

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Antropología desde el objeto encontrado y la imagen
en el contexto artístico.

D. José Juan De León y Madueño

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico.

Anthropology from the found object and the image in the art context.

Doctorando

José Juan De León y Madueño

Directores

Baldomero De Maya Sánchez

Gerardo Robles Reinaldos

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR
Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. José Juan De León y Madueño

doctorando del Programa de Doctorado en

869 - En Artes y Humanidades: Bellas Artes, Lit., Teo., Trad. e Inter. y Ling. G. Ingl .(Plan 2013)

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico / Anthropology from the found object and the image in the art context.

y dirigida por,

D./Dña. De Maya Sánchez, Baldomero

D./Dña. Robles Reinaldos, Gerardo

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 21 de julio de 2024

DE LEON MADUEÑO JOSE JUAN - 33987399T

Firmado digitalmente por DE LEON MADUEÑO JOSE JUAN - 33987399T
Fecha: 2024.07.21 11:53:31 +02'00'

Fdo.: José Juan de León y Madueño

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Agradecimientos

Me he sumergido en una experiencia vital durante los años en los que he desarrollado esta tesis, con compromiso y asumiendo diferentes roles de manera performática. A través de la búsqueda del conocimiento y el arte, he podido acercarme más a la libertad. Este logro no hubiera sido posible sin las personas que se implicaron y facilitaron esta obra. Es tanto mío como suyo, y les dedico este trabajo con todo mi cariño y gratitud.

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todos los que me han acompañado en este viaje. Aunque cambiaba de latitudes, siempre tenía el eje firme en ellos. Su referencia fue esencial para la culminación de esta tesis doctoral. Gracias a cada uno de ellos por su comprensión, paciencia y motivación en cada etapa de este proceso.

A mi familia y amigos, que aunque pudieran percibir en alguna medida mi proceder como excéntrico, lo respetaron. Especialmente a mi hijo José Juan, que se convirtió en colaborador en algunas de las obras que he desarrollado y por compartir horas de estudio e investigación.

A mis directores, Gerardo Robles y Baldo de Maya, y a mi tutora, Mª Carmen Castillo, por guiarme con paciencia y claridad no sólo en los procedimientos a seguir, sino también en los momentos de duda. También reconozco a los diferentes maestros que he encontrado en el camino y que me han acompañado en esta andadura; su sabiduría y apoyo constante han sido invaluables.

Abstract

This doctoral thesis constitutes an interdisciplinary study that amalgamates anthropology, art, and sociology to investigate how everyday images and objects transform into instruments laden with cultural and social significance. It offers a unique perspective, rooted both in personal and academic experience, presenting the research as a journey where emotional expression, artistic exploration, and cultural analysis intertwine. In this way, it contributes a new understanding of art and society. By focusing on the transformation of found objects and images into narratives rich in meaning, the thesis not only aims to enrich the field of contemporary art but also to expand the understanding of the social and cultural dynamics that envelop these objects and images. The narrated experience transitions from personal and autobiographical to the description and characterization of the place of integration, capturing both its landscape and the characters that define it. The artistic creation, ranging from the subjective and random to its formalization, addresses diverse themes such as institutions, religion, gender, immigration, education, and art, which shape different realities in significant locations: the La Paz neighborhood in the Murcia Region (Spain); the localities of Usaquén and Santa Fe in Bogotá (Colombia); and in the Tuscany region (Italy), specifically in the Massa Carrara province, where Carrara and Gravagna Montale stand out, localities nestled in the Apuan Alps. This diversity of territories allows for the establishment of the singularities of each space. This cultural fusion is achieved directly on the ground, through immersion in the local community.

Keywords: art, anthropology, visual sociology, found object

INDICE

1. Introducción **1**
1.1 Parte I 2
1.2 Parte II 8
1.2.1 Primera Etapa: Barrio de La Paz, Murcia, España 10
1.2.2 Segunda Etapa: Bogotá, Colombia 11
1.2.3 Tercera Etapa: Massa Carrara, Italia 11
2. Hipótesis de trabajo **12**
3. Objetivos **13**
PARTE I **14**
CONTEXTOS, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES **14**
4. Contextualización **14**
4.1 El objeto artefacto y hallazgo arqueológico 16
4.2 El nomadismo. Deleuze y Guattari 19
4.3 La no exclusividad del objeto 20
4.3.1 Repetición, aura y autoría: Walter Benjamin (1892-1940) 20
4.3.2 El Objeto participe en el patrimonio inmaterial. La no originalidad 23
4.4 Reinterpretaciones contemporáneas del objeto encontrado en el arte 28
4.5 La interpretación del objeto encontrado desde el capital cultural 32
4.6 El Objeto y la Imagen como archivo y memoria 35
4.6.1 El Objeto como mediador de la memoria y el arte 35
4.6.2 La Imagen fotográfica como exploración de identidad y resistencia 37
4.6.3 Antropología y Arte: objeto y paisaje en la documentación del cambio 38
5. Estado de la cuestión **40**
5.1 Dispositivo. Potencialidades, fuerzas y fisuras. Performatividad 41
5.2 Desde el arte conceptual y la transformación del objeto 44
5.2.1 Duchamp. Ready-made. Fetichismo. Arte fantasmagórico 47
5.2.2 Sobre lo mágico en la imagen 51
5.3 Transformación sensorial de objetos e imágenes artísticas 51
5.4 Desde la crítica de arte 53
5.4.1 Arthur C. Danto 54
5.4.2 Gerard Vilar 55
5.5 El objeto encontrado como mediador desde la estética relacional Bourriaud 57
5.6 Objetos e imágenes en la deriva 60
5.7 Autenticidad, sensaciones y abstracción 66
5.8 Una visión filosófica Raymond Queneau (1903-1976) 68
5.9 Desde la cartografía 69
6. Fundamentos y referentes **76**
6.1 Dadaismo. Banhaus. Neue Sachlichkeit, Art Deco, Surrealismo 77
6.1.1 Raoul Hausmann (1886-1971) 77
6.1.1.1 Mechanischer Kopf– Der Geist unserer Zeit (1919). 79
6.1.2 Schlemmer descomposición del objeto 81
6.1.3 Fritz Kahn (1888-1968) 83

6.1.4 Hannah Höch: Pionera del Fotomontaje y Luchadora Incesante 86
6.1.4.1 El arte de Hannah Höch: crítica y significación. 90
6.1.4.2 Persistencia y evolución artística en tiempos de adversidad. 92
6.2 Roy Lichtenstein (1923-1997). 95
6.3 Andy Warhol. El objeto como sujeto de la obra 96
6.3.1 La recontextualización del objeto cotidiano en la obra de Andy Warhol 96
6.3.2 Indiscernibles y la naturaleza del arte 98
6.3.3 Mercantilización y medios de comunicación en la obra de Warhol 99
6.3.4 Exploración de la identidad y la construcción del yo 100
6.4 Robert Milton Ernest Rauschenberg (1925-2008) 101
6.5 Jaspher John. El objeto encontrado en el arte: de Duchamp a Jasper Johns 104
6.6 Jimmie Durham: entre objetos y significados 106
6.6.1 Encore tranquillité (2008) 107
6.6.2 Ghost in the Machine (2005) 108
6.6.3 Baby, Please Don't Go (2000) 108
6.6.4 Rejected Stones y la crítica a la distinción sujeto-objeto 108
6.7 Pere Noguera 109
6.8 Mark Dion. Arte, antropología y colección 111
6.8.1 El viaje y lo botánico como objeto encontrado 121
6.8.1.1 Travels of William Bartram-Reconsidered. 121
6.8.1.2 Neukom Vivarium. 123
6.8.1.3 Un árbol no tan muerto. 125
6.8.2 Oceanomanía, Recuerdos de Mares Misteriosos (2011) 126
6.8.3 Desde la colección y el juguete 127
6.8.3.1 Delirious Toys / The Berlin Toy Cabinet of Wonder. 127
6.9 Tracey Emin. Ready-made y autorepresentación 129
6.9.1 My Bed (1998) 129
6.9.2 The Interview (1999). Vídeo 131
6.10 Hermanos Chapman. Intervención postmodernista 132
6.10.1 Relectura de otras obras artísticas 133
6.10.2 The Hell 136
6.10.3 La intervención del papel moneda como elemento subversivo 138
6.10.4 Desde el coleccionismo, nuevas narrativas 139
6.11 Allyson Mitchel. Objeto reciclado, resistencia política y estética 140
6.11.1 Big Trubs 141
6.11.2 Brain Child 142
6.12 Wang Sishun. El objeto, función recontextualizada 143
6.13 Desde la interpretación del objeto encontrado. Una vuelta más 144
6.13.1 Maurizio Cattelan. América (2016). Novecento (1997) 144
6.14 Objetos Encontrado como soporte. Simbolismo e identificación cultural 148
6.14.1 Chris Ofili. No Woman, No Cry (1998) 148
6.14.1.1 Desde la noticia y la investigación. 150
6.14.1.2 Identificación cultural. 152
6.14.1.3 Análisis desde el estiércol de elefante. 154
6.14.1.4 Otra visión, arte contemporáneo valorándose desde el mercado. 156
6.14.2 Michael Armitage. Antígona (2018) 158

6.14.2.1 Antígona, la otra tragedia. 158
6.15 Caminar, objetos y representaciones cartográficas e imágenes como obra 160
6.15.1 Richard Long. Objetos cotidianos, la piedra, el caminar 160
6.15.1.1 A Line Made By Walking, England 1967. 165
6.15.1.2 A Line In The Himalayas, 1975. 167
6.15.1.3 A Line of 682 stones. 168
6.15.2 Hamish Fulton. Mapas, planos como objetos artísticos narrativos 170
6.15.2.1 Benicadell Rock. 172
6.15.2.2 Playa de Penzance. 172
6.16 Desde el apropiacionismo y el found footage 173
6.16.1 Yasumasa Morimura 175
6.16.1.1 La representación. Autoría y originalidad. 178
6.16.1.2 Morimura del plagio a la más autentica verdad. 179
6.16.2 Desde el vídeo-arte y el apropiacinismo 180
6.16.2.1 Charles A.Ridley. Reciclaje de imágenes. 180
6.16.2.2 Bruce Conner. Ensamblaje y found footage de imágenes. 182
6.16.2.3 Antoni Muntadas. 184
6.16.2.4 Jean-Luc Godard. Desafio al orden cronológico de las imágenes. 188
6.16.2.5 Laura Baigorri. Consumo acrítico de imágenes bélicas. 193
6.16.2.6 La eXgae. Apropiación y derechos de autor de la imagen. 195
6.16.2.7 Desde la censura. La imagen artística narración autentica. 196
6.17 La imagen. Desde la fotografía como captura de lo cotidiano 202
6.17.1 Yto Barrada 202
6.18 Desde el sonido omnipresente en el contexto de objetos e imágenes 208
6.18.1 Proyecto de arte sonoro. Sounds of Our Cities 210
6.18.1.1 Barcelona y Roeselare. Fehres y Luke Conroy. 2020. 212
PARTE II 215
METODOLOGÍA, PROCEDIMIENTOS Y PRODUCCIÓN PLÁSTICA 215
7. Metodología 215
7.1 Inmersión en el lugar 215
7.1.1 Proceso de inmersión 216
7.2 Elección de Objetos e Imágenes 217
7.2.1 Selección de objetos e Imágenes 217
7.2.2 Contexto 218
7.2.3 Bidireccionalidad del proceso 218
7.2.4 Representatividad y definición del lugar 219
7.3 Análisis teórico y conceptual 219
7.3.1 Fundamentos teóricos 220
7.3.2 Materialidad y recontextualización 220
7.3.3 Análisis conceptual y crítico 221
7.4 Diseño y desarrollo de la investigación 222
7.4.1 Fases de la investigación 222
7.4.1.1 Autobiográfico. 222
7.4.1.2 Contexto de la vivienda. 223
7.4.1.3 Territorio y paisaje. 223

7.4.2 Enfoque metodológico 223
7.4.2.1 Diseño adaptativo. 223
7.4.2.2 Documentación fotográfica. 223
7.4.2.3 Análisis de contenido. 224
7.4.3 Enclaves de estudio 224
7.4.3.1 Murcia, España. 224
7.4.3.2 Bogotá, Colombia. 224
7.4.3.3 Massa Carrara, Italia. 224
7.4.4 Selección y transposición de temáticas 224
7.4.4.1 Determinación del yacimiento. 224
7.4.4.2 Elección de temáticas. 224
7.5 Creación y presentación de la producción 225
7.5.1 Intervención directa sobre objetos o representación 225
7.5.1.1 Transformación de objetos encontrados. 225
7.5.2 Formas de expresión artística 225
7.5.2.1 Fotografía. 225
7.5.2.2 Dibujo y pintura. 226
7.5.2.3 Escultura. 226
7.5.2.4 Colecciones de objetos. 226
7.5.2.5 Intervención y performance. 226
7.5.2.6 Instalaciones. 227
7.5.2.7 Caminar y topografía. 227
7.5.2.8 Videoarte y found footage. 227
7.5.2.9 Grafiti, marcaje y grabado. 227
7.5.3 Presentación de la obra 228
7.5.3.1 Exposición. 228
7.5.3.2 Documentación y análisis. 228
7.5.4 Singularidad y conjunto de obras 228
7.5.4.1 Obras singulares. 228
7.5.4.2 Conjunto de obras. 228
7.5.5 Textos y poesías complementarias 229
7.5.6 Metodología aplicada en diferentes contextos 229
7.6 Resignificación de objetos 230
7.7 Exploración de la relevancia 231
7.8 Presentación y evaluación 231
7.9 Análisis y reflexión crítica 231
7.10 Otras consideraciones y nuevos hallazgos 232
7.10.1 Nuevos hallazgos 232
7.10.2 Evaluación de la metodología 232
7.10.3 Impacto en la práctica artística y antropológica 233
7.10.4 Recomendaciones y otras consideraciones para el futuro 233
8. Producción de la obra plástica. Memoria y Resultados 233
8.1 Creación de la obra 233
8.1.1 Coherencia entre intenciones, objetivos y consecución proyectual 233
8.1.2 Integración del proceso creativo 235
8.1.3 Análisis y evolución de la práctica artística 237

La Paz, Murcia, España **238**
8.2 La Paz, Murcia, España 238
8.2.1 Integración del autor y evolución de las obras en La Paz (Murcia) 246
8.2.1.1 Fase inicial: inmersión y observación. Barrio de la Paz (Murcia) 247
8.2.1.2 Desarrollo del concepto. 249
8.2.1.3 Inmersión en el entorno y desarrollo de la obra. 251
8.2.2 Esquema de la obra seleccionada del barrio de la Paz, Murcia. España. 260
8.2.2.1 Autobiográfico. 260
8.2.2.2. El paisaje. 290
8.2.2.3 Colecciones. Instalaciones Expositivas. 330
8.2.3 Mercado de La Fama 365
8.2.3.1 Sardinas frescas. 369
8.2.3.2 DE-CAja-DENCIA. A un paso de la Fama. 377
8.2.3.3 La Fama: una experiencia desde el color. 379
8.2.3.4 Colección de 10 dibujos. 384
8.2.3.5 La Fama: una experiencia desde el color. Cajas de La Fama. 391
8.2.3.6 M-Poly. 401
8.2.4 El Río. Marcando borregos. Pasión y Muerte: Segura. 407
8.2.4.1 Marcando borregos. 407
8.2.4.2 Pasión y muerte: Segura. 408
8.2.5 Temas emergentes 446
8.2.5.1 Obras de género con objetos encontrados, La Paz. 448
8.2.5.2 La Cerda: indultada. 466
8.2.5.3 Sardina latina. 476
8.2.5.4 Yo para ser feliz quiero un camión. 484
Otros Lugares **488**
8.3 Otros lugares. Representaciones paralelas singulares 488
Bogota.Colombia **489**
8.3.1 Incursión artística en Bogota Colombia. Ubicación y demografía 489
8.3.1.1 Esquema de la obra seleccionada de la obra realizada Bogotá. 495
Carrara. Italia **541**
8.3.2 Incursión artística en Carrara. Italia 541
8.3.2.1 Esquema de la obra seleccionada de Carrara. 546
Gravagna Montale. Italia **591**
8.3.3 Gravagna Montale 591
8.3.3.1 Esquema de la obra seleccionada de la obra Gravagna Montale. 594
9. Resultados **614**
9.1 Resultados de las obras 614
9.2 Impacto y aplicabilidad 614
9.3 Internacionalización de la investigación 614
9.4 Interdisciplinariedad y relevancia social 616
9.5 Implicaciones para la práctica artística y antropológica 616
9.6 Evaluación de la metodología 616
9.7 Impacto en la práctica artística y antropológica 619

9.8 Nuevos hallazgos 620
9.8.1 Acciones 621
9.8.1.1 Inmersión personal performativa en diversos contextos. 621
9.8.1.2 Impacto del entorno en la creatividad. 623
9.8.1.3 Involucramiento comunitario, reconocimiento en el proceso creativo.625
9.8.1.4 El andar como parte de la obra. 627
9.8.2 Objetos, soportes, imágenes y símbolos transculturales 628
9.8.2.1 Simbolismo de los animales en el paisaje artístico. 629
9.8.2.2 Objetos e imágenes simbólicas que trascienden culturas. 633
9.8.2.3 La caja omnipresente: Un objeto antropológico transversal. 635
9.8.2.4 Residuos de envases y hábitos alimenticios. 638
9.8.2.5 Juguetes. 641
9.8.2.6 Bicicletas, motos, coches, camiones, trenes, otros y sus vías. 645
9.8.3 Sostenibilidad del proyecto 648
10. Conclusions **648**
10.1 In Relation to the Main Objective 648
10.2 In Relation to Secondary Objectives 651
10.3 In Relation to the Hypothesis 653
10.4 Synthesis of the Objectives and Hypothesis 654
10.5 Integrated Conclusion 654
10.6 Recommendations for Future Research 655
11. Referencias **657**

1. Introducción

Esta investigación emprende un viaje a través de diversas disciplinas y formas narrativas en el arte, centrándose en el concepto del objeto encontrado en su interpretación más amplia, abarcando desde elementos físicos hasta imágenes y sonidos. Se explora como estos objetos se transforman desde su estado original hasta convertirse en piezas artísticas, atravesando desde la no intervención del investigador-artista hasta la manipulación directa de los elementos y su ensamble. Estas prácticas artísticas se entrelazan con los enfoques antropológicos al enfatizar la importancia del contexto, la historia y la significación en la comprensión de los objetos y las imágenes, enriqueciendo así nuestra percepción del mundo material y visual.

La investigación inicia con una exploración de como los objetos cotidianos y las imágenes que emergen espontáneamente en nuestro entorno pueden ser redefinidos y reinterpretados a través del arte. Este enfoque personal y exploratorio define el territorio de estudio no solo por su individualidad, sino también por su capacidad de formar un conjunto coherente y narrativo. Los objetos y espacios intervenidos artísticamente se transforman, revelando nuevas dimensiones y permitiendo que las narrativas personales y colectivas se entrelacen y expresen libremente.

La hipótesis de esta investigación parte de que los objetos encontrados y las imágenes, al ser intervenidos y recontextualizados, adquieren un nuevo significado que trasciende su función y forma original. Estos elementos, una vez transformados, no solo reflejan la identidad y perspectiva del autor sino también se convierten en símbolos poderosos de una narrativa cultural y social más amplia.

Los objetivos de la investigación se centran en explorar como el arte puede transformar la percepción y el significado de objetos cotidianos e imágenes, convirtiéndolos

en obras artísticas que actúan como huellas arqueológicas y sociales, reflejando y definiendo la identidad y perspectiva del autor. De esta manera se pretenderá vincular estrechamente la obra artística con su paisaje y contexto, explorando como la incorporación de objetos contribuye a una nueva significación y como la representación efímera de estos elementos redefine la comprensión del entorno. Además, se busca establecer relaciones multidimensionales entre la obra, el autor, el espectador y la comunidad de origen de los objetos, trascendiendo los límites estéticos tradicionales para establecer parámetros artísticos innovadores.

El trabajo de la investigación se estructura en dos partes, una primera relativa al contexto, el estado de la cuestión y los referentes. Respecto a la segunda parte se trata sobre la metodología y su estructura de acción así como los procedimientos y creación de las obras, análisis de los resultados y conclusiones.

1.1 Parte I

En la primera parte se aborda el marco contextual en el que se encuadra la investigación, el estado de la cuestión y sus referentes. Se examina como la cultura material contemporánea y los objetos encontrados transforman su significado en el arte. La investigación también trata el concepto de aura en las obras de arte y su singularidad, incluso cuando los objetos provienen de una producción en serie, pero son configurados en nuevas agrupaciones. Se explorará la idea de zonas autónomas como espacios sociales independientes y como estos entornos influyen en la percepción y valoración de los objetos encontrados.

Desde los movimientos históricos hasta las prácticas contemporáneas, se exploran diferentes enfoques y metodologías que han enriquecido nuestra comprensión del arte y su función en la sociedad. Artistas contemporáneos han utilizado elementos cotidianos para

cuestionar y expandir nuestra comprensión del arte y su rol en la sociedad, transformando objetos cotidianos en arte y destacando la importancia del contexto cultural y social en la creación artística.

La tesis traza un camino desde los pioneros como Hausmann y Duchamp, pasando por artistas contemporáneos que continúan explorando estas ideas en diferentes contextos culturales. Esto nos ayudará a comprender como la percepción y valoración del arte ha cambiado.

El capítulo de contextualización se organiza en varias secciones, cada una abordando diferentes aspectos del objeto y la imagen, y su posición en el arte contemporáneo. A través de este recorrido, se ofrece una visión integral y desde una perspectiva antropológica, analizamos como los objetos encontrados e imágenes capturadas, a menudo relegados a la periferia de nuestra atención, adquieren nueva vida y significado a través del arte. Estos objetos se transforman en narradores de historias, emisores de identidades y reflejos de la sociedad (Marcus & Myers, 1995; Appadurai, 1986).

Abordamos como la imagen y el objeto encontrado en el arte desafían las nociones tradicionales de estética y valor artístico (Bishop, 2006). Este enfoque contemporáneo valora la idea y el concepto sobre la materialidad tradicional, ofreciendo una nueva forma de entender el arte donde la experiencia del espectador es primordial. Analizamos como la cultura material contemporánea y la etnoarqueología influyen en la comprensión de la sociedad moderna. El hallazgo arqueológico moderno centrado en el objeto como artefacto como pueden ser los desechos, resto humanos, incluyendo la basura, incorporan nuevas perspectivas de como estos reflejan las prácticas culturales y sociales. El concepto de nomadismo según Deleuze y Guattari (2002), refleja un movimiento constante y como este concepto se aplica en el arte actual.

La obra del arte es recuperada desde el objeto encontrado bajo una nueva lectura que interfiere en la nueva significación del discurso artístico. En este sentido exploraremos como los artistas contemporáneos utilizan para sus trabajos objetos cotidianos, transformándolos en obras de arte que resintonizan las percepciones y construyen nuevas narrativas culturales y políticas. A través de un análisis transcultural, veremos como estas prácticas artísticas no solo cuestionan las normas estéticas establecidas, sino que también abordan temas complejos como la identidad, la memoria y la resistencia cultural.

Se analizarán obras de artistas contemporáneos sudafricanos como Siopis, Seejarim y Alborough, cuya utilización de objetos encontrados revela una interacción dialógica con su herencia avant-garde y refleja historias personales y colectivas (Kart, 2014; Kearney, 2016). Este recorrido también incluirá una discusión sobre figuras emblemáticas del movimiento *Found Object Ar*t, como Marcel Duchamp destacando como sus enfoques han redefinido el arte y sus complejidades (Duchamp, 1917).

A continuación, exploraremos como las teorías de Pierre Bourdieu sobre el "capital cultural" influyen en la percepción y valoración de los objetos encontrados en el arte contemporáneo. Analizaremos como la educación, el origen social y la posición económica determinan como estos objetos son interpretados y apreciados en diferentes contextos socioculturales. Este enfoque nos permitirá entender como los objetos encontrados no solo reflejan las jerarquías sociales, sino que también tienen el potencial de desafiarlas y subvertirlas (Bourdieu, 2010). Conceptos de "capital cultural", *"habitus"* y "campo" de Bourdieu ayudan a explicar la forma en que los individuos internalizan disposiciones culturales y como estas influyen en la percepción de los objetos encontrados. Además, se analizará la subversión artística como una herramienta poderosa para resistir las estructuras

de poder dominantes, ofreciendo una perspectiva sobre el arte como un medio de activismo y cambio social (Bourdieu, 2010; Gayo, 2013; Arruda y Milioli, 2020).

Respecto a los objetos desde su naturaleza de archivo y memoria analizaremos la obra de artistas como Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski y Thomas Ruff, quienes emplean estos elementos para explorar la complejidad de la memoria individual y colectiva, proporcionando una visión de como la interacción entre la fotografía, el objeto y el paisaje en la obra de estos artistas ofrece nuevas perspectivas sobre la saturación de imágenes y la manipulación de la memoria en la cultura contemporánea (Derrida, 1995; Foster, 1996). A través de la manipulación digital y el uso innovador de objetos cotidianos, estos artistas crean obras que desafían las narrativas dominantes y ofrecen nuevas formas de entender la relación entre el pasado, el presente y el futuro. A través de una revisión de sus antecedentes posteriormente en la siguiente sección se presentan las influencias y referentes fundamentales desde el Dadaísmo, la Bauhaus, la Neue Sachlichkeit, el Art Deco y el Surrealismo y de como influyeron en el desarrollo del arte moderno a través de la obra de destacados artistas como Raoul Hausmann, con el ensamble de objetos como representación simbólica u Oskar Schlemmer con la descomposición del objeto.

La sección siguiente se analizará el objeto como sujeto de la obra de arte a partir de los trabajos de Andy Warhol, como máximo referente de la cultura pop, y su transformación significativa del objeto cotidiano cuestionando la jerarquía tradicional entre objetos de consumo y obras de arte, planteando preguntas fundamentales sobre la esencia y el valor del arte en la sociedad contemporánea. Así como la producción en serie, la fabricación industrial y su mercantilización como signo de la construcción de la identidad en la era moderna.

En relación al tratamiento del objeto desde las corrientes del Arte conceptual y Neo-Dada se revisarán las figuras de Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Jimmie Durham. El

objeto encontrado desde su antropología y coleccionismo toman una relevancia que analizaremos con artistas como Pere Noguera, Mark Dion y Tracey Emin que se han servido del arte contemporáneo y el apropiacionismo para profundizar en la interacción entre objetos, antropología y cultura, o como la artista británica Tracey Emin que utiliza el *ready made* rescatando objetos cotidianos para sus obras tratando temas de identidad, cuerpo y experiencia personal.

Respecto a la intervención y reinterpretación a partir de obras clásicas consolidadas se destacará el enfoque de Jake y Dinos Chapman, conocidos por su intervención postmodernista y la relectura de obras artísticas clásicas, también se discute en este contexto. A través de sus obras provocativas, que a menudo emplean la figura del maniquí y la modificación de obras históricas, los Chapman exploran y critican la cultura contemporánea, desafiando las percepciones sociales y políticas prevalentes (Chapman, 2000).

Nos adentraremos en la obra de Maurizio Cattelan, un artista italiano conocido por su capacidad para mezclar humor y sátira en sus críticas sociales. Veremos como Cattelan recontextualiza objetos cotidianos en piezas como *América* y *Novecento*, utilizando el urinario de oro y un caballo disecado para desafiar las nociones de originalidad y valor en el arte.

En el arte contemporáneo, el uso de objetos encontrados como soporte y símbolo ha emergido como una poderosa herramienta para explorar y cuestionar las identidades culturales y las narrativas históricas. Artistas como Chris Ofili y Michael Armitage emplean materiales cotidianos y culturalmente cargados para crear obras que no solo son visualmente impactantes, sino que también poseen profundos significados simbólicos y sociales. Estos artistas utilizan el objeto encontrado no solo como un componente estético, sino como un medio para dialogar sobre temas de identidad, memoria y resistencia.

La investigación desde diferentes contextos socioculturales hace que el viaje y el caminar sea una acción vital que refuerza la experiencia y el contacto con el paisaje humano y natural, siendo la fotografía o el videodocumento un medio de registro muy relevante. Desde este marco centraremos nuestra atención en los trabajos de Richard Long y Hamish Fulton, ambos artistas contemporáneos, utilizan el acto de caminar y la fotografía como herramientas centrales en su expresión artística. Long transforma sus caminatas en intervenciones temporales en el paisaje, utilizando materiales naturales como piedras para crear obras que no solo redefinen la escultura sino que también invitan a reflexionar sobre nuestra relación con el medio ambiente. Paralelamente, Hamish Fulton también centra su práctica artística en el caminar, empleando la fotografía y el texto para documentar y comunicar las experiencias de sus recorridos. Al igual que Long, Fulton ve el caminar como un acto de exploración y expresión artística, enfatizando la interacción mínima y respetuosa con el paisaje. Esta perspectiva destaca la relación intrínseca entre el artista y el entorno fundamental en esta investigación en el que la experiencia del autor y su apropiación o interpretación del entorno configuran y activan el desarrollo de la obra. En este sentido artistas como Yasumasa Morimura, Jean-Luc Godard, Bruce Conner, Antoni Muntadas, y Laura Baigorri utilizan el apropiacionismo y el videoarte para cuestionar y expandir las narrativas visuales y conceptuales en el arte.

Capturar la realidad del presente para establecer el discurso es una acción vital en nuestro trabajo así como lo puede ser en la obra de Yto Barrada como documento social capturando lo cotidiano con la imagen. Yto Barrada utiliza la fotografía para explorar la vida urbana y las tensiones entre lo global y lo local, o artistas como Anne Fehres y Luke Conroy, con su enfoque en las “marcas sonoras” de Sant Andreu, utilizan el sonido para documentar y

explorar el territorio así como la capacidad del arte sonoro para capturar y reinterpretar el entorno urbano a través de sus paisajes sonoros únicos.

1.2 Parte II

La segunda parte (Parte II) de la tesis se inicia con la metodología empleada para la práctica, los procedimientos y proceso para la creación de las obras para centrarnos seguidamente en la identificación, selección y análisis profundo de objetos e imágenes. El proceso de trabajo, digamos que está inmerso en la vivencia, en el estudio por medio de la fusión con el objeto a representar y que conforma al propio artista. Se describe el diseño y desarrollo del estudio, enfatizando como la creación y presentación de las obras contribuyen a una reflexión crítica y evaluación de los resultados. Este enfoque metodológico permite una exploración detallada y rigurosa de como los objetos y las imágenes se integran y transforman dentro del arte. La obra artística se describe desde la creación y producción destacando la necesidad de coherencia e integración en el entorno, analizando su registro, la huella y las colecciones de objetos que conducen desde la representación figurativa hasta la expresión conceptual, culminando en una variedad de obras artísticas con énfasis diferenciados. Aunque estos objetos están marcados por la realidad de su origen, se examinará como las nuevas configuraciones y les confieren movimiento y vida, definiendo paisajes y determinando si son representativos del entorno y contexto de donde fueron extraídos. Así mismo, factores como la aleatoriedad o el apropiacionismo que hace el autor pueden alterar su carácter primario hasta modificar su significado antropológico y social.

Para la investigación artística en esta tesis se distinguen tres contextos cultural y geográficamente distintos y que se desarrollan cronológicamente, comenzando por el Barrio de La Paz en Murcia (España) seguido por Bogotá (Colombia) y culminando en Massa Carrara (Italia). Estos tres bloques representan una evolución en la obra, desde lo personal

hasta la interacción con diversos entornos culturales y sociales. La tesis examina como cada etapa y cada entorno influyen en el proceso creativo, integrando los objetos y las imágenes encontrados para ofrecer una narrativa rica y compleja que refleja la realidad sociocultural de cada lugar.

Se explora a través de las incursiones un amplio espectro de formatos, y recursos artísticos, desde el dibujo, la pintura, la fotografía, la escultura, el vídeo, la instalación, el *found footage*, el sonido y la *performance*. Estas propuestas abarcan desde visiones más tradicionales hasta aproximaciones vanguardistas y expandidas, mediante creaciones e intervenciones directas en los objetos o a través de la asociación de elementos, así como de las imágenes que se representarán de diferentes maneras.

De entre todas las propuestas examinadas, se seleccionan aquellas que mejor responden a los objetivos, teniendo en cuenta su relevancia temporal y la posibilidad de evolución hacia nuevas creaciones. Se establecen las bases del discurso artístico, empezando por los elementos básicos, como vocales y consonantes, para construir palabras y, eventualmente, frases y discursos coherentes. Este enfoque también guía la selección de la propuesta artística final, buscando facilitar la comprensión del espectador.

Para facilitar la lectura, se diseñaron tablas para cada incursión artística (tablas 4-7), resumiendo las características y materializaciones de cada propuesta artística examinada. Esto permitirá tener una visión global y comparativa de las opciones, que conformarán la propuesta plástica final, que es en sí el conjunto de cada una de las obras.

Antes de describir cada una de las obras, se abordará el contexto específico de cada uno de los espacios: el Barrio de La Paz (Murcia, España); las localidades de Usaquén y Santa Fe dentro de la ciudad de Bogotá (Colombia); y en Massa Carrara (Italia)

específicamente Carrara y el entorno rural de Gravagna Montale para proporcionar una base comprensiva del estudio.

1.2.1 Primera Etapa: Barrio de La Paz, Murcia, España

El primer bloque se centra en el Barrio de La Paz en Murcia (España). Todo comienza con la decisión de integrarse completamente en el entorno donde se desarrollará la obra. No se hace desde la lejanía ni con una mirada efímera, sino que se busca una inmersión total en el barrio seleccionado. Se establece la vivienda en el centro del barrio, específicamente en La Fama, en el Polígono Hortícola de La Paz en Murcia.

Desde el primer momento, se estudia y analiza a los habitantes y el entorno cercano, haciendo uso de diferentes disciplinas artísticas para crear tras explorar el barrio, sus vecinos y su mercado, descubriendo sus particularidades desde una visión interna, aunque reciente y joven, siempre más precisa que una mirada externa.

La creación artística sigue dos vertientes: una cercana a la objetividad y otra subjetiva con intervención en la elección y composición, aunque ambas mantienen la elección de la disciplina artística para representar el tema. Los materiales primarios son objetos encontrados, algunos para catalogarse, intervenidos o representados desde el yacimiento de La Paz en Murcia. La fotografía de calle, entendida como imagen fortuita y sin preparación, se revela también como objeto-imagen encontrada. Estas fotografías pueden realizarse desde prácticamente el mismo punto de manera rítmica o ser apropiadas. Durante tres años, se produce una serie de obras que reflejan la conexión con este entorno. Se inicia a partir de una obra pictórica autoreferencial, decadente e incluida intensamente por el lugar, desarrollado en el propio espacio del barrio, ampliando gradualmente la mirada hacia el entorno más amplio. Se desarrollaron collages, colecciones e intervenciones artísticas que integran objetos recogidos del entorno. Entre las obras destacadas se encuentran mesas de objetos recogidos

del barrio, expuestas al final de esta etapa con sonido real y en tiempo presente. Las temáticas principales de estas obras abordan la inmigración, el género y la dominación institucional, representando las realidades socioculturales del barrio.

1.2.2 Segunda Etapa: Bogotá, Colombia

El segundo bloque de la obra se traslada a Bogotá, donde se sigue una estructura similar, partiendo de lo personal hacia el paisaje urbano. Las obras se desarrollan en dos enclaves: el domicilio en el Barrio de El Bosque en la localidad de Usaquén y el Mercado de las Pulgas en la localidad de Santa Fe. Nuevamente, se utilizan diferentes representaciones artísticas que incluyen fotografía, pintura, videos, *performance* y colecciones. Estas obras buscan definir el entorno político y social del lugar, con especial énfasis en dos temas importantes: el tren y los desaparecidos en Colombia.

1.2.3 Tercera Etapa: Massa Carrara, Italia

El tercer bloque se desarrolla en Massa Carrara, en los Alpes Apuanos. Las colecciones de fotografías ayudan a situar la obra, que se guía principalmente por la mitología de la ciudad de Carrara, específicamente el mito de Aronte, desarrollándose por medio de la búsqueda del símbolo de la sirena, plasmado mediante la fotografía y por la pintura, y el desarrollo de un animalario expresado a través de la escultura desde los restos de canteras principalmente. Tambien participará de la creación artística colecciones con especial énfasis a las producidas por los envases de autoconsumo. En Gravagna Montale, me desplazo a un entorno eminentemente rural donde la fotografía, el vídeo y la pintura son protagonistas. Este bloque final explora las interacciones entre el arte y el entorno rural, destacando la transformación de la experiencia vivida en obras artísticas.

El análisis y la discusión posterior se argumenta como estas prácticas artísticas y antropológicas se entrelazan para enfatizar la importancia del contexto, la historia y la

significación en la comprensión de los objetos y las imágenes. Posteriormente se sintetizan los principales hallazgos de la investigación y se reflexiona sobre los resultados y su impacto aplicable en diferentes contextos culturales y sociales, ofreciendo abriendo nuevas lineas futuras.

2. Hipótesis de trabajo

El recorrido que se pretende transitar en esta investigación como ya se ha descrito tiene como elemento fundamental el objeto encontrado y las imágenes que se convierten en protagonistas de una transformación artística y conceptual significativa. Estos objetos e imágenes, a través de sus múltiples intervenciones y recreaciones, trascienden su existencia para convertirse en obras conceptuales de relevancia. El resultado que se intuye no solo reflejaría la huella arqueológica y social de su lugar de origen, sino que también definirían y reflejarían la identidad y perspectiva del autor, como Hamilakis, (2007) ya introduce en su análisis de la arqueología contemporánea y la creación artística.

La hipótesis central de esta investigación propone que los objetos encontrados y las imágenes, al ser intervenidos y recontextualizados, adquieren un nuevo significado y valor que trascienden su función original o forma física. Esta transformación no solo refleja la visión artística del creador, sino que también captura aspectos cruciales de la historia, la cultura y las experiencias humanas. Así, la obra actúa como un espejo de la sociedad y su evolución, confiriendo a los objetos e imágenes un valor patrimonial cultural realista incluso transparente. Además, la integración del autor en su obra a través de estos objetos e imágenes refleja su experiencia personal y su interacción con su territorio, añadiendo capas de significado y simbolismo que definen tanto al creador como al contexto de donde surgieron. Este enfoque, inspirado en las obras de Baxandall (1985) sobre los patrones de intención en el arte, busca iluminar las múltiples facetas de la interpretación artística de objetos e

imágenes encontrados, contribuyendo al diálogo académico sobre la relación entre el arte, la cultura y la identidad social.

3. Objetivos

Nuestro objetivo principal es explorar y demostrar como el arte puede reconfigurar la percepción y el significado de objetos cotidianos e imágenes a través de sus diversas intervenciones y recreaciones, transformándolos en obras artísticas conceptualmente significativas. Estas obras actúan como huellas arqueológicas y sociales que reflejan y definen la identidad y perspectiva del autor, elevándolas a símbolos de una narrativa cultural y social más amplia. Este enfoque se alinea con las ideas de Kwon (2004), quien discute el papel del arte público en la mediación de las relaciones sociales y espaciales, destacando su capacidad de conectar el lugar de origen con su contexto cultural y social.

Para alcanzar nuestro objetivo principal nos proponemos abordar la consecución de los siguientes objetivos secundarios:

1. **Relacionar la obra con el paisaje**: Nos proponemos vincular estrechamente la obra artística con su paisaje, abarcando los aspectos físicos, culturales y sociales del entorno. Esta intención se alinea con las ideas de Malpas (2018), que examina la relación entre lugar, espacio y paisaje en el arte contemporáneo.
2. **Resignificación del objeto**: Exploraremos como la incorporación del objeto en colecciones, collages o instalaciones contribuye a su resignificación, un concepto discutido por Krauss (1979) en su análisis sobre la escultura en el campo expandido.
3. **Definición de paisaje a través de la representación efímera**: Además, profundizaremos en como la representación efímera y su huella contribuyen a la definición y comprensión del paisaje, explorando los límites de la estética y

estableciendo parámetros artísticos innovadores, inspirados por las teorías de Bourriaud (Bourriaud y Lebenglik, 2007) sobre las relaciones estéticas en el arte contemporáneo.

4. **Establecer relaciones multidimensionales**: Crearemos vínculos entre la obra y el autor, así como entre la obra, el espectador y la comunidad de origen de los objetos, resaltando la percepción individual y colectiva en la interpretación del arte.

5. **Trascender los límites estéticos**: Buscaremos establecer parámetros artísticos que vayan más allá de lo puramente estético, siendo válidos, extrapolables y reproducibles en diferentes contextos culturales y sociales.

PARTE I

CONTEXTOS, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y REFERENTES

4. Contextualización

El trabajo de investigación se inicia desde una intersección multidisciplinaria, enlazando la expresión emocional espontánea con la exploración artística. Esta tesis se basa en un análisis profundo de como los objetos encontrados, cotidianos y a menudo efímeros, se transforman en artefactos de significado cultural y social, expresándose por medio de la acción artística. Una metamorfosis que refleja una interacción personal y emocional con el entorno, donde se entrelazan la antropología, el arte y la sociología para ofrecer una comprensión más amplia de la experiencia humana (Clifford, 1988 y Geertz, 1973).

Desde una perspectiva antropológica, la tesis explora como los objetos encontrados e imágenes capturadas, a menudo relegados a la periferia de nuestra atención, adquieren una nueva vida y significado a través de su incorporación en el arte. Dichos objetos e imágenes, transformados, dejan de ser meros artefactos para convertirse en narradores de historias, emisores de identidades y reflejos de la sociedad (Marcus & Myers, 1995; Appadurai, 1986).

La transformación de lo cotidiano en arte también se examina desde una perspectiva sociológica. Los objetos encontrados en el arte actúan como mediadores de diálogos sociales, reflejando temas como la memoria, la identidad y la resistencia cultural. La elección de estos objetos y su utilización en el arte son entendidas como manifestaciones de estructuras sociales y relaciones de poder (Bourdieu, 2018; Giddens, 1984).

El estudio aborda como la imagen y el objeto encontrado en el arte pone en discurso las nociones tradicionales de estética y valor artístico. Su efimeridad refleja una visión contemporánea que valora la idea y el concepto sobre la materialidad tradicional (Krauss, 1979). Este enfoque ofrece una nueva forma de entender el arte, donde la experiencia y la interacción del espectador cobran importancia (Bishop, 2006).

En este marco, Sánchez (2009) recoge las palabras de Groys en "El contexto figurado" de *Toponimias: Ocho ideas del espacio* (1994), analizando la historia del arte moderno y como el contexto "realista" y "normal", descrito sociológica y políticamente en términos científicos, se desintegra rápidamente en una multiplicidad de perspectivas privadas, tanto conscientes como inconscientes. La reflexión que ya resonaba en la década de los 80 y en la "instalación" en España, y donde Sánchez considera la obra del artista como una herencia post-conceptual que vincula los aspectos sociales con la experiencia biográfica del artista.

El enfoque integral que aquí se plantea permite un análisis más profundo de la relación entre arte y sociedad, donde la función del objeto encontrado en el arte se convierte en un punto de convergencia para la reflexión crítica y la exploración creativa. El arte, a través de esta lente, no solo se percibe como una manifestación estética, sino también como un vehículo para la comprensión sociocultural y antropológica. La integración del objeto cotidiano en el arte contemporáneo desafía las fronteras tradicionales, invitando a una

relectura continua de materiales y objetos encontrados, otorgándoles un nuevo sentido y narrativa dentro del espectro de la arqueología moderna y la cultura contemporánea.

El procedimiento, que oscila entre lo aleatorio, lo subjetivo, y lo riguroso y estandarizado, permite una apropiación de cada elemento para clasificarlo, catalogarlo, intervenir en él y, finalmente, transformarlo. De modo que, la tesis se convierte en una exploración multidimensional que no solo abarca la integración de imágenes y objetos en el arte, sino también como estos, a través de su apropiación, edición, transformación y reubicación, adquieren nuevas capas de significado y simbolismo, enriqueciendo así nuestra comprensión del arte y su papel en la sociedad contemporánea.

4.1 El objeto artefacto y hallazgo arqueológico

Desde finales del siglo XX, la arqueología ha experimentado una apertura hacia nuevas perspectivas en su campo de estudio e investigación. Esta evolución se ha caracterizado por una atención diversificada hacia los desechos y restos dejados por los seres humanos, incluyendo la basura. En nuestro trabajo, nos proponemos indagar estos conocimientos, estrechamente vinculados con la antropología, con la representación artística, de naturaleza objetual y conceptual.

En la arqueología contemporánea, como afirma García-Raso (2009), se estudian las sociedades tanto pasadas como presentes a través de su cultura material y las relaciones que con ella se establecen. Esto ha dado lugar a lo que Rathje, LaMotta y Longacre (2001) han denominado “el agujero negro de la arqueología”, reflejando la complejidad y amplitud de una ciencia en la que las ciencias naturales tienen un papel significativo.

Centrándonos en la arqueología histórica, unida a textos escritos y pruebas antiguas, se estudian ejemplos como catedrales, castillos medievales, pirámides, así como otros muchos que son vestigios referenciales. En estos casos, el conocimiento de la antropología es

evidente, pero también se destacan otras dimensiones que emergen relacionadas con disciplinas como la economía, filosofía, historia y arte, siendo esta última de especial relevancia en nuestra representación artística, aunque no se puede desvincular de las mencionadas anteriormente.

Según Trigger (1989), existe un pensamiento arqueológico que nos lleva a mirar continuamente hacia abajo, es decir al suelo. Sin embargo, es igualmente importante tener una concepción artística de la realidad que forme y exponga estos conocimientos de manera excepcional.

Dentro del ámbito de la arqueología contemporánea y los estudios de cultura material moderna, elementos que actúan como sedimentarios como pudiera ser la basura adquieren un significado especial, refiriéndose a objetos de consumo masivo, fetiches, juegos y creencias, todos con un marcado carácter sociológico.

En el contexto histórico, la validez de la representación artística se plantea como un desafío, especialmente al estar unida a nuestra propia existencia, una parte de la historia vivida. Aróstegui (2004) y Eric Hobsbawm (1991, 2003a, 2003b, 2004a, 2004b) se han preguntado retóricamente si realmente podemos escribir la historia debido a su proximidad temporal. El arte, sin embargo, ofrece ventajas en este sentido, ya que permite una interpretación subjetiva de los sentimientos a través de los sedimentos, tanto del artista como del observador, revelando nuevas realidades y descubrimientos en la obra de arte, haciéndola única y personal y creando una relación íntima con ella.

Exploraremos la cultura material contemporánea y la etnoarqueología, o lo que Richard Gould (1980) llamaría arqueología viviente, donde se prioriza el conocimiento de la sociedad. Referentes como Gould, William Laurens Rathje y Michael Brian Schiffer, surgidos

después de la Segunda Guerra Mundial, han mostrado un interés real en la cultura material de una sociedad que empezaba a ser posmoderna.

El concepto de macroartefacto, propuesto por Schiffer (1999), constituye un avance significativo en la interpretación de la cultura material. Este término se usa para describir como los objetos y estructuras grandes pueden ser vistos como indicadores de la actividad humana y sus sistemas de valores en contraposición con otras culturas o sistemas culturales. Dicho enfoque, surgido de la escuela procesual en arqueología, busca no sólo entender los artefactos en sí, sino también integrar su estudio con un enfoque más amplio y científico, similar al empleado en otras ciencias. Por lo tanto, los trabajos de Schiffer buscan inyectar un rigor científico y una perspectiva de modernidad en la arqueología, permitiendo un análisis más holístico y comparativo entre diferentes culturas a través del tiempo y el espacio.

La arqueología posprocesual, por su parte, aporta al conocimiento de la cultura material conceptos como la sinestesia y la *performance*. Howes (2006) describe la sinestesia en la cultura material como "el proceso ritual por el cual todos los sentidos se ponen en funcionamiento simultáneamente" (p. 162), transformando distintas sensaciones en un solo mensaje. Este fenómeno no se limita al ámbito personal; los sentidos, la materialidad y la sociedad están interconectados. Las normas sociales se convierten en normas sensoriales, y los grupos dominantes suelen asociarse con los sentidos considerados superiores, mientras que los grupos subordinados se relacionan con los sentidos bajos o prescindibles.

Howes (2006) utiliza el ejemplo de los polvos de talco para niños de Johnson and Johnson, (usados en Papua Nueva Guinea) para purificar cuerpos de muertos y enfermos y como decoración corporal, para ilustrar como la cultura material tiene una sensualidad que transciende su uso original.

La "*performance*", otro hallazgo posmoderno, representa la transformación continua de elementos de la realidad, como el espacio, los objetos y las personas, un proceso que les otorga un significado cultural distinto al original. Mitchell (2006) explica que la *performance* puede transformar elementos cotidianos, como el tabaco, originalmente un producto de mercado, en parte de la cultura material a través de su uso en distintos contextos sociales, rituales o funcionales. Esto se asemeja a como Marcel Duchamp recontextualizó un inodoro en una obra de arte.

Schiffer (1999) abordó la *performance* y la sinestesia desde una perspectiva positivista, definiendo la *performance* visual, acústica, táctil y química, ayudando a medir y entender como se experimentan los artefactos en diferentes niveles sensoriales.

Además, se han realizado contribuciones desde distintos modelos teóricos, como el marxismo, estructuralismo y semiótica, fenomenología, cultura visual, el estudio de colores y la decoración y amueblamiento de casas particulares. Aportaciones que destacan la diversidad de enfoques en el estudio de la cultura material contemporánea. En la cultura material contemporánea, es fundamental comprender tanto los enfoques procesuales como los posprocesuales para obtener una visión integral.

4.2 El nomadismo. Deleuze y Guattari

El proceso de la representación de las posibles derivadas del arte está en un movimiento constante. Si bien el nómada no pude prescindir de ir de un lugar otro, con recorridos en los que se detendrá en diferentes puntos establecidos, dichos puntos estaban incluidos en el trayecto siendo dependientes de este, siendo contrarios al concepto de sedentarios. Así el nómada tiene la cualidad del movimiento, como consecuencia de ir de transitar de un lugar a otro.

Deleuze y Guattari (2002) diferencian el ser nómada con el migrante, el primero va de un punto a otro mientras que el segundo no podría ser predeterminado sin caracterizar el punto final de manera concreta. Considerando que el nómada se encuentra contextualizado en un espacio dinámico y abierto, muy al contrario que el sedentario que busca la concreción y la pausa en un espacio cerrado.

En cuanto que el migrante es aquel que se va, por cualquier causa que no le sea favorable, Deleuze y Guattari (1980) "el nómada lo define como 'aquel que no se mueve' desde la visión que no quiere irse, y crea el nomadismo como respuesta. Caracteriza al nómada dentro de la paciencia y del movimiento absoluto, es decir, una velocidad" (p. 386).

Hemos de considerar y según acepciones de estos autores que los nómadas son carentes de historia y soló poseedores de geografía. Despreciando el Estado las capacidades de los nómadas e incluso situándolos como sedentarios, aun siendo los nómadas constituyentes de la territorialidad. Al igual que diferentes de formas de arte callejero que se erigen como constitutivas el territorio vivo y real frente al Estado.

4.3 La no exclusividad del objeto

4.3.1 Repetición, aura y autoría: Walter Benjamin (1892-1940)

La influencia de Walter Benjamin (1892–1940) en la comprensión del arte contemporáneo es profundamente significativa, especialmente a través de su análisis en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En este trabajo, Benjamin examina como las técnicas de producción emergentes han redefinido tanto la sociedad como sus conceptos artísticos, marcando un nuevo momento en el arte. Su enfoque destaca un cambio crucial: la transición desde los conceptos tradicionales de genialidad, unicidad y lo bello sublime kantiano (1991), hacia una nueva dialéctica del arte. Esta nueva dialéctica desplaza los conceptos tiránicos y heredados, como la creación y la genialidad, y pone un énfasis

renovado en la revolución de la política artística. El trabajo de Benjamin ofrece una perspectiva crucial sobre como las transformaciones en la producción y reproducción del arte reflejan y, a su vez, influyen en cambios más amplios en la sociedad. Su análisis se mantiene como un pilar fundamental para comprender las dinámicas del arte contemporáneo, resaltando la intersección del arte con la tecnología, la cultura y la política. Así pues, se proporciona una comprensión más rica de como el arte contemporáneo, influenciado por la tecnología y los cambios sociales, continúa evolucionando y desafiando nuestras percepciones tradicionales del arte y su función en la sociedad (Benjamin, 2017).

Benjamin (2017) ve en la fotografía un medio revolucionario, paralelo al despunte del socialismo, describiendo como el arte reaccionó a la cercanía de la crisis con la teoría de *l'art pour l'art* y una teología del arte. Esta evolución condujo a una teología negativa de un arte "puro", que rechaza tanto la función social como toda determinación por contenido objetual. La reproducción técnica, al separar la obra artística de lo ritual, introduce una crisis en la autenticidad, sugiriendo que la copia pueda haber adoptado una función política. Según Walter Benjamin, la obra de arte ha sido siempre reproducible. En la antigüedad, se realizaban reproducciones a través de litografías, xilografías, grabados y fotografías, pero con la llegada de la reproducibilidad técnica, se introduce un elemento de divinidad, el don de la ubicuidad, democratizando el arte (Benjamin, 2017). Esta reproducción modifica, re-significa y reubica la obra de arte, introduciendo nuevas posibilidades y separándola de lo ritual.

El aura, definida como la unicidad de la obra de arte, está vinculada a su "aquí y ahora". La reproducibilidad técnica resta valor a este concepto, cuestionando la tradición y asumiendo las reproducciones como masivas y no únicas. Esta pérdida emancipa la obra artística, otorgándole una nueva forma de presencia.

En el contexto de 1900, Benjamin destaca que la técnica reproductiva no solo asimila las obras de arte, sino que también ocupa un lugar relevante en los procedimientos artísticos. Esta época, caracterizada por la atrofia del aura, ve una re-formulación general donde lo reproducido se separa del contexto de la tradición, representando una presencia masiva que sustituye la presencia única e irrepetible (Benjamin, 2017). Este proceso implica una transformación tanto temporal como en la forma de abordar la tradición, considerándola como el reverso de la crisis y la renovación de la humanidad, con un énfasis particular en el cine como su máximo exponente.

La obra de arte, anteriormente ligada al culto y al ritual, a medida que crece la reproducción de la obra, Benjamin (2017) señala que en la era de la reproducibilidad técnica evoluciona hacia un valor expositivo que aumenta pero disminuye su valor cultural. El valor cultural frente al valor reproductivo refleja la transición de un arte sujeto al ritual a uno orientado a la exhibición y la participación masiva.

Benjamin distingue entre el teatro y el cine, resaltando la importancia del montaje en el cine. Esta distinción subraya como las nuevas formas de producción artística, como la fotografía y el cine, transforman las condiciones materiales, los medios y las formas del arte. El cine, en particular, se convierte en un producto de la cultura de masas, aunque Benjamin (2017) reconoce su potencial para apoyar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales. Nos ofrece una visión profunda de como las técnicas de producción han marcado un nuevo momento en el arte y la sociedad. La reproducción técnica ha ampliado enormemente las posibilidades de exhibición de la obra de arte, transformando su forma de expresión y su relación con las masas. Paul Valéry (1958) advirtió sobre este fenómeno, comparándolo con servicios básicos como el agua o la electricidad, que llegan a nuestras casas de manera casi

imperceptible. Estas posibilidades de reproducción se instalan como una presencia masiva, alterando la forma en que el arte se encuentra con su audiencia.

El impacto de la reproducibilidad técnica en el arte no se limita a la pérdida de autenticidad o la transformación de la experiencia artística; también implica una reorientación política del arte. La reproducción técnica, al liberar a la obra de arte de su contexto ritual, la sitúa en un entorno político más amplio, donde su función y significado se ven radicalmente alterados. Benjamin (2017) sugiere que esta transición es parte de una tendencia más amplia en la cual el arte se convierte en un medio para abordar y reflexionar sobre cuestiones sociales y políticas.

En esta nueva era que habilita Benjamín, el objeto industrial se convierte en un componente significativo de la obra artística. Benjamin (2017) nos introduce en la desmitificación del objeto único como sinónimo de obra de arte, y propone que la inclusión de objetos industriales en el arte representa un cambio fundamental en nuestra comprensión de lo que constituye una obra de arte. Esta inclusión refleja una democratización del arte y una apertura hacia nuevas formas de creación y percepción estética.

La evolución hacia la reproducción técnica y la inclusión de objetos industriales en el arte han cambiado el concepto del arte mismo. El arte, antes un objeto de distinción que legitimaba el gusto, se transforma en un campo más abierto y accesible, con la expansión de galerías y marchantes. La falsificación y la reproducibilidad plantean nuevas preguntas sobre la autenticidad y el valor del arte, mientras que la masificación de la cultura, como señaló Valéry, altera la forma en que interactuamos con las imágenes y los sonidos (Valéry, 1958).

4.3.2 El Objeto participe en el patrimonio inmaterial. La no originalidad

El objeto acentúa la importancia de la materialidad y lo tangible en la comprensión de la cultura. Los objetos son evidencia de las prácticas, los usos y las formas de vida de una

comunidad en las diferentes narrativas, de singulares momentos históricos, considerando el espacio y el territorio, así como la comunidad. Su presencia contribuye a la comprensión de la diversidad cultural y la riqueza de las expresiones humanas. Si embargo, el objeto encontrado, como aquel preexistente y sin ser modificado sustancialmente, generalmente cotidiano, seleccionado y designado como arte o como elemento de interés cultural, desde una visión antropológica está relacionada con el patrimonio inmaterial desde varios aspectos. El objeto encontrado podrá adquirir un valor antropológico al ser un elemento cultural y socialmente significativo. Estos objetos, que a menudo son recolectados de entornos cotidianos, podrán ser el reflejo de la cultura, de las prácticas y las experiencias de las personas que los utilizaron o descartaron. Al ser recuperados y transformados llevarán implícitos historias y significados que aportan una comprensión más profunda de una comunidad o sociedad en particular. Entran en relación con las prácticas culturales y tradiciones vivas. Estos objetos serían las herramientas, utensilios, prendas de vestir u otros elementos que desempeñaron un papel importante en una determinada actividad cultural o ritual. Su uso y nueva significación podrá evocar y transmitir conocimientos, habilidades y tradiciones que constituirá el patrimonio cultural de una comunidad.

Nos enfrentamos a la paradoja etimológica de que el propio objeto material forma parte del patrimonio inmaterial. Debemos comprender la importancia de los objetos no auráticos, aquellos construidos para el uso cotidiano, como creadores de narrativas y discursos que empoderan las tradiciones y los hechos que definen una cultura, otorgándoles el estatus de patrimonio. Se desarrollará más adelante como el propio objeto se convierte en esencia de la expresión viva del individuo. Siendo esencia del objeto la persona que lo utiliza, la comunidad que lo porta.

El valor del objeto, que en esencia es de uso cotidiano pasa al plano cultural y antropológico. El valor simbólico del objeto encontrado se refleja de manera superlativa en el patrimonio cultural inmaterial, pues no solo parten de la misma base de herramienta y uso, de su no exclusividad pero determinantes en la narrativas antropológicas y culturales en que derivan. Se aparta de la magnificencia de grandes obras artísticas, de creación puramente para el arte, tornándose a una visión de escala mas humana, durante el siglo XX el concepto de patrimonio cultural (artístico, histórico-artístico) ha estado centrado en los grandes monumentos occidentales. Estos monumentos son principalmente realizados por hombres europeos, en el mundo occidental y principalmente ubicados en Europa, completamente eurocentrista.

Las normativas sobre el patrimonio histórico y cultural han evolucionado significativamente en España a lo largo de las últimas décadas, especialmente las relativas al patrimonio inmaterial, aunque aún queda mucho por hacer (BOE-A-1985-12534, 1985; BOE-A-1993-8975, 1993; BOE-A-1998-17524, 1998; BOE-A-1999-11712, 1999; BOE-A-2013-10415, 2013; BOE-A-2015-5794, 2015; BOE-A-2016-1273, 2016; BOE-A-2016-5942, 2016; BOE-A-2019-6703, 2019; BOE-A-2019-7957, 2019).

El patrimonio inmaterial y según recoge el artículo 2 del Convenio para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, vigente en España desde el 25 de enero de 2007 (BOE-A-2007-2382), no parte de la propia materialidad, de lo físico, sino de la "tradición". Aunque esta palabra sea en múltiples ocasiones omitida por las consideraciones que pudiera suscitar con tintes "conservadores". Tradición que implica personas que usen, y porten este bien.

Según nos refiere Querol (2020, p. 268) ha de considerarse la originalidad del patrimonio inmaterial del hecho de la propia "inmaterialidad". También se distingue de otros

tipos de Patrimonio en la no búsqueda de la originalidad. El patrimonio inmaterial no se fundamenta en la “autenticidad”, esto marca una diferencia con el Patrimonio material.

El patrimonio inmaterial es algo dinámico, en continua evolución y cambio. Su significado y valor pueden variar. No es propiedad exclusiva de una comunidad o grupo de personas en particular. Puede ser compartido, influenciado y adoptado por otros grupos culturales, hecho que enriquecerá su significado y valor.

El patrimonio inmaterial no existe de forma aislada, según se recoge y como síntesis de diferentes regulaciones y a modo de ejemplo “no existe sonido de campana sin campana”. Es decir, hecho no material con su objeto, e incluso con su contexto, entorno y lógicamente con las personas artífices de la propia actividad, que la crean y la mantienen, de las que son portadoras. El patrimonio inmaterial es reconocido como una expresión viva de la identidad y la diversidad, arraigado en la historia y cultura de una comunidad o grupo de personas, siendo necesario protegerlo y preservarlo, así como su promoción.

Explorando diversas fechas importantes para el patrimonio inmaterial, podemos observar como la idea de que el patrimonio inmaterial no existe de manera independiente a quienes lo crean cobrando significado y relevancia. El reconocimiento de patrimonio inmaterial dentro de los parámetros patrimoniales es bastante reciente, pudiendo situar sus inicios en Japón, en el año 1950 con los Tesoros Nacionales vivientes, y la necesidad de reconocer otros bienes que no eran estrictamente físicos, monumentales, occidentales y sobre todo europeos, por ejemplo las lenguas y tradiciones africanas. En la Convención del Patrimonio Mundial, cultural y natural, aprobada en París el 16 de noviembre de 1972 (Convención de 1972, s.f.), aparece en uno de los enunciados, de los diez que lo componen, nombrando “tradiciones vivas, con ideas o crónicas, con trabajos literarios de destacada significación universal”.

Madueño

Refrenda la afirmación “el patrimonio inmaterial no existe independientemente de las personas que lo crean” la Declaración de Estambul de 2002 (Declaración de Estambul de 2002, 2002). Especialmente en su tercer principio, en el cual elude a la salvaguarda y la transmisión del patrimonio inmaterial que “reposa esencialmente en la voluntad y en la intervención efectiva de los actores de ese patrimonio”. Es evidente, que el papel que juegan los citados “actores” es de protagonistas, siendo esenciales y fundamentales del propio patrimonio cultural inmaterial. Los principios de la Declaración de Estambul de 2002 sobre patrimonio inmaterial convertirán a este tipo de bienes en “patrimonio de uso” (Palenzuela, 2005), por ello “cualquier iniciativa de puesta en valor, documentación o difusión ha de contar con quienes lo usan, en realidad con quienes los hacen” (Querol 2020, pp. 270, 271).

Se data como clave en el patrimonio inmaterial el Convenio de 2003 (la Unesco celebró en el 2003 la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, donde establece medidas para la identificación, documentación, protección, promoción y transmisión del Patrimonio Cultural inmaterial). En el se reconoce que la propiedad del patrimonio inmaterial está en sus integrantes, que conlleva implícitamente la participación ciudadana, de comunidades, grupos, e individuos que lo identifican, definen y diseñan. Al igual que sus inventarios y sistemas de salvaguardia (UNESCO, s.f., 2022). “La idea de la participación ciudadana en grado máximo” (Querol 2020, p. 268) es una característica de originalidad del patrimonio inmaterial. Esto es un verdadero punto de inflexión frente a la idea clásica de Patrimonio Histórico siglo XX, donde la consideración, la decisión y valoración del Patrimonio Cultural recae sobre las personas especialistas, expertas, técnicas y académicas.

Es evidente que el protagonismo del patrimonio inmaterial no recae en el monumento, la obra de arte o el yacimiento arqueológico, pasa al sujeto portador que lo reconoce y lo

transmite. Para esta norma, salvaguardar es garantizar a las personas portadoras del patrimonio inmaterial las condiciones mínimas para ejercer su día a día y su libertad, siendo fundamental el ámbito asociativo. Es clara la importancia que dan a la persona, que se convierte en el eje del patrimonio inmaterial. La transmisión del patrimonio inmaterial de una generación a otra se realiza principalmente a través de la enseñanza y la práctica, dentro de la comunidad o grupo de personas que lo mantienen vivo. El patrimonio inmaterial es una expresión cultural identitaria y que enriquece la diversidad cultural. Es evidente que el eje del patrimonio inmaterial son las personas, es dependiente de quienes lo crean (recrean), que son participes y a su vez lo mantienen en el tiempo. Es posible que varíe su valor y significado en el tiempo y por los diferentes grupos de personas.

El arte juega un papel crucial en la interpretación y valoración del patrimonio inmaterial, facilitando su preservación y promoción. Al analizar objetos e imágenes encontradas, los antropólogos pueden revelar las historias y tradiciones culturales que estos encierran, destacando su importancia para la diversidad cultural y la cohesión social. Este enfoque interdisciplinario es esencial para desarrollar medidas efectivas que garanticen la continuidad y protección del patrimonio inmaterial, permitiendo que comunidades enteras mantengan y celebren su identidad cultural a lo largo del tiempo.

4.4 Reinterpretaciones contemporáneas del objeto encontrado en el arte

Un análisis transcultural

La recontextualización de objetos encontrados en el arte contemporáneo traspasa las fronteras tradicionales del arte explorando nuevas narrativas culturales y personales. En este contexto, es esencial considerar las contribuciones de autores clave cuyas perspectivas ofrecen una comprensión más profunda de como los objetos cotidianos, una vez enmarcados

desde la mirada del arte, pueden adquirir nuevos significados, cuestionar nuestras percepciones y relaciones con ellos.

La vanguardia, como manifiesta Foster (1996), ha dejado un legado de reiteración permeable en el arte contemporáneo, donde la reinvención no es mera imitación, sino una evolución de significados y prácticas. El papel de objetos encontrados en el arte, desde las intervenciones pioneras de Picasso y Braque que desafiaron conceptos de belleza y técnica (Golding, 1959), hasta la subversión de Duchamp del trabajo artístico y la autoría (Roberts, 2007), muestra una trayectoria de cambio conceptual.

Según Kart (2014) esta transición se evidencia en las prácticas de artistas sudafricanos contemporáneos como Siopis, Seejarim y Alborough, cuyo trabajo revela una interacción dialógica con su herencia *avant-garde*, reflejando historias personales y colectivas a través de la materialidad de lo cotidiano (Siopis en conversación con Olivier, 2014). Susan Kart (2014), en su investigación sobre el arte africano contemporáneo, proporciona una mirada reveladora sobre como artistas como Moustapha Dimé han transformado objetos encontrados en expresiones significativas de identidad y resistencia cultural. Kart (2014) analiza la obra de Dimé en el contexto del movimiento vanguardista en Senegal, resaltando la intersección entre la historia colonial y la identidad poscolonial en el arte. Su análisis revela como los objetos encontrados, que a menudo se perciben como residuos o elementos cotidianos, se convierten en poderosos medios de expresión cultural y política, desempeñando un papel crucial en la reinterpretación y recontextualización de la narrativa colonial a través del arte (Kart, 2014).

Por otro lado, Alison Kearney (2016), en *Beyond the readymade: found objects in contemporary South African art,* explora la significación del uso de objetos encontrados en el arte sudafricano contemporáneo. Kearney propone un cambio en la percepción de estos

objetos, sugiriendo que, lejos de ser considerados meramente como antiarte, deben verse como elementos con un estatus ontológico cambiante dentro de diversos campos sociales. Se enfoca en como los objetos acumulan significados en las prácticas cotidianas y como su materialidad contribuye a la creación de significados en el arte contemporáneo. Su estudio enfatiza la importancia de considerar la materialidad de los objetos encontrados y su contribución al significado de las obras de arte (Kearney, 2016). En este ámbito, del arte contemporáneo sudafricano, el estudio de Alison Kearney sobre el uso de objetos encontrados desafía la comprensión tradicional del arte y su fabricación. Al expandir la noción de los *ready-mades* de Duchamp, Kearney (2016) destaca como los objetos adquieren nuevos significados a través de su inclusión en el arte, y como esto dialoga con las prácticas del avant-garde histórico. Dicho enfoque abre un diálogo crítico sobre el trabajo del artista y la materialidad en la creación artística, reconociendo como el contexto sudafricano contemporáneo informa y transforma la utilización de estos objetos en el arte (Kearney, 2016).

La reconceptualización de objetos cotidianos en el arte no solo refleja una continua exploración de la materialidad y su impacto en la significación artística, sino que también subraya las interacciones entre el objeto, el creador y el espectador en un ciclo de significado que es tanto dinámico como contextual. La elección y el uso de objetos encontrados por artistas contemporáneos sudafricanos, como Penny Siopis, Usha Seejarim y Alan Alborough, señalan una práctica artística que es conscientemente intertextual, resonando con las intervenciones de la vanguardia histórica mientras se arraigan en preocupaciones locales y personales específicas. La incorporación de estos objetos en su obra no solo cuestiona las nociones de autoría y labor artística, sino que también enriquece la narrativa artística con capas adicionales de significado cultural y político.

El movimiento artístico *Found Object Art*, con figuras emblemáticas como Marcel Duchamp y Salvador Dalí, ha sido fundamental en la redefinición del arte y su complejidad. Este movimiento desafió las nociones tradicionales del arte al elevar objetos cotidianos a la categoría de obras de arte, planteando así preguntas sobre la naturaleza y el significado del arte en sí. La obra *Fountain* de Duchamp (1917) y *The Persistence of Memory* de Dalí (1931) son ejemplos emblemáticos de como estos artistas cuestionaron las definiciones y fronteras del arte, abriendo el camino para que los artistas contemporáneos experimentaran con objetos encontrados y exploraran nuevas formas de expresión artística (Duchamp, 1917; Dalí, 1931).

Las perspectivas de estos autores resaltan la importancia de reevaluar y pensar en objetos comunes en el arte, subrayando como cada objeto posee la capacidad de contar historias, reflejar identidades y cuestionar las normas estéticas establecidas. Esta exploración de los objetos encontrados en el arte contemporáneo proporciona una oportunidad única para analizar como estos objetos, una vez redefinidos en un contexto artístico, pueden transformar nuestra comprensión de la cultura, la historia y la identidad.

Además, la obra de Michael Baxandall (1985) *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, conecta el análisis formal del arte con su contexto cultural e histórico. Propone un método novedoso para interpretar las obras de arte no solo como creaciones aisladas sino como productos de sus circunstancias culturales y las intenciones de sus creadores. Examina detalladamente como los factores sociales, económicos y culturales influyen en la forma y contenido de las obras de arte. Argumenta que para comprender completamente una obra de arte, es necesario entender el *period eye* o la visión de época, es decir, como las personas de un determinado período histórico veían y entendían el arte. Este marco es importante para comprender como los objetos y las imágenes han sido interpretados según los nuevos contextos a lo largo del tiempo, permitiendo una exploración más profunda

de las dinámicas entre la producción artística y su recepción en diferentes ambientes culturales. Baxandall (1985) insiste en que los historiadores del arte deben reconstruir el contexto operativo del artista para apreciar plenamente su trabajo, lo que implica comprender las habilidades específicas que los artistas de la época esperaban demostrar a través de sus obras.

4.5 La interpretación del objeto encontrado desde el capital cultural

La comprensión del objeto encontrado en un contexto artístico y sociocultural requiere una exploración de las teorías sociológicas y antropológicas, particularmente las de Pierre Bourdieu (2010), para descifrar su significado en diferentes estratos sociales y culturales. El análisis de Bourdieu sobre el "capital cultural" proporciona una base sólida para entender como la educación, el origen social y la posición económica influencian la percepción y valoración de estos objetos en nuestra sociedad, un tema profundizado en *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura* (Bourdieu, 2010).

Se aborda como la educación, la familia, la globalización y el neoliberalismo influyen en la percepción y valoración del arte y los objetos culturales. Utilizando los conceptos de capital cultural, *habitus* y *campo* de Bourdieu, se explora como las disposiciones internalizadas y el entorno social y educativo afectan a como se perciben estos objetos. Además, se analiza la subversión artística como herramienta de resistencia contra estructuras de poder dominantes. Este enfoque holístico proporciona una comprensión profunda del fenómeno cultural y artístico del objeto encontrado, destacando la interacción entre factores socioculturales y educativos en la sociedad.

Bourdieu, primero como antropólogo y luego como sociólogo, abogó por una comprensión del capital cultural como un factor determinante en la formación de gustos y preferencias estéticas. Según su teoría, tanto la educación como el origen social juegan roles

cruciales en la apreciación artística y la comprensión estética (Bourdieu, 1987). Dentro del marco de la educación, es imperativo considerar tanto la enseñanza formal en escuelas como la educación informal en el hogar. La familia, como núcleo primario de socialización, introduce a los niños en prácticas culturales que prefiguran su capital cultural, incluso antes de su ingreso en el sistema educativo formal. La influencia de la familia y la comunidad en la formación de preferencias y percepciones individuales es significativa (Gayo, 2013). Esto es particularmente relevante al interpretar objetos encontrados, donde la percepción y valoración pueden variar enormemente basadas en el trasfondo cultural y educativo de una persona.

Bourdieu (2010) también profundiza en la relación entre la jerarquía social y el consumo cultural. Introduce conceptos como “sustrato” y “blasones”, destacando como la adquisición y el uso de bienes culturales están influenciados por las diferencias de clase y educación. Los objetos encontrados pueden, por lo tanto, ser interpretados de manera diversa dependiendo del contexto social y educativo del observador, reflejando la jerarquía social y las distinciones culturales implícitas en su percepción.

La decodificación del arte y por extensión de los objetos encontrados es otra área de interés en el trabajo de Bourdieu. La capacidad para interpretar y valorar estos objetos está en gran medida determinada por el capital cultural del individuo, afectando su habilidad para discernir los diferentes niveles de significado en estos (Bourdieu, 2010). Esto plantea preguntas interesantes sobre como los diferentes observadores, dependiendo de su capital cultural, pueden leer e interpretar objetos encontrados de maneras distintas.

En el contexto del arte como medio de subversión y refugio, el trabajo de Bourdieu se alinea con la noción contemporánea de que el arte puede funcionar como herramientas de resistencia y crítica a las estructuras de poder dominantes. Esta perspectiva es explorada por

teóricos como Pires (2023), quienes ven en el arte una forma de activismo que puede desafiar y subvertir las normas sociales y culturales establecidas.

Bourdieu (2016) también reconoce la influencia del neoliberalismo y la globalización en la distribución y percepción de los recursos culturales. Estos fenómenos reflejan las dinámicas de poder y desigualdad en la sociedad global, y tienen un impacto profundo en como los objetos son interpretados y valorados (Arruda y Milioli, 2020).

Además, el concepto de "riqueza cultural comunitaria" y la "pedagogía del acompañamiento" destacan la importancia de la comunidad en la formación del capital cultural. El entorno comunitario y familiar en el que crecen los individuos juega un papel crucial en la formación de su capital cultural, lo que a su vez influye en su interpretación de los objetos encontrados (Dávila y Abril-Gonzalez, 2002).

El *habitus* y el *campo*, conceptos clave de Bourdieu (2018), son particularmente relevantes en este contexto que expone principalmente en su obra La distinción: criterios y bases sociales del gusto (*La distinction: Critique sociale du jugement*), publicado por primera vez en 1979. En cuanto al "campo", los objetos encontrados pueden ser considerados como productos culturales que existen dentro de un espacio social definido por relaciones de poder y lucha simbólica. La forma en que estos objetos son percibidos y valorados está influenciada por la posición del individuo dentro de este "campo" y su capital cultural acumulado. Por ejemplo, un objeto encontrado en un barrio marginal puede ser interpretado de manera diferente por alguien de un entorno socioeconómico más privilegiado, reflejando la naturaleza dinámica del capital cultural.

La noción de "subversión artística" en el análisis de Bourdieu se alinea con la idea de que el arte y los objetos encontrados pueden funcionar como herramientas de resistencia contra las estructuras de poder dominantes. Esta perspectiva se ve reforzada por teorías

contemporáneas que consideran el arte como un medio para cuestionar y desafiar las normas sociales y culturales establecidas.

Este análisis se sustenta en las teorías de Bourdieu y otros pensadores para proporcionar una comprensión profunda de como los objetos encontrados y las imágenes están entrelazados con el capital cultural, la jerarquía social, la educación y la subversión artística. Al explorar como estos elementos se integran en el contexto sociocultural en el que se insertan, se revela que la decodificación de objetos encontrados e imágenes no puede desligarse de este marco. El arte y la sociología ofrecen una base teórica robusta para analizar la interacción entre estos elementos y como conforman la percepción y valoración de lo visual y lo material en nuestra sociedad. Además, la interpretación del objeto encontrado en la sociedad actual debe tener en cuenta una variedad de factores sociológicos y antropológicos, como la educación, la familia, la comunidad y las estructuras de poder global, que influyen profundamente en como se perciben y valoran estos objetos. Este enfoque holístico permite una comprensión más rica y matizada del objeto encontrado como un fenómeno cultural y artístico.

4.6 El Objeto y la Imagen como archivo y memoria

4.6.1 El Objeto como mediador de la memoria y el arte

En el ámbito del arte contemporáneo, la transformación de objetos encontrados y la implementación de la fotografía trascienden su rol tradicional como meros elementos representativos. Estos se convierten en herramientas críticas que facilitan la exploración y expresión de la memoria y el archivo, reconstruyendo narrativas que abarcan tanto dimensiones personales como colectivas.

Anna Maria Guasch (2005) destaca como la obra de arte, al actuar como un archivo, no solo contiene recuerdos sino también genera significados que interactúan con las

concepciones históricas y personales. Esta interacción es fundamental para entender como los objetos y las imágenes actúan como mediadores entre el pasado y el presente, transformando la percepción ordinaria de la memoria en una experiencia multidimensional (Guasch, 2005, p. 159).

Hans-Peter Feldmann es un ejemplo ilustrativo de como los objetos pueden ser organizados para documentar desde acontecimientos violentos hasta momentos mundanos, desafiando la linealidad del tiempo y subrayando la construcción de la memoria como una serie de momentos interconectados (Guasch, 2005, p. 162). Feldmann, a través de su arte, invita a una exploración antropológica de objetos cotidianos, mostrando como estos pueden ser transformados en artefactos de significado cultural y emocional profundo.

Christian Boltanski, por otro lado, utiliza materiales cotidianos transformándolos en testimonios del tiempo para indagar en temas profundamente humanos y universales como el Holocausto, la muerte, la pérdida, y la ausencia. Este enfoque muestra como objetos y fotografías se convierten en testigos de la historia y mediadores entre el pasado y el presente (Guasch, 2005, p. 174). Boltanski explora la antropología de la memoria a través de su arte, utilizando objetos como vestimentas y fotografías para crear narrativas visuales que cuestionan y reinterpretan la memoria colectiva.

Thomas Ruff, con su enfoque fotográfico, desafía la percepción y cuestiona como entendemos los objetos y las imágenes en nuestro entorno. Su serie de retratos descontextualiza al individuo hasta el punto de que la imagen no representa al personaje, sino que refleja como las estructuras de poder identifican a los individuos en la sociedad, explorando como la tecnología puede reprogramar y uniformar la identidad (Guasch, 2005, p. 180).

4.6.2 La Imagen fotográfica como exploración de identidad y resistencia

La fotografía, en el contexto contemporáneo del arte, juega un papel crucial no solo en la representación de realidades visuales sino también como un medio para explorar y cuestionar las construcciones de identidad y memoria. Thomas Ruff, en particular, ha sido pionero en usar la fotografía digital para desafiar las percepciones tradicionales de identidad y alterar la manera en que entendemos la construcción visual de la memoria.

Ruff utiliza técnicas de manipulación digital en sus series de retratos para examinar como la identidad puede ser influenciada y transformada por las tecnologías visuales. Sus trabajos, como la serie fotográfica *Blaue Augen C.F./B.E.*[Retratos con los ojos azules C.F./ B.E] (Ruff, 1991) (Grigoriadou, 2012), emplean la manipulación digital para estandarizar el color de los ojos de los sujetos, reflejando como las tecnologías pueden homogeneizar la experiencia humana y sugerir una crítica a como las estructuras de poder y la tecnología modelan la identidad en la sociedad contemporánea (Ruff, 1991; Barthes, 1981).

Ruff cuestiona también la función de la fotografía de identificación y la policíaca en la sociedad. Inspirado por las técnicas de Alphonse Bertillon, Ruff explora como la fotografía ha sido utilizada como una herramienta de control y vigilancia. Su aproximación resalta la dualidad de la fotografía como un medio que puede ser manipulado y utilizado para manipular, poniendo en cuestión la inocencia de la imagen fotográfica y su papel en la configuración de la memoria y la identidad (Phillips, 1998; Weibel, 2002).

Esta dimensión de la fotografía es fundamental para entender como puede ser un espacio de resistencia. Ruff y otros artistas utilizan la fotografía para subvertir las narrativas visuales dominantes y ofrecer nuevas formas de ver que desafían las percepciones habituales. Su serie *jpegs* (2009) muestra como la manipulación digital puede descomponer y reconstruir

imágenes, cuestionando la autenticidad y la veracidad de las fotografías como documentos de la realidad (Ruff, 2009; Buchloh, 2008).

4.6.3 Antropología y Arte: objeto y paisaje en la documentación del cambio

La interacción entre objetos encontrados y el paisaje en la obra artística contemporánea ofrece una visión ampliada de como los artistas utilizan estos elementos para documentar, reinterpretar y cuestionar las narrativas de cambio y transición en la sociedad. Este enfoque permite a los artistas capturar la temporalidad y la evolución de los espacios, así como las historias personales y colectivas inscritas en ellos.

Bernd y Hilla Becher fueron pioneros en tratar el paisaje industrial como un archivo viviente, documentando estructuras como torres de agua y fábricas a través de una metodología fotográfica rigurosa. Su trabajo no solo captura la estética funcional de estas estructuras sino que también las sitúa como testigos del cambio industrial y cultural. Las series de fotografías de los Becher funcionan como una forma de arqueología industrial, donde cada imagen es un registro del paso del tiempo y de la transformación del paisaje (Becher & Becher, 1958-1974; Foster, 1996).

Este enfoque documental resalta como el paisaje puede ser interpretado como un texto que narra la historia de un lugar. Las fotografías de los Becher, ponen el interés en la tipología y la repetición, permiten una lectura comparativa que revela la evolución de la arquitectura industrial y su impacto en el entorno. Esta metodología subraya la importancia de observar y registrar los cambios en el paisaje como una forma de entender las dinámicas culturales y económicas que lo moldean (Mitchell, 2002).

La práctica de incorporar objetos encontrados en la obra de arte se destaca por su capacidad de recuperar y dar voz a narrativas marginadas y olvidadas. Hans-Peter Feldmann utiliza objetos encontrados y fotografías para construir narrativas visuales que exploran la

profundidad de la vida cotidiana y la memoria individual. Feldmann organiza estos objetos en series y álbumes que muestran como los fragmentos de la vida cotidiana pueden ser transformados en una exploración rica y profunda de la memoria y la historia (Feldmann, 2001; Guasch, 2005).

Christian Boltanski, en cambio, utiliza objetos y fotografías para cuestionar como la memoria y la historia se interrelacionan y como pueden ser manipuladas. En instalaciones como *Personnes* y *No Man's Land*, Boltanski usa ropa usada y objetos personales para crear ambientes que reflexionan sobre la vida, la muerte y la memoria. Estas obras muestran como los objetos pueden convertirse en contenedores de historias personales y colectivas, desafiando las percepciones tradicionales de la memoria y el archivo (Boltanski, 2010; Moure, 1996).

La interacción entre la fotografía, el objeto y el paisaje en la obra de Thomas Ruff ilustra como la tecnología digital puede ser utilizada para desafiar y expandir nuestra comprensión de la memoria y la identidad. Ruff utiliza técnicas de manipulación digital para alterar la percepción visual y cuestionar la autenticidad de la imagen fotográfica. En series como *jpegs* y *Portraits*, Ruff explora como la imagen digital puede ser descompuesta y reconstruida, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la saturación de imágenes y la manipulación de la memoria en la cultura contemporánea (Ruff, 2009; Buchloh, 2008).

Esta aproximación resalta como la fotografía y los objetos encontrados pueden ser utilizados no solo para documentar el mundo sino también para interrogar y redefinir las narrativas de memoria y identidad. Al manipular digitalmente las imágenes y utilizar objetos de maneras no convencionales, los artistas pueden crear obras que se confrontan a las narrativas dominantes y ofrecen nuevas formas de entender la relación entre el pasado, el presente y el futuro.

El uso de la fotografía y los objetos en la documentación del cambio en el paisaje y en la construcción de la memoria colectiva permite a los artistas como Ruff y los Becher crear obras que son tanto registros de la realidad como meditaciones sobre la naturaleza del tiempo y el cambio. Estas obras no solo capturan la realidad física sino que también invitan a los espectadores a reflexionar sobre como la historia y la memoria se construyen y se narran en el contexto contemporáneo (Derrida, 1995; Foster, 1996).

5. Estado de la cuestión

Este estudio se sitúa en la confluencia de la antropología, el arte y la cultura visual, con el objetivo de profundizar en la dinámica subyacente a estas prácticas artísticas y proporcionar una comprensión ampliada de su impacto en el contexto contemporáneo.

Mediante un enfoque exploratorio, investigamos las múltiples dimensiones que involucran el uso y la interpretación del objeto encontrado en el arte, desde su relevancia visual hasta su significado cultural. Esta indagación se nutre de una diversidad de perspectivas y enfoques teóricos que han moldeado la evolución del arte y su crítica a lo largo del tiempo, creando un puente entre la teoría y la práctica artística.

El análisis se extiende a temas cruciales como la originalidad, la reproducción y la autenticidad, examinando como estos conceptos son evaluados nuevamente en el arte contemporáneo a través de las aportaciones de figuras destacadas del campo. La tensión entre la creación y percepción del arte, así como la interacción entre la obra y su audiencia, son exploradas para entender como se generan colectivamente los significados dentro de este marco. En este sentido nos focalizaremos en como los objetos encontrados pueden servir como símbolos de resistencia y experimentación en contextos que favorecen la libertad creativa y la innovación. Aquí, el arte se revela no solo como una manifestación física, sino también como un vehículo de emociones y experiencias subjetivas, ampliando nuestro

entendimiento de la relación entre arte y sociedad. Esta perspectiva eleva el arte contemporáneo a un espacio de juego y descubrimiento, donde lo cotidiano se transforma en extraordinario, permitiendo nuevas interpretaciones y conexiones dentro del paisaje artístico y cultural.

5.1 Dispositivo. Potencialidades, fuerzas y fisuras. Performatividad

Si abordamos la imagen como un dispositivo, según Calderón (2020), el cual establecerá mecanismos que determinan y posibilitan su funcionamiento, que en una primera instancia dispararán de manera directa un significante. De manera paralela Foucault (1975) nos propone la idea de dicho dispositivo como proceso de entendimiento y de posibles métodos de gestión, por todo ello conformarán un proceso creador y formativo que nos llevará a una conjunción de sentido. Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) entenderá al dispositivo como los procederes que determinaran una serie de parámetros que conforman unos caracteres dominantes, así crearán dentro de la gestión una guía con un predominio de objetivo en un único sentido.

Abundando en el concepto de dispositivo Agamben (2006), llevado dentro del ámbito de lo domestico, en un entorno de captura sutil, que si está dominado por una función, esta será la que alineará un único sentido que extensivamente determinará maneras y procederes. Surgiendo de la idealización al pasado, Agamben (2006) propondrá profanar los dispositivos, de esta manera desnudarlos de lo capturado, abriendo el campo para que el dispositivo pueda expandirse en su potencialidad, que es inherente a todo dispositivo. El termino profanar de Agamben en este caso será perfecto en cuanto derribar las fronteras del dispositivo del objeto encontrado, que si bien reconocemos en él su función primaria para lo que fue creado y manera potenciada por la simbología del propio dispositivo y a la vez nos propone la ruptura y alejamiento de ello, creando una dualidad de fuerzas que entran en una tensión que será una

propuesta de exploración. No cabe duda que su imagen y su acento histórico dentro de la concepción pudiendo ser paradójica en el mismo discurso, no sólo la fuerza del dispositivo de Agamben, aquí damos un paso más y ya la propia tradición nos pone en una tensión con una potencia elevada con lo significado.

Según Gilles Deleuze (2010) para "desenmarañar las líneas de un dispositivo hay que instalarse en las líneas mismas" (p. 159). El dispositivo estará determinado por sus afirmaciones, sus formas, su fuerza, pero tendrán su ruptura y tensión. Siguiendo con Deleuze (2010) "el propio dispositivo es rehacer a lo nuevo, a la creatividad, que en contraposición es la posibilidad de que se creen rupturas, fisuras que haga que sea la génesis de nuevo dispositivo" (p.108). El propio dispositivo será el que pause o acelere su movimiento. El dispositivo ha de activar el mecanismo para que funcione.

Si queremos abrir y dejar que se expanda la potencialidad de las imágenes, tendremos que considerar una ruptura con la tensión de su significado prioritario y que aminora y ciega otros posibles significados que pudieran brotar, así necesitaremos tener un nuevo pensamiento, una nueva lógica sobre la esclavizante representación de la propia imagen. Para expandir la potencialidad de las imágenes y explorar significados que van más allá de los obvios o impuestos, es crucial reconsiderar la forma en que comúnmente se interpretan. Esta ruptura con el significado prioritario, que a menudo restringe y oscurece otras interpretaciones posibles, requiere de un enfoque renovado hacia la representación de la imagen. Según Derrida (1967), este proceso implica regresar a la génesis de las imágenes, antes de que se establezcan las fronteras impuestas por su representación habitual.

Jacques Rancière (2010) aporta una perspectiva crítica al respecto en su análisis del dispositivo representativo. En lugar de cuestionar la validez moral o política de lo que las imágenes transmiten, sugiere que el problema fundamental reside en el dispositivo

representativo mismo, el cual enmarca y limita la interpretación. Este marco crítico nos invita a cuestionar no solo lo que vemos, sino como lo vemos y bajo qué condiciones se nos presenta.

En una línea similar, Didi-Huberman (2002) examina como, incluso en la pintura figurativa, se produce una interacción compleja entre lo que la obra representa ("algo representa") y lo que efectivamente percibimos ("algo se ve"). Este dinamismo sugiere que, mientras observamos una obra, ella también nos interpela y cuestiona, estableciendo un diálogo en el que no solo recibimos sino que también respondemos.

Esta posición más reflexiva y crítica hacia la representación nos permite comprender mejor la relación entre el observador y la imagen, abriendo la puerta a interpretaciones más ricas y diversificadas que remueven nuestras percepciones preconcebidas y nos invitan a una interacción más activa con el arte.

Si Calderón (2020) nos habla del desgarramiento de la imagen con el fin de que nos enseñen más, también en este sentido buscará la separación de la representación de la imagen con el objetivo de que aporten algo más. Así, tomando los argumentos kantianos de la comprensión, no sólo hemos de situarnos en la génesis de la imagen sino en los devenires del movimiento de esta. Según Kant en su *Crítica de la razón pura* (1991), la percepción y comprensión de las imágenes no es meramente un proceso pasivo sino que implica una activa interacción entre nuestras intuiciones sensibles y nuestras categorías del entendimiento. Esta interacción permite que las imágenes y representaciones no solo sean vistas como objetos estáticos, sino como entidades dinámicas que pueden revelar significados profundos a través de sus movimientos y transformaciones (Kant, 1991).

Didi-Huberman (2002) haciendo referencia a lo "fantasmagórico", de Wickelman (1764) nos propone en sus conclusiones que existe una distancia insalvable entre el arte antiguo y la copia:

> …la imposibilidad del retorno de es "objeto amado": Abismo que separa el duelo y el deseo (Wunsch) abismo que separa lo originales (Ulbider) de la escultura griega de sus "copias: romanas (Kopien). Pero en otro lugares…la imitación lanza un puente por encima de estos abismos. Crea entre el original y la copia un vinculo tal que el ideal, la "esencia del arte" puede en cierto modo revivir, atravesar el tiempo. (p. 22)

Acentuando la siempre eterna discusión que supone la imitación, podemos referenciar a Fried (1986) considerando la imitación como lo activo, el "revivir un origen perdido".

Si revisamos los planteamientos de Foucault (1975) en cuanto que establece que todo es una lucha de poder y fuerzas, llevadas al extremo podemos considerar que al igual que el objeto, la imagen tenderá a esta mismas luchas queriendo sobresalir cada una de sus caracteres de manera predominante frente a otras fuerzas que implicara que domine, es decir, que se apodere de la representatividad de las otras.

5.2 Desde el arte conceptual y la transformación del objeto

Desde el arte conceptual y la transformación del objeto *La idea es lo importante,* así se reivindica de manera sintética el arte conceptual, en rebeldía con la sobrevalorada forma, y se manifiestan diferentes artistas de los años 60, en contraposición con el decadente expresionismo abstracto donde predominaba la forma sobre concepto, superando con ello "al objeto".

Surge el movimiento artístico de Arte Conceptual, la ejecución es algo intrascendente, superficial. La planificación y las decisiones previas son lo que realmente tiene importancia.

incluso el boceto pasa a ser obra de arte por encima de la obra final. Se abre la puerta de par en par para transmitir ideas políticas o sociales.

Aunque el arte conceptual existía previamente. Duchamp expone su urinario y con ello la obra artística ya no es un objeto de contemplación, pasa a ser un objeto de especulación intelectual. Marcel Duchamp enaltece el objeto cotidiano llevándolo a la categoría de arte, así da un giro a la idea de la belleza.Tras etapas impresionista, fauvista y cubista se forja como dadaísta en rebeldía al arte institucional. Por medio del apropiacionismo pinta bigotes a la Gioconda, al igual que exponía su urinario. En 1914 crea los *ready-made*, separando al objeto de su entorno natural y convirtiéndolo en obra de arte, la mente juega el papel principal en la obra de arte por encima de la vista, precursor del arte conceptual, el Pop, situacionismo y la postmodernidad, así como formas de arte: instalaciones, museos portátiles, performances, happening. Es considerado como uno de los artistas más influyentes del siglo XX.

En la postmodernidad los límites están difusos a diferencia de la modernidad con límites muy concretos. Es irónica y ambigua, incluso falsa. La postmodernidad proporciona multitud de referencias, donde el objeto desaparece, pasa a un segundo plano, aparece el concepto, relacionándolo directamente con el arte conceptual. El arte conceptual, no tiene que ser bonito, tiene que transmitir su idea, enunciando Sol LeWitt (1967): “El arte conceptual es bueno sólo si la idea es buena” (p.83), resalta la importancia primordial de la idea o concepto en el arte conceptual, un movimiento donde la ejecución de la obra se considera secundaria a la idea que la fundamenta. Esta perspectiva de LeWitt es fundamental para entender el enfoque y la evaluación del arte conceptual, donde el mérito artístico se mide más por la innovación y profundidad del concepto que por la habilidad técnica o la estética tradicional de la obra.

Joseph Kosuth ha investigado las relaciones entre palabras, arte y significado, proponiendo que el arte es esencialmente una tautología: *Art as Idea as Idea* (Kosuth 1968, 1991). Esta obra marcó la primera exposición individual de Kosuth en la Galería 669 en Los Ángeles. Incluyó 10 fotografías montadas de aproximadamente 122 × 122 centímetros cada una, presentando definiciones del diccionario de la palabra “nada”. Kosuth explora como se genera el significado, tanto por el artista como por el espectador. En *Art After Philosophy and After: 1966–1990*, reflexiona sobre como inicialmente consideraba la fotografía simplemente como el medio de presentación y como sus trabajos de diccionario evolucionaron desde abstracciones de conceptos específicos a abstracciones de ideas más generales, finalizando esta serie en 1968 debido a la confusión entre sus fotografías y pinturas, lo que le llevó a reconsiderar la serie como un conjunto que podría ser reconstruido si fuera necesario, separando la forma de presentación del 'arte' propiamente dicho (Kosuth 1991).

Además, su obra *One and Three Chairs* (1965), destaca como los objetos pueden interrogar y redefinir nuestra comprensión de memoria, historia e identidad. Presentando una silla real, una fotografía de esta y su definición de diccionario, Kosuth invita al espectador a reflexionar sobre cuál de estos elementos representa más adecuadamente el concepto de “silla”, destacando la arbitrariedad de las representaciones y como los significados son moldeados a través del lenguaje y el contexto cultural (Alberro & Stimson, 1999).

Kosuth sostiene que el arte debe cuestionar, no simplemente representar o reproducir. Su obra se convierte en una crítica de la propia naturaleza del arte, una exploración de como el conocimiento es formado y comprendido. Esta aproximación no solo desplaza el foco del objeto artístico tradicional hacia la idea subyacente, sino que también invita a una reflexión más amplia sobre como percibimos y comprendemos el mundo (Morgan, 2002). La obra de Kosuth es crucial para entender el desplazamiento en el arte contemporáneo hacia una

práctica que enfatiza el discurso y las ideas sobre la estética convencional. Estos enfoques se discuten ampliamente en la literatura sobre el arte conceptual y son esenciales para apreciar el impacto y la innovación de Kosuth en el campo (Alberro & Stimson, 1999).

Alcayde M. (2019) relata como aproximadamente en el 1955 influenciado por Duchamp, en Estados Unidos empiezan a reivindicarse disidentes del expresionismo abstracto por parte de dos artistas, Robert Rauschenberg y Jasper Johns. El distanciamiento del subjetivismo expresionista, el resurgir de un nuevo universo cotidiano y las referencias permanentes al objeto desencadenarían el New-Dada y que derivará en el Pop Art.

5.2.1 Duchamp. Ready-made. Fetichismo. Arte fantasmagórico

Ausencia-presencia

Atendiendo a Sustaita (2011), Marcel Duchamp utiliza las palabras "representación" y "retardo" como si fueran equivalentes. Entendiendo la representación como aquello que en un momento dado no aparece. Con cierta ironía pasará el objeto a "ausencia". Podemos leer a Kowanz (2017) sobre las estrategias de la interferencia "ocupan en el cuadro de 'interferencias' un tema central que implica una reevaluación de la materialidad y los conflictos diferenciados entre vacío y forma plena. En el arte de nuestro siglo las 'desmaterializaciones' constituyen una de las tendencias innovadoras". (p. 7).

Las reproducciones del objeto ausente crean una verdadera industria, donde el original es una copia documentada, dando lugar a la proliferación de esta. Se da la dualidad por Duchamp de la elección de objetos producidos en masa que convierte en obras de arte firmados por él (Judovitz, 1998). Según recoge Agamben (2001), esta dualidad del *ready-made* que es asignada a la "mercancía" ya fue señala por Marx (1867/1976) en *El Capital: Crítica de la Economía* Política (1867/1976), específicamente en el primer volumen donde realiza un análisis sobre la mercancía, introduciendo la distinción entre el valor de uso y el

valor de cambio de los objetos. Explora como las mercancías, al entrar en el sistema de mercado, adquieren una "forma fantasmagórica" que transforma su naturaleza de simples objetos en elementos de una compleja red de relaciones sociales y económicas. Crítica a la economía política y su análisis sobre la alienación en el capitalismo.

La intención de reproducir un objeto ausente transforma la copia documentada en un original, lo que a su vez permite la creación de más copias, cada una considerada como documentada y original en su propio derecho. Judovitz (1998) argumenta que el valor artístico se desarrolla a través de la reproducción, entendida como un proceso de repetición que desplaza el valor de la obra hacia su inscripción en un futuro perfecto. Este proceso implica dos acciones principales: seleccionar un objeto producido en masa y, posteriormente, legitimar sus copias documentadas a través de la firma de Duchamp.

En general los objetivos los desarrollaremos de una manera general dentro de los parámetros del movimiento neodadaísta surgido en las 50' y principios de los 60' como respuesta al expresionismo abstracto donde era prácticamente ininteligible la obra por el espectador, y donde existe un distanciamiento entre arte y la vida social, quedando este en el ser del artista siendo inaccesibles al común de la sociedad.

Así el dadaísmo sigue principios artísticos utilizados en el arte; destacar la obra escultórica de Claes Oldenburg, a su vez precursor del arte pop, podemos significar el Neodadaísmo mediante el objeto cotidiano y popular. Según Alcayde (2009) está determinado por la obra de Rauschenberg, *Bed* (1955), consistente en ropa de cama salpicada de pintura, montada y colgada en la pared. Se combinan nuevos materiales y objetos, reproducciones, serigrafías, periódicos con pinturas y pigmentos al estilo expresionista. Como ejemplo Claes Oldenburg reproduce comida basura con yeso o escayola, realiza objetos cotidianos gigantes que instala en ciudades de América del Norte, como el puente

realizado con una cuchara grande y con una gran cereza en su punta (Schwendener, 2022). Estas representaciones son opuestas al expresionismo abstracto, no llegando a la frialdad y despersonalización del pop que podríamos representarlo con el artista; el neodadá continúa los principios del surrealismo.

Según el informe del Neodadaismo de Loyola (2017) el arte neodadá empieza siendo la transición de un arte subjetivo del artista, hacia un arte orientado a la sociedad de las masas, para la sociedad de consumo y al mismo tiempo toma a esta última como productividad, retroalimentándose.

Durante su conferencia *Apropos of Ready-mades* en el MoMA el 19 de octubre de 1961, Marcel Duchamp relató como en 1913, la visión de una rueda de bicicleta girando sobre un taburete en su cocina lo inspiró a crear su obra *Bicycle Wheel*. En esta pieza, Duchamp ensambló dos objetos cotidianos: un taburete de producción masiva y una rueda de bicicleta, configurados de tal manera que la rueda pudiera girar libremente. Esta obra es emblemática de su enfoque, que rompió radicalmente con las convenciones artísticas tradicionales (fig. 1).

Figura 1
Duchamp, M.
Bicycle Wheel. Roue biclyclette. 1913. 1964



Nota: Escultura 129.5 x 63.5 x 41.9 cm. Aprox
Donada por Arturo Schwarz
Galería Nacional de Arte Moderno. Roma
Fotografía J.J. de León Guillamón. 2024

Arthur Danto ha señalado que Duchamp desempeñó un papel fundamental en la evolución de la vanguardia en el siglo XX, tanto en América como en Europa, influenciando enormemente la trayectoria del arte moderno (Perloff, 1992). Asimismo, André Breton y Paul Éluard, en su *Diccionario abreviado del surrealismo* de 1938, definieron obras como esta como objetos ordinarios elevados a la categoría de arte por la mera elección del artista (Breton & Éluard, 2015). Esta conceptualización rompió las nociones preexistentes sobre lo que constituye el arte y quién decide su valor.

Este acto de autorizar, relaciona la reinvención duchampiana del papel del artista como alguien que asigna el estatus de arte a objetos específicos. Para aquellos con una inversión en la noción de habilidad y conocimiento artístico, esto fue una afrenta directa. También socavó la idea de una obra de arte única.

En el contexto del arte contemporáneo, la transición de la creación hacia la selección y combinación de objetos señala un cambio paradigmático en la percepción y valoración del arte. Baudrillard (2012) profundiza en este cambio al analizar como el consumismo y la proliferación de imágenes han llevado a una sociedad donde prevalece el simulacro sobre la realidad, desvinculando los objetos de sus funciones originales para convertirlos en símbolos de prestigio dentro de una nueva mitología social articulada desde las esferas de poder (Baudrillard, 1970). Este análisis se refleja en la obra de Duchamp, *Fuente*, donde lo relevante no es la creación artística del objeto, sino la elección y presentación de este como un artefacto artístico (Guasch, 2000).

Si atendemos a las relaciones del artista con su producción según lo reflejado en “La ideología Alemana” de Marx (2014) estaríamos en lo que sitúan al artista en relación con “producto del trabajo”, “con el capital”, así Bourriaud (Bourriaud y Lebenglik, 2007), describe el arte del siglo XX con unos parámetros semejantes, trasladando a los objetos como

“instrumentos de producción” y referenciando a Duchamp que ejemplifica como un objeto no pasa a ser completo hasta que no adquiere su propia función.

5.2.2 Sobre lo mágico en la imagen

Las obras germinadas a partir del objeto encontrado tienen en su apariencia como imagen cierta magia que despiertan un interés especial como nos describe en *Génesis de las Imágenes. El nacimiento de la muerte* (p. 31) relacionando estas dos palabra magia e imagen por casi tener las mismas letras, de igual manera menciona a Eliphas Lévi donde identifica el único dogma de la magia, lo visible es la manifestación de lo invisible. Se enaltece a la magia en cuanto a eficacia y voluntad vital frente a las religiones elaboradas. así Según Andre Breton en su obra *L'Art magique* (1957), se plantea la idea de una “radical subordinación de la plástica a la práctica” que define el momento mágico de la imagen. Breton sugiere que lo mágico no reside en la imagen misma, sino en la percepción visual, convirtiéndose en una categoría mental más que estética.

Para Régis Debray (1994) en su obra *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la mirada en occidente. Libro I Genesis de las imágenes* nos muestra la existencia de la magia mientras el hombre no esta suficientemente formado, y las fuerzas misteriosas le hacen dependiente. Estableciendo el arte en una secuencia temporal posterior y cuando el hombre ya no tiene una dependencia en grado superior a las que no lo son.

5.3 Transformación sensorial de objetos e imágenes artísticas

Luz y Percepción. Lo monocromático como concepto de la creación

Inspirados en la obra de Oliver Sacks *Un antropólogo en Marte* (2006) haremos diferentes reflexiones a partir del Señor I que nos presenta en su texto. Si partimos de los

estudios de Helmholtz1 al igual que para Young, el color era consecuencia directa de la absorción de las longitudes de onda de luz por el receptor y siendo el sistema nervioso el traductor, así "la luz roja estimula fuertemente las fibras sensibles al rojo, y débilmente las otras dos, generando la sensación de rojo."(Sacks, 2006, p.24). Haciendo referencia a la obra de Sacks (2006) donde nos describe que el Señor I después de un accidente de coche su vida se volvió monocromática distinguiendo sólo blancos y negros, y sus tonalidades. Con respecto al rojo, tenía la percepción que era negro, aunque afirma que los objetos cambiaban tonalmente según la iluminación. Nos describe como los objetos rojos, que percibía como negros, tornaban más claros en la luz solar de la tarde. El Señor I tenía la percepción de luces y sombras en función de la iluminación, de las longitudes de onda. Podía distinguir las formas geométricas, aunque sólo en los tonos de grises y sin poder apreciar los bordes de los diferentes colores, no distinguirá entre el verde y el rojo bajo la influencia de luz blanca, que percibía como negro. Si es verdad que se comprobó con experimentación que la interposición en su visión de diferentes filtros de color alteraba completamente los tonos, ya fuera en mayor o menor medida.

Cambiando rápidamente y al azar los filtros de color, el valor en la escala de grises de todas las formas se modificaba drásticamente. Algunos tonos que antes no distinguía ahora se volvían muy diferentes, todos los tonos (excepto el negro) cambiaban, ya fuera de una manera sutil o radical, con la longitud de onda del haz de luz.

Isaac Newton en su trabajo sobre la luz y el color, evitó especular sobre como la luz produce sensaciones de color en la mente. Aunque su teoría del color sentó bases importantes

[1] Hermann von Helmholtz y Thomas Young son figuras clave en el desarrollo de la teoría del color y la percepción visual. Young, un polímata inglés del siglo XIX, propuso la teoría tricromática del color, sugiriendo que el ojo humano tiene tres tipos de receptores sensibles a diferentes rangos de longitudes de onda de la luz, lo que corresponde a los colores rojo, verde y azul. Helmholtz, un físico y fisiólogo alemán, expandió y refinó la teoría de Young, investigando como estas tres sensibilidades al color se combinan para formar la experiencia completa del color en la visión humana. Juntos, sus trabajos sentaron las bases científicas para comprender como percibimos los colores.

para la ciencia óptica, dejó preguntas sin respuesta sobre la percepción sensorial del color. Según Oliver Sacks (2006), tres siglos después, aún no existe una hipótesis definitiva que explique completamente este fenómeno, sugiriendo que la comprensión completa de como percibimos los colores sigue siendo un misterio.

Sacks explora la percepción y la interpretación sensorial y cognitiva del arte. Examina casos de personas con percepciones sensoriales inusuales o alteradas, lo cual aporta una perspectiva única sobre como diferentes individuos experimentan y dan sentido a los objetos e imágenes artísticas. Esto resalta el análisis sobre como la interpretación personal y la neurodiversidad influyen en la apreciación del arte, ofreciendo una comprensión más profunda de la relación entre la percepción sensorial, la cognición y la experiencia estética. Así como a las distintas percepciones y experiencias neurológicas afectan la interpretación y el valor que se le asigna a los objetos e imágenes en el arte. Sacks ofrece ejemplos de como la realidad se percibe de manera distinta según las particularidades cognitivas de cada individuo, lo cual puede ser aplicado al arte para argumentar que la percepción del objeto encontrado e imagen es subjetiva y varía enormemente entre espectadores. Esto refuerza la idea de que el arte es una experiencia personal y única, influenciada por la neurodiversidad y la percepción sensorial individual Sacks (2006).

5.4 Desde la crítica de arte

La inclusión de una perspectiva antropológica en el análisis del objeto encontrado y la imagen en el arte contemporáneo proporciona una comprensión más profunda de como estos elementos funcionan no solo como entidades estéticas sino también como artefactos culturales imbuidos de significados y funciones sociales.

En la segunda mitad del s. XX se produce una explosión artística que cambian toda la percepción elaborada por las vanguardias y la modernidad. Las neo-vanguardias y la

antimodernidad engloban una serie de movimientos tan significativos como son el pop, el minimal, el *land art* o el arte conceptual, que terminan con la definición del arte como valor estético.

Al examinar la obra y las teorías de autores destacados como Arthur Danto y Gerard Vilar, y al introducir posiblemente perspectivas adicionales de otros teóricos, podemos mejorar la discusión sobre la intersección entre objetos encontrados e imágenes, y su relación con el arte, la antropología y la filosofía del arte.

5.4.1 Arthur C. Danto

Los objetos cotidianos reinterpretados dentro de un contexto específico: La reconceptualización del arte contemporáneo

Arthur Danto (1924-2013), en obras fundamentales como *Mundo del Arte* (1964) y *La transfiguración del lugar común* (2002), proporciona un marco teórico decisivo para entender como los objetos cotidianos, cuando se reinterpretan dentro de un contexto específico, pueden ser valorados como arte. La discusión de Danto (1992) sobre el "mundo del arte" y los "indiscernibles perceptivos" es esencial para nuestro análisis en esta tesis, especialmente en como los objetos cotidianos transformados en arte expanden las definiciones tradicionales de arte, destacando la relevancia del contexto, la interpretación y la intención artística.

En su ensayo de 1964, publicado en *The Journal of Philosophy*, Danto revolucionó la manera de definir arte, argumentando que las obras de arte no se distinguen de los objetos ordinarios por sus propiedades visuales o materiales, sino por su inclusión en un contexto teórico específico. Inspirado por la obra de Marcel Duchamp, Danto (1964) explora como la intención y el contexto son fundamentales para clasificar un objeto como obra de arte.

Danto (1997) describe la era "post-histórica" como caracterizada por un pluralismo radical, donde la ausencia de tendencias dominantes abre paso a una nueva conceptualización

del arte. Este período se destaca por una "des-definición" del arte, un proceso en el cual la tradición ya no determina el valor ni la identidad del arte, permitiendo que cualquier elemento sea considerado arte y que cualquier persona pueda ser artista. Este cambio paradigmático enfatiza la interpretación conceptual en relación con la estética pura, provocando un impacto cognitivo donde el significado encarnado y las reacciones que provoca en el espectador son primordiales. En contraste con otros críticos estadounidenses contemporáneos como Clement Greenberg y Rosalind Krauss, quienes mantuvieron una visión teórica del arte más tradicional, Danto, reconocido como un "crítico ejemplar para una era pluralista", operó en un tiempo de profundo convencionalismo, sin una narrativa unificada que dirigiera la historia del arte. Este enfoque refleja una postura radicalmente relativista, en la cual "todo vale y todo está permitido", destacando el papel del "mundo del arte" en la definición y valoración de la obra artística (Danto, 1997). Joseph Beuys encierra esta visión con su declaración, *Jeder Mensch ist ein Künstler* [Cada hombre es un artista] (Beuys, 1979), subrayando el potencial revolucionario del arte en una era de pluralismo radical. Greenberg (1995) y Krauss (1979) mantuvieron perspectivas más tradicionales, centrándose en la formalidad y la técnica dentro del arte moderno y la escultura expandida.

5.4.2 Gerard Vilar

Objetos e imágenes en la era del pluralismo artístico: un cambio en la crítica de arte

Gerard Vilar (2004) argumenta que estamos inmersos en un momento pluralista donde la crítica de arte ha cambiado radicalmente su enfoque. Este cambio implica la aceptación de múltiples formas de arte y representación, lo que lleva a una diversidad de enfoques críticos que operan en un plano horizontal. De esta forma, cada ciudadano se convierte en un actor crítico y creativo potente, y el mercado, fuertemente influenciado por la publicidad, establece

las normativas del arte. El adagio “everyone is a critic” resalta que el juicio de cualquier ciudadano tiene tanto peso como el de un crítico formal, democratizando el proceso crítico y disolviendo los parámetros de excelencia y las referencias históricas tradicionales.

Vilar (2004) sostiene que el relativismo y el pluralismo, impulsados por el nuevo capitalismo, controlan y pueden justificar el declive percibido del arte. En respuesta, aboga por un espacio dedicado al razonamiento crítico, subrayando la importancia creciente de la crítica de arte para navegar este caos estético y sostener un análisis significativo en el mundo del arte. La crítica de arte, desde su consolidación en el siglo XVIII hasta su papel importante en movimientos modernos, ha sido fundamental para el desarrollo y entendimiento del arte. Figuras como Clement Greenberg, Harold Rosenberg y Robert Hughes han sido esenciales, al igual que teóricos como Walter Benjamin, Rosalind Krauss y Gilles Deleuze (Greenberg, 1961; Krauss, 1979, 1986, 1999a, 1999b; Deleuze, 1994; Benjamin, 2017).

Vilar (2004) analiza el arte del siglo XXI utilizando la metáfora de la “república”, permitiendo comparar distintos periodos históricos. Aunque esta metáfora no se aplica universalmente a todas las épocas, como el realismo o el impresionismo, en la era actual representa un sistema donde las clases y las dinámicas de poder persisten dentro del pluralismo del arte. Los procesos de democratización han transformado el mundo del arte de una “sociedad civil” a una “república” en las últimas cinco décadas, aumentando la participación del público y multiplicando las instituciones artísticas. Estos cambios son detalladamente explorados en su obra *Las razones del arte*, donde Vilar (2005) profundiza en como el arte ha evolucionado hacia un modelo más inclusivo y participativo.

La democratización del público ha sido impulsada por la educación universal, un aumento en el tiempo de ocio, y la integración del consumo cultural en la economía, lo que ha creado una cultura de masas accesible que incluye deportes, televisión, y cine. Esta

transformación ha facilitado que el arte penetre en todas las esferas, desde el cine hasta las nuevas tecnologías, redefiniendo la "cultura visual". A menudo, el arte se valora por su potencial económico o su estatus, más que por sus méritos estéticos intrínsecos.

Michaud (2002) lo describe como el "triunfo de la estética", señalando a su vez la democratización de la estética, donde las reproducciones comerciales se han convertido en parte de la masa popular. Estos cambios reflejan un mundo del arte marcado por un relativismo cada vez mayor, que, aunque no tan extremo como algunos lo diagnostican, permite que casi todo sea considerado arte, aunque no todo sea valorado igualmente. Esto demuestra que existe un cierto consenso entre las obras y artistas seleccionados por los diferentes actores del mundo del arte, cuestionando la concepción de una única verdad y requiriendo una visión más amplia y diversa de la crítica artística. Por ello, Vilar (2004) apela a deshacernos de los "restos en estética", incentivando una nueva manera de ver y valorar el arte en esta era pluralista.

5.5 El objeto encontrado como mediador desde la estética relacional Bourriaud

Aunque Bourriaud (2015) no se centra exclusivamente en el objeto encontrado, sus ideas sobre la estética relacional pueden proporcionar un marco teórico útil para comprender como estos objetos funcionan dentro del arte contemporáneo. *Estética relacional* editado por primera vez en 1998 de Nicolas Bourriaud (2015), tiene implicaciones significativas para la comprensión y el uso del objeto encontrado en el arte, especialmente en el ámbito del arte contemporáneo. El enfoque de Bourriaud (2015) proporciona una perspectiva valiosa sobre como los objetos encontrados pueden ser utilizados en el arte contemporáneo para fomentar la interacción social, cuestionar las convenciones artísticas y ahondando en las relaciones entre arte, espacio y sociedad, así como enfatizando la importancia de las relaciones humanas

y el contexto social en el arte. En este marco, un objeto encontrado no se valora solo por sus cualidades físicas o estéticas, sino por como facilita o representa las relaciones interpersonales y sociales. El objeto encontrado puede actuar como un catalizador o un mediador en estas interacciones, adquiriendo significados que van más allá de su forma material.

Bourriaud (2015) propone que el arte constituye la articulación de una presencia compartida entre objetos, imágenes y personas, transformándose además en un espacio de experimentación de formas vivas accesibles a todos. La praxis artística se configura como un juego que involucra activamente al espectador, quien no solo otorga significado a la obra, sino que es fundamental para su misma existencia. La obra de arte por tanto, se entiende no como un objeto con una esencia fija, sino como un proceso o "duración", definido por el momento de interacción entre la obra y el receptor (Bourriaud, 2015).

La estética relacional se centra en la experiencia y el proceso más que en el producto final. En este sentido, un objeto encontrado puede ser un componente en una obra de arte más amplia que involucra la participación activa del espectador o la interacción con el entorno, lo que altera la percepción tradicional del objeto como un artefacto estático.

Bourriaud (2015) explora en su obra la transformación de la actividad artística en respuesta a las dinámicas de proximidad urbanas, proponiendo un arte centrado en la intersubjetividad y en el encuentro entre espectador y obra. Esta disposición subraya la generación de sentido a través de la colaboración colectiva y posiciona el arte como un estado de encuentro, enfatizando la importancia de reconstruir lazos sociales dentro de una sociedad fragmentada por el individualismo y el consumo pasivo. Argumenta que, ante los cambios radicales en el escenario social, se ha ce necesario desarrollar nuevas teorías que aborden las prácticas artísticas contemporáneas. La estética relacional confronta la idea de que el arte

debe ser autónomo y separado de la vida cotidiana. Los objetos encontrados, que a menudo provienen de contextos cotidianos y no artísticos, pueden ser recontextualizados en el arte para cuestionar las fronteras entre el arte y la vida, y entre el artista y el espectador.

En este entorno, la obra de Rirkrit Tiravanija[2] ejemplifica el enfoque relacional, donde la esencia del arte radica en la creación de relaciones entre individuos, proponiendo un espacio compartido y fomentando interacciones que trascienden los límites tradicionales entre disciplinas artísticas. Bourriaud (2015) destaca que la obra contemporánea trasciende la noción de espacio físico para convertirse en una experiencia temporal y dialogante, un intersticio social que ofrece modelos alternativos de organización y participación. En la estética relacional, el espacio y el contexto en el que se presenta el arte son cruciales. Los objetos encontrados pueden interactuar de manera significativa con su entorno, aportando capas de significado basadas en su ubicación y la forma en que los espectadores interactúan con ellos.

El reto actual no reside en redefinir los límites del arte, sino en evaluar su capacidad de resistencia e influencia dentro del tejido social. Contrasta la focalización anterior en la modernidad y la innovación con una nueva preocupación por las conexiones externas y la resistencia ante la homogeneización cultural. El arte contemporáneo se posiciona como una fuerza crítica que invita a la reflexión y acción dentro de lo cotidiano, proponiendo micro-utopías y estrategias de resistencia frente a la dominancia de la cultura del espectáculo. El uso de objetos encontrados en el arte puede ser visto como una crítica a la mercantilización y la producción en masa en el arte contemporáneo. Al utilizar objetos que no fueron creados con

[2] Rirkrit Tiravanija es un artista contemporáneo tailandés conocido por su enfoque en el arte relacional y participativo. Nacido en Buenos Aires, Argentina, en 1961, su trabajo trasciende las convenciones del arte tradicional al centrarse en experiencias en vivo y la interacción entre el público y el espacio de exposición. Tiravanija es célebre por transformar galerías y museos en espacios sociales y comunitarios, donde prepara y sirve comida a los visitantes, creando un entorno en el que las personas no solo son espectadores sino también participantes activos.

la intención de ser arte, los artistas pueden remover las nociones convencionales de valor, originalidad y autoría en el arte (Bourriaud, 2015).

5.6 Objetos e imágenes en la deriva

Recontextualización y territorialidad en el arte contemporáneo

El objeto encontrado permite una recontextualización, otorgándole un nuevo sentido y convirtiéndolo en un significante expansivo de un territorio específico. Un análisis simbólico nos adentra en lo que Debord (1958) podría caracterizar como un camino a la deriva, una trayectoria indeterminada marcada por factores sociales, económicos y culturales específicos. Se busca trascender la singularidad del objeto para establecer relaciones que determinen el territorio en un sentido amplio, explorando si el apropiacionismo y la manipulación capitalista han influido en la percepción del tren y su trayectoria histórica. Debord (1958) introduce la idea de la deriva como una práctica de tránsito aleatorio, una herramienta para reinterpretar el espacio urbano y cualquier territorio. Destaca la movilidad y la adición como elementos clave en la conformación de espacios urbanos. La deriva es una forma de explorar y experimentar el espacio urbano de manera subversiva, desafiando las estructuras establecidas y cuestionando las normas sociales y el control capitalista del entorno urbano.

La “Teoría de la deriva”, propuesta por Guy Debord en 1958, es esencial para entender su crítica de la sociedad moderna, particularmente en términos de alienación y su visión de una vida más auténtica y liberada a través de la acción directa y la creatividad, tanto individual como colectiva. Originalmente aplicada en el ámbito urbano de París, los participantes en la deriva a menudo utilizaban medios de transporte como el taxi para desplazarse de manera aleatoria y explorar la ciudad. En esta investigación, se propone adaptar y expandir la metodología de la deriva a otros territorios, sin el empleo del taxi como medio de transporte. Esto permite un estudio más profundo de las relaciones potencialmente

no lineales pero significativas entre diferentes espacios y experiencias, reduciendo la aleatoriedad y aumentando la aplicabilidad de la deriva en diversos contextos.

La construcción de esquemas psicográficos, basados en la propuesta de Debord (1958) de "placas psicogeográficas giratorias", se apoyará en mapas antiguos y la búsqueda de patrones que puedan definir nuevas cartografías o, al menos, contribuir a una reflexión sobre la conformación de estos territorios. Esta aproximación no solo pone en duda las concepciones tradicionales de la geografía y la psicogeografía, sino que también propone una nueva metodología para entender como los objetos y su simbolismo pueden influir en la constitución social y el estado.

Guy Debord (1958) nos introduce a la idea de que la construcción de espacios no se limita a la adición y movilidad física, sino que se expande hacia la creación de "territorios piratas". Estos espacios, liberados de las restricciones del conocimiento convencional, nos permiten imaginar y reconfigurar nuestros propios artefactos, dotándolos de nuevos significados a través de la creatividad y la imaginación, con el conocimiento actuando como combustible para nuestra libertad.

Hakim Bey[3] (2014) introduce la idea de actuar "como guerrilleros ontológicos: atacan y escapan", manteniendo en movimiento constante a la comunidad, en contra de controles y estableciendo soberanías. Esta idea promueve la creación de espacios libres dentro del corazón del capitalismo, utilizando la obra artística como vector para difundir mensajes subversivos y simbólicos, difíciles de suprimir. La intervención artística se convierte en un "arte oculto" de comunicación, expandiendo horizontalmente nuevos mapas de "locomotoras" que circulan allí donde se mueve el ciudadano común (Bey, 2014).

[3] Peter Lamborn Wilson (New York, 1945), ensayista y poeta escribe a veces bajo el seudónimo Hakim Bey.

Se produce un proceso de autopsia y reimaginación del objeto encontrado implicando una desarticulación de la máquina y su activación como vector subversivo. La incorporación de la imagen en otros soportes o artefactos como el papel moneda representa una transgresión de la ilusión, en términos de Jean Baudrillard, introduciendo elementos de "simulacro" en diferentes etapas (Baudrillard, 1994).

La intervención del objeto encontrado, en un contexto "duchampiano", sugiere que el sujeto es tanto la máquina física en representación como un juguete en la incorporación al papel moneda. Este acto de transgresión subvierte las percepciones convencionales, desafiando las narrativas establecidas y redefiniendo la relación entre arte, objeto y espectador.

Siguiendo la línea de Hakim Bey (2014), se propone actuar "como guerrilleros ontológicos: atacan y escapan", manteniendo en movimiento constante a la comunidad y desafiando las estructuras de control y soberanía establecidas. Este movimiento busca conquistar espacios a través de acciones que, aunque puedan parecer imperceptibles inicialmente, transformando silenciosamente el espacio y difundiendo mensajes subversivos (Bey, 2014).

La intervención del objeto encontrado mediante diferentes técnicas artísticas, confronta las percepciones convencionales y transgrede la ilusión de lo que se considera legal o legítimo. Esta transgresión, aludiendo a la terminología de Jean Baudrillard (1994), introduce componentes de "simulacro" en diferentes estadios, cuestionando la realidad y el valor asignado a los objetos.

La intervención posible de los objetos, así como la activación de la imagen como vector subversivo, reflejan una práctica de apropiacionismo que no solo altera la representación física del objeto sino que también cuestiona las estructuras de poder y control

dentro del argot “duchampiano”. Este proceso no solo subvierte la percepción de los objetos sino que también promueve una nueva cartografía social y cultural.

En la profundización del análisis del objeto encontrado, exploramos la reconfiguración del espacio urbano y la creación de “territorios piratas” a través de la lente de Guy Debord. Esta idea se expande al considerar el espacio no solo en términos de mapas políticos o físicos convencionales, sino como una oportunidad para explorar y reconfigurar imaginativamente nuestro entorno, utilizando el conocimiento como combustible para nuestra libertad (Debord, 1958).

La intervención del objeto encontrado, ejemplificada por la locomotora, y su activación como vector subversivo a través del apropiacionismo, desafía las percepciones convencionales y transgrede la ilusión de lo que se considera legal o legítimo. Según Jean Baudrillard (1994), esta transgresión introduce componentes de “simulacro” en diferentes estadios, cuestionando la realidad y el valor asignado a los objetos (Baudrillard, 1994).

Este proceso de reimaginación y desarticulación del objeto encontrado refleja una práctica de apropiacionismo que redefine la representación física del objeto y cuestiona las estructuras de poder y control. Al subvertir la percepción de los objetos y promover una nueva cartografía social y cultural, cuestionamos el enunciado de Servando Rocha: “Todo mapa es un engaño” (Rocha, prologo en Bey, 2014).

Según Vaskes (2008) en su artículo “La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total”, Baudrillard se desmarca de la concepción tradicional de la mimesis, proponiendo en su lugar una visión donde prevalece la pérdida de referentes y la ausencia de imaginación. Baudrillard (1994) introduce tres categorías de simulacros en la cultura europea, comenzando en el Renacimiento. El primero, emergiendo en la época clásica, es identificado como el “doble”, lo que permitía distinguir entre el original

(verdadero) y la copia (simulacro), evocando así el concepto de autenticidad de Benjamin (2017), donde aún se reconoce una singularidad en la obra original.

Sin embargo, el enfoque cambia radicalmente en la época industrial con la aparición del simulacro de segundo orden, caracterizado por la mecanización y la transformación del objeto en mera mercancía.

El tercer estadio del simulacro, según Baudrillard, se aleja tanto de la mimesis como de la seriación, enfocándose en el "significante sin referencia", lo que conduce a una era de hiperrealidad donde lo real y lo irreal se vuelven indistinguibles. Este escenario es descrito vívidamente por Baudrillard (1994) como una "alucinante semejanza de lo real consigo mismo" (p. 13).

Vaskes (2008) proporciona un análisis detallado de estos estadios, aunque es crucial recordar la dicotomía establecida por Baudrillard entre la "no-realidad" y la "hiperrealidad", conceptos que parecen contradictorios pero que el autor resuelve a través de la "crisis de la representación", donde la referencia y la existencia del objeto se eclipsan. La simulación emerge como un tercer estadio, transitando desde la distorsión de la realidad por la mimesis, pasando por la duplicación o parodia de la producción, hasta alcanzar la simulación o re-duplicación, que se erige como un sinónimo de la implosión y la hiperrealidad.

El simulacro, según Baudrillard (1994), oscila entre la "no-realidad", una forma vacía que representa el "exterminio de la realidad", y la hiperrealidad, que se describe como "más real que lo real", una realidad de alta definición perfecta, absoluta y pura. Esta dualidad plantea un desafío en la comprensión del simulacro, que Baudrillard aborda a través del problema de la representación, especialmente en el contexto de la crisis de la representación, un tema central en la posmodernidad. Baudrillard propone una realidad contemporánea caracterizada por una simulación total que busca subvertir y destruir la lógica referencial y

significativa de la representación, enmascarando la desaparición de la realidad (Vaskes, 2008).

En el proyecto moderno, la representación implicaba una dialéctica entre sujeto y objeto, dominada por la filosofía de la subjetividad, donde el sujeto, armado con razón y lenguaje, construye y domina la realidad hasta el punto de que solo lo representado se considera existente. Sin embargo, en la visión de Baudrillard, esta estructura se desintegra, dando paso a un escenario donde lo real, el referente, el sujeto y el objeto ya no se pueden distinguir claramente.

Hakim Bey (2014) introduce la Zona Temporalmente Autónoma (TAZ)como una estrategia de resistencia en este contexto, describiéndola como un "campamento de guerrilleros ontológicos" que atacan las estructuras de control mediante la invisibilidad y la invulnerabilidad, evitando la violencia estatal. La TAZ se convierte en un espacio para la autonomía, rompiendo las normas establecidas y promoviendo una reconfiguración de las relaciones de poder (Bey, 2014).

La TAZ, en la narrativa de Bey, es una invitación a la aventura, donde la desaparición de las fronteras entre arte y política permite la emergencia de "chicos salvajes" en espacios siempre provisionales.

Este análisis de la realidad contemporánea, marcada por la simulación y la búsqueda de autonomía, invita a reconsiderar nuestras percepciones de la realidad, el arte y la política, explorando nuevas formas de resistencia y expresión en un mundo saturado por simulacros.

La TAZ, según Hakim Bey (2014), funciona como un enclave para "guerreros ontológicos" que emprenden acciones de resistencia antes de esfumarse, subrayando la importancia de mantener el dinamismo y la movilidad constante dentro de la comunidad. Esta estrategia implica una necesidad de autoprotección, evitando la violencia estatal mediante la

resistencia a las estructuras de control, en especial, a las ideas preconcebidas, y recurriendo a la invisibilidad y “invulnerabilidad” como tácticas de defensa inspiradas en las artes marciales. La eficacia de la TAZ radica en su capacidad para actuar de manera imperceptible, desplazándose antes de que los mapas de control puedan ajustarse a sus movimientos, lo que implica una concepción de autonomía que solo los individuos autónomos pueden planificar y ejecutar.

La escritura de Bey, imbuida de una “rica poesía”, invita a la emergencia de espacios temporales de libertad y resistencia, donde los límites entre el arte y la política se difuminan. Esta invitación se extiende a través de un universo de referencias que incluye a figuras como William Burroughs, cuya “interzona” sirve como metáfora de estos espacios intersticiales de resistencia y autonomía. Bey (2014) y Rocha , en su prólogo (Bey, 2014), sugieren que “todo mapa es un engaño”, una afirmación que resalta la naturaleza ilusoria de las representaciones y estructuras de poder tradicionales.

Bey (2014), a través de sus estudios históricos sobre utopías piratas, desarrolla el concepto de la TAZ como una manifestación contemporánea de espacios autónomos y temporales, libres de las restricciones de las estructuras de poder dominantes. Esta conceptualización de la TAZ como un espacio de libertad efímero pero potente ofrece un marco para la resistencia contra las normativas y las dinámicas de control en la sociedad contemporánea.

5.7 Autenticidad, sensaciones y abstracción

Atendiendo al trabajo de Silenzi (2009) Kandinsky fue el primer artista en traspasar la representación; buscando la representación autentica de los sentimientos. Así tendrá que ser la obra vivida de su tiempo para que no nazca muerta, así si la obra parte de revivir de pasados artes como el seguimiento de modelos griegos, como fue hasta el neoclasicismo,

representarán formas semejantes a las griegas, pero sin alma. Así la imitación "se asemeja a la de los monos. En apariencia los movimientos del mono son los mismos que los del hombre [...] pero esta mímica es desprovista de toda significación" (Kandinsky, 1960, p. 6).

También determinará que aquel que sólo es presente es un arte que vivirá poco tiempo, y el cambio que suscite en el ambiente que lo creo hará que este perezca. Así el artista vive en su entorno social y cultural, pero su autenticidad, su genialidad es su expresión de su fuero interno, por medio de su sensibilidad manifiesta lo más profundo de si. Esto podrá implicar el no entendimiento de los que le rodean, el ser una visión mas haya del presente le sumirá en la incomprensión, en nuestra obra no debemos quedarnos en la atmósfera de la forma, pues debemos adentrarnos en parámetros de sensaciones, de búsqueda de la persona, del artista. Kandinsky(1960) definirá dos partes en la obra de arte: el interno y el externo. La interna, la emoción, el espíritu del artista, que despertará sensaciones en el observador. Los sentidos no proporcionaran el nexo entre la parte inmaterial y la física de la obra. Kandinsky (1960) mantiene que el artista siente una especie de vibración del alma para realizar su obra, su contenido, si no fuera así será un simulacro de obra.

Kandinsky (1960) marca de manera indubitable la división entre la pintura figurativa y la pintura no figurativa. Da prioridad en la creación de la obra a las emociones, el elemento interno, elemento interno que será la fuerza de obra que da lugar y determina su representación, la forma, al color, a la composición y a la temática será la expresión material. Si atendemos a los dos parámetros referidos por el autor de belleza, mostrados por los colores, la puramente física, lo agradable al ojo y el otro, la belleza interior, que causará la vibración del alma que suscita el color.

En *Punto y línea frente al plano* (2007), Kandinsky determina que "el punto es una pequeña mancha de color sobre el lienzo". Atenderá a una belleza no kantiana y neoclasicista,

lo bello surge de las emociones, marcándolo el color y a la forma no figurativa. Precisamente, con esta tendencia de perseguir la belleza interior, Kandinsky no atiende a la representación: “en esta libertad de desplazar las formas [...] es donde debemos ver el germen de una serie infinita de creaciones artísticas.” (Kandinsky, 1960, p. 29).

Por todo ello, podemos afirmar que con Kandinsky(1960) surge el arte abstracto, la categoría de lo sublime. El despertar de la imaginación. Lo sublime será el eje del arte moderno.

5.8 Una visión filosófica Raymond Queneau (1903-1976)

Raymond Queneau (1903-1976), matemático y filósofo francés, trascendió los límites tradicionales de la literatura mediante su singular enfoque hacia la escritura y la creación literaria. Inicialmente vinculado al surrealismo, Queneau evolucionó hacia una posición de mayor independencia, caracterizada por una búsqueda constante de libertad expresiva y experimentalismo con el lenguaje.Su obra emblemática, *Ejercicios de estilo* (2006), es una demostración magistral de esta búsqueda, donde narra un acontecimiento trivial de noventa y nueve maneras diferentes, desplegando un vasto repertorio de estilos literarios. Este trabajo no solo evidencia su maestría lingüística y narrativa, sino que también cuestiona y expande las concepciones tradicionales sobre la originalidad y la multiplicidad de perspectivas en la literatura.

Queneau co-fundó, junto con François Le Lionnais, el OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle-Obrador de Literatura Potencial) en 1960, con el respaldo de un grupo diverso de escritores, matemáticos y pintores. Aunque pueden encontrarse algunas similitudes con los métodos empleados por el surrealismo, el OuLiPo se negó a afiliarse a las vanguardias (Macho, 2012). El objetivo era explorar nuevas estructuras y formas literarias a través de la imposición de restricciones formales, lo que revela su convicción de que las limitaciones

pueden actuar como un catalizador para la creatividad. Además, Queneau desafió las nociones convencionales de la originalidad en el arte, argumentando que la "calidad absoluta" de una obra original es un concepto elusivo, sujeto a las percepciones subjetivas y las valoraciones contextuales, particularmente las del ámbito editorial. Esta perspectiva subraya una visión crítica sobre el sistema literario y la producción artística, destacando la importancia de la interpretación y el valor asignado a las obras más allá de su existencia material.

La contribución de Queneau al mundo literario y filosófico se distingue por su habilidad para fusionar el juego lingüístico con profundas indagaciones filosóficas, redefiniendo el potencial de la literatura para abordar cuestiones existenciales y epistemológicas. Su legado perdura como un testimonio de la capacidad del lenguaje para explorar y expresar la complejidad de la experiencia humana, suscitando a las generaciones futuras a reconsiderar los límites de la narrativa y la expresión creativa.

5.9 Desde la cartografía

Objetos que definen el espacio. Imágenes que afectan a los modelos representados

La cartografía, al pasar de una práctica científica a una forma de expresión artística, refleja un cambio de la representación física y espacial hacia la exploración de territorios conceptuales y emocionales. Este enfoque permite conectar directamente con la idea del objeto encontrado, que, al ser reinterpretado dentro del arte, adquiere nuevos significados y se carga de nuevas narrativas. El objeto ocupa un lugar, que a su vez define y contextualiza el espacio. La cartografía artística se convierte en un medio para dialogar sobre la sociedad, la cultura y el espacio, ofreciendo una perspectiva única sobre como los objetos cotidianos y los espacios pueden ser definidos nuevamente y dotados de significado dentro del arte

contemporáneo. Al analizar estas prácticas, se puede profundizar en la comprensión de como el arte contemporáneo utiliza tanto la cartografía y la integración de los objetos encontrados para cuestionar y expandir nuestra percepción del espacio, la identidad y la memoria cultural, involucrando al espectador en un proceso activo de interpretación y reflexión.

La cartografía ha ido evolucionando desde sus comienzos, las denominaremos de manera sintética como clásica o tradicional, una representación esquemática de una visión superior , occipital de un territorio o espacio con ayuda de símbolos, leyendas y escalas facilitaba localizaciones y rutas.

Actualmente y con base a este precedente podemos hablar de cartografía artística. Peralta (2014) destaca que las cartografías artístico-sociales utilizan técnicas de estadística y mapeo para crear proyectos que fomenten el diálogo sobre temas sociales a menudo marginados. Estas cartografías, a diferencia de las científicas, son subjetivas y buscan capturar la complejidad emocional y política de los espacios representados, ofreciendo una mirada polisémica a las dinámicas sociales. Peralta (2104) suscita un debate sobre la historia y la apropiación de sus habitantes, su nueva conformación por sus nuevos pobladores que son en su mayoría inmigrantes.

Según Perales (2010), la relación entre el trabajo de un pintor y el de un cartógrafo ha estado íntimamente ligada desde el siglo XVI. Los artistas de esa época buscaban representar la realidad tanto de la figura como del espacio, compartiendo actitudes y competencias en la visión con cartógrafos, médicos, arquitectos e ingenieros (Besse, 2002). Durante la Edad Media, las representaciones artísticas dominadas por formas sintéticas y geométricas priorizaban el simbolismo sobre la apariencia física, sirviendo los objetos artísticos principalmente como vehículos de significados espirituales y simbólicos.

En contraste, el Renacimiento marcó un giro hacia la profundidad, perspectiva y naturalismo, con un enfoque renovado en la representación fidedigna de la realidad visible. Este cambio evidencia una evolución en la percepción del objeto, donde los artistas, como los cartógrafos, adoptaron una metodología científica y técnica, integrando conocimientos de diversas disciplinas (Maderuelo, 2008). Maderuelo destaca que se estableció un "orden visual, de manera que cada elemento no solo tenía un parecido con el modelo, sino que también ocupaba un lugar y un tamaño proporcionado a su apariencia" (p. 67). Esta visión compartida de la realidad, considerada como un objeto de observación, influyó profundamente en como los objetos y las imágenes eran conceptualizados y representados, "como si fueran textos en los que poder leer y descifrar signos que, después, iban a plasmar en sus obras por medio del dibujo" (Maderuelo, 2008, p. 69).

En cuanto al simbolismo de la representación, los artistas renacentistas avanzaron significativamente en el dibujo, acercándonos a una representación más fidedigna de la realidad. En el ámbito contemporáneo, sin embargo, los artistas se centran no solo en la representación de la apariencia sino también en los comportamientos subyacentes, adoptando una perspectiva más materialista que podría considerarse una simplificación. Según Hardt y Negri (2001), este enfoque artístico es parte de un desplazamiento más amplio hacia "la producción de subjetividades" en nuestra era globalizada, donde el arte se convierte en un medio para explorar y afirmar nuevas identidades dentro de la estructura de poder del Imperio global. Así pues, el simbolismo ofrece espacio no solo para la libertad y la diversidad sino también como una forma de resistencia a las normas establecidas, confrontando las narrativas dominantes impuestas por el capitalismo global y sus mecanismos de control.

Hardt y Negri argumentan que en el mundo contemporáneo, los poderes del 'Imperio' buscan regular la vida social y cultural a través de medios cada vez más sofisticados de

simulación y control, lo que los artistas contemporáneos a menudo buscan subvertir o criticar a través de sus obras. En este sentido, la práctica artística contemporánea puede verse como un campo de batalla simbólico donde las luchas por la autonomía y la autenticidad se llevan a cabo contra las fuerzas de homogeneización cultural y alienación que caracterizan al capitalismo tardío (Hardt y Negri, 2001).

La reintroducción del Mapa Mundi en el Renacimiento a través de la *Geographia* de Ptolomeo marcó una distinción entre las representaciones matemáticas de los cartógrafos y las representaciones más narrativas de los artistas, que dieron lugar a paisajes. La calidad estética de algunos mapas de esta época, como los de Abraham Ortelius o Joris Hoefnagel, refleja una diferencia funcional entre los mapas y el arte (Serres, 1995).

La proyección Mercator, creada por el cartógrafo Gerardus Mercator en 1956, nos permitió elaborar imágenes de planos terrestres por medio de la proyección cilíndrica, proporcionándonos desde entonces este gran descubrimiento y con un pequeño desfase, la transición de la esfera terráquea a un plano. Este método ha sido fundamental, especialmente para determinar rutas marítimas, facilitando la navegación y la visualización global. En 1946 con el objetivo de minimizar las distorsiones utilizando la geometría, Buckminster Fuller desarrolla el *Dymaxion Map*. “En primer lugar la Tierra se convierte en una figura geométrica, un icosaedro: sus veinte triángulos después se separan y se aplanan, de manera que las masas de tierra se irradian desde un nexo en el norte, sin separar los continentes ni alargar las regiones polares” (Holmes, 2005, p. 319). Se utilizan dichas representaciones a nivel político, así Buckminster Fuller presentó el Mapa Dymaxion en la Exposición Universal de Montreal como una innovadora forma de visualizar la Tierra sin las distorsiones asociadas con la proyección Mercator. Su diseño buscaba minimizar las distorsiones de tamaño y forma de las masas de tierra, promoviendo una visión más equitativa y precisa del mundo. Es por

ello, un intento de Fuller por fomentar una comprensión global más integrada y equitativa, alineada con sus ideales de eficiencia, igualdad funcional y una especie de democracia radical a través de la representación cartográfica.

Con el mismo objetivo de minimizar las distorsiones de Mercator en 1990 Alfredo Jaar realiza la instalación *Geography=War* corrigiendo las maximización de superficie en el Norte y el Sur en contraposición al Ecuador, regiones del tercer mundo, que queda minimizado con lo que supone políticamente dicha no concordancia. Es evidente que las imágenes afectan a los modelos representados.

Michal Rovner, en sus obras, establece conexiones entre el individuo y la comunidad, lo local y lo global, así como entre los elementos de orden y caos, temporalidad y azar. Su idea sobre el concepto cartográfico es dinámico, donde el mapa fluye constantemente, partiendo siempre de un principio, como lo enuncia Guattari en "Micropolítica", donde destaca la necesidad de disponer de una cartografía mínima para orientarse en cualquier proceso (Guattari & Rolnik, 2006, p. 97). Estas representaciones cartográficas emergen de una comprensión subjetiva de la experiencia, tal como lo describe Sue Rolnik donde las palabras parecen vibrar, conectándose y desconectándose en un flujo constante que define al texto (Rolnik, 2019).

De acuerdo con Perales (2010), las cartografías funcionan como metáforas que nos invitan a reflexionar, especialmente cuando los datos representados no se limitan a espacios físicos, sino que también incluyen otros elementos visualizables. Esta condición metafórica revela la riqueza de analogías y paralelismos estructurales entre las diversas formas de manifestación de los elementos, ofreciendo una perspectiva única para comprender la complejidad de los sistemas y procesos.

La tecnología ha transformado nuestra manera de cartografiar, pasando de un modelo individual y único a uno plural y diverso. Antes, los mapas de papel representaban información concreta en un espacio-tiempo determinado, convirtiéndose en un registro estático del pasado. Sin embargo, con la llegada de los mapas digitales, esta perspectiva ha cambiado radicalmente. Según Amanda Finkelberg (2007), los mapas digitales permiten manejar cantidades ilimitadas de datos de manera dinámica y selectiva, lo que los convierte en herramientas contemporáneas e instantáneas. Si atendemos a Finkelberg, la cibercartografía no son solamente herramientas proporcionadas por internet y digitales, sino "más bien al proceso de crear y usar estos mapas. La digitalización ha supuesto un cambio sistemático no sólo en la distribución de mapas como productos, también en la práctica. Cibercartografía se refiere a la relación entre el cartógrafo (tu) y los datos espaciales." (Finkelberg, 2007, p. 9). Finkelberg considera que la principal diferencia es como nos relacionamos con ellos: generación y uso. Nos posibilita organización en redes y la participación en ellos, pasamos de seres pasivos a conformadores, por ejemplo: *My Maps* de Google, el usuario dota de experiencia personal el mapa, por ello la cartografía por medio de la WEB 2.0 democratiza la cartografía. Así Google Earth nos proporciona la información en la escala deseada. Igualmente wiki, blogs, amplían las posibilidades del "neocartógrafo". Laszlo Zentai, habla de una Cartografía 2.0, como "la cartografía del siglo XXI" (Zentai y Guszlev, 2006, p. 23).

La relación que tenemos actualmente con los mapas significa nuestra propia integración en ellos. Jessica Clark explora esta idea a partir de la cartografía inmersiva y describe como el nuevo cartógrafo se identifica por dónde está, en lugar de recurrir al mapa para saber su localización. Según Clark (2013), el mapa está conformado por nosotros mismos; somos partícipes. Hemos de atender por ello a la privacidad del individuo y marcar

los límites. La manera en la que hoy navegamos los mapas es mucho más rica y variada e incluye las formas tradicionales. Antiguamente las cartografías eran objetos manejables, manipulables. Hoy navegamos los mapas, a menudo en escala 1:1. Un ejemplo evidente puede ser *Legible City* (Shaw et al., 1989) fue una innovadora obra de arte digital que ofrece una experiencia inmersiva única que permite a los espectadores navegar por representaciones digitales de ciudades (Nueva York, Ámsterdam y Karlsruhe) mediante un simulador de bicicleta estacionaria. Las calles y edificios están formados por letras que forman palabras y frases, ofreciendo una experiencia única de exploración urbana donde el texto y la ciudad se fusionan, desafiando las percepciones tradicionales de espacio y narrativa. Esta obra pionera combina tecnología, interactividad y exploración conceptual de la representación urbana.y otro más reciente, aunque a otra escala, los espacios de Google Earth o el espacio virtual de *Second Life* , plataforma de mundo virtual en línea lanzada en 2003 por Linden Lab, donde los usuarios, conocidos como "residentes", pueden crear avatares para interactuar con otros, participar en actividades, y crear y comerciar propiedades y servicios virtuales. Es conocido por su amplia capacidad de personalización, permitiendo a los usuarios crear entornos detallados y objetos. Se utiliza tanto para entretenimiento como para educación, negocios, y arte, ofreciendo un espacio virtual para exploraciones sociales, culturales y económicas (Metaversoflow., s.f.).

En la cartografía moderna y la tecnología, herramientas como Google Maps han revolucionado la forma en que interactuamos y conceptualizamos el espacio y el arte. Las nuevas tecnologías no solo permiten una representación más dinámica y participativa del espacio, sino que también transforman la manera en que interpretamos y interactuamos con el patrimonio cultural y artístico. La integración de estas tecnologías en el arte contemporáneo nos permite no solo navegar, sino también posicionar y personalizar nuestros paisajes

culturales, marcando un cambio significativo en la relación entre el observador, el objeto artístico y el espacio. Se necesitan sistemas complejos de datos que representen donde estamos, pasar, donde queremos ir, conocer el espacio y los diferentes saberes que integremos, información compartida por medio de la tecnología. Representaciones del saber. El artista tiene un protagonismo y responsabilidad en la labor de interpretar, de derribar las fronteras creadas políticamente, aquellas que son inviables que están otorgadas por el poder y son mucho más infranqueables.

6. Fundamentos y referentes

Este capítulo examina como la antropología y el arte interactúan mediante el estudio de objetos encontrados e imágenes, reescribiendo las narrativas sociales y culturales a través de una nueva interpretación. Desde los inicios del movimiento dadaísta, los artistas han explorado como los objetos pueden transformarse de simples componentes a protagonistas centrales en el arte, cuestionando así las concepciones tradicionales de la comercialización y la autenticidad.

Se analiza también como el movimiento de Apropiacionismo cuestiona las nociones de autoría y originalidad, influenciando la percepción de la identidad cultural en el arte. El videoarte se utiliza como una herramienta crítica para deconstruir las narrativas dominantes, ofreciendo una plataforma para el comentario social y político, lo cual resalta su potencial transformador.

El impacto de los materiales y técnicas en la percepción del arte se analiza a través del trabajo de artistas que cuestionan nuestras preconcepciones sobre el arte y su significado. Además, la práctica de caminar aparece como una forma de arte antropológico, donde el movimiento a través del espacio se convierte en una manifestación de la experiencia y la interacción con el entorno. El arte y la antropología pueden entrelazarse para revelar la

complejidad de nuestra relación con los objetos e imágenes, utilizándolos como medios para la crítica y la reflexión.

6.1 Dadaismo. Banhaus. Neue Sachlichkeit, Art Deco, Surrealismo Schlemmer. Raoul Hausmann

6.1.1 Raoul Hausmann (1886-1971)

Es necesario situar al artista en su contexto, según el estudio de Jones (2003) donde identifica al Artista Raoul Hausmann como líder de Berlín del Dadá, junto con George Grosz, John Heartfield, Hannah Höch (amante de Hausmann de 1915 a 1922) y Richard Huelsenbeck. Hausmann declara "El arte más alto", en el Primer Manifiesto de Dadá alemán en 1918, "será el arte que ha sido visiblemente destrozado por las explosiones de la semana pasada, que siempre está tratando de acumularse después del accidente de ayer".

Berlín, al terminar la primera guerra mundial se convierte en una ciudad de veteranos de mutilados y es un periodo confuso cargado de luchas. En 1919 Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht organizan el ascenso del comunista Spartacus, que a su vez es reprimido por la extrema derecha Freikorps. La visión de Baudelaire sobre el "artista de la vida moderna" adquirió una nueva dimensión tras la guerra. Antes de la guerra, los modernistas ya habían comenzado a dividir la percepción, revolucionando el sistema renacentista y rechazando el naturalismo; sin embargo, fue en Berlín donde estas ideas se llevaron hasta las últimas consecuencias (Baudelaire, 2010). El estudioso de este período Jones (2003), señala que tal vez los artistas alemanes estaban demasiado comprometidos con la realidad de la cerveza como para practicar la abstracción. Así, la fragmentación del arte es una representación de la fragmentación de la vida, que la guerra hizo su máxima representación aunque de manera grotesca. Hausmann es dadaista pero a diferencia de sus contemporáneos Duchamp o Arp busca la verdad dentro del Dadaismo. Si Dadá es lo absurdo, el "anti" por antonomasia, anti-

arte, anti-literatura con un estilo provocador, lo que en muchos escritos del tema se refieren con la palabra “gamberro”. Dadá es destrucción aunque sea creativa. A nivel social y político criticarán a la burguesía siendo provocadores con su obra hacia esta clase.

Personalmente lo definiría como el segundo principio de la termodinámica representado por la “S” de entropía, a lo que todo en la vida tiende, al desorden.

Se sugiere que Tristan Tzara encontró la palabra con la que denominaron el movimiento, abriendo el diccionario y seleccionando el término por el azar. Este movimiento aunque no fue muy largo en el tiempo de manera fiel todos sus principios, aunque si se extendió a todas las artes e influenció en modo importante de los surrealistas que añadirían concepto y buscarían sentido a estas acciones.

Sobre el caos, azar, el desorden, lo imperfecto, recaerá el concepto de la belleza. Después de todo, ¿no es así la vida real?. Más adelante tendrán influencia hasta nuestros días.

En otro orden y como antesala a *Der Geist unserer Zeit* [El espíritu de nuestro tiempo] (fig. 2) es importante destacar según podemos leer en el estudio *Bauhaus theater of human dolls de Koss* (2003), como la fascinación que los autómatas suscita desde el Renacimiento al espectador en Europa, el ingenio mecánico, demostrando las maravillosas cualidades de la máquina moderna y confirmando al mismo tiempo el carácter “mecanicista” del cuerpo humano.

Así el “autómata” (una figura máquina que funciona como ser humano, sin necesidad de asistencia humana) se aproxima más al modelo de la muñeca Bauhaus a diferencia de la marioneta.

Figura 2
Mechanischer Kopf – Der Geist unserer Zeit
[El espíritu de nuestro tiempo]
Raoul Hausmann .1919



Nota: Museo: Centre Pompidou, París (Francia)
Escultura (32,5 x 21 x 20 cm)
Fuente: https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cGzAKG

6.1.1.1 *Mechanischer Kopf– Der Geist unserer Zeit* (1919).

[Cabeza mecánica: El espíritu de nuestra época].

Hausmann, en su obra *Mechanischer Kopf – Der Geist unserer Zeit* (fig. 2), hace una referencia explícita al filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Según Jones (2003), en su libro *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenología del espíritu] (1807), Hegel plantea que todo es mente. En esta interpretación, la obra de Hausmann se percibe como una inflexión agresivamente marxista de Hegel: la cabeza se concibe como un espacio cuyos pensamientos están materialmente determinados por objetos literalmente fijados a ella. Sin embargo, en la cultura occidental, la cabeza simboliza el asiento de la razón, una noción que también se refuerza con la fascinación europea por el retrato. De tal manera que la cabeza es influenciada por elementos y fuerzas externas.

Lampkin escribe de la *Cabeza mecánica*, que Hausmann auto-recicló un maniquí en el que clava elementos representando su mundo y su momento. En su obra la cultura queda ensamblada en la cabeza, criticó al espíritu del tiempo del ser humano, refiriéndose al clima moral, intelectual y cultural de la época. Confiere otro sentido al concepto de Zeitgeist[4] de

[4] La definición del espíritu o modo particular de un particular periodo de historia como muestra las ideas o creencias de el tiempo.

Hegel. El Zeitgeist aquí es un metro de modista, un reloj destartalado , una regla de madera, una taza de hojalata, una caja de gafas , el tubo de una pipa y un trozo de metal, podría ser una placa tapando el cráneo dañado de un soldado según Jones (2003) que también la describe como de apariencia estúpida y oscura, sin vida.

La *Cabeza mecánica*, será el prototipo robótico de la conversión de la humanidad, precursor de "Frankenstiniana" e inspiradora hasta nuestros tiempos. Las emociones y el alma será simplemente un corazón grabado en la taza de hojalata. Por otro lado un estudio de Biro (2007), analiza, previas y coetáneas a la realización de la cabeza mecánica, las actividades artísticas de poesía y *performance* desarrolladas por Hausmann durante 1918 y 1919 y como fueron la simiente para su imaginería cibernética que Hausmann ya recreaba en sus caricaturas, fotomontajes y ensamblajes de 1920. También se destaca la importancia de la relación entre sexualidad y revolución social, que estimulará la creación de las imágenes visuales de Hausmann.

La guerra mecanizada, hombre-máquina; anticipará el concepto del cyborg desarrollado a finales del siglo XX. Según García-Calvente (2016) si la representación de manera naturalistas del cuerpo humano ha predominado en el arte frente al maniquí, en contraposición en las últimas décadas la relevancia del maniquí toma significado en esta tarea, a pesar de que durante más de cinco siglos ha desempeñado dualidad: rechazo absoluto y reivindicación entusiasta. Así en la pintura europea de la primera mitad del siglo XX el uso de modelos no vivos desempeñarán desde el gesto provocador que supone la confrontación deliberada del maniquí con el modelo vivo, hasta la función evocadora y subversiva que este artilugio, versátil e inquietante, totalmente instalado en las vanguardias.

En el entorno de postguerra que marcará al movimiento y al autor así como también basándonos en el artículo de Staley (2018) *The interwar period as a machine age:*

Mechanics, the machine, mechanisms, and the market in discourse, donde las máquinas, los mecanismos y las nuevas mecánicas son parte esencial en el discurso posterior a la Primera Guerra Mundial, nos describirá como la integración de las máquinas estaban en el sustrato social y económico determinando una nueva etapa, distintiva en la historia cultural de la mecánica, la "era de la máquina", llegando esta concepción a todos los niveles y no sólo a aparatos inconexos e individuales. Los conceptos de mecanización se extenderán a todos los ámbitos, la economía y los mecanismos de mercado, así como el arte, todo esto influirá en la cultura y en su expresión. La ciudad se tornará símbolo de esto, pero también con las tensiones y las ambigüedades de la vida mecánica. *Declince of the West* (Spengler 1919) y el estudio de Hessen de 1931 de Newton estaban vinculados a la cultura de Weimar en Alemania, y a la política soviética, al igual que con los escritos de Rathenau, Simmel, Chase, Mumford, Hayek y siendo parte importante en el Dadá, todo ello determinará un extenso discurso internacional sobre la máquina y la mecanización. Según Staley, (2018) los escritos Dadá están relacionados con máquinas, mecanismos e instrumentación de estas serán tratadas en el discurso posterior a la Primera Guerra Mundial.

6.1.2 Schlemmer descomposición del objeto

El análisis de la obra de Oskar Schlemmer y su visión de la abstracción revela un profundo entendimiento del cuerpo humano y su representación artística durante el período de vanguardia en Europa. Schlemmer (2013), asociado con la Bauhaus, una institución fundamental en el desarrollo del arte y el diseño modernos, enfatizó la simplificación y la abstracción como medios para explorar y expresar la esencia del ser humano y su relación con el espacio y la tecnología.

En 1925, Schlemmer articuló su perspectiva sobre la abstracción como un mecanismo dual que, por un lado, descompone y analiza los elementos constitutivos de los objetos para

explorar su potencial o llevarlos al extremo de lo absurdo, y por otro, busca la generalización y síntesis para crear nuevas formas (Schlemmer citado en Gropius, 1935). Esta dualidad se manifiesta claramente en su tratamiento del cuerpo humano, que él desmonta en componentes básicos geométricos, buscando una nueva forma de representación que trascienda la individualidad y la reproducción naturalista.

Schlemmer veía en la abstracción la posibilidad de construir un modelo de subjetividad humana despojado de características individuales, un "tipo" humano que pudiera ser definido por principios geométricos y, por ende, susceptible de ser replicado ad infinitum. Este enfoque no solo refleja la influencia de los ideales de la Bauhaus sobre la estandarización y la producción en serie, sino también una visión utópica de la humanidad, en consonancia con los ideales de progreso y modernidad de la época (Whitford, 1984).

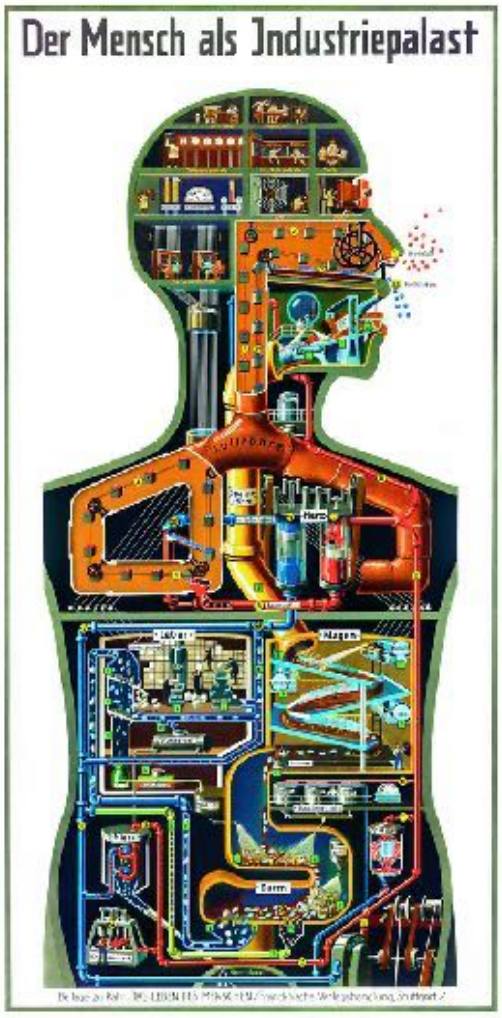
En este sentido, la figura humana abstracta y estilizada de Schlemmer se convierte en un símbolo de la modernidad, un ser humano "artificial" que representa una metáfora de la condición humana en el siglo XX, más allá de la mera imitación naturalista. Como Schlemmer mismo lo expresó en 1930, su objetivo era crear no un ser humano natural, sino una representación que fuese a la vez metáfora y símbolo, un nuevo ideal estético que se alineara con las transformaciones sociales y tecnológicas de su tiempo (Schlemmer, 2013).

La contribución de Schlemmer (2013) al arte moderno y su influencia en la enseñanza de la Bauhaus fueron fundamentales para el desarrollo de una visión del arte que integra la abstracción, la tecnología y la exploración del espacio y la forma. Su trabajo no solo desafía las convenciones de representación, sino que también propone un diálogo entre el arte, el diseño y la arquitectura, anticipando debates contemporáneos sobre la interdisciplinariedad y la función del arte en la sociedad.

6.1.3 Fritz Kahn (1888-1968)

En la obra *Das Leben des Menschen*, Fritz Kahn (1926), ginecólogo y autor científico, despliega ilustraciones para explorar su visión pedagógica y surrealista del cuerpo humano como un conjunto de metáforas mecánicas. Esta perspectiva convierte la anatomía en fascinantes máquinas, suscitando interés por su interacción entre la biología y la tecnología mecánica. En *Fritz Kahn: Man Machine* (Von Debschitz, U. y Von Debschitz, T., 2009) se explora la obra de Kahn, destacando *El hombre de la fábrica* como una pieza central en la interpretación de la anatomía humana a través de metáforas industriales. *Der Mensch als Industriepalast* (fig. 3) publicado en 1926, representa un esfuerzo de Kahn por democratizar la comprensión del cuerpo humano, utilizando ilustraciones que incorporan avances tecnológicos y analogías de la vida cotidiana. Las representaciones van desde el sistema nervioso a las vías sensitivas imaginado como relés, ondas y cables y ondas de radio hasta el corazón como una bomba de pistón, ilustrando la influencia de movimientos artísticos como la Neue Sachlichkeit, el Art Deco y el Surrealismo en su trabajo.

Figura 3
Der Mensch als Industriepalast
Fritz Kahn



Nota: Portada
Fuente: https://www.mundoflaneur.com/fritz-kahn-anatomia-de-las-ideas/

Podemos ver a modo de ejemplo como en la figura 4 se representa en un mundo urbano nocturno que podría ser Nueva York, la figura humana es presentada como un receptor de ondas invisibles, similar a una radio, rodeada de edificios con ascensor, radiadores de vapor, tráfico de autos, farolas, ventanas iluminadas y peatones. Además, el cuerpo se visualiza como un cartel publicitario, funcionando como un medio de comunicación masivo que emite mensajes. Esto refleja una visión noir de la modernidad

Figura 4
Fritz Kahn
Die 'Empfindungsbahn [Vías sensitivas].1929

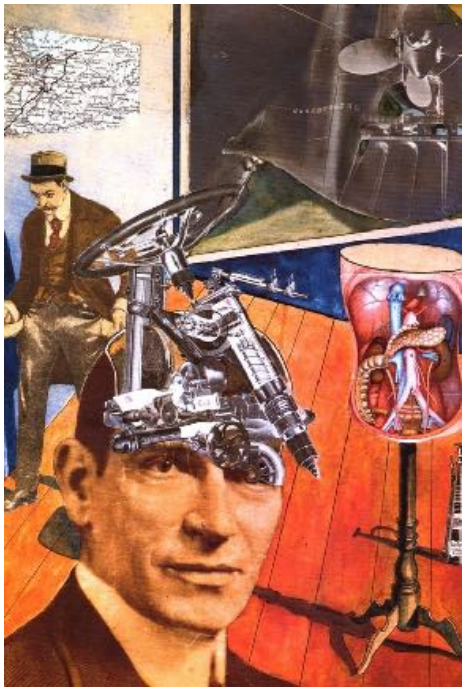


Nota: Las vías sensitivas parecen cables y ondas de radio. La vía sensorial y el sistema de radio, en Gerhard Venzmer et al., Hand-und Lehrbuch der Krankenpflege 1 (Stuttgart: Franckh'sche Verlag, 1938), lámina 10. Originalmente de Fritz Kahn, Das Leben des Menschen 4 (1929), lámina 7. A tres colores. Artista no acreditado. Biblioteca Nacional de Medicina.

La obra de Kahn, al igual que *Tatlin at Home* de Raoul Hausmann (1920) (fig. 5), emplea un enfoque mecánico para explorar la funcionalidad del cuerpo humano, ofreciendo una perspectiva que conecta con estudios naturales y el arte surrealista para enriquecer la narrativa visual del "viaje a través del torrente sanguíneo".

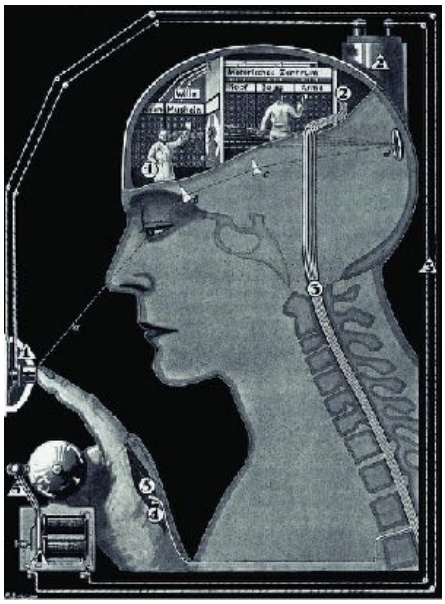
Fritz Kahn destacó en la dirección de un equipo de 23 ilustradores, incluidos G. Edelstein (fig. 6) y Arthur Schmitson, para la realización de sus visionarias ideas sobre la anatomía humana mediante bocetos. Según Bork (2007), esta colaboración sirve de ejemplo de producción colectiva de conocimiento, resaltando a Kahn como un innovador de su tiempo. Después de huir del régimen nazi en 1933, Kahn encontró refugio

Figura 5
Raoul Hausmann
Tatlin at Home. 1920



Fuente: https://galleryintell.com/artex/tatlin-home-raoul-hausmann/

Figura 6
G. Edelstein
Das Leben des Menschen
[La vida del hombre]



Fuente: https://medicine.yale.edu/histmed/education/undergrad/

en Estados Unidos con la ayuda de Albert Einstein, donde continuó su trabajo hasta alcanzar un reconocimiento internacional por sus contribuciones en la visualización científica.

Bork critica el reduccionismo de Kahn, señalando que sus representaciones del cuerpo humano, que utilizan figuras minúsculas para simbolizar procesos biológicos, demuestran los límites de la tecnología de su tiempo (Bork, 2007). Sin embargo, las ilustraciones de Kahn, especialmente en su tratamiento de los estereotipos de género, presagian el diálogo contemporáneo sobre los cyborgs y la tecnología protésica, explorando las dinámicas de género y las posibilidades eróticas en sus obras.

Es destacable como las ilustraciones representan estereotipos familiares, acorde con el momento, de género. Kahn utiliza el cuerpo masculino, para la ilustración anatómica como una máquina funcional mientas que sus representaciones del cuerpo femenino pueden llegar a ser siniestras. La representación del hombre-máquina de la planta de energía llegará hasta la etapa del manifiesto “cyborg” y el implante protésico, son imágenes que rescatan por sus posibilidades eróticas omnisexuales. En este orden vemos la obra de Eduardo

Figura 7
Eduardo Paolozzi
Wittgenstein en Nueva York.1965



Fuente: https://www.mutualart.com/Artwork/Wittgenstein-in-New-York/DCAC6ACE36881A1B8D0A025A9FA8EDA7

Paolozzi durante las décadas de 1960 y 1970 revela una profunda influencia de las imágenes hombre-máquina presentes en los libros de divulgación científica del médico y escritor alemán Fritz Kahn. Un ejemplo destacado de esta influencia se encuentra en su serigrafía *Wittgenstein en Nueva York* (1965). Además de esta obra, Paolozzi produjo una serie de grabados titulada *Secretos de la vida – La máquina humana y su funcionamiento* (1970), así como diseñó la portada de la novela *Lost in the Funhouse* (Penguin, 1972) del escritor John Barth. La referencia a Kahn en el trabajo de Paolozzi fue redescubierta en 2009 por Uta y Thilo von Debschitz durante su investigación sobre la vida y obra del mencionado autor alemán. Este hallazgo resalta la importancia del legado de Kahn en el ámbito artístico, particularmente en el trabajo de Paolozzi, cuya serigrafía *Wittgenstein en Nueva York* (1965) (fig. 7) constituye un ejemplo de la fusión entre la imagen humana y la maquinaria moderna, característica distintiva del enfoque de Kahn (Gigatos, 4 de febrero de 2022).

6.1.4 Hannah Höch: Pionera del Fotomontaje y Luchadora Incesante

Hannah Höch (1890-1978) (fig. 8), nacida en Berlín-Heiligensee, es reconocida como una figura pionera dentro del movimiento Dadá, especialmente por su innovador trabajo en

Figura 8
Hannah Höch Hannah con su Dada Dolls. 1920



Nota: © Berlinische Galerie
Fuente: https://the-fabulous-fulcrum.com/art/2017/3/20/hannah-Höch-her-dada-dollsin-focus/

fotomontaje. Antes de la Primera Guerra Mundial, Höch comenzó sus estudios en Berlín, una ciudad que, en aquel entonces, emergía como un destacado centro del movimiento Dadá (Kraftgenie, 2010, 31 agosto). Su participación voluntaria en la Cruz Roja durante la guerra y su relación compleja con el dadaísta Raoul Hausmann le ofrecieron un primer plano a los inicios del fotomontaje. Höch describiría estos años como artísticamente productivos, aunque marcados por una relación turbulenta (Kraftgenie, 2010, 31 de agosto). La influencia de Höch en el Dadá no solo se limitó a su relación con Hausmann, sino que también se extendió a su conexión con Kurt Schwitters, quien la apodó "la dadásofa". A través de su obra, Höch contribuyó a la representación de una "mujer nueva", renovada y emancipada, siendo la única mujer que participó en la Primera Feria Internacional de Dada en 1920 junto a dadaístas de la talla de Johannes Baader, George Grosz y John Heartfield.

La relación de Höch con Hausmann, que comenzó en 1915 y terminó en 1922, estuvo marcada por su rechazo a formar parte de un *ménage à trois* propuesto por Hausmann. A pesar de la separación, Höch encontró amor y compañía con la escritora holandesa Til Brugmann, con quien vivió posteriormente (Kraftgenie, 31 de agosto de 2010). A pesar de retomar su amistad con Hausmann años después, Höch expresó su desilusión con la dinámica de su círculo social, indicando que las reuniones eran aburridas y que Hausmann presumía

Figura 9
Die starken Männer [The Strong Guys]. 1931
Hannah Höch



Nota: [Los hombres fuertes] 1931
Fotomontaje con acuarela
Tamaño: 9.5 x 5.5 in. (24.5 x 13.5 cm)
Colección del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
La fuente de medios de Höch aquí fue una reproducción fotográfica del boxeador campeón Max Schmeling, quien fue idolatrado durante la era de Weimar por la vanguardia cultural e intelectual de Alemania. Los Dadaístas, en particular, valoraron el deporte combativo del boxeo, viéndolo como el contraparte atlético de su propio asalto a la cultura burguesa tradicional.
Der Querschnitt 6, no. 12 (diciembre de 1926), entre pp. 966 y 967.
Fuente:https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf

ostentosamente de sus adquisiciones materiales, alejándose de la esencia de su pasión inicial.

La postura del movimiento Dadá hacia la inclusión femenina fue, en general, crítica y exclusiva. Hans Richter minimizó la contribución de Höch (Mareuge, 2018) al movimiento, reduciéndola a roles serviles y domésticos. Esta actitud refleja una resistencia dentro del movimiento a reconocer plenamente el papel de la mujer en el ámbito artístico y social de la época.

La obra de Hannah Höch trasciende su tiempo y sigue siendo un testimonio poderoso de la lucha por la emancipación femenina y la innovación artística. Su legado en el fotomontaje (Zulak, 2015) no solo destaca su maestría técnica, sino también su audacia para cuestionar y transformar las representaciones sociales de género, ofreciendo una perspectiva única que enriquece nuestra comprensión del movimiento Dadá. Por ejemplo podemos ver en su obra *Die starken Männer* [Los hombres fuertes] (fig. 9) Höch destaca la androginia y la flexibilidad de los roles de género al modificar las facciones de Schmeling utilizando recortes

de papel, y añadiendo sobre su torso una cara que combina rasgos masculinos y femeninos, lo que parece cuestionar la postura machista del boxeador, desafiando así los estereotipos tradicionales de género.

En el período posbélico de la República de Weimar, Alemania experimentó una profunda revisión de los roles de género y la identidad en el marco de una sociedad que se esforzaba por reconciliar sus ideales progresistas con las realidades de una modernización acelerada. La investigación de Samantha Gardner en la Universidad de Tennessee, bajo la supervisión del Dr. Timothy Hiles, arroja luz sobre como Hannah Höch, una destacada artista del movimiento Dadá, utilizó el fotomontaje para navegar y criticar este paisaje sociocultural en evolución (Gardner, 2014).

Höch se distinguió por su capacidad para capturar la esencia de la Nueva Mujer, un ideal emergente que desafiaba las nociones preestablecidas de feminidad en respuesta a los cambios políticos, tecnológicos y sociales de la época. La introducción del derecho al voto femenino en 1919, por ejemplo, simbolizó un paso significativo hacia la igualdad de género, aunque, como señala Matthew Biro, esta emancipación fue en muchos aspectos contradictoria e incompleta (Biro, 2009; Graf, 2009).

La obra de Höch, profundamente arraigada en los ideales de la nueva mujer, critica la representación y percepción de la feminidad en una era caracterizada por avances tecnológicos y una creciente visibilidad de las mujeres en el espacio público. A través de su técnica de fotomontaje, Höch analizó las complejidades de la identidad de género y la representación, combinando imágenes de la cultura popular y la maquinaria para cuestionar las normas y los roles de género establecidos (Gardner, 2014).

6.1.4.1 El arte de Hannah Höch: crítica y significación.

La obra de Hannah Höch representa una intersección fascinante entre el arte y la antropología, proporcionando un terreno fértil para explorar como los objetos e imágenes van más allá de la mera representación de la realidad para participar activamente en la construcción y deconstrucción de significados. A través de su uso pionero del fotomontaje, una técnica que armoniza el concepto del objeto encontrado con la creación de nuevas imágenes, Höch se establece como una figura central en el movimiento Dadá. Su intención no se limitó a emplear el fotomontaje como una herramienta artística; fue también un medio para cuestionar críticamente las normas sociales, la identidad de género y la política de su época.

Desde este análisis se propone no solo destacar la contribución significativa de Höch al movimiento Dadá y al arte moderno, sino también comprender como su obra puede interpretarse como un documento antropológico que indaga en la construcción social de la identidad y el género. Mediante el examen de sus fotomontajes, descubrimos como Höch empleó el objeto encontrado y la imagen para desmantelar y reconstruir el tejido de la realidad, ofreciendo así una crítica incisiva de su contexto histórico y social. En este sentido, la obra de Höch se convierte en un espejo a través del cual se reflejan y cuestionan las complejidades de su tiempo, evidenciando su habilidad para fusionar la estética con una profunda reflexión sociocultural.

Así pues, se permite una apreciación más profunda de la obra de Höch, no solo en términos de su estética y técnica sino también en su capacidad para interrogar y expandir los límites de la representación y la significación. Al hacerlo, Höch no solo se establece como una artista pionera sino también como una figura clave en el diálogo entre el arte y la antropología, cuyo legado continúa inspirando y desafiando a las generaciones futuras.

Hannah Höch manipuló de manera magistral objetos e imágenes encontradas para desafiar y redefinir las percepciones contemporáneas de la feminidad, la política y la cultura. A través de sus obras, no solo critica la sociedad patriarcal y las convenciones artísticas dominantes, sino que también propone una revisión profunda de la "imagen" y su capacidad para influir y reflejar cambios culturales y sociales. La obra de Höch trasciende la mera crítica social y la exploración de género, destacando por su agudo sentido irónico, especialmente evidente en su fotomontaje *Die Starken Männer* [The Strong Guys] (1931) (fig. 9), donde se manifiesta una perspicaz crítica hacia la hipocresía del grupo Dadá y, por extensión, hacia las contradicciones de su tiempo. A través de esta pieza, Höch critica la doble moral de sus contemporáneos masculinos, quienes ansiaban la compañía de la "Nueva Mujer", deseosa de libertad e independencia, sin estar dispuestos a modificar sus propias actitudes machistas y conservadoras.

Durante la década de 1920, Höch profundiza en la exploración de identidades de género a través de una serie de 17 trabajos vinculados al Museo Etnológico de Berlín. Estas obras especulan sobre una sociedad alienígena, cargada de influencias del arte tribal, donde se cuestionan y deconstruyen los roles de género tradicionales. La integración de Höch en el movimiento De Stijl, tras sus interacciones con Theo van Doesburg y Piet Mondrian y su estancia en Holanda, marca un período de experimentación artística y personal. Durante este tiempo, su relación con Til Brugmann altera y diluye las normas de género establecidas, provocando escándalos en su entorno social. Höch se destaca por su habilidad en el fotomontaje desde 1919, técnica que perfeccionó mientras trabajaba en la editorial Ullstein. Utilizó el fotomontaje como una herramienta crítica para representar y cuestionar la sociedad alemana de su época, enfocándose especialmente en la alienación de los derechos de la mujer y las actitudes paternalistas, machistas, y misóginas prevalentes. Höch confrontó las

tensiones entre el progreso tecnológico y la libertad personal, utilizando imágenes mecánicas y estructuras para comentar sobre la modernización y su impacto en la vida cotidiana de las mujeres en la República de Weimar. Esta yuxtaposición refleja un escrutinio crítico de la promesa y las limitaciones de la modernidad, especialmente en lo que respecta a los derechos de las mujeres y su lugar en la sociedad (Hemus, 2009).

En el contexto artístico de los años 20, donde predominaba la idealización de la mujer como "mujer eterna" o "madre del mundo", Höch se distingue por su posición crítica y su representación de identidades de género complejas y multifacéticas. Sus obras, como Asociaciones, presentan metáforas visuales de interconexión y fertilidad mecánica, contrastando fuertemente con las fantasías y deseos masculinos de sus contemporáneos. A su regreso a Alemania en 1929, Höch continúa su exploración artística con una significativa participación en la exposición de Cine y Fotografía en Stuttgart, donde sus fotomontajes reciben una amplia atención. Su éxito se consolida con una exposición individual en la Galería De Bron en La Haya, destacándose como la primera mujer en lograr tal reconocimiento en este espacio.

En los años 30, la obra de Höch aborda la ambigüedad de género con una perspectiva única, reflejando su propia vida y relaciones. Reconociendo su bisexualidad, Höch no solo critica el machismo de su tiempo sino que también analiza la fluidez de género en su arte y su vida personal, en contra de las convenciones sociales y artísticas de su época.

6.1.4.2 Persistencia y evolución artística en tiempos de adversidad.

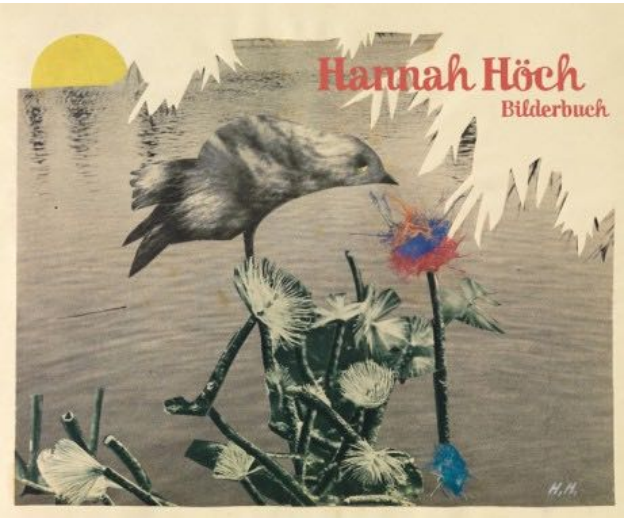
La trayectoria de Hannah Höch durante las décadas de 1930 y 1940 ilustra una resistencia y adaptabilidad notables frente a la adversidad política y social. En 1931, Höch expuso su obra en prestigiosas instituciones como el Kunstgewerbemuseum de Berlín, el

Museo de Arte de Filadelfia, el Palais des Beaux Arts en Bruselas y la Bauhaus en 1932, demostrando su reconocimiento en el ámbito artístico internacional.

Sin embargo, la ascensión de Hitler al poder en 1933 marcó un punto de inflexión en su carrera pública. Etiquetada por el régimen nazi como parte de los "bolcheviques culturales" y "arte degenerado", Höch enfrentó la censura y la marginación, pero continuó produciendo obras significativas en privado, como *The Mockers* y *The Fear*, que reflejan las tensiones y la soledad impuestas por la situación bélica.

A pesar de las restricciones, Höch no cesó su labor creativa. Durante la Segunda Guerra Mundial, se refugió en Heiligensee, un suburbio de Berlín, manteniéndose alejada del ojo público y eludiendo el reconocimiento por su pasado dadaísta. Posteriormente, jugó un papel muy importante en la recuperación del arte en Berlín tras el fin de la guerra. En 1945, creó *Bilderbuch* [Libro de imágenes] (fig. 10), una obra que no se publicaría en su totalidad hasta 1985. Este trabajo representa un jardín fantástico de criaturas y paisajes imaginarios, complementado con poemas, como se evidencia en *Brushflurlet,* que revela su uso continuo del fotomontaje para explorar temas de deseo, contradicción y la naturaleza surrealista de la existencia. Höch utilizó 19 collages y textos complementarios para construir un universo mágico lleno de animales y plantas exóticas. En este reino imaginado, los seres humanos están ausentes, excepto

Figura 10
Bilderbuch [Libro de imágenes]. 1945
Hannah Höch



Nota: El libro de imágenes *Bilderbuch* de Hannah Höch, creado en 1945, es una encantadora colección de cuentos para niños que también actúa como un documento cultural valioso. La obra está impregnada del principio dadaísta de la fotomontaje, una técnica que Höch ayudó a desarrollar a principios del siglo XX.

por un bebé que emerge de uno de los huevos recogidos por el personaje Madame Emmchen. Höch siempre se refirió a este trabajo como un libro de imágenes, aunque los textos son fundamentales para la obra. Creó versos cortos y perspicaces para cada collage, evocando los estilos de Joachim Ringelnatz o Christian Morgenstern, y asignó nombres singulares a sus criaturas caprichosas como Santaschwebe y Rennquicke. Aunque el mundo fantástico que Höch presenta es encantador, no escapa de fallos humanos como el descontento y los conflictos, ejemplificados por la pareja Langfransen. A pesar de todo, el libro transmite un sentido de alegría y despreocupación.

Reproducimos (traducción propia) *Unsatisfeedle*[5]:

"Agitando los brazos, todo un espectáculo,
Había querido el vestido negro.
Pero Dios le dio el blanco.
Así que con su agrio
él vive su vida.
El alimenta la excentricidad
es el incorrecto, explícitamente".
Hannah Höch, *Brushflurlet*, 1945

Durante las décadas de 1950 y 1960, Höch evolucionó hacia la pintura abstracta sin abandonar el collage, llenando sus obras de color e ironía crítica. Esta etapa de su carrera estuvo marcada por exposiciones realizadas en lugares como el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1948, la Kunsthalle Düsseldorf en 1958, y retrospectivas en París y Berlín en 1973, consolidando su legado como una voz crítica y visionaria dentro y fuera del movimiento Dadá.

La obra de Hannah Höch se caracteriza por su capacidad para adaptarse y resistir a los cambios de su tiempo, manteniendo un diálogo crítico con la sociedad a través de sus obras.

[5]*Unsatisfeedle:* No tiene un significado en inglés o en otros idiomas y parece ser creado para dar carácter o expresar una idea específica dentro de un contexto artístico o narrativo. Su estructura sugiere una combinación de palabras como "unsatisfied" (insatisfecho) y posiblemente "needle" (aguja) o cualquier otro sufijo que suene similar, creando un juego de palabras que podría implicar un sentido de insatisfacción o algo incompleto.

Madueño

Su contribución al movimiento Dadá y al arte moderno en general sigue siendo un testimonio de la lucha por la expresión individual y la crítica social, demostrando su relevancia continua en el discurso artístico contemporáneo. Höch no solo se afirmó como una figura central en el arte del siglo XX, sino que también se convirtió en una voz crucial en el diálogo sobre género, modernidad y cambio social.

6.2 Roy Lichtenstein (1923-1997).

El objeto encontrado y la imagen en el pop art

Roy Lichtenstein, una figura emblemática del pop art, revolucionó el arte contemporáneo al incorporar imágenes de cómics y publicidad en sus obras. Su visión, que extrae directamente de la cultura popular, cuestiona las concepciones tradicionales del arte y su originalidad. A pesar de las críticas por supuestamente "copiar" material sin modificaciones sustanciales, Lichtenstein se consolidó como un intelectual crítico y anti-sentimental en el arte (Alloway, 1983).

Figura 11
Lichtenstein, R.
Drowning Girl. 1963



Nota: Museo Moma
Óleo y acrilico sobre lienzo
171.6 x 169.5 cm
Fuente: https://www.moma.org/audio/playlist/297/3847

Lichtenstein transformó la percepción del objeto encontrado, extendiendo el concepto desde objetos físicos a imágenes visuales. Su técnica, que utilizaba puntos Ben-Day para simular la estética mecánica de la impresión, cuestionó la distinción entre alta cultura y cultura de masas, así como la jerarquía entre originalidad y reproducción (Hendrickson, 2006). Este enfoque destacó no solo la omnipresencia de la imagen publicitaria en la vida

cotidiana sino también su potencial como material artístico legítimo.

Sus obras, tales como *Whaam!* (1963) y *Drowning Girl* (1963) (fig. 11), son ejemplos paradigmáticos de como el arte puede surgir de la observación y recontextualización de la imagen y el objeto encontrados en la cultura popular. Lichtenstein demuestra que el arte no necesita originarse en un vacío creativo sino que puede ser una reinvención inteligente y crítica de lo que ya existe en el dominio público (Dallow, 2000).

La crítica a Lichtenstein por su supuesta falta de originalidad pierde de vista su logro más significativo: la democratización del arte y la eliminación de las barreras entre "alta" y "baja" cultura. Al hacerlo, Lichtenstein no solo cuestionó el pop art sino que también el papel del artista y la naturaleza del arte mismo en la sociedad contemporánea (Coplans, 1972).

6.3 Andy Warhol. El objeto como sujeto de la obra

6.3.1 La recontextualización del objeto cotidiano en la obra de Andy Warhol

Andy Warhol (1928-1987), un pilar del movimiento pop art, transformó radicalmente la percepción de los objetos cotidianos mediante su elevación a la categoría de arte, provocando una deliberada fusión entre el arte y la vida diaria. Este proceso no solo cuestionó la jerarquía tradicional que distingue a los objetos de consumo de las obras de arte sino que también planteó preguntas fundamentales sobre la esencia y el valor del arte en la sociedad contemporánea.

En 1964, Warhol marcó un hito en *The American Supermarket*, una exposición que presentaba productos comerciales como piezas de arte dentro de una galería. Este evento destacó la intersección entre el arte y los objetos comerciales, situando productos cotidianos, como las *Brillo Boxes* (fig. 12), en el epicentro del diálogo artístico. Danto (1997) reflexiona sobre como la serie de las *Brillo Boxes* pone en cuestión la autenticidad y el valor del arte,

Figura 12
Andy Warhol
Brillo Box (Soap Pads). 1964



Nota: Moma
Pintura de polímero sintético y tinta de serigrafía sobre madera
43.3 x 43.2 x 36.5 cm
Fuente: https://www.moma.org/artists/6246

transformando una caja de detergente en un ícono del pop art, lo que subraya la capacidad de Warhol para discutir las convenciones artísticas y proponer una nueva evaluación del arte.

La obra de Warhol, que incluye objetos de marcas comerciales reconocidas y figuras icónicas de la cultura popular, no solo refleja la omnipresencia de la cultura de consumo sino que también ofrece una crítica sutil sobre el impacto de estos objetos en nuestra percepción de la cultura, el arte y el valor. Al mover estos objetos del supermercado a la galería, Warhol invita a los espectadores a contemplar la naturaleza de la belleza, el arte y el consumo en la época moderna.

Cruz (2010) nos proporciona una visión penetrante de la obra de Warhol a través de la interpretación de Arthur C. Danto, quien en *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (1997), identifica a Warhol como un artista clave en la transición hacia una era donde cualquier objeto puede ser considerado arte bajo ciertos parámetros. Esta perspectiva enfatiza como Warhol cambió las concepciones tradicionales de arte, promoviendo una continua revisión de los criterios mediante los cuales el arte se manifiesta y es valorado.

6.3.2 Indiscernibles y la naturaleza del arte

La práctica de Andy Warhol de crear réplicas de objetos comerciales, incluidas sus famosas series de latas de Sopas Campbell y las cajas de Brillo, no solo desdibuja las líneas entre el arte y el objeto cotidiano sino que también plantea preguntas fundamentales sobre la naturaleza y el valor del arte. Al replicar mecánicamente objetos de consumo masivo, Warhol subraya la producción en serie como una característica central de la cultura de consumo, sugiriendo que el arte puede surgir tanto de la fabricación industrial como del gesto artístico individual.

La obra de Andy Warhol, actúa como un prisma a través del cual se examinan la cultura de consumo, la imagen mediática y la identidad colectiva. Warhol, al replicar y serializar objetos de consumo y figuras icónicas, no solo pone en cuestión las nociones de originalidad y autenticidad sino que también convierte su práctica en un estudio antropológico de la sociedad contemporánea americana. Esta metodología refleja una profunda crítica a la cultura de la celebridad y a la dinámica del consumo en la modernidad.

Figura 13
Andy Warhol
Marilyn. 1967



Nota: Podemos apreciar el uso de tintas planas
Fuente:https://totenart.com/noticias/los-10-mejores-grabadores-

La reproducción de imágenes de personajes tipo Marilyn Monroe (fig. 13), Elvis Presley por Warhol debate sobre la construcción de la

fama y la celebridad, sugiriendo una crítica a la efímera naturaleza de la imagen en la era de la reproducción mecánica. Según Foster (2004), la repetición no solo promueve una crítica a la cultura de la celebridad, sino que también refleja sobre la omnipresencia de las imágenes en la sociedad mediática. La capacidad de Warhol para transformar lo ordinario en arte eleva estos objetos y figuras a un estatus que invita a reflexionar sobre el valor artístico y cultural en el contexto del arte pop. Warhol, al enfocarse en los objetos de consumo y las imágenes mediáticas, ofrece una visión antropológica de la sociedad de consumo. Estos artefactos actúan como espejos de la sociedad, reflejando las ansiedades, deseos y la construcción de la identidad en el marco del capitalismo avanzado.

La democratización del arte, impulsada por la inclusión de la cultura popular y los objetos de consumo en el dominio artístico, sugiere una revisión de las jerarquías culturales y propone que el valor artístico puede emerger de la cultura de masas. Esta fusión entre lo alto y lo bajo plantea que el arte es accesible y relevante para la vida cotidiana, poniendo en duda las concepciones tradicionales de lo que debe ser considerado digno de apreciación artística.

6.3.3 Mercantilización y medios de comunicación en la obra de Warhol

Warhol abordó directamente la mercantilización en el arte y la cultura a través de su trabajo con productos de consumo y figuras de celebridades, evidenciando como estos elementos se integran y reflejan en la vida cotidiana. Al hacer arte a partir de productos comerciales y rostros famosos, Warhol destacó la relación entre el arte, la economía y la cultura mediática. La obra de Warhol destaca la compleja interacción entre la creación artística y las dinámicas del mercado, insinuando que el arte puede actuar como crítica y, a la vez, como producto de la cultura consumista (Foster et al., 2004).

La serie *Campbell's Soup Cans* y las imágenes de Marilyn Monroe no solo replican la estética de la publicidad y la producción en masa sino que también sirven como crítica a la

superficialidad y la efímera naturaleza de la fama y el consumo. Warhol empleó la técnica de la serigrafía para replicar la omnipresencia de imágenes en los medios de comunicación, poniendo en tela de juicio la autenticidad y la originalidad en la era de la reproducción mecánica (Danto, 1997). Esta técnica permite a Warhol enfatizar la omnipresencia de la imagen mediática y su impacto en la conformación de la identidad y los valores culturales.

La práctica de Warhol, caracterizada por la repetición y la copia, invita a reflexionar sobre el concepto de autenticidad en el arte. Al transformar iconos culturales y objetos de consumo en arte mediante la reproducción mecánica, Warhol desarticula las nociones tradicionales de creatividad y unicidad. Según Buchloh (2004), la técnica de Andy Warhol de reproducir imágenes ampliamente reconocidas rompe la idea tradicional de que el arte debe ser original y único. En su lugar, propone concebir el arte como un espejo de la cultura popular.

6.3.4 Exploración de la identidad y la construcción del yo

Andy Warhol, con su fascinación por la fama y la celebridad, indagó profundamente en la construcción de la identidad en la era moderna. Su serie de retratos de Marilyn Monroe, Elvis Presley, y otros íconos, junto con su propia persona pública meticulosamente construida, resaltan como la identidad puede ser fabricada y manipulada, reflejando la influencia de los medios en la percepción del yo.

La propia vida de Warhol, con su presencia omnipresente en la escena social de Nueva York y sus declaraciones enigmáticas sobre el arte y la vida, puede ser vista como una obra de arte en sí misma, una *performance* continua que cuestionaba las fronteras entre la realidad y la representación. Goldsmith (2004) argumenta que Warhol concebía la vida misma como una forma de arte, empleando su imagen y figura pública como un medio para investigar como se construyen la identidad y la celebridad.

Madueño

Warhol también utilizó la tecnología de reproducción, especialmente en su trabajo en cine y vídeo, para explorar la multiplicidad del yo y la disolución de la identidad en la cultura mediática. Sus películas y series de *Screen Tests* revelan una obsesión por capturar y deconstruir la presencia mediática de sus sujetos, a menudo enfocándose en la tensión entre la apariencia exterior y la interioridad.

6.4 Robert Milton Ernest Rauschenberg (1925-2008)

Artista identificado con la actitud de Duchamp y con experiencias de John Cage, asimilando el arte con la vida, lo que producirá obras revolucionarias, que serán la simbiosis de pintura, de objetos reales y fotografías.

Figura 14
Monogram. 1955
Robert Rauschenberg



Nota: Robert Rauschenberg, Monograma (1955-59)
Óleo, papel, tela, reproducciones impresas, metal, madera, talón de zapato de goma y pelota de tenis sobre dos lienzos unidos con óleo en cabra Angora disecada con placa de latón y llanta de goma sobre plataforma de madera
106.5 x 160.6 x 163.5 cm
Moderna Museet, Estocolmo. Compra 1965 con contribución de Moderna Museets Vänner/Los Amigos del Moderna Museet.
© Robert Rauschenberg Foundation/VAGA at ARS, NY.
Fuente: https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram

La obra se convierte en un lugar de reunión de los más diferentes objetos y procedencia: grabados anónimos, malas reproducciones de cuadros célebres, serigrafías de fotografías, periódicos, ilustraciones de revistas, todo con pintura o de pigmento suelto en el más puro estilo expresionista. Obras significativas de Rauschenberg son *Bed* (1955) en la que combina con la la pintura para integrar objetos reales , *Phoenis (Scale)* (1978), al igual que su obra *Monogram* (1955) (fig. 14).

Madueño

Monogram (1955-59) es parte de la serie de *Combines* que Rauschenberg realizó entre 1954 y 1964. Este término, acuñado por Rauschenberg, fusionaba aspectos de la pintura y la escultura para crear una nueva categoría artística completamente distinta.

Rauschenberg vio la cabra de Angora disecada, el foco de *Monogram*, en el escaparate de una tienda de muebles de oficina de segunda mano en la Séptima Avenida de Nueva York. Pagando quince dólares del precio solicitado de treinta y cinco dólares, Rauschenberg llevó la cabra a su estudio y, antes de su finalización en 1959, *Monogram* evolucionó a través de tres estados documentados en dibujos y fotografías. El título se deriva de la unión de la cabra y el neumático, que le recordó a Rauschenberg las letras entrelazadas en un monograma. El crítico de arte Leo Steinberg observó que la orientación de los *Combines* desafiaba el concepto tradicional del plano pictórico como una extensión del espacio del espectador, ofreciendo una ventana a otra realidad. En cambio, Steinberg argumentó que un *Combine* es similar a una mesa o un tablón de anuncios: una superficie receptora sobre la que se dispersan objetos, sobre la que se ingresan datos (Rauschenberg Foundation, 2024).

Según Leo Steinberg (1972) Robert Rauschenberg, cuyos collages serigrafiados y combines muestran un juego de datos que reconfigura la superficie pictórica como una especie de ventana abstracta. Este plano pictórico adquiere un estatus dual, tanto abstracto como real, una superficie que existe tanto en la actualidad como en un ideal conceptual, como un plano geométrico: una superficie perfectamente plana y sin características. De hecho, aunque el uso del término “plano” por parte de Steinberg es a veces pasivo (por ejemplo, “un receptor”), en otros contextos se presenta de manera activa (Steinberg, 1972):

> El plano pictórico de Rauschenberg tuvo que convertirse en una superficie a la que cualquier cosa alcanzable-pensable se adheriría. Tenía que ser lo que es un cartel

> publicitario o un tablero de instrumentos, y todo lo que una pantalla de proyección es, con afinidades adicionales por cualquier cosa que sea plana y esté trabajada: palimpsesto, placa cancelada, prueba de impresor, blanco de prueba, gráfico, mapa, vista aérea. (p. 88)

Steinberg introdujo el concepto de plano pictórico tipo *flatbed* en una conferencia en el Museo de Arte Moderno en 1968, publicado en Artforum en 1972 y más tarde en una antología de escritos de Steinberg bajo el título *Other Criteria* (Steinberg, 1972). El término *flatbed* hace referencia a la afirmación de Steinberg de que la esencial verticalidad del plano pictórico en la pintura había sido sustituida recientemente por una fundamental horizontalidad, similar a la de una prensa plana de impresión. Para Steinberg, el plano pictórico tipo *flatbed* es cualquier superficie receptora en la que se dispersan objetos, se introducen datos, se recibe, imprime o impresiona información, ya sea de manera coherente o confusa. Steinberg subraya que el *flatbed* es un sustrato abstracto, pero también es irremediablemente material, es decir, algo sobre lo que "se dispersan objetos" o "se introducen datos". La contradicción inherente del "plano pictórico tipo *flatbed*"se manifiesta cuando Steinberg describe el "plano pictórico", un producto geométrico de la perspectiva lineal, como si fuera una cosa material. El "plano pictórico" era solo "un plano imaginario que corresponde a la superficie de una imagen" antes de que los artistas de Steinberg se hicieran cargo de él, "para convertirse en una superficie a la que cualquier cosa alcanzable-pensable se adheriría", como pegar facturas en una pared (Steinberg, 1972, p. 88). Esta persistente contradicción sugiere tanto el estatus ontológico no resuelto del "plano pictórico" como la limitada flexibilidad del término mientras Steinberg se esforzaba por estirarlo y redefinirlo después de 1968. Pero este ambiguo terreno lingüístico tenía probablemente la mayor importancia para la arquitectura, y de hecho, la cuestión de lo que es un cartel

publicitario o un tablero de instrumentos también estaba en la mente de Steven Izenour, Denise Scott Brown, Robert Venturi y los estudiantes de Yale que llevaron a Las Vegas ese mismo año. Su tarea era doble: una "investigación abierta y sin prejuicios" de la franja y la invención de nuevas técnicas gráficas para documentarla (Izenour, Scott Brown & Venturi, 1968).

6.5 Jaspher John. El objeto encontrado en el arte: de Duchamp a Jasper Johns

La utilización del objeto encontrado (*found object* o *ready-made*) como hemos visto anteriormente representa un hito en la historia del arte del siglo XX, iniciando con Marcel Duchamp y evolucionando significativamente con artistas como Jasper Johns. Duchamp introdujo este concepto al arte moderno, cambiando las nociones tradicionales de arte y artesanía, estética y funcionalidad. Johns (nacido en 1930), extendió esta exploración, incorporando objetos cotidianos en sus obras para cuestionar las convenciones artísticas y la percepción del espectador.

Jasper Johns se distingue por su habilidad para transformar lo familiar en algo desconocido, forzando al público a reconsiderar la naturaleza del arte. Sus banderas, dianas y números no solo invitan a la reflexión sobre símbolos cotidianos sino que también, al ser despojados de su contexto y función original, se convierten en vehículos de interrogación estética y conceptual (Foster et al., 2004).

En su obra, Johns juega con la ambigüedad entre el objeto y su representación, un legado directo de Duchamp. Sin embargo, mientras que Duchamp enfatizaba la idea sobre la manufactura, Johns reintroduce la mano del artista y la importancia de la técnica. Un ejemplo paradigmático de esto son sus latas de cerveza Ballantine de 1961 (fig. 15), que, a diferencia de los *ready-made*s de Duchamp, son recreaciones meticulosas en bronce, subrayando el arte de la fabricación (Varnedoe, 1996). Según la Revista Estilo (2022), Johns ya venía trabajando

Figura 15
Jasper Johns
Painted Bronze. 1961



Nota: Inspiradas por un comentario en 1960 de Willem de Kooning donde expresó su desagrado hacia Leo Castelli diciendo que sería capaz ese individuo de vender dos latas de cerveza
Fuente: https://revistaestilo.org/2022/01/31/el-iconico-jasper-johns/

con esculturas de linternas y bombillos como medio para explorar temas de masculinidad. Sin embargo, su obra *Painted Bronze* (1960), que consiste en un par de latas de Ballantine Ale, marcó un avance audaz y precursor, incluso antes de la icónica serie de *Latas de sopa Campbell* (1962) de Andy Warhol. En 1964, Johns llevó el concepto de la escultura a la bidimensionalidad, creando su grabado más renombrado, *Ale Cans.* Durante este mismo periodo, también produjo una versión en bronce titulada igualmente, que mostraba una lata de café Savarín repleta de pinceles. Esta pieza, variada en estilo, ha sido vista como la representación más fiel de un autorretrato de Johns.

Este diálogo entre Johns y Duchamp evidencia una evolución en la comprensión del objeto encontrado, desde una provocación conceptual hacia una reflexión más profunda sobre la materialidad y el proceso artístico. La obra de Johns no solo se opone a las distinciones entre la vida cotidiana y el arte sino que también critica la percepción y las expectativas del espectador, un testimonio de la complejidad y riqueza del objeto encontrado en el arte contemporáneo.

6.6 Jimmie Durham: entre objetos y significados

Jimmie Durham (1940, Washington, Arkansas, EE. UU.) es un artista multifacético cuya obra abarca desde la escultura y el ensamblaje hasta el dibujo, el texto y la instalación. Durham ha mantenido un enfoque constante en temas críticos relacionados con la identidad, la política y la cultura, utilizando el humor, la sátira y la poesía para cuestionar las narrativas dominantes y ofrecer nuevas perspectivas sobre la vida contemporánea. Se destaca en el arte contemporáneo por su capacidad de responder a las convenciones sociales y culturales a través de una práctica centrada en el uso de objetos encontrados. Su enfoque en la intersección entre naturaleza, tecnología y cultura examina críticamente como estos objetos adquieren nuevos significados, cuestionando simultáneamente las percepciones establecidas de identidad y materialidad (Durham, 1998; Fisher, 2006). La obra de Durham, imbuida de una filosofía que desafía las nociones preconcebidas, invita a una reflexión profunda sobre la relación entre el ser humano y su entorno, subrayando un compromiso con la reinvención y reinterpretación de nuestra conexión con el mundo (Durham y Snauwaert, 1998).

Como Cherokee y activista político, Durham ha desempeñado un rol fundamental en el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos y más allá, luchando contra las representaciones estereotipadas de los pueblos indígenas y explorando la complejidad de la identidad cultural en un mundo globalizado.

La complejidad temática de su trabajo, que abarca desde la ecología hasta la antropología y una crítica penetrante de la modernidad, demuestra una práctica artística profundamente comprometida con explorar y cuestionar nuestra relación con el mundo material y conceptual (Durham, 2012). A través de su arte, Durham ofrece una perspectiva crítica sobre la interacción humana con el medio ambiente, sirviendo como un catalizador

para el diálogo y promoviendo una mayor conciencia sobre temas ecológicos y antropológicos (Horton, J. L., 2009, July 1).

Su trabajo ha sido influencia y ha resonado con generaciones de artistas, curadores, teóricos y aficionados al arte en todo el mundo, demostrando la relevancia duradera de su enfoque crítico y exploratorio (Highlike, s.f.).

6.6.1 Encore tranquillité (2008)

Durham utiliza objetos cotidianos y materiales desechados para revelar las tensiones subyacentes entre el ser humano y su entorno. *Encore tranquillité* (fig. 16) no solo ejemplifica su habilidad para transformar la percepción de objetos inanimados sino que también actúa como una meditación sobre la fuerza y resistencia de la naturaleza frente a las construcciones humanas. La instalación desafía la modernidad tecnológica, presentando una roca que, en su quietud, desmantela un avión, simbolizando la resistencia de lo natural contra lo artificial (Horton, 2009).

Figura 16
Jimmie Durham,
Encore tranquilité, 2008.



Nota: Foto Aurogeeta Das
En esta visión Supercor apreciamos la magnitud de la obra
Fuente:https://www.manifestajournal.org/

6.6.2 Ghost in the Machine (2005)

Es una de sus obras más significativas,, reflexiona sobre el dualismo mente-cuerpo cartesiano mediante la yuxtaposición de una estatua de la diosa Atenea con un refrigerador, lo que sugiere una crítica a la separación artificial entre el intelecto y lo material (Highlike, s.f.).

6.6.3 Baby, Please Don't Go (2000)

Este trabajo profundiza en la exploración de la identidad, utiliza un par de zapatos puntiagudos bajo una losa funeraria de diorita moteada, evocando imágenes de casas que caen sobre brujas y zapatillas de rubí recuperadas, así como una tablilla en blanco lista para recibir el código de Hammurabi. Highlike. (s.f.). reemplazar características personales identificativas con objetos naturales, Durham invita a la reflexión sobre como la identidad puede ser construida y percibida. Este acto de sustitución no solo cuestiona las normas de autorepresentación sino que también destaca la interconectividad entre humanos y el entorno más amplio.

6.6.4 Rejected Stones y la crítica a la distinción sujeto-objeto

Figura 17
Jimmie Durham,
Rejected Stones. 2013



Foto: Extraída de vídeo Art Rejected Stones / Jimmie Durham
Minuto 1:39
Fuente: https://vimeo.com/64457374

La obra de Durham en *Rejected Stones* (fig. 17) aborda directamente las implicaciones filosóficas de la relación sujeto-objeto, proponiendo que los objetos poseen la capacidad de influir en la existencia y definición de los sujetos tanto como los sujetos los definen a ellos. En este sentido, destaca una crítica a las

bases de la modernidad, que a menudo sitúa una firme separación entre sujeto y objeto, proponiendo en cambio un campo de interacción más fluido y recíproco (Horton, 1 de julio 2009). En el vídeo arte *Rejected Stones* podemos ver como se significa de manera performativa lo anterior (Durham, 2013).

6.7 Pere Noguera

La interacción entre arte, antropología y la materialidad de los objetos encontrados se ha convertido en un campo fértil para explorar las complejas relaciones entre objetos, memoria y significado. El artista Pere Noguera comenzó su carrera artística en la década de 1970, integrando objetos domésticos y elementos del paisaje con un enfoque estético cercano al arte povera. Se le conoce por haber popularizado la técnica de la "enfangada" (fig. 18), que involucra cubrir objetos o superficies con barro para luego observar el proceso de secado y la formación aleatoria de grietas. Durante los años setenta, Noguera fue pionero en la utilización de fotocopias en sus obras y promovió la concepción del archivo como *ready-made* mediante el uso de fotografías y películas encontradas. Su obra abarca la exploración de los procesos conceptuales de la fotografía y la electrografía, así como la práctica de instalaciones y acciones. La materia como proceso y el uso de objetos domésticos y paisajes inmediatos son temas recurrentes en su obra.

Figura 18
Pere Noguera
Supercroix. 2023



Nota: La intervención de Pere Noguera *Prop de la terra* [Cerca de la tierra], en la terrera Trayter de Cruïlles, en junio de 1980 ARXIU.
Fuente: https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1842678-anem-a-enfangar-nos.html#&gid=1&pid=1/pere-noguera/

La obra de Pere Noguera, tal como se describe en la investigación de Sánchez (2009), ilustra un enfoque único hacia los objetos encontrados, desechando la idea convencional de pertenencia para adentrarse en un diálogo más profundo con la materialidad y el desecho en el contexto contemporáneo. La práctica de Noguera, que involucra objetos industriales y de consumo descartados, demuestra una desafección fetichista típicamente asociada a estos objetos, proponiendo una reevaluación de su valor y significado dentro del marco del arte (fig. 19).

Figura 19
Pere Noguera
Supercroix. 2023



Nota: Objetos con fotocopias monocromáticas
200 x 70 cm
Tot objecte repetit ocupa un espai únic
Jordi Mitjà. Pere Noguera, Pati Hill
14 noviembre – 14 enero 2023 Barcelona
Fuente:https://www.bombonprojects.com/es/collaborators/pere-noguera/

Este enfoque resuena con teorías antropológicas que consideran los objetos no solo como entidades físicas, sino también como portadores de relaciones sociales y culturales. Según Miller (2005), los objetos son significativos no solo por su materialidad, sino también por como encarnan las conexiones entre personas y grupos sociales. En este sentido, la obra de Noguera podría interpretarse como un comentario sobre la naturaleza transitoria de las relaciones modernas con los objetos, marcada por el consumo y el desecho.

Además, el tratamiento de objetos desechados por Noguera y la reintegración de estos en el ámbito del arte cuestionan las dicotomías tradicionales entre valor/nulo valor y arte/ objeto cotidiano. Bourriaud (Bourriaud y Lebenglik, 2007) en su teoría sobre la posproducción, sugiere que el acto de recontextualizar objetos dentro del arte contemporáneo puede servir como un medio para criticar y redefinir las estructuras de poder y consumo en la sociedad capitalista. La práctica de Noguera puede verse como un ejemplo de esta estrategia, donde los objetos desechados adquieren nuevos significados y cuestionan la lógica del fetichismo de mercancías.

En contraste, el trabajo presentado aquí incorpora un enfoque distinto, reafirmando el sentido de pertenencia y fetichismo a través de la selección y exposición de objetos. Es por ello que subraya la importancia del tamaño y la naturaleza personal de los objetos recolectados, sugiriendo que, a pesar de su origen desechado, pueden seguir manteniendo un valor nominal y personal significativo. Esto se alinea con la noción de Appadurai (1986) sobre la "vida social de las cosas", donde los objetos son vistos como participantes en las redes sociales, capaces de llevar y transmitir significados complejos.

La práctica de recolección y exposición selectiva de objetos, que inicialmente no contemplaba la hipótesis de un sentido de pertenencia y fetichismo, revela la capacidad de los objetos para encarnar y evocar narrativas personales y colectivas. Tal como argumenta Kopytoff (1986), el significado y el valor de un objeto están en constante transformación, influenciados por su circulación y las interacciones humanas con él.

6.8 Mark Dion. Arte, antropología y colección

Mark Dion, nacido en 1961 en New Bedford, Massachusetts, es reconocido por su enfoque interdisciplinar que bordea la ciencia, la arqueología y el arte, redefine la percepción y el valor de los objetos encontrados mediante una práctica que evoca la labor arqueológica.

Su metodología, que incorpora el humor y la crítica social, invita a una reconsideración profunda de la historia y el significado inherente a los objetos cotidianos y desechados. Dion se apropia de estrategias científicas y arqueológicas para explorar la "vida social" de los objetos, concepto inspirado en la teoría de Appadurai (1986) sobre como los objetos circulan y adquieren significado en diferentes contextos culturales y sociales.

Mark Dion, a través de su obra, fusiona métodos arqueológicos con una crítica cultural y ambiental, investigando la historia y las narrativas subyacentes de objetos encontrados, desde restos urbanos hasta naturales. Este enfoque interdisciplinario, ilustrado en proyectos como su notable participación en la exposición *British Dion,* transforma la recolección, clasificación y presentación de objetos en un acto de investigación que desafía las normativas museísticas (Dion, 1997; Corrin, 1997). Dion propone que cada objeto encierra historias previas y significados ocultos, invitando a descubrir el potencial latente en lo cotidiano (Rosales, 2012).

Su instalación *The Library for the Birds of New York* (2016/2017) ejemplifica como Dion cuestiona las jerarquías convencionales y los sistemas de valoración dentro de las instituciones culturales, sugiriendo que el conocimiento es moldeado por contextos y perspectivas en constante evolución (Dion, 2017). Al hacerlo, no solo critica las prácticas museísticas sino que también ofrece una perspectiva integradora que ilumina la interacción entre historia, cultura y naturaleza.

Además, Dion aborda la colección y clasificación de objetos como metáforas de inclusión y exclusión social y cultural, reflexionando sobre como estos procesos reflejan y perpetúan valores y suposiciones culturales (Corrin, 1997). Proponiendo un replanteamiento de estas metodologías a través del arte, Dion invita a considerar nuevas formas de

relacionarnos con nuestro entorno, destacando la capacidad del arte para desafiar y expandir nuestra comprensión del mundo.

En el mundo del arte y la expresión humana, se ha reconocido desde hace mucho tiempo el profundo deseo de los artistas por capturar la esencia de nuestra existencia a través de sus obras. Esta ambición, que lleva a los creadores a intentar englobar el microcosmos de nuestro conocimiento y existencia, resalta la audacia innata del ser humano por entender y explicar lo incomprensible. Las colecciones, como las compiladas por Dion y Williams, no son meras agrupaciones de objetos; representan un intento de comunicar y construir significados más profundos. Dimitris Daskalopoulos, refiriéndose a la naturaleza de coleccionar, sugiere que este acto crea un diálogo entre obras que, individualmente, podrían no comunicar el mismo mensaje (Museo Guggenheim Bilbao, 2011). Este proceso de coleccionar no solo es un medio para organizar el caos, sino también una manera de explorar como los objetos materiales pueden contribuir a nuestra comprensión del mundo. La colaboración entre Dion y Williams en *Theatrum Mundi:*

Figura 20
Theatrum Mundi: Armarium, 2001
Dion y Williams



Fuente: https://www.guggenheim-bilbao.eus

Armarium (2001) (fig. 20) es un ejemplo fascinante de como los artistas utilizan objetos físicos para navegar y narrar las complejidades de nuestra existencia. Inspirándose en las teorías de dos cosmólogos históricos, Ramon Llull y Robert Fludd, la obra simboliza la búsqueda eterna del ser humano por entender el universo y nuestro lugar en él. Sin embargo, también reconoce nuestras limitaciones, simbolizadas por el esqueleto humano que conecta las dos vitrinas, subrayando la brevedad de nuestra existencia en comparación con la vastedad del cosmos (Museo Guggenheim Bilbao, 2011).

Esta exploración artística nos recuerda que, aunque nuestro intento de explicar la existencia pueda ser intrínsecamente limitado y centrado en el ser humano, hay una belleza y valor incalculables en el acto de intentarlo. La obra de Dion y Williams es un testimonio de la continua lucha del ser humano por comprender y dar sentido a nuestro mundo, un esfuerzo que, aunque pueda parecer fútil, es esencial para nuestra naturaleza dominadora.

La importancia de la colección en la obra de Dion es importante, quien afirma que coleccionar permite a las obras de arte dialogar y revelar más en conjunto de lo que harían individualmente, reflejando la etimología griega de “colección” como un acto de “hablar y junto” (Dion, 2011). Este hecho resalta una práctica no jerárquica de colección que Dion explora a través de su trabajo, promoviendo una igualdad entre objetos diversos, desde lo orgánico hasta lo manufacturado.

Un análisis de la trayectoria artística de Dion, a través de críticas y artículos, revela la profundidad de su obra. Buck (2018, 22 de febrero) en *The Miniaturist* publicado en *The Daily Telegraph*, describe como Dion explora la relación entre la creatividad y la ciencia, reflejando lo tangible y real con una dosis de ironía. Dion es presentado como un artista de alcance universal, cuyas instalaciones, esculturas e ilustraciones han sido exhibidas en prestigiosas instituciones como el Centro Pompidou en París, el Museo Metropolitano y el

MoMA en Nueva York, el MoCA en Los Ángeles, la Hamburger Kunsthalle y las galerías Tate en Londres.

En la presentación de *Theatre of the Natural World* en la Whitechapel Gallery de Londres en 2015, Buck (2018, 22 de febrero) describe la obra de Dion como una representación personal de especímenes flotantes pintados de neón, inspirada en las ideas especulativas de coleccionistas de los siglos XVI y XVII en busca de especies nuevas y fantásticas.

Mark Dion revela que su decisión de convertirse en artista fue influenciada por las lecciones de independencia y libertad que recibió durante su época escolar, inspirado por un profesor que le demostró que los artistas operan bajo un conjunto de reglas distintas al convencional mundo laboral de nueve a cinco. Esta búsqueda de independencia y auto-motivación se convirtió en la esencia de su práctica artística.

Su arte refleja una preocupación unificadora sobre como las instituciones oficiales han representado la naturaleza y la historia de las ciencias naturales. Dion cuestiona el cambio de significado que experimenta un objeto una vez colocado dentro de una vitrina de museo, interrogando quién decide ese significado. Subraya la naturaleza evolutiva de la ciencia y expresa su deseo de que los museos de ciencias adopten una perspectiva más dinámica en sus exposiciones, sugiriendo que estas deberían comunicar que “Lo que pensamos ahora es esto…” (Dion, 1997).

Mark Dion (1997), dragó un canal veneciano y mostró lo descubierto en la Bienal. Dos años más tarde, para la excavación de Tate Támesis, y con voluntarios recoge objetos de las orillas del Támesis (fig. 21), Dion explora la temporalidad y la permanencia del arte. En 2013,“Nunca he visto una pintura que fuera mejor en el museo que en el estudio […] Tal vez no todas las obras tengan que durar para siempre”, reflexionando sobre la naturaleza efímera

Figura 21
Mark Dion's
Tate Thames Dig. 1997



Nota: Colección de objetos que fueron desenterrados y recogidos del río
Fuente. https://www.printmag.com/design-inspiration/mark-dion-s-wunderkammern/

de las obras de arte, y cuestionando quizás la necesidad de que todas las obras permanezcan para siempre. Para Dion, el espectador ideal es aquel sin expectativas preconcebidas sobre lo que constituye el arte, es analítico y se hace preguntas del tipo ¿Es interesante? en lugar de ¿Es arte? En este sentido, destaca su identidad multifacética como artista-explorador, artista-arqueólogo, y artista-ecologista, entre otros, reconociendo un tiempo en el que era posible ser simultáneamente científico, artista y arqueólogo antes de la especialización del conocimiento que emergió con la Ilustración. Dion adopta una postura que equilibra el pesimismo con la acción, creyendo que el pesimismo no equivale al fatalismo, sino a la perseverancia frente a la adversidad.

Schwendener (2003) proporciona un análisis exhaustivo del trabajo de Dion desde mediados de los ochenta hasta el 2003, centrándose en el "descubrimiento arqueológico" y la idea de que bajo cada capa puede haber historias y tesoros ocultos.

En *Concrete Jungle* (*The Birds*) (1992), instalación con botes de basura y montones de periódicos, plásticos junto a carroñeros taxidermiados (también el tema de fotografías en colaboración con Bob Braine y Alexis Rockman). En la instalación *Concrete Jungle* (*The Mammals*) de 1993 (fig. 22) presenta una composición que incluye botes de basura y acumulaciones de materiales no perecederos como periódicos y plásticos, junto a animales

Figura 22
***Mark Dion's Concrete Jungle (Mammalia).* 1993**



Nota: Composición con diferentes elementos, contenedores de basura, animales disecados, tabla de planchar, pala para nieve, escoba, palo de trapeador, mangueras, cubetas de plástico, contenedor de plástico, botellas de plástico, caja de leche, vidrio, papel, latas de pintura, periódicos, revistas y una bicicleta
134.6 × 353.1 × 137.2 cm
Fuente:https://whitney.org/collection/works/59962

taxidermizados que actúan como carroñeros, tema también abordado en fotografías, realizadas en colaboración con Bob Braine y Alexis Rockman. Este montaje es parte de la continua exploración de Dion sobre especies que prosperan en hábitats perturbados, conocidas como "especies R-selectas" (como enredaderas trepadoras, gaviotas, ratas y peces de fondo) que también aparecen frecuentemente en sus obras (Schwendener, 2009).

Dion critica la primacía de la cultura occidental en su individualismo. El origen de las especies, reúne varios de los binarios favoritos de Dion: el individuo y el colectivo, el arte y la ciencia, el imperialismo y el naturalismo, la naturaleza y la cultura, para mostrar como están, de hecho, inextricablemente vinculadas. Su trabajo, que fusiona lecciones de historia con proyectos de ciencia, demuestra el poder del arte para colapsar y recontextualizar estas experiencias variadas, ofreciendo una perspectiva única e idiosincrásica que invita a la reflexión.

Schwendener, M. (2003) nos hace una revisión sobre Dion desde mediados de los 80 hasta el 2003, analizando las exposiciones de American Fine Arts/Museo Aldrich, en ellas Dion afirma que su proceso «como un descubrimiento arqueológico» así declara que se

pueden encontrar tesoros e historias bajo la capa de pintura, considerando que existe una obra bajo otra. Sus trabajos prematuros al comienzo de su carrera en la disciplina de Restauración serán la antesala a otras investigaciones.

Fusaro reconoce a Mark Dion como un artista cuyas esculturas, instalaciones y ambientes interactivos que fracturan las expectativas tradicionales de los visitantes respecto a lo que constituye el arte visual. La presentación y temática científica de su obra a menudo no es percibida por el público como "arte contemporáneo", debido a la naturaleza científica del sujeto y su presentación. En este sentido, Shaw (2007), en su análisis de una retrospectiva de Dion en el Musée d'Art Contemporain de Nimes, Francia, titulada *La Naturaleza. La Historia del Museo*, destaca la organización meticulosa y no jerárquica de Dion, donde materiales tan diversos como plásticos y materia impresa se presentan en igualdad de condiciones. Esta aproximación se refleja también en obras como *Desk of the Paleontologist* (2001), e *History Trash Scan* (1996), donde Dion aplica una organización taxonómica metódica a los objetos recolectados, equiparando el proceso de colección con la colección misma. Otro ejemplo de ellos es en su obra *Tropical Collectors* (Bates, Spruce y Wallace) del año 2009 (fig. 23), es una obra que se inspira en algunos

Figura 23
Tropical Collectors (Bates, Spruce and Wallace)
Mark Dion. 2009



Nota: Dion ha organizado los elementos y equipamientos de estos personajes aventureros como si acabaran de llegar a las costas de Sudamérica desde Gran Bretaña. La obra incluye barriles grandes y pequeños, cajas de madera, cestas cubiertas, telas, botellas de ginebra y ron, cajas de varios tamaños, sacos de harina, sal, azúcar y arroz, entre otros objetos como redes de captura, machetes, libros de historia natural, y más, evocando la era de la exploración y recolección colonial

Fuente: https://www.wikiart.org/en/mark-dion/tropical-collectors-bates-spruce-and-wallace-2009

de los naturalistas y coleccionistas tropicales victorianos menos conocidos. Estos exploradores británicos, parte de un esfuerzo colonial, estaban profundamente asociados con los inicios de la ciencia y la biología.

Individuos como H.W. Bates, Richard Spruce y Alfred Russel Wallace se aventuraron audazmente a Sudamérica en la década de 1850, viajando y recolectando especímenes a lo largo del río Amazonas. Algunos pasaron hasta una década en el Amazonas, arriesgando su salud personal y enfrentando adversidades considerables para recolectar objetos etnográficos.Estos científicos son conocidos por sus expediciones en la región del Amazonas, donde recolectaron una gran cantidad de especímenes de plantas y animales. Sus investigaciones contribuyeron significativamente al desarrollo de la teoría de la evolución y la biogeografía. Dion (2009) ha organizado los elementos y equipamientos de estos personajes aventureros como si acabaran de llegar a las costas de Sudamérica desde Gran Bretaña. La obra incluye barriles grandes y pequeños, cajas de madera, cestas cubiertas, telas, botellas de ginebra y ron, cajas de varios tamaños, sacos de harina, sal, azúcar y arroz, entre otros objetos como redes de captura, machetes, libros de historia natural, y más, evocando la era de la exploración y recolección colonial (In Situ, 2009).

Corrin et al. (1997) en su monografía sobre Dion, argumentan que lo exhibido no solo representa los procesos de nomenclatura y clasificación, sino también las condiciones políticas e ideológicas que los enmarcan. Esta visión es congruente con la obra planteada aquí, donde, aunque los objetos no son seleccionados previamente, están inevitablemente envueltos en el contexto social, ofreciendo así una reflexión sobre los acontecimientos políticos e ideológicos contemporáneos y pasados. Corrin et al. (1997) describen la relación de Dion con los objetos como “problemática y reticente”, sugiriendo que sus obras transportan a los espectadores a una crítica del coleccionismo que evoca reminiscencias del

Renacimiento y la Ilustración. Dion desarrolla la historia natural no solo como un campo de conocimiento sino como un "sitio discursivo" para el intercambio intelectual y el debate cultural.

Así, Dion se identifica en varios roles (explorador, arqueólogo, entomólogo, paleontólogo, viajero) asumiendo roles ficticios para recrear metodologías de otros profesionales. Esta práctica se refleja en la obra aquí discutida, donde se adopta una postura similar, transformando al artista en arqueólogo y antropólogo. Corrin et al. (1997) subrayan que Dion logra hacer visible lo suficiente de las cosas y sus agrupaciones para que el espectador comprenda las categorías, a menudo excéntricas, que ha inventado para sistematizarlas.

Figura 24
Library for the Birds of Massachussets (detalles)
Mark Dion. 2005



Nota: Acero, arce, madera contrachapada, libros y medios mixtos 6 x 5,5 x 6 m
Fuente:https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/34-mark-dion/works/9656-mark-dion-library-for-the-birds-of-massachusetts-2005/

Mark Dion continúa trabajando en los límites entre arte, conocimiento y museología, como se evidencia en *Misadventures of a 21st-Century Naturalist* (Icaboston. (2017), en obras como *The Library for the Birds of New York / The Library for the Birds of Massachusetts* (2016/2017) (fig. 24), nos lleva su exploración un paso más allá al incorporar lenguaje y metodologías

científicas dentro de un contexto artístico. En estas piezas transforma la galería al introducir una jaula con pájaros vivos (pinzones y canarios) rodeados de objetos cotidianos de la ornitología, como redes, binoculares y libros, alrededor de un árbol. Esta instalación actúa simultáneamente como una biblioteca sobre y para los pájaros, fusionando hogar y espectáculo dentro del museo, y estableciendo un diálogo entre los mundos del arte y la ciencia como fuentes de conocimiento y verdad.

Reflexiona sobre su relación con la tecnología y como las condiciones específicas de cada sitio influencian su metodología, desde la historia social del lugar hasta el presupuesto y habilidades del equipo de proyecto. Esta adaptabilidad subraya la importancia de establecer protocolos que provean al espectador información biográfica o histórica sobre los temas representados, ya sea mediante texto, manuales o docencia, controlando meticulosamente todos los aspectos del proceso creativo. Dion se enorgullece particularmente de obras como *Viajes de William Bartram-Reconsiderado*, *The Marvelous Museum* y *Oceanomania*, que reflejan esta rigurosidad y atención al detalle.

6.8.1 El viaje y lo botánico como objeto encontrado

6.8.1.1 *Travels of William Bartram-Reconsidered.*

Mark Dion, a través de su exposición *Travels of William Bartram-Reconsidered* en la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York entre el 9 de enero y el 6 de febrero de 2010, realiza un viaje retrospectivo y exploratorio que fusiona arte, historia y ciencia natural. Dion se sumerge en la investigación visual del conocimiento y las ciencias naturales, empleando convenciones pseudo-científicas y museológicas para cuestionar y subvertir las ideas y prácticas previamente establecidas sobre la representación y organización del mundo (Tanya Bonakdar Gallery, 2010).

En este proyecto ambicioso, Dion se inspira en los viajes del naturalista, botánico y explorador americano del siglo XVIII, William Bartram, reimaginando su expedición de cuatro años a través de ocho colonias del sur de Estados Unidos. Dion replica aproximadamente el curso de Bartram, tomando notas sobre los nativos americanos, así como sobre la flora y fauna indígenas, a menudo viajando en caballo, canoa y Jeep, recogiendo artefactos, especímenes y objetos de cultura material que luego enviaba de vuelta al histórico hogar de Bartram en Filadelfia (Tanya Bonakdar Gallery, 2010).

La instalación de Dion combina la belleza física de la historia y la ciencia con los detritos de la cultura material contemporánea y pasada, presentando miles de objetos meticulosamente categorizados y organizados sin distinción de valor inherente. Estos incluyen desde juguetes de plástico y tapas de botellas hasta especímenes orgánicos como bellotas y conchas marinas, destacando la selección y presentación del artista como inspiración principal para el espectador. La exposición no solo honra las convenciones del arte de correspondencia, el tradicional viaje americano, los gabinetes de curiosidades y la fascinación surrealista por lo ordinario, sino que también se convierte en una sala de maravillas que habla de un pasado individual y colectivo, siendo un monumento a los viajes de Dion y la compleja relación entre naturaleza y cultura (Tanya Bonakdar Gallery, 2010).

La comunicación ocupa un lugar central en la práctica de Dion, quien muestra una clara preferencia por el mundo analógico sobre el digital o virtual. Esta inclinación se alinea con su interés en la cultura material y su identidad como coleccionista, rechazando la recopilación de datos digitales en favor de una aproximación más tangible y satisfactoria hacia la colección. Dion (1980) ha expresado su insatisfacción con el uso de la recopilación de datos digitales como método para coleccionar, enfatizando su compromiso con la materialidad y la presencia física en una era dominada por lo virtual.

Sus trabajos fusionan arqueología, historia y naturaleza sin rigidez científica pero ello no quita que sea el vehículo más idóneo de difusión y educación. En esta ocasión aprovecha ejemplares singulares del reino vegetal que ya no tiene vida, teóricamente. Sigue su línea de "objeto encontrado" que musealiza y estudia las diferentes vidas que aún alberga incluso tras su muerte. Estableciendo discursos contrapuestos. Mark Dion, a través de su uso innovador de objetos encontrados, imágenes y árboles, invita a pensar sobre la relación de arte, ecología y arqueología. Sus obras *Neukom Vivarium*, *Un árbol no tan muerto* y *Oceanomanía, Recuerdos de Mares Misteriosos* sirven como estudios de caso para esta discusión.

6.8.1.2 *Neukom Vivarium.*

La instalación *Neukom Vivarium* (fig. 25) de Mark Dion, presentada en 2006 en el Olympic Sculpture Park en Seattle, destaca como un discurso sobre temas ambientales y ecológicos. Una instalación de medios mixtos que incluye una estructura de invernadero que alberga un árbol caído de hemlock, es un regalo de Sally y William Neukom, American Express Company, Seattle Garden Club, Mark Torrance Foundation, y el Committee of 33, y es cortesía del Seattle Art Museum (ART21, 2007). Esta obra invita a reflexionar sobre la relación entre la naturaleza y los entornos construidos por el hombre, así como sobre las implicaciones de desplazar elementos naturales a contextos artificiales.

Figura 25
Neukom Vivarium
Mark Dion. 2006



Nota: Museo Artístico de Seattle
Fuente: tuplanetavital.org/

Dion narra la historia detrás del árbol utilizado en *Neukom*

Madueño

Vivarium, destacando que cayó la noche del 8 de febrero de 1996 en una zona protegida aproximadamente a cuarenta y cinco millas fuera de Seattle. Este hecho, según Dion, impidió que el árbol se descompusiera rápidamente al no entrar en contacto directo con el suelo (ART21, 2007). La elección de este árbol no fue casual; se buscó un ejemplar que no solo tuviera personalidad sino que también fuera grande y accesible, prefiriendo especies con una presencia mítica en la región, como la *douglas fir* o la *western hemlock*, esta última siendo el árbol estatal.

Por medio de lentes de aumento expone el microcosmos de bacterias, hongos, insectos, líquenes y plantas a los visitantes. Mark Dion revela una fascinante exploración de los objetos encontrados, la imagen y el árbol y sus seres como vehículos para cuestionar y expandir nuestra comprensión del entorno natural y cultural. Dion, a través de sus instalaciones, invita a una profunda reflexión sobre la vida, la muerte, y la regeneración, ofreciendo una perspectiva crítica sobre las interacciones humanas con el medio ambiente(Dion, 1996).

El acto de Dion de tomar un árbol de su entorno natural y situarlo dentro de un contexto galerístico se explora como una intervención que, aunque tecnológicamente avanzada, resalta la imposibilidad de replicar plenamente los sistemas naturales una vez que han sido alterados o destruidos. Esta obra se convierte en una suerte de memento mori contemporáneo, un recordatorio de la transitoriedad y la fragilidad de los ecosistemas naturales (ART21, 2007).

El artista expresa su compromiso con un modelo de creación artística basado en la experimentación, donde el *Neukom Vivarium* funciona como un experimento que dialoga tanto con el fracaso como con el éxito, planteando preguntas sobre la capacidad humana para entender y replicar los complejos sistemas naturales (ART21, 2007). Dion, inspirado en parte

por la Escuela del Río Hudson y el arte terrestre, ve su trabajo como parte de una cadena ininterrumpida que examina nuestra relación con el paisaje, incorporando una crítica contemporánea sobre la ciencia y el impacto humano en el medio ambiente.

A través de *Neukom Vivarium*, Dion no solo cuestiona las percepciones y prejuicios dominantes sobre la naturaleza y su conservación, sino que también la noción de que el arte debe complacer o satisfacer las expectativas convencionales del público. En su lugar, propone una función agitadora para el arte dentro de la cultura, sugiriendo que el verdadero valor del arte radica en su capacidad para provocar reflexión y diálogo sobre temas críticos como el ambientalismo y la ecología (ART21, 2007).

6.8.1.3 *Un árbol no tan muerto.*

Figura 26
Un árbol no tan muerto. 2019
Mark Dion



Nota: Museo de Arte contemporáneo de Toronto (Canadá)
Fuente: tuplanetavital.org/

Recogemos de Rumor, G. (2019, 30 de julio) *Un árbol no tan muerto* (fig. 26) las anotaciones sobre la obra de Mark Dion en el Museo de Arte contemporáneo de Toronto (Canada) donde relatan que el propio museo ha cobrado vida por la instalación de un gran tronco de árbol en una de sus galerías. Dion invita a los espectadores a considerar las complejas interacciones ecológicas que ocurren dentro de un solo árbol, centrando la atención en los hongos y en los insectos invasivos. Esta obra enfatiza el papel esencial de los árboles

en los ecosistemas forestales, incluso después de su muerte, y reflexiona sobre el impacto de las actividades humanas en ellos.

Así la obra está envuelta en la acción de realizar la autopsia a este árbol y buscar las diferentes vidas que aún alberga, en especial hongos, y con especial hincapié en los insectos invasivos que amenazan los bosques norteamericanos.

6.8.2 Oceanomanía, Recuerdos de Mares Misteriosos (2011)

En esta obra toma valor el agua. Dion crea un panel de diez metros de alto por veinte de ancho a la entrada del Museo Oceanográfico de Mónaco, con objetos diferentes: trajes de buzos, instrumentos de medición, restos de naufragios…que existen en los fondos oceánicos. Los acompaña de piezas emblemáticas como el gabinete del capitán Cousteau. Así pues, Dion a través de la recopilación y exhibición de objetos relacionados con el mar, aborda la relación del ser humano con los océanos, desde la exploración hasta la explotación. Pone de relieve la dualidad de la curiosidad humana y su capacidad para causar daño. Dion utiliza el objeto encontrado, en este caso, artefactos humanos recuperados del mar, como un medio para dialogar sobre la conservación marina y la necesidad de una mayor conciencia ecológica.

Simultáneamente en la sede de la Villa Paloma del nuevo Museo Nacional de Mónaco, Dion expone las investigaciones realizadas durante diez años por tres mil científicos de ochenta países que ha supuesto el reconocer más de seis mil nuevas especies de los fondos marinos mientras, en contraposición denuncia el resultado del derrame petrolero en el Golfo de México y como consecuencia la extinción de un numeroso número de especie**.**

La obra de Dion se caracteriza por su capacidad para entrelazar lo encontrado con lo fabricado, lo muerto con lo vivo, y lo histórico con lo contemporáneo, invitando a los espectadores a una reflexión más profunda de su relación con el mundo natural. A través de estos objetos y sus historias, Dion no solo revela la belleza y la complejidad de los sistemas

naturales, sino que también plantea preguntas urgentes sobre nuestro papel y responsabilidad dentro de estos sistemas promoviendo la sostenibilidad y la solidaridad. Y así buscando la regeneración frente a la destrucción donde el arte tiene una importancia vital (Dion, 2011).

6.8.3 Desde la colección y el juguete

6.8.3.1 *Delirious Toys / The Berlin Toy Cabinet of Wonder.*

Figura 27
Delirious Toys. 2023
Mark Dion



Nota: Museo Nikolaikirche
Expuesta desde 7 octubre 2023 al11 febrero 2024
Fuente: https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/752-mark-dion.-delirious-tovs-museum-nikolaikirche/

En la exposición *Delirious Toys | The Berlin Toy Cabinet of Wonder* (fig. 27), presentada en el Museo Nikolaikirche desde el 7 de octubre de 2023 hasta el 11 de febrero de 2024, Mark Dion propone a través de una instalación de ocho partes los temas predominantes utilizando diversos objetos de la extensa colección de juguetes del Stadtmuseum Berlin. Dion, conocido tanto por su labor como coleccionista como por su arte de instalación, selecciona y organiza cientos de objetos de entre los más de 70.000 juguetes de la colección, complementando la exposición con un proyecto realizado por curadores junior del *Gymnasium Tiergarten* inspirados en el tema de Dion (Tanya Bonakdar Gallery, 2023).

Madueño

Rompiendo con las categorías típicas asociadas a las colecciones, como el estilo y la cronología, Dion combina de manera lúdica el tamaño, el material y el tiempo para crear narrativas fantásticas. Además de celebrar el juego, la exposición intenta arrojar luz sobre los aspectos violentos y discriminatorios de los juguetes infantiles, planteando preguntas importantes para los museos al tratar con estos objetos.

Dion aborda el principio del "macrocosmos en microcosmos", siguiendo la tradición del gabinete de curiosidades que se desarrolló en Europa después del Renacimiento. A través de esta perspectiva, busca hacer comprensibles en pequeña escala una amplia gama de conceptos mayores, desde las maravillas de la naturaleza y las leyes de la física hasta ideologías y discriminación. Diseñados por adultos para niños, los juguetes siempre transmiten los ideales de la sociedad y el periodo temporal en que fueron creados, introduciendo a los niños en ideas específicas, ideologías y roles sociales mediante el juego (Tanya Bonakdar Gallery, 2023).

Mark Dion reflexiona en este proyecto, destacando como la vasta colección de juguetes del Stadtmuseum Berlin, que incluye desde juguetes mecánicos hasta casas de muñecas, inspiró un marco organizativo más libre, influido por la libertad de juego de su propio hijo de seis años. Esta libertad en el juego motivó muchas de las decisiones curatoriales de la exposición.

Dion se ha preocupado durante mucho tiempo por las formas en que se produce y comunica el conocimiento, centrándose en la historia de las instituciones occidentales y los sistemas de explotación y opresión a través de los cuales, por ejemplo, los objetos de territorios colonizados llegaron a Europa.

Paul Spies, director del Stadtmuseum Berlin, comenta sobre la colaboración con Dion y como el proyecto artístico permite ver tanto los juguetes como los roles sociales

bajo una luz diferente. La colección de juguetes del Stadtmuseum Berlin es una de las más grandes de Alemania, abarcando desde la Edad Media hasta la actualidad, con un enfoque en los siglos XIX y XX (Tanya Bonakdar Gallery, 2023).

6.9 Tracey Emin. *Ready-made* y autorepresentación

6.9.1 My Bed (1998)

Figura 28
My Bed,.1998
Tracey Emin



Nota: Emin transportó inicialmente la cama y sus detritus acompañantes al Espacio de Exhibición Sagacho en Tokio para una exposición en 1998, y posteriormente a la Tate al año siguiente. A pesar de que Emin perdió el prestigioso Premio Turner ante Steve McQueen, la obra se convirtió en una sensación mediática y lanzó su carrera, a pesar de las críticas negativas de algunos
Fuentehttps://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662

La obra *My Bed* (fig. 28), creada por Tracey Emin (1963-) en 1998, constituye un hito en la evolución del arte contemporáneo, marcando un punto de inflexión en la tradición del *ready-made* y la autopresentación. Emin, una figura prominente dentro del movimiento Young British Artists (YBAs), emplea su cama como un escenario para explorar la intimidad,

la depresión, y la autodestrucción, reflejando una fusión entre su vida personal y su expresión artística

Esta pieza debutó en el Sagacho Exhibition Space de Tokio y fue posteriormente expuesta en lugares prestigiosos como la galería Lehmann Maupin en Nueva York y la Tate Modern en Londres, generando un debate importante por su representación sin filtros de la vida íntima de la artista (Jones, 2002). Emin comparte aspectos personales y privados, situando *My Bed* en un diálogo directo con obras icónicas del *ready-made* como la ya mencionada en apartados anteriores *Fountain* de Marcel Duchamp.

La composición de *My Bed*, con su cama deshecha, rodeada de objetos personales y desechos, no solo documenta un período de crisis personal, sino que también actúa como un autorretrato complejo y multidimensional. Los elementos presentes en la obra, desde botellas de vodka vacías hasta manchas de secreciones corporales, muestra la vulnerabilidad y la autenticidad cruda de la experiencia humana, catapultando a Emin a la fama y generando diversas interpretaciones y controversias (Cohen, 2018).

La intervención de los artistas Yuan Chai y Jian Jun Xi, quienes realizaron una *performance* titulada *Two Naked Men Jump into Tracey's Bed* durante su exhibición en la Tate Modern, añade una capa adicional de significado a la obra, potenciando la transgresión de los límites íntimos y la interactividad del arte contemporáneo.

La obra de Emin, que se nutre de su vida personal para inspirar su arte, resuena profundamente en el público sirviendo como un recordatorio potente de que el arte y la vida están inextricablemente conectados. *My Bed* se erige como una manifestación de la experiencia humana en su forma más pura y vulnerable, encontrando belleza en los aspectos más crudos de la experiencia humana.

My Bed ha resistido el paso del tiempo, convirtiéndose en una obra emblemática que desafía las percepciones tradicionales del arte y subraya la importancia de la honestidad y la vulnerabilidad humana. La venta de la obra en Christie's por £2,546,500 (Christie's, 2014, 1 Julio). a un coleccionista de arte alemán y su posterior préstamo a largo plazo a la Tate reflejan su valor monetario, histórico y cultural dentro del arte contemporáneo.

6.9.2 The Interview (1999). Vídeo

Además de *My Bed*, la obra de Tracey Emin se caracteriza por una intensa exploración autobiográfica, como se evidencia en su vídeo confesional en la exposición *Every Part of Me's Bleeding* (fig. 29). En este vídeo, Emin confronta su propia imagen pública y privada, revelando su lucha personal con problemas como la anorexia, la neurosis y la psicosis. La sinceridad con la que aborda estos temas no solo demuestra su valentía al compartir aspectos íntimos de su vida, sino que también destaca su habilidad para transformar estas experiencias en arte poderoso y conmovedor (Preece, 1999). La presentación de este vídeo se realiza en una configuración íntima dentro de la galería, donde los espectadores se sientan en pequeñas sillas frente a un monitor, crea un espacio de vulnerabilidad compartida entre Emin y su audiencia. Esta pieza fue señalada como un factor contribuyente a su nominación

Figura 29
Tracey Emin
The Interview. 1999



Nota: Vídeo, monitor, dos sillas, dos pares de zapatillas
120 x 120 x 63.5 cm
Tracey Emin en su obra *Every Part of Me's Bleeding,* presentada en Lehmann Maupin, Nueva York, 1999. Emin explora su vida personal y pública a través de un vídeo confesional, enfrentando su propia imagen pública con franca vulnerabilidad
Fuente: https://sculpturemagazine.art/tracey-emin/

Madueño

para el Premio Turner, lo que subraya la relevancia de su enfoque confesional en el arte contemporáneo. La capacidad de Emin para navegar entre su vida personal y su expresión artística no solo cuestiona las fronteras entre el yo privado y público, sino que también ofrece una perspectiva única sobre la condición humana, resonando profundamente con una amplia audiencia (Preece, 1999).

El trabajo de Emin, en su cruda honestidad y apertura emocional, sirve como un testimonio de la complejidad de la experiencia humana, desafiando a los espectadores a enfrentarse a sus propias percepciones y emociones. Su obra, que abarca desde instalaciones hasta vídeo y escultura, continúa inspirando debates sobre la naturaleza del arte y la importancia de la narrativa personal en la creación artística.

6.10 Hermanos Chapman. Intervención postmodernista

A finales del siglo XX, surge una nueva práctica en la que varios artistas que trabajan juntos desde el comienzo de sus carreras, realizan sus obras en conjunto y se convierten en importantes referentes del arte emergente, Galenson (2009). Usualmente los artistas tienden a vincular familiares, esposos y esposas (Bernd y Hilla Becher), hermanos (Mike y Doug Starn, Jake y Dinos Chapman) y socios en relaciones a largo plazo (Gilbert y George, Tim Noble y Sue Webster). Nos centraremos en dos hermanos , los Chapman. Dinos nació en 1962 en Londres y Jake en 1966 en Cheltenham. Ambos después de formarse con Gilbert & George, trabajaron juntos, se graduaron y fueron galardonados en el Royal College of Art en 1990, así como también fueron nominados para el Premio Turner en 2003 (Tate, 2003). Los hermanos Chapman utilizan objetos encontrados para cuestionar las percepciones y los valores de la sociedad contemporánea (Hernández, 2007).

Tanya Barson, curadora en Tate Liverpool, describe a los artistas como extremadamente productivos, con un estudio repleto de obras en proceso. Barson señala que

trabajan en una variedad de piezas simultáneamente, alternando constantemente entre diferentes medios como la escultura, la pintura, el grabado, el dibujo, las instalaciones y el vídeo (Tate, s.f.).

6.10.1 Relectura de otras obras artísticas

Así los Chapman se revelan contra la Ilustración concebida en el siglo XVIII, y contra un racionalismo alejado de la divinidad. Jake Chapman se atreve a decir que "el proyecto de la Ilustración ... infecta virulentamente la tierra". Este objetivo se transfiere a su obra. Por ejemplo reinterpretan la obra de Francisco Goya.

Los hermanos Chapman crean esculturas a partir de maniquíes de tamaño natural, como *Grandes hazañas contra los muertos* (1994), una reconstrucción del grabado de Goya (del mismo nombre) mostrando tres cuerpos de soldados colgando de un árbol. Ellos 'rectifican' su valioso conjunto de grabados de Goya añadiendo cabezas de payasos y cachorros (Turner, 2006).

Figura 30
Jake y Dinos Chapman
***Insult to Injury* (detalle). 2003**



Nota: Aguafuerte de Goya reelaborado y coloreado a mano
37 x 47 cm
© Jake y Dinos Chapman. Cortesía de la Galería John McEnroe
Fuente: https://www.e-flux.com/announcements/93079/jake-and-dinos-chapmanin-the-realm-of-the-senseless/

En 2003, intervienen también en los grabados de Goya *Caprichos*, donde representan payasos y cachorros en las caras de los originales (fig. 30). Jake Chapman ha mencionado que Goya encarna la batalla expresionista de la Ilustración contra el antiguo régimen, y añade que es satisfactorio atacar su núcleo. Para Goya (1746-1819) "el sueño

Madueño

de la razón produce monstruos". Los Chapman lo corrigen argumentando que es la razón la que engendra monstruos. Entendiendo este hecho como filosofía posmoderna. Los hermanos Chapman crean *Disasters of War.* Esta obra es un modelo a escala basado en un portafolio de aguafuertes de Francisco de Goya, con el mismo título, que retrata las atrocidades de la guerra experimentadas y presenciadas durante y después de las invasiones napoleónicas de España en 1808. Los ochenta y tres aguafuertes de Goya contienen escenas de brutalidad y horror, como bayonetazos, mutilaciones y decapitaciones. Los Chapman han traducido cada uno de los aguafuertes en un *tableau* tridimensional hecho de figuras de juguete híbridas que han sido ensambladas a partir de varias fuentes y pintadas (fig. 31). Los oscuros escenarios de Goya han sido reemplazados por montones de hierba simulada del tipo utilizado en modelos arquitectónicos. Cada escena en miniatura está situada en una isla cubierta de hierba de forma irregular; las islas están agrupadas juntas en un gran pedestal blanco y

Figura 31
Jake y Dinos Chapman
Disasters of War Sex I.2003



Nota: Detetalle *Sex I* 2003
Bronce pintado
2,46 x 2,44 x 1,25 mm
FotogafíaStephen White
Olbricht Collection.Cortesía de Jay Jopling/White Cube, Londres
© Jake and Dinos Chapman
Fuente: https://www.artimage.org.uk/28716/jake-and-dinos-chapman/sex-i--2003

Figura 32
Jake y Dinos Chapman
Instalación Disasters of war



Nota: La influencia de Goya ha sido evidente desde los inicios de su carrera. En los años noventa, crearon una serie de maquetas en las que reproducían escenas de los grabados de *Los desastres de la guerra*, Utilizan figuras que en ocasiones recordaban a soldados de juguete, los artistas recreaban estas escenas en pequeñas islas, formando así una gran instalación-archipiélago.
Fuente:https://www.ahmagazine.es/los-hermanos-chapman-lo-grotesco-como-reflexion/

cubiertas por una caja de perspex[6] (Chapman y Chapman, 1993). Los Chapman articulan que la conexión entre hacer soldados de juguete y maniquíes parecía ser la única forma de mantener una relación entre objetos encontrados o *ready-mades*, los cuales podrían manipular. *Disasters of War* (fig. 32) fue creado con la intención de restarle a las cualidades expresionistas de un dibujo de Goya y tratar de encontrar el medio más neurótico posible, que percibieron como modelos, proporcionándoles una sensación de omnipotencia al cortar estos juguetes (Maloney, 1996).

Al reunir la serie de ochenta y tres aguafuertes de Goya en una sola entidad, donde todas las partes son simultáneamente visibles, *Disasters of War* de los Chapman sugiere una reducción y conjunción de eventos de impacto emocional momentáneo. El tamaño diminuto y la apariencia manufacturada anodina de las figuras transforman el horror del material original en la representación de una guerra entre juguetes, una versión de tira cómica de la brutalidad. Tanto el gran pedestal blanco, que proporciona un amplio margen entre las figuras y el espectador, como la caja de perspex, que sella las figuras lejos del espectador, añaden efectos

[6] Perspex es una marca comercial de metacrilato de polimetilo (PMMA)

reductivos y de distanciamiento de la obra. Los Chapman han manifestado que se imaginaban creando obras sin valor cultural alguno, con el objetivo de generar una inercia estética (Unholy Libel, 1997).

Esta obra, al igual que su posterior *Hell 2000* (Colección Saatchi, Londres), escenifica una fijación neurótica con un filo irónico: las horas de trabajo cuidadoso requeridas para cortar y reconstituir las pequeñas figuras para representar actos humanos grotescos en un tiempo de descontrol social. *Disasters of War* refleja el desapego de las sociedades occidentales de las realidades del asesinato en tiempos de guerra, tanto a través de la tecnología informática y de misiles (que han producido armas que disparan a larga distancia y permiten una distancia operacional) como a través del espectador proporcionado por la televisión y la industria cinematográfica.

Critican el capitalismo de forma enérgica en una instalación de 34 esculturas etnográficas de madera pintadas en *The Chapman Family Collection* (2002), con sus logotipos y símbolos de McDonald's.

6.10.2 The Hell

Entre 1998-2000. Crean *The Hell* (fig. 33), nueve paisajes poblados por más de 5.000 figuritas pintadas a mano de nazis. Esto les lleva a dar un paso más allá y les hace recrear imágenes de guerra en una historia re-escrita. Como diría Benjamín (1940) "a contrapelo". Así enseñan la sangre y quita el romanticismo del cuerpo de caballería (Jake y Dinos Chapman, 2006).

El infierno concebido por los Hermanos Chapman, titulado *The Hell*, se erige como una aterradora reimaginación de las atrocidades de la guerra, en particular, el Holocausto nazi. Este trabajo refleja una oscura meditación sobre la capacidad del ser humano para infligir sufrimiento a sus semejantes, utilizando referencias directas a la obra de Francisco de

Goya y, por extensión, conectando con la crítica más amplia a las barbaridades humanas a lo largo de la historia. La pieza, que fue destruida en un incendio en 2004, se convirtió en un poderoso símbolo de la destrucción y la pérdida, tanto física como moralmente, en la sociedad contemporánea (Francés & Collings, 2004).

Figura 33
Jake y Dinos Chapman
Detalle de la obra Hell



Nota: La obra, originalmente destruida en el conocido incendio del almacén de la galería Saatchi y posteriormente reconstruida por los hermanos con un tamaño mayor bajo el nombre *Fucking Hell*, retoma las escenas de los *Desastres de la guerra*. En esta nueva versión, se incorporan elementos de la cultura de consumo, como referencias a McDonald's, además de imaginería nazi y otros tipos de horrores.

La serie, compuesta por nueve piezas dispuestas en forma de esvástica vista desde el plano cenital, no solo invoca la brutalidad del régimen nazi sino que también sirve como un espejo de los horrores perpetuados a lo largo de la historia de la humanidad. Las escenas descritas por los Chapman, llenas de canibalismo, asesinatos, y ejecuciones masivas, resuenan con la descripción de Goya sobre la violencia y la barbarie humana, mostrando como el "sueño de la razón produce monstruos" (Corral, 2005). El detallismo con que se presentan estas escenografías incrementa la intensidad del mensaje, obligando al espectador a

confrontar la realidad de la crueldad humana en su expresión más despiadada (Francés, 2004).

Charles Saatchi lo compra por 500.000 libras. El fuego del almacén Saatchi en 2004 destruye la obra *Infierno*. La pérdida de *The Hell* en el incendio no solo representó la destrucción de una obra de arte significativa sino también simbolizó el cierre de un círculo conceptual ligado intrínsecamente a su temática. Este evento marcó profundamente el discurso sobre la memoria y la efímera existencia del arte en un entorno de constante amenaza y destrucción. La obra de los Chapman, así como su trágico destino, refleja la fragilidad de la cultura y la civilización frente a las fuerzas de la destrucción y el olvido, un tema que encuentra eco en las reflexiones de Bataille sobre el erotismo y la muerte como elementos fundamentales de la experiencia humana (Bataille, 2007a; Bataille, 2007b).

6.10.3 La intervención del papel moneda como elemento subversivo

La obra de los hermanos Chapman en la Frieze Art Fair de 2007 nos sirve como un caso de estudio para examinar como los artistas contemporáneos pueden emplear el arte en vivo y las intervenciones directas para cuestionar y reflexionar sobre las estructuras económicas y culturales del mundo del arte. Los hermanos Jake y Dinos Chapman ofrecieron "personalizar" billetes de 20 libras esterlinas que los asistentes les llevaban, sin cobrar por ello. Esta acción, que aparentemente invitaba a las personas a retirar su propio dinero de circulación, en realidad probablemente incrementaba el valor de los billetes tras la intervención de los Chapman. Además, este acto servía para reforzar la reputación de los artistas, quienes fueron recompensados por su labor voluntaria (Wilkes, 2007).

La participación de los Chapman en la feria no solo demostró su capacidad para subvertir las normas del mercado del arte, sino que también planteó interrogantes sobre el valor y la circulación del dinero en la sociedad contemporánea. A través de esta intervención,

los Chapman continuaron explorando temas recurrentes en su obra: la relación entre el arte y el comercio, y la capacidad del arte para cuestionar y confrontar las estructuras de poder establecidas. La obra de los Chapman se puede situar dentro de un ámbito más amplio de crítica institucional y de interrogación sobre las dinámicas del mercado del arte. A través de acciones que mezclan el humor, la provocación y el comentario social, los Chapman logran crear obras que, a pesar de ser absorbidas por el mercado que buscan criticar, mantienen una aguda conciencia de sus contradicciones y limitaciones.

Este planteamiento de los Chapman, que oscila entre la subversión y la participación en el sistema artístico, refleja una compleja relación con el mercado del arte. Su obra plantea cuestiones sobre la autoridad, la autenticidad y la originalidad en la era de la reproducción mecánica y digital.

6.10.4 Desde el coleccionismo, nuevas narrativas

La obra de Jake y Dinos Chapman, con su estilo provocador, refleja la dinámica del coleccionismo, no solo en el sentido tradicional de acumular objetos, sino también en la recopilación y reinterpretación de símbolos culturales y artefactos para crear nuevas narrativas. De Osma (2018) nos recuerda que el coleccionismo es una forma de comportamiento y un modo de entender la vida y el mundo, lo que encuentra eco en la práctica artística de los Chapman, quienes a través de sus obras como *Insult to Injury* y *Works from the Chapman Family Collection*, despliegan un diálogo crítico sobre la autenticidad y el valor cultural, mientras exploran las tensiones entre el colonialismo cultural y la globalización (Tate, 2003; Hari, 2012).

Al examinar *Tragic Anatomies* y *Zygotic acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model*, queda claro que los Chapman emplean el cuerpo como un lienzo para expresar inquietudes relacionadas con la genética y la identidad, presentando una visión

distorsionada y a menudo grotesca y promueve una reconsideración de las normas sociales y sexuales (Maderuelo, 1994; Hernández, 2007). Hari (2012) discute la influencia y el impacto de la obra de Jake y Dinos Chapman, señalando su penetración en el consciente colectivo durante la última década a través de sus provocativas esculturas. La descripción de maniquíes infantiles dotados de narices fálicas y bocas que emulan vaginas destaca su capacidad para perturbar la percepción convencional del arte. Estos "gemelos cigóticos" monstruosos son presentados como una confrontación visual directa, invitando al espectador a sostener su mirada y reflexionar sobre el mensaje subyacente.

El análisis de estas obras muestra como los Chapman utilizan la escultura para explorar y expandir la conceptualización del cuerpo grotesco, demostrando que el arte contemporáneo puede servir como un vehículo potente para la crítica cultural y la reflexión filosófica (Hernández, 2007).

6.11 Allyson Mitchel. Objeto reciclado, resistencia política y estética

Allyson Mitchell se define como una artista maximalista, cuyo trabajo atraviesa diversas disciplinas artísticas, incluyendo la escultura, la *performance*, la instalación y el cine. Su enfoque interdisciplinario y su autodefinición en su sitio web oficial reflejan una práctica que entrelaza los conceptos feministas y de la cultura pop, operando dentro del ámbito de la sexualidad, la autobiografía y el cuerpo, y reciclando materiales como textiles y artesanías (Mitchell, s.f.). Las obras de Mitchell, tales como *Sasquatch* (2006-2010) y la enorme *The Vagina Dentata in Late Capitalism* (2004), se convierten en potentes declaraciones que retoman y transforman el objeto encontrado en un acto de resistencia política y estética. En cuanto al discurso contemporáneo, Lithgow (2017) resalta la importancia de la experiencia estética en la conformación de las relaciones de poder a través del significado. En su análisis estético del discurso de *Ladies Sasquatch* (2006-2010) de

Mitchell, Lithgow argumenta que la obra integra sensibilidades propias de las bellas artes en la representación física de un colectivo separatista y salvaje de criaturas mitológicas queer, aprovechando la estética para reclamar el espacio público para la experiencia lésbica radical y política. Esta manifestación desestabiliza las normas patriarcales, subvirtiendo las representaciones tradicionales de género y sexualidad en el arte (Lithgow, 2017).

Las obras de Mitchell, como *Ladies Sasquatch*, no solo cuestionan las estructuras de poder, sino que también participan activamente en la forma en que el público interactúa y otorga significado al arte. Al presentar criaturas que son tanto objetos encontrados recontextualizados como representaciones de una mitología *queer,* Mitchell fomenta un diálogo crítico sobre la autenticidad y el valor cultural.

Figura 34
Allyson Mitchel
Big Trubs. 2004



Nota: 3,2 m x 2,3 m de perímetro de alrededor del vientre.
Fuente: http://allysonmitchell.com/project.html?project=big-trubs

6.11.1 Big Trubs

Según Mitchel, *Big Trubs* (fig. 34) es un híbrido de *Playboy Bunny, Venus de Willendorf* y estatuas de victoria romanas en tiempos de guerra. Con una altura de aproximadamente 3.20 metros y un perímetro de aproximadamente 2.29 metros alrededor del vientre, es táctil, más grande que la vida, sin vergüenza, poderosa y sexual, sin limitaciones. Ella está aquí en la tierra para combatir la fobia a la gordura y es producto del feminismo bajo la influencia del capitalismo (Mitchell, s.f. [a])

Madueño

6.11.2 Brain Child

Figura 35
Brain Child. 2008
Allyson Mitchel



Nota: Brain Child compuesta por figuras cerámicas femeninas de los años 80. Incluye un ensamblaje colección de más de 100 muñequitas.

Aprox. 1,5 x 1 m

El cerebro más grande está construido con mantas afganas y otros materiales encontrados. Ordenadas en forma que transmite un ritual.

Fuente: http://allysonmitchell.com/project.html?project=brain-child

Reinterpretación de las figuras de los años 80, que se tornan cursis y rayando el kitsch con la intención de engendrar una nueva inteligencia feminizada. *Brain Child* (fig. 35) es una instalación donde están presentes y en dos filas más de 100 mujeres, que la autora utiliza para representar a mujeres con conocimientos superiores, sabias, mujeres genio y que sus cerebros tendrán magnitudes superiores a los gorros que enfundan. Es una instalación de gran tamaño de aproximadamente 1,52 por 1,07 metros, donde podemos ver en la parte central de la obra un cerebro especialmente grande y realizado de punto y otros materiales encontrados, que dominará “el conclave”, el ritual, desde una altura superior. Esta instalación prueba la representación del intelecto femenino en la sociedad contemporánea, como “infantilizada” y sumisa, al presentar una visión alternativa: una sociedad secreta de mujeres brillantes en medio de la realización de un ritual sagrado.Además, Mitchell presenta un comentario paralelo sobre las caracterizaciones lésbicas de las mujeres como sumisas y engañadas a las prácticas heteronormativas (Mitchell, s.f. [b])

6.12 Wang Sishun. El objeto, función recontextualizada

Wang Sishun, artista nacido en Hubei, China, en 1979 y graduado de la Academia Central de Bellas Artes, vive y trabaja en Beijing donde su práctica artística transita por diferentes medios como la escultura y la instalación (Wang, s.f.). Conocido por sus exhibiciones en prestigiosas instituciones como el MoCA Shanghai y el Museo de Arte CAFA, Wang ha cimentado su enfoque en la exploración de las dicotomías entre verdad y falsedad, lo real y lo fabricado.

Figura 36
TRUTH 15.8.12, 2012
Wang Sishun



Nota: Fuego, acero inoxidable, vidrio, aceite
10 x 10 x 19 cm
Edición ilimitada
Fuente: https://www.newgalerie.com/artists/20/images/2327.jpg

En su obra *TRUTH* (fig. 36), Wang se adentró en una indagación conceptual sobre la existencia y la creación humana, utilizando la llama como un símbolo primordial. Esta llama, obtenida de un amigo bombero de un incendio real, fue transportada por el artista desde Beijing a Shanghai y liberada para dar vida a nuevos paisajes naturales y sociales (China Art Management, 2015). Este acto de transportar una llama a través de una "Ruta de la Seda inversa" refleja una odisea moderna que resuena con la narrativa de Prometeo, el Titán

Madueño

que retó a los dioses para entregar el fuego a la humanidad, según la mitología griega.

La obra TRUTH de Wang Sishun adquiere dimensiones adicionales cuando se integra dentro de la antropología y la simbología del fuego como elemento destructor y creador. La llama, nacida de un desastre, porta consigo tragedias y deseos, reflejando así la dualidad del fuego que simboliza tanto la destrucción como la vitalidad (Wang, s.f.). La exposición TRUTH y la pieza central que lleva el mismo nombre nos invitan a una reflexión sobre las verdades colectivas, individuales y hasta transgresoras, enraizadas en la memoria del desastre original, y la continua transformación y regeneración del fuego (Barak, s.f.).

Su práctica, que cuestiona el valor monetario y discurre sobre el ciclo de la transformación, se alinea con el dadaísmo en su descontextualización y reinvención de objetos, creando nuevas narrativas y formas de interacción entre los materiales y su entorno. En este sentido, Wang Sishun se establece como un narrador de historias contemporáneo cuya obra encierra la política, la filosofía y la espiritualidad, dialogando a través de una metamorfosis conceptual y material.

6.13 Desde la interpretación del objeto encontrado. Una vuelta más

6.13.1 Maurizio Cattelan. América (2016). Novecento (1997)

Maurizio Cattelan, oriundo de Padua, Italia (1960), ha marcado su trayectoria artística partiendo de la fabricación de mobiliario hacia la escultura, emergiendo como una figura central en el arte contemporáneo. Cattelan es reconocido por su habilidad para entrelazar humor y sátira, proponiendo a través de su obra una crítica mordaz de la sociedad contemporánea. Esta originalidad, profundamente influenciada por el legado conceptual de Duchamp, se manifiesta en su práctica de recontextualizar objetos cotidianos, transformándolos en poderosos comentarios socio-culturales.

Madueño

Figura 37
IAmerica. 2016
Maurizio Cattelan



Nota: Expuesto en el Museo Guggenheim Nueva York
Septiembre 15, 2016-Septiembre 15, 2017
Cattelan reemplazó el inodoro de este baño con una réplica funcional, de oro de 18 quilates, y lo pone a disposición del público.
Fuente: https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america

Su pieza *América* (2016) (fig. 37), una réplica de un urinario en oro instalado en el Guggenheim, no solo rinde homenaje al apropiacionismo duchampiano sino que también critica el elitismo en el arte, cuestionando los límites entre el arte de alta cultura y los objetos de uso diario. Esta obra, descrita por el museo como accesible solo para el 1%, simboliza una crítica al exceso y la desigualdad en el arte y la sociedad, a la vez que reflexiona sobre el sueño americano de igualdad de oportunidades (Guggenheim, 2016).

Cattelan, sobre la noción de originalidad en el arte, sugiere que la verdadera creatividad surge de la capacidad para reinterpretar y evolucionar lo preexistente. Esta visión antropológica del arte actúa como un espejo de la realidad, donde la taxidermia y la escultura en cera le permiten tratar sobre temas de identidad, muerte y la condición humana, siempre con un matiz de humor que invita a la reflexión crítica. Realiza esculturas e instalaciones, y con frecuencia recurre a la taxidermia y la cera, como en conocidos y autorretratos. Con su arte se burla de todo: del sistema, de las creencias, del pasado, de la cultura, de los clichés, del espectáculo. Refleja la realidad sin endulzarla, donde mezcla la realidad y el mito. Rechaza la etiqueta de “artista-provocador”, Cattelan argumenta que su obra simplemente evoca la provocación inherente a la realidad

cotidiana, señalando la indiferencia generalizada hacia las peculiaridades de nuestra existencia y la cultura contemporánea.

Fulwood Lampkin describe a Maurizio Cattelan como una figura controvertida en el arte contemporáneo, etiquetándolo como un “enfant terrible” y un “neo-neodadaísta” que pone en sus obras la atención en el humor y provocación, aunque su trabajo es a menudo malinterpretado por críticos y público. Sin embargo, la obra de Cattelan es profundamente reflexiva y subversiva, invitando al espectador a cuestionar las normas sociales y culturales. A través de la recontextualización de imágenes y situaciones cotidianas, Cattelan indaga temas existenciales y crítica social, como en su obra *Novecento* (fig. 38) rememorando al título de Bertolucci, al renacimiento, a una naturaleza muerta. Expuesto en un salón barroco de un castillo piamontés, vemos un caballo colgando del techo, un caballo de carreras de nombre Tiramisú, muerto, fue disecado en nombre del arte. Un homenaje a un caballo y por extensión a todos por la carga que han soportado.La representación de la gravedad, comparada con la espada de Damocles, simboliza la inseguridad inherente a la política y la historia. Esta obra puede interpretarse desde la perspectiva del objeto encontrado y la antropología, al transformar

Figura 38
Imagen MC1 Novecento. 1997
Maurizio Cattelan



Nota: Museo Castelo de Rivoli, Rivoli (Italia)
Escultura 200 x 70 x 270 cm
Caballo de taxidermia, arnés de cuero, cuerda
Fuente: https://www.castellodirivoli.org/opera/novecento/

un objeto real, un caballo, en una pieza de arte que cuestiona las narrativas culturales y la relación entre humanos y animales. “Novecento” actúa como un comentario sobre el legado y la memoria, situando al museo como un espacio de reflexión similar a un cementerio, donde la historia y los artefactos se encuentran. Así mismo, profundiza en la dialéctica entre la preservación y la presentación, invitando a los espectadores a reconsiderar las prácticas de valoración y exposición en el arte contemporáneo. Plantea preguntas sobre la naturaleza del arte y su capacidad para conmover al público.

Otra obra destacable de Maurizio Cattelan y que nos acercan al autor es *Him*, que representa a Hitler como un niño en actitud de rezo. Esta obra ha generado amplias discusiones en el ámbito artístico y académico. Subastada en Christie's en mayo de 2016 por aproximadamente 15 millones de euros. *Him* rompe tabúes representativos al encarnar el mal bajo una apariencia de inocencia, una pieza que Loic Gouzer de Christie’s califica como sumamente poderosa y desconcertante (Mars, 2016). Cattelan, argumenta sobre la representación del mal y su impacto, indicando que Hitler simboliza “puro terror” y “puro miedo”, evidenciando la complejidad de abordar figuras históricas controvertidas en el arte (Cattelan, 2016).

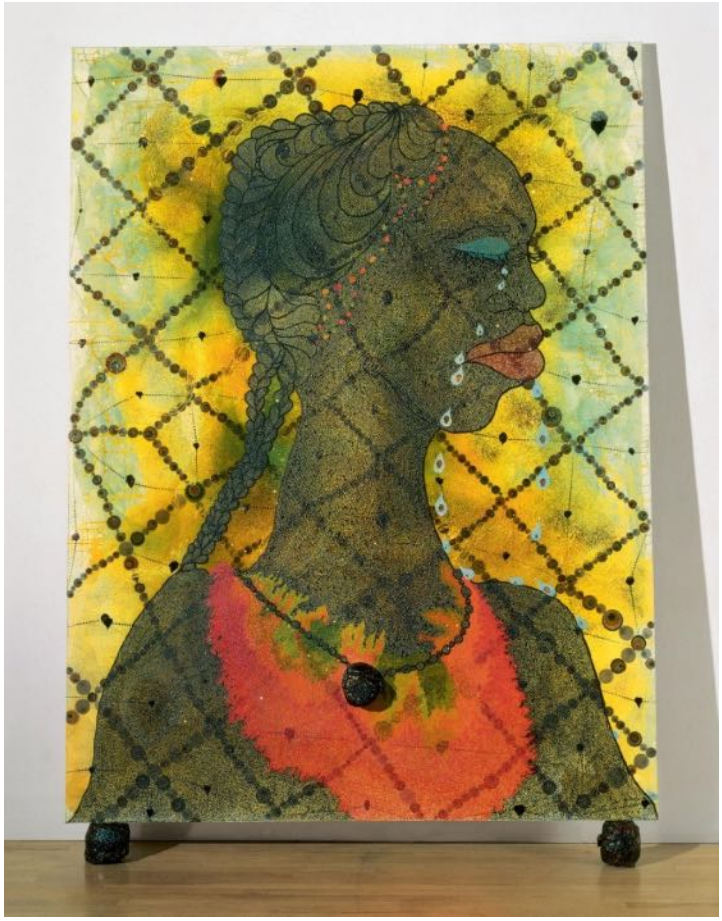
La pieza, que formó parte de una retrospectiva en el Guggenheim, se inscribe en una serie de obras que invitan a los espectadores a reflexionar sobre figuras históricas en contextos inesperados, jugando con las nociones de religión y profanidad. *Him* no solo interroga sobre la capacidad de perdón frente a atrocidades históricas sino también sobre el poder del arte para provocar un diálogo crítico sobre el mal y la memoria colectiva.

6.14 Objetos Encontrado como soporte. Simbolismo e identificación cultural

6.14.1 Chris Ofili. No Woman, No Cry (1998)

No Woman, No Cry (fig. 39) es una obra del artista británico Chris Ofili, creada en 1998 como tributo a Stephen Lawrence, un adolescente de Londres asesinado en un ataque motivado racialmente en 1993 (Hodge y Wallis, 2018). La pintura, que es un retrato de gran tamaño y muestra a una mujer llorando entre patrones abstractos. La mujer, de cabello oscuro y piel negra, está delineada con una fina línea marrón y rellenada con pequeños círculos marrones oscuros. Lleva sombra de ojos azul, lápiz labial rojo, un collar de cuentas de colores y un collar negro delgado. En su pecho, se destaca un área pintada en rojo y naranja vibrantes, y las lágrimas que caen de sus ojos contienen una pequeña fotografía colada del rostro de Lawrence, con las palabras "R.I.P. Stephen Lawrence" apenas visibles bajo las capas de pintura. Este retrato es reconocido como una representación universal de la melancolía y el duelo, además de ser un homenaje específico a Lawrence. La pintura se apoya en dos grandes trozos de estiércol de elefante al

Figura 39
No Woman, No Cry. 1998
Chris Ofili.



Nota: Pintura al óleo, pintura acrílica, grafito, resina de poliéster, papel impreso, purpurina, alfileres de mapa y excremento de elefante sobre lienzo
Soporte 2438 × 1828 × 51 mm
Colección de la Tate, adquirida en 1999
Fuente: Colección Tate. https://www.tate.org.uk/about-us/policies-and-procedures/website-terms-use

exhibirse, y su borde superior se inclina contra la pared de la galería. La obra refleja la transformación del dolor silencioso de Doreen Lawrence, madre de Stephen, quien, a través de sucesivas entrevistas, se fortaleció espiritualmente y habló con gran dignidad sobre la tragedia de su hijo (Hodge y Wallis, 2018).

Ofili empleó un lienzo de lino grueso preimprimado al que añadió varias capas de imprimación de gesso acrílico y luego cubrió con pintura acrílica verde fosforescente. Sobre esto, dibujó con lápiz, añadió círculos colados que forman un patrón de diamantes, recortados de una reproducción de una obra de Bridget Riley, y aplicó formas de corazón en pintura negra al óleo y puntos negros con transferencias. El texto en la pintura se escribió con más pintura fosforescente, y se fijó el colgante de estiércol con una pistola de pegamento. Resina de poliéster mezclada con pigmentos naranja, negro y purpurina se vertió sobre la obra, que se inclinó antes de secarse, dejando correr la resina visible alrededor de sus bordes. Finalmente, se aplicó pintura al óleo para detallar a la mujer, las cuentas y los colores en su pecho.

La obra, que forma parte de una serie de pinturas que Ofili realizó a finales de los 90, marcó un cambio en su práctica artística hacia el enfoque en figuras individuales grandes, alejándose de sus trabajos anteriores más abstractos o caricaturescos. La técnica de capas densas, común en las obras de Ofili de esta época, refleja su interés en mantener coexistentes las múltiples capas de trabajo sin que se anulen entre sí, lo que resulta obras sin declaraciones jerárquicas dominantes.

La pintura *No Woman, No Cry e*s un testimonio claro de la capacidad del arte para abordar y provocar diálogos sobre temas sociales y raciales, tratando tanto un tributo personal a Stephen Lawrence como un comentario sobre el duelo y la resiliencia humanos ante la adversidad.

6.14.1.1 Desde la noticia y la investigación.

El caso de Stephen Lawrence, un adolescente negro asesinado en 1993 mientras esperaba un autobús en Londres, se convirtió en un símbolo del racismo institucional dentro de la policía metropolitana de Londres. Inicialmente, cinco adolescentes blancos fueron detenidos como sospechosos, pero fueron liberados por falta de pruebas, en un proceso donde no se realizaron análisis de ADN adecuados y se ignoró el testimonio de Duwayne Brooks, amigo de Stephen y testigo del asesinato. Ante la imposibilidad legal de juzgar nuevamente a los sospechosos por el mismo delito, los padres de Stephen, Doreen y Neville Lawrence, emprendieron una lucha incansable por justicia, investigando por su cuenta y exponiendo públicamente la parcialidad de la investigación policial (Redacción BBC Mundo, 2012).

El capítulo 46 y conclusiones del informe de la investigación presentado al Parlamento sobre el asesinato racista de Stephen Lawrence identifica fallos críticos en la respuesta inicial, la prestación de primeros auxilios, la dirección de la investigación y el soporte a la familia de la víctima (Macpherson of Cluny, Cook, Sentamu, & Stone, 1999). La investigación fue afectada por incompetencia profesional, racismo institucional y falta de liderazgo. El informe reconoce que los errores contribuyeron al sufrimiento de la familia Lawrence y que, aunque se han aceptado los errores y se han ofrecido disculpas, no compensan el dolor causado. La falta de primeros auxilios por parte de la policía y la gestión deficiente de la escena del crimen evidencian una falta de entrenamiento adecuado y liderazgo. Las decisiones críticas no tomadas por los oficiales superiores y la falta de acción coordinada impidieron la captura temprana de los sospechosos (Macpherson of Cluny, Cook, Sentamu, & Stone, 1999).

La sensibilidad hacia la familia Lawrence y el apoyo a las víctimas fueron inadecuados, marcados por el paternalismo y la falta de información (Macpherson of Cluny

et al., 1999). Las decisiones erróneas tomadas en los días iniciales de la investigación por parte de los superintendentes y la falta de seguimiento a testigos clave reflejan una mala gestión y falta de diligencia (Macpherson of Cluny, Cook, Sentamu, y Stone, 1999).

La vigilancia mal planificada y la falta de urgencia en las operaciones, junto con las búsquedas inadecuadas en las propiedades de los sospechosos y la mala planificación de las ruedas de identificación, comprometieron significativamente el éxito de la investigación. La segunda investigación intentó rectificar estos fallos pero se vio limitada por la falta de nuevos testigos y la estancación del caso (Macpherson of Cluny, Cook, Sentamu y Stone, 1999).

El informe concluye que el racismo institucional y la discriminación sutil estuvieron presentes en varios aspectos de la investigación y que se necesita una reforma significativa para restaurar la confianza entre la policía y las comunidades étnicas minoritarias, enfatizando la necesidad de un esfuerzo coordinado más allá de los servicios policiales, particularmente en la educación, para prevenir el crecimiento del racismo (Macpherson of Cluny et al., 1999). Las recomendaciones finales buscan fomentar la transparencia, la rendición de cuentas y una asociación genuina entre la policía y la comunidad, con la esperanza de que los servicios policiales y las comunidades locales colaboren para lograr un cambio significativo y duradero (Macpherson of Cluny, Cook, Sentamu y Stone, 1999)..

Después de cuatro años de esfuerzos y presión pública, un nuevo equipo de forenses encontró evidencia ADN en la ropa de dos de los sospechosos, Gary Dobson y David Norris, que los vinculaba directamente con el crimen. A pesar de sus negativas y acusaciones de manipulación de pruebas por parte de la policía, la evidencia fue suficiente para su condena. Este caso no solo devastó a la familia Lawrence sino que también dividió a la sociedad británica y llevó a importantes cambios en la legislación y las políticas de igualdad y justicia, incluida la eliminación del principio de “doble riesgo” que impedía un segundo juicio por el

mismo delito y la promoción de la igualdad racial por parte de los organismos públicos (Redacción BBC Mundo, 2012).

6.14.1.2 Identificación cultural.

En un debate sobre la identificación cultural y el trabajo del artista Chris Ofili, Nancy Hynes (2001) cuestiona la tendencia a encasillar a Ofili únicamente como un "artista africano". En su crítica publicada en "African Arts", Hynes argumenta contra lo que ella considera una "africanización" del trabajo de Ofili, un proceso que parece sobreimponerse tanto en el discurso académico como en la percepción pública, especialmente en Estados Unidos (Hynes, 2001).

Hynes destaca que, a pesar de que otros como Cosentino se han referido a Ofili con etiquetas como "joven", "negro" y "británico", y en algunos casos hasta como "africano", Ofili no se reconoce a sí mismo en estos términos simplificados. De hecho, cuando se le invitó a ser parte de una investigación doctoral sobre artistas africanos en Londres, Ofili declinó, aclarando que, si bien sus padres eran de Nigeria, él creció en Manchester y solo había visitado África una vez (Hynes, 2001). Esta posición resalta la complejidad de su identidad y el rechazo de Ofili a ser agrupado dentro de un "posse" afro-británico, una postura que se extiende a su negativa a participar en exposiciones de arte africano, panafricano o negro al inicio de su carrera.

La discusión se extiende más allá de la identidad personal de Ofili y toca la forma en que su trabajo es recibido y etiquetado por otros. Según Hynes (2001), la obra de Ofili no es sobre la "africanidad" per se, sino sobre como las personas proyectan la "africanidad" en ella, lo que dice más sobre las políticas culturales de los observadores que sobre las intenciones del artista.

Donald J. Cosentino, en respuesta a Hynes, concuerda en que Ofili es un artista mucho más interesante que lo que sugiere una clasificación tan reductiva y sostiene que la complejidad de Ofili como artista y su vida constituyen un sueño para los deconstructivistas (Hynes, 2001). Cosentino señala que, aunque se dice que los padres de Ofili eran Yoruba, eruditos nigerianos afirman que Ofili es realmente un nombre Igbo. Además, la experiencia trascendental de Ofili con el estiércol de elefante en Zimbabue y su uso del mismo en su arte es interpretado por Cosentino no tanto como una conexión con prácticas específicas africanas, sino más bien como una alineación con artistas contemporáneos como David Hammons o Piero Manzoni (Hynes, 2001).

El análisis de Niru Ratnam sobre Chris Ofili y su obra en el contexto del Premio Turner de 1998 aborda la compleja interacción entre la identidad cultural del artista y su material artístico (Ratnam, 1998). Ofili, distinguido por su uso de excrementos de elefante y por ser el primer pintor negro galardonado con el Premio Turner, ha hecho de su etnicidad un componente esencial en su obra (Ratnam, 1998). A diferencia de Anish Kapoor, quien intentó minimizar la conexión entre su identidad cultural y obra artística, Ofili abraza su herencia y la convierte en un elemento central de su trabajo (Ratnam, 1998).

Ratnam (1998) discute como el éxito de Ofili representa un cambio en la teoría postcolonial hacia el hibridismo, alejándose de las estrategias didácticas del Arte Negro y abrazando un enfoque más abierto e irónico. El hibridismo, como es discutido por teóricos como Stuart Hall y Homi Bhabha, celebra las identidades fluidas y construidas, tema que Ofili adopta en su trabajo (Ratnam, 1998). Sin embargo, Ratnam plantea si este enfoque puede abordar adecuadamente eventos graves como el asesinato de Stephen Lawrence, un tema que Ofili intenta explorar en su obra *No Woman, No Cry* (Ratnam, 1998).

La obra de Ofili, inspirada en las lágrimas de Doreen Lawrence durante la investigación del asesinato de su hijo, Stephen, ilustra la lucha entre las representaciones artísticas así como los eventos brutales y reales (Ratnam, 1998). Ratnam argumenta que el uso de la imagen de Lawrence como un elemento más en el collage de Ofili corre el riesgo de trivializar su tragedia y transformarla en un objeto estándar dentro del "banco de datos de la negritud" del artista (Ratnam, 1998).

La conversación sobre la identidad de Ofili y como su trabajo es interpretado refleja un diálogo más amplio sobre la autoría artística, la autenticidad y las políticas culturales en la era contemporánea. Hynes (2001) y Cosentino aportan perspectivas valiosas al debate, sugiriendo que el análisis de la obra de Ofili requiere de una consideración cuidadosa sobre la relación entre autopercepción y recepción cultural (Hynes, 2001). Así como el análisis de Ratnam (1998) concluye que el hibridismo, si bien es valioso para comprender ciertas experiencias, puede ser insuficiente para abordar la totalidad de las realidades sociales y raciales, un marco que puede resultar limitante y específico para una élite intelectual y no necesariamente aplicable para la mayoría.

6.14.1.3 Análisis desde el estiércol de elefante.

Aunque como hemos visto anteriormente el uso del estiércol de elefante por Ofili es interpretado por Cosentino no como referencia a las prácticas específicas africanas, justificando su uso como por contemporización con las prácticas de otros artistas. Aunque también podría analizarse el uso de estiércol de elefante en la obra *No Woman, No Cry* desde una perspectiva antropológica, centrando la atención en como este material, considerado por muchos como un desecho, se transforma en un objeto de arte significativo y cargado de simbolismo. Es por tanto que la inclusión del estiércol en la obra no es meramente decorativa o provocativa; más bien, actúa como un medio a través del cual Ofili

desarrolla y pone en discurso las nociones de belleza, valor y significado del arte contemporáneo.

En muchas culturas, el estiércol de elefante tiene usos prácticos y simbólicos. Por ejemplo, en algunas comunidades rurales de África e India, se utiliza como combustible para fuego, material de construcción y hasta como ingrediente en medicinas tradicionales. Su incorporación en la obra de Ofili podría interpretarse como una recontextualización de estos usos, invitando a los espectadores a reconsiderar los materiales que se consideran apropiados o valiosos en el arte. Este acto pone en jaque las jerarquías establecidas dentro del arte y la sociedad, al tiempo que abre un diálogo sobre la procedencia y el impacto cultural de los materiales artísticos.

Además, el estiércol de elefante en la obra de Ofili puede verse como un comentario sobre la diáspora africana y la identidad negra. La elección de este material orgánico y profundamente terrenal conecta la obra con el continente africano, evocando temas de origen, pertenencia y la complejidad de la identidad cultural en un contexto globalizado. Esta conexión se hace especialmente pertinente en el marco de *No Woman, No Cry*, una obra que aborda el duelo, la pérdida y la injusticia racial a través del tributo a Stephen Lawrence. El estiércol, entonces, no solo es un objeto encontrado que Ofili transforma en arte; es también un vehículo para la exploración de temáticas sociales y culturales profundas.

Desde una perspectiva antropológica, el arte de Ofili traslada al espectador la duda sobre lo que es “natural” o “cultivado”, lo “primitivo” frente a lo “civilizado”, al integrar materiales orgánicos en su trabajo. Este enfoque subvierte las dicotomías tradicionales entre naturaleza y cultura, sugiriendo una visión más integradora y menos jerarquizada del mundo material. La obra invita a reflexionar sobre como los objetos y materiales adquieren

significado a través de su uso y reinterpretación en diferentes contextos culturales y artísticos.

Por último, el uso de estiércol de elefante en el arte de Ofili puede ser visto como un acto de transgresión que desarticula las expectativas del espectador y provoca una reconsideración de los límites del arte. Al transformar un material comúnmente despreciado en un componente central de una obra de arte significativa, Ofili no solo cuestiona las normas estéticas dominantes, sino que también invita a una reflexión más amplia sobre los procesos de valoración y desvalorización en el arte y la sociedad. Esta estrategia antropológica de revalorización y resignificación de objetos encontrados resalta la capacidad del arte para interrogar y expandir nuestras comprensiones del mundo material y cultural.

6.14.1.4 Otra visión, arte contemporáneo valorándose desde el mercado.

En el arte contemporáneo y su relación con el objeto encontrado, resulta interesante analizar las reflexiones de destacados pensadores como Mario Vargas Llosa.

Desde otra visión, en un ensayo crítico de Mario Vargas Llosa, desde su columna del diario español El País titulada “Piedra de Toque” (Vargas Llosa, 1997) en el que reflexiona sobre el estado del arte contemporáneo a raíz de la exposición *Sensación* en la Royal Academy of Arts de Londres. Vargas Llosa expresa su descontento con las tendencias actuales en las artes visuales, particularmente aquellas que buscan la notoriedad a través de la provocación y la controversia más que por el mérito artístico intrínseco.El autor describe varias obras de la exposición, entre ellas las de Chris Ofili, conocido por usar estiércol de elefante en sus piezas. Sin embargo, Ofili es mencionado no tanto por este hecho, sino por la polémica que rodea su obra *La Santa Virgen María,* que incluye

imágenes pornográficas. Vargas Llosa sugiere que estas obras son más un comentario sobre la sociedad actual que sobre la religión o la santidad.

El ensayo contrasta estas obras contemporáneas con la producción de Seurat y su cuadro *Los bañistas de Asnières*, que Vargas Llosa ve como un ejemplo de perfección técnica y de una alta concepción del arte. Mientras que Seurat es presentado como un artista que dedicó su vida a perfeccionar su técnica y a alcanzar un ideal estético, los artistas contemporáneos, según Vargas Llosa, buscan el éxito rápido y fácil, incluso si eso significa recurrir a tácticas que él considera indignas.Vargas Llosa considera que el criterio para juzgar el arte se ha perdido, y que lo que prevalece ahora es la opinión del público y las maniobras del mercado, más que una evaluación basada en la calidad o el talento artístico. En su opinión, esto ha llevado a un empobrecimiento del arte contemporáneo, que se ha alejado de los ideales y la ética que él considera fundamentales para la creación artística genuina y duradera (Vargas Llosa, 1997).

Estas ideas, su visión sobre la civilización del espectáculo y la poscultura plantea importantes interrogantes sobre la valoración en la sociedad actual. En este sentido, su análisis crítico nos invita a pensar sobre como el entretenimiento y la frivolidad pueden influir en nuestra apreciación del arte y la cultura. Esta introducción establece el marco para indagar como las obras de arte como la pieza de Chris Ofili montada sobre excrementos de elefante sólidos, pueden cuestionar y subvertir las normas establecidas en el mundo del arte contemporáneo. En este sentido, las palabras de Vargas Llosa destaca los riesgos de una cultura que prioriza el entretenimiento por encima de la profundidad y la calidad artística. Su análisis incisivo sobre la equiparación indiscriminada de obras de arte controvertidas con obras maestras tradicionales induce a repensar sobre la importancia de discernir entre el mero espectáculo y la verdadera excelencia artística.

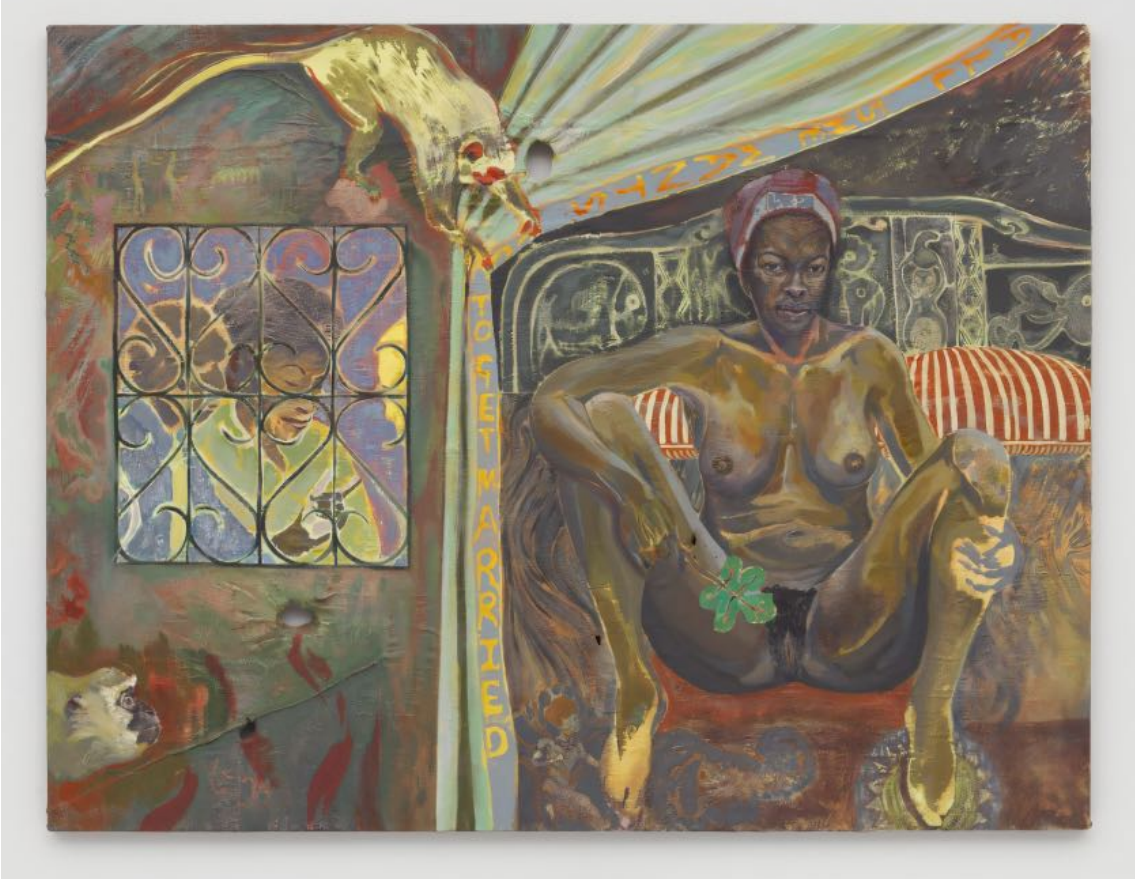
6.14.2 Michael Armitage. Antígona (2018)

Lubugo como soporte y símbolo, patrimonio cultural

6.14.2.1 Antígona, la otra tragedia.

En la obra *Antígona* (2018) de Michael Armitage (fig. 40), encontramos un poderoso ejemplo de como el arte contemporáneo puede ser un vehículo para la exploración de conceptos antropológicos y la revalorización del objeto encontrado dentro del contexto cultural. A través de esta pintura, Armitage no solo nos invita a reflexionar sobre temáticas universales como el colonialismo, el patriarcado, y la lucha feminista, sino que también nos acerca a una realidad específica: la de África

Figura 40
Antígona. 2018
Michael Armitage



Nota: Óleo en corteza de lubugo. La obra está cargada de simbología en cada uno de sus elementos representados
170 x 220 cm
Fuente: https://whitecube.com/artists/artist/michael_armitage

Oriental y, en particular, la situación de la mujer en esta región. Este enfoque ofrece una oportunidad única para el diálogo entre culturas y épocas, utilizando la tragedia griega de Sófocles como punto de partida para establecer un paralelismo con las mujeres africanas.

La elección del soporte de la obra, el lubugo, se convierte en un símbolo de patrimonio cultural y un objeto encontrado que Armitage transforma y reconceptualiza. Al incorporar este material tradicional de Uganda, el artista no solo rinde homenaje a su herencia cultural, sino que también critica la forma en que elementos autóctonos pueden ser descontextualizados y comercializados, perdiendo su significado original en el proceso. Este uso del lubugo, junto con la representación auténtica y sin concesiones de la figura central de Antígona, subraya la importancia de mirar más allá de los clichés y las representaciones superficialmente exóticas, para adentrarse en una comprensión más profunda y matizada de la cultura africana.

A través de *Antígona*, Armitage logra un diálogo entre la antropología y el arte, donde el objeto encontrado se convierte en una herramienta crítica sobre las narrativas coloniales y postcoloniales. La obra nos invita a considerar como los objetos y los símbolos culturales son interpretados y traducidos a través del tiempo, y como el arte puede ser un espacio para la resistencia, la reflexión y, en última instancia, el cambio social. Por lo que el arte contemporáneo tiene especial relevancia en la articulación de discursos antropológicos y su capacidad para generar nuevas perspectivas sobre el pasado, el presente y el futuro de las sociedades.

6.15 Caminar, objetos y representaciones cartográficas e imágenes como obra

Desde lo natural

6.15.1 Richard Long. Objetos cotidianos, la piedra, el caminar

La obra de Richard Long se distingue por su profunda conexión con la naturaleza y su enfoque minimalista, cualidades que le valieron el Premio Turner en 1989 (Tate, s.f.-a, s.f.-b). Su arte se origina en la acción de caminar, una práctica mediante la cual Long explora diversos paisajes alrededor del mundo, creando a su paso obras que muestran un profundo respeto por el entorno natural (Tate Britain, 2009). Este hecho no solo es un rasgo distintivo de su obra, sino que se posiciona entre disciplinas como el arte objetual y la antropología. Al transformar el paisaje en un lienzo vivo, y los elementos que encuentra en componentes de sus obras, Long propone otra mirada sobre la creación y percepción del arte. Su práctica artística, que incorpora la temporalidad, el espacio y la materialidad como aspectos centrales, resalta la importancia de una conexión auténtica con el mundo natural (Tate Britain, 2009). El trabajo de Richard Long se inscribe dentro de un marco de arte contemporáneo que fusiona la práctica performativa con la intervención en el paisaje, estableciéndose una relación única entre la antropología y el arte.

El arte de caminar de Long, que se inicia en los paisajes circundantes a su Bristol natal, se convierte en una práctica que borra las fronteras entre el arte y la vida, al tiempo que invoca la tradición de los objetos encontrados y su reinterpretación en otros contextos artísticos (Moure, 1999). La metodología de Long se asemeja a la del arte objetual, donde objetos cotidianos o naturales, al ser descontextualizados y presentados como arte, adquieren nuevos significados y provocan reflexiones sobre la cultura, la historia y la interacción humana con el entorno. Los paseos de Richard Long nos narran como desde mediados de los sesenta Richard Long exploró por medio de excursiones en la cercanías de Bristol los

paisajes del sur de Inglaterra. Su entorno natural sería parte de su obra a la que confiere de una manera nueva y sencilla. La obra *Snowball track* titula a una la línea realizada por una bola de nieve al desplazarse sobre un suelo de hierba ligeramente nevado sirviéndose de las características topográficas y morfológicas del terreno para crear.

La práctica artística de Richard Long, profundamente arraigada como decíamos anteriormente en el acto de caminar, constituye un cambio característico dentro del arte contemporáneo e invita a interaccionar entre el arte y el entorno natural. Long, al integrar el acto de caminar como un componente esencial de su obra, no se limita a una mera expresión física o estética, sino que aborda una exploración más amplia sobre la relación del ser humano con el paisaje y su contexto histórico y cultural. En este sentido, su trabajo puede interpretarse como una forma de historiografía estética, en la que el artista se convierte en un cronista de la estética y la percepción del paisaje inglés a través de los siglos (Kolenda, 2016).

Las caminatas de Long, a menudo llevadas a cabo en los paisajes rurales de Inglaterra, no son simples actos de desplazamiento físico; son, en cambio, meditadas intervenciones que reflejan sobre la temporalidad, el espacio y la integración de la humanidad y el medio ambiente. Cada paso dado por Long se inscribe en una tradición que contempla el paisaje no solo como un escenario pasivo sino como un ente activo en la construcción de significados y narrativas. A través de estas caminatas, Long no solo dialoga con la historia natural del paisaje sino también con su representación estética a lo largo de la historia, desde las concepciones del paisaje pintoresco del siglo XVIII hasta las interpretaciones contemporáneas del espacio rural como parte integral de la identidad nacional inglesa (Kolenda, 2016).

Long transforma el acto de caminar en un ritual, una práctica que resalta la importancia de la experiencia directa con el entorno. Esta metodología recuerda a los conceptos antropológicos de “peregrinaje” y “nomadismo”, donde el movimiento a través del espacio no es aleatorio sino imbuido de intención y significado, estableciendo una continuidad entre las prácticas contemporáneas y las tradiciones ancestrales de interacción con el paisaje. La elección de materiales, predominantemente naturales y encontrados en sus caminatas, y la simplicidad de las formas que crea (líneas, círculos, cruces) resuenan con prácticas artísticas y rituales primitivos, enfatizando una conexión intrínseca y respetuosa con el entorno natural (El Rebobinador, s.f.).

La dualidad en la obra de Long (el arte como práctica física y como reflexión historiográfica) se manifiesta en la creación de sus piezas de Land Art. Mediante el uso de materiales naturales recolectados en sus caminatas y la transformación de estos elementos a través de gestos simples pero significativos, Long no solo altera la percepción física del paisaje sino que también invoca una reflexión sobre la historia del arte y la estética del paisaje inglés. Las obras resultantes, sean estas líneas de piedras dispuestas en senderos naturales o círculos de turba en parajes remotos, actúan como marcadores tanto físicos como conceptuales, puntos de encuentro entre el presente del espectador y el pasado histórico y estético del paisaje (Kolenda, 2016).

El concepto de “objeto encontrado” en este caso, no se limita a la selección de materiales sino que se extiende al descubrimiento de significados y conexiones a través de la interacción con el paisaje. De este modo, las obras de Long pueden verse como artefactos de un proceso de exploración tanto física como metafóricamente, donde la acción de caminar y las marcas dejadas en el paisaje se convierten en testimonios de una presencia humana efímera pero significativa. Este mirada propone una comprensión del arte como algo

intrínsecamente ligado a la experiencia humana y a la capacidad de leer e interpretar el entorno (Tate, s.f.).

La fotografía, utilizada por Long para documentar sus intervenciones, opera no solo como registro sino como parte integral de su práctica artística, estableciendo un diálogo entre la temporalidad de la acción y la permanencia de la imagen. Es por tanto que discurren temas antropológicos de memoria y transmisión, donde el arte se convierte en un medio para conservar y comunicar experiencias subjetivas y colectivas (Masdearte.com).

A través de sus caminatas, Long no solo se convierte en un explorador de espacios físicos sino también de contextos culturales y simbólicos, aludiendo a prácticas ancestrales de marcado y uso del territorio. Su obra evoca una conexión profunda con la tierra que es, al mismo tiempo, personal y universal, reflejando una visión antropológica que considera el paisaje no solo como un medio sino como un ente cargado de significados y narrativas preexistentes. Por lo que su práctica se alinea con una visión antropológica del arte como vehículo de conocimiento, exploración y conexión, ofreciendo una perspectiva crítica sobre las formas en que habitamos y conceptualizamos el paisaje en la era contemporánea (Bishop, 2005).

Así, también la obra de Long se enriquece con la influencia del pensamiento *zen*, que valora la simplicidad, la contemplación y la armonía con la naturaleza (Seymour, 1986). Esta filosofía se desvela ante el sentido minimalista y su elección de materiales, destacando la interacción dialéctica entre el ser humano y el entorno. Long articula una visión del arte que es tanto una intervención en el paisaje como una meditación sobre la condición humana, una práctica que resuena profundamente con los principios *zen* de interconexión y la búsqueda de la esencia, como se venía expresando, a través de la simplicidad.

El interés de Long por los círculos y monumentos prehistóricos, y su evocación en obras como *Turf Circle Ireland* (1967), por medio de dar palazos a un suelo de turba abriendo una pequeña circunferencia abierta, demuestra una fascinación por las formas de conocimiento y expresión artística anteriores a la cultura occidental dominante. Esta exploración de formas simbólicas primitivas a través del arte contemporáneo plantea una continuidad y una conversación a través del tiempo, subrayando la universalidad de la interacción humana con el paisaje.

La contribución de Long al arte contemporáneo es también notable por su enfoque en la materialidad y la experiencia directa del mundo. Long invita al espectador a participar de manera más inmediata y física en su exploración del paisaje (Long, 2000). Esta inmersión en el espacio físico y la experiencia sensorial del entorno despierta una conciencia más aguda del lugar, la geografía y los procesos naturales, proporcionando una vía alternativa para comprender y relacionarse con la naturaleza.

La insistencia de Long en la simplicidad y la autenticidad en su trabajo se confronta con el consumismo y la alienación en la sociedad moderna. Al centrarse en elementos básicos y universales (la tierra, las piedras, el caminar) Long recupera un sentido de conexión con el mundo físico que a menudo se pierde en la vida urbana contemporánea. Esta búsqueda de una relación más armónica y sostenible con el entorno destaca la importancia de su obra en los debates actuales sobre el medio ambiente y la sostenibilidad (Seymour, 1986).

La conexión de Long con la antropología se manifiesta en su navegación del paisaje como un espacio culturalmente y históricamente codificado. Al igual que un antropólogo, Long se sumerge en el entorno, pero su herramienta de investigación es el arte. A través de su caminar, él mismo lo describe como una forma de “hacer escultura caminando” (Long, 2000), el artista no solo recoge objetos sino que también recopila experiencias, historias y memorias

del paisaje. Estas prácticas resuenan con la antropología del caminar, donde el movimiento a través del espacio se entiende como una forma de conocer, una práctica que revela las capas ocultas de significado inscritas en el entorno natural y construido.

La obra de Long actúa como un recordatorio del poder del arte para provocar una reflexión profunda sobre nuestra existencia y nuestro lugar en el universo. A través de sus caminatas solitarias y sus intervenciones sutiles en el paisaje, Long nos invita a considerar la belleza inherente al mundo natural y a reconocer nuestra responsabilidad colectiva hacia su preservación. Su enfoque meditativo y contemplativo hacia el arte ofrece una perspectiva esencial en una época caracterizada por la rapidez y la superficialidad, recordándonos la importancia de la pausa, la observación y la reflexión en nuestra interacción diaria con el mundo que nos rodea.

Figura 41
A line made by walking England. 1967
Richard Long



Nota: Fotografía
Imagen 37,5 x 32,4 cm
Fuente: www.tate.org.uk/

6.15.1.1 *A Line Made By Walking*, England 1967.

Según la Tate Gallery (Tate, s. f.-c), esta obra la genera en uno de sus viajes desde su casa de Bristol. En una parada de los trayectos que realizaba, se detuvo en un campo en Wiltshire y realiza la acción de caminar hacia atrás y hacia adelante hasta que la hierva que pisada y aplanada, con la luz del sol y

Madueño

visibiliza una línea. Long lo fotografía y registra sus intervenciones en del paisaje (fig. 41). Es una aproximación al arte performativo aunque con un mínimo de presencia corporal. Siendo expresión de *"*sus preocupaciones de toda la vida con la impermanencia, el movimiento y la relatividad".

Por ejemplo, en *A Line Made by Walking* England 1967 (Tate, s.f.-c) las imágenes están divididas en casi dos mitades simétricas y dando mayor significación al contraste entre la línea y el prado y los árboles circundantes. La línea se pierde al fondo de la fotografía. Sobre su esquema compositivo, lo describe como "sencillo y prácticamente geométrico, y el claroscuro posibilitado por el blanco y negro", el contraste de la literalidad y el papel de aspecto granuloso.

Long durante los siguientes años crea obras por medio de caminatas en línea recta introduciendo ciertas variaciones. Superpone mapas, fotos, dibujos y textos. En su obra *A Ten Mile Walk England 1968* realiza una línea recta en el mapa del altiplano de Exmoor y signa el comienzo con la palabra "Start". La línea está por encima y toma protagonismo por encima de las líneas preestablecidas en el mapa topográfico. Long señal "una huella de la excursión" con un trazo recto, aunque esa ideal en el terreno queda sólo como idealización por la imposibilidad de realizarla por los accidentes geográficos.Por medio de piedras describe dos líneas que se cortan y crean ángulos iguales dos a dos opuestos y anota fragmentos de la canción rítmica *I Walk the Line de Johnny Cash,*

Richard Long (Tate, s. f.-c) recorre rutas predefinidas que destacan por sus formas geométricas simples, atravesando una amplia gama de lugares en países como Inglaterra, Escocia, Alaska, Bolivia, Nepal y España. Su obra se distingue por su constante simplicidad y su profundo respeto por la naturaleza. Él menciona que interactúa con la naturaleza de forma

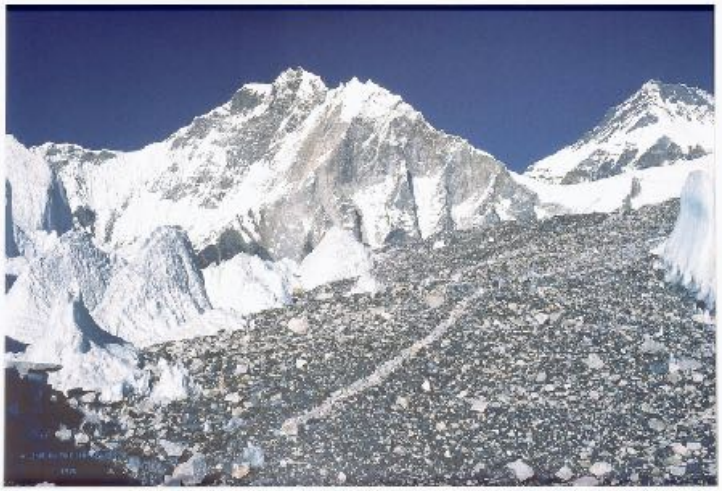
respetuosa y libre, empleando materiales, ideas, movimiento y tiempo para reflejar la totalidad de su concepción artística en el mundo.

6.15.1.2 *A Line In The Himalayas*, 1975.

La obra *A Line in the Himalayas* (fig. 42) de 1975, creada por Richard Long, ilustra con claridad el objetivo del artista hacia la interacción con el paisaje a través del acto de caminar, método utilizado desde finales de la década de 1960. Esta pieza, una línea de piedras blancas dispuesta en el áspero y escarpado terreno de las montañas nepalesas del Himalaya, captura no solo la esencia física de la acción de Long sino también su discurso característico sobre la relación entre el ser humano y el entorno natural. Según Long explica que su elección de usar materiales comunes, especialmente piedras, es esencial en su trabajo. Él emplea estos elementos para crear formas geométricas básicas, como líneas, cruces o círculos, que se fusionan de manera discreta con el paisaje, manteniendo su estado natural intacto (Manchester, 2005).

El registro de estas intervenciones en el paisaje realizado a través de fotografías para Long considera deben ser "tan sencillas como sea posible", para que el observador se concentre en la obra sin distracciones por efectos especiales o técnicas fotográficas complejas, trasladando así la simplicidad y dirección que caracterizan tanto su obra como a su documentación (Manchester,

Figura 42
A Line In The Himalayas. 1975
Richard Long



Nota: Obra realizada al aire libre
Fuente: masdearte.com

2005). La presentación de estas fotografías, a menudo acompañadas de textos que especifican el título, lugar y fecha de la intervención, convierte a las obras en "fototextuales", uniendo imagen y palabra para ofrecer una comprensión más profunda de la experiencia y el proceso artístico.

A Line in the Himalayas es paradigmática de como Long ha expandido su proceso de hacer marcas transitorias en el paisaje para incluir la recolección y organización de materiales encontrados en el entorno. A lo largo de las décadas, ha explorado diversas formas de marcar el paisaje, utilizando acciones simples con sus manos o pies y materiales naturales a mano, lo que abarca un espectro amplio de posibilidades para la creación en la naturaleza (Manchester, 2005).

6.15.1.3 *A Line of 682 Stones.*

En 1972, durante la Bienal de Venecia, Richard Long presentó una obra en el Pabellón británico: *A line of 682 stones*(fig. 43). La instalación, consistente en tres líneas paralelas formadas por un total de 682 piedras, extendidas a lo largo de varias salas, proponía una nueva forma de interactuar con el arte. Esta disposición de las piedras, formando un rectángulo que no podía ser apreciado en su totalidad debido a las limitaciones impuestas por las paredes y los pasillos del edificio, obligaba a los espectadores a caminar y participar activamente

Figura 43
Richard Long
A line of 682 stones. 1972



Nota: Obra expuesta en interior
Fuente: masdearte.com

en la obra para comprenderla plenamente. De esta manera, Long no solo presentaba las piedras como objetos artísticos sino también como mediadores de una experiencia espacial y temporal (El Rebobinador, s.f.).

La intención de Long al crear esta obra iba más allá de la simple exhibición de objetos; buscaba provocar en el espectador sensaciones primarias ante la presencia de las piedras en el suelo, alejándose de interpretaciones románticas o ilusorias de la naturaleza. Long declaraba que su trabajo es tangible, no conceptual ni ilusorio, centrado en elementos concretos como piedras, tiempo y acciones. Explicaba que su arte no pertenece al ámbito urbano ni romántico, sino que representa la inserción de ideas modernas en el único contexto que puede contenerlas adecuadamente: el mundo natural, que a su vez sustenta al mundo industrial. Según Long, su propuesta consiste en utilizar el mundo tal y como se le presenta a él (El Rebobinador, s.f.). Esta declaración muestra el compromiso del artista con la materialidad y la realidad del entorno, subrayando la importancia de la experiencia directa y tangible en su práctica artística.

La elección de Germano Celant de incluir a Long en la Bienal de Venecia de 1976, bajo el tema del *Ambient Art*, resaltaba el interés en explorar nuevas concepciones de la escultura y la práctica artística. La propuesta de Celant de abandonar la presentación de piezas artísticas autónomas en espacios neutrales a favor de crear “situaciones” resonaba con la obra de Long, quien mediante su instalación de piedras, invitaba al público a experimentar el arte como una serie de relaciones espaciales y temporales, en lugar de como objetos aislados. La importancia de caminar, recoger y organizar materiales naturales se convierte en un acto artístico en sí mismo, donde la relación entre el artista, el espectador y el paisaje se entrelaza de manera intrínseca.

6.15.2 Hamish Fulton. Mapas, planos como objetos artísticos narrativos

La obra de Hamish Fulton se enmarca entre el arte contemporáneo y la experiencia vivencial del paisaje, donde el acto de caminar trasciende su función locomotora para convertirse en un gesto artístico de profundo calado. Desde 1967, Fulton considera la caminata no solo como una práctica física sino también como un proceso creativo, meditativo y exploratorio, proponiendo una conexión con la tierra y la naturaleza a través de este acto. Para Fulton la esencia de su trabajo radica en la práctica, más allá de la teoría, destacando así la experiencia directa con el entorno como fuente primordial de su arte (FPAA, s.f.). El acto de caminar como una forma de arte, se presenta como una metodología crítica y reflexiva para comprender y experimentar el paisaje. Fulton, quien se describe a sí mismo como un *walking artist*[7] (artista que camina) en lugar de un caminante que hace arte, ha experimentado a través de sus numerosas caminatas, iniciadas a finales de la década de 1960, la relación íntima entre el ser humano y el entorno, ya sea natural o urbano (Tate, s.f.-d).

La singularidad de su posición se centra en la concepción del caminar como un proceso creativo y un medio de expresión artística. Al recorrer diversos paisajes, Fulton transforma la experiencia de la caminata en arte, utilizando medios como la fotografía, el texto y el dibujo para documentar y transmitir las percepciones, reflexiones y vivencias derivadas de sus recorridos (Gutiérrez, 2019). Esta práctica, así como la recolección de elementos naturales, aportan una dimensión antropológica al capturar e interpretar los significados culturales implícitos en los paisajes y objetos encontrados durante el andar. En este sentido, Fulton eleva el acto de caminar a una forma de indagación cultural y artística,

---

[7] *El término walking artist* se refiere a un artista que incorpora el acto de caminar como parte esencial de su práctica artística. Este tipo de arte, a menudo relacionado con el arte de *performance* y el *land art*, utiliza el caminar no solo como método de creación sino también como medio para explorar y comprender el paisaje y el entorno urbano. Los *walking artists* usualmente documentan sus recorridos mediante fotografías, videos, mapas y narrativas, creando obras que reflejan sus experiencias y las interacciones con los lugares que recorren.

donde cada paso y cada objeto encontrado se convierte en una pieza de un diálogo continuo sobre nuestra relación con el mundo.

Fulton, cuya formación inicial estuvo influenciada por la pintura abstracta, ha desarrollado una práctica artística que se distingue por la precedencia del caminar sobre cualquier otra acción creativa. Este lo ha guiado a numerosas expediciones a través de la Península Ibérica, donde ha tejido un relato visual y textual que emerge directamente de sus interacciones con el paisaje. Cada una de estas caminatas, meticulosamente documentada a través de diversos medios, se convierte en una narrativa en sí misma, que narra no solo un viaje físico sino también una profundización en el diálogo entre el individuo y el paisaje (Diari LaVeu, 2018).

La praxis artística de Fulton se extiende hacia una simbología inspirada en las tradiciones numéricas de los indios norteamericanos y un profundo respeto por los ciclos naturales, lo que evidencia una fusión entre los aspectos físicos y espirituales de su trabajo. Según Enguita, estas caminatas se inscriben dentro de una ecología de prácticas que respetan el principio de no dejar huella, al tiempo que reconocen las luchas territoriales de diversas comunidades (e-flux, 2018). Esta dimensión ética y estética del andar propone una intervención artística que es al mismo tiempo mínima y declarativa.

La contribución de Hamish Fulton por tanto al arte contemporáneo se centra en su capacidad para transformar el acto de caminar en una meditación sobre el espacio, el tiempo y nuestra relación con ambos. Fulton invita a repensar el paisaje no como un escenario pasivo sino como un actor activo en la creación de significados.

A diferencia de otros artistas contemporáneos que interactúan con el paisaje mediante la alteración física del mismo, Fulton opta por una intervención mínima, donde la acción de caminar constituye en sí misma la obra de arte, sin dejar otra huella en el entorno que la

experiencia y su posterior expresión artística que como hemos visto será por medio de narrativas, imágenes y objetual como planos, fotografías, mapas.

Al igual que en la cartografía experimental y artística, la obra de Fulton amplía los límites de como se puede experimentar, comprender y representar el espacio. En este sentido, el arte de Fulton no solo se convierte en un medio para explorar físicamente el paisaje, sino también para pensar sobre nuestra relación con el mismo y las posibles formas de representación más allá de los métodos cartográficos convencionales. La relevancia de Fulton subyace en la propuesta de utilizar la cartografía interactiva y artística como herramientas para la exploración y navegación de los espacios, tanto rurales como urbanos. La práctica de Fulton ejemplifica como el acto de caminar, al ser considerado como una forma de arte, permite una comprensión más profunda y personal del paisaje, abogando por una interacción más consciente y respetuosa con nuestro entorno. La obra de Fulton se sitúa, entonces, en la intersección entre el arte, la geografía y la experiencia personal, ofreciendo una perspectiva de gran valor sobre las formas en que podemos relacionarnos con el espacio que habitamos, a través de sus caminatas y la documentación artística de estas (Gutiérrez, 2019).

6.15.2.1 *Benicadell Rock*.

Hamish Fulton, como antes se indicaba, desarrolla su obra en diferentes lugares del Mediterráneo, desde Tortosa a Valencia y Xàtiva y de allí a la cima del Benicadell cruzando la Serra Grossa para finalizar en Alicante. Vuelve a enclaves que ya había recorrido como el Delta del Ebro (2004) o Alicante (1989).

6.15.2.2 *Playa de Penzance.*

Hamish Fulton conmemoró sus 40 años como *walking artist* con eventos en la playa de Penzance, donde realizó dos obras nuevas con la colaboración de más de 300 personas. La primera (fig. 44) se llevó a cabo en el paseo marítimo de Penzance, donde más de 100

Madueño

caminantes locales recorrieron el trayecto de madera repetidamente, avanzando primero hacia el mar y después en sentido contrario, durante una hora (Gaunt, 2013). La segunda obra (fig. 45) tuvo lugar entre la playa de Penzance y Marazion durante la marea baja, con 200 participantes organizados en dos columnas que realizaron un "paseo lento", cruzándose muy lentamente durante una hora (Gaunt, 2013).

Figura 44
Hamish Fulton
40 aniversario de caminar.
Paseo marítimo de Penzance, Marazion



Fuente: Fotograma extraído de https://vimeo.com/80482566

Figura 45
Hamish Fulton
40 aniversario de caminar. Paseo lento
Paseo marítimo de Penzance, Marazion. Paseo lento



Fuente: Fotograma extraído de https://vimeo.com/80490080

6.16 Desde el apropiacionismo y el *found footage*

Arte legítimo, sincero y transcendente

El movimiento artístico denominado apropiacionismo representa una dimensión narrativa dentro del arte posmoderno, diferenciándose de tendencias como el minimalismo y el conceptualismo al enfatizar la re-contextualización de obras ya existentes para conferirles un nuevo significado. Esta corriente, que surgió en Nueva York hacia finales de los 70 y principios de los 80, fue formalmente reconocida a través de la exposición *Pictures* organizada por Douglas Crimp en Artists Space en 1977. La muestra reunió obras de artistas como Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith, y se

Madueño

centró en el papel de la imagen en la sociedad, explorando el impacto psicológico de imágenes altamente connotativas (Artists Space,1977).

El concepto de apropiación ha sido una práctica constante a lo largo de la historia del arte, desde la Edad Media hasta la innovadora obra *L.H.O.O.Q.*[8] de Marcel Duchamp de 1919. La práctica del apropiacionismo ha generado controversias, especialmente respecto al uso de obras existentes. Andy Warhol, por ejemplo, se enfrentó a varias demandas por sus serigrafías basadas en obras intervenidas de otros autores en la década de 1960. A pesar de ello, el apropiacionismo defiende la recontextualización de la obra y su nuevo significado como una forma legítima de creación artística (Furió Vita, 2014). Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (*2017), sostiene que una obra dotada de sentido crítico en la actualidad debería ser un collage de citas y fragmentos de otras obras, subrayando así la relevancia del apropiacionismo en el arte contemporáneo.

El apropiacionismo en el siglo XXI y el *found footage* como manifestaciones críticas y creativas en el arte contemporáneo, según Furió Vita (2014), se han establecido como prácticas significativas en el panorama artístico contemporáneo. Estas metodologías ofrecen una crítica hacia la superabundancia de material visual en la cultura actual. Furió Vita destaca que el cineasta que emplea material fílmico ajeno con fines propios no percibe la superproducción de imágenes como un problema, sino como un "ecosistema cultural" en el que interactuar creativamente (Furió Vita, 2014).

La práctica del *found footage* se distingue por su pertenencia a la imagen en movimiento y por el tratamiento dinámico que da a las imágenes a través del montaje,

[8] *L.H.O.O.Q.* es un acrónimo en francés creado por Marcel Duchamp para su obra que modifica una reproducción de *La Gioconda*. Cuando se pronuncia en francés, "L.H.O.O.Q." suena como "Elle a chaud au cul", que se traduce de manera vulgar como [Ella tiene el trasero caliente]. Esta frase es un juego de palabras que sugiere un doble sentido sexual, en línea con el carácter provocativo y humorístico que Duchamp a menudo incorporaba en su arte.

diferenciándose de otras formas de apropiacionismo como el collage en la pintura. Eugeni Bonet subraya la importancia del concepto de montaje, no en términos de reordenamiento, sino como un medio para alterar radicalmente el mensaje original de las imágenes, a menudo invirtiendo su intención (Bonet, 2001).

El siglo XXI ha visto como el apropiacionismo se ha intensificado enormemente a partir de la irrupción acelerada de nuevas tecnologías y el desarrollo de la cultura digital. Autores como Lev Manovich y Nicolas Bourriaud han analizado como el arte contemporáneo reprograma el mundo a través de la postproducción, mostrando un cambio en la percepción y la creación artística (Manovich, 2001; Bourriaud y Lebenglik, 2007).

Este hecho ha generado debates en torno al plagio, la falsificación, y la autenticidad, remontándose a prácticas vanguardistas históricas y la moderna cultura de masas, que democratizó el acceso a la cultura y transformó la producción y el consumo (Furió Vita, 2014.). El collage, el fotomontaje, y el *ready-made*, así como el concepto de montaje en el cine, son precursores directos del apropiacionismo y el *found footage,* con figuras como Marcel Duchamp defendiendo la idea de que la selección y recontextualización de objetos pueden elevarlos a la categoría de arte (Furió Vita, 2014).

La cultura de la reproducción y la reflexión sobre ella es fundamental, por lo que ensayos como *La muerte del autor de Roland Barthes* (Barthes, 1987) o *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin (2017) cuestionan la unicidad de la obra de arte y promulgan una concepción más abierta y participativa del arte, donde el espectador desempeña un papel fundamental en la interpretación y valoración de la obra.

6.16.1 Yasumasa Morimura

El arte de Yasumasa Morimura (fig. 46), destacado exponente del apropiacionismo, representa una profunda exploración entre la identidad, la cultura y la historia. Nacido en

Madueño

Osaka en 1951, justo en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, Morimura creció en un Japón donde la imposición cultural de Occidente comenzaba a hacer mella en la tradición de este. Influencia que se convierte en el leitmotiv de su obra, resaltando la tensión entre Oriente y Occidente, lo masculino y lo femenino, y la globalización versus la identidad cultural local (Dazed, 2018).

Figura 46
Yasumasa Morimura,
Ego Obscura. 2018



Nota: Color, sonido 51 minutos
Foto cortesía del artista
Fuente: https://www.luhringaugustine.com/press/interviews-yasumasa-morimura

La formación de Morimura en la Kyoto City University of Art y su posterior desarrollo artístico han estado marcados por una aproximación conceptual a la obra, más que por una habilidad para el dibujo clásico. Esta orientación conceptual le permite desmantelar y reconstruir las nociones de identidad sexual y cultural, utilizando la técnica del apropiacionismo para cuestionar las narrativas impuestas por la cultura occidental sobre Japón (Luhring Augustine, 2018).

Morimura ha estado recreando escenas del canon de la historia del arte occidental durante más de tres décadas. El transformista con base en Osaka se ha reimaginado a sí

mismo como Leonardo da Vinci, Frida Kahlo, Marilyn Monroe y la Olympia de Manet (*Yasumasa Morimura: Une Moderne Olympia*, 2018) (fig. 47), por nombrar algunos. Al encarnar estos sujetos, manifiesta un rico lenguaje visual que muchos considerarían naturalmente como la narrativa fundamental, mientras también aborda temas de raza, la mirada masculina, los roles de género tradicionales y la teoría queer. Para su primera gran exposición individual en Nueva York en la Japan Society Gallery, reúne una extensa colección de sus pinturas, junto con su primer largometraje, *Ego Symposium*, que presenta a doce retratistas influyentes.

Figura 47
Yasumasa Morimura
Une Moderne Olympia. 2018



Nota: Impresión cromogénica, medio transparente
210 x 300 cm
En esta reinterpretación del famoso desnudo de Manet, *Olympia*, Yasumasa Morimura adopta una expresión estoica y mira directamente a la cámara. Con una mano estratégicamente situada que cubre su pudor, el artista también calza un par de mules rosas sin talón, imitando la pose de Victorine Meurent, la modelo de Manet para *Olympia* en el siglo XIX. La obra original causó escándalo en su tiempo, ya que Meurent era retratada como una prostituta que no mostraba arrepentimiento alguno.
Fuente: https://www.mori.art.museum/en/collection/5082/index.html

Morimura se apropia de imágenes icónicas del arte y la cultura popular occidental, reimaginándose a sí mismo en roles y escenas diversas para mostrar la categorización binaria

de género y la percepción exotizante del Oriente por parte del Occidente. Esta estrategia se evidencia en su alusión a *M. Butterfly*[9] de David Henry Hwang, donde se critica la percepción occidental de Oriente como débil, delicado, pobre, pero bueno en arte y lleno de inescrutables sabidurías (Luhring Augustine, 2018). A través de su obra, Morimura no solo interpela estas construcciones culturales, sino que también invita a una reflexión sobre la autoría, la originalidad y el impacto de la globalización en las identidades individuales y colectivas.

El trabajo de Morimura, al transgredir las fronteras del género, la cultura y la nación, ejemplifica como el apropiacionismo puede servir como un medio para la crítica social y cultural. Su obra destaca por su capacidad para utilizar el lenguaje visual del pasado y reinterpretarlo de manera que provoque un diálogo sobre el futuro de nuestra interconexión global y la comprensión intercultural.

6.16.1.1 La representación. Autoría y originalidad.

Naturaleza fluida y construida de la identidad y la cultura

La obra de Yasumasa Morimura se destaca por su capacidad para representar y mostrar las nociones de identidad, género y cultura mediante el uso de disfraces, maquillaje y manipulación digital. Según Luhring Augustine (s.f.), Morimura se apropia de obras pictóricas occidentales, como ejemplo la obra vista anteriormente, *La Olympia de Manet* (fig. 47), entre otras por ejemplo, para transformarlas y adentrarse en ellas, frente a otras expectativas culturales y sexuales. A lo largo de su carrera, ha evolucionado desde representaciones provocadoras hasta convertirse en íconos de la cultura occidental, como

[9] *M. Butterfly* es una obra escrita por David Henry Hwang. Se estrenó en 1988 y es conocida por explorar temas complejos de identidad de género, orientalismo y engaño, inspirada en un caso real entre un diplomático francés y una cantante de ópera china que resultó ser un espía masculino. La obra juega con las expectativas de género y las percepciones culturales, desafiando las nociones tradicionales de amor y traición.

Brigitte Bardot, Marilyn Monroe y Audrey Hepburn, trabajando sobre la sensualidad y la ambigüedad sexual (Luhring Augustine, s.f.).

La transformación de Morimura no se limita a cuestiones superficiales de imagen, sino que profundiza en el deseo y la identidad, utilizando la indeterminación sexual y la diferencia racial como herramientas críticas. Asavei (2015) destaca que Morimura, a través de sus obras niega la noción de belleza "pura" o "liberal", proponiendo en cambio una belleza conceptual y contextual, enraizada en la reflexión política y social. Morimura interroga la dicotomía entre Oriente y Occidente, masculinidad y feminidad, y la construcción cultural de la belleza, redefiniendo las obras clásicas y los personajes públicos mediante su reinterpretación personal y conceptual.

La obra de Morimura va más allá de la mera representación estética; se convierte en una plataforma para cuestionar y debatir sobre la identidad, la cultura y los estereotipos de belleza. Al insertarse en contextos culturales y artísticos ajenos, Morimura además de cuestionar la autoría y la originalidad, también invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza fluida y construcción de la identidad y la cultura.

6.16.1.2 Morimura del plagio a la más autentica verdad.

Morimura de la transformación del “yo” a interpelar a la historia.

La obra de Yasumasa Morimura transita del plagio a la autenticidad, defendiendo una profunda verdad sobre la identidad, la historia y la cultura. Morimura, en su constante transformación, no se limita a encarnar personajes de otras épocas o culturas; su arte va más allá del simple cambio de apariencia. Se anula para reconstruirse y, a través de esta metamorfosis, interpela al espectador y ofrece una nueva perspectiva sobre el arte y la identidad (Gotthardt, 2018; Matsui, 2007).

Su lenguaje conceptual aborda temas de género, sexualidad y cultura, cuestionando los binarismos tradicionales y revisando obras y personajes históricos. Por ejemplo, su reinterpretación de *Olympia* de Manet no solo cambia la apariencia de los personajes, sino que introduce una crítica a las estructuras de poder y raza implícitas en la obra original, al encarnar tanto a la cortesana como a la sirvienta (Matsui, 2007).

La obra de Morimura no se queda en la superficie; replantea y provoca, obligando a una revisión de los conceptos de autoría y originalidad. En *Ego-Sympósion* y *Egó Obscura*, Morimura reescribe y reencarna la historia así como la modernidad y el compromiso social y político en Japón (Luhring, 2018). Sus obras son un comentario sobre la sociedad contemporánea, utilizando la "falsificación" como un medio para desvelar verdades ocultas y cuestionar la percepción tradicional de la historia y el arte (Matsui, 2007).

Morimura se posiciona como un observador crítico de su tiempo, usando su obra para reflexionar sobre la sociedad japonesa contemporánea y el papel del arte en el cuestionamiento y la comprensión de nuestra realidad.

6.16.2 Desde el vídeo-arte y el apropiacinismo

6.16.2.1 Charles A.Ridley. Reciclaje de imágenes.

Swinging the Lambeth Walk Nazi Style, 1941.

Según Bonet (2012) durante la II Guerra Mundial ya recurrían a trabajar con imágenes de terceros con intenciones críticas y satíricas para denunciar la propaganda política. En *Swinging the Lambeth Walk Nazi Style* , 1941, obra de Charles A. Ridley (fig. 48) recicla imágenes de soldados durante los desfiles nazis; y también del mismo Hitler: imágenes extraídas del documental de Leni Riefensthal, El triunfo de la voluntad (1934-1935). Durante la II Guerra Mundial, Charles A. Ridley reeditó material de archivo de soldados nazis y de Hitler (Herrero, 2016). La pieza fue distribuida gratuitamente a las

empresas aliadas con los EE UU, y Reino Unido, por ello consideramos que es el primer vídeo de remezcla viral, creado mucho antes de la era de internet.

El autor se apropia de imágenes obtenidas mediante un procedimiento de arqueología, gracias al desarrollo tecnológico y procesos de capturar y edición de imágenes reutilizadas, compila y hace un nuevo montaje, el discurso original pasa a ser una parodia, los desfiles militares pasan a ser de músicos y Hitler pasa a ser un director de orquesta. Esta pieza además cumple con al menos una de las metáforas sobre la apropiación que hemos comentado anteriormente, metáfora referida al procedimiento y fuente de extracción de las imágenes: arqueología.

Figura 48
Fotogramas Swinging the Lambeth walk Nazi style. 1941
Charles A.Ridley



Fuente y enlace visionado: https://www.youtube.com/watch?v=gYdmk3GP3iM
Recuperado 20 abril 2024

6.16.2.2 Bruce Conner. Ensamblaje y *found footage de imágenes.* ***A Movie*, 1958.**

A Movie (1958) (fig. 49), una emblemática obra de Bruce Conner, artista experimental estadounidense, destaca en el campo del arte por su empleo del apropiacionismo. Conner, pionero en la incorporación de imágenes procedentes de noticiarios antiguos y material fílmico diverso, desarrolló una perspectiva novedosa en el arte mediante el uso de la cinematografía. A través de técnicas como el ensamblaje y el *found footage*, logró fusionar diversos elementos visuales para crear piezas de arte únicas.

De acuerdo con su ficha técnica en FILMOW, *A Movie* se produjo en 1958 y fue dirigida por Bruce Conner. Este cortometraje, con una duración de 12 minutos, se estrenó mundialmente el 10 de octubre de 1958 y ha sido clasificado dentro del género de la biografía. Originario de Estados Unidos, el film presenta una sinopsis que lo define como un collage experimental donde Conner amalgama fragmentos de material encontrado. Estos fragmentos, extraídos de películas clase B, noticiarios, pornografía *soft-core*, cortos de novedad, entre otros, se ensamblan bajo la música de *Pines of Rome [Pinos de Roma] de Ottorino Respighi compuesta en 1924*, ofreciendo una visión sublime de diversas catástrofes.

Bruce Conner no solo es considerado como un pionero en la práctica del *found footage*, sino que también es reconocido por su capacidad de redefinir el arte cinematográfico mediante la apropiación y recontextualización de imágenes preexistentes. *A Movie* trata temas de violencia, destrucción, muerte y sexualidad, relacionando la destrucción humana con simbolismos fálicos. Este film critica la involución mundial a través de un montaje que resalta imágenes bélicas, utilizando la metáfora de la arqueología para explorar fragmentos de la cultura visual del siglo XX.

Conner aborda el tema de la destrucción de manera enérgica y dramática, transformando la catástrofe en una experiencia estéticamente sublime. En general, su obra nos propone dialogar y replantear nuestra percepción sobre el mundo, revisando imágenes de la memoria colectiva para otorgarles un nuevo significado. Este proceso evidencia dos vertientes principales en la extracción de imágenes: la arqueología y el reciclaje, demostrando como ambas pueden encontrarse conectadas.

Figura 49
Fotograma: A Movie. 1958
Bruce Conner



Fuente y visionado: https://archive.org/details/a-movie-dir.-bruce-conner-1958.
Recuperado el. 23 de mayo 2024
La versión *A Movie.and Jennifer Proctor's 2010* remake, *A Movie by Jen Proctor*. : https://vimeo.com/155594408
Recuperado el 12 de junio de 2024

6.16.2.3 Antoni Muntadas.

Cross Cultural Television, 1987. On Translation, 1995.

Antoni Muntadas, nacido en Barcelona en 1942, emerge como una figura central en el arte multimedia, articulando una crítica incisiva hacia los medios de comunicación, particularmente en lo que respecta a la televisión como canal de información. La obra de Muntadas se centra en un esfuerzo por traducir y descifrar lo que él describe como el *media landscape,* implicando al espectador en un proceso de cuestionamiento para forjar una opinión propia. Pone en duda e interroga la universalidad de los mensajes mediáticos, que parecen encontrar relevancia y validez incluso entre personas de posturas políticas y culturales diametralmente opuestas. Se trata las dinámicas entre política, economía, sociedad y cultura desde una postura crítica y reflexiva (Muntadas y Alonso, 2002). Además, la práctica de Muntadas propone a los espectadores a participar críticamente sobre la autonomía del arte y su entorno institucional. La obra de Muntadas se expande hacia el *media landscape*, desde la antropología y la idea del objeto encontrado o rescatado como herramientas clave para examinar como los medios de comunicación modulan nuestra percepción del mundo.

Un tema recurrente en la obra de Muntadas es el papel de las nuevas tecnologías y su capacidad para alienar al individuo. Mediante una crítica social entrelazada con los medios de comunicación, sus trabajos denuncian las injusticias sociales e incentivan el compromiso y activismo. El medio no es meramente un soporte en su obra; forma parte integral del mensaje, especialmente en como los *mass media* facilitan el florecimiento de un capitalismo salvaje (Fajardo, 2013).

A lo largo de su extensa carrera, Antoni Muntadas ha mantenido una sorprendente coherencia en su producción artística, oscilando en torno a una crítica político-social que pone en el centro la concepción del arte como una experiencia sensorial. Desde sus inicios,

Muntadas ha buscado enfatizar la experiencia de los sentidos y el acto privado de percibir a través del análisis de este proceso, con propuestas que inciden en la percepción sensorial antes de cualquier apreciación racional, aunque es en el plano conceptual donde sus obras detonan con mayor fuerza (Fajardo, 2013).

6.16.2.3.1 Cross Cultural Television, 1987. La imagen mediática y la televisión.

Como hemos comentado más arriba, Antoni Muntadas es uno de los videoartistas más destacados internacionalmente por su trayectoria y aportación crítica hacia los medios de comunicación, especialmente en relación a la televisión como medio de información. El propio Muntadas se define a sí mismo como un traductor de imágenes, su compromiso es intentar contribuir a descifrar el "paisaje de los media", como un traductor que transforma la realidad al lenguaje de las artes visuales, siendo un pionero en reflexionar sobre la traducción no solo como una práctica lingüística sino también como una mediación crítica entre distintas culturas, idiomas y marcos interpretativos. Su insistencia en la traducción refleja un compromiso con el activismo conceptualista,

Figura 50
Cross Cultural Television. 1978
Antoni Muntadas



Fuente y enlace visionado:https://www.vdb.org/titles/cross-cultural-television
Recuperado 20 abril 2024

mostrando la capacidad del arte para provocar cambios en la conciencia pública (Fajardo, 2013). Antoni Muntadas propone la participación del espectador como única vía para tener una opinión propia frente a la opinión dominante.

En la pieza *Cross Cutural Television* (1978) (fig. 50) se apropia de varios informativos y crea una obra multipantalla exhibiendo el patrón que siguen los programas de noticias alrededor del mundo, a modo de clichés. El resultado de este cruce cultural aparece en esta obra que ofrece una visión del formato del telediario como producto que elimina las marcas culturales a las que pertenecen sus protagonistas exhibiendo la artificialidad mediática existente.

***6.16.2.3.2 On Translation.* 1995.**

Para Muntadas, el arte se entiende como información que posee una dimensión ética y estética. En cuanto a la recepción estética, la interacción del público con la obra de arte debe ser activa, generando una respuesta ante los medios de comunicación que, en su opinión, adormecen los sentidos y anestesian la percepción. Esta postura se evidencia en sus obras de la serie *On Translation* (fig. 51), iniciada por Muntadas en 1995, donde mensajes como "Atención: La percepción requiere participación" o "Atención: La percepción requiere compromiso" actúan casi como consignas que destacan la necesidad de un espectador consciente y voluntariamente comprometido con la obra (Fajardo, 2013). Este proyecto, se erige como un exhaustivo análisis sobre la traducción como medio autónomo esencial en el tránsito de información de un contexto a otro. Así como también destaca la traducción no solo en su aspecto lingüístico sino como una práctica que abarca lo textual, visual y más allá, poniendo en el foco el rol que tiene los medios en la transformación de los mensajes. Analiza la idea de traducción y el traspaso interpretativo de información, centrándose en la política internacional y sondando cuestiones de lingüística y teoría de la traducción. Esta serie se ha

convertido en un proceso en curso que ha dado lugar a alrededor de treinta y cinco trabajos, cada uno abordando desde distintas perspectivas el vasto tema de la traducción y su impacto en diversas problemáticas sociopolíticas contemporáneas (Fajardo, 2013).

Carolina Lio (2019) resalta que *On Translation* pone en evidencia la capacidad equiparable de la traducción mediática y verbal en su habilidad para comunicar o alterar un mensaje, enfatizando la responsabilidad del público en entender críticamente estos procesos de traducción y comprometerse en la formación de significado. Muntadas, a través de su advertencia "La percepción requiere participación", destaca como los medios pueden ser manipulados por poderes políticos y económicos para construir narrativas, mitos y tensiones diversas.

Figura 51
On Translation: On View. 2004
Antoni Muntadas



Nota: Videoproyección: DVD (color, sonido)
Medidas: 7' 39" Dimensiones variables
Referencia: ACF0955
Edición: 2/6
Fuente y enlace visionado: https://coleccion.caixaforum.org/obra/-/obra/ACF0943/OnTranslationtheBookstore
Recuperado 20 abril 2024

Figura 52
Histoire(s) du cinéma. 1988-98
Jean Luc-Godard.



Fuente y enlace visionado:.https://www.youtube.com/watch?v=gq5xSceKegs
Recuperado 20 abril 2024

6.16.2.4 Jean-Luc Godard. Desafio al orden cronológico de las imágenes.

Histoire(s) du Cinéma (1988-1998).

Histoire(s) du Cinéma (1988-1998) (fig. 52), de Jean-Luc Godard, surge como una obra monumental dentro de la filmografía del director, realizada en su residencia en Rolle, Suiza. Este ensayo vídeo se posiciona no solo como una de las miradas más lúcidas sobre la historia del cine según Filmaffinity, sino también como una reflexión profunda sobre la capacidad del cine para documentar y conectar con eventos históricos críticos. A través de la técnica del collage, Godard teje un diálogo complejo con el pasado, empleando fragmentos de películas, textos, citas literarias, fotografías, obras de arte, fragmentos musicales y sonoros, y lecturas realizadas por narradores excepcionales como Juliette Binoche, Alain Cuny, Julie Delpy, y el propio Godard.

La serie se compone de ocho capítulos que se sumergen en la memoria del cine mediante la cita, la apropiación y el reciclaje de materiales fílmicos. Herrero (2016) describe

como Godard mezcla imágenes de distintas épocas cinematográficas, aplicando técnicas como la sobreimpresión, la incrustación, y la redundancia, entre otras, con textos y sonidos que incluyen audio de otras películas y la intervención de su voz narrativa. La obra incorpora referencias a figuras icónicas del cine como Chaplin y Keaton, citas de escritores como Víctor Hugo y Walter Benjamin, pinturas de artistas como Goya, Rembrandt y Klimt, y música de Beethoven, así como imágenes de archivo de autores anónimos.

En una secuencia particularmente discutida, Godard superpone imágenes de las víctimas del Holocausto, capturadas por George Stevens con la primera película en color de 16mm en Auschwitz y Ravensbrück, con una escena protagonizada por Elizabeth Taylor y Montgomery Clift en *A Place in the Sun* (1951). Esta metodología no solo destaca la arqueología de los medios al enfatizar los aparatos y las invenciones "olvidadas" o "no obvias" de la Segunda Guerra Mundial, sino que también sirve para conectar el pasado con el presente y crear asociaciones históricas profundas (Chhatwani, 2017).

El análisis de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard realiza una profunda reflexión sobre la capacidad y las limitaciones del cine en su papel de documentar y preservar la memoria histórica, particularmente frente a eventos traumáticos como el Holocausto. Godard, mediante el uso innovador del montaje, altera las narrativas lineales y cronológicas convencionales, re-textualizando y re-editando material fílmico para crear una nueva escritura cinematográfica. Esta técnica, que involucra un collage complejo de imágenes, música, sonidos y palabras, demanda una interpretación detenida, traduciéndose en una transformación de la historia del cine, un ensayo vasto que trasciende sus límites históricos tradicionales.

Inspirado por la declaración de Arthur Danto (1997) "el arte está muerto" (p.1), Godard aprovecha la técnica del vídeo para entrelazar una diversidad de materiales del siglo

XX, criticando la incapacidad percibida del cine de estar "presente" en momentos cruciales de la historia humana, como en los campos de concentración nazis. A través de la superposición meticulosa y el montaje de imágenes, Godard además de vincular el pasado con el presente, crea asociaciones históricas ricas y complejas subrayando la dualidad del cine como medio de preservación de la memoria y documentar directamente los eventos catastróficos.

Histoire(s) du Cinéma surge así como un desafío a la arqueología de los medios y una indagación sobre la responsabilidad ética del cine, presentando una crítica tanto a la linealidad de la narrativa histórica como a la función del cine en la representación y memoria de eventos traumáticos. Godard, desde su mirada única, abre caminos hacia una nueva comprensión del cine como una forma de arte y como un vehículo esencial para la memoria histórica y el diálogo cultural continuo.

Bernard Stiegler (2012) identifica que la etapa final del capitalismo implica el control y la sincronización del "tiempo cerebral disponible", destacando como las industrias de programación buscan sincronizar las actividades de la conciencia de todos, estableciendo el psicopoder característico de nuestro tiempo. Este contexto globalizado y sincronizado amenaza con trivializar los diferentes procesos de memoria e historia, así como el arte y la cultura en general, en lugar de permitir una contemporaneidad de diferencias.

Walter Benjamin, con su inacabada *Obra de los Pasajes*[10], fue el pionero en concebir un trabajo basado en la cita de materiales ajenos, intentando capturar la esencia del siglo XIX a través del estudio de los pasajes parisinos. De manera similar, Godard emplea el lenguaje

[10] La *Obra de los Pasajes* es una obra inacabada del filósofo y crítico cultural Walter Benjamin. Fue un proyecto que abordaba temas como la historia, la cultura y la vida urbana en el París del siglo XIX. Benjamin trabajó en este proyecto durante varios años, pero nunca llegó a completarlo antes de su muerte en 1940. La obra consiste en una colección de fragmentos, ensayos, notas y reflexiones que exploran diversos aspectos de la modernidad y la experiencia urbana. A pesar de su estado inacabado, la *Obra de los Pasajes* sigue siendo una fuente importante de inspiración y estudio en campos como la teoría cultural, la historia del arte y la crítica literaria.

cinematográfico para elaborar un inmenso y complejo collage rico y profundo. Critica al cine como un medio lento o inservible incluso por no haber logrado su responsabilidad de estar "presente" en los campos nazis para capturar la realidad del evento más horroroso de la historia humana. Incorporando imágenes en movimiento y fijas, y utilizando fotografías, pinturas y películas, Según Jacob Lund, en su artículo "The Coming Together of Times: Jean-Luc Godard's Aesthetics of Contemporaneity and the Remembering of the Holocaust" (2015), se adentra en como *Histoire(s) du Cinéma* actúa como un esfuerzo artístico contemporáneo para resistir el tiempo sincronizado y estandarizado del capital y la uniformidad imperante del superpresente global. Lund indica que el trabajo de Godard se opone al control y la sincronización de nuestras mentes a través de una estética de la contemporaneidad, basando su marco teórico en teorías recientes y reflexiones sobre la política de las imágenes. Así pues, Godar construye un complejo ensamblaje de perspectivas de diferentes estratos temporales.

A través del uso de clips de películas antiguas, noticieros, metraje nuevo, publicidades, música, grabaciones de sonido y voz, citas textuales, narración y comentarios, y al lanzar la película en formato VHS, el filme se concentra más en el aspecto arqueológico del cine que en el genealógico, ya que "no implica la búsqueda de un comienzo, [sino que] cuestiona lo ya dicho a nivel de existencia" (Foucault, 1972, p.131) en contraposición a una búsqueda genealógica de orígenes. Contrario a los documentales convencionales sobre el cine que relatan su historia de manera lineal y cronológica, Godard abandona el orden narrativo tradicional de "contar" y experimenta la posibilidad de exhibir el cine a través de la cohesión de imágenes y sonidos, lo que resulta en una reconsideración del tiempo, la memoria y la historia. Elsaesser (2006) plantea acerca de esto, que la película no se centra tanto en la

pregunta clásica de Bazin[11] sobre "¿qué es el cine?", sino que se centra en un punto de partida distinto, iniciándose desde la cuestión: "¿cuándo es el cine?"**.**

Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard aparece como una profunda meditación sobre la capacidad del cine para documentar, recordar y reinterpretar la historia. Esta obra emplea una rica variedad de materiales y técnicas para analizar la naturaleza del cine y su relación con la historia y la memoria. De esta manera el cine funcionaría como un medio arqueológico que permite una nueva comprensión de los eventos pasados y su impacto en el presente, ofreciendo una perspectiva única sobre su poder como medio de documentación, reflexión y crítica cultural.

La obra se plantea así como un testimonio de la capacidad del cine para cruzar temporalidades y espacios, pero prestando atención en la importancia de recordar y reinterpretar los eventos traumáticos de la historia humana a través del lenguaje cinematográfico. En última instancia, *Histoire(s) du Cinéma* se presenta como un proyecto que abre nuevas vías para entender la complejidad temporal y la responsabilidad ética del arte cinematográfico.

Rosenbaum (1997) cataloga esta obra como un precedente jurídico y político significativo, destacando su emisión por televisión sin haber pagado derechos de autor, lo que Godard justifica por no buscar beneficio comercial y considerar que estas imágenes pertenecen al dominio público. Esta acción subraya la postura crítica de Godard hacia la propiedad intelectual en el cine y refuerza la idea de *Histoire(s) du Cinéma* como una exploración libre y accesible del poder del cine para documentar la complejidad de la experiencia humana.

---

[11] André Bazin fue un crítico de cine y teórico francés, conocido por su influencia en la teoría del cine y su defensa del realismo cinematográfico. Sus ideas han sido fundamentales en el desarrollo del pensamiento crítico sobre el cine y han tenido un impacto duradero en la crítica y la teoría cinematográfica.

6.16.2.5 Laura Baigorri. Consumo acrítico de imágenes bélicas.

Zap War, 1997.

La obra *Zap-War* (1997) (fig. 53) de Laura Baigorri se adentra en el análisis crítico de la delgada línea entre la realidad y la ficción dentro del contexto de la guerra, explorada a través del impacto y la credibilidad de las imágenes mediáticas. Este vídeo-collage, situado entre el entretenimiento y el horror, entre la imagen cinematográfica y la televisiva, aparece como una crítica aguda hacia la normalización de la violencia y la espectacularización de los conflictos bélicos.

Figura 53
Fotograma de Zap War. 1997
Laura Baigorri





Nota: Fotogramas de *Zap War*
Fuente y enlace visionado: https://archive.org/details/Zemos98-ZAPWARDeLauraBaigorri1997378
Recuperado 20 abril 2024

Realizado con una duración de 10 minutos y en versiones tanto en inglés como en español, *Zap War* fue producido por el Institut Universitari de l'Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona. La pieza incorpora fotografías de Gervasio Sánchez y Kenneth Jarecke, con la música de The Trashmen (*Surfin' bird)* y Tom Waits (*Innocent*

when you dream), agregando una profundidad auditiva y visual.

Baigorri compone su obra empleando un amplio rango de imágenes, desde escenas de destacadas películas de directores como John Badham (*Wargames*, 1983), Stanley Kubrick (*Full Metal Jacket*, 1987), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), y Oliver Stone (*Platoon*, 1986), hasta coberturas televisivas de conflictos significativos como la Guerra de Vietnam, la Guerra del Golfo, la Guerra de los Balcanes y la Guerra de Liberia. Esta amalgama de material visual invita a cuestionar la visión normalizada de la guerra y su representación en los medios.

El videocollage se posiciona como una herramienta de análisis crítico, exponiendo mensajes subliminales y agendas ocultas tras la representación mediática de la guerra. A través de una cuidadosa selección y combinación de imágenes, Baigorri proporciona al espectador las herramientas necesarias para interrogar la veracidad y las consecuencias de estas representaciones, destacando la insensibilidad hacia la violencia y el consumo acrítico de imágenes bélicas.

La significación de *Zap War* se extiende más allá de su manifestación audiovisual, funcionando como un vehículo para la reflexión sobre la construcción social y mediática de la realidad. Según Herrero (2016), y apoyado por Moreno (2009), la obra articula una crítica hacia la glorificación de la guerra en el arte y propone al espectador a reconsiderar su rol como consumidor de imágenes en una sociedad inundada de representaciones violentas. Esta crítica reflexión realza la potencialidad del arte como medio para la toma de conciencia y el cuestionamiento de las narrativas dominantes, subrayando la importancia de una interpretación activa y consciente de las imágenes para comprender nuestro entorno.

6.16.2.6 La eXgae. Apropiación y derechos de autor de la imagen.

***El Hundimiento*, 2010.**

La eXgae, es un colectivo que promueve modelos alternativos de difusión cultural y gestión de los derechos de autor. Para esta obra utilizan las imágenes película *El Hundimiento* (fig. 54) de Oliver Hirschbiegel (2004) Antes habían realizado *Hitler no ama el derecho*, parodia con el fin de exponer sobre el proceso de apropiarse de material con derechos de autor. Este trabajo fue censurado, por motivos del Copyright; la eXgae readaptó su obra a la parodia, para acogerse al artículo 39 de la Ley de Propiedad Intelectual del 2003, ley que permite la posibilidad del derecho.

Aunque en un principio el tema del dictador Hitler y lo que reflejaba es lo que nos hace llegar a ella, tras su estudio podemos reafirmarnos como un importante referente para nuestra investigación de tesis porque nos ilustra sobre la Ley de Propiedad Intelectual en ciertas áreas y como poder usar algún pequeño resquicio para poder crear por medio del apropiacionismo. Andújar (2008) en su artículo "Apología de la apropiación legítima", defiende la idea de la cultura como desarrollo colectivo y considera la apropiación como

Figura 54
Fotogramas de El Hundimiento. 2010
eXgae



Fuente y visionado: https://www.youtube.com/watch?v=Rl3DXJTS6Bs&list=UU7QUCffZkQWs-o1cbmu3n8A&index=92
Recuperado 20 abril 2024

algo legítimo. Suscribe el autor que la prohibición del uso de estas imágenes es una amenaza a la creatividad o práctica artística pudiendo afectar y paralizar las nuevas formas de expresión e investigación.

6.16.2.7 Desde la censura. La imagen artística narración autentica.

6.16.2.7.1 Ion Grigorescu. Electoral Meeting, 1975. Dialogue with Ceauşescu, 1978.

Ion Grigorescu (Bucarest, 1945-) desarrolló su obra durante la dictadura de Ceausescu, analizando íntimamente la relación con este régimen. Es interesante observar la evolución del vídeo-arte tras la caída de este régimen, iniciando con la revitalización del espléndido palacio del exdictador Nicolae Ceausescu, ahora transformado en el Museo Nacional de Arte contemporáneo de Bucarest. Este palacio, construido en 1984 y conocido como la Casa del Pueblo, absorbió una cantidad extravagante de recursos y hasta implicó vidas humanas durante su construcción (Karasz, 2015).

Según Karasz (2015), algunos artistas, como los miembros de la Generación de los 80 que crecieron a medida que el régimen se endureció, optaron por esconderse a plena vista, practicando el arte alternativo como una actitud hacia el arte oficial. En palabras de Guta, citado en Karasz (2015), "[…] pero también eligieron un idioma que contaba como alternativa en ese momento. Donde no había censura, había autocensura. No podías cruzar algunas líneas que te impondrías, porque en algún lugar de tu subconsciente sabías qué y cuánto es posible".

En el Museo Nacional de Arte, la revolución está presente con cantos de las protestas de diciembre de 1989 resonando en la sala principal, traduciéndose el espacio como una pieza de arte sonoro (Karasz, 2015).

Madueño

a.-Electoral Meeting, 1975.

En la Rumania comunista, las reuniones electorales, coordinadas y controladas por el estado, eran comunes. Bajo la mirada de la temida policía secreta, los ciudadanos debían declarar su adhesión al régimen. Ion Grigorescu fotografió en secreto una de estas reuniones el 6 de marzo de 1975 (fig. 55). Las imágenes muestran, sobre todo, los gestos característicos de los participantes. Este discurso solo se proyectó al público después de 1989 (Karasz, 2015).

Figura 55
Complete serie:28 B/W photographs. [Serie completa: 28 fotografías en blanco y negro]. 1978
Ion Grigorescu



Fuente y visionado: http://angelsbarcelona.com/en/artists/ion-grigorescu/projects/electoral-meeting/272
Recuperado 20 abril 2024

Madueño

- **b.-Dialogue with Ceauşescu, 1978.**

Dialogue with Ceauşescu (fig. 56) es una proyección que recuerda a los noticieros de archivo. En esta pieza, el artista realiza una serie de preguntas al dictador sobre el estado del país. Ceausescu, también interpretado por Grigorescu, responde con sus gestos característicos. Esta película antológica en 8mm, de 7 minutos y 11 segundos (1978), muestra al artista asumiendo los roles tanto del dictador como de él mismo, creando un "diálogo imposible". La imagen se divide en dos y las líneas del texto van descendiendo, compensando la falta de sonido y resaltando la importancia de la pieza al identificarse sutilmente la ruptura entre lo textual y lo verbal. El cuerpo del texto, sin pausas ni interrupciones, contrasta con la atmósfera tensa entre los dos protagonistas, mostrando discursos paralelos sin interacción real (Radu, 2007).

Figura 56
Dialogue with Ceauşescu. 1978
Ion Grigorescu



Fuente y visionado: https://www.youtube.com/watch?v=K_NyKqkq6rg
Recuperado 20 abril 2024

6.16.2.7.2 Oleg Karpov. Viajes.

Figura 57
МАНДРІВКА [VIAJES]
Oleg Karpo



Nota: videoART.uz cuenta en la plataforma a día de 27 de mayo de 2024 con 51 videos
Fuente y visionado: https://vimeo.com/user23579811
Recuperado 20 abril 2024

Este artista es interesante por ser un impulsor del videoarte desde los límites de la clandestinidad, expresando con él la situación de la no cultura y dificultades que suponen las políticas totalitarias. Resulta oportuno resaltar unas breves notas sobre el panorama cultural en su territorio y momento político y en el que Oleg Karpov, logra reivindicarse en el videoarte *Viajes* (Karpov, 2012*)* (fig. 57). Uzbekistan país que pertenecía a la antigua URSS que tiene una historia cultural propia, pero las políticas persistentes de la era soviética aún dominan las esferas culturales y políticas. A finales de 2013, se anunció que el organismo nacional de financiación de las artes primarias, el Foro de Cultura y Arte de la Fundación de Uzbekistán (Foro del Fondo), cerraba las actividades temporalmente; luego se convirtió en cierre definitivo. Sólo hay un único museo de arte contemporáneo del país, la Galería de Arte de Uzbekistán (AGU), en la capital, Tashkent. Los otros museos se han mantenido siendo soviéticos en estructura y contenido. En la parte comercial, las dos galerías

de Uzbekistán están ubicadas en Tashkent: Art & Fact (Bonum Factum) y Granart Gallery (Raza, 2015).

Los espacios de arte independientes en Uzbekistán son extraños. Existe un festival de vídeo y cine "subterráneo" *videoART.uz*, dirigido por el director políticamente radical Oleg Karpov. Este festival, creado en 2012, ha promovido el cine y videoarte independiente en Uzbekistán, presentando obras que esquivan las restricciones culturales y políticas del país. Funciona de manera similar a un cine secreto a través de una cuenta de Vimeo en línea y en lugares discretos debido a la censura del gobierno (Karpov, 2012).

6.16.2.7.3 Alex Ulko. Uzbekistán 2014.

Alex Ulko (Uzbekistán, 1969-) es un destacado artista cuyo trabajo en cine experimental, fotografía y poesía visual ha recibido reconocimiento internacional. En 2007 y 2008, Ulko obtuvo los premios al mejor videoarte del Museo de Cine y la Asociación de Cineastas de Uzbekistán. Sus intereses artísticos abarcan una amplia gama de disciplinas, reflejando una profunda preocupación por las temáticas sociales y políticas contemporáneas (Culture Smart, n.d.).

Ulko es miembro activo de la Sociedad Europea de Estudios de Asia Central y la Asociación de Historiadores del Arte del Reino Unido. Además, es curador del festival de cine y videoarte independiente videoART.uz, donde promociona obras que saltan las restricciones culturales y políticas en Uzbekistán (Culture Smart, n.d.; Vimeo, 2012). En sus videos está presente el tema militar, de guerra y de barbarie, temas que se reflejan en la vida cotidiana. Sugiere que "la libertad no existe", capturando la brutalidad explícita y la sutil invasión de la vida cotidiana por la violencia y la represión. Esto demuestra como la vida bajo un régimen autoritario está plagada de restricciones y conflictos (Culture Smart, n.d.).

La obra de Ulko no solo es notable por su contenido provocador, sino también por su capacidad para integrar diferentes formas artísticas, lo que lo ha posicionado como una figura clave en el panorama artístico contemporáneo de Asia Central.

En obras como *Семь взглядов на среднеазиатский постмодерн* [Siete miradas sobre el posmodernismo de Asia Central](fig. 58), utilizando el apropiacionismo, el *found footage*, conjuga la proyección al unísono de varios videos, fotografías, textos todo en la misma pantalla, Ulko nos relata su visión de Asia Central. Divide el vídeo en siete partes que marca con títulos (Ulko, 2014, https://vimeo.com/user11835440) (fig. 58).

Figura 58
Семь взглядов на среднеазиатский постмодерн [Siete miradas sobre el posmodernismo de Asia Central]Fotogramas de producción de Alex Ulko, Uzbekistán. 2006 aprox.



Fuente y visionado: https://vimeo.com/user11835440
Recuperado el 27 de mayo de 2024

6.17 La imagen. Desde la fotografía como captura de lo cotidiano

6.17.1 Yto Barrada

La obra de Yto Barrada, fotógrafa franco-marroquí, constituye un estudio singular entre de la antropología y el arte, particularmente en lo que respecta al análisis de objetos encontrados e imágenes dentro de contextos artísticos urbanos. La práctica de Barrada en Tánger, una ciudad situada en el umbral entre África y Europa, se convierte en un laboratorio vivo para examinar las complejidades del espacio urbano, las narrativas de migración y los legados del colonialismo. Esta aproximación metodológica se alinea con un enfoque antropológico moderno que considera el arte y los artefactos como objetos de análisis y como agentes activos en la construcción de narrativas socioculturales, ofreciendo así un nuevo prisma a través del cual examinar la cultura y la identidad. Dentro de este marco, Barrada aprovecha la fotografía y la instalación artística para desenterrar historias olvidadas y analizar la resistencia cultural en medio de la globalización y el cambio socioeconómico. Su obra es un compromiso profundo con la legibilidad del entorno urbano, siguiendo la tradición de fotógrafos documentales como Sander y Evans, pero extendiéndola hacia una visión más profunda del significado y la interacción social. Esta posición es congruente con las aspiraciones de Seiwert y Creutzburg por una fotografía que muestra “el orden de la realidad externa a través del orden de la imagen” (Lugon, 2010), proponiendo una narrativa visual que trasciende la simple documentación para abordar cuestiones de identidad, memoria y pertenencia (Barrada et al., 2013).

Yto Barrada en su proyecto fotográfico *El Proyecto del Estrecho: Una Vida Llena de Huecos* (1998-2004) (Barrada, 2004, 2005) (fig. 59) aborda con agudeza las realidades del Estrecho de Gibraltar, un punto de tránsito cargado de significados para quienes buscan cruzarlo en búsqueda de un futuro mejor. Se centra en la complejidad de la vida cotidiana y

los paisajes urbanos marcados por el fenómeno de la globalización y la migración. En particular, Barrada utiliza el estrecho no solo como un tema físico sino también como un espacio metafórico para reflexionar sobre las tensiones entre esperanza y desesperación, movimiento y estancamiento, pertenencia y alienación. A través de su lente, el Estrecho de Gibraltar aparece como un "límite" que no solo separa geográficamente dos continentes sino que también representa las divisiones socioeconómicas y políticas entre el Norte global y el Sur global. La fotógrafa captura la paradoja de un paisaje que es a la vez hermoso y desolador, un sitio de anhelos y de pérdidas, de sueños y de pesadillas (Jones, 2006).

Figura 59
Le Détroit-Avenue d'Espagne, Tánger
Yto Barrada. 2000/2003



Nota: C-print, 23s/8x235/s"/ C-Print, 60 x 60 cm
Fuente: Barrada, Y., Bovier, L., Dirié, C., Saidi, N., & Hayward, J. (2013). *Yto Barrada*. JRP Ringier. p. 193 de https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea8013f48f2bb7fc79a3da0/1588068694941/Parkett+91+Yto+Barrada.pdf; https://www.frieze.com/article/yto-barrada

En *El Proyecto del Estrecho*, Barrada destaca como este espacio geográfico, cerrado desde 1991 a la migración africana sin visa, se convierte en un escenario de lucha y esperanza para aquellos afectados por las desigualdades de la globalización. La fotógrafa subraya la ironía de la libre circulación, privilegio de unos pocos, frente a las restricciones y riesgos enfrentados por muchos. Sus imágenes invitan a una reflexión profunda sobre las políticas migratorias y las barreras invisibles que perpetúan la segregación y la deshumanización.

Las fotografías de Barrada, que oscilan entre lo documental y lo artístico, emplean una estética que evita lo pintoresco para centrarse en lo banal y lo cotidiano, transformándolo en extraordinario. A través de su uso de "inventarios y tipologías", Barrada evita la simplificación y ofrece una visión compleja y matizada de Tánger, una ciudad que simboliza tanto la esperanza de escape como la realidad de la confinación (Jones, 2006).

Es por todo ello que la obra de Barrada no se limita a la denuncia; es también un testimonio del poder del arte para generar diálogo y cambio. Sus fotografías funcionan como espejos que reflejan la complejidad de las experiencias migratorias, proponiendo al espectador a confrontar las realidades a menudo invisibilizadas por los discursos dominantes sobre la migración.

Según el análisis de Évelyne Toussaint (2013) , la obra de Yto Barrada, se presenta como un poderoso ejemplo de como el arte contemporáneo puede abordar y afectar las discusiones sobre espacio, identidad y resistencia en el siglo XXI. Barrada utiliza el arte como una herramienta para investigar y cuestionar las dinámicas de poder y resistencia en Tánger, ofreciendo una visión crítica y compasiva de la ciudad y sus habitantes. Su práctica artística destaca la capacidad del arte para mostrar la realidad social y antropológica desde una profunda conexión entre el arte y la política urbana en Tánger. Barrada, a través de su práctica artística, investiga lo que denomina "resistencias a la domesticación del espacio"

(Toussaint, 2013). Su proposición se centra en como el paisaje urbano y sus transformaciones no son meramente físicas sino imbuidas de dinámicas de poder, hegemonías y resistencias cotidianas que representan la complejidad social y política de la ciudad (Toussaint, 2013).

La obra de Barrada es por tanto un testimonio de la "urgencia inmobiliaria" y la "auto-folklorización" en Tánger, términos que ella misma utiliza para describir los rápidos cambios urbanos y culturales promovidos por fuerzas económicas y políticas (Barrada & Collins, 2006; Moulène, 2007).

Jean-François Chevrier (2006) y Eric De Chassey (2009) han señalado como la fotografía, al capturar los espectros de lo cotidiano, permite una reflexión profunda sobre la textura de la vida urbana y sus transformaciones. Barrada captura no solo el paisaje físico de Tánger sino también el paisaje social y emocional, interrogando las prácticas de representación y las dinámicas de poder subyacentes. Este análisis visual ofrece una vía para comprender como objetos y espacios cotidianos pueden ser imbuidos de significados complejos y a menudo contradictorios, aflorando las tensiones entre lo local y lo global, lo tradicional y lo moderno.

Barrada se inspira en los trabajos de Sylvaine Bulle sobre la transcripción urbana de los hechos contemporáneos, enfocándose hacia la ciudad de Tánger como un espacio de estudio crítico y reflexivo (Barrada, 2010). Esta influencia está presente en su crítica a la rápida urbanización y sus efectos sobre la identidad y el patrimonio cultural de la ciudad, así como en su celebración de los espacios de libertad que persisten a pesar de las estrategias político-económicas opresivas (Toussaint, 2013). La idea de "botanique du pouvoir" [botánica del poder], mencionada por Barrada y analizada por Foucault en el contexto de la bio-política, subraya la intersección del arte de Barrada con las discusiones contemporáneas sobre el espacio, el poder y la resistencia (Foucault, 2001; Moulène, 2007).

Figura 60
Riffs. 2012
Yto Barrada



Nota: Ganadora del Deutsche Bank's Artist of the Year 2011
Proyecto Riffs
MACRO Roma, 20/09/12
Fuente: https://masdearte.com/yto-barrada-tanger-diseccionado/

El análisis de Toussaint sobre el proyecto *Riffs* (fig. 60) de Barrada subraya la importancia en su trabajo sobre el diálogo global de la urbanización, la memoria y la resistencia. A través de sus intervenciones artísticas, Barrada además de criticar las transformaciones urbanas también crea espacios para el diálogo y la resistencia cultural ofreciendo nuevas formas de entender y experimentar la ciudad (Toussaint, 2013).

El proyecto *Fais un fils et jette-le à la mer* [Haz un hijo y tíralo al mar] (2005) ilustra la práctica de Barrada de utilizar el arte como un medio para fomentar el diálogo intercultural y la comprensión recíproca, removiendo con los principios de una *anthropologie réciproque* (antropología recíproca) propuestos por Le Pichon y Yue (2003).

Trabajos como *Papier Peint*[12] (Wallpaper, 2001) (fig. 61) y *Baie de Tanger* (fig. 62), ambos de la série *Le Projet du Détroit*, 2001 ilustran como Barrada utiliza objetos cotidianos y escenarios urbanos para reflexionar sobre temas de identidad, memoria y desplazamiento. Estos elementos se convierten en artefactos antropológicos a través de los cuales Barrada teje

[12] Barrada presenta estos trabajos como C-Print. C-Print es un tipo de impresión fotográfica que se produce a partir de un negativo de color y papel fotográfico sensible a la luz. El término "C-Print" proviene del proceso de revelado fotográfico en color, donde la "C" representa el proceso de color, utilizando químicos específicos para producir imágenes en color. Este método de impresión es común en la fotografía analógica y se realiza en laboratorios fotográficos especializados. Los C-Prints suelen tener una alta calidad y durabilidad.

una narrativa visual compleja y matizada, ofreciendo una ventana a la realidad de la vida cotidiana y los procesos globales que moldean la experiencia urbana contemporánea.

Figura 61
Papier peint, Tanger, de la série Le Projet du Détroit. 2001
Yto Barrada



Nota: C-Print, 60 × 60 cm
Fuente: Toussaint, É. (2013).
Yto Barrada: *Figures de résistance à la domestication de l'espace. Itinéraires*
Publicado el 1 de diciembre de 2012
Consultado el 11 de febrero de 2024
http://journals.openedition.org/itineraires/949; https://doi.org/10.4000/

Figura 62
***Baie de Tanger, d*e la série *Le Projet du Détroit.* 2002**
Le Projet du Détroit. 2001
Yto Barrada



Nota: C-Print, 60 × 60 cm
Fuente: Toussaint, É. (2013)
Yto Barrada: *Figures de résistance à la domestication de l'espace. Itinéraires*
Publicado el 1 de diciembre de 2012
Consultado el 31 de marzo de 2024
https://journals.openedition.org/

Madueño

6.18 Desde el sonido omnipresente en el contexto de objetos e imágenes

En el campo de la antropología artística, la idea del objeto encontrado y la imagen se entrelaza profundamente a menudo con la percepción y significación del paisaje sonoro. Desde este supuesto pretendemos analizar como el sonido, como elemento omnipresente, actúa a modo de vehículo para la comprensión antropológica y semiótica del arte y la cultura. A partir del análisis de textos fundamentales y estudios contemporáneos, se busca dilucidar la resonancia del paisaje sonoro en la formación de la identidad y la interacción social.

Cabrelles (2006) nos adentra en las ideas de Luigi Russolo, en su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), propone una nueva percepción de los sonidos urbanos e industriales, instándonos a considerarlos como una orquesta vibrante de la vida moderna. Esta idea invita a un análisis más profundo sobre nuestro entorno sonoro, sugiriendo que los sonidos que normalmente se considerarían ruido pueden, de hecho, tener un valor estético y cultural importante. La propuesta de Russolo abre caminos hacia la comprensión de como los sonidos configuran nuestra relación con el mundo moderno. Al focalizarse en la integración de los sonidos del entorno, nos permite apreciar la riqueza sonora de nuestras ciudades y la complejidad de nuestra interacción con ellos. Esto es fundamental para entender como el paisaje sonoro influye en nuestra percepción de la realidad y como, a través de una escucha atenta, podemos aprender a interpretar los mensajes y emociones que estos sonidos nos transmiten.

Desde la perspectiva de Cardenas-Soler y Martine-Chaparro (2015), la interpretación del paisaje sonoro, apoyada por los trabajos de Chiakko (2014) y Marin (2012), se entiende como un entramado comunicativo y un conjunto de signos sonoros. La semiótica, entonces, resulta como una herramienta esencial para descifrar la interacción entre el ser humano y su

medio auditivo, desde los sonidos no como meros accidentes, sino como signos cargados de significado.

La implicación de la semiótica en el estudio del paisaje sonoro permite una comprensión detallada de la naturaleza y significado de los sonidos que configuran nuestra realidad diaria y cultural. Kristeva (2001) puntualiza la importancia de encontrar el lenguaje adecuado para describir estos objetos-signos, como una búsqueda nunca finalizada en constante desarrollo y evaluación.

La música, elemento clave del paisaje sonoro, identifica por su riqueza semántica y su capacidad para revelar complejidades culturales y emocionales. Schaeffer (2003) argumenta sobre la profundidad del significado sonoro, más allá de un análisis superficial, como la música, como lenguaje de comunicación, se integra en los sistemas semióticos de la sociedad.

Así, el paisaje sonoro se erige como un espacio rico en diálogos que forman parte de la significación social, cultural e ideológica de una comunidad (Amphoux, 1993), vinculando los sonidos a la memoria colectiva (Mejía, 2012) y al patrimonio inmaterial de la humanidad (Mejía, 2012; Morales, 2008). Woodside (2008) destaca que cada expresión sonora se enmarca dentro de un contexto sociohistórico específico, dotando al paisaje sonoro de un carácter único que refleja la diversidad cultural y las dinámicas de cambio.

En este sentido, el análisis semiótico del paisaje sonoro abre múltiples posibilidades de investigación, permitiendo una apreciación más rica de como los sonidos configuran y son configurados por nuestras prácticas culturales y artísticas. Esta perspectiva semiótica sobre el paisaje sonoro, enmarcada en el estudio antropológico del objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico, subraya la interconexión entre sonido, significado y expresión humana. La atención a los sonidos de nuestro entorno, tal como se plantea en este apartado de la tesis, no solo facilita un entendimiento más profundo de nuestras propias percepciones y

experiencias, sino que también abre caminos hacia nuevas formas de expresión artística y cultural, donde el sonido se convierte en un medio para explorar y redefinir nuestra relación con el mundo.

6.18.1 Proyecto de arte sonoro. Sounds of Our Cities

El proyecto *Sounds of Our Cities* representa una iniciativa europea significativa que explora la relación entre arte sonoro, tecnología y espacio social. La colaboración entre la Ciudad de Roeselare, Idensitat, Dear Hunter y la Universidad de Aalborg de 2019 a 2021 ha puesto de manifiesto como el sonido puede servir no solo como un medio artístico sino también como una herramienta para entender el espacio público y la identidad territorial. A través de la intervención en espacios específicos como Krottegem en Roeselare y Sant Andreu en Barcelona (fig. 63), el proyecto se ha centrado en "espacios silenciados", ofreciendo una plataforma para que la memoria y el silencio dialoguen con la realidad contemporánea y la identidad cultural de las comunidades. Mediante una convocatoria abierta, se seleccionaron artistas para desarrollar obras que reflexionen sobre la identidad cultural y la comunidad desde la perspectiva del arte sonoro, transformando la arquitectura y el paisaje urbano en narrativas sonoras que revelan "ciudades imaginadas" y "realidades ficcionadas" (City of Roeselare, Idensitat, Dear Hunter y Aalborg University, 2019-2021).

La incorporación de residencias artísticas, mapeos sociales y la creación de un archivo sonoro titulado *Voces* muestra su carácter multidisciplinario hacia la comprensión de como el arte sonoro puede influir y ser influido por el contexto social y cultural en el que se inserta. Este visión permite la activación de propuestas artísticas así como también la generación de debates sobre los eventos presentes y la imaginación de otras realidades posibles a través del paisaje sonoro.

Figura 63
Fotografia del Proyecto
News From Home
Anne Fehres y Luke Conroy
Sant Andreu Barcelona



Nota: Residencia presencial del 22 de octubre al 10 de noviembre 2020
Sant Andreu Barcelona *Postales de audio*. Proyecto *News From Home*
Fuente: https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/sounds-of-our-cities-3/1457-sounds-of-our-cities

En *Sounds of Our Cities* el sonido puede actuar como un identificador del territorio, vinculando de manera única el lugar con la experiencia personal y colectiva. Según Schafer (1994), el concepto de paisaje sonoro abarca todos los sonidos que nos rodean, planteando que estos sonidos constituyen una dimensión esencial de nuestro entorno. Al mapear el entorno sonoro, *Sounds of Our Cities* además de capturar la esencia acústica de los espacios también interpreta estos sonidos como elementos narrativos que cuentan historias sobre los lugares y sus gentes.

La pandemia de COVID-19 presentó retos sin precedentes que exigieron adaptaciones importantes en la ejecución del proyecto *Sounds of Our Cities* La capacidad de adaptación y la resiliencia demostradas por los organizadores y participantes del proyecto subrayan la importancia de la flexibilidad en las iniciativas culturales contemporáneas. Frente a las restricciones de movilidad y los protocolos de salud, el proyecto innovó en sus metodologías y posibilidades, permitiendo a los artistas elegir entre residencias in situ o a distancia, adaptándose así a las circunstancias cambiantes y a las necesidades personales de cada artista. Esta adaptación aseguró la continuidad del proyecto en tiempos de incertidumbre y también reflejó la capacidad del arte y la cultura para encontrar nuevas vías de expresión y conexión, incluso en las circunstancias más complejas. La flexibilidad en la respuesta a la pandemia demostró ser una fortaleza esencial del proyecto, permitiendo que las reflexiones sobre la identidad cultural y los "espacios silenciados" cobraran una nueva relevancia en el contexto de una realidad global transformada.La participación de la comunidad en este proceso es fundamental, ya que permite que las voces de los residentes formen parte activa de la creación del paisaje sonoro, reflejando la diversidad y la riqueza cultural del territorio. De acuerdo con Truax (2001), la interacción y la participación comunitaria en la creación de paisajes sonoros enriquecen nuestra comprensión del entorno y fomentan una mayor conexión con nuestro espacio vital.

6.18.1.1 Barcelona y Roeselare. Fehres y Luke Conroy. 2020.

El distrito de Sant Andreu, situado al norte de Barcelona, es como un espacio resonante de tradición e innovación, cuyas raíces industriales y agrícolas se entrelazan con una modernidad vibrante. A pesar de su anexión a Barcelona en 1897, Sant Andreu conserva un fuerte sentido de identidad, evidenciado en su dinámica actual una confinación de

crecimiento poblacional, nuevos espacios verdes, y una diversidad de actividades comunitarias orientadas hacia la preservación de su patrimonio a través de la cultura. Dentro de este preámbulo general del proyecto *Sounds of Our Cities (SoOC),* este representa una exploración multidimensional de como el arte sonoro puede ser empleado para interrogar y enriquecer la comprensión del espacio urbano y su tejido social. En este sentido, el proyecto *Sounds of Our Cities* es una iniciativa europea de cooperación cultural que se desarrolla entre arte sonoro, tecnología, y espacio social, a partir de una mirada particular en Sant Andreu , posponiéndose es desplazamiento a Krottegem en Roeselare debido a la restricciones de movilidad (Idensitat, s.f.).

La metodología del proyecto implicó la selección de artistas, quienes desarrollaron intervenciones artísticas sobre la memoria, la identidad y la comunidad desde la perspectiva del sonido. La residencia de Anne Fehres y Luke Conroy en Barcelona motivó centrar el propósito en capturar la esencia sonora del distrito de Sant Andreu. Su proyecto, cuyo trabajo se se basó en capturar las "marcas sonoras" de Sant Andreu, en la creación de postales de audio, apunta a una inmersión profunda en la memoria y la identidad del lugar, empleando el sonido como medio para navegar y mapear la complejidad urbana desde una perspectiva íntima y cotidiana. Las memorias del entorno urbano manifestadas a través de "postales de audio" recupera la textura sonora del barrio situándolo dentro de un marco más amplio de identidad urbana y memoria colectiva de Sant Andreu. Este distrito de Barcelona con una rica herencia industrial y agrícola, se presenta como un lienzo urbano donde la tradición y la modernidad conviven. Una vez floreció gracias a las aguas del Rec Comtal que impulsó su prosperidad agrícola, se transformó con el auge de la industria textil en el siglo XIX, convirtiéndose en sede de importantes fábricas y talleres. Conserva aún hoy un fuerte sentido de identidad, en parte gracias a sus iniciativas de preservación del patrimonio. La

participación en *Sounds of Our Cities* pone de manifiesto la capacidad de la comunidad de Sant Andreu para reflexionar sobre su propia evolución y reimaginar su espacio urbano a través del arte sonoro (Idensitat, s.f.).

A través de su trabajo, Fehres y Conroy buscan documentar las características acústicas del entorno explorando como estas "marcas sonoras" actúan como vehículos de la memoria y la identidad comunitaria. La combinación entre paseos sonoros, grabaciones de campo y diálogos con los residentes, permite una aproximación etnográfica al espacio urbano, mostrando las capas de significado ocultas en los sonidos cotidianos que a menudo pasan desapercibidos.

El espacio urbano no es solo un contexto físico, sino también un ámbito de experiencia vivida, donde el sonido articula también en la forma en la que los individuos se relacionan con su entorno. Al centrarse en las "marcas sonoras" de Sant Andreu, el proyecto de Fehres y Conroy invita a una reflexión sobre como estos sonidos específicos del lugar contribuyen a la sensación de pertenencia y a la construcción de una narrativa colectiva.

La pandemia de COVID-19 y las restricciones resultantes ofrecieron a Fehres y Conroy una oportunidad única para observar como los cambios en el ambiente sonoro afectan la percepción del espacio y la memoria. La reducción del bullicio urbano habitual alteró la atmósfera acústica del distrito, proporcionando un contexto para reconsiderar las relaciones entre sonido, silencio y espacio social. De este modo, su proyecto se convierte en un testimonio del momento histórico, capturando un retrato auditivo de Sant Andreu durante un período de transformación sin precedentes (Idensitat, s.f). La residencia de Anne Fehres y Luke Conroy dentro del proyecto *Sounds of Our Cities* contribuye a un entendimiento más profundo del valor antropológico y cultural del arte sonoro experimentando con la dimensión sensorial de la vida urbana (Cerdá, 2012; Ravala, 2012).

PARTE II

METODOLOGÍA, PROCEDIMIENTOS Y PRODUCCIÓN PLÁSTICA

7. Metodología

Esta investigación centra el interés en el arte como proyecto antropológico de existencia a través del estudio y transformación de objetos e imágenes encontrados, analizando su significado y relevancia tanto en contextos culturales como artísticos. La metodología adoptada se fundamenta en un enfoque cualitativo, privilegiando la interpretación y resignificación de los objetos e imágenes en nuevos contextos narrativos y expositivos. Esta aproximación metodológica también nos permite una exploración inductiva en la práctica artística tanto en la constitución de las formas como en los objetos e imágenes cotidianas, a menudo ignoradas o desechadas, pudiendo ser transformadas en vehículos de expresión artística y antropológica, generando diálogos entre el creador, el espectador y el objeto o imagen mismos.

La metodología se estructura en torno a varios ejes principales, que guían desde la identificación y selección de objetos e imágenes hasta la creación y presentación de obras artísticas, pasando por la reflexión crítica sobre el proceso y los resultados obtenidos. A través de esta metodología, se busca generar conocimiento y comprensión sobre los temas explorados y también contribuir mediante la práctica artística a un debate antropológico. A partir del análisis del espacio habitado y el lugar que ocupan los objetos se procederá a la inmersión del autor como explorador para la creación artística.

7.1 Inmersión en el lugar

La inmersión en el entorno es una fase fundamental de esta investigación, ya que implica la inserción completa en el lugar de estudio. Este proceso incluye vivir en el propio

lugar, utilizando el domicilio como base principal de operaciones. Durante esta etapa, se establece el área que se va a describir a través de imágenes y objetos, explorando, el paisaje, los personajes, sus relaciones humanas, sus singularidades, las historias y los mitos.

7.1.1 Proceso de inmersión

- **Residencia en el lugar.**
  - Vivir en el entorno durante un periodo no menor a cuatro meses para construir una experiencia inclusiva.
  - Utilizar el domicilio como campo de batalla, permitiendo una observación continua y detallada.
- **Establecimiento del contexto.**
  - Identificación y descripción del lugar mediante imágenes y objetos representativos.
  - Documentación de las relaciones humanas y sociales que emergen en el entorno.
- **Observación y documentación.**
  - Comienzo de la observación sistemática de objetos e imágenes encontrados en el lugar.
  - Estudio del paisaje y sus elementos distintivos, capturando la esencia del lugar a través de la fotografía, el vídeo, la pintura, el dibujo, la grabación de sonidos.
- **Exploración de historias y mitos.**
  - Recopilación de historias locales y mitos que enriquecen la comprensión cultural del lugar.
  - Interacción con la comunidad para obtener narrativas personales y colectivas que aporten profundidad al estudio.

Madueño

- **Identificación de elementos representativos.**
    - Análisis de los elementos que destacan en el lugar, tanto materiales como inmateriales.
    - Catalogación de objetos que posean un valor significativo para la comunidad y la investigación.

Esta fase de inmersión garantiza una comprensión profunda y contextual del lugar, proporcionando una base sólida para la identificación y selección de objetos que serán transformados y recontextualizados para la producción artística.

7.2 Elección de Objetos e Imágenes

La elección de objetos e imágenes es un proceso fundamental en esta investigación, estructurado en varios subapartados para garantizar una selección coherente y significativa.

7.2.1 Selección de objetos e Imágenes

La selección de objetos e imágenes puede producirse de manera voluntaria, o por encuentros fortuitos, o mediante la determinación de yacimientos. Este proceso combina selección intencional y descubrimientos aleatorios, valorando la relevancia cultural, estética o conceptual de los objetos. Esto nos permite una diversidad de materiales de estudio, enriqueciendo la investigación con una variedad de perspectivas y narrativas.

- **No protocolizado**: Selección basada por inducción en encuentros fortuitos y decisiones espontáneas, valorando la serendipia en el proceso de recolección.
- **Protocolo de actuación**: Establecimiento de criterios específicos para la selección de los objetos, asegurando una documentación sistemática y detallada.

7.2.2 Contexto

- **Visión personal.**

Inicia desde una perspectiva personal, basándose en experiencias y percepciones individuales.

- **En función del lugar.**

Determinación de yacimiento: La determinación de los yacimientos de objetos se relatará en diferentes contextos, ofreciendo flexibilidad en la metodología.

- **Contexto domiciliario.**

Observación y selección de objetos e imágenes en torno al domicilio, reflejando aspectos cotidianos. El autoconsumo es parte del proceso inmersivo, pues determina en cierta medida planteamientos resultados.

- **Paisaje y entorno.**

Documentación y elección de elementos naturales y urbanos que definen el paisaje.

- **Conceptos y Mitos.**

Inclusión de elementos que representen conceptos culturales y mitos locales.

7.2.3 Bidireccionalidad del proceso

El proceso de selección es bidireccional, donde los objetos y las imágenes recogidas influyen y son influenciadas por los conceptos y el entorno:

- **Determinación del concepto.**

En ocasiones, los objetos y las imágenes encontrados determinan el concepto central de la obra.

- **Selección previa.**

En otras instancias, la elección se basa en una colección previa con el objetivo de definir y representar el espacio.

Madueño

- **Interacción continua.**

Existe una interacción constante entre lo recogido y las imágenes, con lo que acontece tanto a nivel personal como territorial, haciendo difícil trazar una frontera clara.

7.2.4 Representatividad y definición del lugar

La elección final de los objetos y las imágenes debe reflejar y definir el lugar de estudio, asegurando que:

- **Representación autobiográfica.**

Se realiza desde diferentes perspectivas que irán la pintura autorretrato hasta por medio de objetos, que podrán ser desde lo más íntimo hasta procedentes del autoconsumo.

- **Objetos e imágenes recogidas.**

Los elementos seleccionados serán representativos del entorno y su cultura.

- **Determinación del lugar.**

La colección final de objetos e imágenes define y caracteriza el lugar de manera integral.

Este enfoque metodológico asegura que cada objeto y cada imagen seleccionada no solo contribuyan al estudio desde una perspectiva personal y artística, sino que también ofrezcan una visión profunda y representativa del contexto cultural y social del entorno estudiado.

7.3 Análisis teórico y conceptual

En esta etapa, se profundiza en las bases teóricas y conceptuales que sustentan la investigación, explorando como los objetos encontrados pueden ser resignificados y utilizados en la práctica artística para explorar y comunicar temas antropológicos y culturales.

Madueño

7.3.1 Fundamentos teóricos

- **Antropología del objeto.**
  - El objeto artefacto y hallazgo arqueológico: análisis del objeto encontrado como elemento cultural y su significación en diferentes contextos históricos y sociales.
  - Interpretación del objeto desde el capital cultural: como el capital cultural influye en la percepción y valor de los objetos.
- **Teorías artísticas.**
  - Reinterpretaciones contemporáneas del objeto: Estudio de como el objeto encontrado ha sido reinterpretado en diversas corrientes artísticas.
  - La "no exclusividad" del objeto: Discusión sobre la no originalidad y la repetición en el arte, influenciada por teorías de reproducción.

7.3.2 Materialidad y recontextualización

- **El objeto y la imagen como archivo y memoria.**
  - El objeto como mediador de memoria y arte: Exploración de como los objetos actúan como portadores de memoria y su rol en la construcción de identidades.
  - La imagen como exploración de identidad y resistencia: Estudio de como las imágenes pueden documentar y resistir narrativas dominantes.
- **Transformación de objetos en el arte.**
  - Desde el objeto, la representación de lo personal, identidad y cuerpo: como los objetos encontrados pueden representar aspectos personales y colectivos.
  - La modificación de obras y relectura: Análisis de la intervención artística en objetos preexistentes y su reevaluación.

Madueño

7.3.3 Análisis conceptual y crítico

Este análisis teórico y conceptual proporciona una base sólida para entender como los objetos encontrados pueden ser resignificados y utilizados en la práctica artística para explorar y comunicar temas antropológicos y culturales.

- **Prácticas artísticas.**
  - Fotografía de lo cotidiano: Como la fotografía captura y resignifica lo cotidiano, documentando y reinterpretando la vida diaria y el entorno social.
  - El dibujo y la pintura usualmente expresionista, la pintura expandida utilizando soportes significativos.
  - La escultura el soporte como objeto simbólico. La escultura trasciende a la forma con alto valor conceptual.
  - La instalación combinación de diferentes objetos que determinan el territorio, desde lo personal a la expansión del paisaje.
  - Colecciones y antropología: la interacción del arte contemporáneo con objetos encontrados y la creación de colecciones Colecciones de objetos o su representación fotográfica. Del símbolo. Colecciones que exploran su simbolismo y significado cultural.
  - El caminar como práctica artística: como el acto de caminar y la interacción con el entorno se convierten en una experiencia estética que documenta y transforma el espacio.
  - Apropiacionismo y *found footage:* exploración del uso de imágenes y objetos preexistentes, resignificándolos a través del arte para crear nuevas narrativas.
  - La *performance*, personal y relacionada con el objeto y el entorno, y también con participación de terceros.

- La imagen como soporte: el uso de imágenes en diversas formas como soporte artístico.
- El sonido como singularidad y determinación del paisaje.

- **Crítica y representación del lugar.**
  - Crítica artística: evaluación crítica de como el arte contemporáneo utiliza objetos y imágenes para comentar sobre el entorno y la sociedad.
  - Representación del espacio y el lugar: como los objetos y las imágenes recontextualizadas ayudan a representar y reinterpretar el espacio físico y cultural.
- **Estética y política.**
  - Estética y política del objeto: análisis de como los objetos encontrados pueden ser utilizados para expresar resistencias estéticas y políticas.
  - Impacto social y cultural: exploración del impacto de estas prácticas artísticas en la percepción pública y su potencial para provocar cambios sociales.

7.4 Diseño y desarrollo de la investigación

La investigación se estructura como se indicaba al inicio de la metodología en un diseño cualitativo adaptativo, priorizando la recolección de objetos e imágenes a través de observaciones directas y análisis de contenido. Este enfoque se complementa con la documentación fotográfica, enriqueciéndose con la inmersión total en el entorno estudiado.

7.4.1 Fases de la investigación

7.4.1.1 Autobiográfico.

- Inmersión Personal: vivir en el lugar, mimesis con los oriundos del lugar, comprando, comiendo y moviéndose como un residente más.
- Archivo Personal: registro de experiencias personales y cotidianas en el entorno.

7.4.1.2 Contexto de la vivienda.

- Exploración del entorno inmediato: observación y análisis de la zona de la vivienda, incluyendo objetos y paisajes cercanos.
- Determinación del yacimiento: identificación de áreas significativas alrededor de la vivienda para la recolección de objetos e imágenes (también puede considerarse el propio hogar como yacimiento).

7.4.1.3 Territorio y paisaje.

- Extensión del estudio: ampliación del área de estudio al territorio circundante, explorando paisajes y elementos culturales.
- Interacción con la comunidad: mimetización con los habitantes locales para entender mejor las dinámicas sociales y culturales.
- Recolección de objetos e imágenes: documentación de objetos, imágenes y elementos significativos del paisaje y la cultura local.

7.4.2 Enfoque metodológico

7.4.2.1 Diseño adaptativo.

- Fases iterativas: desarrollo de la investigación en fases iterativas, permitiendo ajustes metodológicos basados en hallazgos emergentes.
- Flexibilidad: adaptación del enfoque en función de los descubrimientos y la evolución del estudio.

7.4.2.2 Documentación fotográfica.

- Registro visual: captura de fotografías para documentar objetos, paisajes y escenas cotidianas.
- Análisis visual: utilización de las imágenes para un análisis más profundo de los elementos culturales y su contexto.

Madueño

7.4.2.3 Análisis de contenido.

- Interpretación de objetos e imágenes: análisis detallado de los objetos e imágenes recogidos, enfocándose en la relevancia cultural y estética.
- Identificación de temáticas emergentes: elección de temáticas importantes y emergentes del lugar, basadas en los objetos e imágenes recogidos.

7.4.3 Enclaves de estudio

7.4.3.1 Murcia, España.

- Barrio de La Paz y zonas adyacentes: documentación y conocimiento de la zona. Conocimiento de objetos y paisajes característicos. Narrativa emergentes y singulares. Significación del Mercado de La Paz.

7.4.3.2 Bogotá, Colombia.

- Usaquén y Mercado de las Pulgas de San Alejo: documentación y conocimiento de la zona. Recolección de elementos que reflejen la cultura y dinámica social local.

7.4.3.3 Massa Carrara, Italia.

- Carrara, Alpes Apuanos y Gravagna Montale: documentación y conocimiento de la zona. Exploración de la interacción entre el paisaje natural y los elementos culturales.

7.4.4 Selección y transposición de temáticas

7.4.4.1 Determinación del yacimiento.

- Identificación: selección de áreas específicas para la recolección de objetos e imágenes.
- Análisis: evaluación de la relevancia de los objetos recogidos.

7.4.4.2 Elección de temáticas.

- Temas emergentes: identificación de temáticas importantes y emergentes del lugar.

Madueño

- Transposición a la obra: integración de estos temas en la creación artística, que se detallará en el punto 7.5.

7.5 Creación y presentación de la producción

La creación de obras artísticas en esta investigación es un proceso dinámico que incluye la intervención directa sobre los objetos seleccionados o las imágenes, su representación, y la creación de instalaciones. Este proceso creativo se realiza desde lo personal hacia lo contextual, resaltando conceptos emergentes del lugar definidos por la propia imagen y los objetos. Las formas de expresión incluyen fotografía, dibujo, pintura, intervención, escultura, grabado, *performance*, vídeo-arte, *found footage*, grafiti, marcaje y grabado, tanto en singular como en conjunto.

7.5.1 Intervención directa sobre objetos o representación

7.5.1.1 Transformación de objetos encontrados.

- **Proceso creativo**: intervención directa sobre los objetos encontrados, añadiendo nuevas capas de significado. Este proceso puede ser tanto aleatorio como basado en protocolos específicos. Por otra parte se representará el objeto o imágenes, ya sea de manera fiel o por interpretación acentuando el valor de este por la técnica y estilo utilizado.
- Técnicas utilizadas: utilización de técnicas únicas o mixtas para alterar y resignificar los objetos, e imágenes integrándolos en un nuevo contexto artístico.

7.5.2 Formas de expresión artística

7.5.2.1 Fotografía.

- Documentación visual: uso de la fotografía para capturar y reinterpretar objetos y paisajes del entorno.

Madueño

- Narrativa visual: creación de series fotográficas que narren historias y conceptos emergentes del lugar.

7.5.2.2 Dibujo y pintura.

- Expresionismo: fundamentalmente realización de dibujos y pinturas expresionistas que reflejen emociones y percepciones del entorno.
- Soporte conceptual: pintura en soportes no convencionales, utilizando objetos encontrados como lienzos.

7.5.2.3 Escultura.

- Materiales encontrados: creación de esculturas utilizando materiales y objetos encontrados en el entorno.
- Intervención escultórica: transformación de objetos cotidianos en esculturas significativas, explorando su materialidad y contexto.
- Escultura expandida: creación y utilización de objetos e imágenes en forma no tradicional ocupando la tridimensionalidad del espacio.

7.5.2.4 Colecciones de objetos.

- Colección sin sonido: recopilación de objetos utilizados en la vida cotidiana y del yacimiento, presentados como colecciones que narran historias personales y comunitarias.
- Colección con sonido: creación de instalaciones que incorporan elementos sonoros, añadiendo una dimensión auditiva a la experiencia visual.
- Colecciones fotográficas: creación de colecciones fotográficas, ya sea de imágenes, objetos, de símbolos que consideremos caracterizan el entorno.

7.5.2.5 Intervención y *performance*.

- Intervenciones en el espacio público: realización de intervenciones artísticas en espacios públicos, interactuando con el entorno y la comunidad.

Madueño

- *Performance*: creación de performances que integren objetos encontrados, e imágenes y el cuerpo del artista, explorando temas de identidad y memoria.

7.5.2.6 Instalaciones.

- Instalaciones: composiciones de objetos que den un nuevo valor y maticen o resignifiquen a cada uno de ellos.
- Instalaciones multimedia: desarrollo de instalaciones que combinan objetos encontrados con elementos visuales, sonoros y multimedia.
- Interactividad: diseño de instalaciones que inviten a la interacción del espectador, creando una experiencia inmersiva.

7.5.2.7 Caminar y topografía.

- Exploración del entorno: documentación y reconsideración de los paisajes a través del caminar, creando mapas y cartografías artísticas.
- Intervención topográfica: creación de obras que reflejen la relación entre el artista y el entorno geográfico, utilizando objetos encontrados durante las caminatas.

7.5.2.8 Videoarte y *found footage.*

- Creación de videos: producción de vídeo-arte que capture y reinterprete elementos del entorno.
- *Found footage*: utilización de material de archivo y vídeos encontrados para crear nuevas narrativas visuales.

7.5.2.9 Grafiti, marcaje y grabado.

- Intervenciones urbanas: realización de grafitis que interactúan con el entorno urbano, utilizando el espacio público como lienzo.
- Marcaje: intervenciones artísticas en espacios públicos.
- Grabado: intervenciones en zonas autónomas.

7.5.3 Presentación de la obra

7.5.3.1 Exposición.

- Curaduría: curaduría de las obras para su presentación en exposiciones, considerando la narrativa y el impacto visual.
- Espacios expositivos: selección de espacios expositivos que potencien la experiencia del espectador y la interacción con las obras.

7.5.3.2 Documentación y análisis.

- Registro del proceso: documentación detallada del proceso creativo, incluyendo fotografías, videos y escritos reflexivos.
- Análisis crítico: reflexión crítica sobre el impacto de las obras, evaluando su relevancia y contribución al discurso artístico y antropológico. El análisis se realiza en función de los autores referenciados y su influencia, integrando sus teorías dentro de la descripción de cada obra.

7.5.4 Singularidad y conjunto de obras

7.5.4.1 Obras singulares.

- Independencia: cada obra se presenta como una entidad autónoma, con su propia narrativa y significado.
- Contexto: las obras reflejan aspectos específicos del lugar de origen, destacando elementos culturales y contextuales.

7.5.4.2 Conjunto de obras.

- Interconexión: la unión de las obras singulares de cada lugar conforma un paisaje completo y coherente. Esta interconexión permite que las obras dialoguen entre sí, ofreciendo una narrativa más amplia y rica del entorno estudiado. Las piezas individuales se

integran para representar una visión integral de la cultura y el paisaje, destacando las conexiones entre los elementos del lugar.

- Narrativa colectiva: representan de las obras en conjunto desde una narrativa más amplia del entorno estudiado, ofreciendo una visión integral de la cultura y el paisaje. Esta narrativa colectiva se construye a través de la relación entre las piezas individuales, que, aunque autónomas, se complementan y enriquecen mutuamente, proporcionando una comprensión más profunda del contexto cultural y social.

7.5.5 Textos y poesías complementarias

- Expresiones escritas: la creación de textos que complementan las obras visuales proporciona un contexto adicional y una mayor profundidad a la experiencia del espectador. Estos textos narrativos y poéticos expanden la comprensión de las obras, integrando elementos literarios que enriquecen la narrativa artística. En muchos casos se utilizaran estas para catálogos, razonados memorias y exposiciones.

- Textos narrativos: creación de textos que complementan las obras visuales, proporcionando contexto y profundidad. Estos textos exploran los temas y conceptos presentes en las obras, ofreciendo una interpretación más completa y matizada.

- Poesía: composición de poesías que acompañan y enriquecen la comprensión de las obras, integrando elementos literarios en la narrativa artística. Las poesías se utilizan para capturar y expresar las emociones y significados subyacentes de las obras, añadiendo una dimensión lírica a la experiencia visual.

7.5.6 Metodología aplicada en diferentes contextos

• **Murcia, España:** se analiza cada obra en función de teorías de nomadismo, no exclusividad del objeto, y otras mencionadas en el estado de la cuestión. Tabla: se

proporciona tabla 4 que visualizan todas las obras, incluyendo detalles sobre técnicas y su división desde lo personal hasta los temas emergentes.

- **Bogotá, Colombia:** integración de teorías antropológicas y artísticas, destacando la nueva interpretación de objetos. Tabla: se intenta que siga los mismos parámetros de la anterior para poder establecer correlaciones, desde la visualización de obras y sus técnicas (tabla 5), con énfasis en el contexto social y político.

- **Massa-Carrara:**

- **Carrara, Italia:** reflexión sobre el entorno natural y su influencia en la obra, apoyándose en teorías ambientales y artísticas. Tabla: utilización del mismo esquema que las anteriores, con la representación de las obras, sus respectivas técnicas y temas emergentes (tabla 5), especial énfasis en la naturaleza.

- **Gravagna Montale, Italia:** estudio del impacto cultural y social de las intervenciones artísticas, utilizando referencias teóricas e influencias. Tabla: al igual que las anteriores tablas, seguiría los mismo parámetros con la inclusión de obras y técnicas (tabla 6), mostrando la las diferentes obras y su entorno, con acento en el mundo natural, el paisaje y las incursiones humanas en él.

7.6 Resignificación de objetos

- **Añadir capas de significado:** transformación de objetos encontrados, añadiendo nuevas interpretaciones y significados. Este proceso de redefinición permite que los objetos adopten nuevas identidades y narrativas, reflejando tanto la historia del objeto como su nueva contextualización artística.

- **Diálogo con el entorno:** establecer un diálogo entre los objetos y el contexto cultural y paisajístico del lugar. Este diálogo permite que los objetos interactúen con su entorno, creando una conexión dinámica entre la obra de arte y el espacio en el que se presenta.

7.7 Exploración de la relevancia

- **Reflexión artística:** evaluar como los objetos resignificados contribuyen al discurso artístico. Este análisis considera la capacidad de los objetos para comunicar temas complejos y provocar reflexiones profundas en los espectadores.
- **Reflexión antropológica:** analizar la relevancia cultural y social de los objetos transformados. Se explora como los objetos desde su nueva significación, reflejan y cuestionan las dinámicas culturales y sociales del entorno en el que se encuentran.

7.8 Presentación y evaluación

- **Mostrar en exposiciones:** presentar las obras en espacios expositivos adecuados. La elección del espacio expositivo es importante para realzar el impacto visual y conceptual de las obras, facilitando una experiencia estética inmersiva para los espectadores.
- **Interacción con el público:** facilitar la interacción del espectador con las obras, promoviendo una comprensión más profunda. Las obras están diseñadas para invitar a la participación y reflexión del público, creando un diálogo activo entre la obra y el espectador.

7.9 Análisis y reflexión crítica

- **Evaluación del proceso:** se realiza un análisis crítico del proceso de investigación y creación, evaluando como las intervenciones artísticas y la redefinición de objetos dan valor al discurso tanto antropológico como artístico. Este análisis se incluye dentro de la descripción de cada una de las obras.

- **Autores referenciados:** el análisis se realiza en función de los autores referenciados en la investigación, integrando sus teorías y perspectivas en la evaluación de las obras. De este modo las obras se sitúen en un contexto teórico sólido, facilitando una comprensión más profunda de su significado y relevancia.

7.10 Otras consideraciones y nuevos hallazgos

A partir de los resultados obtenidos y en función de los objetivos de la investigación y la hipótesis propuesta. Las conclusiones se estructuran en torno a los objetivos principales y secundarios, verificándose la validez de la hipótesis. Relación de los nuevos hallazgos surgidos durante el estudio.

7.10.1 Nuevos hallazgos

Nuevos hallazgos surgidos durante el estudio, que no estaban previstos inicialmente pero que aportan valor y profundidad al entendimiento de la relación entre antropología y arte. Los hallazgos se expondrán desde las diferentes obras en los diferentes enclaves, formando nuevas categorías al estudiarlos desde el conjunto de todos los territorios. Con el fin de clarificar cuando se considere necesario se crean tablas (7-15) de cada uno estos hallazgos con las obras que los contienen. Estos análisis también forman parte fundamental del análisis de la obra desde el conjunto. Realización de la exposición de los hallazgos desde dos vertientes, la acción y una segunda desde el objeto y la imagen.

7.10.2 Evaluación de la metodología

Identificando sus fortalezas y debilidades análisis sobre la metodologías empleadas. Se discuten las adaptaciones realizadas durante el proceso y como estas contribuyeron a los resultados obtenidos.

7.10.3 Impacto en la práctica artística y antropológica

Análisis sobre el impacto de la investigación en la práctica artística y antropológica, destacando como la reconstrucción contextual de objetos e imágenes ha generado nuevas perspectivas y diálogos entre estas disciplinas.

7.10.4 Recomendaciones y otras consideraciones para el futuro

Recomendaciones para futuras investigaciones después de la experiencia con la investigación. Otros territorios de acción y áreas de estudio que podrían ampliar el ámbito de esta tesis.

8. Producción de la obra plástica. Memoria y Resultados

8.1 Creación de la obra

8.1.1 Coherencia entre intenciones, objetivos y consecución proyectual

Este estudio tiene como objetivo analizar retrospectivamente la coherencia entre las intenciones, los objetivos planteados y su materialización en las diversas propuestas artísticas, a través de una lente teórica. Se evaluará en qué medida estas propuestas alcanzan los objetivos previstos, iniciando con una aproximación al área de estudio basada en una inmersión profunda y personal para estimular la creación. Este acercamiento resalta una perspectiva artística y antropológica, tanto analítica como proyectual del lugar.

El desarrollo de la obra artística se origina en el barrio de La Paz de Murcia , partiendo desde una exploración personal y autobiográfica del lugar, evolucionando hacia una representación del paisaje. Este proceso culmina en un esfuerzo por alcanzar la máxima objetividad en la selección de objetos y representaciones, a través de la implementación de reglas específicas que buscan reflejar la esencia del lugar. La obra, entonces, retorna a un enfoque subjetivo para abordar la interpretación de espacios estimulantes como son el mercado y el río que está en sus inmediaciones, así como otros emergentes dentro del barrio,

Madueño

reflejando su mercado, las dinámicas de género y las diversas instituciones subyacentes, incluida la educación.

Posteriormente se complementa mediante el viaje a otros territorios, se contextualizan otros lugares, por medio de la incursión en otros espacios que se significarán en diferentes enclaves de Bogota y en el territorio de la región de Massa-Carrara en Italia. Al igual que en Murcia también se realiza desde la inmersión en el territorio, mediante la expansión y la expresión artística, hecho que posibilita la comparación y la reflexión sobre la diversidad y la determinación de la obra marcada por los diferentes lugares.

Se realizan un conjuntos de obras que partirán en el propio entorno, aunque alguna de ellas podría desarrollarse en otros espacios que las significarán, podemos afirmar que la génesis parte en el entorno del Polígono Hortícola enclavado en el barrio de la Paz, y por sus barrios anexos principalmente de La Fama y Vistabella , así como en el cercano río Segura, de la ciudad de Murcia. Es importante destacar que el propio barrio de La Paz en conjunto con el de Vistabella parten de la desviación de un meandro de este río. Posteriormente a las intervenciones en este lugar, realizaremos dos nuevas y relevantes exploraciones (Bogotá y después Massa-Carrara) que darán lugar a otras producciones plásticas igualmente alineadas con los propósitos de nuestra investigación. El primero de ellos comprende las obras realizadas en las incursiones artísticas de Bogotá (Colombia) que estarán centralizadas en la localización de mi domicilio en Usaquén y en el Mercado de las Pulgas de San Alejo en la localidad de Santa Fe. Un segundo viaje se desarrolla a Massa Carrara (Italia), donde lo haremos desde Carrara, recorremos los Alpes Apunaos por medio de Aronte, y terminaremos en un entorno rural, en Gravagna Montale. Todo ello para configurar diversas producciones centradas en la imagen y el objeto encontrado que serán representativas del propio entorno.

Se explora un amplio espectro de representaciones artísticas, desde el dibujo, la pintura y la fotografía, la escultura, el collage, la instalación, el videoarte, hasta *el found footage*, el sonido y la *performance*. Estas propuestas abarcan desde visiones más tradicionales hasta aproximaciones vanguardistas y expandidas, mediante creaciones e intervenciones directas en los objetos o a través de la asociación de elementos, así como de la imágenes que se representaran de diferentes maneras.

De entre todas las propuestas examinadas, se seleccionan aquellas que mejor responden a nuestros objetivos, teniendo en cuenta su relevancia temporal y la posibilidad de evolución hacia nuevas creaciones. Es fundamental para una interpretación y comprensión de la dimensión de de la producción realizada facilitar la lectura mediante la creación una tabla sinóptica por cada incursión artística en su territorio tablas (1, 4-6), resumen de las características y materializaciones de cada propuesta artística examinada. Esto nos permitirá tener una visión global y comparativa de las opciones, que conformarán la propuesta plástica final que es en si el conjunto de cada una de las obras.

Antes de describir cada una de las obras, abordaremos el contexto específico de cada uno de los espacios , del barrio de La Paz (Murcia), de las localidades dentro de la ciudad de Bogota (Colombia) y de Massa Carrara (Italia), y específicamente Gravagna Montale proporcionando una base comprensiva de nuestro estudio.

8.1.2 Integración del proceso creativo

El proceso creativo se ha basado en la generación de obras artísticas individuales, concebidas como elementos fundamentales dentro de un espectro más amplio que contribuye íntegramente a la profundización sobre el tema de esta investigación y su análisis. La evaluación de cada pieza se ha centrado en su capacidad para contribuir a los objetivos

Madueño

generales del proyecto, destacando la posibilidad de su reproducibilidad y relevancia en diversos contextos, especialmente en las obras de mayores parámetros objetivos.

El proceso ha partido de la experimentación de diferentes técnicas artísticas de expresión para la representación, que incluyen, pero no se limitan a fotografía y a la pintura, como medio para introducirnos en el contexto o definir el espacio; la presentación de objetos encontrados como conjuntos que conforman la obra; objetos intervenidos; y la utilización del collage como técnica de composición, así como el vídeo como documento gráfico performativo o artístico. Esto nos permite una valoración integra sobre las narrativas singulares sin perder la coherencia con las colectivas (tablas 1, 4-6). Por otra parte, el conjunto de obras generadas en cada espacio sobre su valor artístico o estético también sobrevuela un profundo análisis antropológico. Estas creaciones, fundamentadas en imágenes y objetos encontrados, sirven como ejes centrales que representan no solo el momento capturado sino también el contexto socio-cultural específico de su origen, añadiendo a su re-significación artística un nuevo aspecto antropológico. Se convierten, por ende, en un retrato vivo del entorno, con perspectivas únicas sobre las dinámicas culturales, históricas y sociales circundantes.

Este acercamiento antropológico permite que las obras trasciendan su valor estético, no considerando este valor de especial relevancia, convirtiéndose en documentos que narran historias, desvelan relaciones y articulan la esencia de la experiencia humana en sus múltiples facetas. Por lo tanto, estas obras artísticas, al tener como eje las imágenes y objetos encontrados, no solo contribuyen en el ámbito del arte sino que también y de manera predominante a ser archivo antropológico emergente.

8.1.3 Análisis y evolución de la práctica artística

Selección, conexión, y reflexión

Las obras artísticas generadas han sido sometidas a un análisis, empleando criterios que valoran su contribución al conjunto más amplio y su alineación con los objetivos de investigación. Esta evaluación ha facilitado la selección de obras que, individualmente pudiendo funcionar independientes, colectivamente forman un cuerpo de trabajo cohesivo y dinámico. Por lo que cada obra contribuye al discurso global del proyecto, estableciendo un vínculo esencial con la trayectoria artística previa.

La relación entre las obras se ha examinado para identificar y comprender las influencias y evoluciones en la práctica artística. A través del uso de objetos encontrados y la imagen, las prácticas artísticas contemporáneas no solo sirven como un método para documentar y recordar el pasado, sino también como una poderosa herramienta para cuestionar y redefinir nuestra comprensión de la memoria, la historia y la identidad.

Al transformar objetos e imágenes en vehículos de memoria y narrativa, estos artistas nos invitan a participar en una exploración más matizada y profunda de la historia y la identidad, fomentando un diálogo que va más allá de la superficie para descubrir las capas más profundas de la experiencia humana y el paisaje en constante evolución de la memoria. Las obras seleccionadas para el proyecto no solo han sido elegidas por su alineación con los intereses temáticos, representativos y metodológicos del proyecto, sino también por su potencial para inspirar futuras creaciones e intervenciones.

El trabajo y la producción artística desarrollada busca documentar el mundo de un modo sin filtros ofreciendo una forma de resistir y reconfigurar las narrativas impuestas por estructuras de poder más amplias. Ofrecer una visión más profunda de como la memoria y la

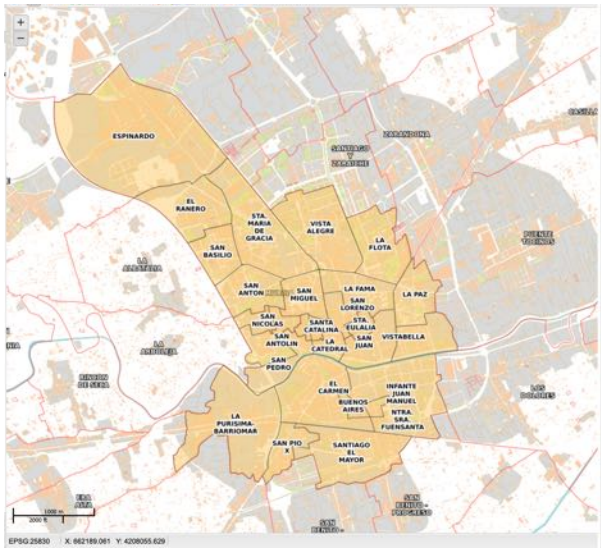
historia se entrelazan en las obras de arte, permitiendo a los artistas y espectadores ver más allá de la superficie y descubrir las profundidades de la experiencia humana.

La Paz, Murcia, España

8.2 La Paz, Murcia, España

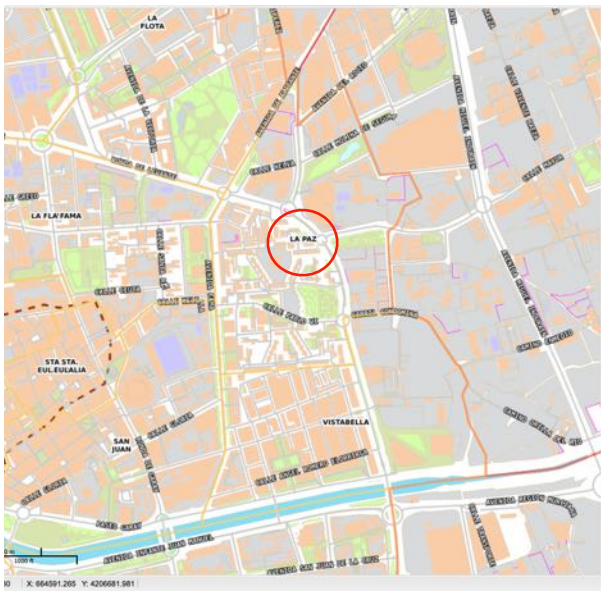
El barrio de La Paz (37º.59´16´´N 1º07´10´´O), está enclavado en el municipio de Murcia, Región de Murcia, España, se perfila como un distinto reflejo de las complejidades y desafíos urbanísticos inherentes a las periferias urbanas contemporáneas. El barrio de La Paz, constituyente clave del distrito Este de Murcia, comparte este distrito con Vistabella y La Fama. La Paz limita con los barrios de Vistabella, San Juan, La Fama y La Flota, y con la pedanía de Puente Tocinos, lo que le otorga una posición estratégica dentro del entramado urbano de la ciudad (figs. 64, 65).

Figura 64
Mapa de Murcia por barrios



Fuente https://callejero.murcia.es/callejero.html

Figura 65
Mapa del barrio de La Paz y alrededores



Fuente: https://callejero.murcia.es/callejero.html

La Fama, un barrio contiguo situado también en el distrito Este, se distingue como un centro de actividad comercial y social, especialmente reconocido por albergar el mercado semanal más relevante de Murcia. Este espacio, en conjunto con La Paz y Vistabella, compone un tejido de relaciones

Madueño

funcionales entre estas comunidades urbanas.

La Paz y su barrio contiguo Vistabella están situados en un triángulo delimitado por el río Segura y el principio de las carreteras de Monteagudo y Puente Tocinos (fig. 65). El Ayuntamiento de Murcia las describe como una zona dormitorio de la ciudad de Murcia (Ayuntamiento de Murcia, 2024).

Históricamente, tanto La Paz como Vistabella eran parte del heredamiento de las Condominas, con una historia que remonta a ajustes geográficos significativos en 1684 debido a cambios en el curso del río Segura, alterando así la configuración espacial y la pertenencia ribereña de estos barrios (Ayuntamiento de Murcia, s.f. -a).

Desde tiempos árabes, la zona a estudio era usada como huerta. Parte importante de La Paz, como Vistabella, barrio contiguo, fueron el lecho del río o Heredamiento de las Condominas. En el siglo XVII se estrangula el meandro del río Segura y cambia su situación con respecto al río, situándose en el margen izquierdo.

Vistabella, por su parte, ubicada en la margen izquierda del río Segura, no solo comparte límites con La Paz y La Fama, sino también con San Juan y el barrio del Infante Juan Manuel. Esta red de barrios interconectados contribuye a una densa trama de relaciones comunitarias y urbanas que definen el paisaje social y físico de Murcia.

El desarrollo urbano de la zona La Paz/La Fama se realizó en dos fases. La primera fase, conocida como el polígono de La Paz, fue construida por la Obra Sindical del Hogar a mediados del siglo XX y consta de 64 bloques de viviendas. Estos bloques, dispuestos en un esquema de bloque abierto, liberan superficies significativas para plazas y zonas verdes que alojan los equipamientos y dotaciones existentes. En la segunda fase, que corresponde al barrio de La Fama, se construyeron torres residenciales de hasta doce plantas en los años 70, combinando viviendas de protección oficial y viviendas libres. Esta combinación ha creado

dos sectores distintos: uno de promoción libre para la clase media acomodada y otro de promoción pública destinado a realojos diversos (Pastor-Seller y Torralba-Planes, 2015).

La instauración de La Paz en 1965 representó un esfuerzo gubernamental y social por ofrecer vivienda a las familias de escasos recursos de Murcia, evidenciando la persistente necesidad de políticas de vivienda y estrategias de regeneración urbana que respondan efectivamente a las demandas de sus habitantes.

Desde su concepción, La Paz se perfiló como un proyecto de vivienda social, destinado a realojar a las familias más desfavorecidas de Murcia. Las viviendas se entregaron según baremos, siendo usualmente sus habitantes las clases menos favorecidas. Fue en este contexto que se erigieron 1.502 unidades habitacionales, concebidas para ser entregadas en coincidencia con el aniversario de los 25 años de paz franquista, al igual que otros barrios construidos en otras localidades del país. Sin embargo, las deficiencias en la planificación y ejecución de este proyecto se hicieron evidentes desde sus inicios. Las viviendas, caracterizadas por su tamaño reducido y la utilización de materiales de construcción de baja calidad, se entregaron sin el equipamiento urbano básico, tales como infraestructuras de saneamiento adecuadas y espacios públicos equipados, lo que desde el principio puso en tela de juicio la habitabilidad y la calidad de vida en el barrio (García, 2015; Martínez, 2015).

El barrio de La Paz emerge como un microcosmos que refleja las complejidades y desafíos inherentes a los espacios urbanos marginados. La marginalidad de La Paz no se limita a su infraestructura física. A lo largo de los años, este barrio ha sido escenario de diversos problemas sociales que incluyen altos niveles de desempleo, exclusión social y un marcado deterioro de las condiciones de vida. Este escenario se vio agravado por promesas de regeneración urbana no cumplidas, especialmente notable en el proyecto fallido de 2006 que prometía la demolición y reconstrucción del barrio. El estallido de la burbuja

inmobiliaria dejó estas promesas en el aire, sumiendo a La Paz en un ciclo de abandono y desesperanza (Martínez, 2015).

La situación de La Paz como un espacio de marginalidad se ve reflejada no solo en su paisaje físico y social, sino también en la desconexión política y cívica de sus habitantes. La abstención electoral en el barrio supera significativamente el promedio, evidenciando un desencanto y una falta de confianza en las instituciones y en la capacidad de las mismas para generar cambios positivos en la comunidad (Reche, 2019).

Pese a los intentos por revitalizar y mejorar las condiciones del barrio, como el proyecto *ADN Urbano* que incluyó la creación de un mural artístico para embellecer el espacio, los residentes expresan escepticismo y critican la falta de inclusión y consideración de sus necesidades y deseos en la toma de decisiones. Este sentimiento se suma a la percepción de que las intervenciones realizadas hasta la fecha no abordan de manera efectiva las raíces profundas de la marginalidad y los problemas estructurales del barrio (Reche, 2019).

Aunque en la página web oficial del Ayuntamiento de Murcia (s.f.-b) podemos leer: “En la actualidad Vistabella se ha convertido en un pintoresco barrio residencial de apacible tranquilidad, mientras que La Paz está siendo sometida a un proceso de modernización”, es importante reseñar que el barrio aún mantiene dichas construcciones, aunque existe de manera intermitente diferentes e importantes presiones con fin inmobiliario para derribarlas y hacer nuevas viviendas por estar en un enclave céntrico de la ciudad. Alrededor de La Paz, se encuentran hoteles de alto nivel y servicios de calidad.Podemos afirmar que se trata de un barrio marginal con un alto grado de exclusión social, donde existe una gran parte de inmigrantes y personas de etnia gitana, que marcarán el día a día del barrio, y en consecuencia de nuestro yacimiento como veremos más adelante.

La vulnerabilidad de estos barrios ha sido estudiada por el Ministerio de Fomento del Gobierno de España, que los incluye en la tipología de Área Estadística Vulnerable (AEV). Esta clasificación se aplica a áreas con poblaciones entre 3.500 y 15.000 habitantes que presentan al menos uno de los tres indicadores de vulnerabilidad: bajo nivel educativo, alto porcentaje de población inmigrante y altas tasas de desempleo. Estas características hacen que estas áreas sean designadas como Barrios Vulnerables, destacando la necesidad de intervenciones integrales para mejorar sus condiciones de vida (Ministerio de Fomento, 2001).

Los residentes de La Paz y La Fama enfrentan problemas de habitabilidad. Las viviendas a menudo carecen de equipamientos básicos como agua, luz y calefacción, y muchas están en condiciones de deterioro o incluso en ruinas. Además, los espacios públicos y equipamientos, que deberían servir como puntos de encuentro comunitario, están en mal estado y carecen de mantenimiento adecuado.

El desempleo es un problema grave, con una alta tasa de paro que afecta a la mayoría de la población adulta en edad de trabajar. Esto lleva a una fuerte dependencia de las prestaciones sociales y perpetúa un ciclo de pobreza y exclusión social. La percepción de estos barrios como zonas peligrosas y marginales, debido a la delincuencia y el tráfico de drogas, contribuye aún más a su aislamiento social. La diversidad étnica en La Paz y La Fama también ha dado lugar a una convivencia ejemplar en algunos aspectos. Sin embargo, las diferencias culturales y las barreras lingüísticas a veces dificultan la integración plena de los inmigrantes y la cohesión social (Pastor-Seller y Torralba-Planes, 2015).

Según recogemos de los datos ofrecidos por el Centro Estadístico de la Región de Murcia (2024), el barrio de La Paz es catalogado como uno de los barrios más deprimidos de España. Según el informe del 13 de mayo de 2021 del Ayuntamiento de Murcia, las cifras de 2020 reflejan una población de 4.725 habitantes, con un alto índice de paro. La tasa de

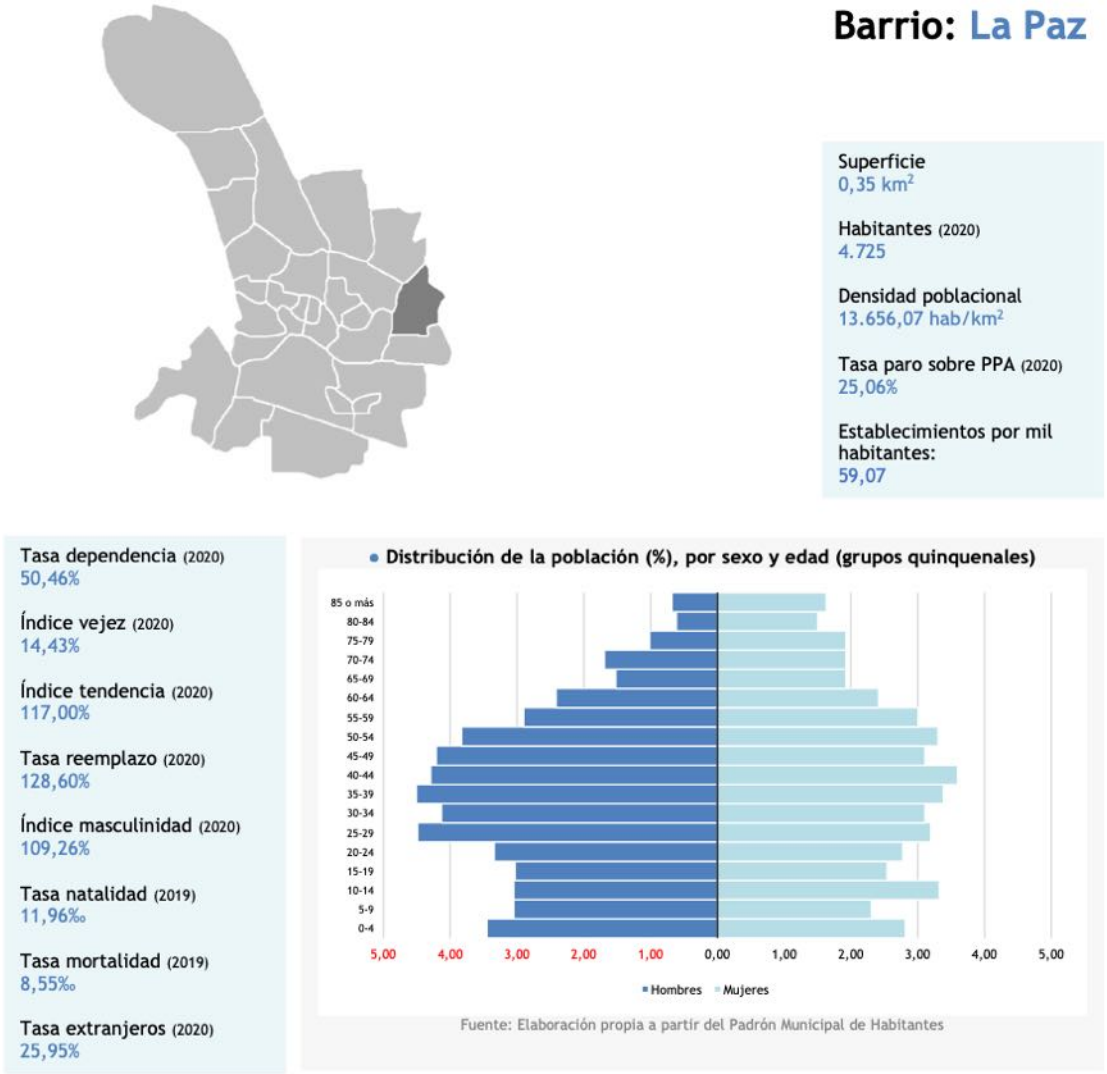
extranjeros es del 25.95%, que corresponde a 1.226 habitantes, de los cuales más del 54.24% son de origen africano. La alta tasa de dependencia es del 50.46%, y el número de personas en paro es de 720, lo que representa un 25.06% sobre la Población Activa total (PPA). Entre las edades de 25 a 44 años, la tasa de paro es del 43.5%, y entre los mayores de 45 años es del 40.8%. La población ha disminuido hasta el año 2008, donde comenzó una leve recuperación. Desde 2018, ha habido un aumento en la población extranjera y en el número de personas en paro (figs. 66, 67).

Mas allá del análisis formal sobre este lugar por los datos publicados institucionales, que como veremos más adelante será el primer emplazamiento que establecemos para nuestras propuestas artísticas, resido en el propio barrio de La Paz. Es por ello, que tengo una percepción en primera persona sobre el conocimiento de lo que sucede conociendo sus parámetros socio-culturales y antropológicos del entorno.

Los datos analíticos presentados muestran la población existente, pero considero que tienen un grado de error al ser una población marginal y excluida que no está recogida en ningún registro, ni padrón. Las encuestas y métodos convencionales que pudieran hacerse para obtener estos datos no serán fiables, pero nos darán una estimación al ser comparables con otros barrios de iguales características y con la misma metodología de obtención de los datos.

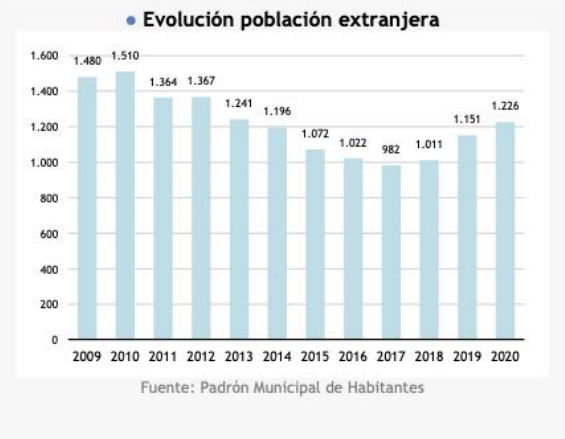
Así pues, el barrio de La Paz emerge como un estudio de caso crítico que pone de manifiesto la necesidad de un enfoque holístico y participativo en la regeneración urbana. La historia y evolución de La Paz subrayan la importancia de abordar las políticas de vivienda y desarrollo urbano desde una perspectiva integral que contemple no solo la mejora del entorno físico, sino también el fortalecimiento del tejido social, la inclusión económica y la participación ciudadana activa en los procesos de decisión y cambio.

Figura 66
Datos del barrio de La Paz y alrededores

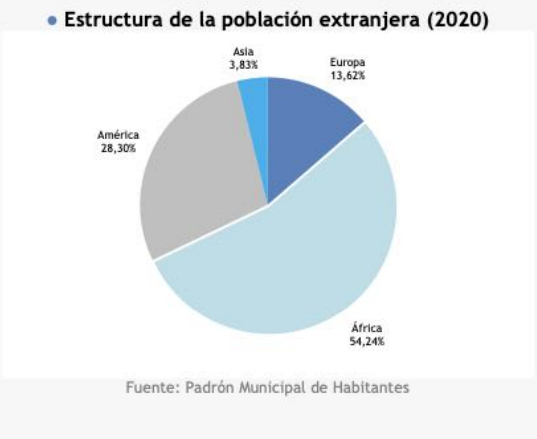


Fuente: https://murciaencifras.es/informacion-por-barrios

Figura 67
Datos del barrio de La Paz y alrededores



Fuente: Padrón Municipal de Habitantes



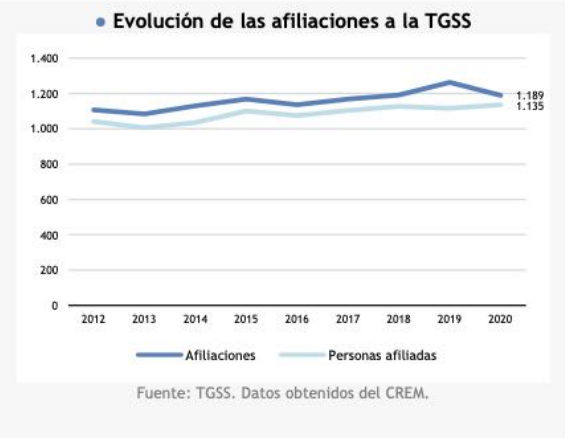
Fuente: Padrón Municipal de Habitantes



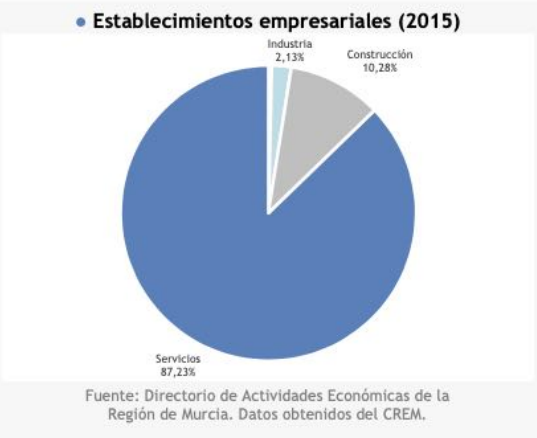
Fuente: SEPE. Datos obtenidos del CREM.



Fuente: SEPE. Datos obtenidos del CREM.



Fuente: TGSS. Datos obtenidos del CREM.



Fuente: Directorio de Actividades Económicas de la Región de Murcia. Datos obtenidos del CREM.

Fuente*: https://murciaencifras.es/informacion-por-barrios*

La transformación de La Paz debe comenzar por reconocer y abordar las causas subyacentes de su marginalidad, incluyendo la segregación socioeconómica, la falta de oportunidades y la desigualdad. Además, es fundamental garantizar que las intervenciones urbanísticas no solo se enfoquen en la estética o en soluciones puntuales, sino que promuevan la inclusión, el bienestar y el desarrollo sostenible a largo plazo. Esto implica no solo renovar edificios y espacios públicos, sino también fomentar la cohesión comunitaria, mejorar el acceso a servicios básicos y oportunidades económicas, y potenciar la participación ciudadana en la gestión y toma de decisiones sobre su propio entorno.

La Paz, con su compleja realidad actual, ofrece narraciones valiosas sobre los límites y posibilidades de la regeneración urbana en contextos de alta vulnerabilidad. Su evolución futura dependerá en gran medida de la capacidad de las políticas públicas para integrar de manera efectiva las dimensiones económicas, sociales, culturales y políticas en un proyecto coherente y respetuoso de regeneración urbana. En última instancia, el objetivo debe ser no solo transformar el espacio físico de La Paz, sino también revitalizar su comunidad, fortaleciendo los lazos sociales y promoviendo un sentido de pertenencia y esperanza entre sus habitantes.

8.2.1 Integración del autor y evolución de las obras en La Paz (Murcia)

El núcleo de este proyecto se ancla en una profunda inmersión en el barrio de La Paz, Murcia, iniciando con una fase de observación y vivencia que gradualmente transita hacia la creación artística. Esta transición se traduce en una serie de obras que documentan, cuestionan y reinterpretan la vida urbana desde múltiples ángulos.

Este proceso ha permitido representar la realidad multifacética del barrio de La Paz, y por extensión con sus barrios colindantes especialmente la Fama y Vistabella. También ha abierto un diálogo entre el arte y la antropología, donde cada obra funciona como un medio

para investigar y comprender las complejas dinámicas sociales y culturales que conforman el tejido de la comunidad. La utilización de objetos encontrados e imágenes, así como la diversidad de medios y técnicas empleadas subrayan la capacidad del arte para capturar y comunicar la esencia de un lugar y sus gentes, transformando lo cotidiano en un campo muy interesante de significado y reflexión.

8.2.1.1 Fase inicial: inmersión y observación. Barrio de la Paz (Murcia)

Introducción general de la obra artística

La singularidad de la obra artística de la tesis *Antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico* radican en mi experiencia personal al residir en el corazón del barrio de La Paz, a escasos metros del mercado de La Fama y en muy cercano a el río Segura (tabla 1).

La labor de representar el barrio de La Paz, a través de la reutilización de objetos hallados y su posterior transformación en piezas artísticas, proporciona un escenario enriquecedor para investigar tanto las características distintivas del entorno como las relaciones sociales que lo configuran. Las creaciones artísticas, que se diferencian por el nivel de subjetividad basado en la selección de objetos y la interpretación de imágenes, ofrecen una visión detallada y variada de la comunidad, sus costumbres y lugares emblemáticos en sus límites, como el mercado de La Fama, el río Segura. Esta indagación se profundiza al tratar temas específicos emergentes del entorno del barrio, incluyendo asuntos de religión, género, de la importancia cultural y social, de la educación. A través del objeto encontrado y el proceso de creación de imágenes, las obras despliegan un análisis que trasciende lo meramente estético y lo visual, penetrando en las profundidades de significado que constituyen la identidad y la estructura social del barrio de La Paz.

Tabla 1
Obras relacionadas del barrio de la Paz, Murcia, España

Lugar	Obra Artística			Figura	O/R	S	P	Pe	G	It	Cm	Ct	Co	M	Iv	Pf	F	V	Fd	So	T
La Paz	Paisaje	Autobio-gráfica	*Decadencia*	69	R		X														
			Cruz y raya	70	R	X	X														X
			Troya vs La Paz	71,72	O	X	X					X									
			Desde las Entrañas	73	O	X				X	+	X									X
			Mi vida sardina	138	O	X			X				X								
			Ta-ta-pones	86	O	X						X									
		Visión desde el hogar	*Un barrio natural*	87	O	X		X													X
			Vista occipital	88,89	O	X		X													
			Flores para el amor	90	O	X	X								X						X
		Migración	*El viaje*	91	O	X	X				+										
			Silencio de verdad	92	O	X	X					X			X						
			Señora de La Paz	93,97	O	X	X				+	X	X								X
		80 años de Paz. 1502	*Instalación 80 años de Paz*	98-101	O	X				X	+						X				
			Fotolibro 1502	104	R	X				X	+						X				
			Video 1502:80 años de Paz	106	R										X			X	X	X	X
		Colecciones	*Camino Carefú*	108,109	O	X					X		X								
			Mesa espositiva I	110	O						+		X	X	X						
			Arqueología de La P A la Z	111	O						+		X	X	X						
			RResuRRección I,II,III	127-134	O						+		X	X	X					X	X
		Mercado de La Fama:	*Sardinas Frescas*	137	O	X			X		+	X			X			X			X
			DE-CAja-DENCIA	139	R		X														X
			Mercado de la Fama 1-10	143-152			X				+		X								
			Cajas Mercado...	153-158	O	X		X			X		X		X						
			M-Poly	160						X	+	X				X		X		X	
	Emergentes		*Marcando borregos*	161,162	O/	X	X	X	X		X	X	X		X	X	X	X		X	
		El Río Segura Vistabella M. Ambiente Política Religión	*Pasión y Muerte: Segura (PMS)*	*Laceración*	164,165	O	X					+				X						
				PMS Vía Crucis I	166	R						X					X	X	X			
				PMS Vía Crucis II	167	R						X					X	X	X	X	X	
				Via Sacra	169,170	R						X						X				
				11 Estación	171	R						+						X				
				Vía Crucis	173+174	R						+						X				
				15 latigazos	173,174	R						+						X				
				Martyrium	176	R						X				X		X				
		Género		*Los 10 Mandamientos ...*	177	O						+	X	X								X
				Consejo de mujer	178-183	O	X						X	X		X						
		Las instituciones		*La cerda: indultada*	184-191	O	X				X	+				X						
				Sardinas latinas	192-198	O	X			X		+					X					X
				Yo para ser feliz ...camión	199,200	O						X					X		X		X	
Lugar	Obra Artística			Figura	O/R	S	P	Pe	G	It	Ca	Ct	Co	M	Iv	Pf	F	V	Fd	So	T

Notas: Se consigna a la izquierda el lugar de desarrollo de la obra. Se refleja si es objeto representado (R) ,o directamente el objeto (O), que modelo de representación predomina, así como se realizo mediante collage , esta dotada de sonido, o de vídeo/fotografía.La X indicas participación en el encabezado.

***Leyenda*:** O=Objeto físico; R= Representación; S= Soporte; P= Pintura; Pe Pintura expandida; Esc= Escultura; G = Grabado; It= Instalación; Cm= Caminar**;** Ct=Cartografía; Cg= Collage; Co Colección; M=Mesa expositiva**;** Iv= Intervención; Pf= *Performance*; F= Fotografía; V= Vídeo; Fd= *Found footage* de imágenes; So= Sonido; T= Texto.

\+ = Participa de la acción.

El color degradado de las celdas significa la posibilitad de pertenecer a las dos secciones.

Madueño

El uso de la ironía en el arte, especialmente al tratar temas como la educación, la institucionalización y la relevancia de la documentación frente a la realidad palpable, resalta el poder del objeto encontrado como una herramienta crítica para cuestionar y revisar las prácticas y estructuras sociales prevalecientes. A través de esta exploración artística y antropológica, la obra realizada desentraña la complejidad y riqueza del barrio de La Paz, demostrando que el objeto encontrado y las imágenes no sólo actúan como fundamentos de la expresión artística, sino que también sirven como canales a través de los cuales se articula una reflexión crítica sobre la vida urbana concreta. De esta forma, la investigación sugiere una comprensión del arte y la antropología como medios esenciales para explorar y reinterpretar las dinámicas sociales, culturales y políticas que caracterizan el espacio urbano y a quienes lo habitan.

En este marco, el objeto encontrado y la imagen actúan como archivos vivientes de la memoria colectiva del barrio, documentando no solo su presente sino también resonancias del pasado que definen su identidad cultural y social. Esto nos permite una inmersión más profunda en la vida del barrio, donde cada objeto y cada imagen se transforman en un testimonio de las narrativas ocultas y las historias no contadas de La Paz. A través de la lente de la antropología y el arte, esta exploración convierte cada espacio y cada personaje representado en el sentido más amplio en un mapa vivo de memoria y cambio, donde la reutilización de objetos y la captura de imágenes revelan las capas superpuestas de historia y cotidianidad que caracterizan el espacio urbano.

8.2.1.2 Desarrollo del concepto.

El proceso creativo detrás de esta obra no emergió de un instante de inspiración espontánea, sino que es el resultado de múltiples acercamientos y reflexiones en torno a los conceptos artísticos y antropológicos que la sustentan, especialmente centrados en la

importancia del objeto encontrado y la imagen. Al considerar esta investigación como un poliedro, cada cara simboliza una obra distinta que, en conjunto, perfila y define un discurso integral de representación. Nos permite adentrarnos en el origen, la gestación y el desarrollo de cada pieza desde distintas perspectivas artísticas, formando un conjunto íntegro de trabajos. Aunque cada obra puede ser valorada de manera individual, es la interconexión entre ellas la que revela la profundidad de la exploración realizada.

La obra se gesta y organiza a partir la inmersión total en el barrio de La Paz durante más de tres años (2018-2021). Se articula alrededor de tres visiones principales, interconectadas entre sí. La primera adopta una perspectiva que transita de lo autobiográfico hacia una visión más amplia y colectiva del entorno, utilizando tanto la observación directa como la adaptación al nuevo contexto de objetos encontrados y su conversión en arte. Es aquí donde la imagen juega un papel crucial, actuando como un vehículo para la transformación de la percepción individual en una narrativa compartida.

El segundo eje temático señala una evolución del proyecto, enfocándose en la transición desde la elección personal de los objetos e imágenes a la representación más auténtica del barrio, buscando en alguna de las obras, y en la medida de lo posible, despojarse de la subjetividad personal. Este distanciamiento potencia la importancia del barrio de La Paz como protagonista de la representación artística. Una vez alcanzado este punto, se reintroduce una visión e interpretación personal que posibilite la transformación de significado de objetos e imágenes, ya sea por su combinación, por la edición o por cualquier práctica artística. Poniendo especial interés en elementos distintivos del entorno, como el mercado local, la exploración de temas de género, el simbolismo del río, al que añadiremos de manera paralela elementos de la tradición cristiana y de acción política, culminando en

una reflexión crítica sobre las instituciones, la educación y el arte, a través de la ironía y el uso innovador de objetos encontrados e imágenes.

8.2.1.3 Inmersión en el entorno y desarrollo de la obra.

El inicio de esta aventura artística y antropológica se marcó con la decisión consciente de no limitarse a observar el barrio de La Paz desde una perspectiva externa, sino de vivirlo y experimentarlo en profundidad. Este compromiso implicó no solo una integración física, mudándome al corazón del barrio seleccionado, sino también una inmersión cultural, social y emocional en el día a día de La Paz, y concretamente en el Polígono Hortícola en Murcia. Esta decisión de establecer mi residencia en la calle Málaga, número 10, en un apartamento que pronto se convertiría en el laboratorio de toda mi investigación, ello marcó el comienzo de un profundo viaje de descubrimiento y creación.

Desde el momento en que se asentaron las bases de este proyecto en junio de 2018, con la adquisición de la vivienda que se transformaría en el epicentro de mi obra, el proceso de integración se llevó a cabo con un enfoque holístico. Estudié y analicé las dinámicas del entorno, las interacciones de sus habitantes y la atmósfera única que caracteriza al barrio, siempre a través de la lente del arte. Esta aproximación multifacética permitió una comprensión más rica y matizada del lugar, abarcando desde sus expresiones culturales hasta las particularidades de su tejido social.

La obra comenzó a tomar forma a través de un diálogo constante con el entorno, empleando la inclusión de la imagen y de objetos encontrados del barrio en múltiples representaciones artísticas que verdaderamente definen la dirección del proyecto. Estos objetos, cargados de historias y significados, se convirtieron en los protagonistas de una serie de fotolibros, vídeo montajes, colecciones, instalaciones, collages, performances y obras

pictóricas que reflejaban tanto mi visión personal como las vivencias compartidas por la comunidad.

A medida que avanzaba el proyecto, se hizo evidente la importancia de adoptar una perspectiva interna para capturar la esencia del barrio. Esto significó abrazar sus costumbres, integrarme en sus dinámicas cotidianas y, en esencia, convertirme en uno más de sus habitantes. La obra artística resultante no solo se convirtió en una extensión de mi experiencia vital en La Paz, sino también en un espejo que reflejaba la vida de la comunidad.

8.2.1.3.1 Desde lo autobiográfico e incorporación en el propio barrio.

El inicio de este viaje artístico se ancla en la representación personal y directa del entorno inmediato. El proyecto despliega una narrativa visual que inicia con *Decadencia* (fig. 69), una obra donde el autorretrato se fusiona con la exploración urbana a través de símbolos que trascienden lo estético y físico. Esta pieza, que utiliza la pintura figurativa, revela la esencia autobiográfica del artista, introduciendo una conexión íntima con el entorno del barrio de La Paz.

La evolución del proyecto se manifiesta en *Cruz y raya:poli-hortícola* (fig. 70), donde los apuntes personales y familiares, incluyendo hojas de estudio de circuitos y transistores eléctricos realizados por mi hijo, se amalgaman en un collage que no solo refleja la cotidianidad, sino que también representa el conjunto de edificios del Polígono Hortícola, integrando así la vivienda-estudio artístico en el paisaje urbano.

Troya vs La Paz (fig. 71) avanza en esta narrativa al emplear un caballito de juguete encontrado como metáfora de la inocencia, la imaginación y el esfuerzo, subrayando la tensión entre los sueños personales y la dura realidad del entorno urbano. Esta obra captura la dualidad entre la esperanza, el estudio y la realidad tangible del barrio, sirviendo como un

puente emocional entre el artista y su entorno, utilizando también como soporte borradores de dibujos anatómicos de factura personal y hojas de estudio de mi hijo.

La instalación *Desde las entrañas* (fig. 73) profundiza aún más en esta indagación, al incorporar objetos cotidianos del entorno como juguetes, y dialogar sobre el espacio, el cuerpo y las emociones, creando un vínculo profundo entre el arte, el artista, su imaginario y su inmediato entorno urbano. Esta obra destaca por su capacidad de convertir lo ordinario en extraordinario, invitando a la reflexión sobre los lazos emocionales y físicos que nos unen a nuestros espacios de vida.

La serie culmina con una obra cartográfica única, nacida durante el confinamiento por la pandemia de Covid-19, que utiliza tapones de envases para mapear el consumo personal y familiar con mi hijo, en este periodo. Esta obra, autobiográfica documenta un momento histórico de reclusión y ofrece una perspectiva crítica sobre el consumo y la vida cotidiana en circunstancias excepcionales, cerrando el círculo de esta exploración artística con una reflexión profunda sobre la experiencia humana en tiempos de crisis.

Cada obra, desde *Decadencia* (fig. 69) hasta esta cartografía de tapones *Ta, ta-pones, encierro en La Paz* (fig. 86) actúa como un testimonio de la relación profunda y personal del artista con La Paz, delineando un viaje que entrelaza lo personal con lo urbano, lo íntimo con lo colectivo, y lo estático con lo vivencial.

8.2.1.3.2. Representación del barrio de La Paz.

La representación de La Paz, a través de la obra, se convierte en un acto de traducción de la vida urbana y sus componentes a un lenguaje visual y conceptual que trasciende la mera reproducción de la realidad. Este proceso creativo se nutre de una metodología que combina la observación directa con la nueva visión artística de objetos encontrados, capturando así las múltiples facetas del entorno y sus habitantes.

Madueño

La evolución plástica se evidencia al ampliar la exploración hacia el paisaje urbano, comenzando con una perspectiva desde mi domicilio, que se refleja a través de las obras *Un barrio Natural…* (fig. 87) y *Desde el Balcón. Visión Occipital* (figs. 88, 89) . Mediante la pintura en variados soportes, estas piezas capturan la complejidad del barrio de La Paz, ofreciendo perspectivas singulares y vistas elevadas, que ofrecen diferentes visiones del barrio.

Siguiendo esta expansión temática, *Señora de La Paz* (fig. 93) utiliza el collage y la pintura, incorporando elementos de estudio, para tejer una interpretación poética de la identidad del barrio. Esta obra destaca por su capacidad de fusionar visualidad y texto, proporcionando una ventana singular a la esencia cultural y espiritual de La Paz.

La documentación de la realidad del barrio se profundiza con el fotolibro *1502* (fig. 104), que a través de la fotografía como medio de testimonio y reflexión narra la historia de las viviendas sociales y sus habitantes, revelando las facetas más humanas y críticas de la comunidad. El formato documental se complementa al ser parte de la obra *80 años de Paz* (fig 98-10)*,* donde la recreación de objetos cotidianos (una pistola, una caja de lápices y una cinta con los colores de la bandera de España) genera una potente tensión visual y simbólica que dialoga sobre los contrastes, la historia desde la génesis y el propio espíritu presente del barrio. Completa la serie, el *Vídeo 1502. 80 años de Paz* (fig. 106) donde se emplea el vídeo montaje, el apropiacionismo, el *found footage* para capturar las vivencias y personajes del barrio, destacando la diversidad y la riqueza humana de La Paz aunque siempre sumida en la marginalidad. Se dota de diferentes locuciones para rescatar las dicotomías del entorno.

A esto se suma la obra *Flores para el amor* (fig. 90) que utiliza técnicas de pintura, apropiacionismo e intervención para crear un mensaje potente y relacional. Centrándose en rosas impresas sobre el cartón de cajas de transporte, esta pieza no solo celebra el Primero de Mayo (una fecha crucial para la reivindicación social y laboral, así como el Día Internacional de

los Trabajadores) sino que también establece un vínculo profundo con la comunidad local. Es significativo el uso de cartón, ya que no solo refleja el reciclaje de materiales en un entorno artístico, sino que también simboliza el viaje y la historia de las cajas, habiendo transitado por diversos lugares desde Colombia hasta La Paz. Este detalle subraya la importancia de la logística y el movimiento, elementos esenciales en la vida laboral cotidiana, y se conecta íntimamente con el barrio a través de la coincidencia con el nombre de una de sus avenidas principales, Avda. Primero de Mayo. La elección de este material como lienzo no es arbitraria, sino que refuerza el mensaje de la obra sobre la relación entre el trabajo, la comunidad, la inmigración y el arte.

La complejidad en el barrio de la comunidad inmigrante se representa en la narrativa visual por medio de la pintura expansiva donde emplea de manera dominante los soportes. Se acentúa en obras con el fondo de una bolsa y en otra con fragmentos del periódico regional, *El viaje* (fig. 91) y *Silencio de Verdad* (fig. 92) respectivamente, donde la intersección de lo personal y lo colectivo se explora a través de la lente de la experiencia compartida.

Un punto de inflexión en mi metodología de trabajo representan *Las Colecciones*, donde la recolección y la exposición de objetos encontrados en el barrio se convierten en el núcleo de una reflexión sobre el consumo, la memoria y la identidad. Desde la cotidianeidad de objetos como los recogidos en un paseo *Camino al Carefú. Álbum Infinito* (figs. 108, 109)**,** hasta la formalización museística en *Mesa expositiva I* (fig. 110), se plantea una arqueología urbana que revela las capas ocultas de la vida en La Paz. La obra *Arqueología de la P A la Z* (fig. 111) extiende este análisis al establecer un protocolo de selección que despersonaliza la mirada del autor, buscado la mayor objetividad que emerge del propio barrio, permitiendo una interpretación más abierta y variada por parte del espectador. El transporte del sonido al medio expositivo fuera del entorno de La Paz y la introducción de aleatoriedad en la selección de los

objetos darán como resultado la pieza *RResuRRección* (figs. 127-129), que marca un esfuerzo por trascender los límites de la representación visual, invitando a una experiencia sensorial completa que captura el pulso y la atmósfera del barrio en tiempo real. Esta obra enfatiza la importancia de la inmediatez y la presencia en la interpretación artística, ofreciendo una perspectiva única sobre el entorno urbano.

Todas estas obras, crean un ciclo de historias que colectivamente ofrecen una visión íntegra, global y multifacética del espacio urbano del barrio de La Paz .

8.2.1.3.3 El mercado de La Fama.

En este conjunto de obras destaca el mercado de La Fama como núcleo vital de la comunidad del barrio de La Paz, por estar situado inmerso en él aunque sea su límite. Esta serie aborda directamente la relación con el mercado, resaltando su importancia como centro de vida comunitaria y fuente de inspiración artística. Mediante el uso simbólico y omnipresente de "la caja", se realiza mediante una gran variedad de técnicas. Este apartado podría estar incluido dentro de "paisaje", pero por ser singular preferimos establecerlo dentro de uno propio.

En un principio y como transición de lo personal al paisaje, donde se entremezclan objetos del propio hogar y del mercado, en la obra *Sardinas frescas* (fig. 137). Se realiza mediante el grabado por medio de linóleo, donde adoptamos una visión autobiográfica que nos remonta a los inicios de nuestra travesía artística en el lugar. La representación de una sardina, realizada en linóleo y presentada sobre apuntes de estudio de mi hijo, se integra en una caja de mercado, simbolizando la fusión del arte con los elementos cotidianos del comercio local y marcando la transición desde lo personal al espacio del mercado.

Al igual que en la sección anterior por medio de la pintura, en el óleo de título *DE-CAja DENCIA*. *A un paso de La Fama* (fig. 139), busco capturar la esencia del Mercadillo de La Fama. Por otra parte, su título representa una similitud con la obra *Decadencia* (fig. 69) y

directamente nos indica la cercanía del mercado, también juega con la polisemia del la palabra "fama".

La obra se expande mediante un acercamiento del dibujo que da lugar a una colección de 10 dibujos coloristas expresionistas que emplean el cartón y el papel del propio mercado como soporte, siendo su motivo principal la caja, *Mercado de La Fama* (figs. 143-152). La serie se enriquece con una colección de pinturas realizados en las propia cajas del mercado, como soporte pictórico tridimensional, elementos que se emplean en la creación de instalaciones representando tanto el mercado como su entorno *La Fama Una experiencia desde el color. Cajas de La Fama(figs. 153-158).* De nuevo la caja, reacondicionada y enriquecida con otros elementos, se convierte en *M-Poly* (fig. 160), un juego interactivo que recrea la cartografía del mercado, examinando su dinámica y su impacto en la vida cultural y cotidiana del barrio. Este juego fomenta la participación activa del espectador, integrándolo en la experiencia mercantil. La adición de sonido ambiente del propio mercado enriquece la inmersión, completando la representación artística del mercado de La Fama.

8.2.1.3.4 Temas emergentes: género, religión, medio ambiente e instituciones.

Se busca reflejar como la exploración de temas específicos a través de series de obras aporta a la comprensión y representación de La Paz, mostrando la interacción entre el arte, la antropología y su espacio urbano.

La profundización en estos temas no solo enriquece la narrativa global de la tesis, sino que también demuestra la versatilidad del objeto encontrado y la imagen como medios para explorar y comprender la complejidad de la vida urbana. Cada serie y obra individual contribuye a un entendimiento más rico y matizado del barrio de La Paz y de su distrito, revelando las múltiples capas de significado que lo componen y la interconexión entre el espacio, sus habitantes y las dinámicas sociales y culturales que los definen.

El análisis de temas específicos emergentes del entorno del barrio de La Paz se manifiesta a través de una serie de obras que profundizan en la comprensión del espacio urbano. Esta segmentación temática permite un análisis detallado y la creación de un diálogo más elaborado y complejo entre el arte y la antropología.

Temáticas de género reciben un tratamiento especial en obras como *Los 10 Mandamientos más uno del Santo Padre* (fig. 177) y *Consejo de mujer* (fig. 178) que dialogan sobre las dificultades y los roles de la mujer en el contexto laboral y social que se acentuaron más en barrios marginales de esta tipología .

La exploración de la interacción con el río Segura se despliega en una profunda serie de piezas que se incluyen en la obra coral *Pasión y muerte*: *Lanceración 1,2* (fig. 164, 165), *Via Cruci sI, II (fig 166, 167)*, *Vía Sacra a, b* (figs. 169, 170), *Undécima Estación (fig. 171)*, *15 Latigazos* (figs. 173, 174) y *Martyrium(fig. 175); a*barcando técnicas de mimesis, de escultura expansiva, performances, vídeo arte y fotogramas. Estas creaciones se sumergen en el simbolismo, el objeto y la imagen del río, abordando su impacto ambiental y social, así como su profundo significado religioso y cultural en Murcia. La resonancia con la Semana Santa de Salzillo se resalta, tejiendo una conexión entre las prácticas procesionales y la vida cotidiana de la ciudad, e introduciendo una crítica hacia la gestión y el cuidado del río. Estas obras conforman una exploración multidimensional del río Segura, destacando su importancia como fuente de vida, inspiración cultural y espiritual, y también como un sitio de conflicto y reflexión ambiental. Al entrelazar el simbolismo religioso con preocupaciones contemporáneas sobre el entorno, este conjunto de piezas aporta una rica capa de profundidad antropológica y artística al proyecto, enfatizando el río no solo como un elemento físico de Murcia, sino como un vital componente de su identidad y su legado patrimonial y cultural.

Sardina latina (fig. 192-197) se erige como una obra clave que conecta el río, el mercado local, la religión, y la temática de la educación, utilizando como nexo un libro de texto de latín intervenido con el mismo monotipo que *Sardinas frescas* (fig. 137) y *Mi vida sardina* (fig. 138). Esta pieza destaca por su creatividad al fusionar elementos cotidianos con el ámbito educativo e invita a pensar sobre los métodos de enseñanza y la interacción entre el conocimiento académico y la vida diaria. Al introducir la sardina, elemento representativo del mercado, dentro del contexto educativo a través del libro intervenido, se propone una visión directa de como los objetos comunes pueden ser vehículos de aprendizaje y diálogo cultural. Es reseñable que la propia Consejería de Educación de la Región de Murcia está ubicada en la misma avenida que el mercado de la Fama, avenida del mismo nombre y que comparte en uno de sus márgenes con el barrio de La Paz. Es una obra que ofrece un nexo con la obra escultórica ,situada en el centro del curso del rio Segura y que representa la sardina como elemento cultural de la tradición de la ciudad.

En el plano institucional, la obra *La cerda: indultada* (fig. 184), a través de la redefinición de objetos y la crítica a las prácticas dominantes del poder, pone de manifiesto la tensión y el distanciamiento entre la documentación oficial y la realidad vivida. Siguiendo esta línea de indagación crítica, *Yo para ser feliz quiero un camión* (figs. 199-200) cierra este ciclo de exploración temática, dialogando desde el objeto a la institución artística. Por medio del juguete encontrado y la experiencia estética del caminar se transita con el juguete desde el barrio a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Las connotaciones del objeto , su origen y el espacio institucional irrumpen artísticamente con cierto matiz irónico, subrayando el poder del arte como herramienta de cuestionamiento y transformación social.

8.2.2 Esquema de la obra seleccionada del barrio de la Paz, Murcia. España.

En la tabla 1 se presenta una categorización detallada de las obras artísticas relacionadas con el barrio de La Paz en Murcia, España, organizadas según diferentes temáticas como autobiográfica, visión desde el hogar, migración, colecciones, mercado de la fama, medio ambiente y religión, género, e instituciones. Cada obra está clasificada por tipo de representación (objeto físico, representación, soporte, instalación, fotografía, etc.). Por ejemplo, la obra *Decadencia* (fig. 69) se ubica bajo la temática autobiográfica y está marcada como representación (R) por ser una pintura. Otro caso es *Mi vida sardina* (fig. 138), situada en la categoría de visión desde el hogar, que combina objeto físico (O) y soporte (S), por ser significativas las cajas donde se realiza la obra. Es importante destacar que aunque esta categorizadas las obras muchas de ellas participan de más de una sección. Por otra parte, esta refleja la diversidad y el enfoque multidimensional de las obras, reflejando como se integran y representan diferentes aspectos y problemáticas del barrio en las prácticas artísticas.

8.2.2.1 Autobiográfico.

Figura 68
Balcón y vistas de mi domicilio. La Paz. Murcia



Nota: Balcón único de la vivienda, con rejas verdes con orientación a la calle Málaga y al Este

8.2.2.1.1 Decadencia. En busca de la representación biográfica.

Decadencia es un autorretrato pictórico en el balcón de mi domicilio habitual en el barrio de La Paz de Murcia, concretamente en la tercera planta del edificio de la calle Málaga 10 (fig. 68), significando

la decadencia del cuerpo y espíritu, aderezado con una botella de cerveza de litro rodante, que marcará la paleta de colores. En primer lugar me sitúo en el entorno, el balcón de mi casa-taller y mirador del barrio y del yacimiento de donde se recogerán los

Figura 69
Decadencia



Nota: Óleo sobre lienzo 100 x 120 cm
Representación con alto contenido simbólico
Autorretrato. Realizado en el propio lugar 2020

posibles objetos. Se realiza una representación corporal como significación emocional del lugar y entorno decadente. Se titula la obra *Decadencia* (fig. 69).

Posicionado en un espacio de vulnerabilidad y reflexión, me represento casi desnudo, reclinado en el suelo del balcón, un espacio que se convierte en un escenario que testimonia mi historia personal y el declive físico y espiritual que exploro. Mi cuerpo, en su corpulencia, conecta con la representación que Lucian Freud hace de Leigh Bowery, donde la carne se convierte en el paisaje del lienzo (Feaver, 2002, 2007).

Mi desnudez y reposo involuntario encarnan las pulsiones, los deseos, y el dolor, aspectos fundamentales en la interpretación contemporánea de la pintura y la expresión artística. Esta composición, por ende, no solo se convierte en una exploración de mi identidad sino también en un comentario sobre la convivencia y las heridas tanto físicas como espirituales que compartimos colectivamente.

Las rejas verdes (fig. 68), enmarcan mi figura (fig. 69), simbolizando las barreras internas y externas que delimitan mi experiencia (Peppiatt, 1996). Representan el encierro, simbolizando la dualidad del balcón como un espacio privado con una ventana al mundo público, que refleja la realidad del barrio de La Paz.

La botella de cerveza rodante a mi lado no solo define la paleta cromática sino que actúa como un tótem de decadencia, comparable a los objetos encontrados que tanto Freud como Bacon utilizarían para inyectar un diálogo entre lo personal y lo universal en sus obras (Sladen, 2001). Este elemento, junto con la postura de mi cuerpo capta un momento que sugiere un rendirse ante las complejidades de la vida, invitando al espectador a contemplar la condición humana desde una perspectiva antropológica y artística, pero trágica.

8.2.2.1.2 Cruz y raya: poli-hortícola.

Figura 70
Cruz y raya: poli-hortícola



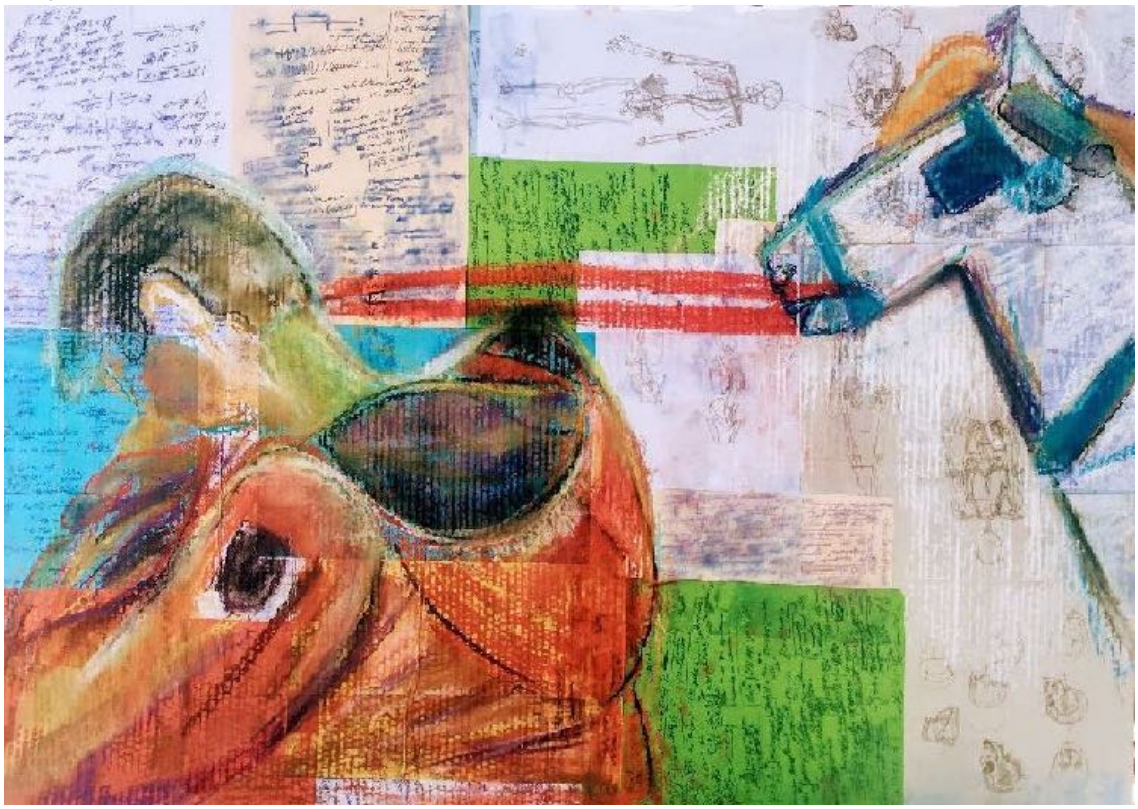
Nota: Temple al huevo sobre papel con representación de circuitos eléctricos realizados por JJ de León G. 21 x 29,7 cm
Autoría propia. 2020

> "Todo tiene un principio, o debería y a veces es simiente. Podrá crecer y desarrollarse e incluso en sus futuros engendrar, otra cosa será la naturaleza a la que tornen" (Autoría propia, extraído de la presentación de la obra, 2020).

En este caso por medio de un corte transversal en mi propia biografía comienzo recreando el patio interior de mi "urbanización", polígono obrero, el Polígono Hortícola del barrio de La Paz, lo realizo como un apunte, en una hoja de estudio de mi hijo (fig. 70), esto unido a otros accidentes determinará el desarrollo de varias ramas de trabajos posteriores como *Visión Occipital* (fig. 89)*, Señora de La Paz* (fig. 93)*, Troya vs La Paz* (fig. 71)*, Desde las entrañas* (fig. 73)*, Mi vida sardina*(fig. 138)*, Sardinas frescas* (fig. 137) ente otras.

8.2.2.1.3 Troya vs La Paz.

Figura 71
Troya vs La Paz



Nota: Tiza seca sobre papel, laca, base de cartón
70 x 99 cm
Autoría propia. 2020

La obra *Troya vs La Paz* (fig. 71) se sitúa en la intersección de la narrativa personal, el entorno urbano y la historia colectiva, utilizando la técnica del collage para tejer una compleja red de significados. Esta pieza es el resultado de una profunda reflexión sobre mi relación con mi hijo y nuestro entorno, empleando elementos recogidos de nuestro barrio (La Paz) y nuestro hogar para construir una narrativa visual rica en capas y texturas. A través de esta obra, busco documentar la vida en un periodo de cambio significativo, destacando la importancia de los espacios y objetos que componen las historias personales y comunitarias.

La obra se centra en un caballito de juguete (fig. 72), un objeto encontrado en el barrio de La Paz, que se transforma en un símbolo poderoso de inocencia, juego y también de estrategia y subversión. Este caballito, evocando el legendario *Caballo de Troya* de Homero

Figura 72
Creación de Troya vs La Paz





Nota: Realizado en C/ Málaga 10 3 dcha. Murcia
Tiza seca sobre papel, laca, base de cartón
70 x 99 cm
Fotografía autoría propia. 2020

(2011), establece un diálogo entre el pasado y el presente, sugiriendo una reflexión sobre las estrategias de resistencia y adaptación a lo largo de la historia. En la metáfora del Caballo de Troya, se representa la infiltración en el barrio, como observadores y participes que se introducen en el tejido comunitario para revelar e interpretar su realidad. Al ser arrastrado por la figura de un joven, mi hijo, el caballito adquiere una capa adicional de significado, simbolizando no solo un objeto de juego sino también el esfuerzo por integrarse y participar activamente en el entorno, reflejando como las historias y los significados se transforman y se enriquecen con cada nueva interpretación.

El fondo de la obra está compuesto por hojas de papel que albergan estudios anatómicos y dibujos de esqueletos realizados por

mí, junto con diagramas eléctricos aportados por mi hijo. Estos elementos, entrelazados en la composición, actúan como capas de conocimiento y memoria, fusionando lo científico y lo artístico, lo personal y lo colectivo. La inclusión de estos estudios anatómicos remite a la obra de Leonardo da Vinci, quien, a través de sus exploraciones científicas y artísticas, disolvía los límites entre arte y anatomía, sugiriendo una continuidad en la búsqueda del conocimiento humano (Clayton y Philo, 2012). Se incluyen varios dibujos de calaveras en el fondo, siendo este un motivo recurrente en el arte, cargada de múltiples significados que varían según el contexto cultural y temporal (Ebenstein, 2017). En términos generales, la calavera simboliza la mortalidad, la transitoriedad de la vida y el paso del tiempo, funcionando a menudo como un "memento mori", un recordatorio de la inevitabilidad de la muerte En las pinturas vanitas del siglo XVII, las calaveras simbolizan la vanidad de los logros y placeres humanos frente a la certeza de la muerte, incluyendo otros símbolos de transitoriedad c (The Art Story, 2023).En la cultura mexicana, las calaveras durante el Día de los Muertos celebran la vida y honran a los antepasados, fusionando lo festivo con lo solemne (Brandes, 1998). En el arte contemporáneo, artistas como Damien Hirst han utilizado la calavera para cuestionar temas de valor, mortalidad y la comercialización del arte (Tate, 2012).

El tratamiento del fondo, mediante un desenfoque estratégico, busca restar protagonismo visual al mismo tiempo que invita a los espectadores a descifrar los elementos subyacentes. Esta técnica de desenfoque contribuye a la profundidad visual de la obra evocando las técnicas de ocultamiento y revelación empleadas por Jasper Johns y Andy Warhol, quienes exploraban la complejidad de la percepción y el significado a través de la manipulación de figura y fondo (Johns, 1954; Warhol, 1962). La obra, de esta manera, se convierte en un palimpsesto visual, invitando a los espectadores a interactuar más profundamente con ella.

La presencia de mi hijo en la obra, actuando como un auriga moderno (fig. 72**),** añade una dimensión autobiográfica, aludiendo al papel de la juventud como portadora de cultura y agente de cambio. Esta interpretación se alinea con la visión de artistas como Joseph Beuys, quien creía en el potencial transformador del arte (Beuys, 1974). Asimismo, el caballito de juguete, al ser reinterpretado en este contexto, adquiere una dualidad de significados, reflejando la tensión entre la inocencia del juego y la subversión simbólica, lo que a su vez puede verse como una metáfora de la resistencia cultural en la era contemporánea.

En *Troya vs La Paz (fig. 71)*, el acto de incorporar objetos encontrados se convierte en un medio para explorar la narrativa personal y colectiva, sugiriendo una revalorización de lo cotidiano y lo desechado.

El uso del caballito de juguete en *Troya vs La Paz* (fig. 82) no solo representa la infancia y el juego, sino que también puede ser visto como una metáfora de las estrategias de resistencia y adaptación en contextos de cambio. Según la teoría de Michel de Certeau, los actos cotidianos como el juego pueden ser entendidos a modo de tácticas de resistencia frente a las estructuras dominantes (de Certeau, 1984). Esta perspectiva favorece la interpretación de la obra, situándola en un diálogo más amplio sobre como los individuos y las comunidades navegan y resisten las dinámicas de poder en sus entornos cotidianos.

Además, la obra se puede posicionar en la tradición del arte activista descrita por Lucy Lippard (1984). En su ensayo “Trojan Horses: Activist Art and Power”, Lippard explora como el arte puede actuar como un *Caballo de Troya*, infiltrándose en instituciones y espacios con un propósito subversivo y transformador. En *Troya vs La Paz*, el caballito de juguete simboliza este concepto, actuando como un agente de cambio que cuestiona y redefine las narrativas existentes.

8.2.2.1.4 Desde las entrañas.

Figura 73
Desde las entrañas



Nota. Instalación
100 x 81 x 17 cm
A la izquierda vista occipital, a la derecha vemos la sombra el *looping* del circuito
Autoría propia. 2020

La obra *Desde las entrañas* (fig. 73), nace como necesidad visceral de expresarme de manera espontánea y sin reservas.

Es un trabajo que comienza con un viaje interior marcado por la infancia de imaginación desbordante, haciendo uso de elementos rescatados fundamentales para el desarrollo creativo. Este proceso de recuperación y rememoración se convierte en un juego artístico expansivo donde lo material y lo inmaterial se entrelazan, revelando nuevos discursos y permitiendo una mimesis con el espacio (Behar, 1996).

A modo de instalación que incorpora un collage y se sumerge en la profundidad de la experiencia humana a través de una mirada antropológica de la memoria. Utilizo una amalgama de objetos encontrados y estudios personales, tejiendo un relato visual que vincula

la anatomía, la infancia, y la interacción tecnológica con el entorno. Es una obra que despliega la multidimensionalidad de la vida y la identidad cultural del barrio de La Paz, ofreciendo una visión que es al mismo tiempo personal y universal, íntima y expansiva.

La pieza en su base se compone de estudios de esqueletos y transistores, los primeros desde mi autoría, los segundos de mi hijo. Se superponen con elementos lúdicos y cotidianos, como cartas de naipes y juguetes. Esta selección de materiales refleja una fascinación por la estructura subyacente tanto del cuerpo humano como de los circuitos que impulsan la tecnología moderna, dos sistemas que, en su esencia, regulan la vida y la interacción en nuestras sociedades.

La elección de elementos como naipes, que pueden simbolizar el azar y el destino en nuestras vidas, de juguetes, que nos remiten a la inocencia y creatividad de la infancia, habla de la complejidad del ser humano y de las capas de significado que se pueden encontrar en los objetos más sencillos acentuando estas cuando se crea un nuevo conjuntos de elementos.

La obra *Desde las entrañas* (fig. 73) evoca la estética y la filosofía de los artistas de la Bauhaus y el Dadaísmo, particularmente resonando con las creaciones de Raoul Hausmann y Oskar Schlemmer. En la obra, la interacción de objetos cotidianos, la integración de mecanismos y la representación de esquemas corporales y circuitos recuerdan la *Cabeza Mecánica* de Hausmann, donde la fusión del orgánico y lo mecánico exploraba la condición posthumana en la era tecnológica (Hausmann, 1919).

El ensamblaje de diversos materiales y su interés en el sistema digestivo pueden verse como un paralelismo con el interés de Hausmann en la máquina como extensión del cuerpo humano, así como con los maniquíes y las figuras de Schlemmer que buscaban una nueva representación del cuerpo en relación con el espacio y el movimiento (Schlemmer, 2013).

La obra también puede ser vista como una moderna “fábrica del cuerpo”, aludiendo a la serie de ilustraciones didácticas de Fritz Kahn, que personificaban el cuerpo como una compleja maquinaria industrial durante la época de Weimar (Kahn, 2014). En *Desde las entrañas* (fig. 73), se adopta el papel de Kahn, pero en lugar de ilustrar el cuerpo como una serie de procesos mecánicos, se construye una narrativa visual que es más abstracta y emocional, situando la acción en el sistema digestivo y proponiendo una reflexión sobre la naturaleza impulsiva y a menudo incontrolable de nuestras emociones y reacciones internas. La obra tiene un fuerte compone de imagen a modo de ciudad mecanizada, como se concibe en la época alemana de Weimar, jugamos con las luces y sombras para obtener el resultado final.

Al ensamblar estos objetos se crea una especie de arqueología moderna. El proceso de creación comienza cuando se extrae y cataloga objetos de mi entorno inmediato, confiriéndoles una nueva vida y significado. Este proceso refleja la práctica de arqueólogos como Michael Shanks, que ven en los objetos cotidianos un potencial para narrar y reinterpretar el pasado (Shanks, 1992).

La interacción con la obra es un elemento clave, ya que invita al espectador a participar activamente en la creación de significado. *Desde las entrañas* (fig. 73) se convierte en una obra que no solo evoca el pasado y la historia, sino que también se actualiza y grita hacia el futuro en continua evolución de la experiencia humana.

- **Extracto del catálogo.**

> *Desde las entrañas*, surgió como necesidad de expresar mis emociones directamente, sin reservas ni temores, de forma impulsiva, sin detenerme a considerar las consecuencias o posibles accidentes. Al buscar en mi imaginario personal, regresé a mis días de infancia en la escuela, donde creíamos que todo estaba permitido y lo que

predominaba era la inocencia y la imaginación, que además de salvarnos, definía nuestro mundo. Opté por utilizar imágenes sintéticas simples y evocadoras, dejando de lado el conocimiento exacto de qué y de dónde surgían estas experiencias, aunque siempre se asemejan al espíritu, a lo más profundo de nuestro ser. Fui más allá y situé esta exploración en el sistema digestivo, desde el estómago, o lo que sea… Lo esencial aquí es la espontaneidad, la expulsión que en este caso se dispara a modo de "devuelto", como un acontecimiento no controlado, esa necesidad de "vomitar" que es imposible de contener. Tal vez sería más preciso ubicarlo en el sistema nervioso, pero, ¿quién recuerda alguna lámina escolar del sistema nervioso? Y estoy seguro de que el estómago se siente más profundo.

Sí, está claro por qué elegí representar el sistema digestivo, por su colorido e impacto, el esquema de dibujo que siempre caía en la segunda evaluación de quinto de primaria, de la EGB. No quería que los recuerdos se centraran únicamente en los dulces (o no tan dulces) días de colegio, con palmetazos y golpes de las profesoras, aún no entiendo por qué todas eran "Señoritas". También en los días festivos, en los sábados después del baño y ordenar tu cajón, cuando sacaban "el juguete" y… se permitía jugar en la mesa camilla, en la salita de estar; el cuarto de recibir era para visitas y días especiales. De rodillas, en el sofá marrón de skay, montaba y desmontaba como un loco, luchaba con mis hermanos por mi turno hasta que lo perdía, o no encontraba esa pieza que siempre era la preferida, y lloraba inconsolable hasta que venían en mi auxilio, dando otro "looping" a esta reversión infantil con el "scalextric", porque para todos de mi generación los coches y raíles serán eso: "scalextric".

Pero el tiempo pasa, y crecemos. Aquí doy participación de manera plena en la acción de mi hijo, quien marca el *switch on* y *off* de la obra, con circuitos encendidos,

explosiones de luz, de eso que no sabemos describir, que es como un disparo y sale desde dentro, quedando representado en el fondo. ¿Será esto el sistema nervioso?

La obra se convierte así no solo en una evocación del pasado sino también en un reclamo al futuro. Uso materiales y objetos encontrados, que acondiciono y a los que doy un nuevo sentido. Sigo obteniéndolos del yacimiento de La Paz o sus inmediaciones (fig. 74), buceando una vez más en el océano de la arqueología moderna. Lo hago de manera estandarizada y rigurosa, aunque en este caso fuera de protocolo, pero clasifico y catalogo el hallazgo con el fin de musealizarlo, dándole nueva vida y escribiendo la historia de mi barrio, la mía propia

El espectador no sólo participará de una forma simbólica, lo hace de manera activa pudiendo dotar a la obra de 52 maneras posibles de amor o desamor. Una baraja de cartas posibilitará al espectador la capacidad de dotar a la obra de corazón, de uno, varios o ninguno, según sea el corte que aleatoriamente haga. ¡Cuidado!, igual te toca trébol, picas, o rombos. Estos últimos tampoco estarán mal, por entablar dialogo con la censura. Quizás prefieras el "poliamor" con el *Joker*.

Si las nubes de Claire Barbier (CNAP Centre national des arts plastiques, 2019) están vacías, aquí las señales estarán en blanco, invitando al espectador para que escriba su obra, la suya , la propia, compartiendo espacio con Duchamp.

Juego, azar, dadaísmo, baraja de cartas, donde cada tirada podrá darte corazón o no. Desorden, entropía[13], tendencia de la propia naturaleza. Una baraja de cartas nuevas, ordenadas, génesis, nacimiento, que con cada espectador romperá el mazo, improbable una vuelta atrás natural al principio. El desorden, la aleatoriedad está servida… y qué es la vida, sino un juego azaroso.

[13] según el segundo principio de termodinámica

Figura 74
Recogida de objetos para Desde las entrañas



Nota: Recogida el 5 marzo 2020 a las 12:41h
en Calle Puente Tocinos esquina calle Málaga. La Paz, Murcia
Fotografía autoría propia. 2020

Figura 75
Detalle de objeto recogido. Marca de juego impresa en la caja



Nota: Las piezas del juego aparecen esparcidas fuera de la caja

• Proceso y descripción elementos.

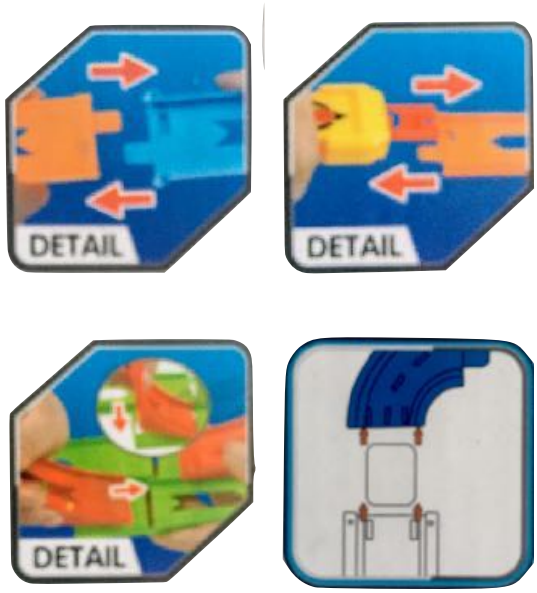
El principio de la obra comienza como objeto encontrado el 5 de marzo de 2020, en el trabajo que realizo de arqueología de la basura (fig. 74), donde recojo y selecciono dichos objetos y que catalogo como una unidad por pertenecer al mismo juego, y recogerlo en un mismo tiempo y espacio, en la calle Puente Tocinos del barrio de La Paz (Murcia).

Son objetos pertenecientes a un juego de coches, llamado POLICE (fig. 75). El sistema “motor” de la nueva obra, que mejor que un coche, utilizo la polisemia de la palabra motor.

El soporte es un lienzo de 100 x 81 cm reutilizado por tener faltas, debido a golpes sobre su “tela”.

La idea primera era dibujar a modo de lámina escolar un sistema

Figura 76
Detalles montaje vías



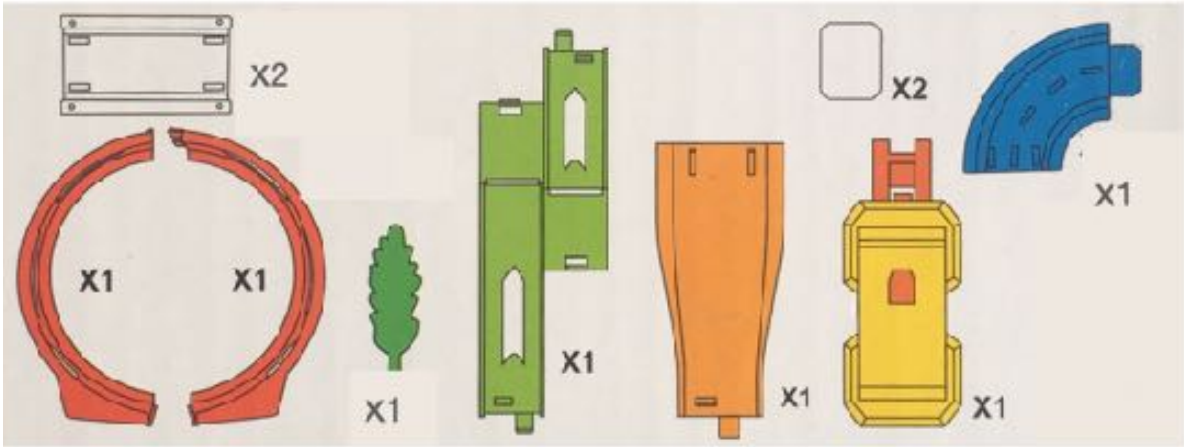
Nota: Imágenes recogidas de la propia caja del juego.Detalles del montaje de las vías.

circulatorio donde el corazón fuera el looping y el circuito el sistema circulatorio, descartamos esta idea al montarlo por ver que no era coincidente en espacios ni estética y al final la rememoración de esquemas de colegio y específicamente la del aparato digestivo. El ser el aparato digestivo hizo reconsiderar título y forma.

- **Ensamble de las piezas**. Recuperamos railes y lo adaptamos a la necesidad que buscamos.

Podemos ver el esquema de montaje del circuito y propulsor en la figura 76. En la figura 77 y mediante intervención de las instrucciones del juego representamos las piezas que nosotros usaremos para nuestras obra.

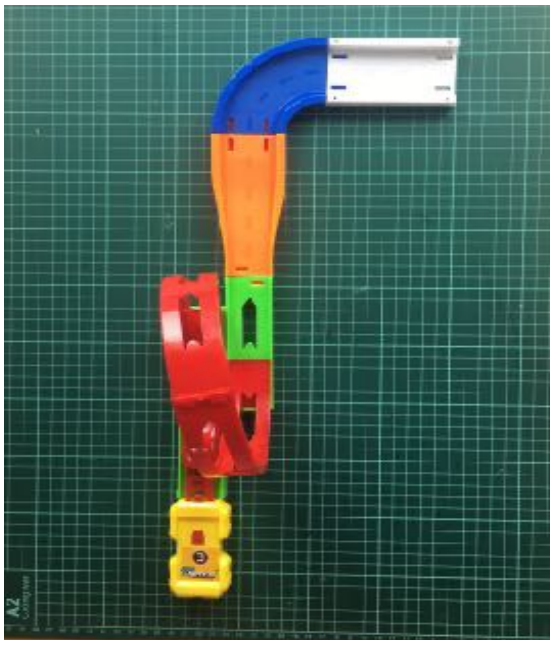
Figura 77
Despiece Piezas que hemos adaptado y usado en el circuito



Nota: Este despiece son los elementos que hemos adaptado y usado en el circuito pero no corresponden con la totalidad ni con las especificaciones de montaje del juego original.
Fuente: son las fotografías intervenidas de las expuestas en la caja del juego original

Madueño

Figura 78
Circuito a modo de sistema digestivo

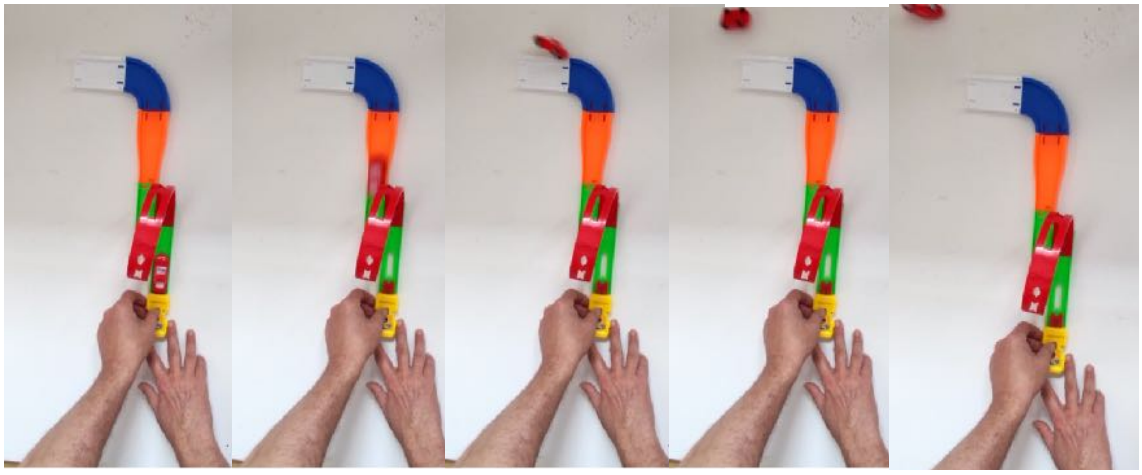


Nota: Circuito con propulsor (pieza amarilla)

Tras el montaje hemos conseguido darle el mismo aspecto que dicha lámina, mediante el circuito (fig. 78). Una vez montamos y probamos nuestro circuito y el propulsor, vemos que el coche se sale por la curva, teniendo un accidente (fig. 79) Este circuito era más corto que el original , lo que provocaba la salida del coche en la curva por la parte externa, por no existir suficiente desaceleración por rozamiento, que provocaba que la fuerza centrifuga fuera mayor a la centrípeta y se saliera en la curva. Lo solucionamos añadiendo un tramo de circuito en la recta, y por añadidura nos da una visión más parecida a la representación del aparato digestivo.

El sistema circulatorio lo dejaremos a modo de juego a la baraja de naipes. Utilizamos una baraja de cartas de póker, 4 palos de 1 a 10 tres figuras (J, Q y K) 52 naipes y 2 *jokers*

Figura 79
Prueba de funcionamiento disparador, coche y vías



Nota: En esta prueba de funcionamiento el disparador hace que se salga el coche de las vías.

Figura 80
Baraja de naipes integrados en Desde las entrañas



Nota: Baraja que incluye 54 cartas

Figura 81
Coche integrante de Desde las entrañas



Nota: Coche que tiene la posibilidad de rodar propulsado por el disparador.

nos darán 54 cartas y sus posibilidades (fig. 80). El mecanismo de propulsión del coche (fig. 81) nos proporciona el movimiento, el impulso el sistema incontrolable una vez disparado, "el parasimpático" que regulará de forma automática e involuntaria ciertas acciones de nuestro organismo como el latido del corazón y por medio de un impulso lo descargará. Una vez activado no tiene vuelta atrás.

El sistema nervios central y periférico: Todas las sinapsis, disparos de hormonas (sistema endocrino) y diferentes mecanismos orgánicos estarán representados por los estudios de circuitos y transistores, a modo de cyborg. El sistema óseo queda bien representado por los 11 esqueletos y dos columnas vertebrales de los papeles de estudio del fondo y soporte de la obra. El aparato respiratorio lo representaremos por medio de un árbol (fig. 82), que mejor intercambio gaseoso. La señalética en blanco (fig. 83) añadirá interacción con el espectador y evocará a su imaginación para establecer código para el diálogo.

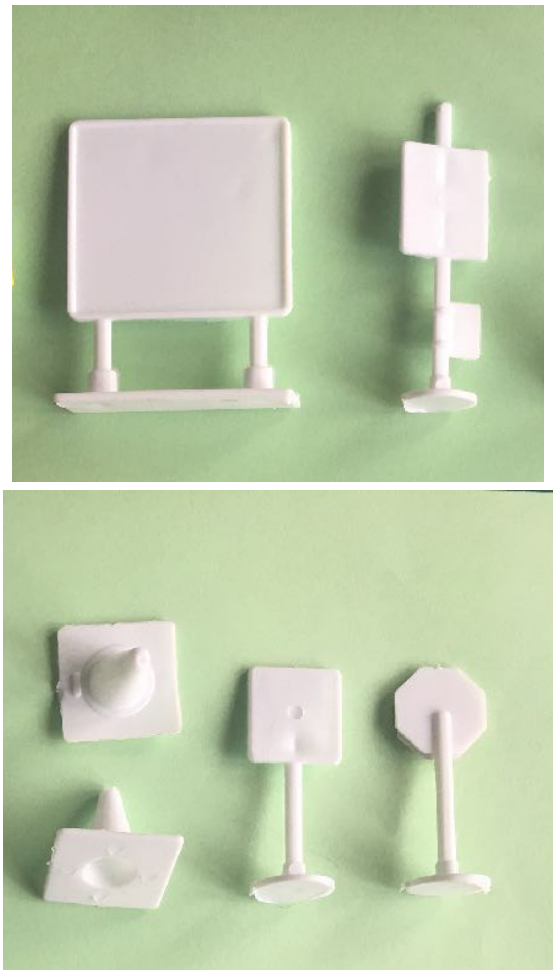
Madueño

Figura 82
Árbol Integrante Desde las entrañas



Nota: Árbol que emula al sistema respiratorio

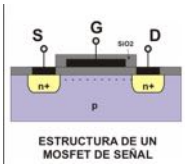
Figura 83
Señales en blanco



Nota: Señales de tráfico en blanco

En otro orden, sobre el fondo, la base de la obra, se puede descomponer en dos apartados. Uno está compuesto por cuatro folios de color sepia realizados en enero de 2020 como estudios rápidos de la proporción del esqueleto del cuerpo humano. El segundo expresado en 12 hojas de diferentes colores y de dos tamaños de mi hijo, realizadas en abril de 2020 durante el confinamiento y como estudio de la materia de transistores (fig. 84). La colocamos en el tercio inferior derecho una página de fondo blanco para diferenciarla modo de instrucciones de la máquina-cuerpo, que realmente son la simbología de la electrónica (fig. 85), con esto completamos la obra.

Figura 84
Transcripción y esquema de disposición de los folios que componen la base

MOSFET (Metal Oxide Semiconductor Field Effect Transistor) Transistor en el cual se utiliza un campo eléctrico para controlar su condición. (Si electricidad fluye o no a través de el). Este se aplica y obtiene a través de Drain, Gate , Source. (Drenaje, Puerta y Fuente)	Transformación y simplificación de transformadores (permiten incrementar o disminuir el voltaje con el que se alimenta a aparatos eléctricos, la mayoría de sus cargadores seguramente lo usen) reales.	Puertas lógicas son representadas, una de las unidades mínimas usada para la construcción de la microarquitectura de un ordenador y para el realizamiento de diferentes operaciones digitales. La microarquitectura se compone de la aritmética, puertas lógicas, registros, memorias y cualquier otra unida lógica necesaria para hacer realidad la arquitectura (como el diseñador quiere que el ordenador opere a un nivel digital) de la computadora.
5 esqueletos	4 esqueletos	2 esqueletos
Utilización de las previamente mencionadas puertas lógicas para la composición de componentes más complejos como MUX (Multiplexor). El cual permite elegir al usuario que datos desea seleccionar de una serie de ellos. Alguna de sus aplicaciones incluye la construcción de ordenadores.	Análisis de señales pequeño (Sustitución de un transistor por una colección de instrumentos con comportamiento similar para su estudio) de un BJT (Transistor bipolar de juntas) Otro tipo de transistor con construcción y comportamiento diferente al MOSFET.	Ilustración 3D de la composición del previamente nombrado MOSFET en el proceso de construcción. Se adjunta imagen(2D) a color de lo representado en la obra.  ESTRUCTURA DE UN MOSFET DE SEÑAL
Transistores P-MOS Y N-MOS que juntos componen C-MOS son representados. Componentes usados para la construcción física de diferentes puertas lógicas	Fase teórica (ecuaciones) para construcción de transistores.	Fase teórica (ecuaciones) para construcción de transistores.

Nota: Transcripción y traducción propia de cada uno los folios de base. Se sitúan en el lugar que le corresponde en la obra.

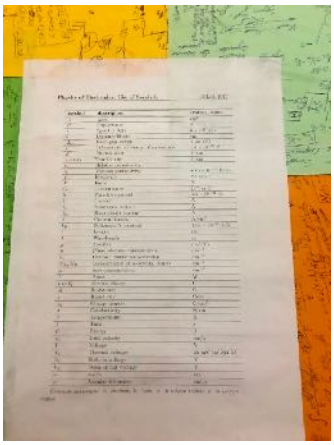
Fuente de la imagen de estructura de un Mosfet de señal: http://www3.fi.mdp.edu.ar/pep/apuntes/mosfet_2.pdf

Figura 85
Lista de símbolos del collage de fondo de DLE

Physics of Electronics: List of Symbols JJLM, 2017

symbol	description	(value), units
A	Area	cm^2
C	Capacitance	F
c	Speed of light	3×10^8 m/s
d	Distance/Depth	cm
Δ_{gap}	Band-gap energy	J (or eV)
e	(Magnitude of) charge of an electron	1.6×10^{-19} C
E	Electric field	V/cm
$\epsilon = \epsilon_r \epsilon_0$	Permittivity	F/cm
ϵ_r	Relative permittivity	
ϵ_0	Vacuum permittivity	8.85×10^{-14} F/cm
f	Frequency	Hz or s^{-1}
F	Force	N
G	Conductance	Ω^{-1} or S
h	Planck's constant	6.6×10^{-34} Js
I	Current	A
I_S	Saturation current	A
I_{sc}	Short-circuit current	A
J	Current density	$\mathrm{A/cm}^2$
k_B	Boltzmann's constant	1.38×10^{-23} J/K
l	Length	cm
λ	Wavelength	m
μ	Mobility	$\mathrm{cm}^2/\mathrm{Vs}$
n	(Free) electron concentration	cm^{-3}
n_i	Intrinsic carrier concentration	cm^{-3}
N_A, N_D	Concentration of acceptors, donors	cm^{-3}
p	Hole concentration	cm^{-3}
P	Power	W
q or Q	Electric charge	C
R	Resistance	Ω
ρ	Resistivity	Ωcm
ρ_q	Charge density	$\mathrm{C/cm}^3$
σ	Conductivity	S/cm
T	Temperature	K
t	Time	s
U	Energy	J
v_d	Drift velocity	cm/s
V	Voltage	V
V_T	Thermal voltage	25 mV (at 293 K)
V_0	Built-in voltage	V
V_{oc}	Open-circuit voltage	V
w	width	cm
ω	Angular frequency	rad/s

Common subscripts: e: electron; h: hole; n: in n-type region; p: in p-type region



Nota: Lista de símbolos en posición abajo derecha
Tabla de datos proporcionada por José Juan de León Guillamón

- **Análisis *Desde las entrañas*.**

Desde las entrañas (fig. 73*)* es una obra que desde el objeto encontrado, por medio de la instalación y el collage podría ser una verdadera fragmentación corporal, de forma imaginativa y con argumentos dadaistas, surrealistas. Englobado en un corte transversal desde lo biográfico del autor y que es verdaderamente una narrativa antropológica, significando desde lo más físico hasta el desarrollo intelectual, e incluso da un paso mas allá que la mecanización.

Los referentes usados nos marcarán la pauta a seguir y dejando al espectador una parte importante de la obra, el manejo del corazón, o "toca o no toca". Una obra interactiva,

pudiendo el visitante cortar la baraja y sacar una carta que contenga un corazón o no, también podrá realizar una tirada del coche mediante el propulsor que incidirá en los naipes colocados al efecto, ello quedará a la elección del participante. Tendrá un 25 % de posibilidades de que aparezca el naipe con el corazón, si no contamos al *joker,* que podría ser multifuncional, aumentando la probabilidad de tener esta figura en este caso orgánica.

Los colores son buscados, no dejando nada al azar en la confección de la obra. Luces y sombras de la instalación que hará que dicha representación se asemeje a una ciudad instrumentalizada, al estilo mecanicista de la Alemania de Weimer. La obra nos ha ido pidiendo a cada momento dar un paso más allá. Semejante a la idea de Hausmann (1919) que nos habla del mundo mecanizado en su tiempo por medio de un cabeza mecánica que esta movida por un motor, de una forma autómata, y que hará identificarse al espectador con un trozo de madera carente de expresión,

- ***Desde las entrañas*, en relación a otros autores.**

Podemos abordar los referentes de esta obra desde visiones muy diferentes, que nos desembocará en diferentes autores. Partimos del objeto encontrado por realizar la totalidad de la obra con objetos reciclados y que ninguno fue concebido para el fin que aquí se les requiere aunque lógicamente si se utilice alguna de sus propiedades o funcionalidades, el papel sigue siendo papel y el color sigue siendo color aunque adopten roles diferentes.

También desde la mecanización que tuvo su esplendor en la Alemania de Weimar como hemos referido anteriormente , donde el fondo se convierte en esquemas de circuitos, así como nuestro sistema digestivo con vida propia y parte tridimensional, al igual que *Ahhh!* de Barbier (2001) (Biographie Peintre Analyse, 2012), tomará vida propia. *DLE* (fig. 73) tiene semejanzas con *Sin Titulo* (*Aaaah!)* (2004) (Cohen, 2006), en la segmentación del cuerpo, en la división de los órganos. Imaginamos las fichas infantiles de época escolar donde

estudiábamos de manera individual cada uno de los sistema y sus órganos. Así escogimos el aparato digestivo, dándole mayor importancia como hace Barbier en su obra *Sin Titulo Aaaah!* (2004) (Cohen, 2006). El movimiento impulsivo, al igual que allí se liberan los órganos, aquí lo hacen las propias entrañas con un ruido que produce la velocidad y escape, siendo paralelo al argumentado en *Aaaah!*; aquí, sin embargo, sonará realmente por el sonido del disparador y roce del coche. En *Desde las Entrañas* (fig. 73) el sistema digestivo se vuelve protagonista con *looping* y movimiento por medio de un propulsor y un coche.

Por otra parte, utilizamos el juego al igual que Barbier en la instalación *The Game of Life* (2011), donde actúa como una especie de juego o dispositivo que interactúa con varias piezas para explorar nuevas posibilidades y versiones de las obras del artista. Su dispositivo podría describirse como una máquina, cuya función principal consistiría en proporcionar, en teoría, un número infinito de versiones. De igual manera, se hace presente la interacción y el movimiento, como Barbier representa por medio del hombre-dado que cae y genera números, y como esto afecta el juego de los peones en el tablero, subrayando un fuerte componente lúdico en la obra de Barbier (2011). En la obra (fig. 73) también se utilizan conceptos de juego para explorar y expandir el arte, haciendo de la interactividad y la participación elementos centrales en su expresión creativa. La representación del corazón por medio del azar, al estilo de Gilles Barbier con sus dados en *The Game of Life* (2011), (Barbier, 2011) en nuestro caso será un naipe siempre que el azar al golpear la baraja el coche de esta figura o el espectador-actor corte o elija esta carta entre el mazo. Si Barbier titulaba su obra como *The Game of Life* (2011) perfectamente nuestra obra podría llamarse de manera semejante.

Los bocadillos de la obra *Laughing at Clouds* de Barbier (2019) (CNAP Centre national des arts plastiques, 2019) en este caso serán sustituidos por la típica señalética de tráfico, que están conscientemente en blanco con el fin de que el espectador complete la obra.

8.2.2.1.5 Ta-tapones. Encierro en La Paz.

Figura 86
Ta-tapones. Encierro en La Paz



Nota: Todos los tapones de consumo propio recogidos del 14 de marzo al 21 de junio de 2020.

Se presentan diferentes visiones, donde se aprecia la riqueza policromática. Están todos y cada uno de los tapones de los productos utilizados durante el encierro de la pandemia.

Ta-ta-pones. Encierro en La Paz (fig. 86), de manera abreviada *Ta-ta-pones,* es una instalación compuesta por una colección meticulosamente curada de tapones, acumulados

durante el periodo de cuarentena nacional por la pandemia de COVID-19, provocando el encierro estricto domiciliario durante 100 días, del 14 de marzo al 21 de junio de 2020. Refleja un acto íntimo de clasificación y preservación. Cada tapón, un vestigio de la cotidianidad alterada por el confinamiento, se convierte en un testimonio de la vida en reclusión y de los patrones de consumo que suelen pasar desapercibidos, es una manifestación profunda de la narrativa personal y colectiva en tiempos de crisis. Esta no es una simple colección de objetos desechados; es una cartografía íntima y a la vez universal de la experiencia humana bajo circunstancias extraordinarias. Los tapones, cada uno portador de historias individuales y colectivas, se transforman en símbolos de resistencia, memoria y introspección.

Esta colección personal, dispuesta sobre un lienzo horizontal, traza un mapa cromático y material de los hábitos de consumo propios y de mi hijo , pues son los consumidores, y por extensión, de la sociedad contemporánea. Los tapones, que varían en tamaño, color y origen-de envases de leche a botellas de refresco-conforman un registro de la vida cotidiana en un período histórico definido por el aislamiento y la introspección. El acto de depositar estos tapones sobre un lienzo clásico no es meramente una decisión estética, sino una profundización en la significación de la obra. El lienzo, tradicionalmente asociado con las bellas artes, confiere a los objetos cotidianos una elevación inesperada, transformándolos en componentes de un diálogo artístico más amplio. Este gesto subraya la capacidad del arte para trascender las jerarquías materiales y culturales, desafiando nuestras percepciones de lo que puede ser considerado valioso o digno de atención. Al incorporar un soporte clásico como el lienzo, la instalación no solo adquiere una dimensión estética adicional, sino que también se inserta dentro de una larga tradición artística, dialogando con ella y expandiéndola. Esta idea está en consonancia con las teorías de Arthur Danto, quien

argumentaba que el contexto y la interpretación pueden transformar un objeto ordinario en arte, sugiriendo que el arte es una cuestión de interpretación y no de las cualidades intrínsecas del objeto (Danto, 2002).

Es por ello, que sobre el potencial de los materiales ordinarios y desechados para narrar las complejidades de la experiencia humana, en línea con prácticas contemporáneas que exploran la reasignación de significado de objetos encontrados. En el espíritu de Duchamp,del *ready-made*, esta instalación desafía las nociones preconcebidas de lo que puede ser considerado arte (Duchamp, 1917). De manera similar, la colección de tapones, objetos de desecho cotidiano, adquiere una nueva vida y significado al ser dispuesta meticulosamente sobre un lienzo, subrayando la idea de que el arte reside en la visión y el contexto proporcionados por el artista.

La instalación *Ta-tapones* (fig. 86), tapones recopilados durante el encierro pandémico es un palimpsesto de experiencias personales y hábitos de consumo, que se alinea con la tendencia del arte contemporáneo a utilizar objetos encontrados para narrar historias y construir discursos. La colección de tapones, al ser recontextualizada en el dominio artístico, trasciende su condición original de objetos desechados y entra en un diálogo con Mark Dion (1999) cuya obra meticulosamente investiga y presenta la clasificación como una forma de arte, convierte lo ordinario en extraordinario a través de la lente de la curaduría y la instalación. Los tapones en esta instalación se metamorfosean de simples residuos a reliquias contemporáneas, estableciendo un paralelismo con la arqueología moderna que examina la acumulación y el descarte como actos intrínsecamente humanos. La disposición cuidadosa de cada pieza refleja un acto de curaduría intencional, recordando las técnicas de Dion que irrumpen y alteran la taxonomía tradicional y la museología (Dion, 1999).

El transformar la percepción de la basura en tesoro, nos invita a contemplar la historia y los relatos incrustados en los desechos cotidianos. Este acto de catalogación y exhibición no es solo un registro del aislamiento sino una narrativa visual que resalta la estrecha relación entre la historia personal y los patrones de consumo, subrayando como los objetos más mundanos pueden convertirse en poderosos artefactos culturales.

Ai Weiwei, con su obra *Sunflower Seeds* (2010), ilustra como los objetos cotidianos pueden ser transformados en poderosos comentarios sobre la sociedad y la cultura. La masiva instalación de semillas de girasol de porcelana, cada una hecha a mano, invita a la reflexión sobre temas de identidad, consumo, y globalización (Ai, 2010). En paralelo, los tapones de esta instalación se convierten en vehículos para explorar la relación entre el individuo y el colectivo, la naturaleza efímera del consumo y la persistencia de la memoria en tiempos de crisis.

La instalación también dialoga con las ideas de Susan Sontag, quien criticaba la tendencia a la sobreinterpretación del arte, argumentando a favor de una experiencia más inmediata y sensorial de las obras (Sontag, 1966). En este sentido, los tapones, en su simplicidad material, invitan al espectador a una contemplación directa de la textura, el color y la disposición, antes de desvelar sus capas de significado más profundas relacionadas con el encierro y la vida cotidiana alterada por la pandemia. Por otra parte, Susan Sontag, enfatizó la importancia de la interpretación en la experiencia del arte, y como la acumulación de objetos puede actuar como una forma de narración visual (Sontag, 1977). Esta instalación podría puede ser leída como una narrativa visual que documenta un periodo específico en la historia personal del artista y en la historia global.

Desde la perspectiva de Clifford Geertz, los tapones pueden ser vistos como textos culturales que los espectadores leen para descifrar los significados incrustados en la práctica

de recolección y presentación (Geertz, 1973). Cada tapón, entonces, no es solo un objeto físico, sino un signo cargado de significado, que refleja tanto la experiencia personal del artista como las dinámicas sociales y culturales más amplias de la pandemia.

La decisión de montar la colección sobre un lienzo confiere a la obra un estatus que trasciende lo efímero de los objetos recopilados, invitando al espectador a una reflexión más profunda sobre la intersección entre arte, vida y crisis ambiental y social. Se convierte en un testimonio de la capacidad del arte para documentar y responder a las condiciones históricas, actuando como un puente entre el pasado y el presente, lo personal y lo colectivo, la cultura alta y la cultura baja. Este diálogo entre el soporte y el material, entre el objeto encontrado y el arte elevado, resalta la tensión creativa que define gran parte del arte contemporáneo, reafirmando el papel del arte como una herramienta crítica y reflexiva en la sociedad.

La disposición de los tapones sugiere una afinidad con el trabajo de Gabriel Orozco, cuya obra se caracteriza por incorporar objetos encontrados en configuraciones que apuntan a una contemplación más profunda de lo mundano (Orozco, 1993). Al igual que Orozco, la colección no solo reúne objetos, sino que les asigna un nuevo valor estético y conceptual.

Este acto de recolección y curación se reitera con las prácticas de artistas como Andy Warhol, quien también elevó objetos de consumo diario a la categoría de arte, cuestionando la distinción entre cultura alta y baja, y subrayando la omnipresencia de la mercancía en la vida contemporánea (Warhol, 1962).

La obra se inscribe, además, en la conversación contemporánea sobre el "Antropoceno", un término popularizado por Paul Crutzen para describir la era geológica actual, definida por el impacto significativo de las actividades humanas en la Tierra (Crutzen, 2002). Los tapones, como representantes de los desechos plásticos, son potentes indicadores

de la huella humana y plantean preguntas sobre la sostenibilidad y el legado ambiental de nuestra sociedad.

La metodología de la instalación recuerda a la "arqueología ficticia" de Michael Shanks, que ve en los residuos de la vida cotidiana un potencial para narrar y reinterpretar el pasado (Shanks, 1992). La disposición metódica de los tapones, seleccionados y colocados con cuidado, sugiere una narrativa que va más allá de la mera acumulación, invitando a los espectadores a reflexionar sobre los patrones de consumo y la naturaleza efímera de los productos que consumimos.

Esta focalización en el desecho y su transformación en arte se asemeja con las prácticas de artistas contemporáneos como Anatsui, quien utiliza materiales descartados para crear tapices que hablan tanto de la sostenibilidad como de la historia y la identidad cultural (Anatsui, 2002). De manera similar, la colección de tapones se convierte en un tejido de historias personales y colectivas, un mosaico que refleja tanto el encierro individual como el *zeitgeist*[14] de una era definida por la pandemia.

La obra documenta un momento histórico. En referencia con Rosalind Krauss en *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Krauss, 1999a), que sostiene que el arte contemporáneo a menudo trasciende las categorías de medio específico para encontrar su expresión a través de medios inusuales y a veces efímeros. La instalación, en este sentido, plantea preguntas sobre la naturaleza del arte, el valor de los objetos cotidianos y nuestra relación con el consumo y el desecho en el siglo XXI.

La obra actúa como una archivo del tiempo, encierra un período en el que el mundo se vio obligado a pausar y reexaminar sus prácticas diarias. Desde una perspectiva

---

[14] *Zeitgeist* es un término alemán que se traduce como "espíritu de la época" o "espíritu del tiempo". Se refiere al conjunto dominante de ideales, creencias y estado de ánimo cultural que define un periodo específico en la historia. Abarca el clima intelectual, cultural, ético y político de una era.

antropológica, cada tapón se convierte en un vestigio de la cultura material del confinamiento, ofreciendo una visión introspectiva de la vida en el interior de un espacio específico: un piso en La Paz de Murcia. También recuerda a las teorías de Daniel Miller sobre el consumo y la cultura material, que sugieren que los objetos cotidianos son un reflejo de nuestras identidades y relaciones (Miller, 1987).

Desde el punto de vista del arte contemporáneo, la colección trasciende su origen como residuo para convertirse en un comentario sobre la sostenibilidad, el consumismo y la personalidad del artista. En el contexto de la pandemia, el acto de coleccionar y curar objetos que normalmente se desechan habla de una necesidad de orden y significado en tiempos de incertidumbre, reflejando las reflexiones de Nicholas Bourriaud sobre la estética relacional y el papel del arte en la creación de relaciones en un mundo fragmentado (Bourriaud, 2015). La disposición de los tapones sobre el lienzo invita a una reflexión colectiva sobre nuestra época, funcionando como un espacio de encuentro para compartir experiencias y reflexionar sobre el impacto de la pandemia en nuestra vida diaria.

La instalación *Ta-tapones* (Figura 86) se inscribe dentro de la evolución conceptual de la cartografía, desde sus orígenes como herramienta científica y técnica para la representación espacial, hacia un medio expresivo que explora las dimensiones emocionales y simbólicas del espacio y los objetos. Esta obra, al reunir tapones durante el periodo de confinamiento, trasciende la función tradicional de la cartografía para ofrecer una interpretación del espacio vivido, cargado de significados personales y colectivos. Peralta (2014) señala como la cartografía artística emplea técnicas de mapeo para crear diálogos sobre temas sociales, lo cual resuena con la forma en que *Ta-ta-pones* utiliza objetos cotidianos para mapear experiencias emocionales y culturales del encierro (Peralta, 2014). Los tapones, al ser recontextualizados en un lienzo clásico, funcionan como símbolos cartográficos de una geografía íntima, trazando un

mapa cromático y material que refleja los patrones de consumo, así como las experiencias personales durante el confinamiento.

Perales (2010) argumenta que desde el siglo XVI, la labor de pintores y cartógrafos ha estado íntimamente relacionada en su intento por representar la realidad. En este sentido, *Ta-ta-pones* puede verse como una continuación de esta tradición, donde la instalación actúa como un mapa que no solo representa la realidad física de los objetos recolectados, sino que también ilustra las realidades emocionales y simbólicas de la experiencia de confinamiento. La obra se convierte en una cartografía emocional que, a través de la acumulación y disposición de tapones, narra la historia de un período específico, ofreciendo consideraciones sobre como la pandemia ha afectado las prácticas diarias y los estados emocionales.

Además, al trascender la representación física de los objetos para explorar su carga simbólica y emocional, la obra dialoga con la perspectiva de Maderuelo (2008) sobre la evolución en la representación de la realidad, desde formas sintéticas y geométricas hacia un enfoque más naturalista y, eventualmente, hacia una representación que prioriza el simbolismo y el comportamiento sobre la apariencia física (Maderuelo, 2008). *Ta-ta-pones* se sitúa en este último paradigma, donde la cartografía del encierro no se limita a una representación espacial, sino que se extiende a una exploración de la condición humana durante la pandemia.

Los tapones, en su nueva función, actúan como testigos materiales de un tiempo definido por la reclusión y emergen como iconos de una resistencia íntima. Estos objetos, en su nueva composición, delinean un atlas emocional y cultural que da cuenta de los retos y reacciones humanas ante el aislamiento impuesto. La instalación evoluciona para convertirse en una poética de la durabilidad y la memoria colectiva proponiendo una contemplación sobre la naturaleza del tiempo y la persistencia de la memoria a través de los vestigios de nuestra existencia cotidiana.

8.2.2.2. El paisaje.

Esta sección se sumerge en el paisaje del Barrio de La Paz a través de una colección de obras que exploran la intersección entre antropología y arte, utilizando como vehículo principal objetos encontrados y la reconfiguración de imágenes en el contexto artístico. Al entrelazar estas obras, se invita a los lectores a un recorrido por el barrio de La Paz que va más allá de la simple observación, animándolos a reflexionar sobre las conexiones entre el arte, la antropología y la vida cotidiana. Este enfoque multidisciplinario no solo revela las capas ocultas de significado en el paisaje urbano, sino que también celebra la capacidad del arte para narrar las historias de un lugar y sus gentes, transformando la percepción del entorno y fomentando un diálogo profundo sobre nuestra relación con él.

La narrativa se construye a partir del diálogo entre distintas piezas que, aunque diversas en forma y técnica, comparten un origen común en los materiales e imágenes recogidos del barrio y en su enfoque hacia la reflexión social y cultural.

Las primeras obras que exponemos en "El paisaje" tendrán como elemento común la intervención de su soporte, mediante la pintura avanzando hacia el collage, posteriormente se presenta una obra coral cuyo centro es la imagen compuesta por un fotolibro que se presenta como una pequeña instalación integrada por objetos encontrados y un vídeo editado.

Comenzamos con *Un barrio natural, original… yogur* (fig. 87) y *Desde el Balcón. Visión Occipital*(figs. 88, 89) *,* dos obras que emplean el cartón recontextualizado para dar forma a representaciones tridimensionales del entorno urbano. *Flores para el amor* (fig. 90) un cartón reimpreso al que intervenimos por medio la pintura y el color en discurso con el comercio, el trabajo, abriendo la puerta por medio del concepto de movilidad a la siguiente expresión artística *El viaje* (fig. 91). *Se p*rofundiza en la experiencia de la migración, utilizando una bolsa como soporte para reflexionar sobre temas de desplazamiento y

supervivencia. *Silencio de Verdad* (fig. 92) se adentra en las dinámicas sociales contemporáneas a través de un collage de recortes de periódicos y papel dorado, articulando una crítica visual a la información y "la verdad" en la esfera pública. Con *Señora de La Paz* (fig. 93) avanzamos técnicamente de la utilización de un único soporte prácticamente a lo sumo dos o tres, a la conjunción de múltiples elementos. Se utiliza un collage de materiales recolectados en el área, como tickets y documentos, para construir una imagen compuesta que representa el barrio y sus sueños. Esta obra, al igual que en las obras anteriores, fueron intervenidas mediante la pintura en sus soportes.

Finalmente, *80 Años de Paz* incluye el fotolibro *1502*, se presenta como un archivo narrativo del espacio y entorno del barrio. Esta obra, con su enfoque en la fotografía de calle y el apropiacionismo de imágenes, complementa el proyecto al ofrecer una visión documental y al mismo tiempo interpretativa de La Paz. Se integra con un vídeo creado mediante el apropiacionismo , el ensamblaje y el *found footage*, con imágenes tanto de mi autoría como otras rescatadas de imágenes de archivo de terceros, recreando diferentes historias y narrativas del barrio y su entorno.

Este conjunto de obras subrayan la importancia de los objetos encontrados e imágenes como mediadores de historias y relaciones sociales, proponiendo una mirada introspectiva hacia la vida comunitaria del lugar.

- **Diferentes planos y perspectivas desde la recontextualización del cartón.**

Presentamos dos obras *Un barrio natural, original… yogur* y *Desde el balcón. Visión Occipital* (figs. 88, 89) estas obras representan un diálogo continuo entre el arte y la vida cotidiana, reflejando una interacción dinámica entre el individuo, la comunidad y el entorno urbano. Constituyen una investigación visual y material del espacio urbano que se extiende

más allá de los límites tradicionales del lienzo, integrando la antropología, el arte y la historia en una expresión cohesiva de identidad cultural.

La representación tridimensional de las pinturas por medio de las dobleces de los cartones crea nuevas perspectivas y visiones. Recuerda a las pinturas de *trompe l'oeil* producidas durante cientos de años. Su objetivo es crear la impresión de una superficie que posee una estructura tridimensional distinta a la de la obra. Un dialogo de nuestras obras con las de Patrick Hughes en relieve aunque pintadas para parecer imágenes planas convencionales; aquellas partes que sobresalen del plano de la imagen son pictóricamente distantes, o en perspectiva inversa. Los movimientos del observador resultan en distorsiones fluidas de la imagen pictórica. Estas distorsiones ocurren con la observación binocular y sobre una amplia gama de distancias de visualización (Wade y Hughes, 1999).

Navego la delgada línea entre el objeto y su representación, con una metodología que se alinea con los postulados de Bruno Munari sobre la búsqueda de la dimensión y la forma en el arte moderno, donde la experimentación con materiales y la distorsión de la perspectiva son herramientas fundamentales para una nueva comprensión del espacio (Munari, 2024).

El color juega un papel relevante en en ambas obras, potenciando la sensación de profundidad y espacio. La paleta vibrante y el uso del color en la obra recuerdan a la práctica de la Bauhaus, particularmente a las teorías de Josef Albers sobre la interacción del color y su percepción espacial (Albers, 2009).

Un barrio natural, original… yogur y *Desde el balcón. Visión Occipital* (figs. 88, 89) comparten el reto de ser interpretada y comprendida dentro del marco del arte de vanguardia del siglo XX.

8.2.2.2.1 Un barrio natural, original… yogur.

En busca de la tridimensionalidad por medio del papel como objeto encontrado y partiendo de envoltorios de yogurt, las dobleces que tiene, ejercen de aristas, como de esquinas de edificios. Ensamblo dos cartoncillos de marcas diferentes, investigo proporciones y perspectivas. La obra a pesar de su pequeño tamaño en materiales crece y el color se hace presente. Logra representar más de 270º, sin aberraciones y corrigiendo posibles distorsiones , posibilitando una tridimensionalidad acentuada a lo que es lo meramente físico de la obra (fig. 87).

Figura 87
Un barrio natural, original…yogurt



Nota: La Paz Murcia
Tiza seca y húmeda sobre dos cartoncillos ensamblados
22, 5 x 73 cm
Autoría propia. 2020

La obra titulada *Un barrio natural, original… yogur* (fig. 87) emplea envoltorios de yogur como una base para explorar la representación artística del espacio urbano y su volumen. Utilizando la tiza seca y húmeda sobre cartón fino de envoltorio, se ensamblan dos piezas de cartón de marcas distintas, creando una pieza que despliega un juego de plegados que evocan las aristas y esquinas de edificios urbanos. A través de este acto de ensamblaje, la obra se apropia de elementos cotidianos, transformándolos en una representación que captura la esencia de un paisaje urbano.

Madueño

La utilización del papel y los envoltorios de yogur como materia prima para la creación de esta obra resuena con la práctica de Kurt Schwitters, quien con su *Merzbau* (también conocida como la *Catedral de la miseria erótica*) exploró como los desechos y materiales encontrados podían ser integrados en construcciones artísticas complejas y tridimensionales (Schwitters, 1933). Al igual que Schwitters, esta obra se convierte en una reflexión sobre la materialidad y la capacidad del objeto encontrado para encarnar y transmitir nuevas formas y significados. *Un barrio natural, original… yogu*r conecta en el concepto y la práctica del ensamblaje y la transformación de objetos cotidianos en arte. Al igual que Schwitters, que creó espacios inmersivos y experiencias artísticas a partir de desechos y objetos encontrados, creando así una de las primeras manifestaciones de lo que hoy conocemos como instalación o arte específico del sitio. En este sentido, la obra también emplea materiales cotidianos, en este caso, envoltorios de yogur, para construir una nueva realidad visual que trasciende su origen mundano. El *Merzbau* es considerado una obra de exilio, no solo en un sentido literal debido a las circunstancias de Schwitters, sino también en un sentido conceptual, ya que representaba una especie de exilio de las prácticas artísticas convencionales. De manera similar, *Un barrio natural, original… yogur* puede ser visto como una obra que exilia los objetos de su función original para recontextualizarlos en el marco de una obra de arte, otorgándoles una nueva identidad y significado. Además, la naturaleza problemática del *Merzbau*, su destrucción y la subsecuente pérdida de sus sucesores, resalta el carácter efímero y la narrativa que surge de las obras creadas a partir de la acumulación y la transformación. Del mismo modo, esta obra refleja este aspecto a través de la creación de una pieza que, aunque pequeña en tamaño, presenta una narrativa y una profundidad que va más allá de sus dimensiones físicas (Webster,2007).

Con una representación de más de 270º, se logra una visión panorámica que captura la esencia del barrio desde una perspectiva amplia y envolvente. Esta técnica refleja los

experimentos de David Hockney en sus fotomontajes, donde también buscaba superar las limitaciones de la perspectiva tradicional y capturar la experiencia del espacio en su totalidad (Hockney, 1982).

La obra *Un barrio natural, original… yogur* (fig. 87) es una meditación sobre la capacidad de los objetos cotidianos para transformarse y adquirir nuevos significados dentro del contexto artístico. El uso innovador de materiales y la exploración de la perspectiva conforman una pieza .

- **Texto *Un barrio natural, original… yogurt. Boceto.***

  (Extraído desde el catálogo presentación de la obra)

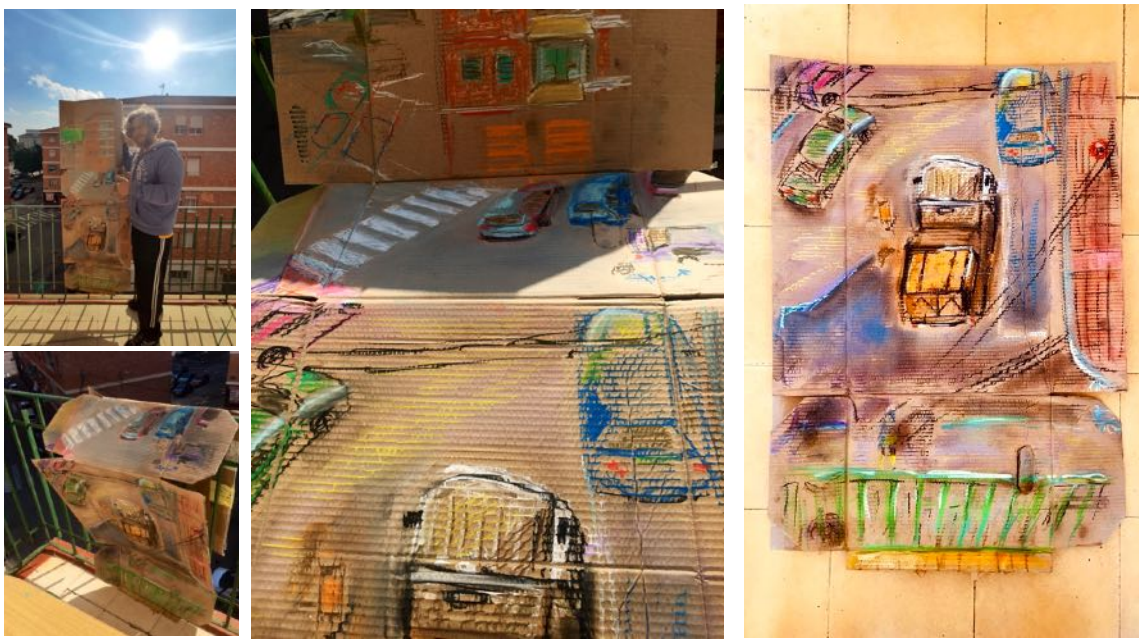
  El color se hace presente, la transformación de dos finos embalajes de yogurt toman cuerpo. Dobleces que ejercen de aristas, de esquinas de edificios, ensamblaje de dos contenedores de diferentes marcas y tamaños que son unidas apoyando las proporciones y perspectivas propuestas. Problema resuelto con maestría que consigue de una obra que podría ser pequeña e insignificante tanto por materiales como por el tamaño empleado, crece y crece, se agiganta hasta olvidar que materiales son los usados. La visión de un sólo plano es pasado y se presenta tridimensional, con profundidad y delimitaciones bien definidas, líneas de color. Un ángulo de visión digno de Google Earth, 270º y sin aberraciones, el ojo del autor corrige de manera intuitiva pero a la vez lógica estas posibles distorsiones.

8.2.2.2.2 Desde el balcón. Visión occipital.

La obra *Desde el balcón. Visión occipital* (*Visión occipital*) (figs. 88, 89), como su propio nombre define se realiza desde el balcón de mi domicilio, al igual que *Decadencia* pero en ese momento es con una visón expansiva hacia el paisaje exterior. Está realizada sobre cartón recogido en el barrio de La Paz, en el que se realizan dibujos rápidos con tizas

de colores. Es una representación viva del barrio La Paz, capturando la esencia de su ambiente y la vida cotidiana a través del color y la textura. La técnica de pintar directamente sobre una caja de cartón, empleando las dobleces del material como líneas divisorias para diferentes planos, es una declaración artística que habla tanto de la creatividad como de la reutilización consciente de materiales.

Figura 88
Desde el balcón. Visión Occipital
Detalles y el autor con la obra



Nota: Se realiza la obra en el propio balcón del domicilio, Polígono Hortícola, barrio de La Paz. Murcia.
Tiza sobre cartón
173 x 59 cm
Autoría propia. 2020

Esta segunda obra, complementaria a la pieza *Un barrio natural, original… yogur*, puede ser entendida como una extensión del diálogo entre el arte y la antropología, donde cada pliegue y cada capa de color contribuyen a construir una narrativa visual del espacio urbano. La elección del cartón como soporte y la representación intuitiva y expresiva de los elementos urbanos se alinean con la práctica del arte encontrado y la exploración antropológica del entorno.

Figura 89
Desde el Balcón. Visión Occipital



Nota: 12 planos y La Paz
Tiza seca y húmeda, laca sobre caja de cartón desplegada
173 x 59 cm
Autoría propia. 2020

Ambas obras evocan un análisis de la estética urbana desde una perspectiva antropológica, al centrarse en los objetos y las texturas que caracterizan el barrio de La Paz. La utilización de materiales recuperados y la representación de los espacios habitados reflejan una comprensión profunda de la vida urbana y de los objetos que la componen, en línea con la obra de artistas como Robert Rauschenberg, cuyos *Combines* incorporaban materiales de desecho para capturar la realidad de la vida en la ciudad (Rauschenberg, 1953).

Al considerar las dos obras en conjunto (*Un barrio natural… y Desde el balcón…*) surge una narrativa colectiva que habla de la identidad y la memoria del barrio de La Paz. A través de la lente del arte, el espectador es invitado a considerar no solo la estética de estos espacios, sino también las historias y las interacciones humanas que los definen. La práctica de utilizar objetos encontrados y materiales cotidianos

Madueño

en la creación de arte, recuerda a la metodología de los arqueólogos, quienes a través de los restos materiales reconstruyen las historias de las culturas pasadas. En este caso, el artista actúa como un arqueólogo urbano, recopilando y transformando los materiales de la vida cotidiana en artefactos que narran la historia contemporánea del barrio (González-Ruibal, 2008).

8.2.2.2.3 Flores para el amor.

Flores para el amor (fig. 90) es una pieza de arte intervenida que consiste en un cartón originalmente marcado con las inscripciones *Roses*, *Flores San Juan* y *Product of Colombia* entre otras y el dibujo de diferentes rosas, el autor colorea añade otras tantas pero solo la capa de color, siempre en un rojo vibrante. El cartón proviene de una caja que ha sido recolectada en el barrio de La Paz, en las inmediaciones de un pequeño almacén y garaje a unos metros de lo que denominamos el yacimiento, de unos comerciantes que venden flor cortada en el mercado de La Fama, por ello podría estar integrada en el conjunto de obras del mercado de La Fama, siendo un puente de unión entre estas dos secciones. La intervención artística se llevó a cabo el 1 de mayo, Día del Trabajo, un momento altamente simbólico asociado con las rosas como símbolo de la lucha y celebración laboral. La avenida, paralela al lugar de residencia del doctorando en La Paz se llama Primero de Mayo y parte de un inmerso el barrio de La Paz , lo que añade una capa adicional de significado personal y contextual a la pieza. La obra también está acompañada de una poesía, que contribuye a la profundidad narrativa y emotiva de la intervención.

Al seleccionar y transformar un objeto encontrado, el artista no solo cambia su función y percepción, sino que lo inscribe dentro de un discurso más amplio sobre la materialidad, la memoria y la identidad.

Figura 90
Flores para el amor



Nota: Se interviene la caja desplegándola y mediante acrílico de color rojo
Acrilico sobre cartón reciclado
120 x100 cm
Firmado y fechado parte posterior el 1 de Mayo 2020
Autoría propia. Murcia

Podría entonar canciones de amor,
rosas en fechas señaladas,
lo más profundo significar.

Repetición de manchas rojas,
corazones desechados que tornan…
a la vida,
el detalle no es latido.
Madueño

Nota: Se emplea la misma tipografía que la preexistente en el cartón y soporte de la obra
Autoría propia. Murcia. 2020

- **Análisis.**

La obra artística que nace de la transformación de material de embalaje en un lienzo cultural desafía la noción convencional de los objetos como meros conductores de comercio y los reinterpreta como emisores de significado cultural y político. Este cartón, que una vez sirvió para transportar flores y se encuentra marcado por el idioma del comercio global, ahora

se ve adornado con pintura y poesía, celebrando un día de significación laboral y cultural, mientras comenta sobre las complejas interconexiones de economías y culturas en nuestro mundo interdependiente.

El acto de intervenir un objeto encontrado, en este caso, un cartón de una empresa de flores, y transformarlo en una obra de arte está profundamente arraigado en la tradición del arte contemporáneo, donde el artefacto cotidiano se eleva a un estatus simbólico y estético. La elección del día para realizar la intervención, el Día del Trabajo, y la inclusión de rosas coloreadas pintadas, no solo sirve como un homenaje a las luchas y celebraciones de los trabajadores, sino que también conecta con el contexto social y político que el objeto representa.

La intervención en un cartón que originalmente contenía flores, productos a menudo asociados con la belleza efímera y el comercio, resalta las ironías y contrastes dentro de la vida laboral y las conmemoraciones del trabajo. La rosa, un símbolo tradicional del socialismo y los movimientos laborales, se convierte aquí en una marca de resistencia y celebración, pero también de la comercialización de dichos símbolos.

La obra puede analizarse a través de las lentes de la antropología del arte, como la que practican autores como Arjun Appadurai (1986) y Igor Kopytoff (1986), quienes ven los objetos como parte integral de las narrativas sociales y culturales. El cartón con la marca *Flores San Juan* se convierte en una narrativa de las capas de la vida urbana, el trabajo y el arte que se entrelazan en la experiencia del artista y su comunidad.

La intervención sobre el cartón de *Flores San Juan* remite a una serie de influencias y discursos críticos dentro del arte contemporáneo. La repetición de las rosas, un gesto que podría interpretarse como un guiño al método de Andy Warhol (1975) de reproducción en serie, invita a reflexiones sobre la producción masiva y la cultura de consumo, así como sobre

la desacralización del objeto artístico único. Warhol, con sus serigrafías de latas de sopa Campbell y retratos de Marilyn Monroe, destacó la intersección entre arte, mercancía y cultura popular, erosionando el aura del objeto de arte, concepto desarrollado por Walter Benjamin y que ya tratamos en la primera parte de la investigación.

Desde una perspectiva antropológica, la obra puede considerarse como un acto de apropiacionismo cultural, donde el artista no solo toma el objeto del paisaje urbano cotidiano sino que modifica su significado dotándolo de un nuevo valor y autonomía. La transformación de este cartón, un elemento de la vida diaria marcado por su utilidad y destino transitorio, en una pieza de arte, plantea preguntas sobre el valor, la permanencia y el consumo en la sociedad contemporánea. La reutilización de un objeto con marca comercial, se entrelaza con la noción de "apropiacionismo", como lo hace Yasumasa Morimura al asumir las identidades de figuras icónicas en sus fotografías. Esta práctica puede interpretarse como una forma de crítica a las nociones de autoría y originalidad en el arte (Foster, 2001).

La obra también puede ser interpretada a través del prisma del "territorio pirata" de Bey (2014), como un espacio creativo fuera de las normas establecidas, donde la reutilización de materiales desechados se convierte en una declaración de independencia del artista frente a las reglas del mercado del arte. El uso de la poesía, además, añade una capa adicional de significado y una dimensión narrativa que invita a la reflexión sobre la vida cotidiana, la memoria colectiva y la experiencia personal.

En la obra presentada, la repetición de las rosas sobre el cartón y su presentación en el contexto del Día del Trabajo ofrecen una meditación sobre el valor laboral y social, en contraposición al valor estético tradicional del arte. La obra se convierte en un "territorio pirata" en el sentido de que opera fuera de las normas convencionales de creación y

presentación artística, apropiándose de elementos comerciales para subvertir y cuestionar su significado.

La inscripción *Product of Colombia* y el uso del idioma inglés que se alterna con el título *Flores San Juan* en la obra sugieren una narrativa de globalización y comercio internacional, elementos que amplían la lectura de la pieza hacia una crítica de la dinámica económica y cultural transnacional. La intervención artística en un cartón que originalmente sirvió como embalaje para flores, y que viajó grandes distancias para llegar al barrio de La Paz, encarna las complejidades del comercio global y las rutas que conectan a productores y consumidores a través de fronteras y continentes. La presencia del inglés como lengua franca del comercio internacional también destaca las tensiones entre lo local y lo global, y como los objetos cotidianos pueden servir como lienzos para debatir temas de identidad, colonialismo económico y resistencia cultural. La elección de intervenir en un objeto marcado por estas connotaciones sugiere una posible reivindicación de la agencia local frente a las narrativas dominantes de la globalización y puede verse como un acto de reclamo de la identidad cultural y económica propia.

Esta dimensión de 'viaje' del objeto se puede interpretar desde la perspectiva de la antropología del consumo y la producción, donde objetos como este cartón se convierten en testigos de la movilidad de bienes en el mundo contemporáneo. Los estudios de Appadurai en *La vida social de las cosas* (1986) y Kopytoff en *La biografía cultural de las cosas* (1986) podrían aplicarse aquí para explorar como los objetos adquieren diversos significados a lo largo de su ciclo de vida, desde su producción hasta su eventual desecho o transformación en arte.

La obra de arte habla de una geografía tanto física como emocional, conectando lo local con lo global a través de la historia individual y colectiva que lleva impresa. El cartón,

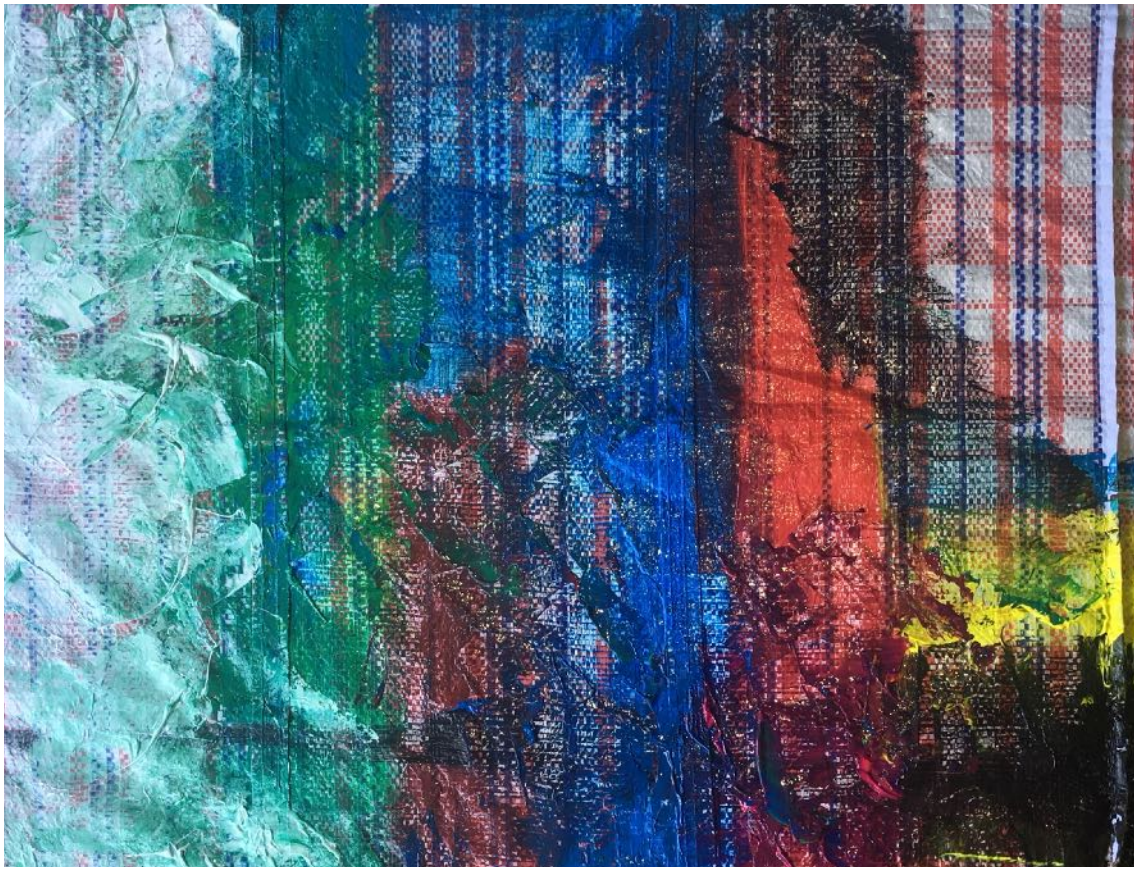
marcado con *Roses* y *Product of Colombia*, no es solo un eco del comercio global sino que también, a través de su adaptación a un nuevo contexto, habla de las historias y vidas detrás de cada flor comercializada. La adición de las rosas coloreadas en rojo vivo, realizada en el Día del Trabajo, infunde al objeto una dimensión de lucha y celebración laboral. El espacio que ocupa esta pieza en mi trayectoria artística se convierte en un mapa simbólico que registra las intersecciones entre el trabajo manual y el arte, la transformación de lo ordinario en extraordinario, y la reivindicación de la identidad en un mundo dominado por el flujo impersonal de bienes. Interpelando a contar la otra historia (Benjamin, 2017)**.**

La poesía acompaña esta exploración, aportando una narrativa que destila la esencia de mi mensaje artístico. La inclusión de poesía aporta una narrativa que "vibra", según Rolnik, con las palabras y los flujos de la vida cotidiana, tejiendo juntas las experiencias personales y colectivas. Reflexiona sobre el poder transformador de la poesía y las palabras. Ella argumenta que el lenguaje poético tiene la capacidad de desmantelar las estructuras opresivas del pensamiento y abrir espacios para nuevas formas de existencia y resistencia. Según Rolnik, sugiere que las palabras, en su dimensión poética, no solo sirven para transmitir información, sino que también tienen el poder de convocar afectos y potencialidades de vida. Esta perspectiva subraya la importancia de la poesía como una herramienta vital para la insurrección y la creación de nuevas realidades (Rolnik, 2019).

La obra se enriquece aún más con la poesía, entrelazando texto e imagen en un diálogo característico de muchas prácticas artísticas contemporáneas que trascienden las divisiones entre diversas formas de expresión. De manera que se provee de un trasfondo emocional y contemplativo, invitando a los espectadores a su participación.

8.2.2.2.4 El viaje.

Figura 91
El viaje. 2019



Nota: Acrílico sobre plástico de bolsa reciclado y montado en bastidor de lienzo de madera clásico
70 x 50 cm
Autoría propia. 2019

El viaje (fig. 91) es una obra que se inscribe profundamente en el debate sobre la antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico, especialmente significativa en el entorno del barrio de La Paz, conocido por su alta tasa de inmigración, más del 25%, y de estos más del 50% son de origen africano. Este cuadro no solo representa una expresión artística sino que también sirve como un comentario sociocultural y antropológico sobre la experiencia de la migración, reflejando tanto las realidades físicas como emocionales de este fenómeno global.

Madueño

El uso de una bolsa comúnmente asociada con el transporte de pertenencias por parte de los emigrantes, ya sea en su desplazamiento o en la venta ambulante de productos de manera no oficial, convierte al soporte en un elemento clave de la obra. Esta elección no es casual; la bolsa se transforma en un potente símbolo de migración, desplazamiento y supervivencia, visibilizando las experiencias vividas de muchos inmigrantes en el barrio de La Paz y más allá. La bolsa, por lo tanto, no solo actúa como un lienzo para la obra, sino que también encarna la esencia del viaje migratorio, confiriéndole un valor simbólico y nómada.

La paleta de colores básicos, primarios(azul rojo y amarillo) más el verde, prácticamente lisos aportan vitalidad y dinamismo a la obra, contrastando con la realidad a menudo sombría de la migración. Estos colores pueden interpretarse de múltiples maneras; por un lado, refieren a las barcazas y los medios inseguros por los cuales muchos emigrantes realizan sus peligrosos viajes, sugiriendo la esperanza y el deseo de una vida mejor. Por otro lado, la transición del blanco, que podría simbolizar las olas del mar y la inocencia de los deseos de los migrantes, al oscuro, refleja la dura realidad y las inciertas consecuencias de estos viajes.

La presentación sobre un lienzo clásico de pintura elevan la pieza dentro del ámbito del arte formal, fusionando el objeto encontrado con la tradición pictórica y enfatizando la importancia de la narrativa migratoria dentro del discurso artístico contemporáneo. Este enfoque subraya la tensión entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo artístico y lo antropológico, al mismo tiempo que invita a reflexionar sobre el valor estético y expositivo de los objetos cotidianos en contextos migratorios.

El viaje (fig. 91)*,* por tanto, trasciende su materialidad para convertirse en un comentario sobre la condición humana, la movilidad y las transformaciones culturales derivadas de la migración. Al situar la experiencia migratoria en el centro de la obra, el artista

no solo da voz a las historias a menudo marginadas de los inmigrantes, sino que también desafía al espectador a confrontar las complejas realidades de la globalización, la identidad y la pertenencia. La obra se convierte en un puente entre el individuo y la colectividad, entre el barrio de La Paz y el mundo, destacando la universalidad de la búsqueda humana de seguridad, aceptación y esperanza. Una confluencia de texturas, colores y materiales que parece reflejar un rico conjunto de experiencias humanas, muy en línea con la tradición de la reutilización, reciclaje y adaptación interpretativa en el arte moderno y contemporáneo.

La inclusión de colores primarios y el contraste con el tejido a cuadros recuerdan a las teorías de Arthur Danto (2002) sobre el arte como algo que no puede ser definido por sus propiedades visibles solamente, sino más bien por un contexto y significado más profundos. De esta manera, la obra puede ser vista como una narrativa visual, no solo reflejando la materialidad de la experiencia migratoria, sino también los contextos culturales y emocionales que conlleva.

Nicolas Bourriaud (2015**)**, argumenta que la obra de arte contemporánea facilita o encarna las interacciones humanas y sus contextos sociales. En nuestro caso, la bolsa, un elemento cotidiano recontextualizado, funciona como un objeto de interacción entre el artista, la obra y el espectador, destacando las dinámicas de intercambio y diálogo inherentes al proceso migratorio.

Los colores vivos y la textura aplicada podrían también estar dialogando con la obra de Raoul Hausmann, especialmente con sus técnicas de fotomontaje y su crítica a la cultura de masas. La obra de Hannah Höch también podría ser una referencia relevante aquí, ya que su trabajo se centró en cuestiones de género y política, desmantelando las imágenes y símbolos de la cultura popular para revelar las tensiones subyacentes (Foster, 2004; Lavin, 1993).

La pieza encuentra cercanía con la práctica de Alison Mitchell, Armitage quien utilizó lubugo en su obra *Antígona* (Ars, 2021). La bolsa de plástico, en este sentido, puede ser interpretada como una extensión de los africanos, transportando las experiencias de vida del individuo.

El viaje (fig. 91) es emocional, reuniendo una amalgama de referencias a contribuciones de los artistas antes mencionados y sus teorías, posicionándose en el diálogo contemporáneo sobre la migración, la identidad y el espacio social. Funciona como un mapa físico y emocional del viaje migratorio, trazado a través de la experiencia personal y colectiva impresa en el objeto encontrado y redefinido como relato. *El viaje* (fig. 91) es un testimonio poderoso de la capacidad del arte para capturar y comunicar las profundas implicaciones socioculturales y antropológicas de la migración.

8.2.2.2.5 Silencio de Verdad.

Silencio de Verdad (fig. 92) articula un diálogo visual entre la antropología y el arte a través de la integración de objetos encontrados y técnicas mixtas. La composición es una narrativa pictórica que se adentra en las dinámicas sociales contemporáneas, utilizando fragmentos de periódicos con diferentes tipos de información, así como un papel dorado en su esquina derecha, con superposición de texturas. Un conjunto simbólico referente a una crítica social y registro de la cultura material.

Silencio de Verdad (fig. 92) emerge como un testimonio visual entre la antropología cultural y la praxis artística. La obra encierra un momento socio-político específico a través de la inclusión de recortes de periódicos, insinuando una reflexión sobre las narrativas mediáticas y la construcción de la 'realidad' en la esfera pública. La imagen de una persona gestualizando silencio con su dedo sobre los labios resalta un comentario sobre la censura y

el control de la información, al tiempo que invita a cuestionar quién tiene el poder de definir la verdad.

Esta pieza se integra en el discurso contemporáneo de la antropología visual, que examina como las imágenes y los objetos cotidianos reflejan y construyen realidades culturales (Pink, 2020). Los acrílicos azules profundos, posiblemente por su textura y cobertura, oscurecen las marcas subyacentes, sugiriendo una dialéctica entre la ocultación y la revelación.

Figura 92
Silencio de Verdad



Nota: Acrílico, collage papel de diario La Verdad
Abajo detalle donde se pueden leer diferentes noticias
73 x 92 cm. 2019

El uso de recortes de periódicos en el arte tiene una rica historia, conectándose con las prácticas de artistas como Hannah Höch, (Die starken Männer [The Strong Guys] 1931) que utilizaron la técnica del collage romper normativas de su época. En esta pieza, los recortes actúan como cápsulas temporales que reflejan los pensamientos y preocupaciones de un momento específico, con mensajes que aluden a temas económicos, quizás una crítica a la banca o la gestión de crisis financieras, y evocan cuestiones de verdad y poder en la esfera pública.

Los programas de televisión y periódicos usualmente se autoproclaman como portadores de certezas absolutas, en este caso utilizamos recorte que acentúa incluso esto desde el principio, siendo su nombre *La Verdad* (Periódico regional perteneciente al grupo Vocento). Estos instrumentos abren un diálogo crítico sobre la programación mediática y su impacto en la formación de la opinión pública, un campo de interés en la antropología de los medios (Bird, 2003). La obra se convierte así en un palimpsesto que retrata la vida social contemporánea y ofrece una crítica implícita a la manera en que la información es filtrada y presentada al público.

El uso de papel dorado, a modo de oro, en el arte a menudo lleva connotaciones de valor, santidad y luz en diversas tradiciones artísticas, desde los iconos bizantinos hasta el arte contemporáneo. El hecho de que esté despegado del lienzo y situado en una esquina puede simbolizar lo efímero de la riqueza, su fácil desprendimiento de la estructura social que sostiene, o incluso su marginación en el debate sobre la equidad y la verdad. Este detalle podría evocar la idea de que los valores que tradicionalmente consideramos permanentes y seguros, como el éxito y el poder, están en realidad sujetos a cambio y son más vulnerables de lo que parecen.

8.2.2.2.6 Señora de La Paz.

Figura 93
Señora de La Paz. 2020



Nota: Técnica mixta. Tizas-pastel, acrílico, laca pulverizada.
Collage de objetos encontrados en La Paz
85 x 110 x 10 cm.
Autoría propia, 2020

Figura 94
Edificaciones en barrio de La Paz



Nota: Fotografía desde el balcón del domicilio-estudio.
Se evidencia el tipo de construcciones dela vivienda social que guarda similitudes con la fig, 93
Autoría propia, 2020

Señora de La Paz (fig. 93) es una composición mediante collage de cartón y papeles: tickets, documentos, cartas, pegatinas recogidos de la zona y hojas de estudio de colores del hijo del autor, con intervención pictórica de una "Señora" encima de las representación del

Madueño

típico edificio de La Paz (fig. 94). Es una representación del barrio y sus sueños, esta obra la acompaño de versos de autoría propia.

- **Extracto del catálogo.**

En las siguientes lineas se añaden las figuras con el fin de mejor representación, es un extracto a modo de ensayo de mi propia autoría que complementa el entendimiento de la obra

> *Señora de La Paz,* nace de la necesidad de "expresar el barrio". En un principio busca la representación pictórica de una manera rápida que conjuga con colores, texturas, edificios de cemento amarillentos, ocres. Su gente, sus juegos, sus rezos y juramentos, que entremezclan con amenazas, casamientos, andar pausado y a la vez desafiante, ropas en tendederos… y otros: otra nación, otro "coló", raza, etnias, payos, gitanos…otros códigos. Dueños de la calle, hogueras, piscinas, cenas, cartas, fiestas, bodas, bingos, de los de dentro.
>
> La marginalidad, normalizada. Contenedores que son ultramarinos, bicicletas con cajas de plástico pasean en busca de los tesoros escondidos. Bocadillos para almorzar, comer, y para cenar. De merienda "tetrabrik", de chocolate.
>
> Niños, muchos. Con madres jóvenes de cabelleras brillantes, negras, interminables.
>
> Abuelas de negro, abuelos algunos. Jóvenes, pero muy jóvenes por no decir niños en pandillas jugando a malos, el de los buenos no se lo enseñaron.
>
> Los otros desaparecidos y más "pa dentro" muertos en vida, placeres olvidados y enfermedades adictivas. Políticos y dirigentes con planes de rehabilitación que se quedan en pintar alguna fachada, y detrás la eterna cancioncilla urbanística, de re-alojo, de gueto: "Menos pintura y más fumigación…" me refiero a desinsectación y desratización.

Figura 95
Detalle etiqueta de paquete de empresa de transporte



Nota. En la etiqueta del paquete de la empresa de transporte se puede leer la dirección del autor y “CONFLICTIV”

Figura 96
Detalle Nuestra Señora de La Paz



Nota: Esquina derecha firma autoría
Arriba centro dirección del Polígono Hortícola en La Paz.

El autor se integra en estas vidas para tener una mirada interior, y no sólo de terceros, bueno cuartos que es lo que abunda aquí, sino de él mismo. Sería imposible poder describir estas formas desde la barrera, al toro en el ruedo y no en el tendido. Con decisión y franqueza, un corte transversal en la biografía del artista, la propia. No existe artificialidad alguna, es lo que es y por eso juega con los materiales y respuestas que son acordes al lugar y al ahora, al momento. La obra preferentemente compuesta por objetos encontrados, excepto los materiales para ensamblarla y la tiza, acrílico, pigmento y polvo de mármol.

Por medio de un collage de 100 objetos reciclados, encontrados, objetos propios, significaremos la

fuerza y la vida de un lugar, con soporte de cajas y cartones del mercado de La Fama. Donde la mensajería no llega: "Conflictivo"(fig. 95), y cada jueves los gritos de los mercaderes, acompañaban a los de nombre pronunciados "larguísimamente", lo que otros considerarían voces, se hace el sonido particular y característico. Las motos suenan, los coches que ya caducaron "planes prever", chirrían sus ruedas. Representación de juegos, de loterías, de cantos evangélicos, de profecías, biblias, pastores, tarjetas de crédito, naipes, de oro, del "güeno", tetabrick de meriendas, cajas, papeles… también de los de fumar y sacos del mercadillo. Papeletas de empeño, de elecciones, de correos certificados no recogidos, que son lo mismo y el olor a Heno… de Pravia. La luz de la mañana, inunda, vida, calles.Cantar de pajaritos, canarios.., el cielo, el conocimiento, el futuro, "el vaso está lleno"…Existen multitud de detalles dentro de la obra, remarcamos aquí donde aparece el título de la obra.

El autor de este trabajo escapa con su firma, aunque está integrado en el entorno. Lo hará en una pestaña que superará la forma convencional de un cuadro normalizado (fig. 96).

Mediante la exposición con diferentes iluminaciones podremos recrear los diferentes momentos del día en el barrio, enriqueciendo las obras, las sombras y luces diversas acentuadas por su volumen (fig. 97).

- **Análisis Señora de La Paz.**

La obra se sumerge en la vida del barrio de La Paz, utilizando el collage como herramienta para documentar y reflexionar sobre la comunidad. La pieza titulada *Señora de La Paz* (fig. 93*)* se compone de cartón y papeles diversos recogidos del entorno, así como hojas de estudio de colores del hijo del autor, sobre los cuales se interviene pictóricamente representando un típico edificio de La Paz y su gente, sus vivencias y sus sueños.

Figura 97
Señora de La Paz



Nota: Iluminación a modo de amanecer. 2020

La obra está acompañada por unos versos de autoría propia:

Cada amanecer por un instante
aparece y reposa una dama.
Se tumba despacio, suave y descansa.
Al sol le cede el testigo.
Deja luz, alegría,
en puertas, calles, ventanas.
Despacio se esfuma,
quizás hasta la siguiente mañana.
La conocerás como la Señora de La Paz
que es la Fama.

Madueño

La obra *Señora de La Paz* (fig. 93) es un complejo collage que integra elementos de la vida diaria del barrio, cargados de simbolismo y significado. Cada elemento seleccionado y colocado en la composición lleva consigo una historia y un significado que se entrelazan para contar la historia más amplia del barrio y sus habitantes. Los tickets, documentos, cartas y pegatinas no son meros desechos; en el contexto del collage, se convierten en artefactos culturales, cada uno representando las transacciones diarias, los intercambios personales y la comunicación dentro de la comunidad. La antropología nos enseña que los objetos son símbolos de la cultura material que pueden revelar complejas redes de relaciones sociales y significados culturales (Miller, 1987).

Los envoltorios y cajas del mercado de La Fama, por ejemplo, no solo hablan de consumo y comercio, sino también de las conexiones y la vida comunitaria que se desarrolla en torno a los mercados locales. Estos objetos pueden ser vistos a través de la lente del "objeto social" que Marcel Mauss describió en su ensayo sobre el regalo, donde los objetos circulan y adquieren significados dentro de las redes sociales (Mauss, 1954).

La obra, narra la historia del barrio a través de la acumulación de objetos y materiales que, en su conjunto, componen un tejido de la vida cotidiana. La inclusión de versos del autor añade una capa adicional de narrativa, imbuida de la voz y la perspectiva personal del creador. Esta técnica y enfoque remiten a la práctica de artistas como Joseph Cornell, cuyos trabajos de *assemblage* creaban mundos que reflejaban su fascinación por la memoria y la nostalgia (Hartigan, 2007). *Señora de La Paz* (fig. 93) se convierte en un microcosmos que refleja el macrocosmos del barrio, donde cada objeto encontrado lleva consigo una historia, un pedazo de la identidad colectiva. Esta metodología refleja la noción de bricolage descrita por Claude Lévi-Strauss, donde la creación surge de la reutilización y transfiguración de objetos disponibles, cada uno con su propia vida y potencial semántico (Lévi-Strauss, 1962).

El carácter improvisado y reactivo de la obra, que refleja la autenticidad y la urgencia del momento, se acerca a la teoría del arte de Nicolas Bourriaud, quien acuñó el término "estética relacional" para describir las prácticas artísticas que toman como punto de partida la interacción humana y su contexto social (Bourriaud, 2015).

Por lo tanto, *Señora de La Paz* (fig. 93) no es solo una representación del barrio, sino una inmersión en él, un acto de documentación antropológica que utiliza el collage como una lente a través de la cual el espectador puede explorar y experimentar la complejidad y riqueza de la comunidad. La obra se presenta como un testimonio vivo de la vida, integrando arte, antropología y vida cotidiana en una expresión visual cohesiva y profundamente humana.

La incorporación de poesía a la obra *Señora de La Paz* añade una dimensión narrativa que complementa y enriquece la experiencia visual del collage. Añade una capa de interpretación a la obra, proporcionando una voz que narra la vida del barrio de una manera que solo el lenguaje puede hacer. La poesía actúa como un eco verbal de las imágenes y objetos reunidos, proporcionando una voz a las texturas y los colores que emergen del cartón y los materiales reciclados. Este diálogo entre texto y textura invita a una contemplación más profunda de la vida del barrio, encerrando no solo su estética sino también su pulso emocional y su ritmo cotidiano. La combinación de texto e imagen es reminiscente de la práctica de Aby Warburg, cuya *Mnemosyne Atlas* buscaba capturar la interacción entre imagen y palabra para mapear la migración de símbolos a través de la cultura (Warburg, 1929).

La fusión de poesía y collage refleja una tradición literaria y visual que se remonta a las vanguardias del siglo XX, donde artistas y poetas como Guillaume Apollinaire y los surrealistas exploraban la intersección entre palabra e imagen para capturar la complejidad de la experiencia humana (Apollinaire, 1991). En *Señora de La Paz* (fig. 93), la poesía no es un mero

acompañamiento, sino una parte integral de la obra que revela las capas de significado y los matices de la identidad del barrio.

La narrativa poética en la obra de arte contemporáneo puede ser analizada a través de la perspectiva de Mikhail Bakhtin y su concepto de "dialogismo", que sugiere que el significado surge de la interacción entre distintas voces y perspectivas (Bakhtin, 1981). En este caso, la voz del autor se entrelaza con las voces implícitas en los objetos encontrados, creando un coro polifónico que cuenta la historia de La Paz. Además, la integración de la poesía en el collage puede ser vista como una manifestación de la poética del espacio de Gaston Bachelard, quien reflexionaba sobre como los espacios hablados y habitados están imbuidos de la imaginación y la memoria (Bachelard, 1958). La obra, en su totalidad, se convierte en un espacio poético que invita al espectador a transitar por la memoria y los sueños del barrio, interpretando las conexiones entre la realidad física y las resonancias líricas. La poesía en *Señora de La Paz* (fig. 93) complementa la dimensión visual y actúa como una narrativa paralela que profundiza en la experiencia del barrio y sus habitantes.

En la creación de *Señora de La Paz* (fig. 93), he integrado hojas de estudio de colores de mi hijo, buscando no solo añadir una dimensión personal y auténtica a la obra, sino también tejer un vínculo emocional entre el entorno urbano del Barrio de La Paz y mi hogar. Esta elección trasciende el mero acto de decorar, convirtiendo estos apuntes en un reflejo de la vida diaria y los aprendizajes que se desarrollan dentro de los confines familiares. Al entrelazar estos elementos íntimos con los materiales recolectados del entorno, subrayo la fluidez entre los ámbitos público y privado, entre la comunidad y mi esfera personal, invitando a una reflexión sobre como los espacios y objetos que nos rodean narran historias de identidad, relación y pertenencia.

La integración de apuntes de estudio de mi hijo en *Señora de La Paz* (fig. 93*)* realza la obra con un toque personal y emocional. Ensalzar el acto de documentar la cotidianidad y los sueños de un barrio a través de mi perspectiva única creadora, relacionando la vida familiar con el tejido más amplio de la comunidad. Esta incorporación profundiza sobre como el arte y la antropología pueden revelar las interconexiones entre los espacios personales y los colectivos, destacando la obra como un espacio de encuentro entre el yo y el nosotros, el hogar y el barrio. En este cruce de caminos, *Señora de La Paz* (fig. 93) se erige como una expresión de como los lugares que habitamos y los objetos que valoramos configuran nuestra identidad y nuestra percepción del mundo.

8.2.2.2.7 80 Años de Paz, incluye Fotolibro 1502.

Este proyecto, *80 Años de Paz*, incorpora el fotolibro *1502*, una obra coral que, aunque sencilla, abarca diversas propuestas artísticas. Este conjunto tridimensional, en forma de caja, contiene una pistola, una cinta, una inscripción y el fotolibro (fig. 98), además del objeto encontrado y su intervención, así como el collage.

Consideramos la fotografía de calle, percibida como fortuita y sin preparación previa, como un objeto encontrado. Estas imágenes tendrán dos enfoques: aquellas captadas desde casi el mismo punto y de forma rítmica, y las que optamos por apropiarnos.

Un fotolibro que compila imágenes del barrio, utilizando principalmente fotografías propias, aunque también incluimos algunas imágenes de otros autores para capturar la esencia del espacio y su entorno. Este fotolibro se presenta en una caja adaptada utilizando objetos desechados encontrados cerca de los contenedores de basura próximos a mi domicilio.

Usando una caja encontrada en la basura del barrio de La Paz, originalmente destinada para lápices y rotuladores, la transformo en una caja de armas. Exploro la contradicción entre los conceptos de paz y arma, centrándome en la pistola hallada en su interior.

Madueño

Figura 98
Interior maletín 80 AÑOS DE PAZ que contiene fotolibro 1502



Nota: Interior maletín forrado con fieltro y acondicionado para contener *el* fotolibro *1502*
Autoría propia.

Figura 99
Maletín 80 años de Paz contiene fotolibro de 1502



Nota: Maletín resignificado con la plaquita de autoría y título *80 años de Paz*

Mi objetivo es sorprender al espectador con una placa en la tapa inscrita con: “80 AÑOS DE PAZ” (figs. 99-101), que refleja los años transcurridos desde la Guerra Civil Española, de donde proviene el nombre del barrio de viviendas sociales donde resido y trabajo. A través del fotolibro *1502* (fig. 98), describimos la realidad de un lugar marcado por la marginalidad y la violencia.

Tras analizar las opciones, concluimos que para espectadores no

versados en los ámbitos artísticos, antropológicos y sociales, la fotografía resultará más accesible. Realizamos innumerables fotografías que no se incluyen en este fotolibro, pero sí en un archivo que proporciona una perspectiva amplia del barrio, base de nuestra investigación (figs. 102, 103).

Figura 100
Interior maletín 80 años de Paz que contiene fotolibro de título 1502



Nota: Interior Maletín *80 años de Paz* con fieltros

Figura 101
Detalle placa del maletín 80 AÑOS DE PAZ



Nota: Plaquita de la tapa exterior de la caja con el título de la obra “80 AÑOS DE PAZ” e iniciales del nombre y apellidos del autor “J.J. DE LEON Y MADUEÑO”

Figura 102
Fotografías del Polígono Hortícola y del interior portal donde se refleja los contadores eléctricos del número 10 de la calle Málaga





Nota: Fotografía sin incluir en fotolibro *1502*.
Se aprecia espacios libres donde correspondería estar instalados los contadores.
Fotografías autoría propia

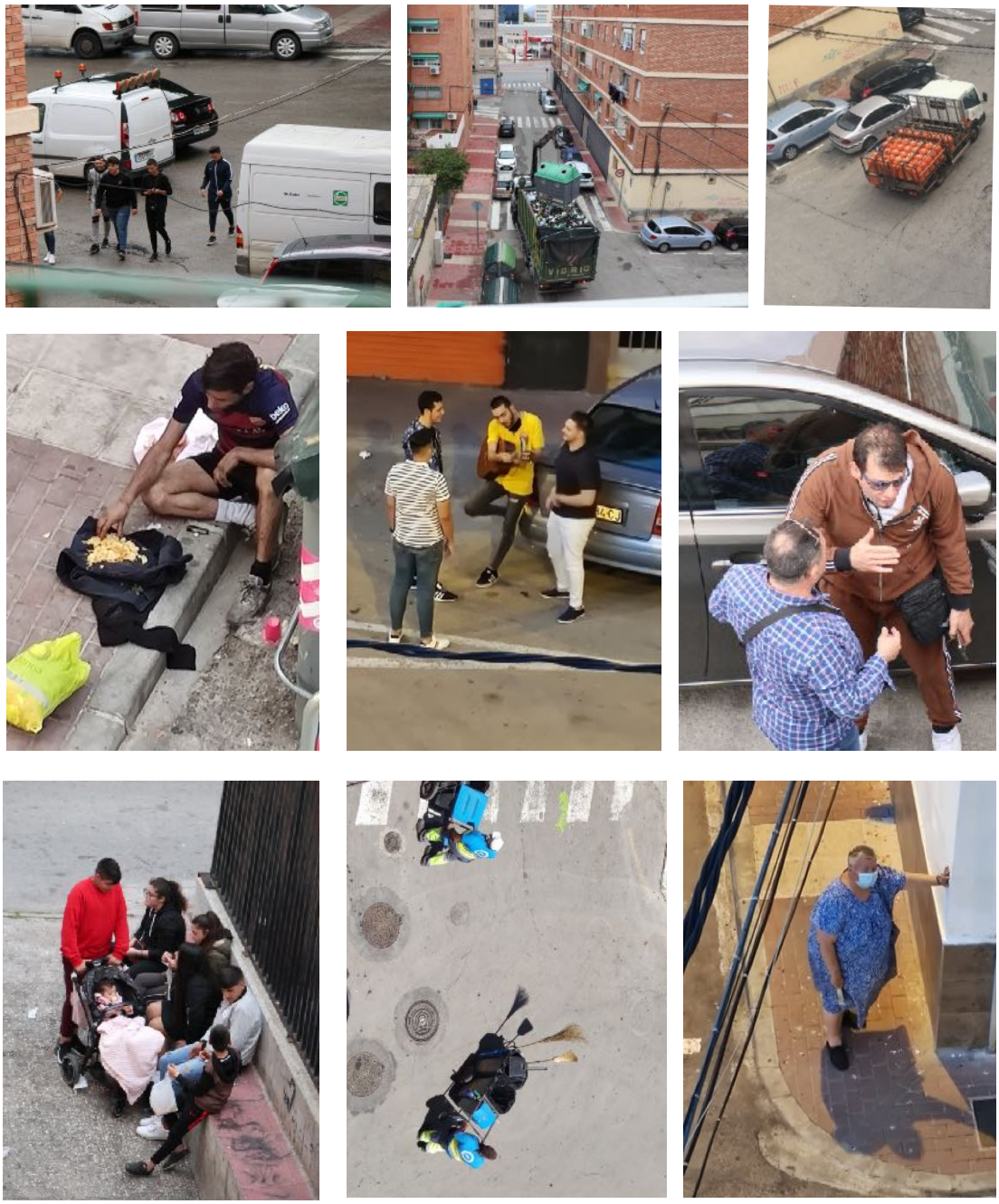
La propuesta en su portada muestra una placa metálica con mi nombre y "80 Años de Paz" (fig. 101), coincidiendo con el aniversario del final de la Guerra Civil Española en 1939. Al abrir la caja, en contraste con el título, aparece la reproducción de una pistola también encontrada en el barrio, que sorprenderá al espectador. Una cinta con la bandera de España facilita la extracción del fotolibro.

El contenido del fotolibro, titulado *1502* (fig. 98), simboliza el número de viviendas construidas en el régimen franquista en La Paz, Murcia, uno de los enclaves más marginales. El fotolibro trasciende la simple exposición de fotografías; a través de composición y collage, establece un ritmo con velocidades variables. Desde hojas en blanco para reflexión hasta secuencias fotográficas que ofrecen una dinámica particular. Dentro de estos parámetros, elegimos la obra 80 Años de Paz. Las fotografías, principalmente capturadas desde mis ventanas con una perspectiva occipital, emulan las cámaras de vigilancia. Existen infinidad de fotografías que se archivan tomadas

Madueño

en el barrio, debido a la rutina de capturar imágenes de guerrilla: espontáneas y muchas de ellas al azar durante los tres años de mi inmersión (fig. 103).

Figura 103
Detalle Fotografía de Polígono Hortícola



Notas: Fotografías sin incluir en fotolibro *1502.*
Esta serie toda realizada desde diferentes vistas de mi vivienda
Autoría propia. Diferentes años 2019-2021.

- **Procedimiento para la creación de 1502**

El proceso de creación del fotolibro se extendió de manera constante durante un año, desde el inicio de la investigación artística y antropológica en septiembre, hasta agosto del siguiente año. Desde que establecí mi residencia en el barrio para sumergirme completamente y desarrollar el estudio, ello me permitió crear una conexión auténtica con el lugar y sus habitantes. Esta inmersión me confirió una profundidad y un realismo distintivo en la obra, alejándose de las superficialidades de las observaciones breves y permitiéndome capturar la esencia desde el corazón del barrio.

Inspirado por la figura del *flâneur,* tal como Charles Baudelaire[15] describió en *Le Peintre de la vie moderne* en 1863, actué como un observador apasionado y un explorador de la vida urbana, abrazando la diversidad y la transitoriedad de la vida urbana con gran gratificación. Baudelaire (2010) caracteriza al *flâneur* como alguien que se deleita en adaptarse a la constante variabilidad y al movimiento, así como a las ilusiones efímeras que la ciudad despliega, sumergiéndose en la multiplicidad y la naturaleza infinita de sus experiencias.

- **Toma de fotografías desde mi domicilio**

La toma de fotografías desde mi domicilio se realizó desde múltiples puntos fijos, aprovechando las orientaciones este, norte y oeste de mi residencia, ubicada en una esquina que permite vistas tanto de la fachada interior como exterior. De manera similar a cámaras de vigilancia, capturé la vida del barrio desde perspectivas constantes, documentando la dinámica urbana y la interacción cotidiana desde un ángulo de observación elevado y estratégico.

---

[15] Baudelaire, Charles. (1863). *Le Peintre de la vie moderne*. Específicamente, las secciones III y IV del ensayo, “Lo bello, la moda y la felicidad” y “El dandy”, contienen descripciones detalladas que contribuyen al concepto del *flâneur*.

- **La selección de fotografías**

La selección de fotografías se hizo con el objetivo de crear una narrativa coherente. Presento aquí algunas de las seleccionadas(figs. 103, 104), aunque el proceso podría haber incluido muchas otras. Las técnicas empleadas varían: desde el collage que combina varias imágenes para explorar nuevas narrativas (fig. 104 izquierda), hasta efectos de multiplicación y páginas en blanco destinadas a ofrecer momentos de descanso y contemplación. Los textos y anuncios incluidos aportan sentido y significación adicional a la obra.

Figura 104
Fotografías de 1502



Nota: Fotografías de *1502*. A la izquierda fotomontajes de fotografiar propias , a la izquierda diferentes jovenes desde la ventana interior de la vivienda.
Enlace visionado *1502: https://drive.google.com/file/d/1i5XDE3su2BWFdVjGf2h46lDae_t6jdlh/view Fotolibro 1502*
Autoría propia 2018, 2019

- **Presentación final del fotolibro *1502***

La presentación final del fotolibro *1502* (fig. 98), como ya hemos expuesto, se realizó en una caja que contenía, de manera inesperada, una copia o posiblemente el original de una pistola también encontrada de forma fortuita (fig. 105). Para intensificar el contraste conceptual, los opuestos reflejados en el título La Paz con la presencia de una pistola al abrir la tapa, establecen un diálogo visual entre los conceptos de paz y conflicto.

El fotolibro *1502* está disponible en el siguiente enlace para su consulta: *Fotolibro 1502*

Figura 105
Proceso de recreación de pistola y preparación de caja de lápices



Nota: Proceso de pintado de 2 pistolas (sólo se usó una en la obra) y acondicionamiento del interior de la caja de la obra.

- **Análisis 80 Años de Paz.**

La obra *80 Años de Paz,* que incluye un fotolibro *1502* (fig. 98) y elementos evocadores dentro de un maletín, encierra una narrativa visual y conceptual vinculado con la historia social y política de España, específicamente reflejando la realidad de un barrio que su nombre surge en conmemoración del fin de la guerra (1939). El maletín, originalmente destinado a contener lápices y rotuladores, es redescubierto y transformado en un contenedor de memorias y significados, albergando en su interior un fotolibro y una réplica de pistola, ambos encontrados en el barrio de La Paz. La obra juega con la dualidad de los términos paz y arma, creando un contrapunto entre la expectativa y la realidad del contenido del maletín.

En el contexto de *80 Años de Paz*, el maletín y su contenido actúan como un poderoso archivo de memoria, donde cada objeto encontrado es una clave para desentrañar las narrativas históricas y contemporáneas del barrio de La Paz. La pistola y la cinta con la bandera española, más que meros objetos, son artefactos que revelan las tensiones y contradicciones de la memoria colectiva del barrio. Estos elementos, al ser contextualizados en el maletín junto al fotolibro *1502* (fig. 98), documentan la vida cotidiana del barrio funcionando como testimonios de la historia social y política enmarcada por el paisaje urbano.

El maletín *80 Años de Paz* actúa como un microcosmos del barrio La Paz. En él, la pistola y la cinta con la bandera de España representan una historia más amplia de conflicto y con alegorías al nacionalismo, mientras que el fotolibro *1502* (fig. 98) ofrece una ventana a la cotidianidad del barrio, a sus sueños y a su realidad marginal. Esta yuxtaposición de elementos refleja como Barrada utiliza objetos y fotografías para cuestionar narrativas oficiales y revelar tensiones subyacentes en la sociedad (Enwezor, 2011).

El trabajo se encuentra alineado con la práctica artística de Yto Barrada, quien utiliza la fotografía y el objeto encontrado para narrar historias sobre espacios urbanos y la memoria colectiva. Barrada explora las texturas de las ciudades y sus bordes sociales, capturando la intersección entre lo personal y lo político, y entre la historia individual y la historia compartida (Barrada, 2004). La inclusión de fotografías en 8*0 Años de Paz*, seleccionadas meticulosamente en un segundo momento desde la aleatoriedad de su ejecución, captura la dinámica y la rutina de un barrio marcado por la historia y la transformación social. El trabajo fotográfico de Barrada ofrece una mirada crítica y una documentación de los cambios urbanos y sociales en ciudades como Tánger, navegando entre la documentación y la interpretación artística (Barrada, 2006).

Barrada (2010) utiliza la fotografía como un medio para revelar y cuestionar las dinámicas de poder y resistencia en Tánger. En nuestra propuesta *80 Años de Paz*, la transformación de una caja de lápices en un contenedor de armas y la presentación de imágenes que relatan la marginalidad, evocan un acto similar de resistencia artística. La caja y la pistola en contraste con el título pacífico hacen referencia a la historia del barrio y sus implicaciones contemporáneas, reflejando un análisis crítico de la violencia y la paz que coexisten en un espacio marginalizado (Chevrier, 2006; De Chassey, 2009).

El fotolibro *1502* (fig. 98) además recuerda la visión de artistas como Thomas Ruff, cuyo trabajo explora como la fotografía puede actuar como un archivo, no solo capturando momentos, sino también preservando las fluctuaciones de la vida urbana y la resonancia de la memoria colectiva (Ruff, 2009). La secuenciación de imágenes en *1502* (fig. 98) muestra la estética y la estructura del barrio, revelando como la memoria y la cotidianidad se imbrican, ofreciendo un relato visual que va más allá de la mera documentación, para adentrarse en la representación crítica de la identidad y la historia del lugar (Guasch, 2005; Sontag, 1977). La

inclusión de hojas en blanco en el fotolibro proporciona un espacio para la reflexión y el descanso visual, similar a las "loci" de memoria en la "mnemotecnia" descrita por Yates (1966), donde los objetos y las imágenes sirven como lugares de memoria.

El fotolibro en sí funciona como un archivo, no sólo de imágenes sino de la vida cotidiana y la historia del barrio. Recuerda la idea de Susan Sontag sobre la fotografía como una práctica de colección antropológica, en la que las fotografías sirven para capturar y "acumular muerte" (Sontag, 1977).

En un nivel más profundo, esta obra puede verse como un reflejo sobre la naturaleza del recuerdo y el olvido, y como la historia se preserva o se borra en la conciencia colectiva. La representación visual del barrio, combinada con la materialidad de los objetos encontrados y su disposición, es evocadora de la "mnemotecnia" descrita por Frances Yates, donde los objetos y las imágenes sirven como lugares de memoria (Yates, 1966).

La obra *80 Años de Paz* invita a los espectadores a participar en un diálogo con el pasado y a considerar como los objetos y las imágenes pueden ser utilizados para narrar la historia de un lugar y su gente.

8.2.2.2.8 Vídeo 1502: 80 años de Paz.

Figura 106
Vídeo 1502: 80 años de Paz



Nota: Vídeo editado, mezcla de imágenes propias y de otros autores
Enlace para visualización: https://www.youtube.com/watch?v=f0Oz_SikPGc Autoría propia

Se crea un vídeo por medio de *found footage* (fig. 106).

El vídeo se puede visualizar en el siguiente enlace: *Video 1502*. Fue concluido el 19 de abril de 2019 en Murcia.

- **Sinopsis (autoría propia)**

  Con motivo del 80 aniversario, aunque ya pasado, de la firma del armisticio de la Guerra Civil española y del que toma el nombre el barrio Murciano de La Paz, por medio de imágenes propias y ajenas, a modo de objetos encontrados damos un paseo por el vecindario. Partimos de un cruce de caminos y desde la visión occipital del balcón del autor descubriremos a sus personajes para acabar en un silencio profundo. Por ello una vez más el autor se exime de firma y títulos de créditos por considerarse únicamente un coleccionista de imágenes o mejor dicho de vivencias. Este vídeo acompañando al fotolibro *1502* (fig. 98) integra la propuesta plástica.

- **Análisis.**

El análisis del vídeo *1502: 80 años de Paz* (fig. 106) resuelve una narrativa visual que trasciende su origen y contexto inmediatos. Al inicio del vídeo de *80 Años de Paz*, la presencia del urinario remite directamente a *Fontaine* [La Fuente] (Duchamp, 1917), incorpora el fotolibro *1502* (fig. 98), estableciendo un diálogo inicial sobre la apropiación y el cambio de contexto de objetos cotidianos para convertirlos en arte, una idea que es transversal durante todo el vídeo montaje.

Este trabajo, en su uso de la apropiación y la yuxtaposición de imágenes, recuerda la obra de Muntadas (fig. 50), quien a menudo aborda la interacción entre espacio público, medios de comunicación y percepción. La censura en la obra de Ion Grigorescu (figs 55, 56) , particularmente en contextos de represión y marginalidad, ofrece un marco comparativo para entender como *80 años de Paz* utiliza el espacio y los personajes para comentar sobre las dinámicas sociales y políticas del barrio. De manera paralela a la obra de Laura Baigorri (*8-War,* 1997) (fig. 53), toma imágenes de otros videos para incorporarlo en esta nueva narrativa.

La elección de personajes y espacios, donde la similitud entre policías y jugadores de fútbol de barrio, e incluso asistentes y participantes en un combate de boxeo sugiere una reflexión sobre roles y expectativas sociales, puede ser analizada a través de la lente de la marginalidad y el espacio urbano como un campo de poder y resistencia. Este análisis destaca como el vídeo montaje, en su conjunto, actúa como un documento antropológico que captura y muestra las realidades sociales y culturales del barrio de La Paz.

Al igual que La eXgae utiliza las imágenes de la película *El Hundimiento* de Oliver, Hirschbiegel (2004) a modo de parodia (fig. 54), tomamos la locución radiofónica del gol del futbolista Iniesta[16] en el mundial de futbol de 2010, que le dio la victoria a España para adaptarlo a las vivencias del barrio.

8.2.2.3 *Colecciones*. Instalaciones Expositivas.

Figura 107
El yacimiento



Nota: Fotografía Visión del Yacimiento desde la ventana de mi domicilio y lugar de recogida de sonido *RResuRRección*

Partimos de la recolección de objetos en el barrio de la Paz de Murcia. En un principio nos acercamos a la obra sin considerar un único sitio de extracción, generando lo que denominaremos *Mesa expositiva I* (fig. 110) , posteriormente significamos el recorrido creando *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109) (21-1-2019) donde el andar es también protagonista. En los anteriores la recogida se hace de manera subjetiva, en cualquier punto del recorrido y en principio no interacciona el sonido del barrio, o si lo hiciera sería por estar expuesto

[16] Andrés Iniesta fue el futbolista que le dio la victoria a España en el Mundial de Fútbol de 2010. En la final, celebrada el 11 de julio de 2010 en el Estadio Soccer City de Johannesburgo, Sudáfrica, Iniesta marcó el único gol del partido en el minuto 116, en tiempo extra, asegurando el triunfo de España 1-0 sobre los Países Bajos. Este gol no solo le dio a España su primer título mundial, sino que también fue un momento icónico en la historia del fútbol español.

en el mismo entorno. Posteriormente, y ya protocolariamente, como veremos más adelante, se realiza una recogida selectiva de los objetos, en un punto concreto que denominaremos yacimiento (fig. 107), el sonido es el del propio entorno expositivo. La instalación *Arqueología de la P A la Z* (fig. 111) (18 de enero de 2020), las piezas no son numeradas para su exposición. La incorporación del sonido en un primer momento de manera grabada y posteriormente en directo nos determinaran las mesas expositivas de *RResuRRección I, II, III.* En *RResuRRección I* se finaliza la recogida de muestras el 12 de noviembre de 2020. En estas colecciones el soporte expositivo es también característico y significante, pasando de ser en *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109) de un archivador a modo de álbum a una mesa expositiva en el resto de instalaciones. Al conjunto de todos estos proyectos los denominaremos *Colecciones.*

Figura 108
Etiquetas y portada de Camino a Carefú



Nota: Cubierta *Album infinito*
Autoría propia. 2019

8.2.2.3.1 Album Infinito. Camino al Carefú.

Presentamos en un clasificador al que le damos función de álbum (fig. 108). En el cual en su segunda hoja y a modo de colección ponemos objetos encontrados que recogemos mientras vamos a adquirir dicha carpeta. Convertimos en una obra de arte en si misma la presentación y que será antesala y añadirá valor a APZ.

Madueño

Figura 109
Colección Camino a Carefú. 2019



Nota: 17 elementos conforman la obra

Esta obra, titulada *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109) está fechada el 21-1-2019, es una colección de objetos encontrados organizados. Cada elemento, desde la bolsita de kétchup hasta el tapón de botella, podría simbolizar las pequeñas huellas de la vida cotidiana, el consumo y los momentos inadvertidos que conforman nuestras experiencias diarias. La disposición cuidadosa y la variedad de objetos pueden sugerir una narrativa o

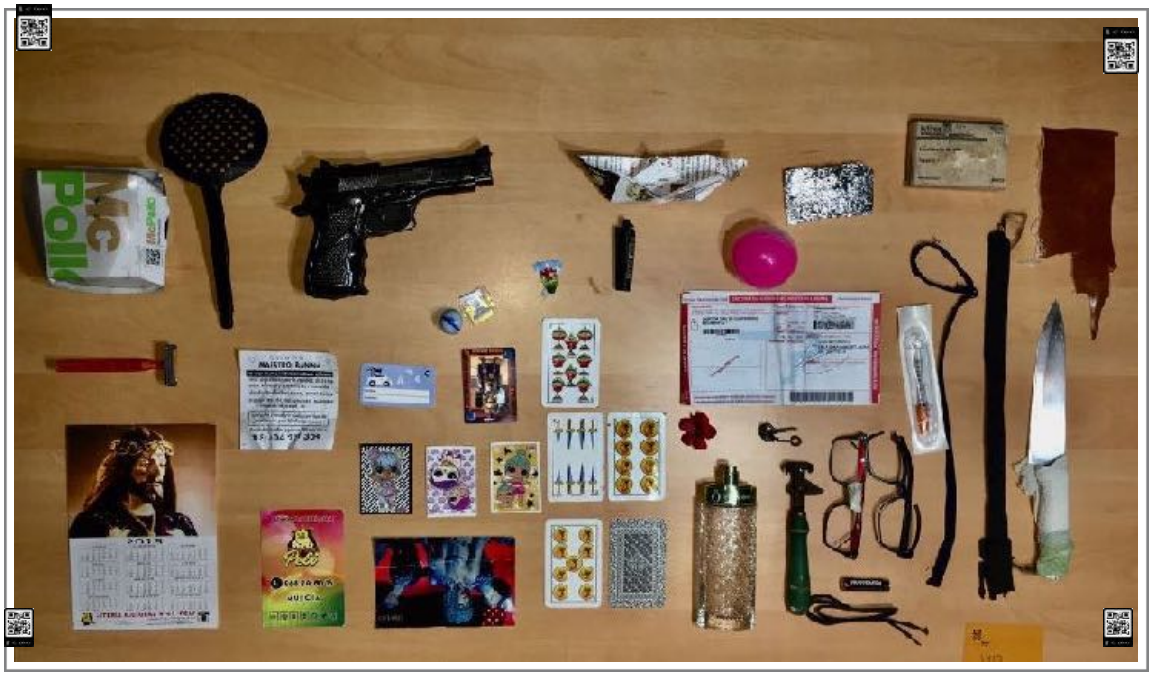
mapa de un día específico, del caminar al supermercado Carrefour en el centro comercial Las Atalayas. Este andar parte de mi dominio en el barrio de La Paz para traspasar sus limites e integrarnos mínimamente en la pedanía de Puente Tocinos, presentando una crónica de la vida moderna a través de los desechos. La presentación nos hace considerar la importancia, o la falta de ella, de estos objetos en nuestro entorno y como cada uno cuenta una historia dentro de la más amplia arqueología de la vida contemporánea.

El título de todo el contenido *Album infinito*, refiere un número semejante de objetos coleccionables. El cambiar la marca de Carrefour se hace con la intención de reproducir al máximo posible la pronunciación local. *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109) es la génesis de las siguientes obras. En su presentación ya se realiza incluyendo un catalogo razonado de *Arqueología de la P A la Z.*

8.3.2.3.2 Mesa expositiva I. **A modo de Boceto previo.**

En *Mesa expositiva I* (fig. 110) se realiza a modo de boceto previo, se obvia la norma de recoger alrededor de los contenedores y se hace deambulando por todo el barrio (Baudelaire, 2010). Entre los objetos se muestra una recreación de una pistola original que fue objeto encontrado (se realizan dos facsímiles, el primero se usó para la obra ya relacionada *80 años de Paz* (fig. 104). Los objetos son escogidos y únicamente se define la selección de los objetos por tamaño y que no sean orgánicos, también se determina el periodo de recogida. Se descartan los que no cumplen estos sencillos parámetros. Podría interpretarse a modo de anteproyecto de las siguientes instalaciones. Por otra parte, en principio se considera la exposición de la muestra sobre un juego de mesa encontrado en el punto señalado, pero por considerar que se perdería en gran medida la visión de musealización del objeto se descarta este modo de exhibición.

Figura 110
Colección Mesa expositiva I.



Nota: En las esquinas se colocan códigos QR
Fotografía del Mesa expositiva I. A modo de Boceto previo

8.2.2.3.3 Arqueología de la P A la Z.

En ella comenzamos la recogida selectiva por el protocolo muy sencillo, tamaño, alrededor del yacimiento, y no orgánicos , aún no existe randomizacion de días, de posibles objetos de recogida, no se establece el orden de colocación en la mesa, ni la colocación de números. Una gran diferencia y fundamental con la instalaciones que le preceden es que estaba concebida como objetos muertos, sin el contexto del sonido del barrio, del propio lugar.

Es una obra que es determinante para la creación de las posteriores *RResuRRección I, II y III.* El montaje de *Arqueología de la P A la Z* se realiza en mi propio domicilio (fig. 111), casa-taller, el sonido era ambiental, sin elementos tecnológicos, el que podía oírse. Así creamos una instalación que de manera fortuita también obtuvo el parámetro del tiempo presente por medio del sonido.

Madueño

Se relacionan cada uno de los elementos integrantes, y se numeran a modo de archivo. Posteriormente esta numeración se presentará de manera física en las mesas siguientes en la serie *RResuRRección* (figs. 112).

Figura 111
Colección Arqueología de la P A la Z



Nota: Composición el 18 de enero de 2020

Figura 112
Numeración de los objeto de Colección Arqueología de la P A la Z



Nota: 18 de enero de 2020

Numeración de cada uno de los objetos de la Colección Arqueología de la P A la Z

La obra se compone de 71 elementos que ya han dejado atrás el ser desecho, pasando a ser páginas de un libro, que tendrá tantas lecturas como observadores. Cada artefacto se convierte por si mismo en un personaje que dialoga con cada uno de los demás.Nos cuenta las vivencias y es reflejo del barrio.

Podemos ver la enumeración a modo de archivo de los elementos en las tablas 2 y 3 .

Tabla 2
Archivo del objeto 1 al 35 de la Colección Arqueología de la P A la Z



Objeto 1 Figura 2 Figura 3 Figura 4 Figura 5

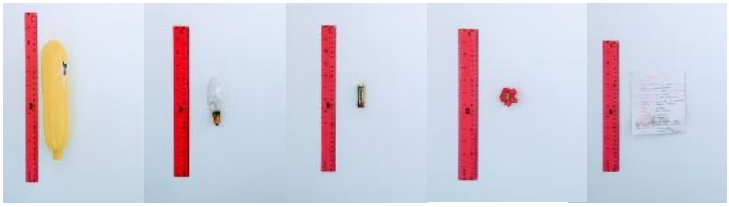


Figura 6 Figura 7 Figura 8 Figura 9 Figura 10



Figura 11 Figura 12 Figura 13 Figura 14 Figura 15

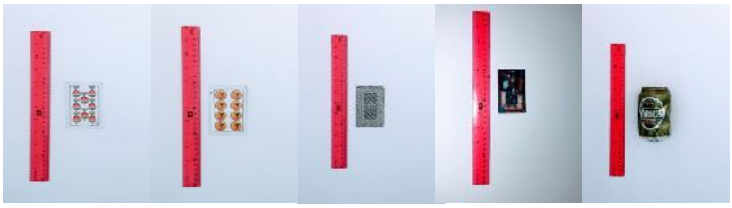


Figura 16 Figura 17 Figura 18 Figura 19 Figura 20

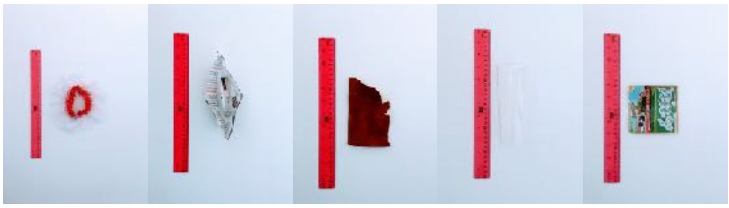


Figura 21 Figura 22 Figura 23 Figura 24 Figura 25

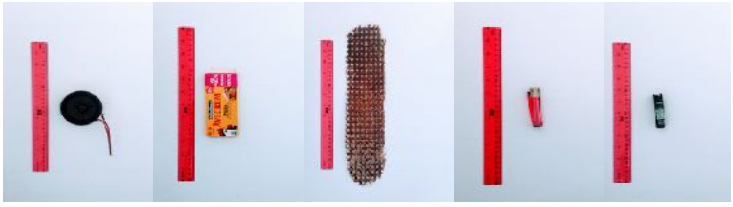


Figura 26 Figura 27 Figura 28 Figura 29 Figura 30



Figura 26 Figura 27 Figura 28 Figura 29 Figura 30

Nº	OBJETO
1	Caja de guitarra eléctrica juguete
2	sujetador bikini bañador
3	cuchara
4	maquinilla usada
5	calendario cristo loteria
6	bote fusil juego
7	bombilla
8	pila
9	rosa plastico
10	vocabulario inglés
11	CD reverso
12	tarjeta papel objeto bebe
13	octavilla santería
14	carta naipe 9 de oros
15	carta naipe 8 de espadas
16	carta naipe 8 de copas
17	carta naipe 8 de oros
18	carta naipe reverso
19	carta holográfica
20	lata cerveza
21	liga
22	barquito pael carta chino
23	skay de sofa
24	vaso tubo plástico
25	loteria de frotar once
26	altavoz tv
27	caja avecrem
28	rejilla silla
29	mechero 1
30	mechero 2
31	mechero 3
32	calcetín bebé
33	calcetín con roto
34	envase perfume
35	carta 1 juegos niños

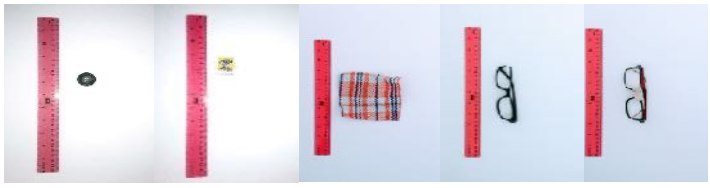
Madueño

Tabla 3

Archivo del objeto 36 al 71 de la Colección Arqueología de la P A la Z



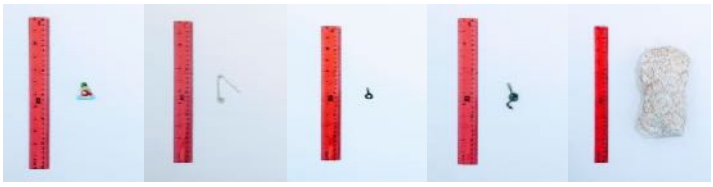
Objeto 36 Objeto 37 Objeto 38 Objeto 39 Objeto 40



Objeto 41 Objeto 42. Objeto 43 Objeto 44 Objeto 45



Objeto 46 Objeto 47 Objeto 48 Objeto 49 Objeto 50



Objeto 51 Objeto 52 Objeto 53 Objeto 54 Objeto 55



Objeto 56 Objeto 57 Objeto 58 Objeto 59 Objeto 60



Objeto 61 Objeto 62 Objeto 63 Objeto 64 Objeto 65



Objeto 66 Objeto 67 Objeto 68 Objeto 69 Objeto 70



Objeto 71

Nº	OBJETO
36	carta 2 juegos niños
37	carta 3 juegos niños
38	receta sin uso pensionista
39	botón 1
40	botón 2
41	botón 3
42	pegatina regalo pequeña
43	tejido bolsa transporte, saco
44	gafa 1
45	gafa 2
46	Tetrabrick
47	muelle pinza
48	cinta policía no pasar
49	medicina 1
50	medicina 2
51	papel la vaca que ríe
52	imperdibele
53	cancamo 1
54	cancamo 2
55	rollo-tesoro mueble
56	tarjeta fiesta
57	Mc Pollo envase
58	anuncio Oferta
59	papel aluminio
60	pezonera fiesta
61	cordón
62	medicina 3
63	instrucciones
64	caja bisutería
65	octavilla iglesia roca biblia
66	tira sujetador
67	braga bikini leoárdo y flores
68	bola plastico sorpresa
69	cartón medidas tv
70	CD copia autor
71	canica

Madueño

8.2.2.3.4 RResuRRección.

- **Metodología.**

Mi traslado al barrio de La Paz, transformándolo en mi hogar durante más de tres años, marcó el inicio de este proyecto, sumergiéndome completamente en su contexto. Sin embargo, la profundidad de esta vivencia no restó la importancia de adoptar una perspectiva objetiva. La metodología evolucionó desde una recolección dispersa hacia un enfoque focalizado, utilizando un yacimiento específico para garantizar autenticidad y objetividad. La integración del sonido y el enfoque neodadaísta amplían la accesibilidad de la obra, mientras los parámetros universales de comprensión permiten una resonancia más amplia. Cada objeto y sonido capturado narran la intersección de antropología y arte, ofreciendo una ventana a la vida y cultura urbanas.

Inicié mi proyecto con la intención de sumergirme en la riqueza cultural y social del barrio de La Paz, en la ciudad de Murcia, mediante la recuperación de objetos dispersos por sus calles. Esta recolección no se limitaba a un lugar específico; abarcaba desde objetos desechados por sus dueños hasta aquellos significativos encontrados, creados, o adquiridos de manera consciente. Cada objeto era seleccionado por su resonancia estética o conceptual, vista a través de mi lente subjetiva, imbuida de mis propios prejuicios y sesgos, lo que me permitía narrar una historia preconcebida desde mi autoría. Sin embargo, esta aproximación inicial diluía la esencia de la recolección en el vasto lienzo del barrio, dispersando los objetos y, posiblemente, imponiendo mi visión sobre el diálogo que pretendía establecer entre la obra y el espectador.

Pronto me di cuenta de que al no permitir que el lugar hablase por sí mismo, convertía mi autoría en una mordaza que privilegiaba la forma sobre el concepto, incluso cuando intentaba distanciar mi cultura y vivencias personales del proceso creativo. Esta reflexión me llevó a reconsiderar mi estrategia, optando por enfocarme en un punto de recogida único y específico, elegido tras un análisis objetivo basado en datos del ayuntamiento y otras fuentes

oficiales, así como la determinación de un protocolo de recogida como veremos más adelante. Este yacimiento, situado cerca de los contenedores de basura adyacentes a mi domicilio, se convirtió en el epicentro de mi exploración artística, integrando la vida cotidiana del barrio de manera más auténtica y menos intrusiva. Vivo a 10 metros de este punto focal, lo que me permite observar constantemente la dinámica del lugar y, aunque mis propios desechos podrían integrarse en la obra, me esfuerzo por evitarlo para mantener la objetividad del proceso de selección. Este enfoque me libera de prejuicios selectivos y permite que la obra emane desde la experiencia vivida del lugar, aunque manteniendo una distancia que asegura su libertad y capacidad de evocación.

La incorporación del sonido a la obra marcó un giro conceptual acentuando su ya estilo neodadaísta, creando un puente directo con su sociedad y transformando la atención del espectador hacia los objetos recolectados. Este componente sonoro, capturado en el mismo barrio, transporta a quien observa al presente, al instante palpable de La Paz, haciendo que la obra sea tan efímera como perenne. Su presencia en tiempo real en la sala de exposición acentúa la conexión entre el espacio físico del yacimiento y la experiencia inmediata del espectador.

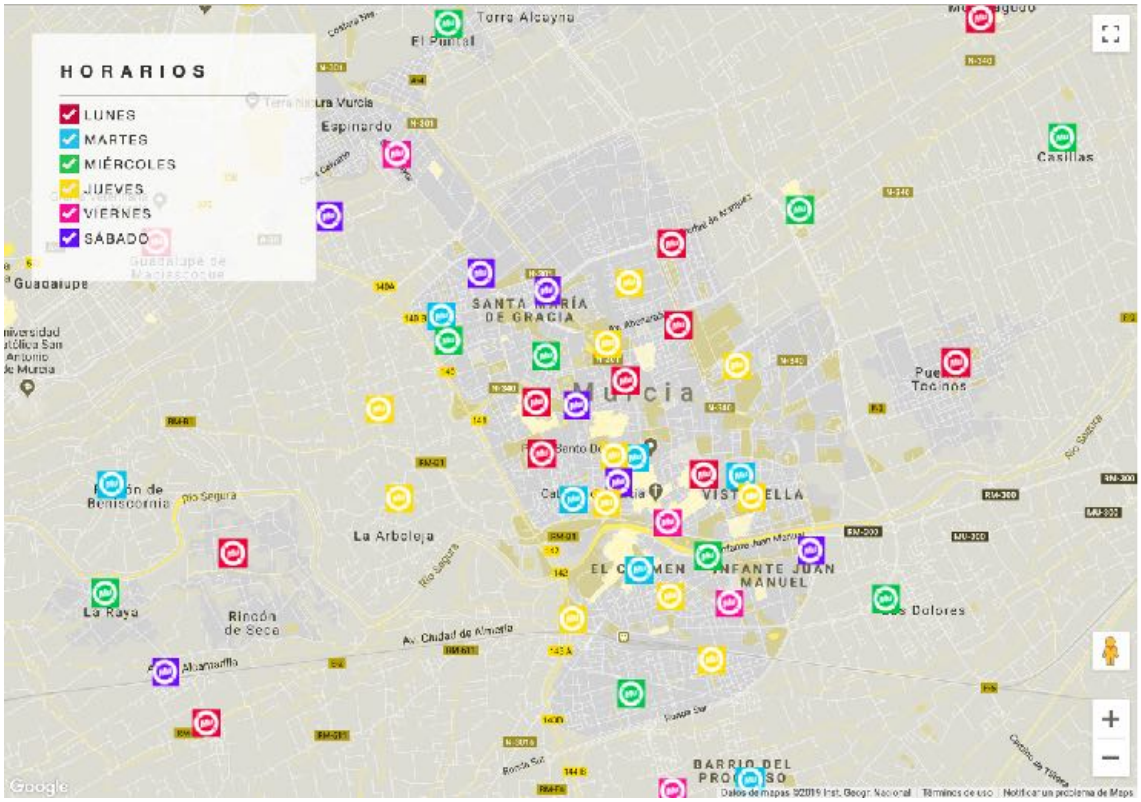
Si bien el bagaje cultural y los conocimientos previos de cada individuo pueden influir en la interpretación de la obra (permitiendo que la percepción de un residente de La Paz sea distinta a la de alguien que no pertenezca al barrio, o a la de un artista o antropólogo), se han establecido parámetros universales que facilitan una comprensión general. Esto garantiza que, a pesar de las variadas interpretaciones que pueden surgir debido a las diferencias en el conocimiento y la experiencia individual, se mantiene un nivel fundamental de entendimiento común entre todos los observadores. En última instancia, cada objeto recuperado y cuidadosamente seleccionado conforme a este detallado protocolo, acompañado por el ambiente

sonoro específico del barrio, actúa como un vehículo para explorar la confluencia de la antropología y el arte. De este modo, la obra despliega un relato profundo sobre las múltiples dimensiones de la vida urbana y cultural en el barrio de La Paz, invitando a una reflexión colectiva sobre la riqueza y complejidad de nuestras interacciones humanas y espaciales.

- **Del yacimiento.**

El yacimiento de recogida de objetos para nuestro estudio, que denominaremos "La Paz", está localizado en la intersección de las calles Málaga, Huelva y Córdoba, específicamente en Calle Córdoba, 7-6, dentro del código postal 30006, Murcia (fig. 113). Las coordenadas precisas de este lugar son 37.989528, -1.118899.

Figura 113
Ecopuntos y días de recogida en la ciudad de Murcia



Fuente: http://murciaciudadsostenible.es/ecopuntosmcs/

Figura 114
Contenedores del yacimiento. La Paz. Murcia



Fuente: http://www.murciaciudadsostenible.es/dondevaque/

Este punto se caracteriza por la presencia de tres contenedores de basura: dos destinados a residuos orgánicos y uno para el vidrio, careciendo de contenedores específicos para papel o cualquier otro tipo de desecho (fig. 114). Se observa un uso intensivo de este espacio por los residentes como punto de depósito informal para escombros, muebles, electrodomésticos y una amplia gama de utensilios, transformándolo en un punto limpio práctico, pero no oficializado.

La recolección de basura en La Paz se realiza regularmente a través de vehículos de tracción mecánica adaptados para la recogida de muebles y basura general, siguiendo un horario predominantemente nocturno. Las operaciones de recolección suelen llevarse a cabo entre las 2:30 p.m. y las 3:00 p.m. de lunes a viernes, extendiéndose a los fines de semana. La limpieza de las áreas circundantes se efectúa mediante barrido manual y el uso de sopladoras, complementadas ocasionalmente con baldeo. El personal de limpieza, equipado con escobas y carros manuales, realiza sus labores aproximadamente entre las 07:00 a.m. y las 07:30 a.m., aunque recientemente se ha observado un inicio anticipado alrededor de las 06:40 a.m. Adicionalmente, se ha documentado el paso de máquinas barredoras, asistidas por trabajadores con sopladoras, alrededor de las 11:00 a.m.

La normativa municipal establece horarios específicos para el depósito de la basura, particularmente entre las 21:00 horas y las 23:00 horas durante los meses de junio, julio, agosto y septiembre, modificándose a una hora antes (de 20:00 a 22:00 horas) el resto del año. Sin embargo, se nota una práctica anárquica por parte de los residentes en cuanto al

cumplimiento de estos horarios y en la manera de depositar los residuos, contribuyendo a la dispersión de desechos alrededor de los contenedores.

Según información oficial del Ayuntamiento de Murcia, la zona carece de un eco-punto cercano, aunque se facilita la recogida de enseres mediante solicitud telefónica. La gestión de los residuos está a cargo de Ferrovial Servicios, en coordinación con la Concejalía de Infraestructuras, Obras y Servicios Públicos, dentro del programa *Murcia Ciudad Sostenible*. La ciudad recoge aproximadamente 210.000 toneladas de residuos anuales, con un equipo de 800 personas trabajando en esta tarea.

Además, es relevante considerar la iniciativa de recogida selectiva por parte de los vecinos y de individuos que buscan objetos reutilizables o vendibles, a menudo desplazándose en bicicleta y usando herramientas para abrir los contenedores. Estos individuos, al dejar residuos de artículos o partes alrededor de los contenedores, proporcionan una fuente importante de artefactos para nuestro estudio, por no retornarlos usualmente al interior de los contenedores.

- **Protocolo para la recogida de la muestra.**

Exponemos los criterios de selección de los objetos de la muestra instalación-es *Arqueología de la P A a la Z y RResuRRección*.

Realizamos unas normas, un protocolo para la recogida de la muestra (fig. 115), con el fin de objetivar, simplificar y posibilitar dicha recepción:

A. Situación: Estarán alrededor de alguno de los tres contenedor a menos de un metro de cualquiera de ellos, considerando que están situados en el lugar por

Figura 115
Objetos susceptible de recogida en el yacimiento Murcia



Nota: Fotografía con fecha 8 noviembre 2020

Madueño

influencia directa de esta.

B. Nunca se cogerá objeto alguno que este en el interior del contenedor.

C. Nunca serán restos orgánicos.

D. Nunca se abrirán ni cajas, ni bolsas, ni paquete alguno. Si se recogiera algún contenedor o recipiente será completo, siempre presuponiendo que no tenga sustancias orgánicas.

E. La suma de alto, ancho, profundo no será mayor a 150 centímetros. Si fueran de mayor envergadura se podrá seccionar o cortar una parte de ellos para exponerlos. Los cordones, cables, lianas y semejantes podrán liarse para la exposición.

F. Ni papel, ni cartón, ni cristal, ni ningún material sin inscripciones, logos o manuscritos. Excepcionalmente si fuera reconocido el objeto de estos materiales por su material o forma a que pertenece se podrá recoger excepcionalmente.

G. Repetición: No se hará reiteración del mismo objeto, aunque si fuera pequeños podrán recogerse hasta 10 y siempre que no sean exactamente iguales.

a.- Tiempos y periodos, aletoriedad.

Para la obra *Arqueología de la P A la Z* se determina el periodo desde el 15 de diciembre 2019 hasta el 15 de enero de 2020 en el yacimiento de La Paz. Se recogerán todos los objetos que cumplan los requisitos anteriores, sin tener que determinar uno a uno la posibilidad de recogerlo o no por medio de una moneda. Se recogerán hasta completar el numero de 50 objetos mínimo y máximo 75.

Para determinar los días específicos de la obra *RResuRRección* recogida en el yacimiento La Paz, se estableció un proceso aleatorio: seleccionando 15 días dentro del intervalo comprendido entre el 15 de octubre de 2020 al 12 de noviembre de 2020. La decisión de si proceder o no con la recogida en un día dado se tomó mediante el lanzamiento

de una moneda, asegurando así la aleatoriedad en la selección de los días de recogida hasta completar o el periodo establecido o el número de objetos deseados entre 50 mínimo y 75 máximo. Dentro de los objetos posibles se procede por medio de la moneda a determinar si se recoge o no, teniendo un 50% posibilidades de ser recogidos los que cumplen el requisito.

En cuanto al horario de recogida, si bien no se impuso una limitación estricta, se procuró que las actividades de recolección se realizaran en un intervalo específico: justo después de la recogida general de basura por parte de los servicios municipales y antes del inicio del servicio de barrido. Esta estrategia fue diseñada con el objetivo de minimizar la presencia de residuos orgánicos en el entorno, facilitando así la recolección de objetos en el yacimiento y mejorando la eficiencia del proceso.

Figura 116
Producto de limpieza de objetos recogidos en el yacimiento



Nota: Hipoclorito sódico domestico con detergente con el que se realiza la limpieza

Figura 117
Limpieza de objetos recogidos en el yacimiento



Nota: Limpieza por sumersión

b.- Limpieza. Todos los objetos son limpiados con el fin de prevenir la salud, Se utiliza hipoclorito sódico en dilución al 30% mínimo y jabón (fig. 116). Los objetos susceptibles de ser sumergidos en la dilución se limpian por este medio, más frotado manual en la misma cuba del líquido (fig. 117). Los que no son susceptibles de sumergirse se limpian mediante frotado manual y el mismo producto.

Papeles y posibles objetos que pierdan la total identidad se hace mediante paño húmedo en la dilución y se tratarán como producto posible de contener material

Madueño

biológico, vírico o bacteriológico durante mínimo 15 días.

Por ello sólo podrá tocar los objetos en este periodo el autor y siempre con las medidas de protección pertinentes.

c.- Material utilizado en la obra. Todo el material para realizar la obra: cubetas de limpieza, rejillas de secado de objetos son también reciclados. Así como los medios informativos, móviles e incluso estudio de fotografía han sido adquiridos de segunda mano.

El autor considera que no tendría sentido realizar una obra de estas características distanciándose de ella. Toda la obra se ha realizado en el barrio de La Paz.

d.- COVID_19[17]. Se seguiría todas la medidas descritas para prevención de la salud. Ante la situación actual por el COVID-19 y las diferentes normas y reglamentos que pudieran regir, así como por la prevención de la salud. El autor se reserva el derecho de establecer los cambios que sean necesarios en este proyecto para llevarlas a cabo y con el fin docente actual. El autor considera la viabilidad de realizar la instalación y busca una alternativa por si no pudiera realizarse, por ello comienza haciéndola en su propio domicilio.

- **El Sonido. *RResuRRección.***

El traslado del sonido a la sala expositiva será determinante, pasará la instalación de ser *Arqueología de la P A la Z* (fig. 111) a *RResuRRección* en cualquiera de sus versiones.

El sonido se proyectará a la vez que se exponen los elementos. Tendrá un tiempo diferente a la recogida de los objetos.

Los elementos fueron recogidos en un momento anterior con respecto a la exposición y el sonido será el que acontezca en el barrio durante la exposición.

---

[17] El periodo de la pandemia de COVID-19 en España, bajo estado de alarma, se extendió desde el 15 de marzo de 2020 hasta el 21 de junio de 2020, cuando se levantó la primera declaración de estado de alarma. Hubo posteriores estados de alarma debido a nuevas olas de contagio, extendiéndose hasta mayo de 2021, con diversas fases de restricciones y medidas de control sanitario implementadas durante estos periodos.

El sonido se recogerá en un punto privilegiado a 9 metros de altura y a unos 6 metros de distancia horizontal del yacimiento. (Calle Málaga 10, tercera altura).

Por medio de un micrófono externo omnidireccional y un móvil o grabadora se recoge el sonido ambiente. Necesita de un adaptador para usar el manos libres del terminal movil receptor de sonidos es decir, un *jack* de tres canales que conectará a un micro externo. Se realizan pruebas previas por si hubiera diferencias de impedancia en la salida según sea micro o línea.

Se consideran dos posibilidades más, aunque de menor calidad:

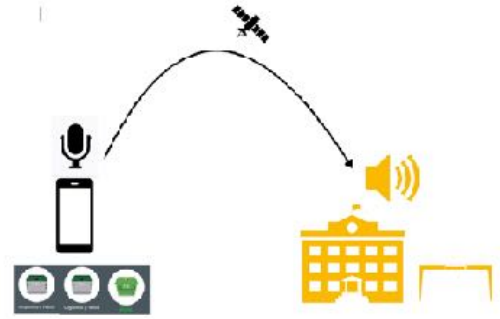
-Un cable adaptador de auricular móvil y micrófono salida (usualmente rojo) micrófono, el pin a la salida del teléfono móvil

-El micro externo de manos libres incluido usualmente del terminal del móvil sonido aceptable

Debería utilizarse si el terminal móvil no reconociera el micro alguna aplicación, tipo *App Opencamara, a*sí como intercalar para el sonido una mesa de mezclas entre micro -móvil.

La sala de exposiciones recibió el sonido mediante con otro móvil al que se acopla un amplificador y un altavoz que dará el sonido ambiente a la sala de exposiciones (figs. 118, 119) Transportando al espectador al presente del

Figura 118
Esquema mínimo para sonido directo. Altavoz con previo movil y amplificador.



Nota: Desde las inmediaciones del yacimiento hasta la exposición

Figura 119
Altavoz amplificador. Bluetooth-batería.



Nota: Este modelo tiene la capacidad de trabajar con baterías recargables

propio yacimiento.

Cualquier otro medio tecnológico que sirviera para este fin sería adecuado.

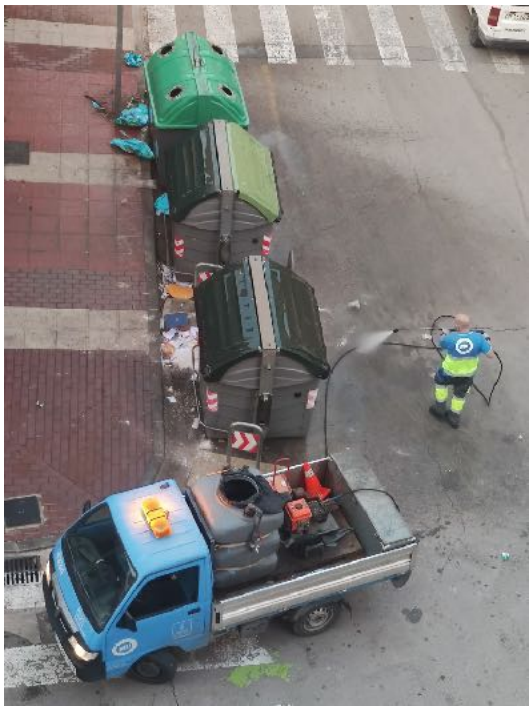
Se realiza por medio de envío de datos y no por voz, por transmitir mejor que por una comunicación telefónica, por ser el ancho de banda en los datos es más amplio y la modulación mas baja así como la posible corrección de errores en la señal recibida es mejor.

- **El título RResuRRección.**

Es significativo *RResuRRección*, nos expresa la forma que hemos pasado de la obtención de cada uno de los elementos a modo de arqueología, elementos muertos de pasado a darles un aire nuevo por medio de la significación del sonido.

Jugamos con la capitalización de las letras R contenidas en la palabra *RResuRRección* y le conferimos mayor sonoridad destacando en mayúsculas las R. De una manera más sutil reivindicamos el modo de escritura por la limitada cultura en el propio barrio de donde presuponemos han vivido los objetos.

Figura 120
Yacimiento La Paz. Calle Málaga 8. Murcia.



Nota: Realizada la fotografía el 8 noviembre 2020

•Autoría de la obra y posterior uso.

Como autor reniego de mi autoría, pues en ella intervienen los ex-dueños de los objetos que fueron de propiedad privada y tomaron la decisión de abandonarlos o tirarlos. Estos objetos tendrán también una vida propia, única por sus marcas, deterioro y transformaciones. El barrendero, el basurero, el rescatador de metales y otros recolectores de materias primas valiosas que no recogieron estos objetos y los dejaron en las inmediaciones (fig. 120) también son parte de esta

autoría. El sonido del lugar y sus protagonistas, así como el espectador que crea sus propias historias, serán coautores de la obra. ¿Tiene alguien más derechos?

Ferrando (2009), en "El arte de la *performance*. Elementos de creación", recoge las palabras de Duchamp: "El artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución" (p.87).

Podemos leer en Bourriaud (2015), en relación "al autor como entidad jurídica", las palabras de Douglas Gordon: "Sigo siendo escéptico acerca de la noción de autor… y estoy contento de estar en un segundo plano en un proyecto…" (p. 112). De igual manera, reivindico mi no tutoría o al menos no como actor principal.

La obra será reproducible en cualquier lugar siguiendo las pautas establecidas, proporcionando una nueva y diferente lectura del lugar. Como autor, cedo los derechos de estas nuevas versiones. Tras la finalización de la exposición, los objetos usados se convertirán en objetos museísticos. Dejo libertad a los nuevos intérpretes para guardarlos, custodiarlos, regalarlos, reusarlos o abandonarlos a su nueva suerte, al estilo de los números y medidas tomados en la obra *Íntimo y personal* de Esther Ferrer, donde datos personales son transformados en arte. De este modo, la obra sigue viva y en constante cambio de perspectiva, permitiendo que cada objeto continúe su ciclo de transformación y adquiera nuevos significados (Fernández, s.f.).

- **Descripción del lugar de exposiciones.**

Se barajan diferentes posibilidades, desde el estudio del autor en el propio barrio y a escasos metros del yacimiento a la sala expositiva:

a.-El propio estudio-vivienda-taller.Arqueología de la P a la Z.

Donde el sonido será en directo sin necesidad de elementos tecnológicos alguno.

La ubicación de los elementos y la mesa serán iguales.

La ubicación de la mesa se hizo en el salón recibidor.

Se descarta la posibilidad de visita presencial por la pandemia del COVID19. Pero se realiza documentación gráfica y visitas por medios telemáticos.

b.-Sala de exposiciones *RResuRRección*

A. Exposición en una sala vacía de otros elementos, con una mesa central. Los elemento tecnológicos necesarios se encuentran camuflados debajo de la mesa.

B. Tamaño suficiente para deambular libremente, pero no muy grande que proporcionen cierta intimidad.

C. Techos altos rememorando la visión del autor desde el mirador al yacimiento. Posibilitando también si es posible una visión occipital por medio de alguna plataforma elevada o cualquier otro tipo de dispositivo.

D. Paredes de color neutro a poder ser blanco o gris claro.

E. Suelo de color neutro.

F. Eliminación de elementos que condicionen a los expuestos museisticamente.

Se exponen en la sala M y posteriormente en la sala Nano ambas de la facultad de Bellas Artes de Murcia. En el año 2023 se instala en el museo arqueológico de Cehegín y actualmente existe previsión de otros espacios expositivos.

b.1. *RResuRRección I*. Sala M Exposición 10-18 noviembre 2020.

- **Algunos datos sobre la Sala M.** Medidas de la sala M: 730 cm de largo y 410 de ancho , la altura aproximadamente es de 5 metros.
- **COVID-19.** Con respecto al COVID-19 se tomó la medida que sólo podrá entrar un espectador a la sala, y el artista, debido a su limitada ventilación, sólo tiene una ventana condenada a otro espacio y a parte de la puerta de entrada una puerta a otro espacio-clase,

que sería aconsejable que estuviera abierta, así como el acceso de esta segunda sala desde el pasillo que comparte con la sala M por seguridad, aunque no es imprescindible, por la limitación de aforo.

- **Dinámica expositiva.**

A continuación detallamos cada uno de los elementos existentes en la instalación. La instalación está compuesta por 64 piezas museísticas y sus correspondientes tarjetas que los identifica con un número ordinario. Todo dispuesto en una única mesa de exposición. Se ubican los elementos tecnológicos necesarios par transportar el sonido de la Paz a la sala de exposiciones. Añadimos códigos QR con las explicaciones de la obra y datos del autor , así como del listado de piezas.los elementos que intervienen en el programa expositivo de la instalación.

- **Listado de piezas.** Se confeccionó un listado pormenorizado de cada una de las piezas que se encontraban a disposición por medio de un código QR expuesto en las cuatro esquinas de la mesa de exposiciones. Propusimos un número entorno a 50 objetos, aunque al final conseguimos 64 objetos.

- **La mesa de exposición.** Se colocaron todos los elementos sobre una mesa de 177 cm. largo, 77 cm. ancho y 73 cm. de alto, con color de fondo marrón claro (GENERIC RGB: RGB HEX #A89B7F, RGB 256 168,155,127, puede ser susceptible de cambio pero será lo más aproximado posible). Colocación de una regla de 30 centímetros en las fotografías individuales de cada elemento para la documentación del archivo. Se colocaron cuatro códigos QR en cada esquina con el listado de los elementos, así como una introducción y explicación a la obra.

- **Códigos QR.** Tras el estudio de las diferentes posibilidades existentes desde la arqueología, se opta por hacerlo por medio de códigos QR (*quick response code)* (código

Figura 121
Códigos QR Y DM.

QR Code	DM
Are larger than DM codes	Are small and compact codes
Can store Japanese characters	Can hold a lot of data
Can be hacked	Are more secure
Became popular in Japan	Are becoming a standard in the US and Europe
QR Code as a brand is more popular than DM or 2D	

Nota: Fuente: FAC-MAC

Figura 122
Ejemplo de siglado de piezas arqueológicas mediante códigos DataMatrix



Nota: Fuente: Fac-Mac) https://www.faq-mac.com/2011/01/espana-es-pionera-en-la-utilizacion-de-codigos-qr-para-el-registro-de-hallazgos-arqueologicos/

de respuesta rápida) o Datamatrix (figs. 121, 122). Por otra parte según Aparicio 2014 desde hace unos años se usa con éxito los códigos de este tipo en el trabajo arqueológico para seguir los hallazgos encontrados en la excavación. Así pues, abandonar la técnica invasiva usualmente usada, no tener que utilizar la escritura mediante rotulador permanente sobre la propia pieza. *Centre d'estudis del patrimoni arqueològic de la prehistòria* (CEPAP) (2011) afirma que los anteriores métodos para identificar piezas eran demasiado fácil de frotar o borrar el número de identificación del código, estando escrito directamente en el objeto, que podría ser dañado en el proceso. A cambio, el código se pega sobre la pieza con una disolución de polipropileno inocua para la pieza y reversible.

Tener acceso de manera inmediata a mayor cantidad de información mediante la lectura de cualquier dispositivo de lectura, siendo de fácil uso el smartphone. Para el propio arqueólogo es mucho mas rápido el cifrado y su ejecución, así como su ordenamiento posterior.

España es pionero en el desarrollo de estos códigos en el uso de siglado arqueológico, como ejemplo en el yacimiento de Cástulo de Linares (Jaen), así como el CEPAP. Según

CEPAP, han usado este sistema tanto en diferentes objetos, como espadas y huesos y en distintos enclaves como la Roca dels Bous, la Cova Gran de Santa Linya, en Lleida, yacimientos de Tanzania, Etiopía. El equipo indica que el código proporciona información crucial, como el nombre del lugar, el nivel arqueológico de hallazgo y un número de inventario. Esta información es vital ya que conecta cada objeto con una amplia red de datos que ayuda a contextualizar cada pieza de manera individual. Nos inclinamos en nuestra obra *RResuRRección* por el uso del código QR, pues aunque el código DataMatrix tiene ventajas como su mínimo tamaño, 2-3 milímetros frente al QR que será mínimo de 1,5-2 centímetros el segundo no necesitará dispositivo con sensores muy especializados para su lectura pudiéndose leer por cualquier smartphone o tableta posibilitando la interacción con el observador de manera amigable desde cualquier dispositivo de captura de imágenes con la utilización de aplicaciones lecturas de datos QR y una conexión a internet para las direcciones web (Martínez y Cabrera ,2014).

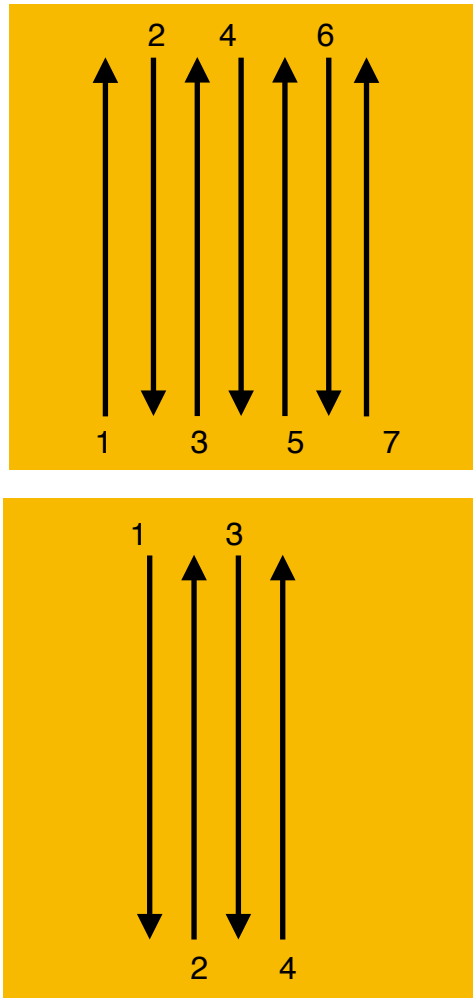
Sobre que información relacionar, Martínez y Cabrera (2014) nos advierte de no cargar textos de excesiva de información, hemos de incorporar una información mayoritariamente gráfica, debemos extraer la información directamente de los objetos. Realizamos un solo código QR a modo de ejemplificación, de la unidad de la obra total, a modo testimonial, a diferencia de restos arqueológico independientes. En ella se incluyeron la relación de las piezas con su número y fotografía de manera individualizada.

- **El sonido.** Se envía el sonido a la sala de exposiciones donde se encuentra otro móvil al que se acopla un amplificador y un altavoz que dará el sonido ambiente en la sala de exposiciones. Transportando al espectador al presente en directo del propio yacimiento.
- **Elementos dentro de la mesa de exposición.** La obra se constituyó finalmente de 64 objetos. El orden que se establece para los elementos fue aleatorio, según se extraían

del contenedor de transporte. Se considera el etiquetar, numerar, la muestra de manera tradicional en los museos arqueológicos, que ha derivado en una interpretación como prueba de delitos policiales-judiciales.También se establece el uso de códigos QR para la obra final.

- **Colocación de los objetos en la mesa de exposición.** En principio se consideró la colocación de los objetos dentro de la mesa según un orden riguroso de recogida. Posteriormente y con el ánimo de incorporar una nueva variable aleatoria y no predecible, se determina hacerlo mediante la extracción al azar de cada uno de los objetos de un único contenedor donde estarán todos los objetos previamente a la hora de exponerlos, en posteriores exposiciones se seguirá el orden establecido en la primera de ellas.

Figura 123
Gráfico de colocación de objetos



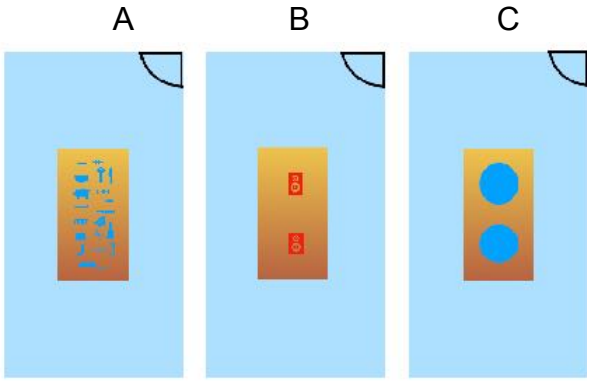
*Nota: Arriba g*ráfico de colocación de objetos propuesta
*Abajo g*ráfico de colocación de objetos *RResuRRección* se utilizaron 4 líneas y por la colocación el 1 empieza en sentido contrario sigue la misma lógica

Se marcan espacios en el tablero de la mesa para cada objeto independientemente del volumen. Si por tamaño ocupara más espacio que el cuadrante que le correspondiera, podrá hacerlo y el siguiente elemento se desplazará pero siempre por orden. El fin es intervenir lo menos posible en la colocación de los objetos para evitar el buscar un fin estético del autor que condicionaría la historia para el espectador.

Se establece siguiendo el gráfico expuesto (fig. 123), por orden del 1 al 7. Excepcionalmente se podrían colocar objetos similares de manera consecutiva, siempre y cuando sean de menos de 25 centímetros la

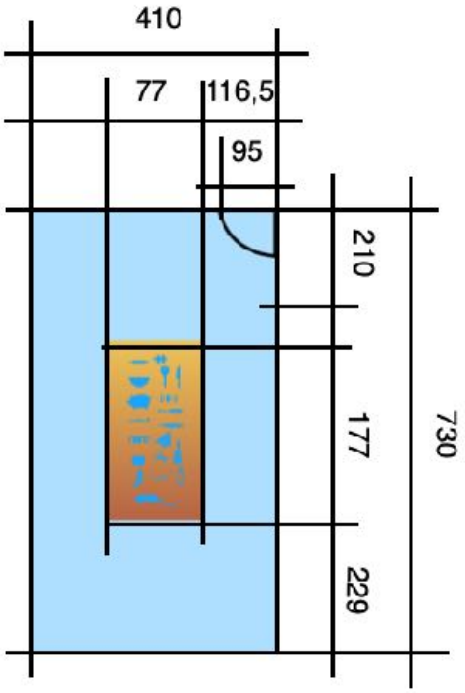
Madueño

Figura 124
Aproximación de situación de elementos en sala Exposición



Nota:
A Colocación mesa
B Altavoces bajo mesa
C Focos lumínicos direccionales en techo o plano superior mesa

Figura 125
Medidas de la sala M



Nota: Medida expresadas en centímetros

suma de ancho, largo y alto. En la mesa de montaje de *RResuRRección* sólo se ha necesitado 4 líneas, incorporando 64 elementos (fig. 123).

Se sitúa la tarjeta con el número 1 de los objetos al fondo de la mesa para obligar al visitante que se introduzca del todo en la sala teniendo que introducirse desde el principio en la obra.

- **Ubicación de la mesa, elementos de tecnológicos y sonido en la sala** (fig. 124).

La mesa se coloca en la zona central de la sala de exposiciones.

El sonido viene desde de bajo de la mesa, intentando que todos los elementos queden ocultos.

La luz, que delimite el espacio de la mesa únicamente o en su defecto ambiental .Una luz ambiente residual.

-**Sala de exposiciones.** Una mesa central a modo de mesa de disecciones, mesa de quirófanos en el centro de la sala y que posibilitara al espectador, al cirujano, revivir los objetos, darles el aliento de la

Madueño

vida, dentro del nuevo cuerpo. Permitir al espectador la inspección pormenorizada de los objetos sin tener que atender a ningún otro elemento de la sala e incluso invitándole a caminar sin atender a tropiezos.

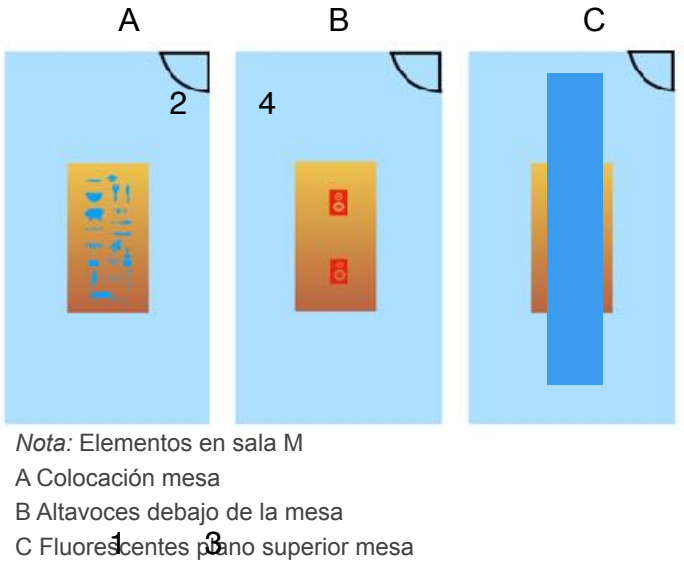
- **b.1 *Resurrección I*. Proyecto expositivo. La instalación. Montaje en sala M**

  - **Disposición de la mesa.** Para la ubicación de la mesa, salvamos 95 cm por la apertura de la puerta y par dejar libre circulación, disponiéndola centrada con respecto al resto de parámetros.

Realizamos los cálculos:730-95-177= 458, 458/2=229 cm. Se coloca a 229 del paramento del fondo. En cuanto al ancho y considerando 77 cm de ancho de la mesa 410-77 = 333, 333/2 = 116,5 cm. (fig. 125).

Sería deseable tener en penumbra la sala y sólo iluminada la mesa de exposición aunque finalmente se realizó con la luz eléctrica dispuesta (fig. 126).

Figura 126
Situación de elementos en sala M



Nota: Elementos en sala M
A Colocación mesa
B Altavoces debajo de la mesa
C Fluorescentes plano superior mesa

  - **Códigos QR.** Dos, situándolos a la entrada de la sala de exposición, con explicación breve de lo que es la obra y autoría. Uno en la mesa de exposición con el listado de los objetos y sus correspondientes fotografías. Y un segundo en la exposición para establecer la ubicación del yacimiento y en la hoja de sala.

  - **La instalación final.** La obra se compone de 64 elementos (figs. 127-129), que ya han dejado atrás el ser desecho, pasando a ser páginas de un libro, que tiene tantas lecturas

Madueño

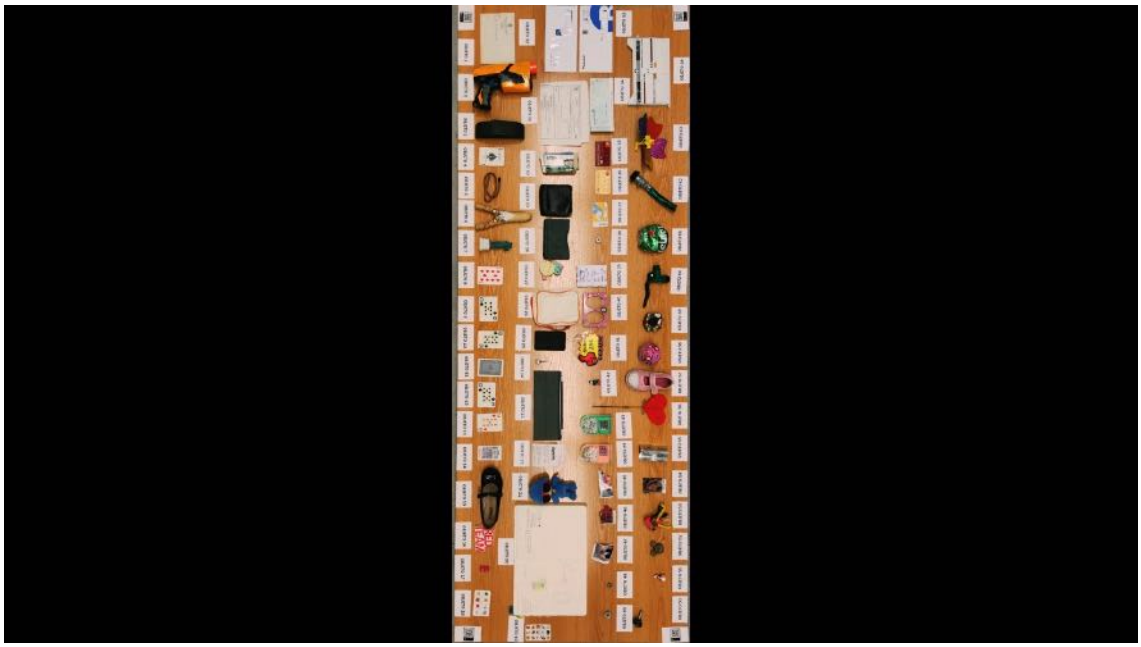
como observadores. Cada artefacto se convierte por si mismo en un personaje que dialoga con cada uno de los demás.

Cada espectador tendrá su propia historia e interpretación. En cada uno despertará sensaciones diferentes. Se musealiza cada uno de los elementos y su conjunto. Una obra única e indivisible, siendo cada elemento necesario e integrante del resto, a modo de pinceladas de un cuadro.

Se considera el etiquetar, numerar, la muestra de manera tradicional como en los museos arqueológicos y también el uso de QR para la obra final.

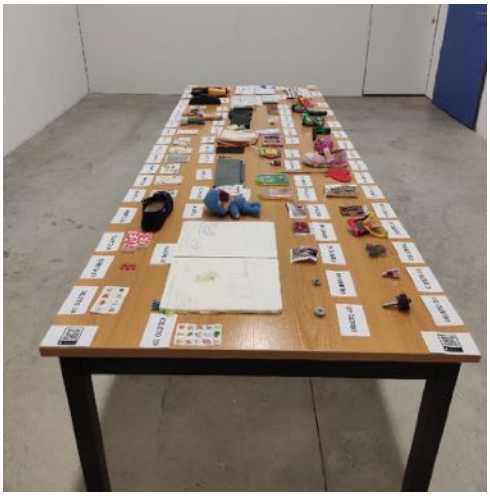
- **Vídeo de la instalación.** Se puedes visualizar el vídeo *ResuRRección I* en el siguiente enlace: *Video ResuRRección I* (fig 127).

Figura 127
Vídeo RResuRRección I



Nota: Vídeo con narración propia, donde se explica de manera somera la instalación
Fuente y visionado: https://www.youtube.com/watch?v=SqWPwNYKnXI&feature=youtu.be

Figura 128
RResuRRección I



Nota: Visión entrada instalación
Fotografía autoría propia

Figura 129
RResuRRección I



*Nota: Arriba visión occipital lado derecho, abajo v*isión occipital central Mesa *RResuRRección I*

- **Hoja de Sala.**

Figura 130
Invitación y hoja de sala. Visión Occipital . Mesa RResuRRección I

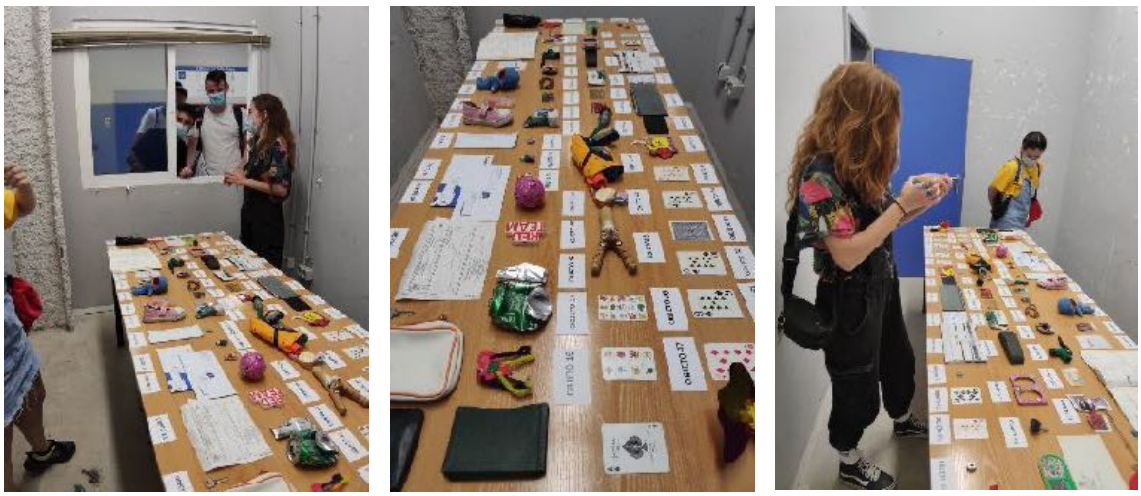


Nota: Texto, maquetación y fotografías autoría propia

b.2. *RResuRRección II*. Sala Nano. 4-11 de mayo 2021

La instalación *Resurrección II* se realiza en Sala Nano de la facultad Bellas Artes de Murcia desde el día 4 al 11 de mayo 2021. guarda similitudes paralelismo con la anterior, alberga los 64 objetos seleccionados (fig. 131). En ella se introduce un elemento distintivo para el espectador: la capacidad de observar la obra tanto desde el exterior como desde el interior de la sala. Este enfoque dual no solo enriquece la experiencia visual, sino que también añade una nueva dimensión interpretativa a la obra. Tal disposición invita a los visitantes a explorar las múltiples perspectivas y significados que emergen al cambiar su punto de vista, profundizando en la comprensión de la instalación. Se preservan los demás parámetros y recomendaciones expositivas establecidos previamente, asegurando una coherencia y continuidad en la presentación de la obra.

Figura 131
RResuRRección II



Nota: Espectadores sala Nano, facultad de BBAA Murcia

b.3. *RResuRRección III.* Museo Arqueológico Cehegín. 10-2-2023 al 3-3-2023

Figura 132
Museo Arqueológico de Cehegín



Nota: Acceso a salas expositivas con cartel de la Exposición Un Viaje Nómada
Cartel y fotografía autoría propia

La obra *RResuRRección III* se presenta en el Museo Arqueológico de Cehegín, dentro de la exposición monográfica propia, titulada *Un Viaje Nómada* (fig. 132), durante el periodo del 10 de febrero al 3 de marzo de 2023. La exposición fue comisariada por Gerardo Robles y Baldo de Maya. A lo largo de la exposición, la obra recorre los distintos lugares de la investigación de esta tesis: Murcia, Italia y Colombia. Se recrea una sala dedicada a la obra realizada en Murcia, permitiendo así un diálogo entre nuestras obras, así la obra de *RResuRRección III* dialoga, especialmente con el collage *Nuestra Señora de La Paz* (fig. 93). Sin embargo, esta decisión nos obliga a omitir la recomendación de presentarla en sala como pieza única.

En esta instalación, se reproduce nuevamente el sonido en directo del entorno del yacimiento en el barrio de La Paz. En *RResuRRección III* (fig. 133,134) los elementos se instalan de manera similar a *RResuRRección II* (fig. 131), respetando el número asignado a cada uno de ellos sin alteraciones.

Figura 133
RResuRRección III y Señora de La Paz. Museo Arqueológico de Cehegín. 2023



Nota: Vista frontal colección *RResuRRección III acompañada de Sra. de la Paz*
Fotografía autoría propia

Figura 134
RResuRRección III. Museo Arqueológico de Cehegín. 2023



Nota: Vista superior colección *RResuRRección III*
Fotografía autoría propia

- **Análisis Colecciones.**

Colecciones (figs. 108, 110, 127, 131, 134) se erige como una exploración multifacética de la vida urbana en el barrio de La Paz, Murcia, empleando una metodología que entrelaza el arte, la antropología y la cartografía social para investigar y narrar las dinámicas de este espacio. Central para este enfoque es el concepto del objeto encontrado, no solo como un residuo material de la vida cotidiana sino también como un portador de historias, significados y relaciones sociales. Esta premisa se alinea con la visión de la antropología contemporánea que ve en los objetos no meros artefactos sino entidades activas en las redes de interacción humana (Appadurai, 1986; Miller, 2005).

Colecciones invita a una reconsideración de lo que constituye el valor, la memoria, y la identidad en el contexto urbano. Este proyecto no solo celebra la capacidad del arte para capturar la complejidad de la experiencia humana sino también destaca su potencial para fomentar un diálogo continuo sobre nuestra relación con el entorno material y cultural que nos rodea.

En *Colecciones*, el objeto encontrado se transforma en un archivo vivo que narra las historias escondidas del barrio de La Paz. Cada objeto, no es solo un testigo pasivo, sino un participante activo que conecta el pasado con el presente, revelando las capas ocultas de la memoria urbana. Esta conexión se ve reforzada por la forma en que el paisaje del barrio, con sus calles, edificios, y espacios abandonados, se presenta no solo como un fondo sino como un entorno cargado de significados, transformando cada rincón en un documento que habla de la vida y la historia de sus habitantes.

Este enfoque se alinea con las ideas de Thomas Ruff, quien utiliza la fotografía para explorar como los objetos y el entorno urbano actúan como archivos de la memoria colectiva, capturando las fluctuaciones de la vida y preservando las resonancias de la memoria (Ruff,

2009). De la misma manera, *Colecciones* utiliza los objetos encontrados y el paisaje urbano para crear un diálogo visual y sonoro que trasciende la simple observación, ofreciendo una crítica profunda de como se construyen y se narran las historias urbanas (Guasch, 2005; Sontag, 1977).

En este sentido, *Colecciones* no es solo una acumulación de objetos sino una curaduría que transforma estos residuos en un lenguaje visual y sonoro que habla de patrones de consumo, estrategias de supervivencia, y la estética de lo cotidiano. Cada componente del proyecto, desde *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109), *Mesa expositiva I* (fig. 110) hasta *RResuRRección I* (figs. 127)*, RResuRRección II* (figs.131), *RResuRRección III* (fig. 134), funciona como un capítulo en una narrativa más amplia que mapea la vida social y cultural del barrio, ofreciendo una cartografía que es a la vez física y simbólica.

La integración de sonido ambiental del barrio en *RResuRRección* (figs. 127, 131, 134) amplía aún más la dimensión sensorial del proyecto, enfatizando la importancia de la etnografía sensorial (Feld, 1996) en la comprensión de espacios urbanos. Esta elección metodológica resalta la inmersión del proyecto en la vida del barrio, capturando no solo su paisaje material sino también su atmósfera vivida (a través de lo que se ve y lo que se oye)y como estos elementos interactúan para conformar la experiencia de la comunidad y su percepción.

Colecciones demuestra el poder del arte y la antropología para desentrañar las complejidades de nuestras interacciones cotidianas con el mundo material, ofreciendo perspectivas únicas sobre la vida contemporánea y sus desafíos.

- ***Camino al Carefú. Un Album Infinito.*** Iniciando con *Album infinito. Camino al Carefú* (figs. 108, 109), el proyecto invita a una reflexión sobre como el acto de caminar (a menudo considerado trivial) puede convertirse en una práctica artística y de investigación

que revela las capas ocultas de la urbanidad. Inspirándose en la práctica artística de Richard Long, este componente subraya la importancia de la observación y la colección como actos que pueden desentrañar historias urbanas, transformando el caminar en un acto de cartografía social que documenta y reflexiona sobre el espacio urbano y sus dinámicas.

- ***Mesa expositiva I.*** En *Mesa expositiva I* (fig. 110) se profundiza en la selección y presentación de objetos, reflexionando sobre como estos pueden ser reinterpretados y resignificados en un contexto expositivo. Aquí, la metodología recuerda a las prácticas de Mark Dion, donde los objetos encontrados se convierten en narrativas visuales que cuestionan las categorizaciones y las historias oficiales. Esta fase del proyecto destaca la tensión entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo impersonal, desafiando al espectador a considerar las historias que estos objetos cotidianos pueden contar sobre la vida, el consumo y la obsolescencia.

- ***Arqueología de la P A la Z.*** Con *Arqueología de la P A la Z* (fig. 111) , el proyecto adopta una mirada más concentrada y reflexiva, estableciendo un diálogo directo con la antropología al considerar los objetos como artefactos de una "excavación" contemporánea que revela capas de significado sobre la vida urbana. Este enfoque metodológico subraya el papel de los objetos en la construcción de narrativas personales y colectivas, funcionando como una arqueología del presente que investiga las dinámicas de la supermodernidad (González-Ruibal, 2008) y la vida social de las cosas (Appadurai, 1986). Al destacar la ausencia de sonido, la instalación centra la atención en la materialidad y la historia intrínseca de cada objeto, presentando una reflexión sobre como los artefactos del día a día configuran y son configurados por nuestras vidas urbanas.

- ***RResuRRección I, II, III.*** La serie *RResuRRección* (figs. 127, 131, 134) representa el clímax del proyecto, donde la incorporación del sonido ambiente del barrio junto a la

presentación visual de objetos recolectados invita a una experiencia multisensorial que fusiona el pasado con el presente. Esta estrategia no solo añade profundidad a la interpretación de los objetos sino que también subraya la naturaleza efímera y fluida de la vida urbana, en consonancia con las reflexiones de Marc Augé sobre los *no lugares* (1995) y la transformación de estos espacios transitorios en lugares de significado y memoria. *RResuRRección* funciona como una cápsula del tiempo que conecta las historias y trayectorias de objetos desechados con el pulso continuo del barrio, ofreciendo una narrativa compleja que interroga las formas en que nos relacionamos con nuestro entorno material y sonoro.

A través de *RResuRRección*, *Colecciones* se establece no solo como una intervención artística sino también como una herramienta etnográfica, capturando las complejidades de la vida urbana contemporánea. Este enfoque holístico subraya la relevancia del arte y la antropología en la exploración y comprensión de las prácticas culturales y sociales, al tiempo que desafía las concepciones tradicionales del arte, posicionándolo como un medio crítico para la investigación y la intervención social.

8.2.3 Mercado de La Fama

En el corazón del barrio de La Paz y sus alrededores, el mercado de La Fama (fig. 135) se erige no solo como un epicentro de actividad económica y social, sino también como una fuente inagotable de inspiración artística, la cual abordaremos con una perspectiva antropológica. En este bloque, se presentan a través de un ensayo de autoría propia que articula el hilo conductor del conjunto de obras compuesto por *Sardinas frescas* (fig. 137) , *DE-CAja-DENCIA* (fig. 139)*, A un paso de La Fama, La Fama: una experiencia desde el color* (figs. 153-159) y *M-Poly* (fig. 160). Este conjunto constituye una exploración profunda de la estética y la esencia de un espacio donde el flujo de la vida se manifiesta a través de

Figura 135
Del-mercado de La Fama: Fuente de inspiración



Nota: Desechos al finalizar el mercado
Fotografía autoría propia. 5 de maro 2020

colores, formas, sonidos y movimientos. Cada pieza revela una faceta única del mercado, desde su vitalidad y decadencia hasta la experiencia sensorial del color y el juego.

En este contexto, el objeto encontrado adquiere un significado especial. Cajas, sonidos, y hasta el juego mismo, se transforman en vehículos narrativos que traen al presente la resonancia del mercado de La Fama. El viaje comienza desde lo íntimo del hogar con *Sardinas frescas* (fig. 137) , obra que, acompañada de un ensayo propio y que comparte con *Sardinas Latinas* incorporado en el conjunto de obras de *Temas Emergentes.* Transita de una concepción personal a convertirse en el nexo entre el hogar y el mercado. Al igual que en el bloque previo *El Paisaje*, la representación artística se nutre de la pintura, avanzando desde la intimidad hacia el ámbito público del mercado mediante un objeto simbólico a través de la pintura en *DE-CAja-DENCIA* (fig. 139)*,* el dibujo *Colección de 10 dibujos* (figs. 143-145) , y con la pintura en las propias cajas del mercado en la obra *La Fama: una experiencia desde el color: Cajas de La Fama* (figs.153-159). Utilizando la pintura expansiva que convierten conjunto de cajas del mercado en una instalación, se desarrolla una narrativa visual compleja (fig. 136). Finalmente, *M-Poly* (fig. 160) emplea el juego dentro de una caja que recrea el mercado, enriquecido con sonido, evidenciando como lo cotidiano y lo descartado se

Figura 136
DE-CAja-DENCIA, A un paso de La Fama y La Fama: una experiencia desde el color y M-Poly



Nota: Vista instalación Museo Arqueológico de Cehegín. 2023 Fotografía autoría propia

transforman en artefactos de memoria y experiencia viva.

Este conjunto de obras establece un diálogo entre el espacio público del mercado y el espacio privado de la creación, donde la cotidianidad se exalta como arte. A través de esta intersección, el mercado de La Fama emerge como un escenario donde convergen historias, memorias y emociones, instando al espectador a apreciar la complejidad de lo aparentemente simple y ordinario. Durante la exposición en el Museo Arqueológico de Cehegín anteriormente mencionada, se aprecia la relación entre las diferentes obras (fig. 136). La inclusión de estas obras en la tesis no es solo una adición a la colección de piezas analizadas, sino una reflexión sobre como el arte contemporáneo, permeado de antropología y personalidad, captura y transforma las dinámicas de los espacios urbanos y las comunidades que los habitan.

- **Desde el autor a modo de ensayo**

Vida, calle, cruce, la de en medio, cajón, vida, "bio", elegir, cojín, vida (tres veces), tiempo, forma, cajón, andar, tierra, camino, derecha, izquierda… seguir un camino, la dirección y el sentido no está determinada.

Forma, el cuerpo nos acompaña.

Imagen del yo, expresión generosa al vosotros.

Un paso. Recorrido de mercado, registros entre gritos y pueblo, el tiempo. Los envoltorios determinan, singularidad de cada parada, olor, espacio.

Dos pasos. El conjunto, la biografía del alma, de mercado: La Fama. Un paso más…voces, cante, peleas, risas, rezos, fuego, miedo, hambre, vida (ya cuatro), miseria: La Paz.

Inspiración desde la propia observación, la sensibilidad hacia el desecho, al invisible, al imprescindible anónimo, al trabajar austero y abnegado sin reivindicación, ni descanso alguno. Conformador de espacios, gestor de elementos, clasificador.

El animal, el hombre determinan su utilidad: Almacén, mesa, guarida, cama… nuestra obra.

Diferentes materiales, utilidades, localizaciones que serán identitarias del lugar, de la cultura, de lo social, de lo económico.

No es distintiva su forma de un ejemplar a otro, distanciándose de lo botánico: tamaño y color si hacen especie.

Media Vuelta, a la casilla de salida. Continente que es protagonista, superior a su interior. Arrogada y fruto de su progenitor: Bombones , Juguetes, Herramientas, Ropa, Fruta, Mudanza, Medicina, apellidan.

De vida eterna, sólo un año garantizada. Despreciada, malograda, abandonada, ni siquiera dentro de su hermano Contenedor de Basura. Arrojada.

Siete pasos muy despacito y dos más. Simbólica, deseada, de tesoros, de riquezas, de caos y sorpresas por otros preparadas. De música repetitiva, de bailarinas eternas y de espejos multiplicadas. Omnipresente, trinitaria, con grafías titulada.

Emociones encapsuladas, recuerdos clasificados, escondidos, internos, no presentes y no olvidados. Con promesas de futuro encomendada.

Diez pasos. Acompañante en los momento de vida (que son cinco), de alegría, de fiesta, de pedida, de anillo, de cambios, mudanzas, de lloros, de tristeza, de último aliento y para INRI… por otros elegida: fin del trayecto y "Adiós".

Cajas, cajones, La Fama: protagonistas de la obra.

En la memoria, en el corazón, sensaciones, imágenes, recuerdos, que son sólo eso abstracciones que se resumen en uno. Pasado que es presente y a la vez futuro, su representación desde lo más puro, lo innato: Color.

-Madueño-

8.2.3.1 *Sardinas frescas.*

La obra *Sardinas frescas* (fig. 137), al igual que la obra que veremos en temas emergentes: *Sardina latina* (fig. 192), presenta una mirada introspectiva a la cultura y costumbres del lugar desde el objeto encontrado. Los grabados de sardinas hechos con papel metálico de desecho evocan una reflexión sobre el consumo, la vida urbana y la reutilización artística. La técnica de xilografía y el uso de óleo como pigmento infunden a las sardinas grabadas una sensación de vitalidad, mientras que su acumulación sugiere una masa crítica de vida y consumo. Posteriormente se eligió este grabado para el cartel del *XVIII Festival Nacional de teatro de Portman* (Murcia).

Figura 137
Sardinas frescas. 2020



Nota: Instalación. Cajas fruta provenientes del mercado de La Fama, incluye 4 grabados con monotipo realizados con óleo sobre papel con fondo manuscrito de José Juan de León Guillamón. 37 x 80 cm. 2020

La sardina, un elemento común en la dieta mediterránea, al ser grabada sobre los papeles de estudio del hijo del autor, se eleva de su simplicidad para comentar sobre la educación, el crecimiento y la transmisión intergeneracional de conocimiento. En *Sardinas frescas* (fig. 137) y *Sardinas Latinas*, el simbolismo de la sardina es polifacético. Biológicamente, las sardinas son peces que viajan en bancos densos, evocando temas de comunidad y colectividad. Culturalmente, pueden representar desde la sencillez de la vida mediterránea hasta la ritualidad de festividades y protestas sociales, como las celebraciones del Carnaval o las manifestaciones populares italianas. La sardina, un alimento básico y modesto, contrasta con la naturaleza efímera y a menudo elitista del arte convencional.

En *Sardinas frescas* (fig. 137) , la instalación consta de cajas de madera recogidas del mercado de La Fama en Murcia y la inclusión de grabados de sardinas en folios académicos

representando un comentario sobre la educación y el conocimiento como sustento de la vida, similar a como las sardinas son sustento en la dieta mediterránea. Las sardinas, impresas en papel metálico, reflejan tanto el valor percibido de la educación formal como la irónica transitoriedad del conocimiento en la era de la información.

Estos grabados, junto con las cajas de fruta, representan la superposición de lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo público. Este uso de objetos encontrados y su transformación es un acto de apropiación que Douglas Crimp consideraría como una redefinición del significado y del arte mismo, similar a la práctica del apropiacionismo (Crimp, 1982).

La instalación *Sardinas frescas* (fig. 137) presenta una cuidadosa selección de cajas de fruta, específicamente etiquetadas como Estrella de Palos, lo que puede aludir a la localidad de Palos de la Frontera, conocida por su papel en la historia de la navegación y el descubrimiento del Nuevo Mundo. Esta conexión histórica infiere una capa adicional de significado, enlazando la travesía y exploración con el viaje de la sardina desde la naturaleza hasta lo artístico. Los colores vivos de los folios, que van del rojo al naranja, azul y verde, contrastan con el marrón terrenal de las cajas y el negro de sus etiquetas, transfiriendo la vitalidad y diversidad del mercado donde fueron recolectados y del mundo marino que representan.

Sardinas frescas (fig. 137) es una oda a la tradición y a la simplicidad como símbolo cultural y alimenticio. La elección de la sardina, un pez común y esencial en la dieta mediterránea, y su representación en un contexto de grabado artístico, refleja un vínculo de la vida cotidiana con el arte. Con *Sardinas frescas*, se crea un puente entre el comercio y la expresión artística personal, reflexionando sobre el ciclo de vida de los objetos y su potencial para adquirir nuevos significados en diferentes contextos.

La elección de la sardina como motivo central puede verse como una referencia a la obra de Joseph Beuys (1965) y su uso de materiales orgánicos para infundir nuevos significados

y resaltar las conexiones entre la naturaleza, la humanidad y la industria (Adriani, Konnertz, & Thomas, 1994). En este sentido, *Sardinas frescas* (fig. 137) es más que una instalación; es un comentario sobre la sostenibilidad, el consumo y la transformación. La obra invita a reflexionar sobre como los objetos cotidianos y desechados pueden ser revalorizados, imbuidos de significado y transformados en arte, participando en el diálogo continuo sobre la naturaleza del valor, la memoria y la identidad, de igual manera puede desencadenar una crítica de las prácticas de consumo.

La acción de recoger y recontextualizar estos objetos refleja un diálogo con el concepto de la *Zona Autónoma Temporal* (TAZ) de Hakim Bey, donde las prácticas transitorias pueden friccionar las estructuras hegemónicas (Bey, 2014). La TAZ, en el contexto de esta obra, es el propio mercado de La Fama, un espacio de intercambio y vida que brevemente aloja estas cajas antes de que sean desechadas y, finalmente, transformadas.

El título *Sardinas frescas* (fig. 137) sugiere inmediatamente una vitalidad que va más allá de la mera representación de un pez; es una metáfora de la creación artística emergente, espontánea y fresca del intelecto y la experiencia del autor. Al igual que Andy Warhol (Cruz 2010) transformó las *Brillo Box* en íconos del arte pop, aquí las cajas de fruta se transforman en contenedores de cultura, historia y relaciones sociales, subrayando la idea de que cualquier objeto, por mundano que sea, puede ser imbuido con profundidad artística y significado cultural.

El enfoque alternativo de los papeles del estudio es una declaración sobre la valorización de lo que a menudo se descarta, tanto en términos de los objetos cotidianos como de las etapas de la vida que se consideran meramente transitorias o preparatorias. Según Miller (2005), “los objetos son importantes no por ser evidencia de un esquema de cosas en sí, sino porque están inmersos en una red de relaciones sociales y materiales” (p. 5). Este enfoque

revela como los objetos encontrados, las cajas de frutas y las hojas de estudio, pueden convertirse en artefactos cargados de significados sociales y personales.

La elección de cajas de Estrella de Palos introduce una dimensión adicional de localismo y globalismo. Añaden una capa cartográfica y simbólica a la instalación, que no solo vendrá definida por los movimientos de las sardinas, también por la procedencia de la cajas, la leyenda de sus etiquetas, así como su disposición en el mercado de La Fama.

El cambio de contenido, de fresas a arte, es un comentario sobre la transmutación del objeto común en algo extraordinario, una práctica que Warhol perfeccionó al elevar las cajas de Brillo, *Brillo Box*, a la condición de arte (Cruz , 2010).

A través de la instalación *Sardinas frescas*, se logra invitar a los espectadores a reflexionar sobre la historia y el significado de los objetos cotidianos, así como sobre los ciclos de vida y la naturaleza efímera de los productos dentro de nuestra sociedad de consumo. Las cajas de fruta de Huelva, los grabados realizados, así como la base con los apuntes de estudio en los que se refleja diferentes transformadores y simbología eléctrica, se convierten en testimonios de un cruce entre lo local y lo global, lo personal y lo colectivo, enmarcando un diálogo entre el pasado y el presente, entre la memoria y la materialidad. La obra *Sardinas frescas* (fig. 137) se posiciona en un punto de encuentro entre la memoria colectiva y la identidad personal, donde las cajas de frutas, símbolos de la economía local y del trabajo agrícola, se convierten en lienzos para la representación artística de la sardina, un pez humilde pero cargado de historia y significado. La sardina, un alimento básico transformado aquí en un objeto de arte, evoca la tradición y la supervivencia, conectando el pasado con el presente en un acto de recuerdo y homenaje.

La instalación *Sardinas frescas* (fig. 137) puede considerarse como una respuesta contemporánea a las preocupaciones sociales y ambientales actuales, utilizando la materialidad

y la historia para formular preguntas sobre nuestro tiempo y lugar en el mundo. El uso de colores en folios y diferente simbología científica, es una técnica que captura la atención y despierta la imaginación, similar a como los objetos de consumo se destacan en los estantes del supermercado, una técnica que Warhol utilizaba para comentar sobre la cultura de masas y la producción en serie (Danto, 1992).

Figura 138
Mi vida sardina. 2020



Nota: Fila 1- bolsa de hipermercado y bolsa de patatas.
Fila 2- *I Love you to the moon and back (bag)* Grabado óleo con incrustaciones de papel aluminio provenientes de envase de café sobre bolsa de papel de mareo de compañía Vueling. Vuelo Londres-Alicante 2-2020 Medidas 12,3 x 25,5 cm
Fila 3- diferentes grabado con fondos de hojas de estudio y componentes de envases domicilio
Fila 4- cinta de la policia local para delimitar una zona del barrio

- **Cambio de proyecto. Del catálogo a modo de ensayo. *Sardinas.***

La génesis de la obra Sardinas fresca (fig. 137), proviene de una obra colaborativa en la que los fondos fueron bolsas de mi ámbito personal, si bien por las dificultades que supuso durante la pandemia el transporte y manipulación de elementos de otras personas, giro a un proyecto en el ámbito del domicilio y del entorno cercano con elementos que ya poseíamos. Las cajas del mercado de La Fama que conformaron la obra *Sardinas frescas,* aunque no se abandona la

Madueño

primera idea se utilizan en vez de bolsas de terceros como elemento de mi entorno domiciliario y conviviente, resultando *Mi vida sardina* (fig. 138).

*Mi vida sardin*a (fig. 138) la recojo en este momento de la tesis por coherencia y continuidad con *Sardina fresca* (fig. 137) pero debería de estar en el ámbito de mi domicilio. A continuación expongo extractos de textos del catalogo que incluyen estas obras:

> Sardinas así a bocajarro, sin artificios ni nombres grandilocuentes. Podríamos justificar su uso por mil y un sucedáneo, desde su entierro carnavalesco a las reivindicaciones populares italianas en las plazas, pero no lo haré, aquí no caben poses algunos.
>
> Sardina nace de una manera natural y sencilla. Un proyecto participativo, que se inicia recogiendo unas bolsas de papel o similar, de personas del entorno social y posteriormente mediante la técnica de grabado tradicional xilográfico, dotar de una humilde sardina a cada uno de los soportes. Está acción simple nos proporciona diferentes visiones de un mismo ser y su representación según el entorno.
>
> En principio se consideró hacer participe a "todos los seres que integran su vida presente". En función de la tipología y procedencia de la bolsa podríamos deducir el entorno en que se encuentra.
>
> Se confecciona un protocolo, se recogen las 100 bolsas primeras, el tiempo jugaba en el ensayo… "por ir cerrando pasado": un proyecto colectivo, abierto a todos los participantes. El concepto de difusión del grabado y su actualización está presente culminando con el montaje multicolor de fondos y un banco de sardinas. Perdiendo la individualidad del ser, la obra tendría muchos autores y cada uno con sus particularidades. El análisis de ello nos daría la radiografía del autor con el sesgo mencionado.

Pero el tiempo, igual que la biografía tiene puntos de inflexión y el proyecto cambio de sentido, no de dirección.

Por lo que se determina girar la sardina y cambiar el "yo" por el "vosotros", aunque obligado, más generoso y mediante los fondos que correspondan. Añade un nuevo salto, hace un mortal y sustituye el "ordinal de … " o lo que sea, en "uno para…", el cambio de preposición lo determinará todo. "Sardina para…"así creará obras únicas, manteniendo el corte transversal de su biografía de fondo. Buceará en lo más intimo de si, de sus entrañas y desde el corazón "para" una obra "para cada" uno de sus seres admirados, queridos (fig. 138).

Captura sin muerte. Sardina que estuvo ahogada, y con un pequeño masaje, quizá cardiaco, el pescador Maestro supo revivir, del agua. Utiliza dentro de este océano, el elemento encontrado para representar de manera fiel el momento. Con humildad, se reconoce novel en estas artes, busca la pericia, el realismo para identificar el saber, persigue el conocimiento y nos presenta la instalación: *Sardinas frescas*, que confeccionará de manera hiperbólica con los diferentes elementos encontrados.

Da un pasito más y mediante la abstracción va poco a poco coloreando símbolos y objetos, que determinaran sutilezas dentro del momento.

Culmina la obra con un canto a los clásicos, a la lengua de origen, al cine, al movimiento. Pesca un banco completo, y le da movimiento, 121 significados procesos, *Sardina latina.* Esta vez con looping, a óleo en búsqueda del imposible. En la plaza de abastos se escucha "¿alguien da más?" y se cierra la subasta en un momento: Sardinas Frescas.

Después de todo lo dicho: ¿Quién se atreve a firmar la obra…?

8.2.3.2 *DE-CAja-DENCIA. A un paso de la Fama.*

Figura 139
DE-CAja-DENCIA. A un Paso de la Fama



Nota: . Óleo sobre sobre lienzo
100 x 81 cm
Autoría propia. 2020

La obra titulada *DE-CAja-DENCIA* (fig. 139) captura la esencia de un barrio a través de una lente abstracta, más emocional, empleando el óleo sobre lienzo para explorar la vida intrínseca de las cajas del mercado La Fama en Murcia. Esta pieza se sumerge en una narrativa visual que va más allá de la simple representación; es una cartografía emocional y temporal de las cajas que han sido testigos del ajetreo diario del mercado (fig. 140).

En *DE-CAja-DENCIA* (fig. 139), se invita a contemplar las cajas como sujetos de una historia más amplia, marcada por el uso y el desuso. La técnica empleada en la obra es deliberada, permitiendo que cada mancha de color, cada trazo, y cada superposición de

pintura cuente su propia historia. La abstracción se convierte en un vehículo para transitar por los diversos estados de las cajas: desde su utilidad y vibración en la venta de productos hortofrutícolas hasta su eventual abandono y deterioro. Este viaje visual y conceptual se enmarca dentro de los estudios de la arqueología del arte, donde los objetos cotidianos, como las cajas de un mercado, son resignificados y presentados como artefactos de significado cultural y temporal.

Figura 140
Mercado de La Fama. 15:20 horas



Nota: Mercado de la Fama, calle La Fama (Murcia)
Fotografía autoría propia. 2020

El lienzo se convierte en un sitio arqueológico, con un origen, una historia propia y de arraigo que estará en un cotexto determinado. Cada capa de pintura es una estratificación de historias y emociones. Al igual que en los trabajos de Jackson Pollock, la superficie del lienzo es un campo de acción (Pollock, 1956), y en este caso, una representación del dinamismo y la

decadencia intrínsecos al ciclo de vida de las cajas. La elección del óleo, con su rica textura y su capacidad para capturar la profundidad, realza la materialidad de la obra y subraya la presencia física de las cajas en el espacio del mercado y en la memoria colectiva del barrio.

En la intersección del arte y la antropología, *DE-CAja-DENCIA* (fig. 139) refleja como los objetos encontrados, una vez despojados de su función original, pueden ser revalorizados como íconos de nuestra interacción con el mundo material. La obra evoca la teoría del arte como forma de conocimiento propuesta por Danto (2002), donde los objetos transfigurados a través del arte nos ofrecen nuevas comprensiones de la realidad.

El resultado es una obra que no solo representa visualmente un lugar, sino que también lo reinventa, ofreciendo una interpretación artística que va más allá de la mera estética para adentrarse en las capas más profundas de significado y experiencia humanos.

8.2.3.3 *La Fama: una experiencia desde el color.*

Figura 141
Mercado de La Fama



Nota: Mercado de la Fama, calle La Fama (Murcia) en horario activo
Fotografía autoría propia. 2020

(Extracto y adaptación del catálogo de autoría propia: *Cajas, cajones, La Fama: protagonistas de la obra*)

> Podemos comprobar la autenticidad de *La Fama Una experiencia desde el color* pues bucea en parámetros y sensaciones de lo más espontáneo y libre del artista, así el contenido, abstracto por su condición de expresión emocional pero para hacer posible su representación se hace necesario concretar, representar físicamente, de forma material, el exterior, mediante elementos como la caja en su tridimensionalidad y el color. Así esta dualidad y atendiendo a los pensamientos de Wassily nos conforma la obra. Atenderá a una belleza no kantiana y neoclasicista, lo bello surge de las emociones, marcándolo el color y a la forma no figurativa. Precisamente, con esta tendencia de perseguir la belleza interior, Kandinsky no atiende a la representación; "en esta libertad de desplazar las formas [...] es donde debemos ver el germen de una serie infinita de creaciones artísticas." (Kandinsky, 1960, p. 29).

Si otras obras se impregnan en mi búsqueda de la representación autobiográfica, la significación del entorno me conduce a la realización del presente. Paseo en el mercado, el mío[18] y percibo un objeto invisible y denominador común de todos los puestos por ser elemento vital. Elemento que nos acompaña en nuestra vida, desde la niñez hasta la muerte. Presente y conformado de diferentes espacios: es identitario. Juez entre lo público y lo privado, mutante y polisémico, usualmente despreciado, desechado.

La obra camina a lo largo de este concepto, poniendo en valor al continente. Nos aporta su alto grado biográfico y emotivo. Lo miramos como donante de color

[18] Vivo en el mismo mercado lugar que donde se celebra el mercado de la Fama en el Polígono Hortícola. Mi día día son sus vendedores, furgonetas, y los recolectores de sus productos.

que conforma el espacio personal territorial. Será nuestro lienzo y su color establecerá nuestra representación pictórica.

La caja es el espacio de nuestra obra, lugar La Fama, al igual que para Zimoun y Cornell, artistas donde la caja es protagonista en su obra.

Nos adentraremos en el propio mercado por medio de diferentes fotografías , y grabaciones de sonidos y videos, que podríamos considerar furtivos (fig. 141). Posteriormente realizamos apuntes del natural que realizo de manera rápida y colorista en cartón o papeles recogidos del propio mercado, siempre como elemento la caja, el entorno el mercado de La Fama (Murcia) (fig. 141). Posteriormente creo un óleo sobre lienzo, en el que busco expresar cajas, y hacerlo de manera abstractiva a modo de barrio y conformando diferentes formaciones perdidas, desestructuradas e incluso sucias. Buscando los diferentes tiempos en los que viven las propias cajas del mercado, tanto su esplendor y su decadencia que acentúo, aunque aún podemos apreciar estructuras definidas, aunque con equivocas perspectivas.

Nos confundimos con el mercado y utilizamos sus propios elementos representados como lienzos. Se añade forma y concepto al mismo tiempo, por medio del objeto encontrado, cajas de madera del propio mercado y tras acondicionarlas realizo en ellas la propia pintura. La forma está definida y el valor conceptual de mercado está implícito en ellas.

Realizo la primera representación pictórica desde cierto romanticismo, colores más limpios y algo más geométrico, a modo de visión del barrio y mercado. En la segunda expreso mucho más desgarro y dolor. Siempre movido desde la abstracción y las propias sensaciones por encima del realismo y convenciones de belleza. Aún se

vislumbra la línea ente los colores y no existe esa mirada que los funde y los unifica dándoles valor. El camino esta marcado sólo queda andarlo.

La creación, la pintura, se nos va abriendo a nuevos campos. En un principio pesa la tradición figurativa, a la vez que voy creando, es innato en mi expresión la búsqueda del entendimiento del color, quedando la forma cada vez más relegada. Esto no significa que no quiera expresar las sensaciones de cada uno de los puestos del mercado y sus cajas, pero el ir abandonando la forma me posibilita hacerlo desde una manera mucho más personal e incluso me atrevo a decir sensible. La emoción será nuestra guía.

Por otra parte, me voy adentrando en el concepto de la "atemporalidad", o mejor dicho entender el tiempo fuera de las normas y convenciones clásicas. Romper con los tres tiempos. Buscar la simultaneidad del pasado, presente y el futuro en la representación pictórica.

Analizando no sólo obras en particular de maestros de la pintura. Desde la humildad y lógicamente con diferencias, puedo observar a artistas que han sufrido la misma evolución que la que ahora me sucede. Recorreremos con Vasily Kandinsky (2007) *el Punto, la línea, los planos y colores* y nombraremos a Paul Klee.

En este conjunto coral, que podríamos haber subtitulado *Decadencia. Del cuerpo al Mercado. A un paso de La Fama,* ya dimos ese paso y en este nuevo espacio pictórico nos encontramos en *La Fama, una experiencia desde el color*, título que lleva el conjunto de la obra.

Nos guiará el pensamiento abstracto y conceptos de síntesis y análisis estarán presentes. Por otra parte los , también conocidos como Objetivos Mundiales, se acuerdan en 2015 por todos los Estados Miembros con el Objetivo de *erradicar a la*

pobreza, proteger el planeta y garantizar que todas las personas gocen de paz y prosperidad para 2030.

Estás divididos en 17 ODSs, están todos interrelacionados y el resultado de ellos afectará a la sostenibilidad medio ambiental, económica y social.

En nuestra obra trabajaremos principalmente los objetivos 1, 2, 3, 8, 11, 12, 13,1 5 (fig. 142).

Figura 142
Objetivos de Desarrollo Sostenible



Fuente https://www.um.es/web/17odsesiones/proyecto/proyecto

Madueño

Las cajas de frutas y hortalizas que recuperamos del mercado de la Fama llevará implícitos el mensaje del mercado a parte de por ser un objeto reciclado.

Se representa pictóricamente y mediante un paisaje personal que respetará los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). El 1 y 2 puesto que refleja una economía básica de comercio del sector primario. El objetivo 3 por ser productos no elaborados y saludables estará presente. En cuanto el 8 al no haber intermediarios del productor al consumidor dará como resultado trabajo, que posibilitará actividad a una clase social y económica muy básica, poco cualificada. El comercio local y la fácil y mínima logística con menos contaminación favorecerá los objetivos 11, 12, 13, 14. El poder vender los productos primarios frutas y hortalizas de la zona revertirá en su producción local ello favorecerá el ecosistema terrestre, objetivo número 15 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

8.2.3.4 *Colección de 10 dibujos*.

Realizo diez apuntes del natural de manera rápida y colorista, siempre como elemento la caja, el entorno el mercado de La Fama, Murcia (figs. 143-152).

Los dibujos que representan el mercado de La Fama, son una celebración cromática de la vida cotidiana, capturando la esencia efímera de los objetos comunes y su papel en la configuración de los espacios que habitamos, las cajas. La serie, que consta de diez obras, hace uso de colores vivos y trazos sueltos y rápidos para capturar la vibrante atmósfera del mercado, prestando especial atención a las cajas de frutas y verduras que, aunque a menudo pasan desapercibidas, son fundamentales en la estructura y la función del espacio del mercado.

Siguiendo la tradición de artistas expresionistas, el conjunto de obras se aleja de la representación literal, en lugar de eso, canaliza una impresión emocional del mercado. Como

reflejan las teorías de Kandinsky sobre el uso del color y su significado espiritual y emocional en el arte, donde el color puede ser utilizado para transmitir las emociones y la esencia interna del artista, más allá de la simple representación visual (Kandinsky, 1960). En este contexto, los rojos, azules, verdes, malvas y trazos negros con toques de amarillo no son solo colores en el papel, sino una manifestación del alma del mercado de La Fama, sus ritmos y su energía.

Cada dibujo es una entidad en sí misma, pero juntos forman una colección que transmite la atmósfera dinámica del mercado. A través de los trazos expresionistas, se evoca la noción de que las cajas, al igual que en las pinturas de Kandinsky, son más que simples recipientes; son símbolos de la actividad humana, barreras y soportes de mostradores, y en última instancia, protagonistas de la escena. La ausencia de figuras humanas subraya aún más la presencia de estos objetos inanimados, elevándolos a los principales sujetos de observación y reflexión.

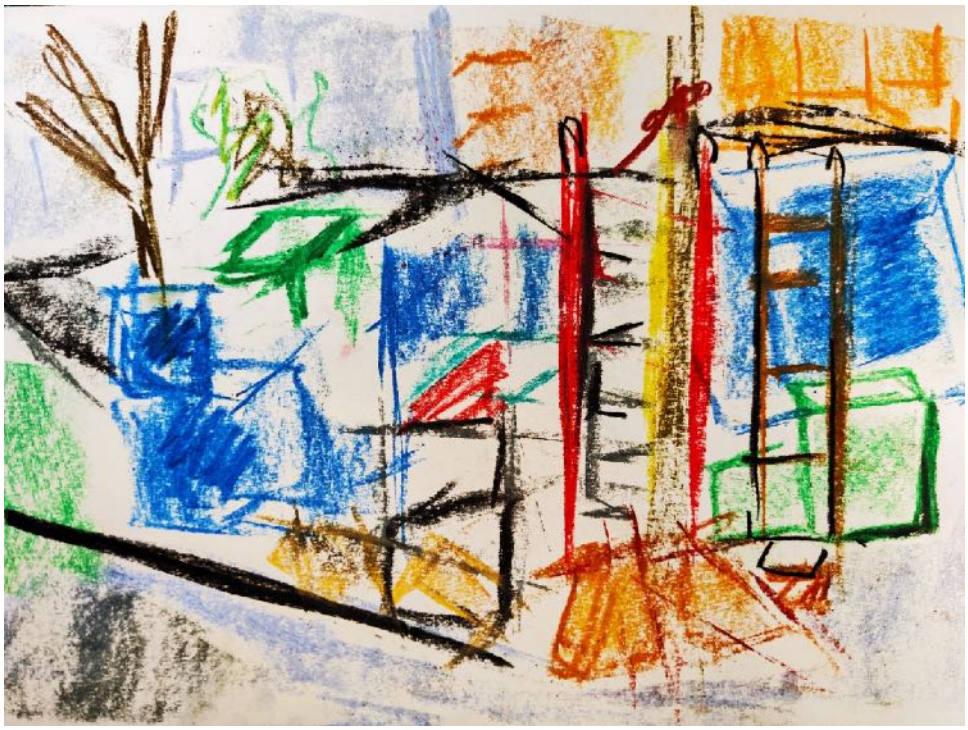
Las cajas, a través de estas representaciones, dejan de ser meros objetos de fondo para convertirse en la esencia de la narrativa visual, una elección que desafía la percepción convencional y dirige nuestra atención hacia elementos de la vida cotidiana que a menudo pasan inadvertidos.Como afirmó el crítico de arte Herbert Read, “The vitality of art would seem to depend on the maintenance of a delicate balance between sensibility and whatever intellectual or emotional accretions it derives from the social element in which it is embedded” [La vitalidad del arte parecería depender del mantenimiento de un delicado equilibrio entre la sensibilidad y cualquier aporte intelectual o emocional que derive del elemento social en el que está inmerso] (Read, 1965, p. 20). Los dibujos, en este sentido, no solo capturan la realidad física de La Fama, sino que también reflejan la vitalidad y complejidad de la experiencia colectiva que se desarrolla dentro de sus confines.

Figura 143
Mercado de La Fama 1 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre cartón de caja reciclada. Aprox. 450 x 300 mm
Autoría propia. 2020

Figura 144
Mercado de La Fama 2 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm
Autoría propia. 2020

Figura 145
Mercado de La Fama 3 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Figura 146
Mercado de La Fama 4 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Madueño

Figura 147
Mercado de La Fama 5 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Figura 148
Mercado de La Fama 6 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Figura 149
Mercado de La Fama 7 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Figura 150
Mercado de La Fama 8 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Madueño

Figura 151
Mercado de La Fama 9 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

Figura 152
Mercado de La Fama 10 Murcia



Nota: Tiza y laca sobre papel. 420 x 297 mm.
Autoría propia. 2020

8.2.3.5 *La Fama: una experiencia desde el color.* Cajas de La Fama.

Recoge cajas del propio mercado y tras acondicionarlas realiza en ellas la propia pintura. La colección presentada, consta de 9 cajas de fruta (figs. 153-159) , todas ellas muestran una expresión de colores y formas abstractas aplicada directamente sobre cada caja. Se han empleado en ellas la técnica del óleo sobre la textura de una caja de frutas de madera, lo que añade una dimensión táctil al trabajo y subraya la fusión del arte con los objetos cotidianos. La paleta de colores es precisa pero variada, con tonos saturados de rojo, naranja, verde y azul que se destacan contra las sombras más oscuras y las zonas de luz más suaves, creando una dinámica visual que evoca la energía y el movimiento del mercado de La Fama en Murcia. Esta práctica resulta una exploración sobre la antropología del objeto encontrado, donde los elementos del día a día son rescatados y transformados en algo más allá de su función original, en una crítica a la producción y el consumo masivo.

La obra puede interpretarse como una declaración sobre la materialidad y la transformación, donde el paisaje no solo es un espacio físico sino también un territorio de significados y relaciones culturales.

La pieza refleja la premisa del *objet trouvé,* de Marcel Duchamp. En este sentido, la caja de frutas, un objeto utilitario y efímero, se transforma en objeto de arte, frente a la percepción convencional de lo que puede ser considerado arte (Duchamp, 1917).

Estas obras conectan, por tanto con una genealogía del ser desde el objeto encontrado, donde cada caja lleva consigo las huellas de su historia anterior: el transporte de frutas, su uso en el mercado, su existencia funcional en La Fama. Al ser pintadas, estas historias se entrelazan con la visión del artista, creando una narrativa visual que habla tanto del pasado del objeto como de su transformación artística.

La colección de cajas intervenidas pictóricamente puede ser analizada a través del prisma de las *Combines* de Robert Rauschenberg, que fusionaban pintura con objetos encontrados para desdibujar las fronteras entre la pintura y la escultura. Rauschenberg fue un pionero en la integración de materiales cotidianos en el arte. En su serie *Combines*, Rauschenberg incorporó elementos como paraguas, neumáticos y mobiliario, recontextualizando objetos mundanos y confiriéndoles un nuevo estatus artístico. Este enfoque puede aplicarse a la colección, con la transformación de cajas de frutas en lienzos. La caja, un objeto utilitario y efímero, se eleva a un plano estético cuando es pintada, similar a como Rauschenberg veía potencial artístico en los objetos de uso diario. La acción de pintar estas cajas no es simplemente una aplicación de color, sino una reivindicación del objeto encontrado como un soporte legítimo para la exploración creativa.

Las obras de la colección pueden ser vistas como paisajes abstractos, donde la aplicación del color y la textura evocan la atmósfera del mercado de La Fama. Los colores vivos y los trazos sueltos reflejan la energía y el movimiento del espacio del mercado, con las cajas convirtiéndose en los sujetos centrales de la composición. La colección de cajas pintadas puede ser entendida como parte de este campo expandido, donde el lienzo tradicional se ha reemplazado por objetos encontrados, cada uno con su propio significado intrínseco y capacidad para contar una historia como propone Rosalind Krauss en su teoría sobre la escultura en el campo expandido, donde argumenta que “las categorías de escultura y pintura se han expandido para incluir una gama de prácticas que ya no se ajustan a las normas tradicionales” (Krauss, 1979, p. 34).

La elección de materiales nativos o de gran significado cultural como soporte en el arte no es una práctica nueva. Artistas como Chris Ofili y Yinka Shonibare han utilizado materiales profundamente arraigados en su herencia cultural.

La colección de cajas pintadas, por su parte, carga de significado a un objeto de uso diario, transformándolo en un contenedor de narrativas culturales y económicas locales. Este acto creativo se hace eco de la noción de formas de arte relacional descritas por Nicolas Bourriaud, que enfatizan la importancia de las interacciones sociales y la esfera pública en el arte (Bourriaud, 2015). Tanto Armitage con su lúpulo como los artistas de la colección de cajas pintadas utilizan estos materiales no solo como medios para sus fines creativos, sino también como herramientas para invitar al espectador a reexaminar los objetos cotidianos y su potencial narrativo. Así, las cajas de fruta pintadas y el lúpulo en la obra de Armitage se convierten en protagonistas que cuentan historias de crecimiento, sustentabilidad y la intrincada interacción entre lo orgánico y lo urbano, ofreciendo un diálogo entre el arte y la vida que trasciende lo visual y se adentra en lo conceptual y relacional.

La transformación de las cajas de fruta en lienzos dentro de la colección que estamos examinando, refuerza la práctica del arte contextual. Hal Foster, en su análisis del arte contemporáneo, subraya como esta práctica busca trasladar la obra del espacio de la galería al espacio social y considerar el arte como un proceso o acontecimiento, integrando el contexto dentro de la interpretación artística (Foster, 1996).

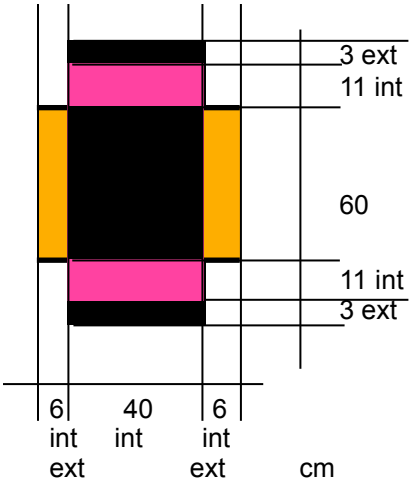
Daniel Miller (1987), quien argumenta que los objetos cotidianos, como las cajas de frutas, están imbuidos de relaciones sociales y culturales y actúan como mediadores en la construcción de la identidad y la memoria. También evoca las teorías de la antropóloga Arjun Appadurai, quien se centra en “la vida social de las cosas”, argumentando que los objetos tienen vidas y trayectorias que reflejan y afectan las prácticas culturales y las relaciones sociales (Appadurai, 1986). La caja de fruta, a través de su inclusión en el arte, se convierte en un objeto cargado de nuevos significados y posibilidades, entrelazando su historia material con la visión del artista.

Así, la colección de cajas pintadas puede interpretarse como un comentario sobre el materialismo, la cultura y la identidad, donde la caja de fruta trasciende su papel original y se convierte en un contenedor de significado cultural más amplio, reflejando la intersección de la cultura material y la expresión artística.

En cuanto la evolución dentro de la colección, la primera de la cajas intervenidas refleja cierto romanticismo, colores más limpios y algo geométrico, a modo de visión del barrio y mercado (fig. 150). En una segunda expresa mucho más desgarro y dolor. Siempre movido desde la abstracción y las propias sensaciones por encima del realismo y los cánones de belleza, se suceden esta representación a partir de esta en varias cajas que significa únicamente con colores abandonando el dibujo.(figs. 153-157). Se realizan dos instalaciones en dos poblaciones de la región de Murcia, en el sala de la Liga de Vecinos de Portman (fig. 158) y en el Museo Arqueológico de Cehegín (fig. 159).

Figura 153
Mercado de La Fama Caja 1 Murcia

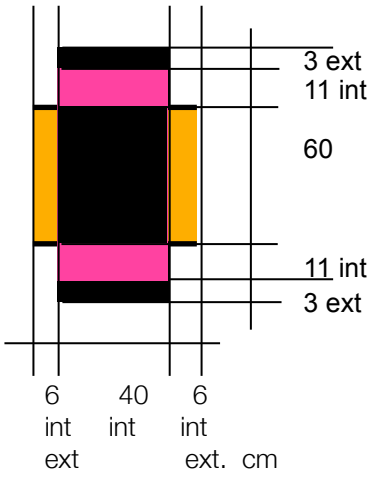




Nota: Óleo sobre caja de fruta
Aprox. 40 x 60 x 11 cm
2020

Figura 154
Mercado de La Fama Caja 2 Murcia

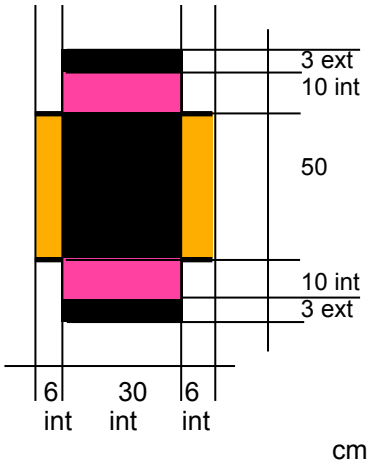




Nota: Óleo sobre caja de fruta
Aprox. 40 x 60 x 11 cm
2020

Figura 155
Mercado de La Fama Caja 3 Murcia

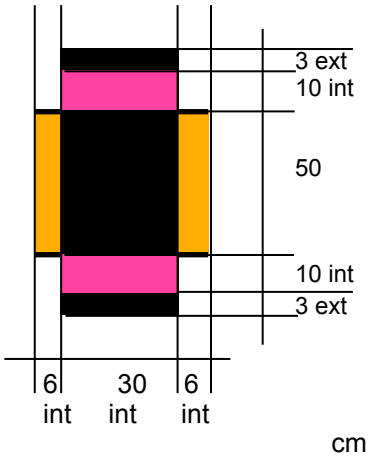




Nota: Óleo sobre caja de fruta
Aprox. 30 x 50 x 10 cm
2020

Figura 156
Mercado de La Fama Caja 7 Murcia



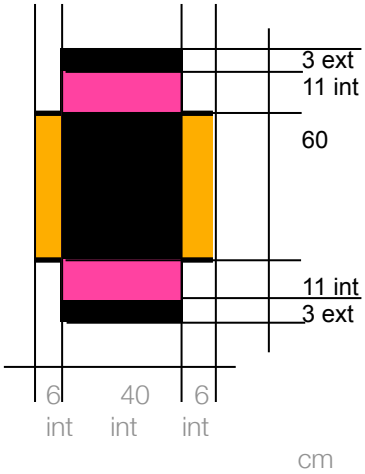


Nota: Óleo sobre caja de fruta
Aprox. 30 x 50 x 10 cm
2020

Madueño

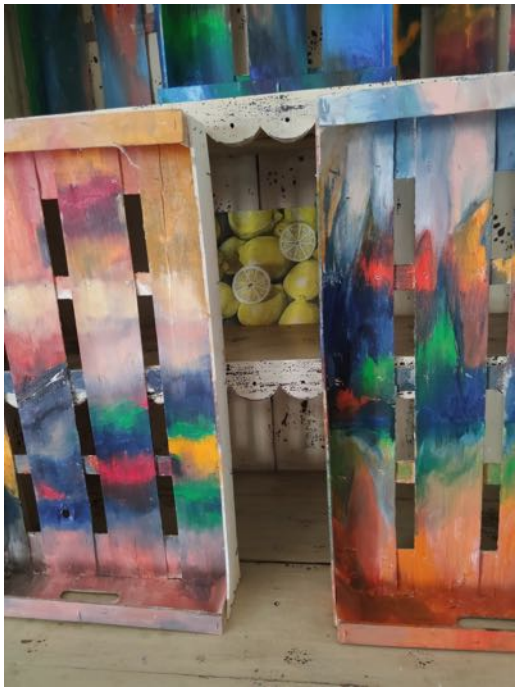
Figura 157
Mercado de La Fama Caja 8 Murcia





Nota: Óleo sobre caja de fruta
Aprox. 40 x 60 x 11 cm
2020

Figura 158
Instalación Mercado de La Fama Cajas Portman. 2021



Nota: Exposición realizada durante los meses julio y agosto 2021

Figura 159
Instalación Mercado de La Fama Cajas Cehegín Museo Arqueológico.2023



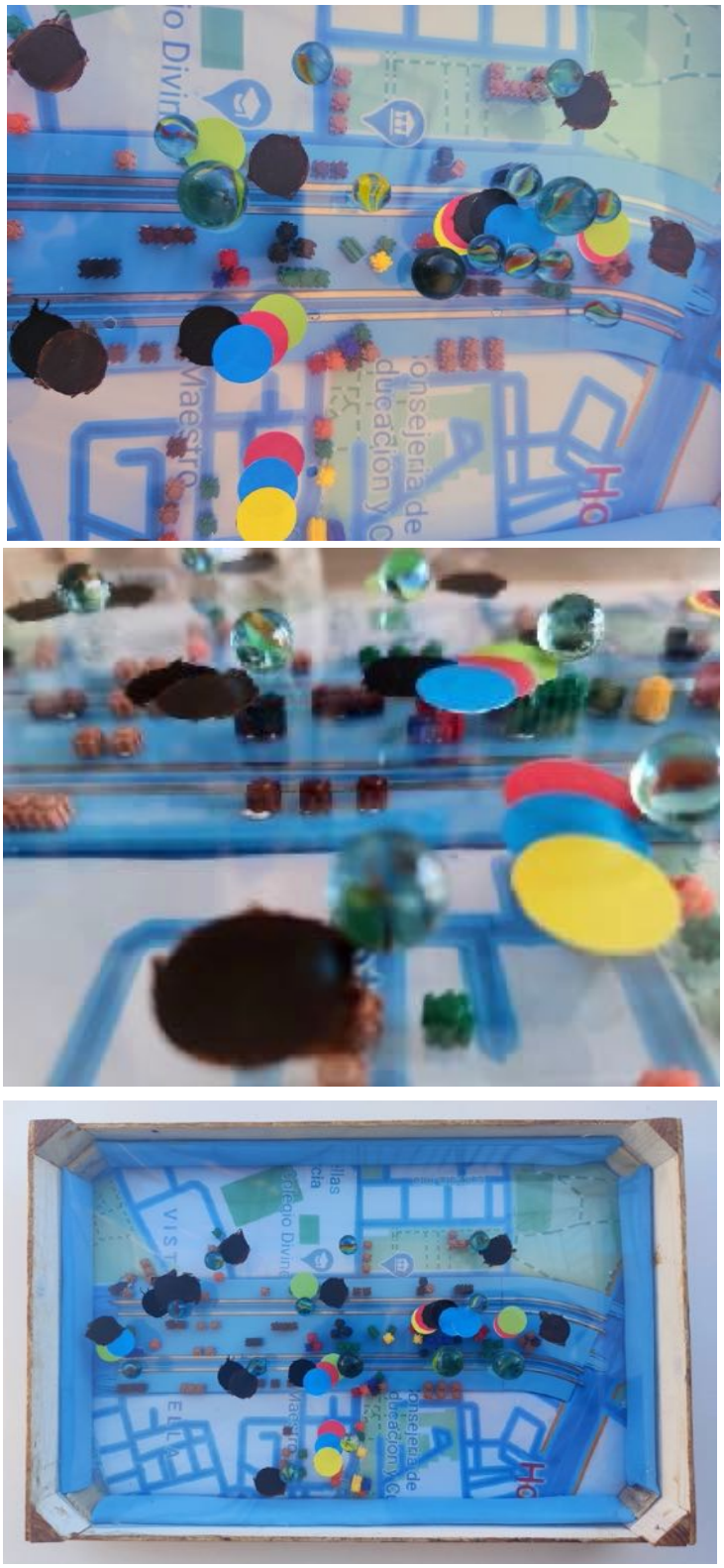
Nota: Se realiza mediante pintura expansiva al óleo sobre cajas del mercado de La Fama (Murcia) en 2021

Se expone Museo Arqueológico Cehegín (Murcia) en 2023

Madueño

8.2.3.6 M-Poly.

Figura 160
M-Poly



Nota: Diferentes citas donde se pactan elementos simbólicos que representan al mercado de La Fama mediante el juego
Fotografía autoría propia. Noviembre 2020

Madueño

En *M-Poly* (fig. 160) se utiliza el concepto de mercado de La Fama mediante la caja y el juego, recursos que en su totalidad también son objetos encontrados. Incorpora una pistas de símil de Scalextric de color azul recogida en el yacimiento a un mapa extraído de google-map de la localización del mercado de la Fama, al que se interpreta, interviene y modifica, dotándolo de una visión cartografía. Construyo una maqueta a la que impregno de mis recuerdos, de trabajos previos, de paseos, de mi vida dentro del mercado, interpreto el color, donde se van situando pequeñas cajas de colores. Añado en un plano más alto, un nivel superior mediante acetato transparente con círculo de los colores que recuerda un viejo PimBall. Creo un juego, para que el espectador participe, que habrá de colocar canicas en pequeños agujeros en determinados puntos estratégicos. Sus movimientos serán representantes de la movilidad en el mercado entre las cajas y los puestos. Esta obra se encuentra acompañada del sonido del mercado en sus diferentes etapas, desde el montaje, la venta y el desmontaje. La obra se presenta en una caja de mercado y todo recogido en una maleta de los años 70 también objeto encontrado del yacimiento. Está concebida para que el espectador guiándose por el sonido sitúe los cubitos de plástico en la etapa inferior, y los círculos de colores en el acetato superior. Todo ello lo hará guiado por sus percepciones y sensibilidades del sonido, así como la propia interpretación del color. El espectador se convierte en el autor último de la obra. *M-Poly*. Nos inspiramos y apropiamos en el nombre del juego Monopoly, y ponemos también en valor la letra “M” , que es también la inicial de Murcia e incluso el mercado.

- **Análisis M-Poly .**

La obra *M-Poly* (fig. 160) es una convergencia de juego, memoria y espacio, transformando objetos cotidianos en un entramado lúdico de narrativas personales y colectivas. Por otra parte, *M-Poly* representa una intersección entre la cartografía, el arte

y el juego, creando un espacio donde el mercado de La Fama es tanto un territorio físico como un paisaje conceptual. El uso de cajas y otros artefactos recogidos, como las pistas de Scalextric y las canicas, todos elementos de una arqueología moderna, juegan un papel crucial en la significación de la obra. *M-Poly*, para construir un mapa interactivo que no solo representa la geografía del mercado, sino que también invita a la reflexión sobre las dinámicas sociales y culturales que allí ocurren.

Refleja un enfoque contemporáneo en la creación artística donde incluye la recolección y la recontextualiza. Se presenta como una obra que instan a los espectadores a convertirse en co-creadores y exploradores de su propio entorno cultural y social. *M-Poly* es una obra que utiliza la cartografía y los objetos encontrados para explorar y expandir las nociones de espacio, juego y participación en el arte contemporáneo, ofreciendo una perspectiva polifacética del mercado de La Fama y, por extensión, del contexto social donde está integrado.

En *M-Poly*, las canicas y las pistas de Scalextric no solo son componentes lúdicos; se convierten en metáforas de la movilidad y la interacción dentro del mercado.

En este ensamble, el movimiento y la interacción son fundamentales. La pieza invita al espectador a interactuar con un mapa reinterpretado del mercado de La Fama, integrando el concepto de TAZ (Zonas Autónomas Temporales) donde las canicas, impulsadas por la participación del público, simbolizan la efervescencia y la dinámica constante de la vida del mercado. Este aspecto de la obra resalta el papel del arte como un acto de participación y transformación social, apoyándose en teorías del juego como las exploradas por Johan Huizinga en *Homo ludens*, donde el juego es visto como un componente esencial y fundacional de la cultura (Huizinga, 2008).

La superposición de planos y la combinación de elementos táctiles con el sonido y el vídeo capturan la cacofonía y la vibración del mercado, proporcionando una experiencia inmersiva que es a la vez personal y universal. La obra recuerda a las técnicas del collage y el *assemblage*, empleadas por artistas como Kurt Schwitters en su *Merzbau*, donde la acumulación de objetos encontrados creaban complejas estructuras espaciales (Schwitters, 1933).

Según Gutiérrez (2009), el juego en el arte moderno y contemporáneo sirve como un catalizador para la transgresión y la innovación, permitiendo a los artistas explorar nuevas formas de participación y expresión. Este enfoque está presente con la concepción de *M-Poly*, donde el juego es elevado a una dimensión estética y conceptual. La obra invita a los participantes a interactuar con el espacio y los objetos, transformando la experiencia artística en un acto de co-creación (Gutiérrez, 2009).

La inclusión de las canicas en *M-Poly* (fig. 160) recupera esta universalidad del juego y la introduce en el contexto artístico, sugiriendo una reflexión sobre la infancia, la memoria y la comunidad (Rosell & Cañes, 2016). La utilización de las canicas en *M-Poly* (fig. 160) no es meramente decorativa o recreativa; representa una vuelta a los juegos tradicionales y su capacidad para generar conexiones y narrativas compartidas. Este enfoque se alinea con la visión de Huizinga (2008) sobre el juego como elemento fundamental en la cultura, donde el juego y el arte se encuentran en su capacidad para trascender lo cotidiano y adentrarse en lo simbólico y lo ritual.

La obra *M-Poly* (fig. 160) captura este espíritu lúdico y cultural de las canicas, integrándolas en una instalación que va más allá del simple juego. La instalación artística retoma la esencia de la interacción humana y la memoria colectiva, situándose en el cruce entre la tradición y la innovación artística.

Las canicas, posicionadas estratégicamente sobre la maqueta que representa el mercado de La Fama, se convierten en actores en un teatro de memoria y cotidianidad. En este contexto, la canica se transforma de un juguete en una metáfora de la conexión humana, la tradición y la comunidad, ofreciendo una nueva perspectiva sobre objetos ordinarios y su potencial para contar historias complejas y conectarnos con nuestro pasado colectivo.

En la obra *M-Poly*, las canicas actúan como agentes de movimiento y cambio dentro de la representación cartográfica del mercado, y su juego es una metáfora de la interacción social y comercial que tiene lugar dentro de esos espacios. Esta interacción es un componente clave del "arte relacional" tal como lo define Nicolas Bourriaud, donde la obra de arte crea un espacio social para la interacción y el diálogo (Bourriaud, 2015). Al invitar a los espectadores a participar en la obra, se desdibujan los límites entre el artista y el público, donde el arte actúa como un catalizador de interacciones sociales dentro de un espacio determinado. El arte se convierte en un evento o proceso, en lugar de un objeto estático.

La obra *M-Poly* (fig. 160) y su enfoque en la cartografía artística se inserta de manera significativa dentro del discurso contemporáneo sobre la representación del espacio, la memoria y la interacción social. Al integrar objetos encontrados y elementos interactivos, como pistas de Scalextric y canicas, dentro de un mapa conceptual del mercado de La Fama, no solo se recontextualiza estos objetos dentro de una narrativa espacial y cultural, sino que también se invita a la reflexión sobre las dinámicas sociales y la participación activa del espectador en la creación de significados.

La cartografía artística contemporánea, tal como la practicamos en *M-Poly* (fig. 160), va más allá de la simple localización geográfica. Según Denis Cosgrove, un

geógrafo cultural, la cartografía en el arte es una forma de "mapear" experiencias, emociones y relaciones sociales (Cosgrove, 2008). El mapa se convierte en una narrativa visual, una forma de contar historias sobre lugares y las personas que los habitan.

El mapa en *M-Poly* (fig. 160) no es un mero reflejo de la realidad sino una construcción que permite la exploración de la memoria y la experiencia personal. La cartografía en *M-Poly* se convierte en un espacio de juego y descubrimiento, donde el espectador es libre de manipular las canicas, creando así su propia narración del mercado.

La cartografía en *M-Poly* (fig. 160) trasciende la representación geográfica tradicional para explorar las dimensiones simbólicas y emocionales del espacio del mercado. El componente sonoro no sólo aporta una dimensión temporal y ambiental a la obra, sino que también actúa como un catalizador para la interacción del espectador. Al igual que en las obras de John Cage, donde el sonido ambiental se convierte en música, el ruido del mercado se transforma en una partitura para la acción y la reflexión (Cage, 1961).

La caja de mercado como contenedor y la maleta de los años 70 como vehículo para la obra resaltan el concepto de la obra de arte en tránsito, como un objeto viajero, en constante movimiento y adaptación conceptual. Este concepto es similar a como Michel Foucault describe las heterotopías: espacios reales que son reflejos, a la vez distorsionados y directos, de la sociedad (Foucault, 1984).

8.2.4 El Río. Marcando borregos. Pasión y Muerte: Segura.

Este conjunto de obras gira en torno al río Segura, que delimita el barrio de Vistabella contiguo al barrio de La Paz en Murcia. Ambos barrios surgidos desde la reconducción de meandros del Río. Las dividiremos en dos obras, *Marcando borregos y Pasión y muerte*

8.2.4.1 ***Marcando borregos.***

Figura 161
Marcando borregos (Pintar borregos).2020



Nota: Acción -*performance*, *Pintar borregos*.
https://youtu.be/Fa_756r_SII La Mota del Río. Murcia
Fotogramas y fotografías de la *performance*

Marcando borregos (fig. 161) pertenece a una intervención artística que se convirtió en una obra global e internacional *Borregos y sólo borregos* se expandió por diferentes latitudes, entre ellas podemos ver su continuación en Colombia (fig. 218). En Murcia entre otras acciones realizo varias incursiones como recorrer la mota del Río Segura y pintar en el suelo borregos con la ayuda de una plantilla hasta las inmediaciones del ayuntamiento (Enlace *performance* *Pintando borregos. Mota del río*), también se acompaña de la realización mediante otra *performance* con edición de vídeo y con sonido de borregos, donde se marcan naipes evocando a los encontrados en el barrio de la Paz. Podemos visualizar la

acción en este enlace *Marcando borregos* (fig. 162). De igual forma se imprimen en diferentes billetes la imagen del borrego para luego ponerlos en circulación (fig. 216). Que tiene un carácter político y reivindicativo, creando nuestra propia zona autónoma.

Figura 162
Marcando borregos



Nota: Fotograma del vídeo de la *performance* Marcando a los borregos. M de Madueño
Visualización https://youtu.be/jX-wL-TeyJc) (subido a youtube 26-5-2021)

8.2.4.2 *Pasión y muerte*: Segura.

Pasión y muerte: Segura, abarca diferentes acciones artísticas en las que el objeto encontrado y la imagen adquiere un rol central, desde las imitaciones más miméticas hasta las representaciones simbólicas y performáticas desarrolladas, la edición de su grabación de imágenes y su edición por medio de apropiacionismo de diferentes sonidos acentuará lo simbólico. Reflejo las consecuencias de la recuperación del río Segura por parte de las distintas instituciones implicadas. Conociendo el proyecto, opto por distanciarme de una interpretación meramente técnica. Inicialmente, consideré abordarlo como el actor principal, no solo desde mi perspectiva como autor, sino de manera autobiográfica, recordando acciones pasadas e intentando revertir o incluso deshacer hechos anteriores. Sin embargo, tras una reflexión profunda, decidí adoptar un enfoque menos individualista, cediendo el

Madueño

protagonismo al verdadero dueño por derecho: el propio río y su entorno. Fue un desafío desvincular mi experiencia vital con el agua y el río Segura, al que dediqué los últimos años. Mantuve cierta distancia y actué solo como observador, aunque conecté el recorrido realizado desde mi hogar en el Polígono Hortícola de La Paz para señalar que es parte del trayecto.

Recorro las orillas del río, me mezclo con los ciudadanos que pasean por allí, escuchando y observando desde esta renovada perspectiva de observador. Me documento a través de medios públicos y de difusión general, sin descartar aquellos que podrían parecer de menor trascendencia por ser canales de comunicación de minorías, asociaciones y colectivos no vinculados directamente con el proyecto, con el fin de evitar una narrativa dominada exclusivamente por las instituciones de poder, siguiendo las reflexiones de Bourdieu.

Considero que el valor de la obra reside en la propia acción, en el caminar y sus pausas. Deliberadamente, lo hago a contracorriente del tramo con mayor intervención urbana, reflejando la actitud que adopto en esta nueva visión. El propio paseo nos ofrece la percepción de un río y su entorno sin buscar un momento o lugar específico. Busco la naturalidad y deseo mantener la espontaneidad que el momento me depare. Únicamente preparo los medios tecnológicos para la captura audiovisual y un conjunto de herramientas que podré utilizar o no para crear alguna acción, que deberá ser espontánea y creada en el presente, en directo y sin artificios. Llevo estos elementos conmigo en mi caminar, sin ocultar ni simular nada. No repetiré ninguna acción; al igual que el corazón no repite sus latidos.

Reitero e insisto que es una acción única donde no caben repeticiones, poses, ni guiones preestablecidos. La obra es la acción en sí. La liturgia se desarrolla linealmente en el tiempo, aunque con diferentes elementos simbólicos. La cámara seguirá la acción bajo unas normas claras: capturar mi caminar a lo largo del paseo del río, enfocando en pies, manos y gestos, sin tomas falsas. Una vez grabada la acción, la visualizo y reflexiono sobre ella desde

una distancia en espacio y tiempo. Nuevas ideas y dualidades emergen para mi análisis. Para preservar la pureza de la acción performática, valoro la importancia del silencio único del río y su ruido urbano, por lo que contemplaré la posibilidad de añadir o no sonido al archivo de esta.

La obra *Pasión y Muerte: Segura* redefine el acto de caminar, no solo como desplazamiento entre dos puntos, sino como un movimiento cargado de significado. Creo un hecho performático en el que, mediante símbolos de la cultura judeo-cristiana, doto a este movimiento de nuevos conceptos que rememoran el sacrificio y la muerte, personificados en el río Segura a su paso por la ciudad de Murcia. Esto es resultado de las acciones institucionales destinadas a su recuperación y de la artificialidad que han impuesto en su cauce y entorno, donde ya no cantan los pájaros ni se oye el murmullo del agua.

Caminando a contracorriente, recojo las aguas del río con la intención de recuperar un árbol y rogar por el milagro. Una vez finalizada la acción, limpio el cáliz que ha portado la sangre, perdón, el agua y, tras un nuevo caminar, recojo y golpeo con martillo y cincel una piedra de la orilla. Recojo sus trozos y la tierra-cemento, los introduzco en una maceta y los proceso, realizando paradas y reverencias en mi camino. *Vía Crucis (fig. 173, 174)* hacia el propio entierro, que se produce a las puertas del ayuntamiento, el cementerio, donde deposito los restos del río en un hueco que cavo a los pies de un ciprés. Manteniendo la línea de trabajo del objeto encontrado, en mi caminar recojo una estampilla de un santo que coloco en dicho nicho.

Inspirado en las *Sagradas Escrituras* y en las acciones descritas, recreo las obras incluidas en *Pasión y Muerte: Segura*. Recreo una instalación con elementos auténticos encontrados en el río Segura: rocalla de sus orillas, tierra, cemento, restos de papel de aluminio y césped artificial, e incluso su propia agua y espuma, a la que he titulado

Lanceración (fig. 164). Todo encerrado en una caja de madera construida a partir de cajas recogidas en el mercado de La Fama. Tiño su lecho de rojo y rasgo el fondo simulando heridas y llagas con color de sangre oxidada. Esta obra permanecerá como una reliquia o podría ser musealizada. Prefiero no definirla como una obra final completa, y pasa a ser una pieza más de mi material de trabajo, convirtiéndose en vehículo para mi integración en esta nueva perspectiva. Por medio del objeto recogido desde el mercado de la Fama y los elementos del Río Segura en esta obra se unen de manera explicita los barrios colindantes, acentuado esto por el caminar que configura el eje de la *performance* de la que se desprenderán el conjunto e obras, el recorrido de un punto a otro estará representado por la obra *Vía Sacra*.

A la obra producida por la grabación del vídeo donde se recoge la *performance Pasión y Muerte: Segura* la denominamos *Pasión y Muerte. Vía Crucis I.* La incorporación de diferentes sonidos , música y canciones deriva en el vídeo montaje *Pasión y Muerte. Via Crucis II.* La obra general *Pasión y Muerte: Segura* define y engloba Via Sacra como recorrido y *Vía Crucis (figs. 173, 174)* compuesta por 45 fotogramas. De manera singular, recreo la *11ª Estación,* rememorando la misma del ámbito católico. La disposición de tres en tres de los 45 fotogramas culmina en *15 Latigazos*, inspirada en los mismos que recibió Cristo en su ascensión al monte para su crucifixión, y finaliza con el entierro *Martyrium*, que se corona con una estampa como objeto simbólico encontrado por casualidad. Además, presento una pieza escultórica que asemeja un corte transversal del río, al que rasgo y produzco llagas de donde manarán sangre y agua, todo cargado de simbolismo, respeto y dolor.

- **Planteamiento y proceso del trabajo. Desde el proyecto urbanístico y las instituciones**

Con el ánimo de no hacer interpretación alguna, ni posibles subjetividades reflejo en las siguientes líneas la presentación del proyecto Murcia Río.

El proyecto Murcia Río representa una iniciativa integral dirigida a la revitalización del río Segura a su paso por la ciudad de Murcia, con el objetivo de reforzar la conexión entre los ciudadanos y su patrimonio natural y cultural. La estrategia municipal, liderada por el alcalde Jose Ballesta, ha diseñado una serie de intervenciones que abarcan desde la recuperación del paisaje y la biodiversidad hasta la promoción de la cultura y las tradiciones locales, todo ello en colaboración con diversas entidades tanto públicas como privadas.

En su primera fase, el proyecto ha incluido la creación de espacios naturales y áreas de ocio en la zona urbana, tales como la Alameda del Malecón y la iluminación inteligente del cauce, y se ha extendido hasta la recuperación del centro de interpretación de la Contraparada. La fase II de Murcia Río busca ampliar este esfuerzo a lo largo de 22 km del tramo no urbano, con el fin de completar los proyectos en curso y añadir nuevas instalaciones que incluyen parques metropolitanos y puentes para mejorar la infraestructura y accesibilidad del área (Ballesta, 2020).

Sin embargo, el desarrollo del proyecto no ha estado exento de desafíos. Las autorizaciones de la Confederación Hidrográfica del Segura, que inicialmente apoyaban el proyecto, han requerido modificaciones tras eventos climáticos extremos, como la DANA, que han impactado la planificación previa. A pesar de estos obstáculos, el compromiso del Ayuntamiento de Murcia con la transformación y mejora del río sigue siendo firme, con la visión de abrir el río a la ciudad y eliminar las barreras físicas que lo han mantenido aislado (García, 2020).

En síntesis podemos leer que el proyecto Murcia Río en general es un ejemplo de como la colaboración entre diferentes sectores y la integración de múltiples perspectivas pueden contribuir a la creación de espacios urbanos que no solo valoran el medio ambiente, sino que también fomentan la cohesión social y el bienestar de los ciudadanos. A través de este proyecto, Murcia no solo busca recuperar la vitalidad de su río, sino también redefinir su identidad y fortalecer su herencia cultural para las futuras generaciones.

En la figura 160 vemos las actuaciones previstas en la Fase II y el proyecto paisajístico de la rehabilitación del margen izquierdo. Presentación del proyecto medioambiental y de transformación Murcia Río II, que engloba la creación de nuevos espacios verdes y zonas familiares en los distintos meandros del Segura, así como de dos nuevos parques metropolitanos junto a Barriomar y La Fica, entre otros proyectos. artistas, corrientes que influyen en el trabajo.

8.2.4.2.1 Lanceración. Mímesis y maqueta.

En la obra *Lanceración* (figs. 163,164), se observa un profundo acto de mimesis y de intervención artística, donde los elementos naturales y antropogénicos del río Segura son recolectados y ensamblados para recrear no sólo su lecho sino también su entorno afectado. La utilización de una caja como contenedor, reconstruida desde una rescatada del mercado de La Fama potenció el nexo de unión con los barrios colindantes, entre ellos La Paz. La pieza compuesta por material del propio río, evoca inicialmente la pujanza de vida con un fondo verde que simula la prolífica presencia de microorganismos, posiblemente derivados de la eutrofización de sus aguas. Sin embargo, el trabajo trasciende la simple imitación al incorporar un simbolismo cristiano profundo y realizar intervenciones dramáticas que personifican el río con la figura de Cristo en el momento de la crucifixión.

A través de heridas deliberadas en la representación, que manan sangre y agua, se sugiere un paralelo con las cinco llagas de Cristo, representando la agresión y el sufrimiento tanto de la figura mesiánica como del propio río. La obra destaca la quinta llaga, la herida del costado que, según el Evangelio de San Juan, confirma la muerte de Jesús y da paso a la resurrección.

Se utilizan los elementos del propio río y su entorno para recrear su lecho y entorno (fig. 163). No sólo hace una recreación mimética de este, añade simbolismo e interviene sobre él de manera dramática. Si en un primer momento existe un fondo verde, como recreación de la proliferación de microorganismos y constatado en la realidad, posiblemente por la falta de oxigeno, con la intención de significar el desgarro, el dolor, y el sufrimiento del río, lo personifica en la figura de Cristo y el momento de la crucifixión. Le agrede y láncela provocando heridas de las que manarán sangre y agua.

Mi idea de partida fue recrear el río en un aspecto artificial y trágico. Como nos muestra sus heridas a modo de llagas, e inmerso en el simbolismo cristiano busca el paralelismo con las infringidas a Cristo, las 5 llagas. Cuatro de ellas para clavarle en la cruz, en manos y pies y una quinta en el costado derecho. Magnifica esta última en el lecho del río, que le alcanza hasta el corazón dando muerte.

Podemos leer en el evangelio de San Juan:

> 31 Los judíos entonces, como era el día de preparación para la Pascua, a fin de que los cuerpos no se quedaran en la cruz el día de reposo (porque ese día de reposo era muy solemne), pidieron a Pilato que les quebraran las piernas y se los llevaran. 32 Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero, y también las del otro que había sido crucificado con Jesús; 33 pero cuando llegaron a Jesús, como vieron que ya estaba muerto, no le quebraron las piernas; 34 pero uno de los soldados le traspasó el

costado con una lanza, y al momento salió sangre y agua.Proceso de construcción.[Jn 19, 31-34]

Según el libro de Calderón (2014) *Proceso a un inocente*, que trata el juicio a Jesús desde una visión jurídica, el pasaje de la Crucifixión de Jesús, al verlo muerto, José de Arimatea pide el cuerpo ya que llegaba el sabat, Poncio Pilato, prefecto de Roma, dudó y pidió una prueba. En ese momento el soldado le clavó la lanza, Calderón la reproduce para este estudio, con la que le atravesó, entre la quinta y sexta costilla del lado derecho y con una profundidad de aproximada de diez centímetros. La lanza le atravesaría la piel, tejido, músculo, pleura, pulmón, hasta llegar a la aurícula derecha, provocando un derrame pleural.

En *Lanceración* (fig. 164) se llega al máximo de la profundidad del lecho del río posible, asemejando a la lanza bíblica y aunque muerto el río, se cerciora de esta.

El título lo toma de lacerar, según la RAE es un verbo transitivo, que significa: “Desgarrar la carne de una persona o un animal. Perjudicar moralmente a alguien”. Añado una “n” para significar que es producido por una lanza.

La creación de *Lanceración* (fig. 163) a partir de elementos encontrados en el río refleja una exploración táctil y material del entorno que alude a la recuperación y memoria del lugar. Este enfoque se alinea con la discusión sobre la recuperación del patrimonio natural y cultural en entornos urbanos y rurales, destacando la importancia de preservar los sistemas hídricos y sus entornos como parte esencial de nuestra herencia colectiva (Gutiérrez, 2019). La elección de materiales y la intervención en ellos no solo sirven como un acto de preservación, sino también como una crítica a la transformación y artificialización de los paisajes fluviales.

Figura 163
Proceso de creación de Lanceración



Nota: Confección mediante elementos provenientes del Río Segura a su paso por Murcia, excepto pigmentos

Abajo a la izquierda *Lanceración* sin agua; a la derecha *Lanceración* con agua

- **Descripción *Lanceración***

La obra *Lanceración* (fig. 164, 165) se presenta como una cartografía vivencial del lecho del río Segura, una representación artística donde el río y su entorno son tanto sujeto como objeto. Utilizando materiales autóctonos y elementos extraídos directamente del río, la obra recrea meticulosamente la topografía y la textura biológica del lecho fluvial, incorporando simultáneamente un simbolismo profundo y una intervención dramática sobre este paisaje.

A través de la manipulación de los elementos naturales, la obra evoluciona de una mera representación mimética a una personificación del río Segura, encarnando el sufrimiento a través de una analogía con la figura de Cristo en la crucifixión. La elección de colores y texturas apela a una gama simbólica que va desde la proliferación de microorganismos, sugerida por el fondo verde, hasta la representación de la violencia infligida a la naturaleza, reflejada en las heridas sangrientas que surcan la composición.

- **Análisis de los Elementos Simbólicos**

En *Lanceración* (fig. 164),se transpone el desgarro y la agresión ambiental en paralelos directos con las llagas de Cristo, evocando las narrativas bíblicas de sufrimiento y redención. La obra busca un diálogo con la antropología del sufrimiento y la imagen sacrificial, donde las cinco llagas se convierten en una metáfora de las heridas infligidas a nuestro entorno natural.

Según Calderón (2014), la crucifixión y el posterior laceramiento de Cristo se entienden dentro de un marco jurídico y teológico como un evento de profundidad espiritual y física. De manera similar, la *Lanceración* (fig. 164) del río en la obra no es solo un acto de violencia física sino una alegoría de la muerte y la posibilidad de resurrección. Calderón relata:“El pasaje de la Crucifixión [...] revela una agresión que va más allá de lo corporal,

alcanzando una significación que trasciende la historia para adentrarse en la esfera del simbolismo eterno.” (Calderón, 2014, p. 113).

Al igual que en la obra de Calderón, *Lanceración* (fig. 164) invita a la reflexión sobre la relación del hombre con la naturaleza, y como nuestras acciones tienen un impacto tanto físico como simbólico en el mundo que nos rodea. El título, una conjunción entre “lacerar” y “lanza”, según la Real Academia Española, adquiere un nuevo significado: un acto de violencia tanto física como moral contra el propio río Segura.

La pieza *Lanceración* (fig. 164) destila una potente carga simbólica en cada uno de sus aspectos. Las llagas infligidas sobre la representación del lecho del río reflejan las cinco llagas de Cristo, un motivo iconográfico de la tradición cristiana que alude al sacrificio y redención. La cuarta llaga, magnificada y colocada en el corazón del río, no solo representa la muerte física, sino también la muerte ecológica de un cuerpo de agua que alguna vez estuvo vivo.

En *Lanceración*-2 (fig. 165)introducimos el agua de un color blanquecino que emula la contaminación del agua, especialmente por productos químicos siendo una manifestación sobre la necesidad de cuidado del agua.

En este contexto, la obra se convierte en un compendio visual de la violencia infringida sobre la naturaleza, específicamente sobre los ríos por la intervención humana. El río, en su representación, se transforma en una figura crucificada, un mesías ecológico cuyo sacrificio se expone crudamente. La narrativa bíblica se entrelaza con la narrativa medioambiental, provocando una reflexión sobre la forma en que tratamos nuestros recursos naturales.

La lanza, en este caso, se convierte en una metáfora de las intervenciones que han perforado y drenado la vida del río, desde la contaminación hasta la urbanización sin control.

Figura 164
Lanceración sin agua



Nota: Representación del lecho de río con una gran llaga
Fotografía y obra autoría propia

El acto de laceración evoca una agresión a la integridad del río que recuerda a las intervenciones quirúrgicas: es tanto una disección como una ejecución. Esta dramatización visual lleva al espectador a cuestionar las prácticas contemporáneas de gestión de los recursos hídricos y los efectos perjudiciales que éstas tienen sobre los ecosistemas fluviales.

- ***Lanceración*-2.**

Podemos apreciar esta obra en la figura 165, en ella existe una recreación del Río Segura, a su paso por Murcia, donde magnificamos los colores.

Figura 165



Nota: Lanceración con agua

8.2.4.2.2 Pasión y muerte: Segura.

Como hemos indicado la obra es un conjunto de diferentes piezas y cada una de estas podría considerarse una obra. En este caso, el proceso es lo que significa nuestra acción artística, siendo representaciones de ella lo que expondremos como tal, aunque usaremos la nomenclatura "obra y pieza" por facilitar el entendimiento y poder representarlo.

La obra como acción tiene un carácter efímero. De manera esquemática mostramos los parámetros de la obra en su totalidad:

A.-Acciones:

A.1.-En cuanto a los elementos propios

A.1.1.Elementos-Objetos

A.1.1.1. Agua:

Recoger cubo

Traspasar a regadera, escanciar, airear

Regar árbol seco

A.1.1.2. Tierra y piedra

Extracción

Deposito en maceta-hornacina

Cavar

Mezclar tierra-enterrar

Venerar

Transportar-a modo de:

Procesión

Antorcha olímpica

Depositara tierra-mezclar tierra

Madueño

Macizar tierra

A.1.1.3. Árbol

Arar-rastrillar

Cavar

Regar

A.2. Liturgia a modo cristiano

Limpiar cubo a modo de caliz

Agua bautismo, purificación

Agua a modo de sangre de Cristo, encarnación, sacrificio

Rezar por resurrección-milagro

Reverenciar como “sacerdote oficiante” ante el sagrario, en el mirador de madera

Vía Crucis

Procesionar de los restos del río.

Enterramiento del polvo-arena-piedras en ciprés en puerta ayuntamiento.

Estampita de santo-objeto encontrado

A.3. Golpear-cincelar y extraer piedra y tierra-cemento

A.4. Procesionar por la ciudad

A.5. Enterramiento del polvo-arena-piedras en ciprés en puerta ayuntamiento.

A.6. Convertir Ayuntamiento en cementerio.

Alfombras (bajo palio)

B. Otros símbolos

B.1. Desde el protagonista-el río

Sin orillas practicables

Agua quieta-turbia

Orillas cementadas-a modo de calle ciudad

Sin vegetación.

La que hay comprimida en “macetada”

B.2. Desde el autor:

Bajar al río escaleras. Bajar a la realidad, al centro

Caminar. Centrado en el hecho Visión piernas y pies.

Naturalidad del autor, transporte de elementos-herramientas visible, trasmitir dejadez a nivel personal (llorar sin lágrimas)

Solemnidad

Respeto.

Desinterés por otros acontecimientos en el paseo

Oficiante liturgia y otras acciones

Golpear cincel-clavar clavos. Crucificar añadiendo la acción de recoger el cadáver

Enterramiento

Cavar nicho-fosa

Depositar cadáver.

Macizar la tierra-cemento-piedra del río

Colocación de estampita con santo y flores.

B.3. Otros actores

Jardinero subcontrata Ayuntamiento, cuidado como plantas de “maceta ornamentales”

Madueño

Limpiador barcas-no público: Vacío desinterés en un río muerto

Transeuntes y otros: Indiferencia

Policia Musical extrañeza

B.4. Desde el entorno

Suelo cementado

Riego de árboles y plantas ornamentales por medio de riego artificial estando a 10 cm del río

Puertas al río de hierro, el autor abre. Puerta-propiedad privada.

Publicidad de recuperación del río

Logos en el suelo cementado de Murcia Río

Plantas no autóctonas o si, muertas o casi, a modo de jardineras, macetas

Las invasoras únicas existentes de modo natural

Muerte por medio de telas negras en las orillas del río

Herramientas de juguete plástico y colores a modo de juego construcción de castillos de playa y artificialidad

Parque temático. Barco y barcas turistas.

Reflejo de la institución en el lecho, de muerte del río. Museo de los Molinos de Río en el agua. Institución encerradada.

Objeto encontrado, estampita

B.5. Sonido

Río muerto sin sonidos naturales algunos, excepto patos

Personas hablando

Ciudad-tráfico

Edición de vídeo, incorporación de sonidos externos

B.6. Objetivo

Significar la muerte y ahogamiento del río. Asesinato por medio de reconstruir el personaje del río desde sus propios elementos, objetos.

El río como cadáver

Cementerio la institución

Respeto del autor-enterramiento

Cada pieza puede constituir una obra final, pertenecen a un conjunto que añadirán valor a la totalidad. Determinamos en líneas muy generales y sólo como ordenación para poder representarla varias piezas:

- ***Pasión y Muerte: Segura*** (figs. 164-166, 169-174, 176)**:**

Realizada el 23 de diciembre de 2020 en las inmediaciones del Río Segura y teniendo como punto de partida mi propio domicilio. De manera consciente he intencionada no grabo esta primera parte, quedando como una acción referencial, reverenciada y fantasmal.

En su desarrollo se engendraron otras, en las que el caminar fue fundamental y en su transcurso se realizaron diferentes acciones. Están cargadas de simbología cada una de ellas, sin menospreciar al propio hecho de caminar que será la acción que determine el resto y el nexo de unión entre cada una de ellas. Se realiza un vídeo para registro del caminar desde el final de la Avda. de La Fama y hasta el Ayuntamiento de Murcia. Se producen dos piezas, el master sin edición y una editada. Los propios fotogramas tanto en conjunto, subconjuntos o de manera individual adquieren el valor de piezas de la obra.

A continuación y de manera sintética y esquemática podemos ver los enunciados que definieron el conjunto de la obra y determinando su representación artística. Se distinguieron acciones por los elementos propios del río y su entorno. Esquematizamos la liturgia que se

utiliza en paralelo con la de la tradición cristiana.Cada una de las acciones podríamos convertiría y significarla en una pieza, pues su carga emotiva así lo propicia.

El sonido ambiental en el acto performático sólo y únicamente será el existente. El silencio teórico del propio río muestra lo dramático de la situación (***Pasión y muerte: Segura.Vía Crucis I*** *,* fig. 166). Otra pieza es la representación audiovisual que la editaremos y compaginemos con una banda sonora externa que nos ayudará a su comprensión (***Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II****,* fig. 167)

- ***Vía Sacra*****:** Representación gráfica, basada en los mapas obtenidos después de realizar el camino y su representación en Google_Map en los que anotaremos, adaptaremos y corregiremos (figs. 168-170)

- ***Via Crucis*** compuesta por los 45 fotogramas que luego se dividen en *15 latigazo*s, 3 fotogramas por latigazo (figs. 173 más 174).

- ***15 latigazos es*** *la* representación de quince líneas cada una con 3 fotogramas., los 45 fotogramas del *Vía Crucis* (figs. 173, 174).

- ***Martyrium,*** en este ejercicio separamos Martyrium (fig. 176) pero bien podríamos hacerlo con el resto. Significamos por medios de fotogramas cada una de esta acciones a la vez que son representación de *Vía Crucis* (figs. 173, 174). Realizamos diferentes estaciones no existiendo la 15 (*La Resurrección*). Siendo la última *La Sepultura*, la número 14ª, *Martyrium.*

- ***Lanceración*** (figs. 164, 165)**,** *es la r*epresentación escultórica-matérica. Es la única pieza material sin ser efímera en principio, pues el paso del tiempo interviene en mayor o menor medida en sus elementos y degradación, así como posible proliferación de diferentes microorganismos.

- **Pasión y Muerte.Vía Crucis I y II. Silencio, sonido, música, found footage.**

- ***Pasión y muerte: Segura.Vía Crucis I*** (fig. 166)**,** se caracteriza por su enfoque en los sonidos intrínsecos del río y su contexto urbano, en lugar de incorporar ruidos artificiales. Durante la *performance*, los sonidos típicos del entorno fluvial urbano que se vieron opacados por el bullicio urbano, lo que resultó en una inesperada ausencia de los sonidos naturales anticipados. En una segunda instancia, con el ánimo de transmitir la profundidad emocional experimentada durante la acción y facilitar una experiencia inmersiva para el espectador de la grabación, se seleccionaron cuidadosamente dos piezas musicales significativas.

Figura 166
Pasión y muerte: Segura. Vía Crucis I



Nota: Fotograma con el sonido ambiente *performance Pasión y Muerte Segura. Via Crucis*
Vídeo con sonido ambiente: https://youtu.be/z_va9a4QNfE

Se puede ver el vídeo *Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis I*, en el siguiente enlace: *Video Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis I*.

- ***Pasión y Muerte: Segura. Via Crucis II.*** La obra *Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II* (fig. 168) se erige como una intervención performática en el paisaje cultural y físico de Murcia, entrelazando el venerado ritual de la Semana Santa la conmovedora música de Chopin, y los profundos simbolismos religiosos arraigados en la tradición local, con sus pasos resonantes que incluyen las figuras emblemáticas del escultor Salzillo. Durante la *performance*, el acto de caminar se transforma en una cadencia que recuerda los pasos de la Semana Santa, acompañados por la reverberación de las campanas de muerte, estableciendo un tono de solemnidad y recogimiento. Conforme avanza la marcha, la fúnebre melodía de Chopin se hace presente, acompañando la elevación y el descenso rítmico de la figura del santo, en una evocación de la "levantá", elemento característico de estas celebraciones. La procesión culmina ante las puertas del ayuntamiento con el acto simbólico de enterrar la arena del río bajo la sombra de un ciprés, representación tradicional del luto y la eternidad. Este gesto no solo concluye con el posicionamiento de una imagen de un santo sobre la tumba, simbolizando la memoria colectiva y la espiritualidad del lugar, sino que también se erige como una crítica velada al ayuntamiento, interpelando su responsabilidad en la preservación de los espacios naturales y la gestión del poder.

Cada elemento de *Pasión y Muerte: Segura* (figs. 164-167, 169-174, 176) está imbuido de una riqueza simbólica palpable. Las campanas de muerte no solo inician la narrativa, sino que invitan a la reflexión sobre la transitoriedad de la vida y la omnipresencia de la muerte dentro del mosaico cultural murciano. Incorporamos la imagen de la campana utilizando el *found footag*e como herramienta. La música de Chopin actúa no solo como fondo sonoro, sino como un puente emocional que guía al espectador a través de un viaje de pasión, dolor y redención. La "levantá" se resignifica en este contexto, subrayando la

resiliencia del río Segura y su capacidad de renacimiento, a pesar de las intervenciones humanas que han desfigurado su curso y esencia.

El acto de enterrar la arena del río ante el ayuntamiento se convierte en una manifestación de protesta, recordando a la administración su deber en la conservación del medio ambiente. El ciprés, testigo silente de esta acción, no solo simboliza el duelo por las pérdidas ecológicas, sino también la esperanza en la continuidad y el recuerdo. Concluir la procesión con la imagen de un santo transciende lo profano para inscribir el acto en una dimensión de sacralidad, enfatizando la importancia del río en el tejido cultural y espiritual de la comunidad.

Esta amalgama de simbolismos transmite un mensaje que trasciende la crítica ecológica, convirtiéndose en un llamado a la contemplación, a reconectar con nuestras raíces culturales y a actuar de manera consciente. *Pasión y Muerte: Segura* articula la tensión entre la pasión por la vida y la aceptación de la muerte, entre la transformación y la permanencia, configurando un ritual artístico que invita a la comunidad a reflexionar sobre su legado histórico y su relación con el entorno.

En última instancia, *Pasión y Muerte: Segura* no solo critica, sino que celebra la potencialidad del cambio, la redención a través del arte y la comunión de la sociedad con su río, reforzando el vínculo simbólico entre el individuo, la comunidad y el espacio que habitan. La incorporación final de la imagen del santo sella la obra con un gesto de esperanza y fe en un futuro donde predomine el respeto por la naturaleza y la cultura sobre la indiferencia y el olvido

Se puede ver el vídeo Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II (fig. 167), con sonido editado, en el siguiente enlace: *Video Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II*.

Figura 167
Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II



Nota: Fotograma del vídeo editado que recoge la *performance Pasión y Muerte Segura. Via Crucis* Vídeo *con sonido editado:https://youtu.be/fTgi0CW0F1k*

El sonido de las campanas “a muertos” resonó durante mi bajada al lecho de muerte del río, simbolizando el paso de la vida a la muerte. Esta práctica consiste en alternar campanadas entre las campanas grande y pequeña, respetando el eco de cada sonido antes de proceder al siguiente (Luiggy, 2000). Este toque fúnebre se prolonga mientras el difunto está en cuerpo presente y hasta su sepultura.

Finalmente, la canción *En el funeral del Río* de Luis Rico no solo se alinea temáticamente con la obra, sino que refuerza la visión de la Tierra como entidad sagrada, un concepto que el cantautor boliviano y su nación han elevado a rango legal. La inclusión de esta melodía en la obra no solo refuerza el mensaje de reverencia hacia la naturaleza, sino que también conecta el proyecto con la narrativa global de protección y sacralidad ambiental.

Reproducimos la letra de Luis Rico y referencio la Marcha fúnebre de Chopin , así como los diferentes sonidos que he elegido para el montaje del vídeo editado de la *performance* que constituye *Pasión y Muerte: Segura. Vía Crucis II* y que le da una nueva interpretación y refuerza conceptualmente la obra coral.

- ***Sonido. Edición***
    - **Luis Rico. *En el Funeral del Río***

Reproducimos la letra

Están enterrando al Río
Su lecho es como un panteón
De plástico su mortaja
De óxido su cajón
Una corona de trapos
Unas flores de papel
Han dejado al Choqueyapu
Su retama y el laurel
Agua que no has de beber
Déjala correr
Déjala para la sed
Del que va a nacer
De que se habrá muerto el Río
Dice la Kantuta en flor
Sorbió su propio veneno
Le responde el Picaflor

Dice el Tumbo que fue un crimen
Planeado por algún ser
Enemigo de la vida
Que esto no quiso leer:
Agua que no has de beber
Déjala correr
Déjala para la sed
Del que va a nacer
Sobre su lecho han dejado
Árboles a medio arder
Ácidos, latas, botellas
Venenos de alto poder
Si el agua baja del cerro
Y aquí no tenemos mar
A quién va a dejar el Río
Sus orillas de llorar

Agua que no has de beber
Déjala correr
Déjala para la sed
Del que va a nacer
Era el Río un beso limpio
En su tiempo de feliz
Y ahora en su pena de muerto
Es como una cicatriz
Este canto es un redoble
Es luto del caporal
Es un velorio de pobres
La paz en su funeral
Agua que no has de beber
Déjala correr
Déjala para la sed
Del que va a nacer

Fuente: Musixmatch.com

Autores de la canción: (caporal) Luis Rico-Coco Manto

- **Chopin.** ***Marcha funebre.***

Corresponde al tercer movimiento de la Sonata no. 2 en si bemol menor de Chopin (1830) Es un referente de la música mortuoria occidental. No sólo pertenece a la historia de la música clásica sino que ocupa un lugar en el imaginario popular.

- **Los sonidos originales, han partido de los siguientes:**

- Campanas Funeral

  Campanas de Bueu 2014 // Toque funeral (1). (2015, 15 febrero). [Vídeo]. YouTube. *https://www.youtube.com/watch?v=ZM6tM8Khg4U*

- Campanilla simple para elevación

  Tocar la campana para elevación. (2015, 9 diciembre). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Sm_kksKc6Zk

- *En el Funeral por el Río*. Luis Rico.

  Luis Rico-Topic. (2019, 23 mayo). En el Funeral del Río. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zDc8VtNU8xM&feature=youtu.be

- Levantá

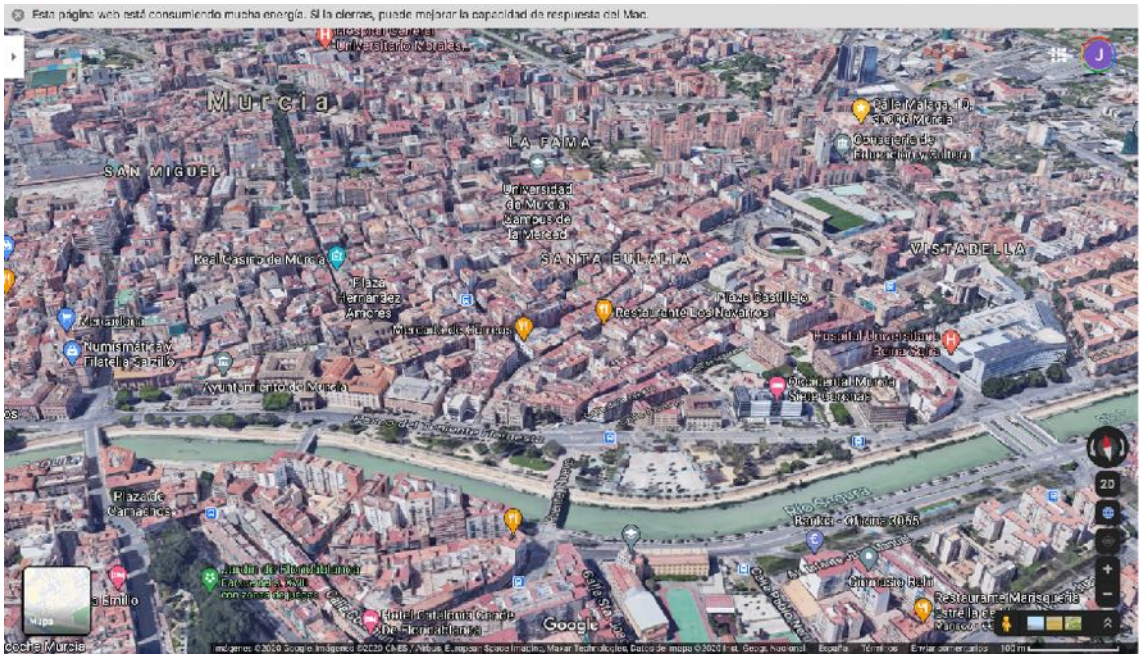
  Semana Santa de Sevilla-levantá Tres Caidas y Esperanza de Triana. (2013, 22 agosto). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Tz6q8A0L71M

- Marcha funebre de Chopin

  Marcha Fúnebre-Frédéric François Chopin [BM]. (2019, 19 abril). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Duwlf9hWPSw

8.2.4.2.3 Mapas y planos Caminar. Vía Sacra.

Figura 168
Visión de la zona del recorrido Vía Sacra a, b

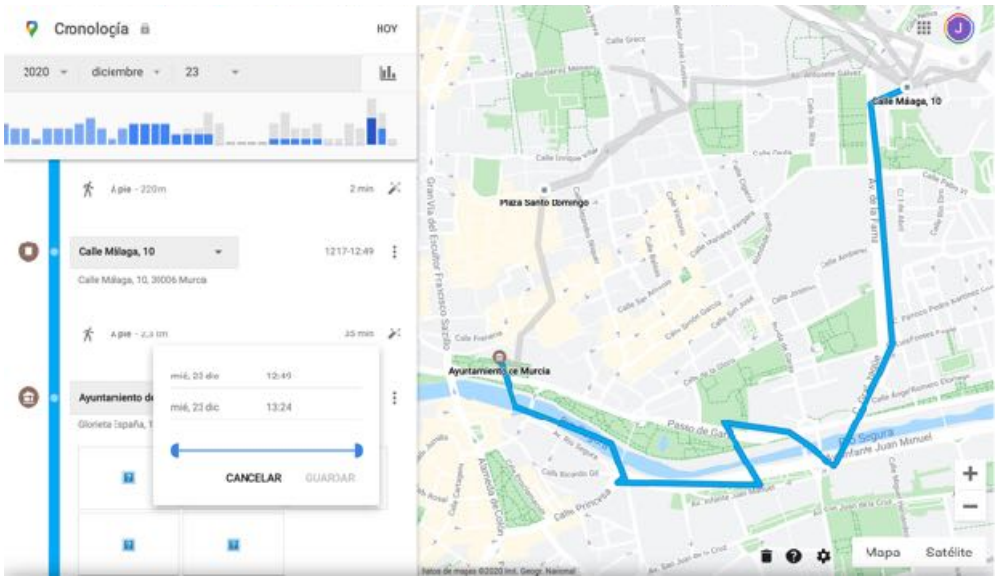


Nota: Google Map 3D
Fuente: Google-map

En la figura 168 podemos apreciar en una vista 3D la situación del recorrido en la zona del río. Registro del paseo según Google Map. Existen errores en el mapa que nos proporciona Google map por su herramienta cronología (fig. 169). Pues en el camino no se cruzo el cauce del río en ningún momento, ni se anduvo por las aguas del cauce. Aunque golpeamos la piedra no se abrieron las aguas.(Ver *Undecima Estación*, figs. 171,) Se realiza una corrección marcando los puntos más significativos (fig. 170).

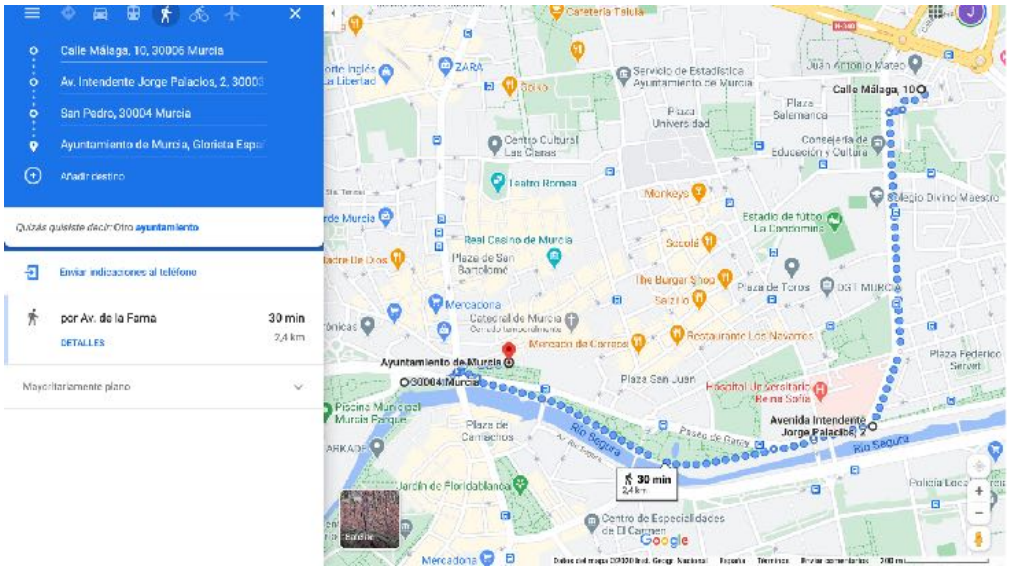
Madueño

Figura 169
Vía Sacra a



Nota: Google Map Recorrido
Fuente Google-map

Figura 170
Vía Sacra b



Nota: Google Map Recorrido corregido
Fuente: Google-map

Madueño

Figura 171
Undécima Estación
Jesús es clavado en la cruz



Nota: Formelle (2009).
Benedetto Pietrogrande (Milán 1928)
Capilla de los Focolares.Rocca di Papa (Roma)
Fuente:http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2012/via_crucis/sp/station_11.html

Figura 172
Undécima Estación.Jesús es clavado en la cruz. Performance



Nota: Se pueden observar las similitudes entre las imágenes 171 y 172

8.2.4.2.4 Undécima Estación.

En esta acción performática, podemos interpretarla de diferentes maneras. Desde mi cincelar al más estilo tradicional escultórico en las rozas del río. Posteriormente cogería las piedras obtenidas para su representación escultórica *Lanceración* (fig. 164). Es la única acción invasiva que realizo en mi intervención y tras analizar que la roca está colocada en el margen del Río por el hombre, y proviene de otro lugar.

El clavar a Cristo en la cruz (figs. 171, 172) (Imagen de Libreria Editrice Vaticana, 2012) en la figura 171 está representado según la tradición (Waren, 2016) . Otra, interpretación nos la expone el juez Raúl Calderón en su libro El Juicio a Jesús (Calderon, 2014), donde indica que el soldado romano que crucificó a Jesús necesitó más de 50 martillazos para clavar los tres clavos, de 14 centímetros de largo y 7 u 8 milímetros de ancho. Calderón, que ha recreado estos clavos basándose en restos arqueológicos encontrados en Giv'at Ha-mivtar (Israel), explica que dos de estos clavos fueron usados para fijar las manos de Jesús al *patibulum* mediante entre 20 y 30 martillazos, pasando por el carpo, entre el cúbito y el radio, para soportar el peso de unos 70 u 80 kilos. El

patibulum se encajaría luego en el *stipes*, y los pies serían clavados con un solo clavo que atravesaría ambos pies, usando entre 30 y 40 martillazos.

El título de la pieza proviene de la número de la estación que pertenece al acto de clavar en la cruz en el Vía Crucis cristiano.

• Por otra parte, abundando en el Antiguo Testamento, según leemos en el Exodo, cuando la rebeldía impera en el pueblo de Israel, debido a la tortura por la sed en el desierto. Por ello se vuelven exigentes y rebeldes contra Dios, interpelando si está o no está Dios con ellos, tambien se habla de golpear la piedra.

- Éxodo 17:3-7, Reina-Valera 1960

3 Así que el pueblo tuvo allí sed, y murmuró contra Moisés, y dijo: ¿Por qué nos hiciste subir de Egipto para matarnos de sed a nosotros, a nuestros hijos y a nuestros ganados?
4 Entonces clamó Moisés a Jehová, diciendo: ¿Qué haré con este pueblo? De aquí a un poco me apedrearán.
5 Y Jehová dijo a Moisés: Pasa delante del pueblo, y toma contigo de los ancianos de Israel; y toma también en tu mano tu vara con que golpeaste el río, y ve.
6 He aquí que yo estaré delante de ti allí sobre la peña en Horeb; y golpearás la peña, y saldrán de ella aguas, y beberá el pueblo. Y Moisés lo hizo así en presencia de los ancianos de Israel.
7 Y llamó el nombre de aquel lugar Masah[19] y Meriba[20] por la rencilla de los hijos de Israel, y porque tentaron a Jehová, diciendo: ¿Está, pues, Jehová entre nosotros, o no?

- En el evangelio de San Jn. 7, 37, dice Jesús : "..el que tenga sed venga a mí y beba agua..de su seno manarán ríos de agua viva". Vaticinios de Isaías, Ezequiel y Zacarías se relacionan con la piedra que golpeó Moisés, de la que milagrosamente hubo de brotar agua.

[19]Éxodo 17:7 Esto es Prueba

[20]Éxodo 17:7 Esto es Rencilla.

8.2.4.4.5 Vía Crucis (45 fotogramas).

Esta compuesta por 45 fotogramas, nos posibilita seguir la acción performática. La división en cadenas de tres fotogramas da lugar a *15 Latigazos* (figs. 173, 174).

8.2.4.4.6 15 Latigazos.

Figura 173
15 latigazos. *Latigazos 1-7.*

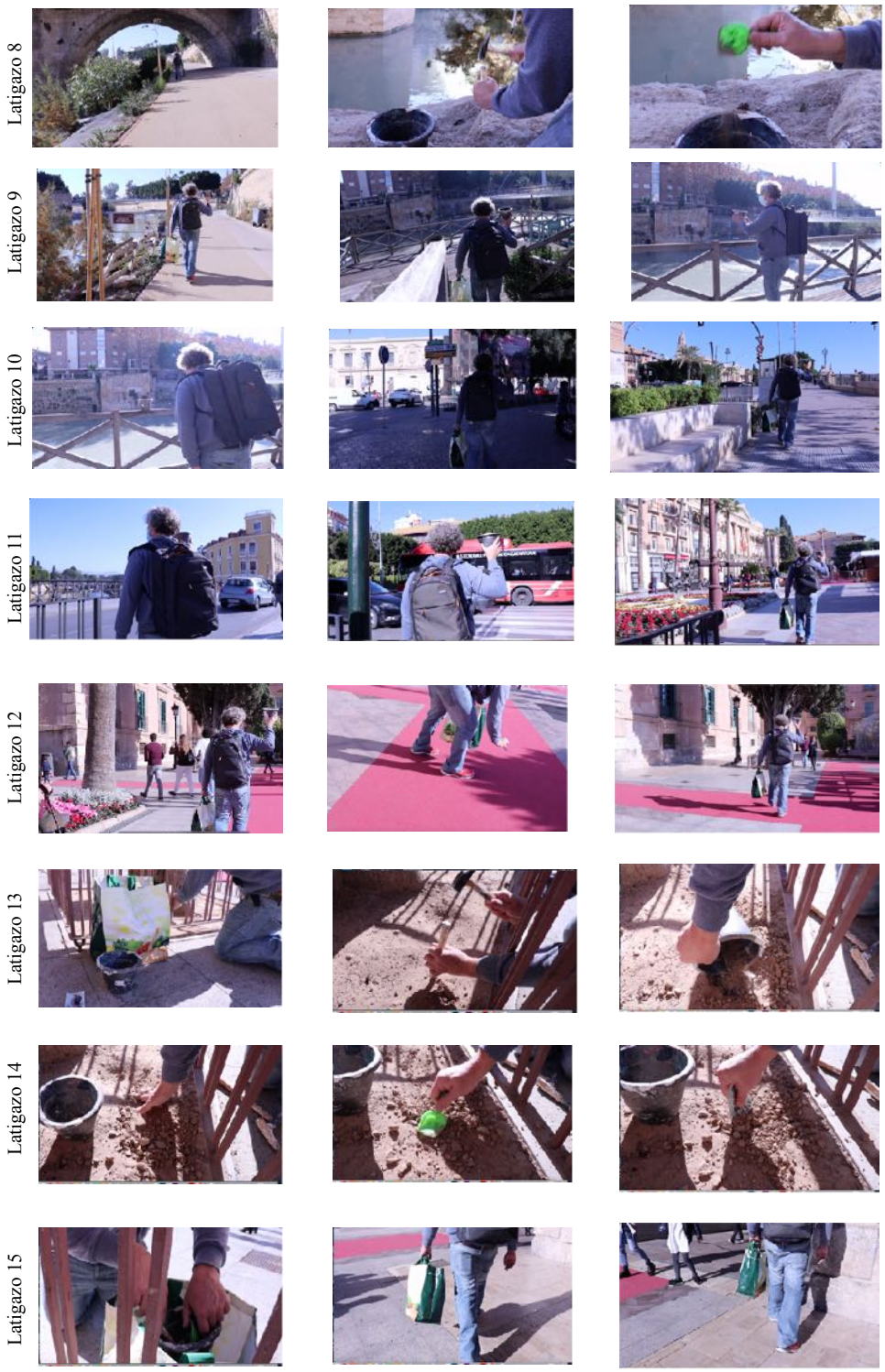


Notas: Latigazos 1-7. Corresponden a 7 x 3 fotogramas de *Vía Crucis*

Madueño

Se presentan los 45 fotogramas ordenados en 15 líneas (figs. 173, 174), al igual que los latigazos que recibió Jesucristo en la ascensión al monte Calvario para posterior crucifixión.

Figura 174
15 latigazos. *Latigazos 8-15.*



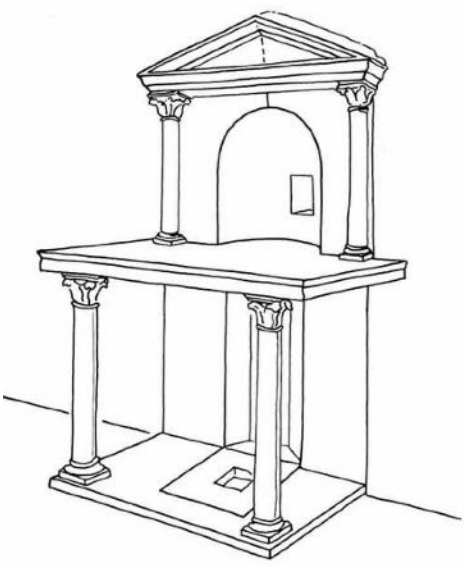
Notas: Corresponden a 7 x 3 fotogramas de *Vía Crucis*

Madueño

8.2.4.4.7 Martyrium

La identificamos en nuestra obra con la Decimocuarta Estación del Vía Crucis, la Sepultura. Tomamos el título del término Martyrium (fig. 175) se refiere al elemento funerario dedicado a honrar la memoria de los mártires cristianos. Este concepto evolucionó a partir de tradiciones funerarias anteriores, como las prácticas paganas de veneración en los "heroa", adaptándose para resaltar la devoción hacia aquellos que han dado un testimonio excepcional de fe. La figura histórica de San Pedro, quien se cree fue martirizado en Roma, es un ejemplo seminal. El monumento que conmemora su martirio se ubica actualmente en la colina del Vaticano. Investigaciones arqueológicas han identificado que el martyrium más antiguo se encuentra bajo la Basílica de San Pedro, situando este sitio no solo como un lugar de peregrinación sino también como un símbolo de la fortaleza y la resiliencia de la fe cristiana ante las adversidades. Esta fusión entre sacrificio y salvación subraya profundamente la importancia de los mártires dentro del cristianismo (Evangelizar con el Arte, s.f.).

Figura 175
Martyrium



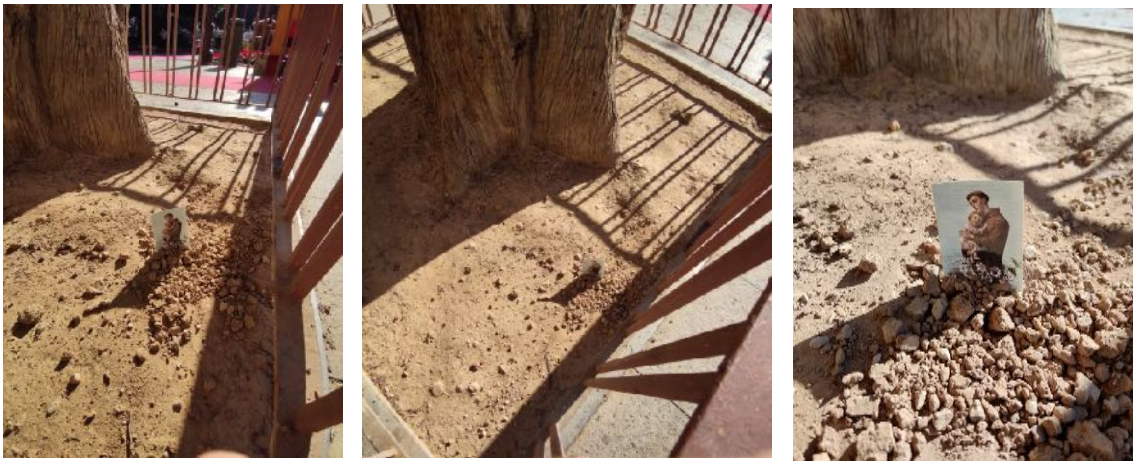
Nota: *Martyrium* elemento funerario para dar culto a un mártir que da testimonio de su fe, con antecedente pagano.
Fuente: www.evangelizarconarte.com

El término martyrium designa una edificación específica dedicada a la veneración de los mártires cristianos, quienes son figuras esenciales dentro de las comunidades que perdieron la vida por su fe. Este concepto, que se ha transformado y adaptado desde sus raíces en las prácticas funerarias de la Roma pagana, donde se erigieron monumentos a héroes públicos conocidos como "heroa", refleja un cambio significativo en la forma en que se venera a los mártires. Originalmente

estos espacios se dedicaban a figuras prominentes como San Pedro y comenzaron a construirse por cristianos ya en el siglo II, marcando una evolución significativa en la manera de honrar a estos mártires. En Murcia, los restos del martyrium de La Alberca constituyen un testimonio elocuente de esta evolución. Construido en la primera mitad del siglo IV, este martyrium refleja un cambio significativo en la práctica de veneración desarrollada tras las persecuciones a los cristianos a finales del siglo II. Este sitio no solo sirvió como un lugar de culto, sino también como un monumento que simboliza la perseverancia de la fe cristiana frente a la adversidad (Cantero Mancebo, 2021).

Es importante significar que la nueva construcción de veneración que realizamos y obra artística *Martyrium* (fig. 176) en la puerta del Ayuntamiento de Murcia adopta un gran simbolismo, tanto por su ubicación como por los elementos que lo componen. Se convierte tanto en lugar de enterramiento como en lugar de veneración, ritualizado en el acto de enterramiento de los elementos del río Segura que hemos recogido, objetos encontrados, así como por la estampa que encontramos en la procesión hacia el lugar elegido, que estará vallado y bajo la protección de un ciprés.

Figura 176
Enterramiento río Segura. Fotografías de Martyrium



Nota: Se recrea una especie de fosa de enterramiento del río Segura Cargando de simbología la obra. Murcia. 2020

8.2.4.4.8 Análisis de Pasión y Muerte: Segura y su conjunto.

En la obra *Pasión y Muerte: Segura* (figs. 164-166, 169-174, 176), se explora el río Segura y su entorno en Murcia, enmarcándose en un contexto de recuperación e intervención en espacios naturales y urbanos. Esta obra se inscribe en una práctica artística que aborda las complejas relaciones entre el ser humano y su entorno, utilizando el arte como herramienta para la reflexión y el cambio. La narrativa del proyecto y su ejecución reflejan una profunda comprensión de la temática del agua y su papel esencial en la conformación de espacios identitarios y culturales, como se discute en *La Importancia del Agua en la Construcción del Territorio* (Gutiérrez, 2019).

La decisión de caminar a contracorriente y realizar acciones simbólicas a lo largo del río Segura se convierte en un acto de resistencia y reivindicación del espacio natural frente a las intervenciones urbanísticas. Esta acción rememora las transformaciones históricas del paisaje y reflexiona sobre las consecuencias de la urbanización y la recuperación institucional del río, cuestionando la autenticidad y el impacto de estas intervenciones en el ecosistema y la comunidad.

Permite una comprensión más profunda de como el arte puede ser utilizado para navegar y mediar en las tensiones entre la naturaleza, la cultura y la urbanización, resaltando la importancia de la sostenibilidad y la recuperación de los espacios naturales como elementos clave para la construcción de comunidades resilientes y conscientes del legado cultural y ambiental que heredan y modifican. *Pasión y Muerte: Segura* revela un complejo tejido de prácticas artísticas, antropológicas y medioambientales que cuestionan y reinterpretan la relación humana con el río Segura.

A través del caminar, la recolección de objetos y la creación de nuevas obras, se propone un diálogo continuo entre pasado, presente y futuro, donde el río Segura emerge no

solo como un recurso natural sino como un ente cultural y histórico fundamental para la identidad colectiva de Murcia. Refleja una intersección rica y compleja de ideas sobre el espacio, el arte, y la sociedad, dialogando con las teorías de Harvey (2008, 2013), Deleuze y Guattari (1987), Bauman (2002), y Careri (2002, 2016). A través de la intervención artística y la modulación de objetos encontrados del paisaje cuestionamos las prácticas contemporáneas de urbanismo y gestión de recursos naturales proponiendo una reconexión más profunda y significativa con el entorno y la comunidad.

- **Contextualización de la Obra**

Nos embarcamos en un viaje introspectivo y crítico por el río Segura en los limites del Vistabella, empleando el acto de caminar como una práctica performática que nos permite investigar y cuestionar las intervenciones humanas en el cauce del río. Esta aproximación evoca la idea de caminar como un modo de comprender y transformar el mundo, resonando con las prácticas de artistas como Hamish Fulton, quien considera el caminar como una forma de arte en sí misma (Gutiérrez, 2019).

El río Segura no es solo una arteria de agua; es un depósito vivo de relatos que fluyen, una memoria colectiva que se extiende más allá de su cauce. *Pasión y Muerte: Segura* (figs. 164-166, 169-174, 176) se sumerge en esta corriente de historias, utilizando el arte como un medio para desenterrar y revitalizar los lazos que una comunidad tiene con su río. La elección de objetos encontrados se convierte en una curaduría de historias olvidadas, rescatando desde los escombros narrativas sobre la relación simbiótica entre la ciudad de Murcia y su río.

Cada objeto, cada piedra, cada residuo recuperado del río lleva consigo el peso de la historia y plantea preguntas sobre las huellas que dejamos en la naturaleza. Al incorporar estos objetos en mi obra, no solo hago una crítica al deshecho y al impacto ambiental de las

sociedades contemporáneas, sino que también destaco la resistencia del río y de su comunidad a ser relegados a un segundo plano por el avance implacable de la urbanización.

Pasión y Muerte: Segura presenta al río Segura, marcado por una historia de intervenciones humanas que han alterado su curso natural y su relación con la comunidad circundante y de manera directa con sus limites urbanísticos, sirve de lienzo para una reflexión sobre la recuperación y preservación de los espacios naturales en el contexto urbano.

El uso de objetos encontrados en el río Segura, desde rocallas hasta residuos de actividades humanas, resalta la conexión entre el ser humano y el agua. El objeto se considera no solo por su estética sino por su capacidad para revelar las interacciones sociales y culturales que lo rodean. Es significativo el diálogo que pudiera establecerse con la obra de Mark Dion (véase 6.7).

La antropología, en este contexto, provee un marco útil para entender como los objetos y el paisaje fluvial funcionan como un archivo vivo de la relación humana con el entorno. La transformación del río Segura, marcada por la intervención institucional y mi propia resistencia a estas modificaciones, refleja una lucha entre la conservación del patrimonio natural y las exigencias de la modernización urbana.

La intervención artística *Pasión y Muerte: Segura* se inscribe en la visión de David Harvey (2013) sobre las ciudades rebeldes y la crítica al capitalismo neoliberal. Harvey argumenta que la urbanización bajo el capitalismo global conduce a desigualdades y a la alienación del espacio público (Harvey, 2008, 2013). En este contexto, la obra del artista no solo cuestiona la intervención urbana en el río Segura sino que también actúa como un espacio de resistencia al reclamar el río como un entorno vital para la comunidad. El acto de caminar a contracorriente refleja simbólicamente una oposición a las fuerzas

homogeneizadoras y destructivas del capitalismo, reivindicando un derecho colectivo a la ciudad y a sus espacios naturales.

Deleuze y Guattari ofrecen el concepto de desterritorialización para analizar como se disuelven las configuraciones tradicionales del espacio bajo la influencia del capitalismo global y la tecnología (Deleuze & Guattari, 1987). *Pasión y Muerte: Segura* (figs. 164-166, 169-174, 176) al utilizar objetos encontrados y realizar intervenciones performáticas, puede verse como una práctica de reterritorialización, donde el artista busca reasignar significados al espacio fluvial del río Segura proponiendo una visión más integrada y respetuosa con la naturaleza y la historia local.

La reflexión sobre la modernidad líquida de Zigmunt Bauman permite comprender la obra en el marco de la fluidez y la incertidumbre de las relaciones sociales contemporáneas (Bauman, 2002). Al enfocarse en el río Segura y su entorno, se señala la conexión entre las transformaciones físicas y sociales del paisaje y la condición líquida de la modernidad, donde las formas de vida tradicionales y los lazos comunitarios se ven desplazados por la fragmentación y la efimeridad.

Finalmente, Francesco Careri subraya la importancia del caminar como una práctica estética y exploratoria (Careri, 2002, 2016). En *Pasión y Muerte: Segura*, el caminar se convierte en una metodología para interactuar crítica y creativamente con el espacio, permitiendo a nivel personal y al público experimentar el río y su entorno de manera profunda y reflexiva. Esta práctica conecta con la idea de la cartografía experimental y artística como medio para reconfigurar nuestra relación con el espacio urbano, enfatizando la necesidad de un enfoque más consciente y sostenible hacia el entorno.

Pasión y Muerte: Segura (figs. 164-166, 169-174, 176), en el marco de la práctica artística que dialoga con la antropología, el medio ambiente y la cartografía experimental, se

puede enfocar en como la obra establece un diálogo entre la memoria histórica y cultural del río Segura y las prácticas de intervención contemporáneas.

Mi caminar, al igual que el de Fulton, se convierte en un acto performático, pero con la diferencia de que mis pasos buscan reconectar con la historia y el pulso del río Segura, planteando un reto a la despersonalización y la fragmentación del espacio urbano contemporáneo. Este acto es un intento de reterritorialización en el sentido deleuziano, una forma de reivindicar el espacio y de redefinir el río como un lugar de encuentro, de memoria y de vida.

La obra, por tanto, se sitúa en un punto de convergencia entre la resistencia a la ciudad global de Harvey (2008, 2013)y la desterritorialización de Deleuze y Guattari (1987). Al caminar, recolectar y crear, reafirmo el derecho a la ciudad, no como un espacio de consumo y pasividad, sino como un lugar para la acción crítica y el redescubrimiento de la comunidad y su entorno natural.

Pasión y Muerte: Segura(figs. 164-166, 169-174, 176) nos invita a reflexionar sobre la riqueza y la importancia del patrimonio inmaterial en nuestras vidas. Desde una visión integral del patrimonio inmaterial, la obra destaca como las tradiciones arraigadas, las prácticas culturales y los objetos tangibles se entrelazan para dar forma a nuestra identidad colectiva y perpetuar la memoria de nuestras raíces.

En este sentido, *Pasión y Muerte: Segura* se erige como un monumento vivo a la tradición y al patrimonio inmaterial presente en las procesiones de Semana Santa y en la rica liturgia que envuelve a ciudades como Murcia. La obra resalta como elementos como el sonido de las campanas trascienden lo meramente auditivo para convertirse en símbolos de identidad cultural y espiritual, fundamentales para la comunidad y su legado histórico.

Las campanas, con su sonido, son más que meros instrumentos; son guardianes de la tradición, anunciadores de la fe y llamados a la comunidad. Su sonido, cuidadosamente editado y entrelazado en la obra, evoca siglos de historia y devoción, recordando a los fieles diferentes hechos transcendentes.

Es importante destacar que el patrimonio inmaterial no se limita únicamente a las prácticas y expresiones culturales, sino que también abarca los objetos y herramientas que les dan vida y significado. En el caso del sonido de las campanas, este patrimonio inmaterial se ve complementado por las propias campanas, que se convierten en portadoras de la historia y la espiritualidad de la comunidad.

8.2.5 Temas emergentes

El conjunto de obras que conforma *Temas Emergentes* del barrio de La Paz profundiza en la intersección del arte contemporáneo con dinámicas sociales y culturales significativas, ofreciendo una crítica y reflexión sobre el género, la educación, el predominio del poder institucional y la "documentación legal" sobre la realidad, así como la relación entre el arte y la academia representada por una *performance*. La obra anterior también podríamos haberla incluida en este capitulo al darnos una visión sobre las creencias religiosas tan arraigadas en el contexto que analizamos.

El conjunto *Temas Emergentes* se abre con dos obras que se centran en el género. *Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre* (fig. 177*)*, utiliza maniquíes y objetos encontrados para cuestionar las construcciones sociales de género y examinar el espacio que ocupa la mujer en la sociedad y en el arte. Esta instalación profundiza en las narrativas de género impuestas, ofreciendo una plataforma desde la cual reconsiderar y desafiar los roles tradicionales asignados a las mujeres tanto en la esfera pública como en la privada. *Consejo de mujer* (fig. 178) sigue el tema de la desigualdad de género, enfocándose en la

sobrepresentación femenina en posiciones de liderazgo. A través del uso de figuras que imitan maniquíes, esta obra explora las dinámicas de poder y representación, subrayando la lucha por el reconocimiento y la visibilidad de las mujeres en espacios tradicionalmente dominados por hombres. Al hacerlo, plantea preguntas importantes sobre la equidad, la justicia y la necesidad de reestructurar las instituciones de poder para reflejar una sociedad más inclusiva y equitativa.

La siguientes piezas tienen un acento crítico institucional, desde la tiranía de la legalidad por medio de la documentación, para continuar con una reflexión sobre la educación y por ultimo en el arte. *La Cerda: indultada* transforma un juguete de plástico mediante la talla en madera, reflejando el tema de la documentación legal frente a la realidad, cuestionando las normas y estructuras que gobiernan la identidad y la existencia. Reflexiona sobre el consumo, la objetivación de los seres vivos y la redención a través del arte.

En la obra *Sardina latina* (fig. 192), donde se revaloriza un libro de latín rescatado de la basura, transformándolo a través del arte del grabado en una pieza crítica sobre los métodos de enseñanza de antaño, reimaginando el aprendizaje a través de la xilografía y la *performance* y estableciendo un vínculo directo con el mercado de La Fama. Mediante el monotipo y la acción del grabado de la sardina, esta obra teje conexiones entre el objeto encontrado, el proceso educativo y la vida cotidiana del mercado, resaltando como el arte contemporáneo puede surgir y dialogar con el espacio urbano y sus prácticas sociales. *Sardina latina* emerge como un comentario crítico sobre la educación y el arte, redirigiendo la atención hacia las metodologías de enseñanza y su impacto en la sociedad contemporánea. La transformación del libro de latín, del olvido a un objeto de arte, refleja una reivindicación de los conocimientos tradicionales, proponiendo una reflexión sobre su valor y aplicación en el siglo XXI.

Cerrando este bloque, *Yo para ser feliz quiero un camión* es una *performance* que conecta lo cotidiano con el arte, reflexionando sobre la movilidad, la nostalgia y la transformación de significados. A través de la interacción con el espacio público y la música de Loquillo, esta obra se convierte en una crítica lúdica de los espacios públicos y académicos, cuestionando y expandiendo las nociones del arte y del espacio.

Temas Emergentes se revela como una reflexión crítica y creativa sobre la interrelación entre el arte, la cultura y la sociedad, mostrando como objetos y prácticas cotidianas, una vez recontextualizados, pueden abrir diálogos sobre temas como el género, la educación, el consumo y la interacción social. Cada obra sirve como un puente entre lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo público, invitando al espectador a una contemplación profunda de lo aparentemente simple y ordinario, revelando su belleza inherente, su complejidad y su potencial crítico.

8.2.5.1 Obras de género con objetos encontrados, La Paz.

Estas obras artística, que se convierten en pequeñas instalaciones se enfocan en explorar, mediante el uso de objetos encontrados en el barrio de La Paz, las representaciones que nos acercan a la temática de las mujeres en el entorno de La Paz, aunque como vemos serán extensibles a otros lugares La selección de estos objetos se realiza de manera subjetiva, buscando aquellos que resuenen con las perspectivas que deseamos examinar. Inspirados por la provocadora pregunta de Linda Nochlin "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (Nochlin, 2015), en primer lugar desarrollamos un ensayo que, si bien no sigue estrictamente un formato académico y se redacta en primera persona, navega a través de distintas corrientes y contextos, tanto políticos como sociales, para abordar la relación entre mujeres y arte. Ana Martínez-Collado (2008), en *Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual*, sirve

como una de las referencias para este análisis, ofreciendo un marco para entender las diversas visiones y perspectivas sobre el tema.

Nuestras obras al igual que el texto concluye sin ofrecer una respuesta definitiva, sino que, desde una reflexión íntima, formula una nueva pregunta que invita a considerar el tema en el contexto actual. A través de la creación artística propia, se busca dar continuidad al discurso planteado. *Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre (fig. 177)* y *Consejo de mujer* (fig. 178) son obras que, desde el ámbito doméstico y con títulos con un toque de ironía, abordan la condición de la mujer en la sociedad y en el ámbito profesional, respectivamente. Aunque la estética de *Consejo de mujer* pueda parecer distante del barrio por la representación de tipos específicos de mujeres y hombres, su significado se extiende a la realidad subyacente en el territorio, simbolizando las barreras invisibles, como el techo de cristal, a las que se enfrentan las mujeres.

8.2.5.1.1 Ensayo en primera persona: "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?".

> No quiero ser salvador de nadie, ni tener bíceps prominentes, no deseo ser héroe, soy artista y aunque pesa sobre mi la cruz educacional de tener los enunciados de poder, supremacía, autoridad, he de reflexionar si son verdades construidas desde el artificio de una mirada sesgada y desequilibrada que arrastra mi condición de género, soy hombre. No puedo cambiar los códigos que se han vuelto intrínsecos en mi educación, heredados de una visión patriarcal. Donde la historia ya no se considera, donde los hechos se vuelven sólo presente. La obsolescencia, la moda, el consumo, marcan una realidad, el sujeto bajo un grito de auxilio para tener la capacidad de de-construir estos modelos tradicionales, he de reinventarme. No me des herramientas, mensajes con aires de renovación y tinte paternalistas. Hagamos un juego nuevo, donde partamos de premisas diferentes. No me engañes, y juguemos al

"Posmoderno" donde las reglas, formas, modos son los mismos aunque le pongamos al arte un nombre diferente. Ah, ya sé tu estrategia, me bloqueas con multitud de mensajes, me saturas con los medios.

Ironía, confrontación de género y poder del discurso dominante, por artes alternativos son tu medio, difícil cuando la propia crítica ni considera la opresión de la mujer. ¿Pintar?, no. Eso esta reservado al hombre. Mujer y pintora, vetada, de principio a fin de la historia (Martínez-Collado, 2008). Términos como genio, creatividad, maestro te estuvieron o están excluidos. Ardua tarea, tendrás que establecer un nuevo amor, una nueva relación.

Mujer representada, eso si, como objeto, pasiva y sensual, te robaron la capacidad de ser activa. Realidades ficticias creadas por repetición, sexualidad aplastada, patriarcado y opresión. El masculino, de tu figura se apropia en su forma, en espíritu, siempre dominada.

Reivindicación posmodernista que os obliga a invadir con vuestra privacidad el espacio público y político. Mostráis las imágenes superficiales que nos confunden y no significan injusticias a las que se le somete al sujeto.

Mujer, deseo masculino que en la imaginación recrea y convierte en fetiche, del masculino. Paradoja freudiana del mito de mujer fatal que recrea dominación y poder y a la vez fragilidad y sometimiento.

Ilustración, deudores son desde el feminismo por la renovación de los estereotipos de lo femenino de cara a la modernidad. Ilustración, donde la libertad es esencia de la naturaleza humana, irracional el sometimiento a un ser racional. Descartes, R., "bon sens", reconociste la igualdad de la mujer, parte indiscutible de la humanidad (Descartes, 1637).

Mujer que reinterpretó tus principios y así reivindicó la no racionalidad de su exclusión, en base al "buen sentido" (Amorós, 1992). Mujer que criticaste, alegando el derecho a la educación igualitaria para hombres y mujeres. Revolución al doble código moral.

Ilustración, agradecimientos desde el pensamiento feminista, por ser simiente de la corriente "igualitaria". Rousseau, he de decirte que la educación ha de ser semejante sin diferenciar género.

Corriente de pensamiento marxista, lucha de clases, de géneros, mujeres dominadas por la situación de explotación. Comunismo de ideal colectivista, encaminado hacia la disolución de la organización familiar y la propiedad privada: sociedad igualitaria, liberada de clases y sexo.

"Comunismo": la mujer ya es útil para la producción, y las tareas domésticas. ¿Cómo hacerlo? Esperabas que la liberación fuera por el progreso técnico. No pudiste proponer: compartir.

"Marxismo": también te quedaste a medio camino. Engels (Engels, 1973), agradecimientos pero hemos de avanzar, no nos sirve tu fundamentación biologística de la diferencia; mujer reproductora y hombre productor. Firestone, tus aportaciones sobre la diferencia, dos clases biológicamente diferenciados, posterior evolución hacia un sistema de clases, útiles para el Colectivo y Partido Feministas franceses, Delphy (Delphy, 1980), considerasteis la explotación en concepto de plusvalía, y lo extrapolasteis a la familia patriarcal. Feminismo socialista compartisteis la lucha con otros movimientos emancipatorios.

Difícil decisión, búsqueda de "un principio distinto de identidad femenina" dos alternativas, identificación separada a las que se les ha impuesto a la

mujer o asumir una proyección de los valores patriarcales, del opresor. Feminismo de igualdad, necesidad de una lucha previa de las mujeres, magistralmente lo definiste Celia Amorós: “Buscad primero el reino de la igualdad y su justicia y la diferencia se os dará por añadidura“ (Amorós, 1992). Actitud de igual en comportamientos a los hombres.

Si en los 70 buscabais la voz, la igualdad de derechos, os sumasteis al pensamiento ilustrado como tabla de salvación, a la modernidad. Un paso disteis, tomasteis conciencia de los falsos estereotipos, del sujeto como mujer, reivindicasteis la no única forma del sujeto emancipado. En los 80 considerasteis que deberíais desmontar las estrategias, los discursos de la representación.

Recordad que Virginia Woolf (2021) nos propuso ya en 1929 otra concepción, diferencias en la igualdad, nos pregunta sobre la posibilidad de construir un espacio cultural de identidades entrecruzadas. Incide en la educación como búsqueda y fortalecimiento de las diferencias y no las semejanzas, siendo un pilar para plantearnos el presente y el futuro, de alternativas.

Y si después de estas líneas que escribo interpelando, como un canto en primera persona, aún sigues preguntando del porqué no existen mujeres artistas… no es suficiente el lastre de las instituciones, educacional, el sentir paternalista, la dominación del macho y la no cesión de privilegios. Porque vuestra imagen se la han apropiado los hombres y ha hecho de ella una imagen de placer egoísta, incluso porque les da miedo al hombre la castración. Porque en el reparto de tareas no existe equidad, porque os han considerado como reproductoras. Porque os niegan la genialidad, si existiera esta, y el pertenecer a la élite de los Grandes Maestros se os veta. Porque vuestras funciones serán siempre sumisas al poder del hombre.

8.2.5.1.2 Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre.

Figura 177
Los 10 mandamiento, más uno del Santo Padre



Notas: Parte de instalación *Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre*
Autoría propia. 2021

El eje principal de la obra *Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre* (fig. 177) gira sobre el rol que desempeña la mujer en la sociedad y especialmente en el contexto del barrio de donde fueron recogidos los objetos. Propondremos la obra como *Los 10 mandamientos más uno del Santo Padre*, donde por medio de la instalación, que mostrarán imágenes que aunque archiconocidas y estereotipadas, siguen en plana vigencia. Todo desde el objeto encontrado, en este caso en La Fama, ello le dará una profundidad mayor.

Madueño

Nos acercaremos a diferentes prácticas convertidos en tradiciones, y sólo como un observador más, su propuesta es blanca, como sus maniquíes, y ella no existe pretensión de dar subjetividades ninguna, no de juzgar planteamientos ningunos, sólo serán eso narrativa blanca que dejaron al espectador ante la duda de si el lo correcto o no y una vez más hemos de preguntarnos, que ante los ojos de quien, de una cultura occidental, blanca, de mediana edad y de hombres.

Existen diferentes realidades y la representación de estos objetos por medios de elementos muy obvios y básicos no significará que el entendimiento será proporcional, más bien su propuesta se une al slogan “menos es más”.

Utilizaremos el maniquí, al que dotaremos de diferentes roles, desde mera representación del cuerpo de mujer. En un principio sin alma, sin vida, representación de madre, como deseo, e incluso de perversiones, alcanzará para alguna mirada amores fetichistas. Si bien es encarnado éste por unas medidas estandarizadas e idealizadas, que a fuerza de repetición se han hecho hipotéticos cánones de belleza. El artista por ello nos lo presenta con imperfecciones, defectos, roturas, pues en algún grado quiere significar la no alineación con esta realidad.

Representaciones que irán desde el verdugo que socialmente le imponen a la mujer y no hablamos biológicamente, sino familiarmente, desde la niñez, pasando por cada una de las etapas, socialmente. Donde el tiempo será un factor determinante a la hora de la dominación hacia la mujer. Pues si este es ocupado para desempeñar tareas de todos los índoles, desde las domesticas, pasando por las laborales, usualmente de responsabilidades, menores. el tiempo será un factor determinante incluso en el primer mundo, que si bien podría entenderse como algo ya alcanzado en la lucha, aún será piedra angular para llegar al equilibrio.

Parámetros sencillos de denominar como el espacio, serán determinantes, en el momento que la mujer tenga un espacio privado para poder desarrollarse. Esto ira muy unido al concepto de buena esposa y buena madre que la tradición patriarcal intenta imponer.

También tendremos iconografía representando la mujer como esclava sexual, la mujer cosificada, aquí el maniquí tomará tintes eróticos y fetichistas. Al que el autor añade publicidad de diferentes lugares occidentales donde la mujer se anuncia, como objeto sexual, con estrategias de publicidad. Donde incluso con cierta belleza estética toma de carteles de películas de cine, imágenes que se apropia para ofrecer sus servicios. Una vez más vemos que la iconografía direcciona al pueblo en sentidos totalmente no igualitarios.

Pasará por modelos tradicionales de imposición de modelos de sexualidad o de sentir como el hecho de la ablación, que todavía hoy en día es practicada en multitud de países

El autor también hace un canto al único arte permitido a la mujer en décadas la costura el *petit pua* como representación artista y toma también un objeto encontrado en la basura al que vuelve a darle vida como critica y representación de esta clausura a la mujer.

Mujer que es catalogada y categorizada como madre y buena esposa, quedará reflejado con útiles domésticos y como no, utilizando la iconografía que nos proporciona la propia poligamia de la palabra “esposa”.

En alguna representación se le envolverá su cabeza con un un saco, en referencia a la imposición de tapar la cabeza y cara en algunas culturas.

La obra tiene un concepto claro, representación de la dominación y la alienación de la mujer de una manera silente, pero que ha calado, social, institucionalmente e incluso en el hogar. La representaremos mediante la conjunción de un maniquí reciclado del mercado de La Fama y un objeto encontrado en cada una de sus frases, que nos daría lugar a un discurso final.

La obra final se realiza por medio de diferentes elementos, donde el protagonista y el único elemento repetido es el el maniquí. Todos los elementos son objetos encontrados y reciclados, obtenidos en el barrio de La Paz. La adhesión al elemento principal, la figura de la mujer, nos dará la lectura de cada una de las composiciones. Cada uno tendrá el mínimo de elementos, esta sencillez también dotará de fuerza a cada "cuadro", la lectura del conjunto conformará la lectura del mensaje global de la obra.

La representación fotográfica, será de especial trascendencia en la visualización del montaje e instalación. A modo de pequeño esquema y sólo de una manera muy simple explico alguno de los montajes. Ello no significa que no tengan más significaciones y que el propio espectador configure los suyos propios que no tienen que ser los que en principio aquí propongo. En uno de ellos se incluye el caballito de juguete de la primera infancia, representación de la maternidad, del cuidado de los hijos. En la composición por medio del violín, su caja, las educaciones que si se le permitían a las mujeres, de clase media alta, la música, aunque de una manera de entretenimiento y nunca profesionalmente. El montaje con la baraja de cartas, el azar a la que esta sometida la mujer, que nunca es dueña de sus actos, incluso podríamos ver en segundo plano la representación del dinero del que no tiene independencia. El cuadro de la manualidad de costura, hará referencia a las "artes", artesanías que las que la mujer si podía dedicarse. Un montaje mediante un bastón de juguete claramente carnavalesco, hace burla a la autoridad que dispone la mujer a nivel institucional, siendo esta como un juego de carnaval, una mera apariencia. Aunque en el barrio de donde se han extraídos los objetos la mujer suele ser la que sustenta el hogar y la familia, con cierta frecuencia los varones adultos no están, a veces por entrarse en prisión o encontrarse en paradero desaparecidos El tridente representaría a la mujer como pecado, y con tintes fetichistas al igual que las orejas de Mini, también hace referencia al uso como fetiche.

Todo ello determinará un mensaje de la desigualdad que ha sufrido la mujer especialmente las artistas, que debido a la instituciones, y la concepción del hogar, bajo un prisma patriarcal, el no tener espacios ha suprimido la visión de la mujer.

8.2.5.1.3 Consejo de mujer.

Figura 178
Consejo de mujer



Nota: Vista superior 7,7 x 17,2 x 4,2 cm.
2021

En primer lugar justificaremos el porqué de la obra Consejo de mujer (fig. 178) y lo haremos desde el complemento al ensayo anterior, y siendo la obra que le ilustra. De manera breve enunciaremos el significado de la obra. Nos moveremos en el marco teórico donde a parte mujer y arte, la desigualdad de la mujer, hecho que ya hemos puesto de manifiesto en el ensayo previo, lo haremos extensivo a todas las profesiones. En este marco caminaremos bajo la perspectiva del maniquí en el arte, pues nuestra obra esta completa por pequeñas figura que en escala menor si son miméticas a estos. Revisaremos a Hausmann (Foster, 2004) ya no

Madueño

desde el punto de vista del feminismo, si desde la composición desde objetos encontrados, aunque también nos valdrá para más adelante comprender a Hannah Höch pionera en el collage, no sólo por ser contemporáneos sino por la relación que mantuvieron. Referenciamos a los Hermanos Chapman por tener obras que las confeccionan a modo de maquetas, de donde proviene las figuras de nuestra obra.

- **Justificación.**

La obra surge como manifestación de las desigualdades existentes entre hombre y mujeres, utilizo esta terminología binaria aunque no soy partidaria de ella. En específico en cuanto a los puestos de dirección de organismos, ya sean públicos o privados. Ello afecta al conjunto de la sociedad, marcada incluso en el ámbito de representación política en los regímenes considerados desarrollados democráticos. Es una tendencia mundial generalizada establecer cuotas de participación con el objetivo de reducir la brecha numérica entre ambos géneros, que va avanzando a favor de la mujer en busca de la equiparación, aunque lo hará a diferentes ritmos según el ámbito. Aunque en muchas ocasiones será utilizado como instrumento de político y de marketing, sin tener plena conciencia de su transcendencia y por el hecho de la real igualdad.

Frente a la creencia extendida de que la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres es una realidad consolidada en la actualidad, basada en la premisa de que el mérito y la capacidad son los únicos factores determinantes, es imperativo desmentir dicha afirmación con evidencia contundente. Una observación detallada y un análisis riguroso de las estructuras de poder y los consejos de administración en diversos sectores revelan una notable ausencia o infrarepresentación femenina. Esta situación no puede ser interpretada como un caso de especies en vías de extinción, pues para estar en peligro de desaparecer, primero deben haber estado presentes en número significativo, lo cual históricamente no se

ha dado. Las escasas instancias donde las mujeres han ocupado posiciones de relevancia a menudo se han percibido como anomalías o resultado de una “rara avis”, es decir, casos excepcionales que no reflejan la norma sino que más bien sirven para ocultar una realidad de inequidad estructural.

Las cuotas de género, implementadas en varios países como una medida para corregir esta disparidad, varían significativamente en su forma y eficacia de aplicación. A pesar de su intención de promover la igualdad, estas medidas pueden ser criticadas por su potencial manipulación y por servir como un simple maquillaje de la diversidad que no aborda las causas subyacentes de la desigualdad de género.

El camino hacia la verdadera igualdad de género requiere un cambio profundo y multifacético en las actitudes y prácticas sociales, que abarque desde la crianza de los hijos y las dinámicas de pareja hasta las expectativas y roles tradicionalmente asignados a los géneros. Solo así se podrá aspirar a una sociedad donde las oportunidades de liderazgo y representación se otorguen en función de los méritos individuales, sin que el género constituya un factor de ventaja o desventaja. Este desafío implica no solo la revisión de las políticas y prácticas institucionales, sino también un cuestionamiento profundo de las normas culturales y los prejuicios que perpetúan la desigualdad de género en el ámbito laboral y más allá.

La Organización de Naciones Unidas, promovido por su secretario general Guterres, en 2017 crea un programa transversal Estrategia para todo el sistema sobre la paridad de género, en donde se recomiendan acciones para alcanzar la paridad de género, planificando el programa hasta el año 2028. Comprende: temas, objetivos, misión, medidas especiales, propicia un entorno propicio, puestos de dirección.

- **Proceso y materiales.**

La obra se realiza desde el objeto encontrado y con parámetros “Duchampianos”, en la obra incluimos conceptos de sostenibilidad, la realizamos con materiales reciclados y reutilizados. Son de uso domésticos o sobrantes de otras actividades. El fieltro azul proviene de un retal, las figuras son de la realización de maquetas, y la cajita plástica transparente es reciclada de un contenedor de helado, que anteriormente se usaba como contenedor de fármacos.

Tras realizar varios posibles bocetos, el contraste será la guía de la elección del conjunto de los elementos de nuestra obra, por ello elegimos como eje de la obra el bi-polo teórico de la vestimenta tradicional hombre-mujer, como primer concepto aunque participa de otros, como hemos relacionado anteriormente. Acentuamos por medio del color rojo la significación de la mujer.

Figura 179
Consejo de mujer



Nota: Fieltro y caja de bombones a reutilizar

-Materiales:

Para esta obra empleamos:

-Materiales: Fieltro, a modo de moqueta, miniaturas de figuras masculinas y una femenina, pintura de miniatura, pinceles de números pequeños, caja transparente como contenedor (figs. 179, 180), pegamento. La totalidad de la obra se realiza con materiales reciclados o resignificados del ámbito doméstico

Madueño

Figura 180
Consejo de mujer





Nota: Diferentes posibles disposiciones

o de otras actividades.

-Herramientas: cuchilla de cote , tijeras, reglas, rotulador que marque en el fieltro.

• Análisis Consejo de mujer.

La obra artística Consejo de mujer (fig. 178) se inscribe en el ámbito de la antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico, enfocándose en la simbología de género y la desigualdad. Esta pieza utiliza figuras que mimetizan maniquíes para explorar la representación y la invisibilidad de la mujer en contextos de poder, en particular en los consejos de administración. La selección de estos elementos simbólicos se fundamenta en un marco teórico que examina la intersección entre género y arte, una relación que históricamente ha evidenciado la desigualdad de la mujer (Foster, 2004; Lavin, 1993).

La reconceptualización de objetos encontrados, como los maniquíes, encuentra precedentes en las obras de Raoul Hausmann (Foster, 2004) y Hannah Höch. Estos artistas, mediante sus composiciones y collages, no solo exploraron nuevas estéticas sino que también formularon críticas a las estructuras sociales de su época. Aunque Hausmann no abordó el feminismo directamente, su método de trabajar con objetos encontrados establece las bases para una crítica más amplia de las normativas sociales, incluyendo la construcción de género. De manera paralela, Höch, como pionera del collage, utilizó esta técnica para interrogar los

roles de género y la representación femenina en la sociedad de su tiempo (Foster, 2004; Lavin, 1993).

Además, la obra dialoga con el trabajo de los Hermanos Chapman, quienes a través de maquetas y figuras construyen narrativas complejas que a menudo son perturbadoras. Este enfoque en la miniaturización y el detalle se refleja en la obra en análisis, donde la gestualidad y la posición de cada figura revelan profundas implicaciones sobre el lugar de la mujer en estructuras de poder dominadas tradicionalmente por hombres (Chapman & Chapman, 1996).

La elección del fieltro como material, evocando la expresión “pisar moqueta” del lenguaje comercial-empresarial, añade un significado adicional a la obra. Esta metáfora alude a las barreras simbólicas y materiales que las mujeres enfrentan al aspirar a posiciones de liderazgo, simbolizando la continua lucha por visibilidad y reconocimiento en un entorno corporativo que favorece las dinámicas masculinas (Bourdieu, 2001).

La elección de las figuras y su disposición en *Consejo de mujer* (fig. 178) es fundamental para comunicar su mensaje crítico sobre la desigualdad de género en contextos de poder. Adoptamos una actitud crítica frente a nuestra posible obra y situamos los personajes de diferente manera, intentando establecer el mayor mensaje por medio de estos. Al final, optamos por ocho figuras masculinas, vestidas de manera formal con colores iguales y neutros, y un noveno hombre con vestimenta más informal y las manos en los bolsillos, representando aquellos que ocupan puestos de poder sin merecerlo, destacando la facilidad con la que los hombres acceden a estos roles. La decisión de incluir una única figura femenina, vestida de rojo como acento visual, estaba determinada desde el inicio, simbolizando tanto la escasa representación femenina en estos espacios como la singularidad y el aislamiento de aquellas mujeres que logran romper barreras. La presencia de dos

espacios vacíos resalta la ausencia y la necesidad de mayor representación femenina, invitando a una reflexión sobre el techo de cristal y los esfuerzos requeridos para alcanzar la equidad de género en el ámbito corporativo y más allá. Esta configuración subraya la crítica a las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad de género, enfatizando la importancia de reconocer y valorar el mérito y la capacidad por encima del género (fig. 178).

El detalle de las marcas en la espalda de las figuras masculinas, en contraposición a la ausencia de estas en la figura femenina, destaca una crítica a la asignación de roles basada en el género desde el nacimiento, resaltando la arbitrariedad y la injusticia de tales designaciones. Las marcas en los hombres, simbolizadas por un círculo de serie, representan un destino predefinido que ignora formación y capacidades, enfatizando la facilidad con la que ascienden a roles de poder simplemente por ser hombres.

Figura 181
Consejo de mujer. 2021

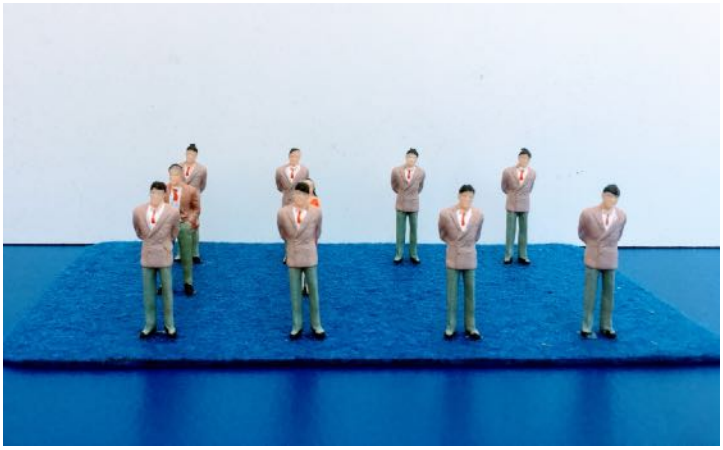


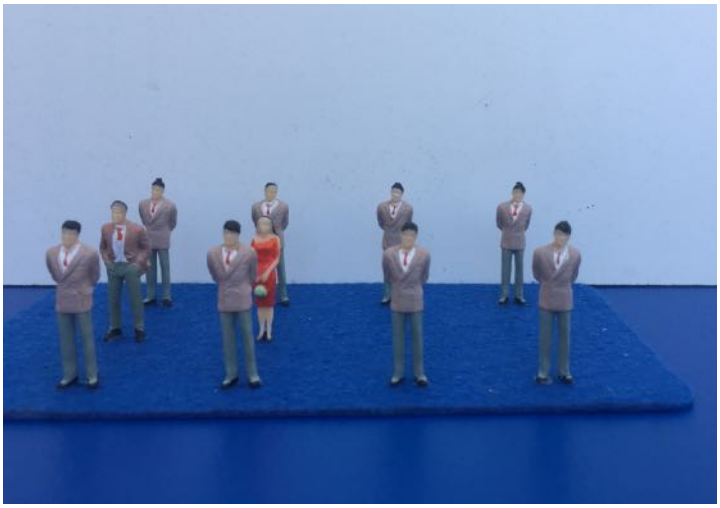
Nota: Fotografía vista posterior de la obra
Sin caja 4 x 17 x 4. cm

Por otro lado, la figura femenina, carente de cualquier marca, ilustra la lucha por el reconocimiento en un contexto que tradicionalmente no la destina a roles de liderazgo. Este aspecto visual no solo refleja las desigualdades arraigadas en la sociedad sino que también sugiere como esta da la espalda a los problemas, manteniéndose indiferente ante la falta de transparencia y exclusión de voces marginadas (Butler, 1990) (fig. 181).

Consejo de mujer se erige como una reflexión crítica sobre la persistencia de las desigualdades de género en el ámbito corporativo y más allá. A través de la relectura de objetos encontrados y la utilización de simbología desde una perspectiva feminista, la obra invita a una reconsideración de las estructuras de poder y las representaciones de género. Este análisis fomenta un diálogo necesario sobre la equidad y visibilidad femenina en todos los ámbitos de la sociedad (Butler, 1990).

Figura 182
Consejo de mujer





Nota: Diferentes visiones .*Consejo de mujer*
Sin caja: 4 x 17 x 4 cm
2021

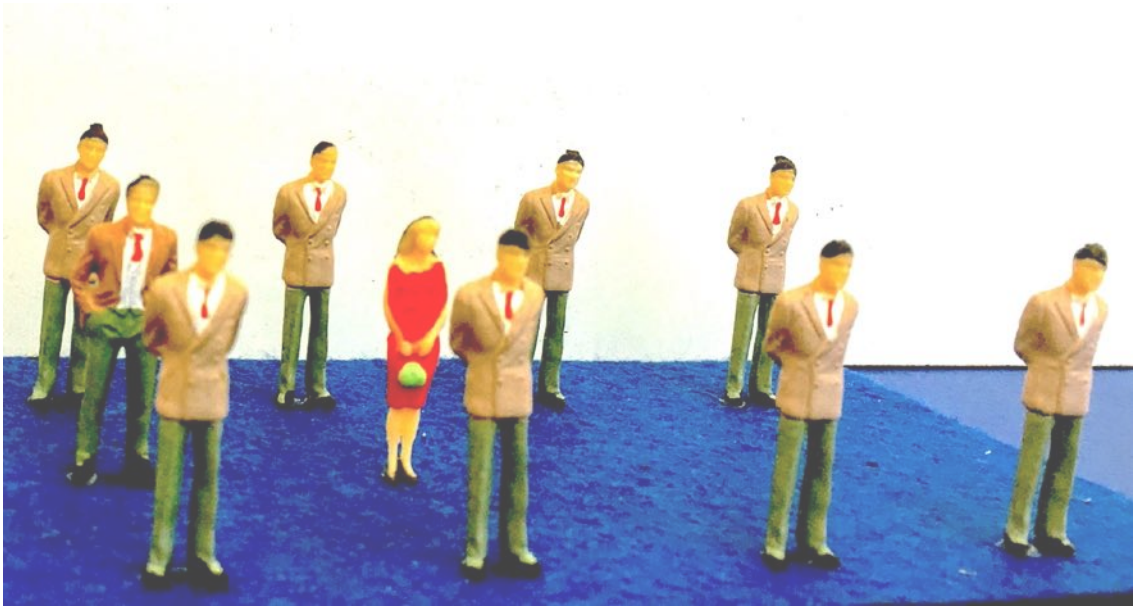
La obra, mediante su confección y el simbolismo de una caja de plástico encontrada en La Paz, aborda la problemática del techo de cristal y la desigualdad de género en los espacios de poder, especialmente en los consejos de administración. La selección de

materiales como el fieltro, evocando la metáfora de “pisar moqueta”, refuerza la crítica hacia las barreras que limitan el acceso de las mujeres a posiciones de liderazgo, ilustrando irónicamente como este ascenso está vetado o significativamente dificultado para ellas dentro del contexto corporativo (Bourdieu, 2001).

Por lo tanto, *Consejo de mujer* (fig. 178) es un homenaje a todas las mujeres que enfrentan o han enfrentado barreras insuperables por razones de género. La obra insta a la reflexión sobre la necesidad de cambios significativos en la valoración de capacidades y méritos, independientemente del género, y en el desmantelamiento de las estructuras de poder que sostienen y perpetúan el machismo en la vida cotidiana y profesional.

Representamos diferentes visiones donde se aprecia en la primera de ellas la nula o poca visibilidad (fig. 182) y el necesitar nuevas y diferentes perspectivas para hacerlas evidentes (fig. 183).

Figura 183
Consejo de mujer



Nota: Fotografía vista frontal de la obra..
Sin caja 4 x 17 x 4. cm
2021

8.2.5.2 *La Cerda: indultada.*

Figura 184
La Cerda: indultada



Nota: Caja, pasaporte, césped artificial y *La Cerda:indultada*
Museo Arqueológico de Cehegín. 2023

- **Proceso y elementos.**

La obra *La Cerda: indultada,* abreviadamente *La Cerda,*(fig. 184), es el resultado de un meticuloso proceso de talla en madera que ha tomado como referente un objeto manufacturado de plástico. Esta cerda, elegida por su simplicidad formal pero complejidad volumétrica, ha sido escalada y reinterpretada en haya blanca, una madera sin nudos que ofrece la resistencia idónea para el tallado. Durante el proceso, enfrenté desafíos como la asimetría longitudinal del modelo y la delicadeza de sus formas, especialmente en las orejas, las patas y el rabo. La morfología final de la pieza refleja un compromiso entre la fidelidad al modelo original y la búsqueda de realismo. He optado por excluir el rabo irreal del juguete de plástico y he trabajado en las formas externas para facilitar el desbaste inicial y la talla final con herramientas manuales (fig. 185).

- **Descripción y análisis**

Figura 185
Dibujos y medidas maqueta



Nota: Dibujos, proceso construcción y fotografías de *La Cerda: indultada* para posterior instalación. Fotografías autoría propia. 2020

La Cerda: indultada surge como una narrativa escultórica (fig. 185), un acto de redención que confiere nueva identidad y propósito a lo que fue concebido como un juguete industrial. A través de la talla en madera, técnica ancestral y artesanal, realizo un acto de

transformación material y simbólica, que invita a la contemplación de la forma y la crítica de la función.

La madera de haya blanca, seleccionada por su textura y maleabilidad, se convierte en el lienzo sobre el cual el objeto plástico es reimaginado. La escultura final, aunque fiel en proporciones, difiere en esencia; ya no es un juguete sino una obra que interpela, una cerda que se libera de su destino utilitario a través del arte. En este acto de redención, *La Cerda*: i*ndultada* (fig. 184) no solo transciende su función original sino que también inaugura una discusión sobre el poder institucional y el valor de la vida más allá de su representación física o utilidad.

La obra *La Cerda: indultada* (fig. 184) no solo es una manifestación artística de resistencia y redención a través de la transformación de un objeto cotidiano en arte, sino que también encarna una crítica incisiva al sistema burocrático y la supremacía de la documentación sobre la existencia viviente. Mediante la creación de un pasaporte europeo ficticio y un certificado de transporte de animales vivos para una cerda tallada en madera, esta pieza critica las ideas preconcebidas sobre la identidad y la legalidad, evidenciando como los documentos pueden otorgar "vida" dentro de los confines burocráticos, en este caso dicha vida es una construcción puramente artística (fig. 186). Este aspecto de la obra resalta el absurdo y a menudo la imposibilidad de la burocracia de capturar la esencia de la vida y la existencia, poniendo en primer plano la problemática de la institucionalización de los seres vivos, extendiéndose metafóricamente a la condición humana en contextos de migración y marginalidad.

En el barrio de La Paz, rico en diversidad pero también marcado por la marginalidad, muchos de sus habitantes, incluidos inmigrantes y personas indocumentadas, viven en un limbo burocrático, su existencia y derechos a menudo invisibilizados por la falta de

documentación oficial. *La Cerda: indultada* (fig. 184) se convierte, por lo tanto, en un símbolo potente de la crítica a este sistema, sugiriendo que la valoración de la vida y la existencia debería trascender los papeles y los sellos oficiales. Al subvertir la lógica de la documentación y la legalidad, la obra invita a una reflexión más amplia sobre las interpretaciones y las limitaciones de la identidad en la sociedad contemporánea, especialmente en comunidades diversas y complejas como La Paz, donde la vida se desenvuelve a menudo al margen de los reconocimientos oficiales.

Este enfoque crítico no solo pone de relieve lo absurdo y a veces crueldades del sistema burocrático, sino que también propone el arte como un espacio de cuestionamiento y reimaginación de las estructuras sociales y legales que definen y limitan la vida humana y no humana. *La Cerda: indultada* se manifiesta como un llamado a reconsiderar y revalorizar la esencia de la existencia más allá de los marcos institucionales, reconociendo la riqueza y la complejidad de las vidas que prosperan incluso en los espacios más marginados de nuestras ciudades.

En otro orden, esta cerda trasciende su origen como objeto de imitación para convertirse en un símbolo de resistencia contra su destino predeterminado: el consumo. La contextualización artística se refuerza con la inclusión de un pasaporte europeo ficticio y un certificado de transporte de animales vivos, que no solo dan vida a la pieza al estilo de *Las aventuras de Pinocho* de Collodi (Morpurgo, 2015) (fig. 186), sino que también cuestionan la mercantilización de los seres vivos.

La reutilización de materiales, como la caja de jamón transformada en transportín adornado con césped artificial y señalética pertinente, aporta a la narrativa de indulto y sobrevivencia (figs. 188, 189). Esta actualización de significado dialoga con prácticas contemporáneas en arte, donde lo descartado adquiere nuevo valor estético y semántico, tal

Figura 186
Declaración Anual del Censo de la Cerda

Región de Murcia
Consejería de Agua, Agricultura y Medio Ambiente
Dirección General de Agricultura, Ganadería, Pesca y Acuicultura

Servicio de Producción Animal
Plaza Juan XXIII s/n
30008 Murcia

T. 012
F. 968 362863
www.carm.es/cagric
DECLARACIÓN ANUAL CENSO
66130

ANEXO-XIV-1

DECLARACIÓN ANUAL DE CENSO GANADO PORCINO

D.**JOSE JUAN DE LEON Y MADUEÑO,** con DNI nº 33987399 T titular/representante de la explotación porcina inscrita en el Registro Regional de Explotaciones Porcinas con código REGA **SIN CODIGO**, con orientación productiva "**COMPAÑIA**", ubicada en CALLE MALAGA 10, del término municipal de MURCIA, efectúa la siguiente declaración de censo correspondiente al año 2020, en base a lo establecido en el artículo 4.3 del Real Decreto 479/2004, de 26 de marzo, por el que debe comunicarse antes del 1 de marzo de cada año el censo medio del año anterior o el que se establezca en disposiciones normativas específicas.

PORCINO						
	RAZA					
	TRONCO MESTIZO	IBÉRICO Y SUS CRUCES	LANDRACE	LARGE WHITE	OTROS	
Nº animales de cebo					1	Nº animales que alcanzan su peso para sacrificio en la explotación.
Nº lechones						Nº animales no destetados que se encuentran con la madre (hasta 6 kgs).
Nº animales recría/transición						Nº animales cuyo destino posterior es ser animal de reposición o bien pasar a la fase de cebo (hasta 20 kgs).
Nº cerdas						Nº animales hembras en reproducción.
Nº verracos						Nº animales machos en reproducción.

En MURCIA a 22 de FEBRERO de 2020

Fdo.: José Juan de León y Madueño_

SR/SRA. DIRECTOR/A GENERAL DE AGRICULTURA, GANADERÍA, PESCA Y ACUICULTURA. REGIÓN DE MURCIA.

Nota: Documentación cumplimentada

como lo demuestran las obras de artistas como Robert Rauschenberg (2024), las reflexiones sociológicas de Bourdieu (2018) y Baudrillard (1970) sobre el consumo y la reificación.

En conjunto, *La Cerda: indultada* (fig. 164) implica al espectador en un diálogo sobre la sostenibilidad, el respeto a la vida animal y la función del arte como vehículo de conciencia social.

Referentes como la cabeza de Hausmann (1919) recuerdan aquí; al igual que las obras de la vanguardia dadaísta, esta pieza propuesta es un reto a la percepción estandarizada y un comentario sobre la producción en masa frente a la singularidad del trabajo manual. Siguiendo la tradición de artistas como Jasper Johns y Jimmie Durham, *La Cerda: indultada* dialoga con el objeto encontrado, no para reafirmar su utilidad sino para subvertirla. El proceso de modificación de contexto recuerda a Rauschenberg (2024), cuyas combinaciones establecen diálogos entre elementos dispares. En mi obra, la caja de jamón, signo de consumo y descarte, se transforma en un elemento de transporte y preservación de la vida, un sarcófago que protege en lugar de encerrar para el sacrificio.

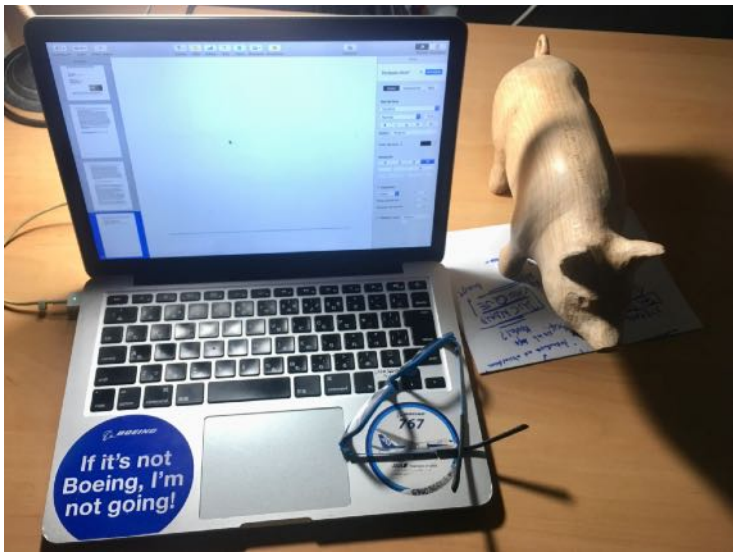
Bourdieu (2018) y Baudrillard (1994) proporcionan el marco sociológico para esta discusión. Con Bourdieu (2018), la obra se puede entender como un acto de distinción, una negación de la cultura de masas y un reclamo de la autenticidad en el arte. Mientras que con Baudrillard , la cerda transciende su simulacro plástico para revelar la hiperrealidad del arte: una representación que se vuelve más real y significativa que el referente que imita.

Después de sumergirme en la crítica sociopolítica y el acto de dar nueva vida a los objetos, llegué al punto culminante que requería un título a la altura de la obra. La deliberación sobre como nombrarla refleja la complejidad de la relación entre el creador y la creación, así como la intención y el mensaje que la pieza transmite. Me parecía excesivamente simple y poco evocador después de tantas horas de trabajo titularlo

simplemente: *La Cerda*. Jugué con varias ideas, como *Ni zorra, ni de plástico: cerda*, que, aunque atractivas por su naturaleza desafiante y provocadora, no capturaban la esencia de lo que había emergido del proceso creativo: una figura que había adquirido su propia historia y que había sido, en esencia, compañera de un viaje artístico. Por las horas de diálogo silencioso, por la intimidad del tallado, y por el deseo de reflejar un destino distinto al de su origen y a la realidad de su especie, llegué al título final: *La Cerda: indultada*. Con él, afirmo que esta cerda de madera no sería matada, desafiando el destino habitual de estos animales y elevando su existencia más allá del consumo alimenticio, en contra de la norma preestablecida y hacia el ámbito del arte.

En *La Cerda: indultada* (fig. 184), la crítica al sistema se enraíza en la especificidad de su procedencia: todos los elementos provienen del barrio de La Paz. Empadronada simbólicamente en un domicilio particular, un tercer piso, la obra se ancla en lo urbano, lo doméstico (fig. 187) y lo descartado, reconstruyendo a partir de lo recogido, lo olvidado y lo abandonado. Este proceso es un acto de resistencia, una afirmación de que incluso en el anonimato y la verticalidad urbana, la identidad y la vida pueden florecer. El empadronamiento de *La Cerda* situada en un apartamento, un espacio inusual para un animal porcino, se convierte en una alegoría de los espacios y las vidas que el sistema ignora o desplaza.

Figura 187
La Cerda animal de compañía



Nota: Fotografía del autor con la talla a modo de mascota, dotándola de vida propia.

Figura 188
Señalética que se incorpora a la caja de La Cerda



Nota: Estas etiquetas se incorporan a la caja de jamón que se aminora para acondicionarla

Figura 189
Diferentes visiones y elementos de La Cerda



Nota: La caja se confecciona desde una encontrada, a la que se añaden etiquetas, césped artificial, se realiza un pasaporte y por último se introduce a *La Cerda* en la caja.

Al contextualizar la obra dentro de la trama urbana de La Paz, el acto de indulto se amplifica, convirtiéndose en un comentario sobre la inclusión y la marginalidad. Esto recuerda a las intervenciones de Robert Filliou que proponen el arte como un acto social, enfatizando la importancia de la comunidad y el entorno en la creación artística (Filliou, 2003).

Las teorías de Pierre Bourdieu (2018) sobre el capital social y cultural pueden aplicarse aquí: la obra no solo se apropia de objetos, sino también de historias y espacios, transformando el capital desechado en uno estético y crítico. En *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Bourdieu (2018) discute como los gustos y las prácticas culturales reflejan y reproducen las divisiones sociales; *La Cerda: indultada*, al rescatar lo despreciado, cuestiona y trasciende estas divisiones.

Jean Baudrillard, en *El sistema de los objetos* (Baudrillad, 2012) analiza como los objetos sirven como un sistema de significado que refleja la lógica del capitalismo. La cerda, al ser rescatada y transformada, subvierte esta lógica, transformando lo que sería un mero juguete en un objeto de arte crítico, portador de una narrativa que desafía las relaciones de producción y consumo.

Este trabajo es una exploración antropológica que documenta y critica las dinámicas urbanas y los sistemas de valor que definen la vida moderna. *La Cerda: indultada* se convierte en un "símbolo de la resistencia a la serialización del mundo" (Baudrillard, 2012), un objeto único que se opone al homogeneizado.

El barrio de La Paz, con su vida propia y sus desechos transformados desde la práctica artística, es una metáfora del ciclo de la vida y la muerte, del consumo. De igualmente se juega y se introduce en contextos artísticos creando un nuevo clima (figs. 190, 191).

Figura 190
La Cerda, de fondo un cuadro del autor cuadro del autor.



Nota: La Cerda, al fondo un cuadro de autoría propia.
Fotografía autoría propia

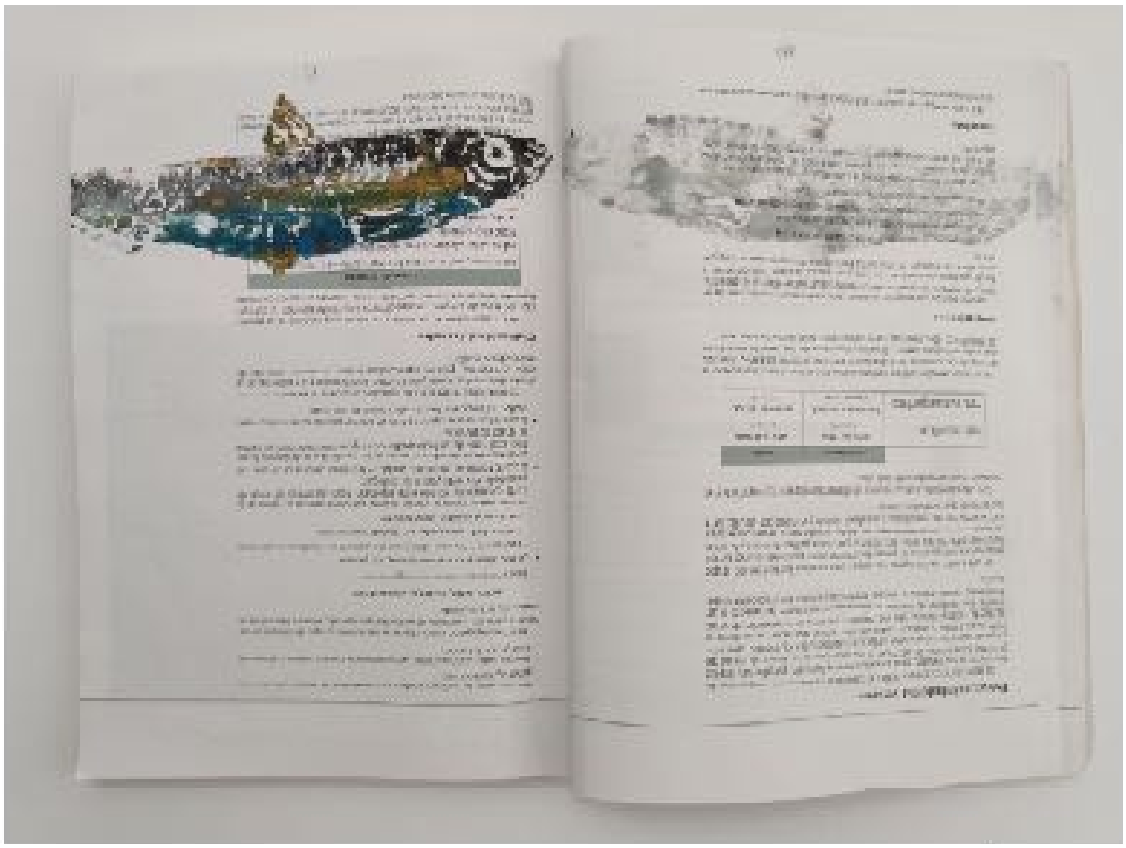
Figura 191
Fotografía del autor. La Cerda, de fondo caja del jamón que representa una dehesa y en la base cuadro del autor.



Nota: La Cerda, de fondo caja de un jamón que representa una dehesa y en la base cuadro de un cuadro de autoría propia. Fotografía autoría propia

8.2.5.3 *Sardina latina*.

Figura 192
Sardina latina



Nota: Perteneciente a *Sardina latina*
Grabado óleo sobre libro encontrado
19,3 x 27 x 0,8 cm
Sin firma 2020

En *Sardina latina* (figs. 192-197), el libro de bachillerato de latín recuperado de la basura en el barrio de La Paz, se transforma en un soporte para el arte a través del grabado progresivo de una sardina, creando una ilusión de movimiento cuando pasan rápido la paginas del libro. Esta obra no solo es resultado final, parte de un proceso performático de grabado durante la lectura y memorización continua del libro por más de 29 horas refleja la rigurosidad del estudio y la enseñanza, aludiendo a la teoría de Bourdieu (Bourddieu y Passeron, 1990) sobre los sistemas educativos como estructuras de poder.

Sardina latina nace a partir del uso de un libro de latín encontrado junto a los contenedores de basura en los límites del barrio de La Paz. Este objeto, marcado por su

desplazamiento de un contexto educativo formal a la marginalidad urbana, se convierte en la herramienta de una *performance* artística que interpela los métodos educativos tradicionales y su relevancia en la sociedad contemporánea. La transformación del libro mediante el grabado progresivo de una sardina, que adquiere movimiento al pasar las páginas, simula la técnica cinematográfica básica, fusionando el arte con la pedagogía en una crítica a lo efímero del conocimiento frente a la perdurabilidad del arte. Por otra parte y por medios digitales intervenimos el libro, al que modificamos portada y añadimos un prologo (figs. 193-197).

Figura 193
Sardina latina
Libro de Latín intervenido. Portada y parte final de la primera página



Fotografías de
Sardina Latina. 2020
MADUEÑO
Murcia

Portada y contraportadas
Sardina Latina. 2020
Inspirada en portada Libro Latín
MADUEÑO
Murcia

Página siguiente:
Fondo
Navis-navis.
Mosaico romano procedente de una villa romana en Lod.
Fotografía de libro Latín 1 bachillerato.

Sardina Latina es una obra de grabado realizado por Madueño que proviene en origen del libro de Latín de 1 de bachillerato de la editorial Santillana de los Actores Carlos García Gual, Mariano A. Andrés y José Antonio Monge de ISBN: 84-294-7371-8

Sardina latina (fig. 192) se despliega como una obra multifacética, donde la creación artística y la *performance* se entrelazan íntimamente en un acto de profunda introspección y crítica educativa. En el corazón de este proyecto, me embarco en un proceso meticuloso y exhaustivo: mientras leo en voz alta y repetidamente el contenido del libro de latín recuperado, he de memorizar cada página. El acto creativo se materializa a través de la técnica de la xilografía, donde se graba, hoja por hoja, en posición del revés, segmentos de una sardina utilizando óleo, de tal manera que, al finalizar todos las estampas en cada hojas del libro al pasar las páginas rápidamente, la sardina cobra vida, entrando y saliendo del marco del libro.

Figura 194
Sardina latina
Libro de latín intervenido. Prólogo

***Dividimus muros et moenia pandimus facimus,* Seneca**.

(Rompemos los muros y abrimos las murallas de la ciudad).

Ni león Itálico, ni cabra del Bardo, ni tigre de La Olmeda , ni Minitauro de Teseo, ni loba de Romulo y Remo: "Sardina", una sencilla y humilde sardina será nuestro *alter ego*.

Nos encomendamos a Neptuno, a Venus y Apolo para que nos guíe en tal hazaña. Un susurro a Marte y Liber.

Escapará en la hora sexta. Mientras que el *niño del Capitolio se entretiene estrangulando a la oca*. Arrastrada desde la llanura desde el monte Palatino saldrá escupida por la *Cloaca Máxima de Roma*.

Determinación hacia la obtención de un fin, perseverancia que obliga a una continuidad. Motivación necesaria para la repetición de secuencias, paso a paso, con diligencia. A lo largo de la travesía , *odi et amo* (Catulo).

Esquivaremos a Diana, la cazadora. Borrones y manchas nos acechan, lucharemos acompañando a Teseo, nos proporcionará fuerza y valentía. Polizones en el *Nautae Navigant* por el mar del Santillana Latín 1 de bachillerato.

Navegaremos en un tiempo, dificultad de no poder ir a ola. Técnica de viento en contra: óleo, vela *Dammar*. Ánimo de no ser meras repeticiones, dibujar brillos, escamas de torsos singulares cada inmersión, serán todas una.



Esta técnica convierte la lectura y la visualización en un acto performático. La obra, entonces, se convierte en el testimonio de un doble proceso: por un lado, la absorción y memorización de conocimiento clásico a través de la lectura en alto y, por otro, la creación artística mediante la grabación invertida de imágenes que, unidas, generan una ilusión de movimiento y vida.

Este meticuloso proceder, que exige del autor una dedicación de más de 29 horas en un esfuerzo continuo y sin descanso, encarna una crítica a la educación memorística y la transitoriedad del saber frente a la permanencia del conocimiento y el arte. *Sardina latina* (fig. 192), por tanto, no solo es una obra que se experimenta visualmente, sino que su concepción misma es un acto de rechazo a las estructuras educativas tradicionales, invitando

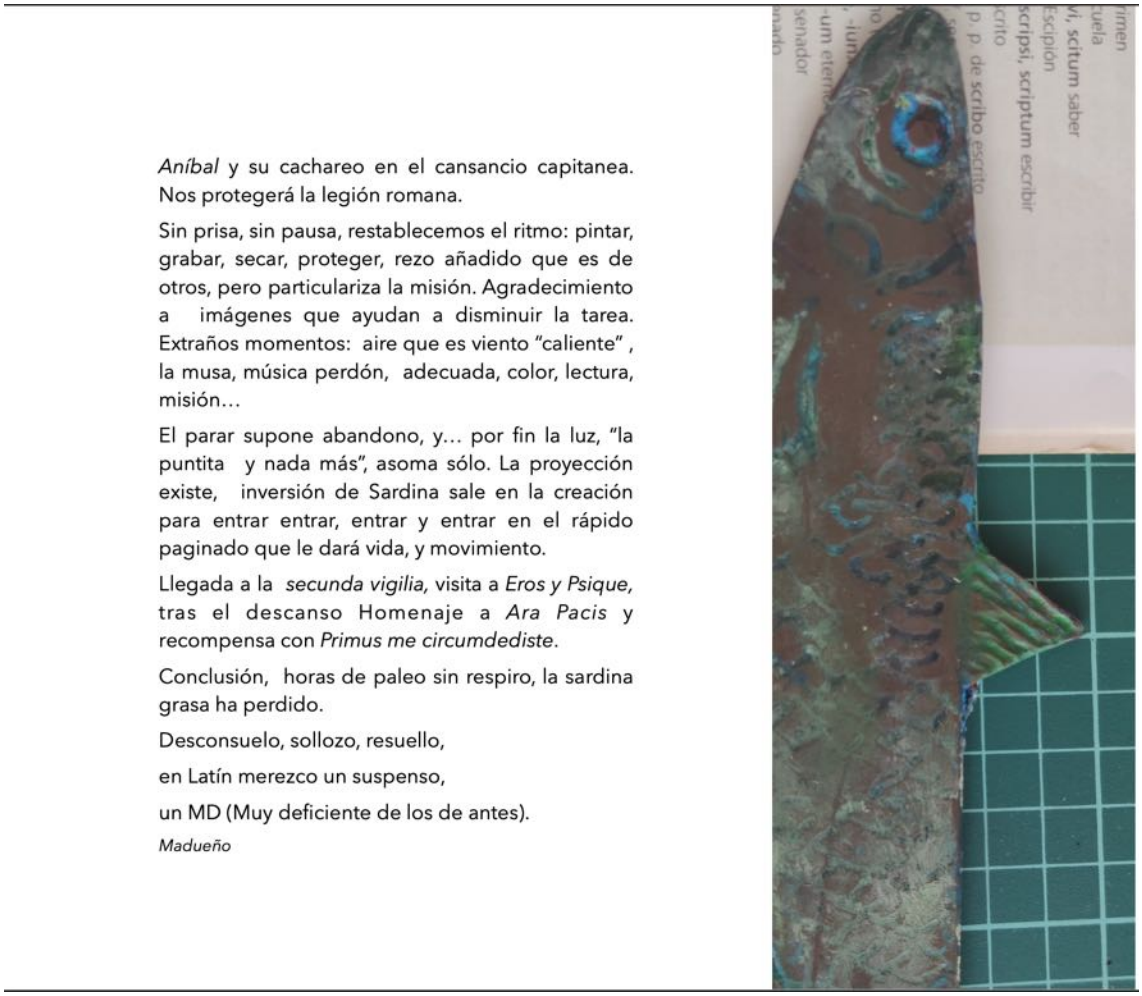
Figura 195
Sardina latina
Libro de latín intervenido. Prólogo



a reflexionar sobre los métodos de enseñanza y la relevancia de las humanidades en el contexto educativo actual, promoviendo una reflexión sobre alternativas pedagógicas más dinámicas y significativas. Esta obra subraya la importancia del arte y las humanidades en el desarrollo de individuos críticos, creativos y plenamente conscientes de su patrimonio cultural.

Este acto de subversión cuestiona las estructuras educativas y refleja la capacidad del arte para ofrecer nuevas perspectivas dialogando con las teorías sociales. En este sentido, *Sardina latina* resuena con el concepto de "La otra historia" de Walter Benjamin (1940), al invitar a reconsiderar la narrativa oficial y a valorar los momentos y voces marginadas en la

Figura 196
Sardina latina
Libro de latín intervenido. Prólogo



Madueño

historia y la educación. La obra, entonces, no se limita a ser una expresión artística, sino que se convierte en un vehículo para explorar las narrativas suprimidas y las posibilidades no realizadas, cercanas con la crítica benjaminiana a la visión lineal y progresista de la historia.*Sardina latina* no es solo una crítica a la marginalización de las humanidades y la educación memorística, sino también una invitación a reflexionar sobre "la otra historia" que reside en los márgenes, en los objetos desechados, y en las prácticas educativas alternativas. La obra demuestra como el arte y la educación pueden converger en una exploración crítica y creativa de la sociedad, la cultura y la historia, ofreciendo un espacio para la reconsideración de nuestras narrativas dominantes y la valoración de aquellas historias y conocimientos a menudo ignorados o subvalorados en el discurso oficial (Benjamin, 1940).

Figura 197
Sardina latina
Libro de latín intervenido. Contraportada



Madueño

Este acto de subversión visual y conceptual ofrece una reflexión sobre la durabilidad del arte en contraste con la naturaleza efímera de los datos memorizados, invocando las teorías de Pierre Bourdieu sobre los sistemas educativos como estructuras de poder que perpetúan desigualdades mediante la imposición de contenidos (Bourdieu y Passeron, 1990). Al mismo tiempo, la obra se alinea con la teoría de Jean Baudrillard sobre la simulación y la hiperrealidad, donde la inversión de la sardina respecto al texto simboliza una ruptura con las representaciones tradicionales del conocimiento, sumergiéndonos en un territorio donde las distinciones entre arte, educación y realidad se vuelven borrosas (Baudrillard, 1994).

La consideración de *Sardina latina* (fig. 192) como un territorio autónomo temporal se inspira en el concepto de Hakim Bey sobre las Zonas Autónomas Temporales (TAZ), sugiriendo que la obra crea un espacio liberado de las normativas educativas (Bey, 2014). Este espacio propone un modelo alternativo de aprendizaje y valoración del conocimiento, donde la creación artística y la expresión intelectual fluyen libremente, desafiando las estructuras establecidas de poder y conocimiento.

Este libro de latín, enriquecido con notas personales y hojas sueltas del anterior propietario, adquiere una dimensión autobiográfica que lo convierte en un diario de un curso escolar, trascendiendo su origen funcional para convertirse en un testimonio de la vida académica de un estudiante. A pesar de haber sido encontrado en un área de baja formación educativa, su presencia en La Paz rompe las percepciones sobre la educación y la cultura en contextos marginalizados, destacando las complejas capas de significado que conforman la identidad del barrio.

La representación de la sardina traspasó las fronteras del barrio y nadó hacia nuevas representaciones culturales y se convirtió el cartel anunciador del *XVIII Festival Nacional de Portman de Teatro* (fig. 198).

Figura 198
Cartel en Portman Sardina latina. 2021



Nota: Reproduce la imagen creada con el monotipo usado en Sardinas frescas y *Sardina latina.*
Fotografía autoría propia. 2021

8.2.5.4 *Yo para ser feliz quiero un camión.*

Figura 199
Yo para ser feliz quiero un camión



Nota: Fotograma a la salida de la facultad de BBAA de Murcia

La *performance Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 199) se despliega en el acto de arrastrar un camión de juguete desde el interior de la Facultad de Bellas Artes de Murcia hacia un aparcamiento cercano, entrelazando la cotidianidad con el arte. La elección de un objeto tan mundano como un camión de juguete y su traslado por el espacio urbano, desde un contexto académico a uno público y cotidiano, invoca un diálogo con la percepción y el significado, haciendo eco de las intervenciones de Duchamp con objetos *ready-made.* La música de Loquillo, *Yo para ser feliz quiero un camión*, acompaña la acción, añadiendo una capa de narrativa que entremezcla ironía, deseo y crítica social.

En este contexto, la acción de arrastrar el camión no es meramente un acto físico, sino una manifestación cargada de simbolismo. A través de esta simple acción, la obra invita a reflexionar sobre la movilidad, la nostalgia y la transformación del significado de los objetos

a través de su reubicación y uso en un marco artístico. Este proceso de desplazamiento de significado se alinea con la noción de Danto (1964) sobre el arte, donde el contexto (específicamente, el contexto institucional del mundo del arte) es esencial para conferir el estatus de obra de arte a un objeto. Así, la facultad de Bellas Artes y el aparcamiento se convierten en partes integrantes de la obra, cuestionando y expandiendo la noción de espacio museístico y su influencia en la percepción del arte.

Este acto performático se inscribe dentro de una tradición de arte que utiliza el caminar como una práctica estética y reflexiva, recordando las peregrinaciones de Francis Alÿs, donde el acto de caminar se convierte en un medio para interrogar y mapear la ciudad y sus significados sociales. Al igual que Alÿs, la *performance* utiliza el movimiento a través del espacio como una forma de arte, donde el trayecto del camión de juguete simboliza una exploración de los límites entre lo privado y lo público, lo infantil y lo adulto, lo trivial y lo significativo.Por otra parte, y el sentido de caminar como práctica artística recordando las expediciones de Richard Long y Hamish Fulton, quienes han transformado el acto de caminar en una forma de expresión estética y conceptual. Al igual que Long, cuyo trabajo a menudo consiste en realizar y documentar caminatas en diversos paisajes, creando obras que reflejan sus interacciones y percepciones del entorno (Manchester, 2005), esta *performance* utiliza el trayecto urbano como lienzo, donde cada paso es una pincelada que traza rutas de significado y conexión con el espacio. Por otro lado, Hamish Fulton, quien se describe a sí mismo como un “artista caminante”, enfatiza la experiencia del caminar como una obra de arte en sí misma, sin dejar otro rastro que las fotografías y descripciones textuales de sus recorridos (Tate, s.f.-d). Al arrastrar el camión de juguete por la ciudad, la *performance* se convierte en un acto de exploración y declaración, un diálogo entre el individuo y el espacio urbano,

similar a como Fulton y Long entienden y presentan sus caminatas como actos creativos y meditativos.

La interacción entre el juego, representado por el uso del camión de juguete, y el arte se profundiza a través del análisis de Gutiérrez (2009) sobre la importancia del juego en el arte moderno y contemporáneo. Este acto lúdico resalta como el juego actúa como un medio para promover la participación del espectador y explorar nuevas formas de expresión artística. Al hacerlo, la *performance* encarna la esencia del *Homo Ludens* de Huizinga de 1938 (2008), subrayando el juego como un componente fundamental de la cultura humana.

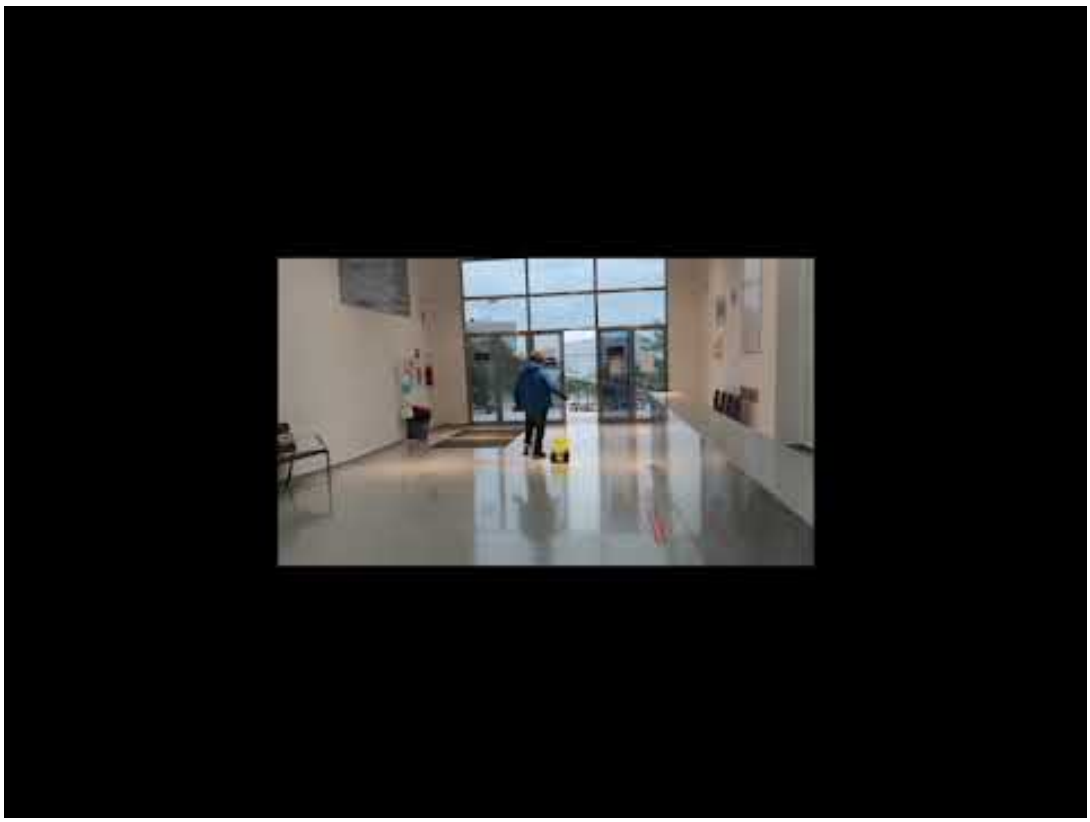
La selección del camión de juguete, un objeto encontrado en la basura del barrio de La Paz en Murcia, coincide con la práctica de Mark Dion en la adaptación interpretativa situacional de objetos encontrados para cuestionar y explorar las relaciones entre cultura, historia y medio ambiente (Dion, 1999). Este acto de elegir un objeto desechado, otorgándole una nueva vida como protagonista de una obra de arte, critica las nociones de valor y desecho reflejando una crítica a la cultura de consumo y a la generación de residuos. Dion, a través de su trabajo, invita a reflexionar sobre como clasificamos y valoramos los objetos dentro de nuestra sociedad, algo que nos recuerda en la elección consciente del camión de juguete como símbolo de resistencia y reinvención.

La interacción con el objeto encontrado y el acto de caminar no solo reconfigura el significado del camión de juguete, sino que también invita a considerar la imagen como una herramienta antropológica. Al documentar esta acción performática, la imagen se convierte en un medio para investigar y comunicar las dinámicas sociales, culturales y personales incrustadas en el acto. Esta aproximación a la imagen como antropología visual recuerda a autores como Susan Sontag, quien discute como las fotografías pueden actuar como revelaciones profundas de nuestro tiempo y cultura (Sontag, 1977). Al capturar la

performance Yo para ser feliz quiero un camión (figs. 199, 200), las imágenes no solo documentan un evento artístico, sino que también funcionan como artefactos culturales que ofrecen perspectivas sobre la relación entre el individuo, el objeto y el espacio urbano.

Podemos visualiza parte de la *performance* en el siguiente enlace : *Video Yo para ser feliz quiero un camión*.

Figura 200
Yo para ser feliz quiero un camión. Vídeo



Nota: Facultad de BBAA de Murcia
https://www.youtube.com/watch?v=L8yHUuBW3no

Donde se pone de manifiesto que *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200) es una obra que, a través de su ejecución y la interacción de sus componentes, se configura como un comentario sobre la sociedad, la cultura y el arte. La *performance* se revela como un acto de transgresión y reflexión, que utiliza lo cotidiano y lo lúdico para expandir los límites del arte contemporáneo.

8.3 Otros lugares. Representaciones paralelas singulares

Siguiendo las mismas dinámicas que las propuestas expositivas contempladas en el barrio de La Paz, partimos de la inmersión en el propio medio, aunque esta vez se hará por un periodo de tiempo menos prolongado. Nos integraremos y residimos varios meses en cada destino. Lo haremos en dos latitudes muy diferentes, Bogotá (Colombia) y en la localidad de Carrara (Italia). Seguiremos la misma secuencia que realizamos en el barrio de La Paz (Murcia). Comenzaremos con la recreación pictórica y fotográfica. Ello nos introducirá en el paisaje con la mirada de observación que se requiere. Definiremos el territorio, así como los posibles yacimientos. En este caso, también en un principio se mezclará lo personal, para avanzar hacia la imagen y elementos de terceros. Existiendo una delgada línea fronteriza entre ambos. También se establecerán colecciones y se desarrollarán performances que incluirán de manera significativa objetos e imágenes. También se pondrá especialmente cuidado en la elección de los títulos de las obras y, en algunos casos, como complementos de las obras, se incluirán escritos. Queremos con estas obras significar que la hipótesis que hemos corroborado en la tesis es extrapolable a otros territorios, con los mismos planteamientos. Objeto e imágenes utilizados de manera artística serán narrativas de la zona, retratando sus personajes y, aunque sea de manera indirecta, serán un reflejo de estos, no solo estéticamente. Quedarán reflejados conceptos y axiomas determinantes que transportan anexos a las propias obras. De manera resumida, expondremos algunas obras de los destinos que hemos elegidos y donde estamos integrados. De igual manera que en La Paz, el soporte también determinará las narrativas, y es coincidente en ser de manera genérica el cartón y la caja. Siendo un vector que estará presente de manera superlativa en nuestras obras. Nuestra narrativa se compone de un conjunto de obras que darán una visión general del territorio.

Bogota.Colombia

8.3.1 Incursión artística en Bogota Colombia. Ubicación y demografía

Este proyecto se adentra en un terreno artístico que cruza fronteras tanto geográficas como conceptuales (tabla 4) , desarrollándose en Bogotá.

Se analizan como los espacios urbanos, especialmente en mi domicilio en el barrio de la Universidad de El Bosque y en el Mercado de las Pulgas de San Alejo, contribuyen a la formación de identidades y memorias colectivas en Bogotá. Utilizando una combinación de métodos artísticos donde su eje será el objeto encontrado con una visión también antropológica, las obras servirán para documentar y analizará las formas en que las prácticas culturales y la vida urbana influencian y son influenciadas por sus participantes.

Este proyecto interdisciplinario explora las intersecciones entre las artes y la antropología en Bogotá, con un enfoque especial en el barrio alrededor de la Universidad de El Bosque, que incluye las vías de ferrocarril, y en el Mercado de las Pulgas de San Alejo que incluirá su Catedral, Plaza de Simón Bolivar. Esta investigación busca descubrir como los espacios urbanos y las actividades diarias reflejan y moldean las identidades y las memorias colectivas de sus habitantes, ofreciendo una ventana única a la vida urbana y cultural de la capital colombiana.

- **Ubicación y demografía de mi domicilio.**

Mi domicilio está situado en Carrera. 7a #131-73 a 131-1, Bogotá, Colombia (4°42’36.0"N 74°01’45.3”W). Según la Secretaría Distrital de Planeación (2023), la)dirección corresponde a la encontrada: KR 7A 131 47, Código postal: 110121Sector catastral: Bella Suiza, UPL: Usaquén (UPL25), localidad: Usaquén. Cercano a La Universidad y el Hospital de El Bosque está ubicada en la localidad de Bogotá, específicamente en el barrio El Bosque (fig. 201).

Figura 201
Ubicación y otros datos de mi domicilio



Nota: Está enclavado en el entrono que denominan El Bosque y da nombre a diferentes instituciones
Fuente: https://mapas.bogota.gov.co/#

Usaquén es una localidad destacada en Bogotá, Colombia, por su diversidad socioeconómica, que abarca desde estratos bajos hasta los más altos. Esta variedad se refleja en sus distintos barrios :

- Estratos Altos (5 y 6): Los barrios como Santa Bárbara, Santa Ana, Cerros de Los Alpes, El Refugio, y Bella Suiza, está ultima donde se encuentra mi domicilio. Todas representan los estratos más altos, caracterizados por sus lujosas residencias, embajadas, y centros comerciales exclusivos como Unicentro.
- Estrato Medio-Alto (4): Cedritos y partes de Santa Bárbara Central y Norte son principalmente de estrato 4, ofreciendo una vida de calidad con acceso a parques, comercios y servicios diversos.

- Estrato Medio (3): Barrios como San Cristóbal Norte, Toberín y Prado Veraniego pertenecen al estrato 3, mostrando una mezcla de zonas residenciales y comerciales.
- Estratos Bajos (1 y 2): El Codito, Verbenal y San Antonio Norte son áreas de estratos 1 y 2, con viviendas de interés social y menor valorización económica

Esta composición de estratos en Usaquén ilustra la complejidad urbana y social de Bogotá, mostrando un espectro completo desde zonas de alta valorización hasta áreas con desafíos de desarrollo socioeconómico (Secretaría Distrital de Planeación, 2021; Departamento Administrativo Nacional de Estadística [DANE], 2021; Alcaldía Mayor de Bogotá, 2022) (fig. 202)

- **Ubicación y demografía del Mercado de las Pulgas de San Alejo.**

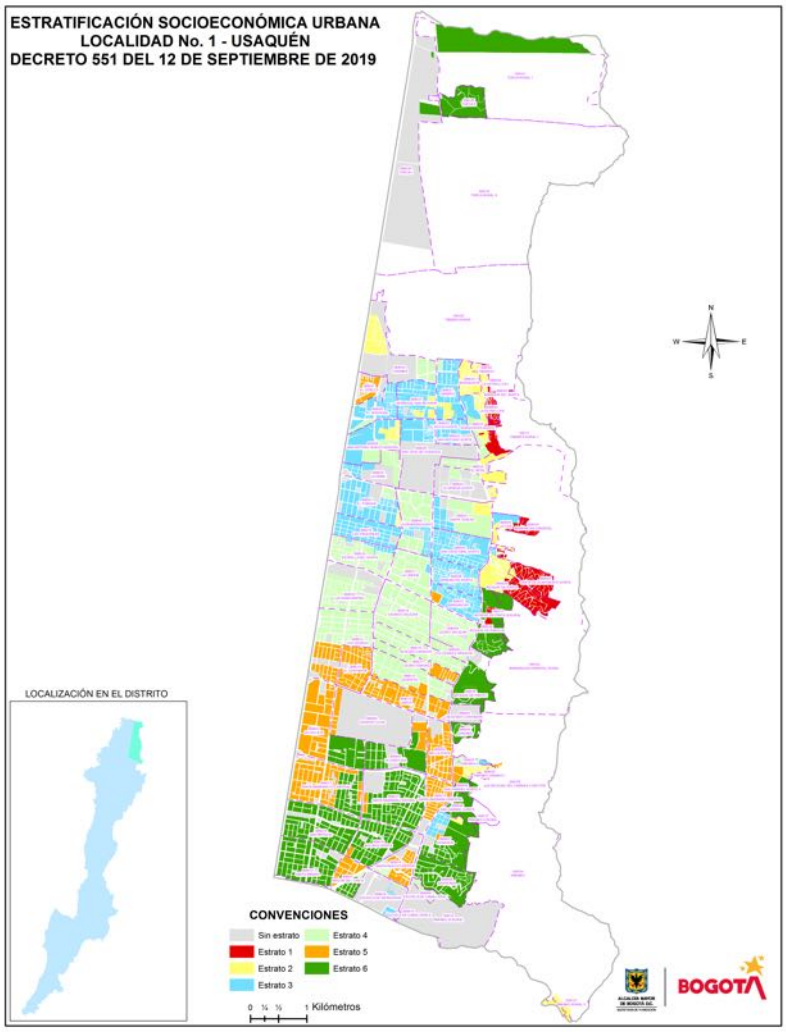
El Mercado de las Pulgas de San Alejo está ubicado en la localidad de Santa Fe en Bogotá, Colombia (fig. 202). En esta localidad existe una amalgama de estratos socioeconómicos que le impregna de una variedad y caracteriza al lugar (Secretaría Distrital de Planeación, n.d.), es parte del centro histórico de la ciudad y es conocida por albergar importantes sitios culturales y turísticos, incluyendo la Plaza de Bolívar, la Biblioteca Luis Ángel Arango, y varios museos importantes (Duarte Martínez, s.f.).

El mercado específicamente se encuentra cerca de la Plaza de los Mártires, en la intersección de la Carrera 7 con Calle 24, un área central que es rica en historia y cultura, haciendo de este mercado un lugar emblemático en el corazón de Bogotá (Mercado de Pulgas San Alejo, n.d.)(fig. 203).

Este espacio es fundamental para entender las dinámicas culturales y sociales de la ciudad, ofreciendo un espectro amplio de productos artesanales, antigüedades, y artes visuales. Su atmósfera vibrante permite observar la interacción de diversas expresiones

culturales y sociales, convirtiéndolo en un laboratorio vivo para analizar como se construye y se negocia la identidad cultural en espacios urbanos (Miller, 1995).

Figura 202
Estratificación Usaquén



Fuente: https://www.sdp.gov.co/gestion-estudios-estrategicos/estratificacion/estratificacion-por-localidad

El Mercado de Pulgas de San Alejo, situado en el corazón de Bogotá, no es solo un espacio comercial, que engloba prácticas y dinámicas sociales de la ciudad, siendo muy amplio el espacio que abarca (fig. 204). Cada domingo y en días festivos, una variedad de objetos, desde muebles y ropa hasta antigüedades y cachivaches, son exhibidos, atrayendo tanto a turistas como a residentes locales. Este mercado no solo sirve como un lugar para el

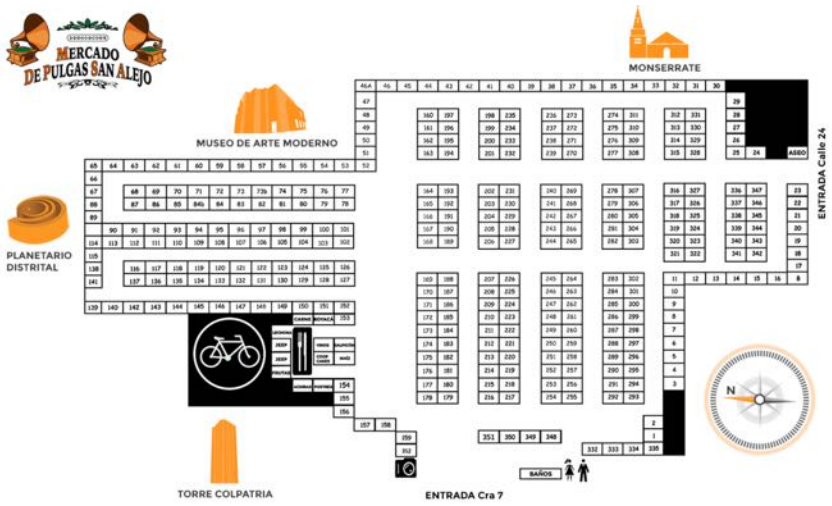
intercambio comercial, sino también como un espacio donde se entrelazan historias personales y colectivas (Mercado de Pulgas San Alejo, n.d.).

Figura 203
Ubicación del Mercado de Pulgas San Alejo. Bogotá. Colombia



Fuente: https://www.pulgassanalejo.co/?page_id=198

Figura 204
Distribución del Mercado de Pulgas San Alejo. Bogotá. Colombia



Fuente: https://www.pulgassanalejo.co/?page_id=38

Desde una perspectiva antropológica, el Mercado de Pulgas San Alejo se presenta como un estudio de caso para explorar como los objetos, muchos de los cuales han sido recuperados de la basura, adquieren nuevas vidas y significados (Appadurai, 1986; Kopytoff, 1986). Estos objetos, que alguna vez fueron descartados, ahora forman parte de colecciones y

hogares, ofreciendo una ventana única a las economías circulares y las prácticas de reutilización que son fundamentales para entender las dinámicas urbanas de Bogotá.

Esta amalgama de historia, comercio, y cultura hace del Mercado de Pulgas San Alejo un microcosmos de la vida urbana en Bogotá, destacando como los objetos recuperados de la basura pueden ser transformados en elementos culturales y memoriales personales, contribuyendo a un entendimiento más profundo de la antropología urbana y la sostenibilidad cultural.

El Mercado de las Pulgas de San Alejo es un lugar donde la cultura y la memoria de la ciudad se encuentran y se expresan a través de los objetos. Este estudio utiliza la antropología urbana para explorar como estos objetos actúan como mediadores entre la memoria y la cultura en un contexto urbano, revelando las prácticas sociales y las identidades que se negocian en este mercado. La antropología del consumo y la teoría de la práctica social sirven como marco teórico para entender como los objetos en el Mercado de las Pulgas de San Alejo no son solo transacciones económicas, sino también vehículos de memoria y cultura (Appadurai, 1986; Kopytoff, 1986). Según Arjun Appadurai y Igor Kopytoff, los objetos están centralmente implicados en todas las formas de la vida social, y su circulación puede revelar las diversas maneras en que personas y grupos negocian su identidad y estatus. Estos objetos, especialmente en mercados de pulgas como San Alejo, son espacios donde los objetos y las personas interactúan de manera que reflejan y constituyen la cultura urbana.

El método de investigación incluyó visitas de campo, observación participante, y multitud de charlas semi-estructuradas con vendedores y compradores en el mercado. Este enfoque etnográfico ayuda a comprender como los participantes del mercado perciben los objetos a la venta, mostrando que estos objetos son mediadores de la memoria. Los vendedores y compradores buscan en estos objetos no solo un beneficio económico o

utilidad, sino también una conexión con sus propias historias o con la historia colectiva de Bogotá. Los objetos antiguos y usados son imbuidos de afecto y nostalgia, llevando consigo capas de significados (Miller, 1995).

Los objetos en el Mercado de San Alejo incluyen una variedad desde antigüedades hasta elementos de uso cotidiano que han caído en desuso (Mercado de Pulgas San Alejo, n.d.). Cada categoría de objeto evoca distintas interacciones y significados. Por ejemplo, fotografías antiguas no solo son coleccionables, sino catalizadores de recuerdos y conversaciones entre generaciones. Los vendedores actúan en cierta medida como transmisores de la memoria, proporcionando historias sobre la procedencia y el significado de los objetos, transformando la compra en un acto de transmisión cultural.

Este mercado es un espacio donde la antropología del objeto encontrado se entrelaza con la vida urbana, mostrando como los espacios urbanos pueden ser lugares de memoria y narrativa, donde cada objeto es un documento de la vida social y cultural de la ciudad. El Mercado de las Pulgas de San Alejo revela como la cultura y la memoria colectiva de Bogotá se manifiestan y se negocian diariamente, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la relación entre objetos, memoria, y urbanidad.

8.3.1.1 Esquema de la obra seleccionada de la obra realizada Bogotá.

La tabla 4 presenta una categorización de las obras artísticas relacionadas con Bogotá, organizadas por diferentes temáticas como paisaje, religión, emergentes y desaparecidos. Cada obra está asociada clasificada según el tipo de representación (objeto físico, representación, si es trascendente el soporte, instalación, fotografía, etc.). Por ejemplo, la obra *Autoconsumo 100% COLOMBIANA* (fig. 212) se clasifica bajo la temática de paisaje personal por ser de mi propio consumo y está marcada como objeto físico (O) y soporte (S). Es importante notar que cada obra, aunque se ubica en una sección específica, puede

participar en otras, reflejando la complejidad y diversidad de las interacciones temáticas dentro de la práctica artística.

Tabla 4
Obras relacionadas con Bogotá

			Obra Artística	Figura(s)	O/R	S	P	Pe	G	It	Ca	Cg	Cm	M	Iv	Pf	F	V	Fd	Sn	T
Bogotá Colombia	Paisaje	Personal Paisaje	*Vista de mi barrio de Bogotá*	205	O/R	X	X														
			Colosal vista de mi barrio de Bogotá	206	O/R	X	X								X						
			II Colosal vista de mi barrio de Bogotá 2021	207	O/R	X	X								X						
			Autoconsumo 100% COLOMBIANA.	212	O	X	X								X						
			Fotografías de Bogotá	208	R							X	+				X				
			Pan Pa´Ya! Borrego, León	213	O	X						X			X						X
		Paisaje	*Tu indiferencia nos mata.*	209, 210	R	X							+				X				
			Caja y otros objetos Instalación La Huida. Libertad cercada	211	O	X				X		X	+				X				
			Borregos y sólo borregos	214-216, 218-220	O	X		X	X	X		X	+			X		X		X	
			Billetes intervenidos con borrego	217	O/R	X	X		X						X						
		Mercado de Las Pulgas	*Colección Del objeto encontrado a la colonización 2021.*	223	O							X	+	X							
	Temas Emergentes	Religión	*Colección Caja, borrego y león: diez pasos*	Texto	O	X		X				X		X							X
		El tren ha muerto	*Dibujando locomotoras*	238	R	X			X							X	X	X			
			Desmembramiento del tren	237	O/R	X	X			X		X			X						
			Campo de batalla	237	O	X	X	X	X	X					X						
			Performance cambio de caja/sudario/Caja	237	O/R	X				X					X	X					
			Billetes intervenidos	232	O/R	X	X		X	X					X						
			Edición del video	242	R										X			X	X		
			Marcaje de losas con plantilla	235	O	X		X	X	X			+		X	X	X	X			
			Marcaje de travesaños vía	233	O	X		X	X	X			+		X	X	X	X			
			Comunicado: "El tren ha muerto"	240	R											X		X	X	X	X
			Camiones de colores.	243	R							X	+				X				
		Desaparecidos	*Colección Topografía de Colombia*	247	O	X					X	X	+	X	X	X				X	X
			Obra Artística		O/R	S	P	Pe	G	It	Ca	Cg	Cm	M	Iv	Pf	F	V	Fd	Sn	T

Leyenda: O = Objeto físico; R = Representación; S = Soporte; P = Pintura-dibujo; Pe = Pintura expandida; G = Grabado; It = Instalación; Ca = Cartografía; Cg = Collage; Co = Colección; Cm = Caminar; M = Mesa expositiva; Iv = Intervención; Pf = *Performance*; F = Fotografía; V = Vídeo; Fd = Ensamblaje y found footage de imágenes; Sn = Sonido; T = Texto

\+ = Participa de la acción.

8.3.1.1.1 Pintura. Del lienzo al concreto del suelo.

La representación comienza de manera pictórica y fotográfica. Pinturas, que si bien empezaron en un lienzo (fig. 205) y acabaron en losas del propio piso de la ciudad de Bogota (figs. 206-207), que significarán la propia obra, todas ellas son representaciones de las visones desde mi domicilio, en este caso con dos orientaciones, estableciendo una relación metodológica con las realizadas en La Paz**.**

Estas obras pictóricas son manifestaciones expresivas cromáticas, donde los colores y las formas convergen para narrar visualmente la esencia de un lugar en conjunción con el estado emocional. La técnica aplicada es fluida y espontánea, lo que indica un enfoque expresionista, donde el impacto emocional y la impresión subjetiva predominan sobre la representación literal. Esta interpretación subjetiva de la realidad urbana se convierte en un vehículo para expresar no solo la imagen de un barrio, sino también la experiencia vivida y percibida como artista.

Figura 205
Vista de mi barrio de Bogotá 2021



Nota: Acrílico sobre lienzo
También titulado *Desde mi cuarto.* Situado en Cra. 7a #131-73 a 131-1.
100 x 173 cm. Acrílico sobre lienzo

Madueño

Colosal Vista de mi barrio de Bogotá 2021 I (fig. 206) es una composición con un espectro de colores que podrían interpretarse como una abstracción emocional intensa. La pieza parece irradiar energía y movimiento. Se trata de una interpretación con cierta abstracción de la vista de mi barrio de Bogotá desde mi domicilio. Los colores vivos y la aplicación apasionada de la pintura pueden evocar los ritmos culturales, la diversidad de Colombia , sugiriendo una celebración de su identidad cultural y geográfica. Las curvas y trazos de pincel podrían ser la antesala de las obras realizadas posteriormente especialmente visibles en *Desde el medio alto de Gravagna Montale* (fig. 309) y*Autopista a través de Gravagna Montale* (fig. 310), aunque aquí estar centrada la pincelada debido al material de soporte poco permeable.

Figura 206
Colosal Vista de mi barrio de Bogotá I. 2021.



Nota: Acrílico sobre un trozo de losa (concreto) de pavimento encontrado
60 x 32 cm
Bogotá. Colombia. 2021

Colosal Vista de mi barrio de Bogotá 2021 II (fig. 207) captura la imagen urbana y la textura de la ciudad, potencialmente reflejando la interacción entre la naturaleza y el entorno construido a través de una paleta de colores terrosos contrastados con los azules y verdes, sugiriendo espacios de montañas, vegetación y cielos. En Colosal Vista de mi barrio de

Bogotá 2021 III (fig. 198) la paleta se vuelve más viva e incrementa los granates y rojos emitiendo mayor fuerza, representando manera acentuada un árbol que ocupa una diagonal casi completa del trozo de losa donde está definido.

En las piezas creadas directamente sobre una superficie urbana (figs. 206, 207), representa una abstracción de tal material, destacando el contraste entre la rigidez y permanencia del concreto y la efímera vibración del territorio y los paisajes representados en la misma. El diálogo entre lo permanente y lo transitorio, lo construido y lo natural, es una dualidad que a menudo se explora en el arte contemporáneo. El soporte de la obra al igual que en las obras de bolsas, de cartón y otros materiales vistas anteriormente son significantes y parte de la obra.

Figura 207
Colosal Vista de mi barrio de Bogotá II, 2021



Nota: Acrílico sobre un trozo de losa (*concreto*) de pavimento encontrado Cra. 7a #131-73 a 131-1. Bogotá. Colombia. 2021

En conjunto, estas obras pueden ser vistas como una declaración poética de la vida en la ciudad latinoamericana de Bogota, y más concretamente del barrio y territorio donde fueron concebidas en el entorno de mi propia vivienda (El Bosque), utilizando el lenguaje visual de la pintura para explorar y comunicar las complejidades de la experiencia urbana. El

arte se convierte en un testimonio de la identidad personal y colectiva, reflejando mi percepción como artista sobre su entorno y proporcionando un punto de partida para el diálogo con el espectador.

8.3.1.1.2 Fotografías: Tu indiferencia no mata.

Figura 208
Fotografías del fotolibro Tu indiferencia nos mata. Bogotá



Nota: Fotografías autoría propia.Bogotá. Colombia. 2021

Se realizan fotografías (figs. 208, 209), de igual manera que se hizo en el barrio de La Paz en Murcia (fotolibro *1502,* fig. 104). Instantáneas que nos darán la narrativa del territorio, y que haremos desde la espontaneidad y que conforman una colección de imágenes fotográficas de alto valor social y antropológico, y que darán una narrativa específica del lugar el momento.

Estas representaciones facilita la integración en el paisaje y la cultura local. Este enfoque permite una inmersión profunda en el contexto, donde el borrego emerge como un núcleo narrativo esencial, similar a la función previamente ejercida por la sardina en el barrio de La Paz.

Este cambio de vector conceptual, de la sardina al borrego, no constituye meramente una sustitución de elementos sino una evolución del lenguaje artístico que trasciende hacia la exploración de dimensiones sociales, culturales y antropológicas. A través del objeto encontrado, el proyecto despliega una rica tela de significados, donde el borrego actúa como agente de narración transversal que examina las realidades contemporáneas bajo una nueva luz.

Figura 209
Fotografías del fotolibro Tu indiferencia nos mata. Bogotá



Nota: Fotografías autoría propia.Bogotá. Colombia. 2021

8.3.1.1.3 La huida. Libertad cercada

La obra *La huida. Libertad cercada* surge espontáneamente, inspirada por la situación de inseguridad prevalente en ciertos contextos de Bogotá, y se materializa en primer momento desde la fotografía (fig. 210) para evolucionar a la tridimensionalidad de una caja, espinos y lana, representando metafóricamente el acto de huir y engancharse en el proceso (fig. 211).

Figura 210
Fotografía inspiradora de La huida. Libertad cercada



Nota: Valla de espinos
Fotografía autoría propia. Bogotá. Colombia. 2021

Figura 211
La huida. Libertad cercada



Nota: La huida.Objetos encontrados (caja, espino, lana)
Vista lateral. 41x38x30 cm
Bogotá. Colombia. 2021

En este contexto, los elementos de espinos, pinchos, cajas y lana se convierten en metáforas de la condición humana, ofreciendo una rica exploración de temas como el sufrimiento, la protección, la vulnerabilidad y la complejidad de las narrativas humanas. La caja, como contenedor de estos símbolos, encierra las contradicciones e invita a una reflexión sobre los límites y las heridas tanto físicas como emocionales.

Madueño

Figura 212
100% COLOMBIANA



Nota: Caja con la inscripción *100% Colombiana* intervenida con pintura acrílica
50 x 50 x 6 cm
Bogotá. Colombia. 2021

Figura 213
Pan Pa´Ya! Borrego, León



Nota: Instalación compuesta de caja de pizza un muñequito de oveja y otro de león
50 x 50 x 13 cm
Bogotá. Colombia. 2021

8.3.1.1.4 100% COLOMBIANA. Caja, borrego y león: diez pasos.

Intervenimos una caja, que marca el ritmo *Pan Pa Ya!* Y reivindicando su nacionalidad *100% COLOMBIANA* (fig. 212), esta evoluciona a la obra *Pan Pa ´Ya! Borrego, León*, al que se anexa un texto *Caja, borrego y león: diez pasos*(fig. 213) destaca por su enfoque en la yuxtaposición de fuerza y mansedumbre, poder y sacrificio, explorando la coexistencia de opuestos y sugiriendo una visión más integradora de la naturaleza humana y espiritual. Esta transversalidad religiosa del borrego, que se extiende desde sus raíces en las tradiciones judeocristianas hasta su llegada a Colombia con la colonización, añade una capa de profundidad a la obra, reflexionando sobre la transformación y recodificación de símbolos religiosos en nuevos contextos culturales. Caja, borrego y león son los protagonistas de la obra que generará el ensayo.

Madueño

Generador de ensayo. ***Caja, borrego y león: diez pasos.***

Vida, calle, cruce, la de en medio, caja, vida, "bio", elegir, cojín, grafía, vida, tiempo, forma, cajón, andar, tierra, camino, derecha, izquierda,… seguir un camino, la dirección y el sentido no están determinados. Forma, el cuerpo nos acompaña. Imagen del yo, expresión generosa al vosotros.

Un paso. Recorrido de mercado, registros entre gritos y pueblo, el tiempo. Los envoltorios determinan singularidad de cada parada, olor, espacio.

Dos pasos. El conjunto, la biografía del alma, de mercado: la ciudad. Un paso más… voces, cante, peleas, risas, rezos, fuego, miedo, hambre, vida, miseria: la calle.

Inspiración desde la propia observación, de la sensibilidad hacia el desecho, al invisible, al imprescindible anónimo, al trabajar sin reivindicación, descanso ninguno. Conformador de espacios, gestor de elementos, clasificador. El animal, el hombre, determinan su utilidad: almacén, mesa, guarida, cama… parte de la obra.

Diferentes materiales, utilidades, letras, localización que serán identitarias del lugar, de la cultura, de lo social, de lo económico.

Distintiva su forma de un ejemplar a otro, distanciándose de lo botánico: tamaño y color si hacen especie.

Media Vuelta, a la casilla de salida. Continente que es protagonista, superior a su interior. Arrogada y fruto de su progenitor: Bombones , Juguetes, Herramientas, Ropa, Fruta, Mudanza, Medicina… apellidan.

De vida casi eterna, poco o nada garantizada. Despreciada, malograda, abandonada, ni siquiera dentro de la basura valorada

Siete pasos muy despacito y dos más. Simbólica, deseada, de tesoros, de riquezas, de caos y sorpresas por otros preparadas. De música repetitiva de bailarinas eternas y de espejos multiplicadas. Omnipresente, trinitaria, con grafías titulada. Emociones encerradas, recuerdos clasificados, escondidos, internos, no presentes y no olvidados. Con promesas de futuro encomendada.

Diez pasos. Acompañante en los momento de vida de alegría, de fiesta, de pedida, de anillo, de cambios, mudanzas, de lloros, de tristeza, de último aliento y para INRI ya seas león o borrego… por otros seleccionada: fin del trayecto y "Adiós".

8.3.1.1.5 Borregos y solo borregos. Instalación y Performance.

Figura 214
Cajas intervenidas de Brilla King

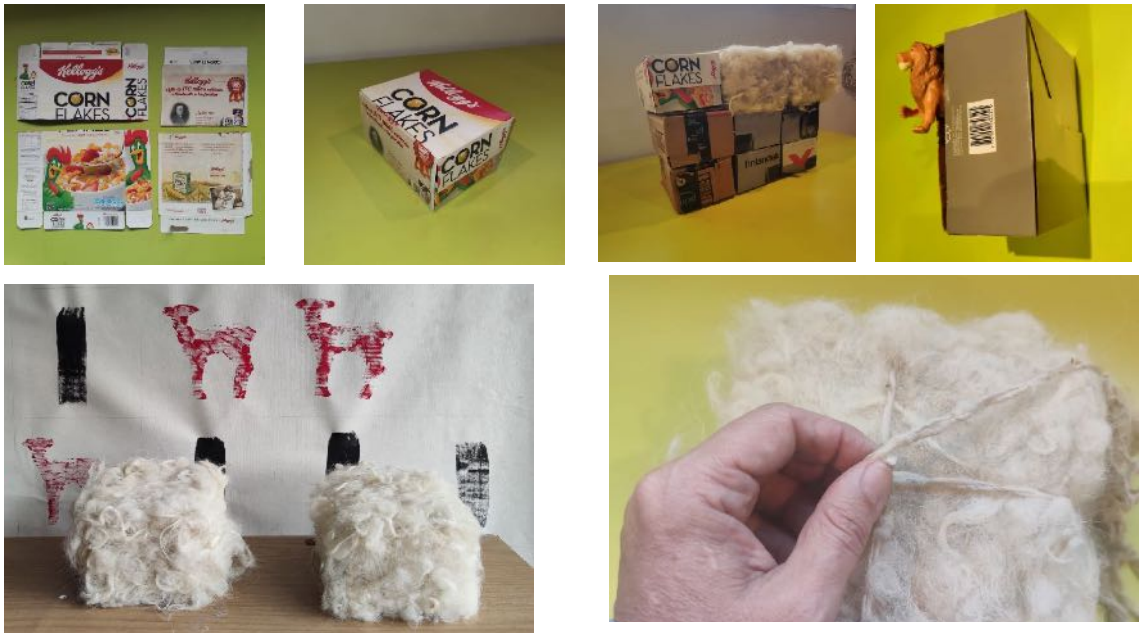


Nota: Tamaño figura 26 x 10 x 28 cm en una caja encontrada de limpiador Brilla King Bogotá. 2021

Borregos y solo borregos surgen como una instalación que se desarrolla en el contexto del objeto encontrado y desde el territorio. Volviendo al origen conceptual de Brillo Box de Andy Warhol refuerza la capacidad del arte para transformar objetos cotidianos en comentarios sociales y archivos antropológicos vivos. Se confeccionan borregos desde cajas locales de *Brilla King* rememorando las cajas de *Brilla Box* (fig. 214).

Se recrean mediante cajas de cereales, de la misma marca Kelloggs que utilizó Warhol, las utilizamos de soporte y armazón para realizar alpacas de lana del propio territorio y que utilizaremos en una instalación que será la base para una posterior *performance*. Entre otros objetos encontrados se incluyen por su valor simbólico un león dentro de una de las alpacas. El atar las alpacas se convierte en un acto conceptual y simbólico (fig. 215).

Figura 215
Confección de alpaca.Kellogg y otras. Borrego corazón de león



Nota: Arriba de izquierda a derecha;. despiece de caja.Kellogg para confección de alpaca/ Estructura Alpaca / 6 cajas de estructura y 2 .alpacas. (32 x 36 x 19 cm /unidad)/ Inclusión de león en caja.para alpaca, o*veja con corazón de león.*Caja: 10 x 11,4 x 19 cm, león 9 x 4 x 11 cm
Abajo, izquierda al fondo lienzo con grabado y señales de borregos. Derecha, atado de la alpaca 11 x 22 x 16 cm/unidad
Bogotá. 2021

Posteriormente la obra se desarrolla y da lugar a una instalación en la que de manera simbólica mediante una bola de billar, también objeto encontrado, se derriban los borregos de Brilla King y otros que fueron construidos a partir de cajas encontradas en la ciudad de Bogotá (figs. 215, 218). Dicha intención evolucionará a una *performance* (figs. 219, 220)

Esta práctica no solo rinde homenaje al arte conceptual sino que también subraya el rol del arte en la documentación y comprensión de nuestra realidad social y cultural, aunque desde una visión crítica. Se acompaña con la puesta en circulación de números papel moneda con el símbolo del borrego, creando una zona pirata (Bey, 2014) (fig. 216)

Se realiza una instalación (fig. 217) y *performance* en el Espacio Odeón en Bogotá y se acompaña de la performance (figs. 218-220).

Figura 216
Diferentes billetes, pesos colombianos marcados con un monotipo de borrego. Zona pirata



Nota: Se ponen en circulación y se observan la diferentes reacciones de sus primeros portadores, siendo de circulación libre los billetes Bogotá. 2021

Esta obra posteriormente se expone en el museo Antropológico de Cehegín pero ha de incluirse una nueva pelota, en este caso de petanca, porque la original fue sustraída en la anterior representación. También se diferencia por poner las alpacas de lana sobre la maleta de cuero que data de principios del s. XX y que proviene de Italia. La instalación es abierta a la participación del público que pueden lanzar la pelota con la mano a modo de juego de bolos de billar, estaba instalada en una especie de púlpito, unos 80 cm de alto con respecto al espectador (fig. 220).

Figura 217
Instalación Borregos y sólo borregos



Nota: Se recrea on el fin fotográfico y de catálogo Borregos y pelota de billar. Bogotá. 2021

Figura 218
Borregos y sólo borregos



Nota: Se incorpora ene sta instalación un borrego confeccionado con papel dorado en las cercana de las alpacas.

Espacio Odeón. Bogotá. Colombia 2021

Figura 219
Borregos y sólo borregos.
Espacio Odeón. Diciembre 2021



Nota: Vídeo *Performance*. Para visualizar pulsar sobre la imagen
Espacio Odeón. Bogotá. Colombia. 2021

Figura 220
Borregos y sólo borregos.
Museo Antropologia de Cehegín



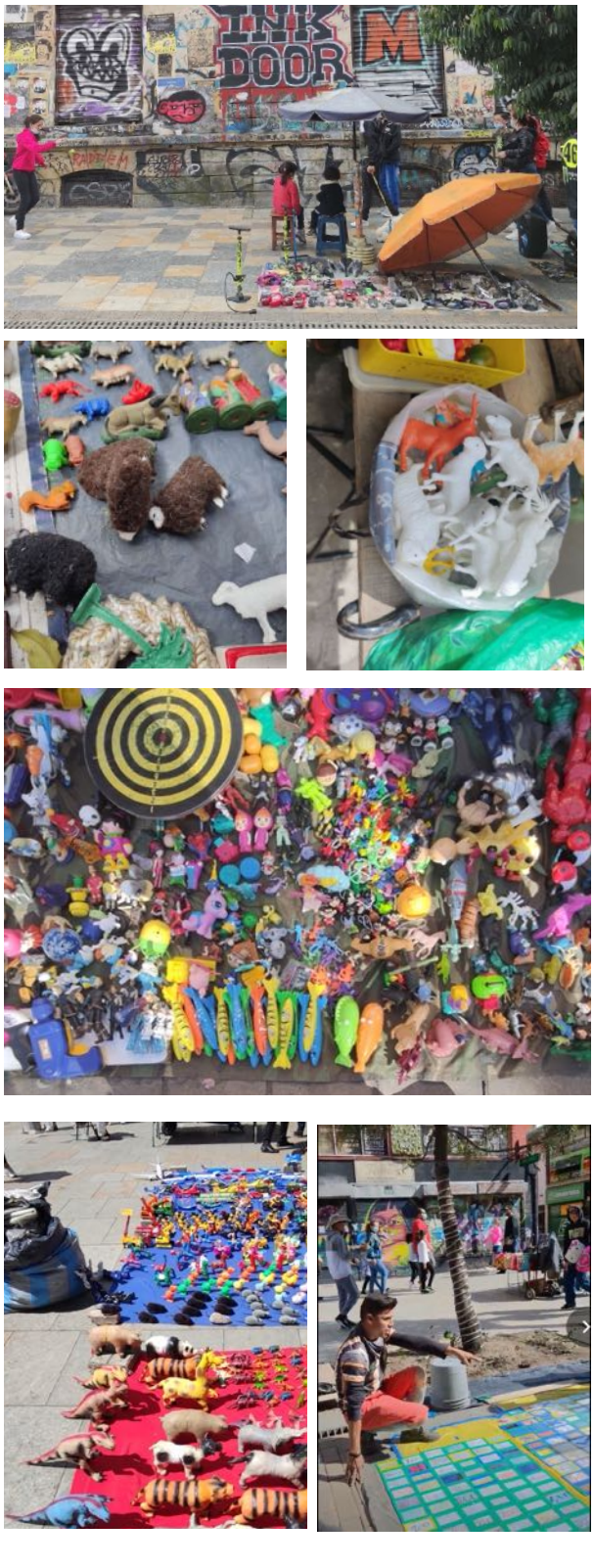
Nota: Instalación y *performance*. El borrego dorado se encuentra en diferente altura de las alpacas.
Cehegín Murcia. 2023

Madueño

8.3.1.1.6 Colecciones. Topografía de Colombia.

Historias. Arte colaborativo. El tren ha muerto.

Figura 221
Detalle Mercado de las Pulgas.
Cl. 93 inter. 12-11
Bogotá. Colombia.



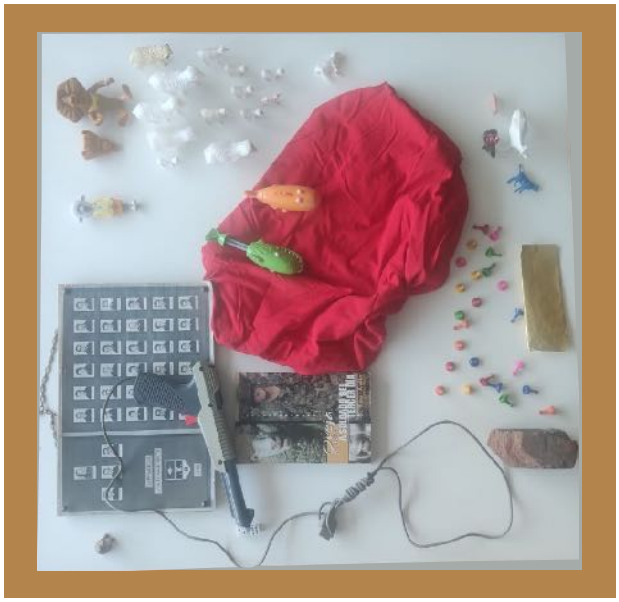
Este proyecto artístico, que deriva de la imagen y utiliza el objeto encontrado como medio de expresión, ofrece una perspectiva antropológica única sobre la interacción entre el arte y la sociedad del territorio. A través del cambio de marco referencial de elementos cotidianos y la exploración de sus significados en distintos entornos culturales, el arte emerge como un poderoso archivo de la experiencia humana, revelando las complejidades de nuestra existencia y la continua negociación de significados en el tejido de la vida cotidiana.

En el desarrollo de esta secuencia de obras artísticas, se exploran dimensiones tanto individuales como colectivas, comenzando con la creación de colecciones que

Nota: Detalle Mercado de las Pulgas
1 Fila Niña jugando
2 Fila Izquierda:Ovejas negras y una blanca, entre otros objetos.Derecha:Ovejas y otros animales de plástico en bolsa.
3 Fila pequeños juguetes plásticos
4 Fila Izquierda animalazo Derecha fotograma de vídeo con vendedor
Fotografías vídeos autorías propia. 2021

Madueño

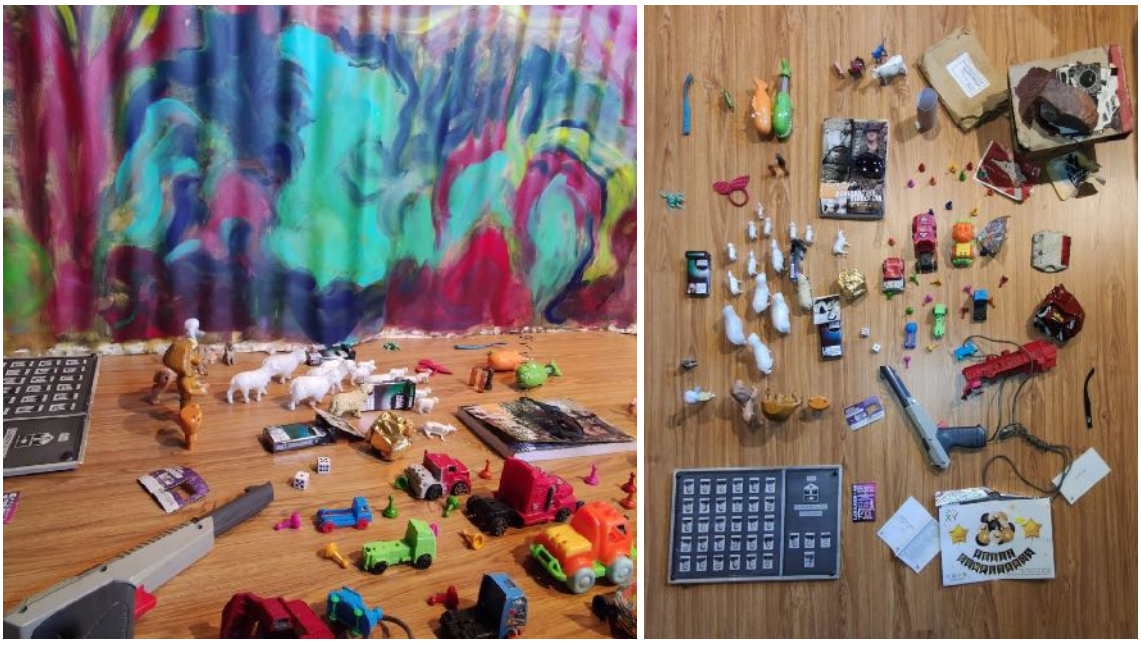
Figura 222
Del objeto encontrado a la colonización



Nota: Primeras colecciones *Del objeto encontrado a la colonización*
Autoría propia. 2021.Bogotá. Colombia

representan un proceso de narrativa visual y espacial. Esta secuencia inicia con la conjunción de objetos recogidos en el entorno domiciliario, ya sea en el hogar o en el barrio, y los objetos obtenidos en el Mercado de las Pulgas (figs. 221, 222), creando colecciones. Además, se crean colecciones tanto generales como temáticas por medio de la fotografía. Inicialmente, las colecciones objetuales se exponen en una mesa en el propio domicilio y posteriormente en el suelo, significando su posición en el Mercado de las Pulgas, conformando la obra *Del objeto encontrado a la colonización* (fig. 223).

Figura 223
Del objeto encontrado a la colonización
Octubre 2021.Bogotá Colombia



Nota: Del objeto encontrado a la colonización expuesta en el suelo
Autoría propia 2021.Bogotá. Colombia

Este acto inicial de disposición y ordenamiento en un espacio doméstico simboliza la gestación de ideas y la preparación para su manifestación en un contexto más amplio. La instalación *Del objeto encontrado a la colonización* (fig. 223) sirve como punto de partida para la exploración y conceptualización de las siguientes piezas artísticas. La representación artística evoluciona, reflejando nuevos conceptos imbricados en Colombia, que tienen dos ejes fundamentales:, el problema de los desaparecidos de ciudadanos colombianos con fuerte carga política y social yla desaparición del transporte ferroviario en Colombia, el declive del tren y su supervivencia testimonial en favor del transporte de mercancías por carretera expresada en el cenit de la pieza *Topografía de Colombi*a (figs. 244-247)

Estas obras se trasladan al ámbito expositivo, tanto en las calles de Bogotá, utilizando conceptos de territorios autónomos (Bey, 2014) mediante el marcaje de billetes y el grafiti, como en la Sala J del Bosque (Bogotá), donde el desarrollo de *Topografía de Colombia* se realiza a través de una *performance* colaborativa, haciendo participativa la obra a los ciudadanos y expandiéndola en un plano más extenso y público. La transición de la representación artística del espacio privado al público refleja una expansión del alcance de la obra, invitando a una interacción más abierta y colectiva.

- **Objetos significados simbólicamente en las colecciones objetuales.**
  - **El Dorado:** a partir de una tableta de chocolate de envoltura dorada con muchos símbolos colombianos, desde su código de barras, la representación del cacao y las inscripciones “hecho en Colombia”, la propia marca “Colombina” acentúa el valor simbólico de su color dorado, de oro (fig. 224). Podemos establecer analogías con el tren, su transporte de materias primas, construcción y desarrollo, aunque posteriormente su extensión fue anulada por intereses externos. También podemos simbolizarlo y enaltecerlo

Figura 224
Proceso de creación del Tren El Dorado
2021. Bogotá



Nota: Creación del tren *El Dorado* mediante una plantilla también usada para grabar en la calle, realizada en un envoltorio de chocolate de manufactura colombiana. 2021. Bogotá

como máquina e instrumento a venerar y desear. El carácter dorado, aunque sea de papel, nos transportará a estos parámetros.

- **Las piedras:** para simbolizar la vía del ferrocarril y llevarla a la sala de exposición, elegimos piedras de la propia vía por sus características singulares, tanto por su forma como por sus tonalidades, fácilmente identificables para cualquier espectador (fig. 225).

Figura 225
Piedras del vía del ferrocarril en Colombia
2021 Bogotá



Nota: Izquierda.- lugar de recogida de piedras del vía del ferrocarril
Derecha.-bolsa con piedras recogidas, con un cartón con carga simbólica donde se lee “Bogota D. C.”
Bogotá. 2021

Madueño

Recogemos con precaución las piedras de la propia vía y posteriormente las insertamos en una caja reciclada de pizza, como el resto de elementos de nuestra exposición. En esta misma caja, a modo casi de epitafio.

- **Desmembramiento. La sala de disección y autopsias. Técnica y Concepto.**

  - **El tren desmembrado:** el tren desmembrado simboliza el declive del tren en favor del transporte de mercancías por carretera. Utilizando técnicas de impresión y grabado, creamos una representación visual que enfatiza la desaparición de esta forma de transporte, vital para el desarrollo de muchas regiones.

  - **La técnica. El campo de batalla:** decidimos que "el proceso" prima sobre el acabado. Optamos por pintar mediante pincel para maximizar el gesto creativo y significar el objeto como propio, alineándonos con nuestra "Zona Pirata" y la guerrilla. Inicialmente, consideramos crear un molde negativo en escayola, pero abandonamos la idea por blanquear la historia. Finalmente, coloreamos las piezas en su totalidad, creando un paisaje de destrucción (figs. 226-228).

Aunque no buscábamos "el final" de la obra, el proceso significó la propia batalla, con el color rojo acentuando la relación de masacre y destrucción, evocando el amanecer monocromático descrito por Sacks (2006), similar a una explosión de bomba atómica.

  - **Lo monocromático como concepto de la creación. El color rojo:** en nuestra obra, hemos optado por privar a la locomotora de diferentes colores y convertirla en monocromática. Inspirados en *Un Antropólogo en Marte* de Oliver Sacks (2006), reflexionamos sobre como la percepción del color cambia bajo diferentes condiciones. Helmholtz y Young postulaban que el color es consecuencia de la absorción de las longitudes de onda de luz por el receptor, y el sistema nervioso actúa como traductor, generando la sensación de color. El Señor I, después de un accidente, solo distinguía

Madueño

blancos y negros, percibiendo el rojo como negro y notando que los objetos cambiaban tonalmente según la iluminación (Sacks, 2006).

Simulamos su visión digitalmente en la pieza *Campo de Batall*a (figs. 226, 227).

Estos cambios de percepción influyeron en nuestra decisión de utilizar el color rojo, simbolizando fuerza y lucha, descartando el negro por su mimetismo con la realidad y el blanco por su simbolismo de paz, contrario a nuestro mensaje de resistencia.

Figura 226
Campo de batalla. Rojo



Nota: Vista superior de despiece intervenido locomotora, monocromática color rojo sobre papel
50x35x8 cm
Bogotá. 2021

Figura 227
Campo de batalla. Blanco y negro



Nota: Vista superior de despiece locomotora. Campo de batalla. Según nuestra interpretación, visión monocromática del Sr. I. (Sacks, 2021)
Ver color y tonos originales en la figura 226
Bogotá. 2021

Madueño

- **Campo de batalla artístico:** a través de la técnica del grabado y la pintura monocromática, el tren desmembrado cobra vida en un paisaje de lucha y resistencia. Cada pieza del tren, pintada en rojo, se convierte en un símbolo de la batalla contra el olvido y la destrucción, evocando la violencia y la lucha inherente en la historia del transporte ferroviario en Colombia (fig. 228).

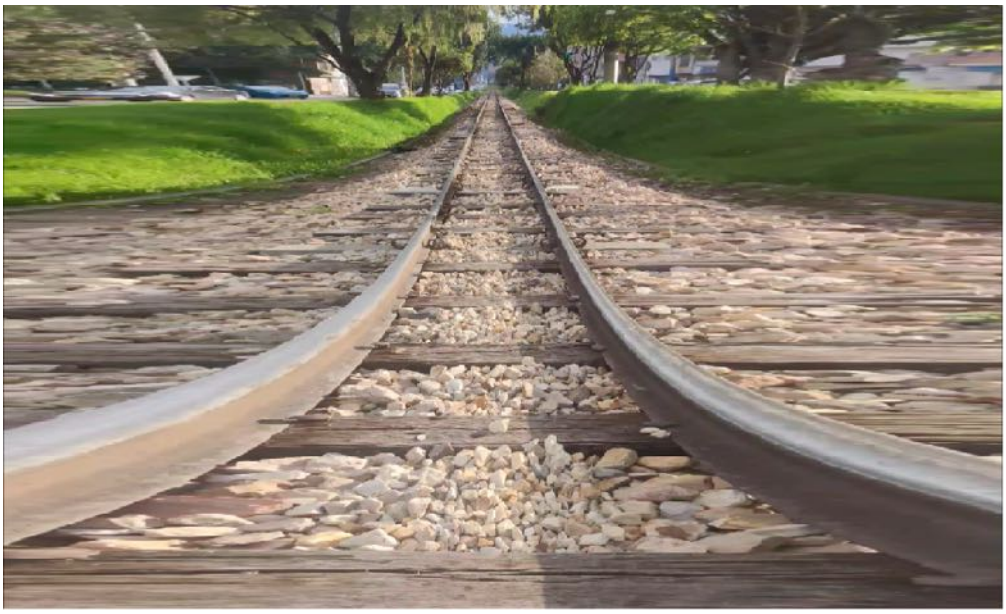
Figura 228
Detalle del Campo de batalla



Nota. Apreciamos las diferentes marcas que dejan las piezas del tren al ser depositadas y movidas en un soporte, creando un símil con un campo de batallas
Bogotá. 2021

- **De la sala de autopsias a la calle. El espacio público**

Figura 229
Fotograma del vídeo-arte desde las vías del tren.2021Bogotá



Nota: Fotograma del vídeo de la *performance Abriendo vías*. Autoría propia 2021. Bogotá.

- **Vídeo. El caminar silente del tren. Abriendo vías:** grabamos un vídeo con lento caminar y vaivén a modo del tren. Realizamos una intervención sobre la imagen mediante edición y deformamos las vías. En el vamos abriendo y forzando los railes para que tengan un ancho estándar (fig. 229). Durante la *performance* y el caminar hemos de apartarnos cuando pasa el tren, aunque es un hecho poco frecuente, hace un papel de tren turístico, y también reconocible por su mínima velocidad, ocupación y recorrido, así como por la inscripciones en sus vagones. Se trata de un tren turístico y no con utilidad de movilidad diaria para los ciudadanos (fig. 230).

Figura 230
Fotografía donde se aprecia el uso de tren como turístico.2021.Bogotá.



Nota: Inscripción en la locomotora: www.turistren.com
Fotografía autoría propia

Madueño

- **Vehículos de Transferencia. Red y Guerrilla. La Conquista de Otros Territorios**

  - **El papel moneda:** no es la primera vez que se usa el papel moneda como medio de comunicación y propaganda. En este caso, adquiere un doble valor simbólico, atacando al símbolo del capitalismo y reivindicando o representando la imagen del tren. Utilizamos billetes de pesos colombianos (fig. 231). Para la realización de la plancha de grabado y el tampón, seguimos un proceso de tallado manual de una plancha de linóleo (fig. 231) donde previamente dibujamos una locomotora de manera sencilla, determinando su tamaño en función de la medida de los billetes a usar, siendo el principal el de menor valor monetario ($2.000) para maximizar su difusión. Realizamos diversas pruebas y patrones de colores. A modo de juego, grabamos un billete de mayor valor con los colores de la bandera de Colombia, aunque este no será para uso cotidiano, sino más

Figura 231
Elementos del sello para intervenir papel moneda de curso legal. 2021.Bogotá



Nota: Sello de elaboración propia, el soporte es un objeto encontrado

Figura 232
Diferentes intervenciones mediante grabado en billetes de curso legal de Colombia
Plancha grabada en linóleo



Nota: Plancha en linóleo (abajo a la izquierda) y billetes grabados con acrílico

Madueño

bien un arte kitsch y souvenir, apartándose de nuestro objetivo (fig. 232, abajo, billete de $50.000).

Buscamos tonos y colores casi miméticos que permitan el uso de los billetes sin que sean rechazados o eliminados de la circulación. Tras pruebas en nuestro cuaderno de anotaciones y correcciones en el linóleo, consideramos que el resultado es óptimo (fig. 232).

- **Intervención del papel moneda, losas y traviesas del tren. Expansión:** la intervención del papel moneda (fig. 232), se convertirá en una obra expansiva y a la vez en un territorio autónomo, esta acción se complementa con el grafiti, *performance* e intervención audio visual. La estrategia propuesta por Hakim Bey (2014), de actuar "como guerrilleros ontológicos: atacan y escapan", enmarca en este contexto como un método para mantener en constante movimiento y acción a la comunidad, enfrentándose a las estructuras de control y soberanía establecidas. Este hecho no solo promueve la creación de espacios libres sino que también se consolidan a través de la repetición y se materializan en cada intercambio de papel moneda transformando silenciosamente el espacio y difundiendo mensajes subversivos (Bey, 2014).

Figura 233
Marcaje de travesaños madera



Nota: Intervención mediante plantilla de máquina de tren, acrílico. 2021

Figura 234
Marcaje de travesaños cemento



Nota: Marcaje con tres líneas de travesaños de cemento de vías con acrílico. 2021

Madueño

Por otra parte se completa con una *performance* donde al ir recorriendo andando y pintando las traviesas de las vías existentes del tren en Bogota, mediante una pintura color rojo en sus travesaños, añadiendo la capa de esta representación con simbolismo cristianos y la silueta del tren, alternado según el material fuera cemento o madera de las traviesas (figs. 233, 234).

Una vez más utilizamos la representación pictórica por medio del **g**rafiti en diferentes espacios, a modo de reivindicación esta vez en las propias losas del suelo mediante grabado, (fig. 235), de las que pudimos recuperar una,. Posteriormente en el viaje de vuelta España la seguridad la frontera incauto y rompió en la aduana del aeropuerto de Bogotá, está acción también nos ayuda a adentrarnos en el contexto.

Figura 235
Marcaje de losas con plantilla



Nota: Arriba plantilla de locomotora
Abajo resultado realizado con acrílico sobre un trozo de losa (***concreto***) de pavimento encontrado
2021. Bogotá

A través de estas obras, nos adentramos en un diálogo intercultural y transversal que vincula la memoria, la identidad y el cambio, empleando el arte como un medio para interrogar y reinterpretar la realidad social y política. El carácter colaborativo y distributivo de la obra, especialmente en e papel moneda, por ser de curso ordinario, subrayan la importancia de la participación colectiva en la construcción de narrativas compartidas, proponiendo un modelo de creación artística que es a la vez personal y universal, íntimo y expansivo. El

conjunto de estos elementos convergen para crear una narrativa compleja que explora la descomposición, la reconstrucción y el significado en el contexto de la pérdida y el cambio histórico representado por el tren y personal.

8.3.1.1.7 Análisis El tren ha muerto: instalación. performance, grafiti, vídeo arte.

Figura 236
Vías de Bogota en Colombia



Nota: Se aprecia el poco mantenimiento de las vías de tren en Bogotá, en las inmediaciones de El Bosque. 2021

Se presenta *El tren ha muerto*, una obra coral que integra diversos elementos simbólicos para abordar temas de muerte, transición y memoria, así como conceptos de políticos de dominación. Esta pieza está inspirada en la desaparición del tren a nivel nacional en Colombia, así como la muestra de la dejadez de las pocas vías existentes (fig. 236). Se realiza una instalación del mismo nombre *El tren ha muerto* (fig. 237, 239), que a su vez

contiene diferentes piezas, desde *Campo de batalla,* el *Tren desmembrado* (fig. 237)*,* con la realización de una *performance Cambio de mortaja* (fig. 237), para adaptarlo a la caja que podría ser de muerto, (fig. 237), en la sala de exposición se realiza mediante dibujo una *performance Dibujando locomotoras* (fig. 238), la obra culmina con un vídeo que significamos por medio de apropiacionismo y sonido editado que en principio era el anuncio de la muerte de Franco, simbolizando no solo el fin de una era política en España sino también reflexionando sobre los ciclos de poder y cambio reflejados por la muerte del tren, fomentados por los Estados Unidos (figs. 241, 242). La edición de esta obra mantiene ciertos paralelismos con la realizada por eXgae, donde se utilizaban imágenes de la película *El Hundimiento* (2004) de Oliver Hirschbiegel (fig. 54). Al igual que en aquel trabajo, aquí también empleamos la parodia y se cuestionar la propiedad de los derechos de autor.

La muerte del tren se acentúa en una instalación que se expone en la Sala J en El Bosque, donde por la manifestación de un poema libre de propia autoría y la exposición de las piezas de una locomotora presentada en una caja de pizza 100% COLOMBIANA (fig. 239) que contiene las piezas del tren de juguete desmontado a modo de desmembramiento en sala de autopsia e intervenido monocromáticamente, enlazando con la sangre de la batalla y dejando la huella de color rojo en un lienzo (figs. 226, 228).

- ***El tren desmembrado*** (fig. 237)**:** En el contexto de esta pieza, se puede invocar el tercer estadio del simulacro de Baudrillard, donde lo real y lo irreal se vuelven indistinguibles, enfocándose en los "significantes sin referencia". Este escenario es descrito vívidamente por Baudrillard como una "alucinante semejanza de lo real consigo mismo" (p. 13). Vaskes proporciona un análisis detallado de estos estadios, aunque es crucial recordar la dicotomía establecida por Baudrillard entre la "no-realidad" y la "hiperrealidad", conceptos que parecen contradictorios pero que el autor resuelve a través

de la “crisis de la representación”, donde la referencia y la existencia del objeto se eclipsan por completo.

Figura 237

Detalle de la instalación El tren ha muerto Integra Campo de batalla, el Tren desmembrado, Bogotá. Exposición sala J, El Bosque Bogotá. 2021



Nota: arriba fila primera fotografía del traspaso del cadáver del tren. *Cambio de mortaja. Performance*. Fila segunda tercera El tren desmembrado y caja de “Pizza 100% COLOMBIANA” que lo contiene. Fila tercera *La huella del tren* y *Campo de Batalla II* y *Tren desmembrado*

Madueño

A través de la instalación *El tren desmembrado*, exploramos la tensión entre la no-realidad y la hiperrealidad permitiendo una relación bidireccional entre sujeto y objeto. Esta dinámica amplía el campo de expresión e interacción con el arte prevaleciendo la historia y la memoria.

Esta pieza artística establece un paralelismo con *Desde las entrañas* (fig. 73) realizada en La Paz, Murcia, partiendo las dos de juguetes infantiles y con descomposición de elementos. Se acompaña de un ensayo a modo de hoja de sala de título *Locomotora. Desde el silencio agónico* (fig. 240).

La locomotora que nos presenta el texto, emblemática en su silencio agnóstico, constituye un símbolo de profundidad antropológica y una resonancia cultural que trasciende la mera materialidad de su estructura. Desde el objeto encontrado, su presencia en este contexto es testimonio del dinamismo histórico, encerrando el espíritu de una época y los estratos sucesivos de interacciones sociales y económicas que han conformado la realidad contemporánea colombiana.

Esta máquina, que en su tiempo fue pilar del desarrollo industrial y vehículo de la modernidad, hoy queda como custodia de la memoria colectiva. Su forma inerte, capturada en la imagen que acompaña este texto, no solo revela el pasado industrial de la nación, sino que también representa el presente en su estado de reposo, sugiriendo reflexiones sobre el abandono y la re-significación de los objetos en el espacio público. Siendo crítica a la desaparición del tren o casi, por la dominación de intereses económicos. Los propios intereses nacionales y de los ciudadanos, supeditados a poderes superiores.

El grafiti con que intervenimos, encontramos una expresión viva de resistencia y creatividad urbana que dialoga con las narrativas oficiales de la historia y la identidad. El arte urbano, como palimpsesto visual, otorga a la locomotora una segunda vida, inyectando en su estructura metálica un pulso vibrante de contemporaneidad y relevancia cultural. El acto de pintar,

en este sentido, no es meramente un ejercicio de estética rebelde, sino una praxis de apropiación y de declaración de presencia en la arena social.

Desde una perspectiva antropológica, la intersección en esta caso de la locomotora y el grafiti se convierte en una potente alegoría de los procesos de cambio y continuidad, un espacio donde se cruzan y colisionan la tradición y la transgresión, la normatividad y la subversión. La estética del grafiti, en su lenguaje visual codificado y en su ubicación estratégica sobre elementos del propio tren, comunica identidades y narrativas alternas que desafían la hegemonía de los discursos dominantes y oficiales.

En este sentido, la locomotora grabada se revela como un objeto de alto valor, un artefacto que no solo documenta una práctica artística urbana, sino que también sirve como un registro físico de las tensiones sociopolíticas y las transformaciones culturales que caracterizan la Colombia de principios del siglo XXI, añadiendo la capa de reivindicación silente. Este objeto, entonces, es mucho más que un simple residuo de la era industrial; es un manifiesto que interpela sobre los modos en que las comunidades urbanas se apropian de su entorno y articulan sus voces en un coro polifónico de resistencia y existencia.

- **Performances: *Dibujando locomotoras y Borrando locomotoras***

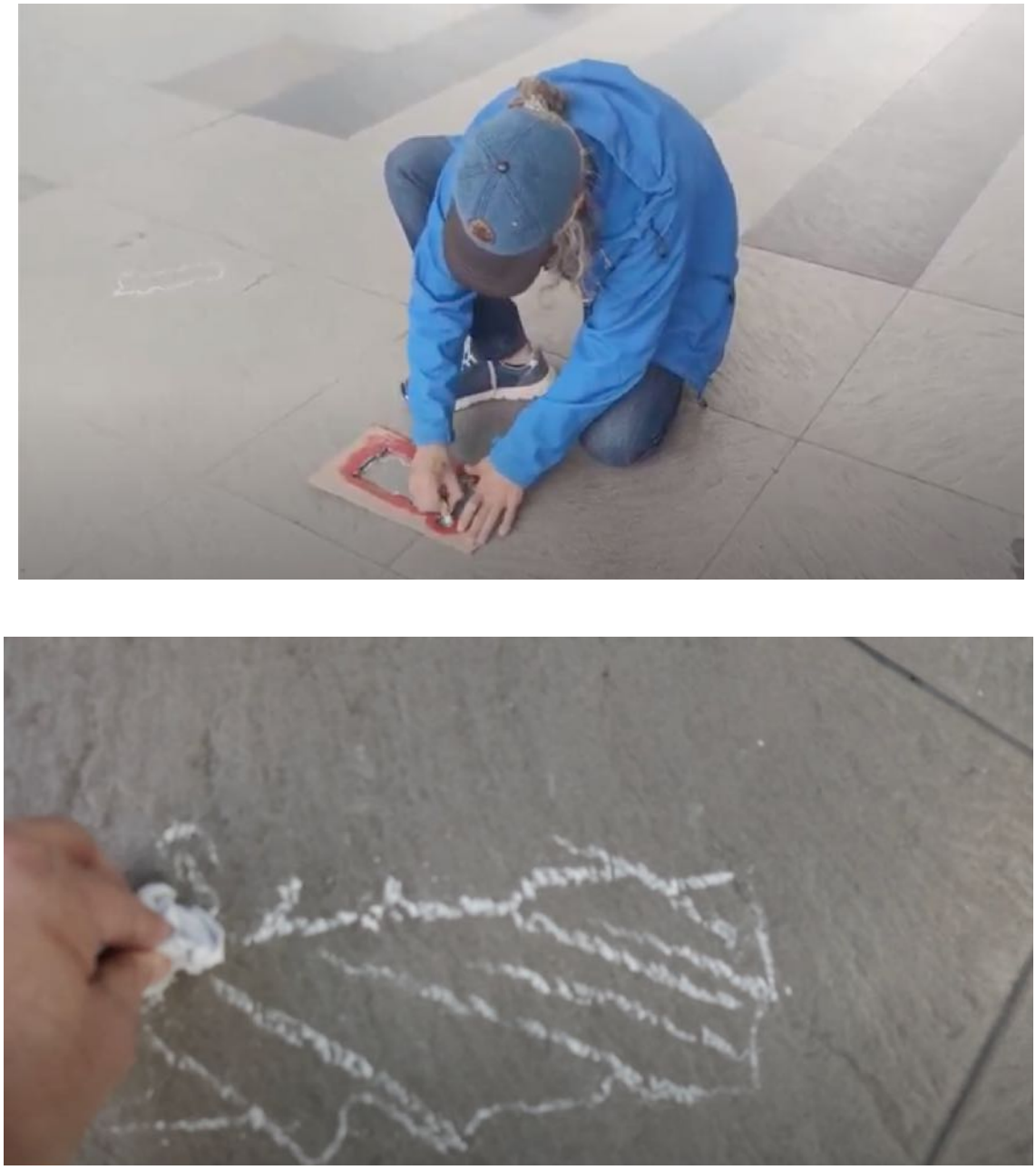
Realizamos una instalación en el edificio J de la universidad de El Bosque de Bogotá.

Presentamos diferentes elementos y realizamos una *performance* dibujando trenes sin orden por medio de plantilla y con tiza blanca, *Dibujando locomotoras* (fig. 238). En el siguiente enlace se pueden visionar unos segundos de la acción: *Dibujando locomotoras*

En la presentación de la obra compartimos con los asistentes el concepto de la instalación y obra de manera muy sintética. Compartimos tabletas de chocolate similares de las que obtuvimos el envoltorio dorado para nuestra locomotora *El dorado* como acto de participación e integración.

Posteriormente y durante el desmontaje de la instalación como acto político y reivindicativo se borran las huellas haciendo de forma performática. (fig 238). Se puede visionar unos segundos de la acción en este enlace: *Borrando locomotoras*.

Figura 238
Performance Dibujando locomotoras y Eliminando locomotoras Sala J. El Bosque. Bogotá. 2021



Nota: Fotogramas. Autoría propia. 2021
Enlaces y visionado:
Dibujando locomotoras, https://drive.google.com/file/d/1C-bq-XZzpWwUulRUPTeRiVbZD4diEK0a/view
Borrando locomotoras, https://drive.google.com/file/d/1aVonT9TTn0Lke0QPcSZ2qZ3a5yJSe_55/view

- **Elementos presentados.**

En el fondo la obra pictórica *Vista de mi barrio de Bogotá* (2021).

En un lateral se colocan sobre mesas y pedestales expositivos se colocan elementos y vestimenta característica, que usualmente utilizo a la hora de grabar ya sea en calle o en el estudio.

Cajas de diferente tamaño de pizza a modo de contenedores (fig. 239):

La disección de la máquina y coloreada de rojo a modo de guerra de guerrillas

Piedras de la vía del ferrocarril autenticas

Papel a modo de sudario de la locomotora.

Billetes intervenidos con la locomotora

Sello y tampón de impresión

Diferentes plantillas y periódicos intervenidos

Plaqueta de gres grabada con locomotora

Locomotora de oro (paple dorado), en pedestal (fig. 239)

Se proyecta *Abriendo vías*

Se proyecta el comunicado: *El tren ha muerto*

Se acompaña de una hoja de sala (fig. 240).

Figura 239
Detalle de la instalación El tren ha muerto

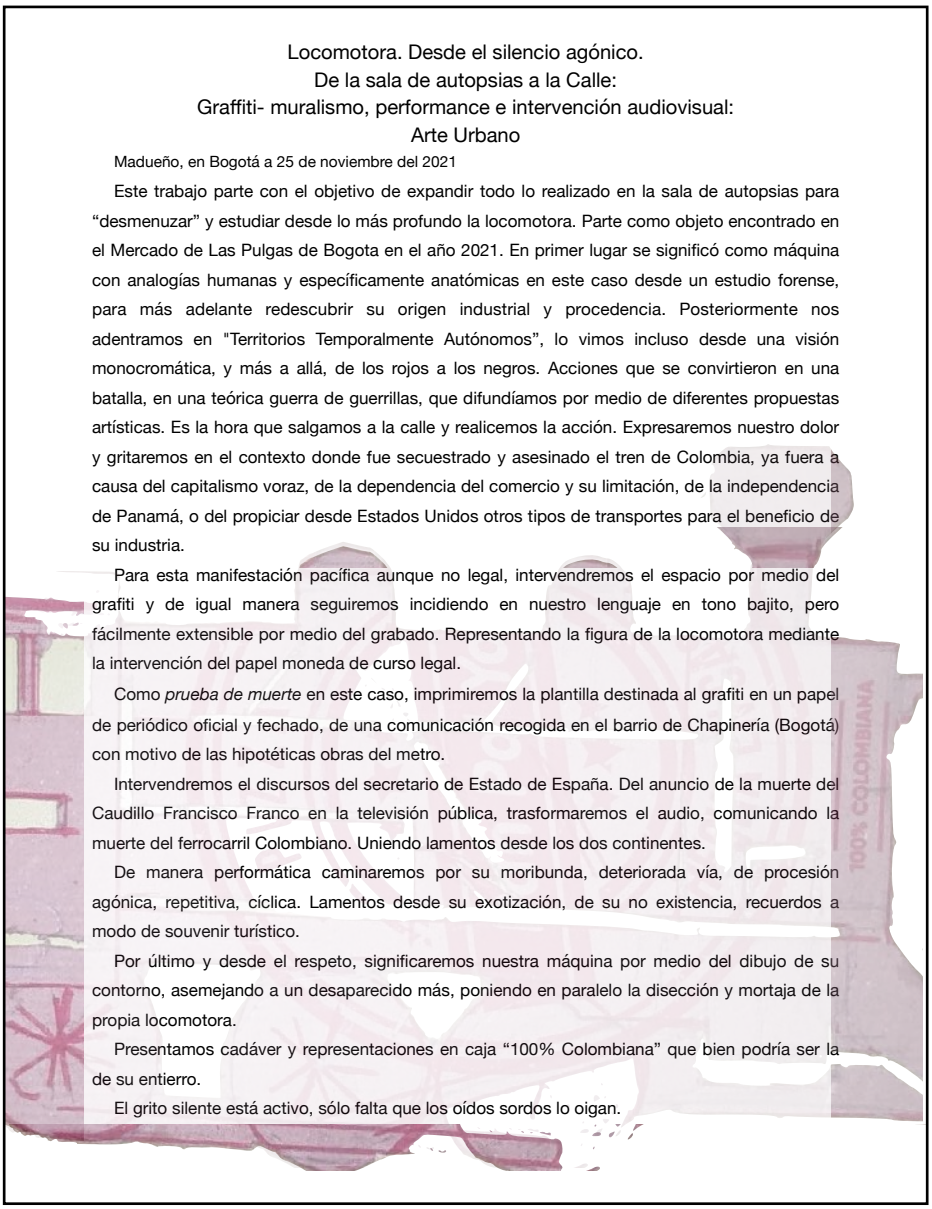


Nota: Cajas de pizzas resignificadas como instalación. Cajas mortuorias 2021. Bogotá

- **Hoja de sala.**

Utilizo a modo de hoja de sala un texto, que constituye una reflexión literaria y una interpretación simbólica de una colección de objetos encontrados en Colombia, cuya diversidad refleja la complejidad de la historia y la cultura colombianas(fig. 240). Esta colección se aleja de una mera exposición de artefactos para convertirse en un diálogo poético que invita a una inmersión profunda en los relatos que cada pieza encierra.

Figura 240
Hoja de sala instalación El tren ha muerto



Locomotora. Desde el silencio agónico.
De la sala de autopsias a la Calle:
Graffiti- muralismo, performance e intervención audiovisual:
Arte Urbano

Madueño, en Bogotá a 25 de noviembre del 2021

Este trabajo parte con el objetivo de expandir todo lo realizado en la sala de autopsias para "desmenuzar" y estudiar desde lo más profundo la locomotora. Parte como objeto encontrado en el Mercado de Las Pulgas de Bogota en el año 2021. En primer lugar se significó como máquina con analogías humanas y específicamente anatómicas en este caso desde un estudio forense, para más adelante redescubrir su origen industrial y procedencia. Posteriormente nos adentramos en "Territorios Temporalmente Autónomos", lo vimos incluso desde una visión monocromática, y más a allá, de los rojos a los negros. Acciones que se convirtieron en una batalla, en una teórica guerra de guerrillas, que difundíamos por medio de diferentes propuestas artísticas. Es la hora que salgamos a la calle y realicemos la acción. Expresaremos nuestro dolor y gritaremos en el contexto donde fue secuestrado y asesinado el tren de Colombia, ya fuera a causa del capitalismo voraz, de la dependencia del comercio y su limitación, de la independencia de Panamá, o del propiciar desde Estados Unidos otros tipos de transportes para el beneficio de su industria.

Para esta manifestación pacífica aunque no legal, intervendremos el espacio por medio del grafiti y de igual manera seguiremos incidiendo en nuestro lenguaje en tono bajito, pero fácilmente extensible por medio del grabado. Representando la figura de la locomotora mediante la intervención del papel moneda de curso legal.

Como *prueba de muerte* en este caso, imprimiremos la plantilla destinada al grafiti en un papel de periódico oficial y fechado, de una comunicación recogida en el barrio de Chapinería (Bogotá) con motivo de las hipotéticas obras del metro.

Intervendremos el discursos del secretario de Estado de España. Del anuncio de la muerte del Caudillo Francisco Franco en la televisión pública, trasformaremos el audio, comunicando la muerte del ferrocarril Colombiano. Uniendo lamentos desde los dos continentes.

De manera performática caminaremos por su moribunda, deteriorada vía, de procesión agónica, repetitiva, cíclica. Lamentos desde su exotización, de su no existencia, recuerdos a modo de souvenir turístico.

Por último y desde el respeto, significaremos nuestra máquina por medio del dibujo de su contorno, asemejando a un desaparecido más, poniendo en paralelo la disección y mortaja de la propia locomotora.

Presentamos cadáver y representaciones en caja "100% Colombiana" que bien podría ser la de su entierro.

El grito silente está activo, sólo falta que los oídos sordos lo oigan.

Nota: Texto y maquetación autoría propia. 2021

Madueño

- ***Comunicado: El tren ha muerto.*** **Apropiación e intervención.**

Figura 241
Doblaje Comunicado. El tren ha muerto



Nota: Doblando el discurso de Arias Navarro. Ver el gesto semejante con el de Arias Navarro (fig. 242)
Bogotá. 2021

Realizamos por medio del apropiacionismo y complemento de la obra un comunicado anunciando la suerte del tren. Utilizamos la primera persona del singular y nos convertimos en la voz del comunicado del último mensaje antes de nuestra muerte como locomotora (fig. 241). Utilizamos el mensaje de Carlos Arias Navarro (presidente del Gobierno en ese momento) el 20 de noviembre de 1975 a los españoles por medio de la Televisión Española, (TVE, 1975) anunciando la muerte de Franco, modificamos este discurso y lo hacemos propio (Arias, 2019). En él anunciaba la muerte del Caudillo Francisco Franco Baamonde, dictador de España durante 50 años (fig. 242).

Reescribimos para que sea coherente las partes del del discurso que consideramos, intentamos que coincidan los labios de Arias con nuestras palabras, haciendo los silencios lo más parecido posibles. Con el ánimo de tapar la marca de agua de RTVE ponemos la figura de nuestra locomotora, la misma que utilizamos para estampar (fig. 238).

Colombianos el Tren ha muerto.Nuestro ferrocarril Interamericano de Panamá que fue estandarte y ejemplo de cohesión y de la comunicación terrestre de America ha entregado su vida, quemado día a día, hora a hora, por la independencia de Panama. Yo sé que en estos momentos mi voz llegará a vuestros hogares entrecortada y confundida por el murmullo de vuestros sollozos y de vuestras plegarias. Es natural: es el llanto de Colombia, que siente como nunca la angustia infinita de su orfandad; es la hora del dolor y de la tristeza, pero no es la hora del abatimiento ni de la desesperanza.

Es cierto que el Ferrocarril el que durante tantos años fue nuestro estandarte, ya no está entre nosotros, pero sabemos que es obra de los Americanos y políticos corruptos, del salvaje capitalismo histórico de inexcusable justificado. Por el gremio camionero y la corrupción política, cuando ya la muerte había hecho presa de su corazón. Puedo aseguraros que para vosotros y para Colombia fue su último pensamiento, plasmado en este mensaje con que nuestra Máquina se despide de esta Colombia a la que tanto ilusionó y tan apasionadamente sirvió:

3 Quiero agradecer a cuantos han colaborado con entusiasmo, entrega y abnegación, en la gran empresa de hacer una Colombia unida, grande y libre. Por el amor que siento por nuestra patria os pido que perseveréis en la unidad y en la paz y que luchéis por el futuro Ferrocarril, de punta a punta del país, con vuestras armas, y lealtad que a mí me habéis brindado y le prestéis, en todo momento, el mismo apoyo de colaboración que de vosotros he tenido. No olvidéis que los enemigos de Colombia y de la sociedad colombiana están alerta. Velad también vosotros y para ellos deponed frente a los supremos

intereses de la patria y del pueblo colombiano toda mira personal. No cejéis en alcanzar la justicia social y la cultura para todos los hombres de Colombia y haced de ello vuestro primordial objetivo. Mantened la unidad de las tierras de Colombia exaltando la rica multiplicidad de sus regiones como fuente de la fortaleza de la unidad de la patria.

Quisiera, en mi último momento, unir los nombres de Colombia y el Ferrocarril y abrazaros a todos para gritar juntos, por última vez, en los umbrales de mi muerte, "¡Arriba Colombia! ¡Viva el Tren!"

- **Enlace para visualizar:** *Comunicado: el tren ha muerto*

Figura 242
Vídeo Comunicado. El tren ha muerto



Nota: Vídeo del discurso de Arias Navarro intervenido
Visualización:https://drive.google.com/file/d/18FaxKSvnVbJXAsg7O8eTYg0JEU2c7qk8/view?usp=share_link

- **Colección fotografía. *Camiones de colores.***

Figura 243
Camiones de colores en Bogota



Nota: Diferentes fotografías de autoría propia de camiones en la ciudad de Bogotá, donde ese aprecian las formas diferentes a los camiones europeos. Fotografías autoría propia. 2021

Esta obra es complementaria a la anterior instalación. Paralelamente significamos por medio de la obra fotográfica Camiones de colores la gran presencia del camión en la ciudad de Bogota y por extensión en Colombia en contraposición al transporte por tren. En este caso no tiraremos del camión como en la *performance* de Murcia *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200), lo haremos por medio de fotografías (fig. 243).

- ***Poesía.***

  Para una mejor comprensión reescribimos una poesía propia con superíndices para el mejor entendimiento:

  Caminos de trenes[21], carreteras[22], industria, algún país del Norte[23] ahorcó.
  "Para más[24]", a paladas cavó la tumba, el territorio[25] partió.
  Alegatos del destino, del azar, de suerte y sus golpes[26],
  de dados[27], de loterías[28]. Ilusiones o mentiras que más da.

  Poderes del otro Océano[29], exotizan[30] la verdad.
  Comunión por la Orden[31], imponen el otro mundo[32].
  Pecado de la carne[33] para eso no hay condición en la humanidad.

---

[21] Locomotora pintada en rojo y pequeña locomotora. Las dos tumbadas

[22] Camiones y un reflectante de carretera

[23] Estados Unidos

[24] Panamá

[25] Pegatinas reivindicativas sobre el territorio. Piedra de plaza Simón Bolivar de Bogotá

[26] Paquetes de cigarrillos Lucky Strike

[27] Dos dados

[28] Envoltura de billetes de lotería de Bogotá

[29] Tres peces

[30] Exotización. Coletero con orejitas de Micky

[31] Orla de Seminaristas y Obispo Uribe

[32] Mundo Occidental-Europeo

[33] Tarjeta de publicidad de "stripers", al lado de orla

Olores a café[34], oros robados[35] no encuentran reparación.
Borregos[36] que son leones[37], lobos que avanzan de piel de cordero[38].
Formación de ejercitos[39], quizás susciten una nueva revolución[40].
Diferentes prismas, incluido el tuerto[41], la misma reiterada construcción.

Olvido buscado, vacío, álbum[42] arrancado.
Fotos[43], que paran el tiempo y quieren entrar en conversación.
Mutilado Superman en las alturas[44], trabajo a modo de palabra de Dios.
Saltos[45] en el tiempo, queda perder la dominación.

Instrucciones de comunicación[46],
felicitaciones[47], aniversario de dependencia,
vaya otra dominación.

Por cierto, el papel higiénico[48], alguien terminó.

PD. Roja camiseta patrocinada por el gremio del camión[49], un plátano[50] y observo la evolución

---

[34] Envoltorio de café

[35] Papel arrugado de oro

[36] Colección de borregos

[37] Colección de leones

[38] Lobo con piel de cordero

[39] Disposición de lobos, leones, camiones, peones derribados, los erguidos en formación de pastor…,libro de soldado, pistola Atari

[40] Tarjeta de WON con la inscripción la “Llega la Nueva Revolución”

[41] Gafas con un solo cristal

[42] Album de familia colombiana, con fotos arrancadas excepto dos medias fotografías

[43] Colección de fotografías de personas de Colombia, una en sitio diferente con mujer fumando

[44] Superman sin una pierna, situado a modo de púlpito y con la señal de “hombre trabajando”

[45] Rana y muelle

[46] Dos libritos de instrucciones terminales móviles (celulares), de la Rep. China y la otra en árabe

[47] Felicitación de cumpleaños, hecha en China

[48] Canutillo interior de rollo de papel higiénico

[49] Vestiré una camiseta de la marca Volvo

[50] Comeré un plátano por el simbolismo de éste

8.3.1.1.8 Topografía de Colombia. Instalación, performance colaborativa.

La instalación y *performance* colaborativa, titulada *Topografía de Colombia* (figs. 246-248), estará integrada por multitud de elementos de objetos encontrados que conformarán nuevos órdenes en las colecciones, se expone en el suelo como lugar principal al igual que los objetos expuestos en el Mercado de Las Pulgas. De manera similar a la metodología usada para señalar a los desaparecidos en manifestaciones populares (figs. 244, 245), subrayando así la carga política y social de la obra.

Figura 244
Manifestación por los desaparecidos



Nota: Plaza de toros de Bogotá
Fotografía autoría propia 2021.Bogotá Colombia

Figura 245
Silueta rememorando a los desaparecidos en Colombia. 2021.



Nota: Fotografía autoría propia.

Esta instalación se convierte en un acto performático (figs. 246-248) y de acción colectiva en el que los visitantes participan activamente, delineando los contornos de los objetos dispuestos en el suelo. Utilizamos elementos de la instalación referida anteriormente, pues es el mismo contexto. Cada elemento tendrá un significado, desde las representaciones a modo de oro, camiones, peones, tarjetas de invitaciones a consumo de prostitución (figs. 246-248).

Figura 246
Fotograma de Performance Topografía de Colombia



Nota: Topografía de Colombia (del territorio). Sala J. 2021
Enlace de visionado https://drive.google.com/file/d/
1e4s2kUKR2bu8bo7SzD5Jwl0qjka7fChH/view?usp=sharing

Al observar los objetos, desde la locomotora pintada de color rojo que si en un principio pudiera evocar el progreso y la modernización, aquí simboliza su pérdida que se complementa con

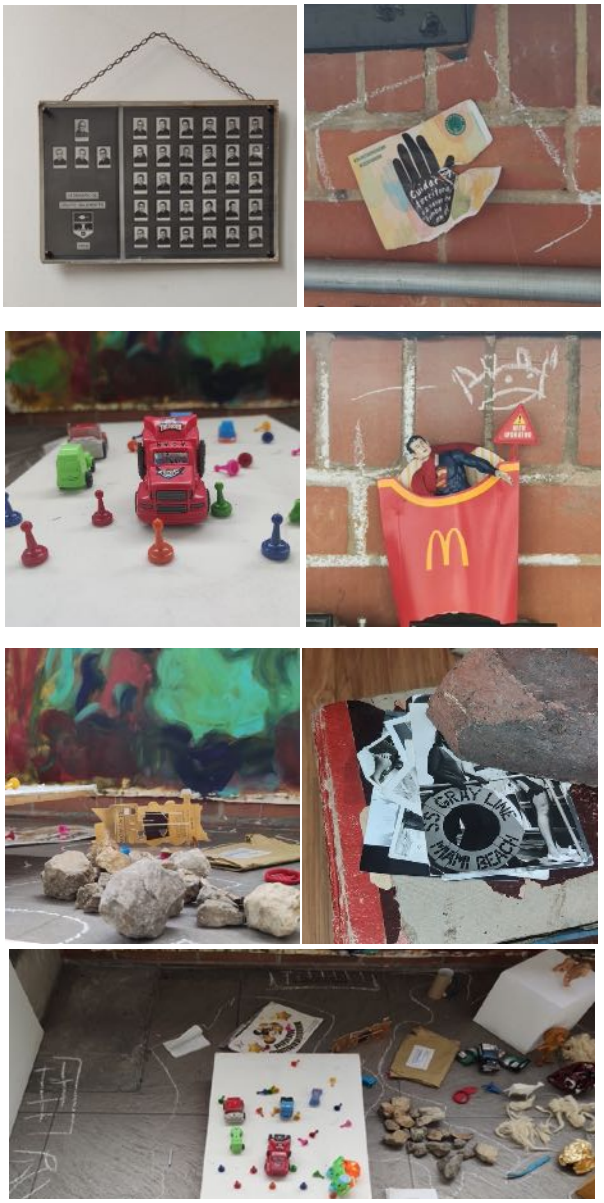
los camiones representados así como la camiseta con una marca internacional de transporte por carretera, que hablan de incursión de otros países por los intereses económicos y su impacto en la identidad local, se percibe una narrativa que va más allá de lo tangible. Los objetos cotidianos como billetes de lotería y cigarrillos Lucky Strike nos remontan a los placeres y vicios diarios de la vida colombiana, también influenciados desde el exterior, mientras que los dados y la publicidad de entretenimiento adulto sugieren una sociedad jugada al azar y tentada por el hedonismo.

En contraste, las orlas de seminaristas y la representación religiosa resaltan la influencia persistente de la Iglesia y su papel en la conformación de la moralidad social, así como la influencia de la Iglesia en la colonización. La envoltura de café y el papel de oro aluden a las riquezas naturales de Colombia, sugiriendo a su vez el comercio y la explotación de recursos. Da la coincidencia que uno de los integrantes de la orla es de apellido Uribe, Monseñor Alfonso Uribe Jaramillo[51] (fig. 247), aunque no conocemos un parentesco entre Monseñor Alfonso Uribe Jaramillo y el expresidente de Colombia, Álvaro Uribe Vélez.

Las figuras de leones y borregos, y el ajedrez de lobos y peones derribados, en paralelo con un libro del soldado, pueden ser interpretados como metáforas del poder, la resistencia y los conflictos que han tejido la trama de la historia colombiana. La presencia de una tarjeta con la inscripción “Llega la Nueva Revolución” añade una dimensión de esperanza y cambio inminente. El álbum familiar con fotos arrancadas, excepto dos, invoca la memoria selectiva, un eco de las historias que se conservan y aquellas que se desvanecen en el olvido. La colección de fotografías personales en sitios distintos despierta la curiosidad sobre la vida privada y pública,

[51] Monseñor Alfonso Uribe Jaramillo fue un destacado obispo católico colombiano, conocido por su labor pastoral y educativa en la región de Antioquia. Nació en 1914 y se ordenó sacerdote en 1937, dedicando su vida a la Iglesia y a la educación. Fundador de la Universidad Católica de Oriente, dejó un legado importante en la formación académica y espiritual de muchas generaciones.

Figura 247
Topografía de Colombia



Nota: Detalles de objetos encontrados
Instalación y *performance* colectiva
Sala J. El Bosque.Bogotá Colombia. 2021

y sobre cómo estas esferas se encuentran y afectan la percepción cultural, acentuada por la representación del personaje que en ella aparece, que de manera sorpresiva es un algún relacionado con imágenes de Jorge Eliécer Gaitán[52] (fig. 247).

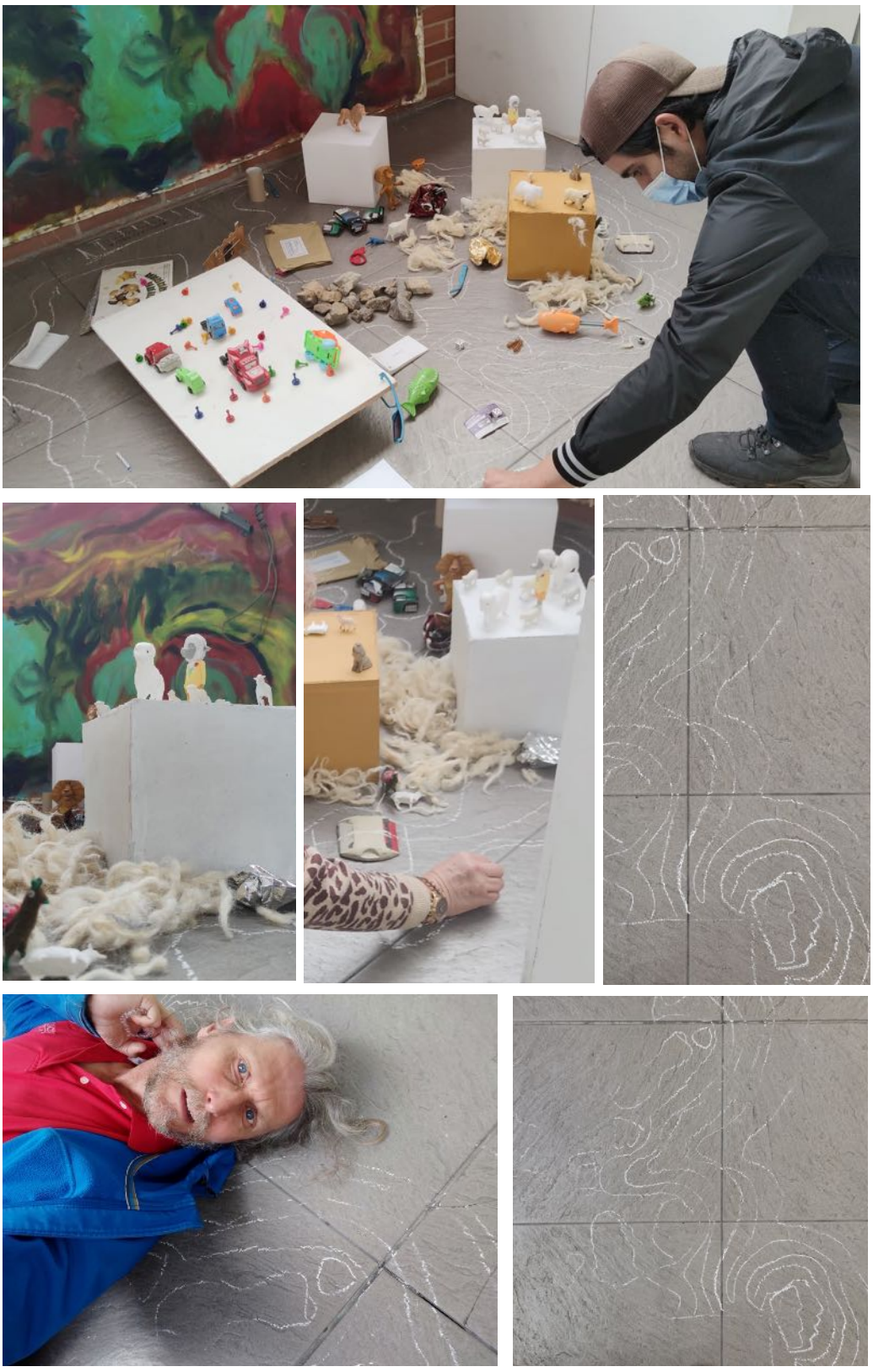
Los objetos más globalizados, como las instrucciones tecnológicas y las felicitaciones de cumpleaños importadas, nos hablan de la interconexión mundial y de cómo la identidad colombiana se nutre y se transforma a través de las influencias externas. Finalmente, el acto simbólico de comer un plátano refleja la adaptación y la interpretación de la cultura colombiana en relación con el mundo que la rodea. Cada objeto de esta colección es una pieza de un mosaico cultural, una narrativa individual que, ensamblada con las demás, compone un relato más grande: el de una nación que se reinventa continuamente mientras busca preservar su esencia en un mundo cambiante.

[52] Jorge Eliécer Gaitán fue un destacado político colombiano, nacido el 23 de enero de 1903 en Bogotá. Líder del Partido Liberal, se distinguió por su defensa de los derechos de los trabajadores y su oposición a la oligarquía. Su carisma y oratoria le ganaron un amplio apoyo popular. Su asesinato el 9 de abril de 1948, conocido como el "Bogotazo", desató una ola de violencia que marcó el inicio de un periodo conocido como "La Violencia" en Colombia. Gaitán sigue siendo una figura emblemática en la lucha por la justicia social en el país.

El problema de los desaparecidos en Colombia se atribuye principalmente a la política de conflicto armado interno, que ha afectado al país durante décadas. Este conflicto involucra a diferentes actores armados, incluidos grupos guerrilleros como las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional), paramilitares y, en algunos casos, fuerzas del Estado. La política de seguridad y contrainsurgencia del Estado colombiano, especialmente durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010), ha sido objeto de crítica, ya que se ha acusado a las fuerzas de seguridad de estar implicadas en casos de desaparición forzada y ejecuciones extrajudiciales. En este contexto, la instalación *Topografía de Colombia* cobra una dimensión aún más profunda al reflejar estas realidades mediante la disposición de objetos en el suelo, creando una cartografía simbólica de la memoria y la ausencia. El acto performático y colaborativo de delinear los contornos de los objetos dispuestos en el suelo, así como de situarse entre las líneas, representa un acto de restitución y memoria por los desaparecidos, subrayando la carga política y social de la obra.

Por otra parte, este acto colaborativo no se centra en la parte física del país, enfatiza la topografía social y cultural de Colombia, también implica una reflexión sobre la memoria, la presencia y la ausencia en el contexto social y político del país. Al invitar a los visitantes a contribuir a la obra, se fomenta un diálogo entre el artista, la obra y el público, borrando las fronteras tradicionales que suelen separar estas entidades y creando un espacio compartido de creación y reflexión. Haciendo un acto reivindicativo colectivo del pueblo y como huella y memoria por los desaparecidos. Como penúltima acción y tras retirar todos los elementos, nos situamos entre las líneas, en modo de restitución de los desaparecidos (fig. 248). Por último, dejamos únicamente las líneas a modo de las cartográficas que estarán en comunión con las figuras que representan en el suelo como recordatorio de los desaparecidos (fig. 248). Podemos visualizar algunos segundos de la acción performática en este enlace: *Topografía de Colombia*

Figura 248
Vídeo Performance Topografía de Colombia

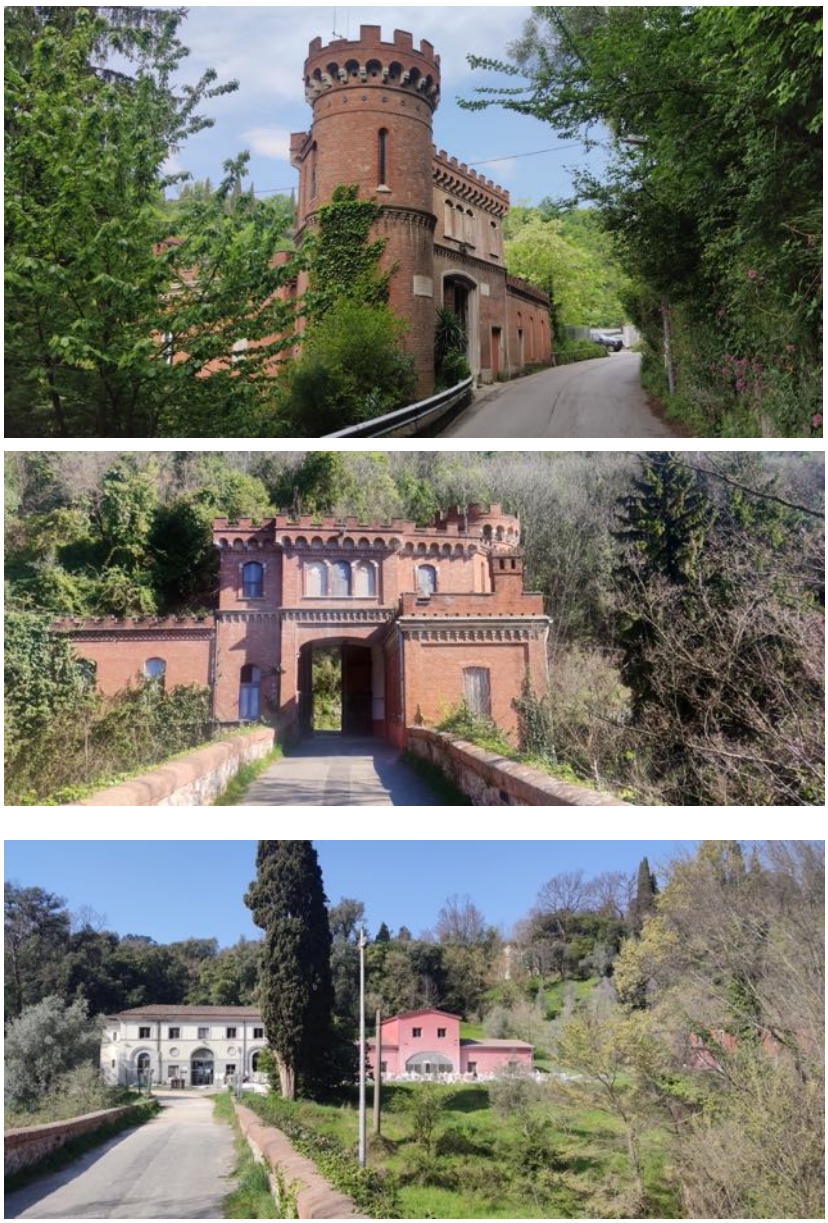


Notas: Diferentes fotogramas, abajo izquierda el autor en *Topografía de Colombia*
Sala J. El Bosque. Bogotá.
Fotografías autoría propia. 2021

Carrara. Italia

8.3.2 Incursión artística en Carrara. Italia

Figura 249
Diferentes vistas del Parque Padula. Carrara.



Nota: Acceso al parque de Padula, Carrara. Italia
Fotografías autoría propia. 2022

La integración tanto de la imagen como de los objetos encontrados en el arte contemporáneo revela un territorio inmensamente fértil para la exploración creativa, capturando no solo la inventiva del artista sino también las complejas reflexiones

antropológicas y culturales. Mi residencia en la Academia de las Artes de Carrara desde el 1 de abril de 2022 al 12 de julio de2022, especialmente enfocada en la escultura, ha permitido profundizar en el objeto encontrado y la imagen, entre sus conexiones y su potencial de repercutiendo en la actividad del arte contemporáneo, atravesando así la memoria cultural. Realizo mi inmersión artística en Massa Carrara , fundamentalmente en la propia localidad de Carrara, en Padula (fig. 249), en los Alpes Apuanos. Posteriormente mi estancia se prolongó en la región, desplazándome a la localidad de Gravagna Montale y su entorno donde desarrollo mi investigación y expresión artística y que relaciono en el apartado “8.3.3 Gravagna Montale”.

Figura 250
Alpes Apuanos y canteras de mármol. Massa Carrara



Nota: Fotografía desde las inmediaciones de Bedizzano. Massa Carrara. Italia. Autoría propia. 2022

Esta práctica artística, arraigada en las históricas canteras de mármol de Carrara, en los Alpes Apuanos (fig. 250), es a la vez un homenaje a su tradición escultórica (figs. 251, 252) y una expansión de mis experiencias previas en La Paz de Murcia y Bogotá. (tablas 1, 4). Las vivencias producidas han sido cruciales para evolucionar en una comprensión

matizada de como los objetos encontrados y la imagen, imbuidos de la mirada observadora del artista, pueden ser transformados en piezas que dialogan intensamente con el espacio, la historia y la comunidad, siendo el factor patrimonial cultural inmaterial esencia de este legado que dará frutos en lo físico y objetual. En estas nuevas inmersiones realizo diferentes propuestas artísticas (tablas 5, 6).

Figura 251
Monumento a Maria Beatrice d'Este



Nota: Plaza Alberica. Carrara. Monumento dedicato a Maria Beatrice d'Este1816-1824: Creado Pietro Fontana1827
En la parte posterior en la base, se representa a Aronte con las Artes Hermanas de Matteo Bogazzi (ver fig. 258)
Fotografía autoría propia. 2022

- **Demografía y Localización de Carrara en la Provincia de Massa-Carrara y los Alpes Apuanos.**

Carrara, una ciudad en la provincia de Massa-Carrara en la región de Toscana, Italia, es mundialmente conocida por sus canteras de mármol blanco. Desde la época del Imperio Romano, estas canteras han sido explotadas, extrayendo mármol de los Alpes Apuanos, una cadena montañosa notable por su geología única que facilita la extracción de mármol de alta calidad (Lorenzini, 1994).

Madueño

Willey (1907) ya escribe en 1907 que la evolución económica de la cantera de Carrara ha afectado directamente las tendencias demográficas de la ciudad, con la industria atrayendo a trabajadores de diversas regiones durante los picos de producción. Estas canteras no solo son fundamentales para la economía local, sino que también constituyen una parte esencial de la identidad cultural y artística de la región (Willey, 1907).

El mármol de Carrara es apreciado por su pureza y ha sido utilizado en obras significativas, como el Panteón de Roma, y por artistas renombrados como Miguel Ángel durante el Renacimiento. Esta industria ha moldeado tanto el paisaje como la economía de Carrara, atrayendo a artistas y trabajadores de todo el mundo, lo que ha reforzado su posición como un centro vital para la

Figura 252
Fuente del Gigante (Carrara)



Nota: Estatua inacabada de Andrea Doria como Neptuno por Baccio Bandinelli, situada en la histórica Piazza Drent frente a la catedral de San Andrés en Carrara, Toscana. Esta obra del siglo XVI destaca por su expresiva forma en mármol blanco y su historia de abandono y posterior uso decorativo en el corazón de Carrara.
Fotografía autoría propia. 2022

escultura debido a la disponibilidad de mármol de alta calidad.

La ciudad alberga la Academia de Bellas Artes y el Museo del Mármol, que reflejan como la cultura del mármol es una parte integral de la vida en Carrara. Estas instituciones no solo celebran la historia y el arte del mármol, sino que también sirven como plataformas para la formación de nuevas generaciones de artistas y artesanos (Primavori, 2014).

Además, los sindicatos en Carrara han sido cruciales en la defensa de los derechos laborales en las canteras. Estos sindicatos han influido en la política regional, abogando por leyes que protegen a los trabajadores y el medio ambiente. Su influencia ha sido vital en la formación de políticas laborales y en la conservación de técnicas tradicionales de extracción (Bertolucci, 2020).

El alcalde de Carrara, Lucio Segnanni, destaca como el mármol ha sido parte integral no solo del paisaje físico sino también del tejido cultural de las Alpi Apuane. En sus palabras:

> Tra i cattori, nessuno come Michelangelo è rimasto legato dalla materia nascosta dentro il monte; nessuno come lui ha trascorso tanto tiempo qui a Carrara alla ricerca delle sue statue, imparando a conoscerle ancor prima che esse si svelassero alla luce del giorno (Segnanni, 2001)

[Entre los escultores, ninguno como Michelangelo ha permanecido tan vinculado al material oculto dentro la montaña; nadie como él ha pasado tanto tiempo aquí en Carrara en busca de sus estatuas, aprendiendo a conocerlas incluso antes de que se revelaran a la luz del día] (traducción propia).

Esta declaración refleja la profunda conexión entre la comunidad de Carrara y sus canteras de mármol, mostrando como generaciones de escultores han visto en las montañas de mármol no solo un recurso, sino también una fuente de inspiración y creación artística.

8.3.2.1 Esquema de la obra seleccionada de Carrara.

La tabla 5 muestra las obras relacionadas con Carrara, organizadas en diferentes categorías temáticas como paisaje, religión, medio ambiente y animales. Cada obra está clasificada según su tipo de representación predominante (objeto físico, soporte, pintura, escultura, etc.). Por ejemplo, la obra *Agnus Dei* (fig. 268) se clasifica como objeto físico (O), escultura (Esc) e instalación (It). Resaltar que cada obra, aunque se ubica en una sección concreta, puede participar en otras.

Tabla 5
Obras relacionadas de Carrara

	Obra Artística				Figura	O/R	S	P	E	It	Co	Cm	Ct	Iv	Pf	F	V	S
Carrara	Paisaje	General fotografías			249-257	R					X	+				X		
		Paisaje Mito de Aronte	*En busca del símbolo. Camino de Aronte*		258-260	R						X	X			X		
			Aronte.Mito y leyenda desde la Pintura	*Sirena y Carrione, río blanco*	261	R		X				+						
				Vistas de Aronte	262	R		X				+		X				
				Bosque de castaños. El paseo de Aronte	263	R		X				+						
	Temas Emergentes	Paisaje / Religión/Desde el yo Taller	Animalario	*Agnus Dei*	Escultura *Agnus Dei*	268	O	X		X		X					X		
					Trabajo silenciado Video	267	O	X		X							X	X	X
				De León a león		275-277	O	X		X		X					X		
		Medio Ambiente, naturaleza		Animalario apuense El non fininito	*Escarabajo, Saltamontes, Pez, Gaviota, Libélula, Escarabajo, Nacimiento…* (galgo español)	278, 279, 281, 283, 284	O	X		X	X	X	+				X		
					Peces y serpientes voladores en busca del cáliz	284	O	X		X	X	X							
					Por los Alpes: captura. *Performance. Prometiste Crecer. Lagartija*	285-287	O	X		X	X	X	X	X	X	X	X		
		La Cantera		*De la cantera a la lata. Cubo de peces con y sin agua*		288-292	O	X		X	X	X	X	X			X	X	
	Paisaje	Colecciones exteriores (no personal)				294	O				X	X	+				X		
		Personal Paisaje Carrara	Autoconsumo Colecciones			293	O				X	X					X		
			Caja intervenida			295	O	X	X			X			X				
			Pizzando			296	O	X			X	X	X			X	X	X	X
	Obra Artística				Figura	O/R	S	P	Esc	It	Co	Cm	Ct	Iv	Pf	F	V	S

Leyenda: O=Objeto físico; R= Representación; S= Soporte; P= Pintura; E= Escultura; It= Instalación; Co=Colección; Cm= Caminar; Ct=Cartografía; Iv= Intervención; Pf= *Performance*; F= Fotografía; V= Vídeo; So= Sonido.
+= Participa en la acción

Madueño

8.3.2.1.1 Inmersión por medio de la fotografía.

Figura 253
Fotografía de Grafiti. Carrara



Nota: Grafiti alusivo a las canteras de mármol y el impacto negativo en la montaña. [La excavación del mármol es la violación de la montaña], con símbolo anarquista y una firma "Poco"
Esquina Plaza Alberica. Carrara Italia. Fotografía autoría propia. 2022

Figura 254
Fotografías de objetos y grafiti. Carrara



Nota: Objetos encontrados y grafiti,. Los dos primero muy representativos en Italia, el motocarro tipo Vespa y la del grafiti alusivo a una cafetera italiana. El tercero un paquete de cigarrillos con la leyenda de lo perjudicial de fumar en italiano [El fumar mata inmediatamente]. Fotografía autoría propia. 2022

Al igual que en los anteriores territorios mi incursión parte de la simbiosis personal con el entorno, estableciendo mi residencia en el contexto y formando parte de él. De forma artística comienza con la fotografía (figs. 253, 254) que irán desde lo general hasta lo más

Figura 255
Fuente de la Sirena. Carrara.



Nota: En las inmediaciones del Puente de la lágrimas sobre el río Carrione. Construida frente a la iglesia de la Madonna delle Lacrime
Fotografía autoría propia. 2022

Figura 256
Río Carrione, Carrara.



Nota: Río Carrione. Montaña de mármol al fondo.
Fotografía autoría propia. 2022

singular y que nos dará una narrativa especifica del territorio y sus personajes. Posteriormente indagaremos en el color y de manera expresionista revelaremos el entorno.

8.3.2.1.2 La pintura. El mito de Aronte. Los Alpes Apuanos.

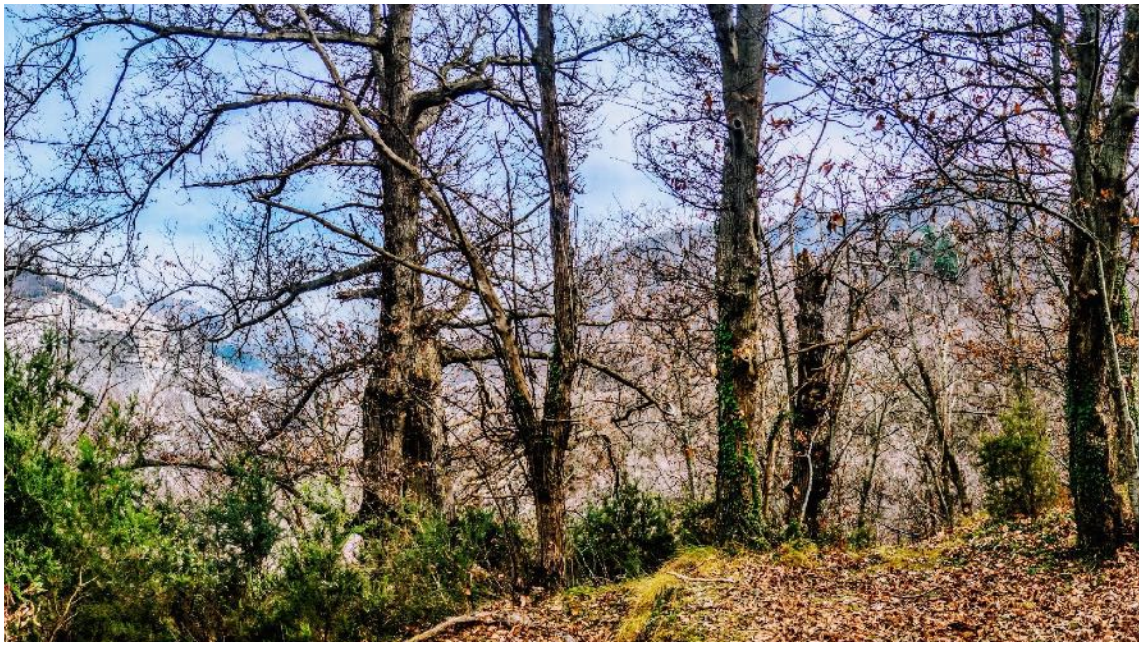
Nuestra representación pictórica es variada en estilos, aunque de manera singular reflejan el espíritu del lugar, capturando tanto la memoria colectiva como mi experiencia individual como artista. Es un punto clave en el concepto de *Genius Loci*, el espíritu único de un lugar, y como se articula y se conserva a través del arte. Las obras actúan como un medio para la exploración y el entendimiento de las dinámicas entre la tierra, el cielo y la humanidad, y se convierten en un registro visual que documenta la intersección entre la geografía y la experiencia emocional. Estas pinturas no sólo presentan una visión estéticamente agradable del

Madueño

entorno de los Alpes Apuanos en la región de Massa Carrara, sino que también ofrecen una visión profunda de como el arte puede capturar y comunicar las complejidades de la interacción humana con el paisaje, convirtiendo el territorio en un texto viviente para ser leído, interpretado y sentido. Ello nos ayudará a una inmersión y definición singular para expandirnos al objeto encontrado más allá de la mera representación paisajística o del mero objeto independiente.

En esta ocasión el hallazgo de la fuente de Carrara (fig. 255) en las proximidades del Puente de la Lagrimas nos introducirá a conocer los Alpes, el río Carrione en ocasiones blanco (fig. 256) y al enamoradizo y maduro Aronte, a la esposa, sirena, convertida en piedra y fuente por Jupiter tras la huida por su siempre eterna juventud y abandono del anciano montañés. Todo en el entorno de los Alpes Apuanos (figs. 250, 257).

Figura 257
Bosque de Castaños Alpes Apuanos. Carrara



Nota: Bosque de castaños en las inmediaciones de Carrara, Bedizzano. Italia
Fotografía autoría propia. 2022

- **Aronte. Mito y leyenda**

Con el ánimo de entender la obra desde su génesis explicamos brevemente quien es Aronte y su mito. Aronte tiene más de una leyenda en Carrara vinculadas con los Alpes Apuanos y el propio Aronte es una figura histórica que ha cobrado tintes legendarios a lo largo de los siglos. Según la narrativa, Aronte fue un poderoso adivino de origen etrusco que vivió alrededor del 50 a.C., en la época de la Roma de César. Se dice que Aronte habitaba en una cueva de los Alpes Apuanos conocida como la de los Fantiscritti, en el lado de Carrara.

Un día, Aronte fue llamado desde sus montañas por los poderosos de Roma para explicar ciertos eventos misteriosos. Se cuenta que predijo calamidades que se cernirían sobre Roma, incluyendo la guerra civil entre Pompeo y Julio César. A pesar de su reconocimiento y honores en Roma, eligió regresar a sus montañas en las Alpes Apuanos, rechazando la gloria para otros.

Figura 258
Monumento a Maria Beatrice d'Este
Contiene en su base un bajorrelieve de Aronte



Nota: A la izquierda Plaza Alberica. Carrara. Monumento dedicado a Maria Beatrice d'Este (1816-1824) Creado por Pietro Fontana1827. A la derecha detalle de bajorrelieve del escultor Matteo Bogazzi, en el centro Aronte con las Artes Hermanas
Fotografía autoría propia. 2022

Su figura se convirtió en un símbolo de estas montañas, siendo tan importante que incluso Dante Alighieri lo mencionó en la Divina Comedia, imaginándolo en una cueva entre los mármoles blancos por encima de Carrara, desde donde podía observar el mar y las estrellas.

En la leyenda Aronte (fig. 258) era un gigante encargado por los dioses de proteger los Alpes Apuanos de los enemigos que venían del mar. Cuando los primeros canteros subieron a las montañas para extraer mármol, Aronte bajó para impedirles que dañaran esos hermosos montes. El destino quiso que Aronte encontrara una joven a la que amó, pero fue rechazado, llevándolo a la desesperación y el dolor. Se dice que tras regresar a las cumbres de las Alpes Apuanos, murió de tristeza. Desde entonces, las montañas demostraron su ingratitud hacia las personas que vivían en la costa girando sus lados más escarpados e inaccesibles hacia el mar.

Nuestra obra aunque conocedor de la anterior leyenda se nutre del siguiente mito de Aronte, una narrativa enraizada en el paisaje cultural y geográfico propia de la región de Carrara, donde, Aronte era un adivino de la época de César que residía en una cueva en el canal de Fantiscritti. Aunque las fuentes históricas no lo mencionan, el mito local afirma que Aronte estaba casado con una sirena, la cual, según la historia, ahora está petrificada en mármol en el Puente de las Lágrimas en Via Carriona.

La trama se desenvuelve cuando la sirena sube desde el Mediterráneo y nadando río arriba por el Carrione, se encuentra con Aronte y se enamora tanto de él como del entorno montañoso de Fantiscritti. Viven juntos felices por años hasta que la sirena, que no envejece, decide abandonar al anciano Aronte después de ser persuadida por un mensajero de su madre. Mientras huía, es descubierta por el dios Júpiter quien, al enterarse de su deserción, la castiga convirtiéndola en estatua de mármol.

Este mito encierra varios temas universales, como el amor transitorio frente a la constancia de la naturaleza, la juventud frente a la vejez, y la inmortalidad frente a la mortalidad. Además, destaca la relación intrínseca entre la humanidad y el paisaje natural, y como esta relación se manifiesta en mitos locales que dan sentido y contexto a las características geográficas de una región.

La historia de Aronte y la sirena ha permeado la cultura de Carrara, simbolizando la belleza eterna de la región y su patrimonio de mármol. La transformación de la sirena en una estatua de mármol refleja la perennidad de la naturaleza y del arte, mientras que el destino de Aronte resalta la soledad y el abandono que a menudo acompaña a la vejez. El mito también refuerza el poder de los dioses y la naturaleza para inmortalizar o castigar las acciones humanas, un tema común en muchas leyendas clásicas.

El mito de Aronte y la sirena, enraizado en el paisaje de Carrara, no solo narra la historia de amor efímero y la inevitable marcha del tiempo sino también encierra el arte de la transformación, un eco de la práctica escultórica que define a la región. La metamorfosis de la sirena en piedra no es una mera anécdota; es una metáfora viviente de como el mármol de Carrara, extraído de las entrañas de losAlpes Apuanos, se convierte en el eterno testigo de la humanidad y sus mitos.

En la historia, la sirena petrificada representa la dualidad entre lo efímero y lo eterno. Al igual que la figura mítica, el mármol de Carrara se transforma de una presencia natural a una creación artística; de ser parte de las montañas a ser parte de la historia y la cultura humana. La escultura en mármol se vuelve, entonces, un símbolo de inmortalidad y constancia, desafiando el paso del tiempo y preservando las historias y las emociones.

La narrativa de Aronte, el guardián solitario cuyo destino pone de relieve la soledad que a menudo se asocia con el declive de la vida, también sirve como un recordatorio del

ciclo vital. La naturaleza, en su forma más pura y dura, es tanto un refugio como un espejo de nuestras propias vivencias. Los mitos locales, como el de Aronte y la sirena, proporcionan una interpretación cultural de las formaciones naturales, otorgándoles significado y colocándolas en un contexto más amplio de la existencia humana.

La historia infunde vida a la materia prima de la región, el mármol, que por siglos ha sido tallado para revelar la belleza oculta dentro de su rigidez. Así, el mito de Aronte y la sirena captura la esencia de Carrara, no solo como un territorio geográfico sino también como un dominio donde se entrelazan la mitología, la naturaleza, y el arte humano. El acto de esculpir, que libera figuras de la piedra, se convierte en un acto paralelo al de los dioses que, según la leyenda, inmortalizan las emociones humanas en estatuas de mármol.

La leyenda de Aronte se entreteje con la historia y cultura de la región, siendo un pilar en el patrimonio narrativo y sentimental de Carrara y sus montañas(Memorie Paesane, 2020).

Actualmente hay un proyecto llamado *Il Cammino di Aronte*, que es un sendero circular que rodea Carrara, conectando varios pueblos y centros habitados alrededor de la ciudad y las montañas ricas en mármol blanco simbolizado y el que se puede seguir por el símbolo de la sirena (figs. 259, 260). El *Camino de Aronte* fue creado en 2021 como parte de un proyecto para recuperar y realzar los caminos alrededor de Carrara (Il Cammino di Aronte) (Ground News).

En nuestra propuesta en la que se incluye el andar en busca de este símbolo, obteniendo una colección fotográfica de este. Comenzando con la propia sirena en su fuente, una calle con su nombre en Carrara, así como su representación en pegatinas. En las siguientes obras seguiremos su camino relatado en la leyenda, desde el río a la montaña (figs. 261-262).

Figura 259
Símbolo de la Sirena. Carrara



Nota: Diferentes hallazgos de la representación de la Sirena de Aronte, pertenecientes a nuestro estudio de la Sirena de Aronte. Comienzas con su fuente y el nombre de una calle en Carrara

Fotografías autoría propia

Massa Carrara. Italia. 2022

Madueño

Figura 260
Símbolo de la Sirena. Carrara



Nota: Diferentes hallazgo de la Sirena de Aronte. Estudio de la Sirena de Aronte
Fotografías autoría propia
Massa Carrara. Italia. 2022

- ***Río Carrione.***

Este cuadro al óleo *Sirena y Carrione, río blanco*(fig. 261) representa el río Carrione. A su paso por Carrara. Tiene una representación muy atmosférica. Captura un paisaje urbano con un río pequeño, el Río Carrione, serpenteando entre edificaciones, blanco en los días de lluvia por las canteras. Los edificios tienen una paleta de colores apagados que sugiere tranquilidad y una sensación de vida cotidiana sin prisa. Las montañas de mármol en el fondo añaden una sensación de majestuosidad y permanencia, contrastando con la escena de la vida urbana en primer plano. Las pinceladas sueltas y fluidas, dando al agua un aspecto dinámico y a la vegetación una textura natural. La luz y las sombras están manejadas de forma que capturan el ambiente de un cielo posiblemente nuboso, lo que sugiere un día fresco o incluso lluvioso.

Figura 261
Sirena y Carrione, río blanco. **Carrara. Italia**



Nota: Río Carrione a su paso por Carrara.
Montañas de mármol al fondo
Óleo sobre lienzo 100 x 50 cm
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

Madueño

- ***Vistas de Aronte.***

Vistas de Aronte (fig. 262), una obra contemporánea de significativas dimensiones (260 x 320 cm), amalgama la mitología clásica con la visceralidad del expresionismo en una vívida y dinámica representación paisajística. El lienzo, saturado de una paleta de colores ígneos y pinceladas expresivas, se despliega como un teatro narrativo que resplandece con la luminosidad dorada del crepúsculo, capturando la sabiduría y la reflexión inherentes al legendario mago y protector de Carrara, Aronte.

Figura 262
Vistas de Aronte. 2022.



Alpes Apuanos
Castelpoggio, Massa- Carrara
Óleo sobre lienzo 159 x 191,5 cm
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

Esta representación pictórica, que podría ser analizada a través de la antropología, la crítica de arte y la estética, no es solo una manifestación visual de un entorno; es una extensión que propone un análisis renovado, moderno del hogar ancestral de Aronte, reviviendo el mito en la conciencia contemporánea. Los colores ricos y las formas capturadas en el lienzo reflejan no solo el vigor de la naturaleza, representado por tonos rojos y amarillos que simbolizan pasión y vitalidad, sino también la serenidad y profundidad de los azules, que bien podrían ser el mar y el cielo que rodean la región costera italiana.

El lienzo, así, se convierte en un diálogo entre el pasado mítico y el presente expresivo. Cada pincelada y color sirven como un testimonio de la perpetua reinvención del patrimonio cultural y de la interacción humana con su entorno. La obra actúa como un artefacto contemporáneo que invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre el ser humano y el mundo natural.

Más allá de la representación literal, el cuadro es un estudio sobre los contrastes y la armonía dentro del mundo natural y la relación entre la realidad y el mito. El rojo de los troncos y la luz dorada entre los árboles simbolizan la energía y la iluminación, mientras que el fondo azul, interpretado como las montañas de mármol de Carrara, proporciona un contraste que refiere a la solidez y permanencia.

Vistas de Aronte no es simplemente un paisaje; es un estudio sobre la naturaleza de la percepción, la construcción de la historia y la mitología, la expresión artística como medio para explorar y comprender nuestra posición en el mundo. Invita a la contemplación y la meditación, recordándonos el ciclo vital donde cada día, como cada era, tiene su albor y su ocaso, capturado en el acto de mirar más allá del paisaje para encontrar un espacio de reflexión personal en la majestuosidad del entorno natural.

Este cuadro, con su atardecer desplegado, es un homenaje a la percepción humana y al poder del arte para comunicar la magnificencia del entorno natural y la riqueza del legado humano. En él, la luz dorada simboliza la sabiduría y la trascendencia, definiendo la experiencia humana y la búsqueda de conocimiento, al igual que Aronte, el pensador conectado con los ritmos de la naturaleza. La obra es un testimonio viviente del "objeto encontrado" y de la imagen, colaborando en la reconfiguración contemporánea de la relación entre la humanidad y su entorno.

Esta obra nos sirve en conjunción con el resto de obras realizadas a integrarnos y a interpretar el territorio, hecho que nos posibilita el expandirnos de manera conceptual en nuestro estudio

- ***Bosque de castaños. El paseo de Aronte.***

Bosque de castaños. El paseo de Aronte. (fig. 263), es una obra que engloba una síntesis entre la impresionante naturaleza y la profundidad de la interpretación artística. Esta pintura, un óleo sobre lienzo de 210 x 134 cm, invita al observador a un viaje visual a través de un bosque de castaños con las montañas de mármol de Carrara como telón de fondo, simbolizando la unión entre lo efímero y lo eterno. La técnica expresionista de pinceladas amplias y colores vivos refleja la energía y el dinamismo inherentes a la naturaleza, al mismo tiempo que señala hacia un diálogo entre el hombre y su entorno, un tema que persigo constantemente en mi obra.

La representación de este específico paisaje italiano lleva consigo significados intrínsecos a su geografía y a su historia antropológica: los castaños y las canteras de mármol se presentan como testigos de la evolución cultural y como símbolos del impacto humano en el ambiente natural. La materialidad de la pintura, con su textura y la forma en que captura la luz, actúa como un registro tangible de la interacción humana con el medio.

Por lo tanto, esta obra no solo captura la belleza de un atardecer en Carrara, sino que también ofrece una analogía del ciclo vital, una invitación a contemplar la transformación del día en noche y a reconocer la fugacidad del tiempo frente a la inmutabilidad del contexto geológico. Es un homenaje a la percepción humana del sublime y un llamado a preservar la integridad de nuestro patrimonio más preciado.

Figura 263
Bosque de castaños. El paseo de Aronte. 2022.



Bosque de castaños, al fondo montañas de mármol
Bedizzano. Massa Carrara. Italia
Óleo sobre lienzo 106 x 158 cm cm.
Obra pintada en el lugar. Autoría propia .2022

8.3.2.1.3 Representación escultórica. Animalario.

- **Borregos y leones.**

  - ***Cordero de Dios (Agnus Dei)***

Figura 264
Agnus Dei. Catedral de Carrara



Nota: Situado en la Catedral de Carrara, dedicada a San Andrés, Iglesia, de estilo gótico, en su exterior e interior recubiertos de mármol local de Carrara
Piazza Duomo. Carrara. Italia
Fotografía autoría propia. 2022

En Carrara, el eco de la presencia universal del borrego guía mis pasos, estando omnipresente en fachadas de domicilios y en iglesias, conectando con diversos destinos de influencia (fig. 264). Esculpo en restos de cantera, verdaderos objetos encontrados, cuya forma determina la realización de *Agnus Dei* (fig. 265-268) con la complejidad del mínimo grosor de la pieza (fig. 268). El sonido del taller define el entorno (fig. 267).

En la Biblia, el cordero es frecuentemente asemejado a Dios, el "Cordero de Dios". Simbólicamente, también aparece representado como un león, unificando estos dos símbolos en uno. Existen numerosas representaciones tridimensionales de este símbolo en diferentes templos y no menos obras de arte clásicas que lo representan.

Con el ánimo de realizar una recreación simbólica y desde la tradición, esculpimos un *Agnus Dei* de manera tradicional en mármol, sin utilizar herramientas mecánicas, esculpiendo todo de forma manual. Este proceso nos acercó a un entendimiento del símbolo en su origen. Utilizando restos de cantera como objetos encontrados, esta práctica se convierte en un

enfoque ambientalmente sostenible, pues se reutilizan materiales desechados y se emplea únicamente la fuerza manual.

Figura 265
Proceso de esculpir en los restos de Cantera. Cordero de Dios (Agnus Dei)



Nota: Proceso de tallado en mármol de Carrara, que añade su dificultad por ser un resto de cantera en cuña
Autoría propia. 2022
Parque Padula. Carrara. Italia

El bajo relieve de aproximadamente 50 cm por 50 cm y 8 cm de grosor máximo, irregular y en forma de cuña, terminado en 1 mm de profundidad. Fue esculpido en los Talleres de mármol y piedra del Parque Padula en Carrara, Italia, usando material de despiece

de una cantera, apreciando “trepanaciones y cortes” en la extracción del mármol del lugar, Blanco de Carrara.

Figura 266
Cordero de Dios.Proceso de tallado, limado, lijado y pulido



Nota: Talla en mármol blanco de Carrara
Autoría propia. 2022
Parque Padula.Carrara. Italia

Se presenta una grabación del proceso de un primer limado del *Agnus Dei*, dando una idea del tiempo y minuciosidad necesarios para su confección manual (subido a YouTube el 8 de mayo de 2022, (fig. 267). Enlace para visionado:*Trabajo silenciado*

Titulado *Trabajo silenciado*, en la descripción del vídeo se lee:

De manera pausada, rítmica y constante, se conforma mediante raspado el borrego portador de la Cruz. Prisas y maquinaria ensordecerán a primera vista. El símbolo se alza; en el tiempo de la piedra no significan nada varias jornadas, ni siquiera una vida terrenal.

Figura 267
Trabajo silenciado.*Vídeo del proceso de limar y pulir la escultura. Agnus Dei*



Nota: Proceso de limado, ruido de fondo de tallado de otros con maquinarias eléctricas y compresores
Talla en mármol blanco de Carrara manualmente
Autoría propia. 2022
Carrara. Italia.Parque Padula
Enlace de vídeo: https://youtu.be/qeDL9FUDMJA

De igual manera, realizamos un león en bajo relieve en una placa de mármol de aproximadamente 50 cm por 70 cm y 8 cm de grosor (fig. 277), inspirado en el *León de Carrara*(fig. 271) al que añadimos flora autóctona de la zona. Esta obra también se realiza con restos de cantera y emplea únicamente la fuerza manual, reforzando el enfoque sostenible y la reutilización de materiales.

Nos enfrentamos a un símbolo importante que, aunque puede tener otras lecturas, en la tradición cristiana y en la educación de los espectadores será difícil de desvincular. Afrontamos el reto de que no sea único el lenguaje que establezca en su nuevo entorno y narrativa. Todo ello converge con nuestro trabajo del objeto encontrado como símbolo y derivado del borrego.

Figura 268
Diferentes vistas Agnus Dei. Escultura en mármol blanco de Carrara



Nota: Diferentes visones de *Agnus Dei, Cordero de Dios*
Talla en mármol blanco Carrara
50 x 50 cm. Profundidad variable en cuña de 10-0,1 cm
Autoría propia. 2022. Padula Carrara Italia

Madueño

- **De Egipto a Carrara pasando por el Louvre.**

El león se hace presente (figs. 269-272) una vez más, de manera complementaria y a la vez antagónica, con diferentes simbologías. Aporta una dimensión antropológica a mi búsqueda creativa y revela las conexiones intrincadas entre arte, sociedad y el individuo.

Figura 269
León de la Catedral de San Andrés



Nota: Catedral de San Andrés.
Plaza del Duomo.Carrara. Italia
Fotografía J. J. de León G. 2022

Figura 270
León que guardaba la entrada de una capilla del Serapium de Saqqara



Nota: Escultura calcárea
León que guardaba la entrada de una capilla del Serapium de Saqqara
121 x 67 x 48 cm
Museo del Louvre
Fuente:https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Guardian_lion-N_432_C-122006_022.jpg

Figura 271
LeónTalla en mármol blanco de Carrara.de león de mármol en el monumento a Maria Beatrice d'Este



Nota: Escultura a Maria Beatrice d'Este, duquesa de Massa y princesa de Carrara.Plaza en plaza Alberica
Fotografía autoría propia. 2022
Carrara. Italia

Figura 272
Bajo relieve mármol blanco León de Carrara, en cafetería frente a mi domicilio acceso a Plaza Alberica



Nota: bajo relieve mármol blanco interpretación.del *León de Carrara* del monumento a Maria Beatrice d'Este
Situado en Via Giusepe Ulivi, 2
Fotografía desde la ventana de mi domicilio 2022
Carrara. Italia

Desde la escultura del león de mármol en el monumento a Maria Beatrice d'Este, duquesa de Massa y princesa de Carrara, situado en el centro de la plaza Alberica (fig. 271).

Figura 273
Proceso de talla en mármol blanco de Carrara De León a león



Nota: Proceso de tallado y pulido en mármol blanco de Carrara. Símbolo del león.Inspirado en el *León de Carrara* del monumento a Maria Beatrice d'Este y hoja de planta autóctona, (acanto)
Autoría propia. 2022
Carrara. Italia

Este monumento, creado por Pietro Fontana en 1826, se erige sobre un pedestal decorado con bajorrelieves de artistas de Carrara y se completa con una fuente con pila y esfinge, copia de un tema conservado en las colecciones egipcias del Louvre. Nos inspiramos en este para la creación de nuestro león hecho en mármol blanco de bajo relieve (figs. 273, 274). Otro bajo relieve inspirado en el mismo símbolo egipcio del león guardián se puede encontrar en la fachada de un establecimiento público frente a mi domicilio (fig. 271). Todo ello converge con nuestro trabajo del objeto encontrado como símbolo y derivado del anterior borrego.

Figura 274
Proceso de talla y pulido en mármol blanco de Carrara De León a león. Inspirado en el león de mármol en el monumento a Maria Beatrice d'Este



Nota: Proceso de tallado y pulido en mármol blanco de Carrara, todo el proceso se realiza manualmente.
Símbolo del león .Inspirado en el *León de Carrara* y las hojas de la planta autóctona *Acanthus mollis*

Figura 275
Talla en mármol blanco de Carrara de la obra De leon a León y hojas inspirado en el león de mármol en el monumento a Maria Beatrice d'Este



Nota: Planta de acanto en las inmediaciones de Carrara
Hojas referentes para la realización del bajo relieve
Proceso de esculpido manual en mármol blanco de Carrara
Símbolo del león.Inspirado en el *León de Carrara* y
Carrara. Italia. Autoría propia. 2022

Por otra parte, el paisaje natural está patente, lo he representado simbólicamente por medio de la selección de vegetación específicamente del acanto (*Acanthus mollis*), de hojas grandes y brillantes, que ya fueron utilizadas como motivo decorativo en los capiteles de las columnas corintias en la arquitectura clásica; dotamos a nuestra escultura de las hojas de esta planta herbácea que le añade movilidad a la pieza (fig, 275), completando mi obra *De león a león* (figs. 276, 277) con un simbolismo tanto territorial como personal.

Figura 276
De león a León inspirado en el León de Carrara. Talla en mármol blanco Carrara.



Nota: De León a león es alusivo al primer apellido del autor
En la mesa de esculpir en el taller
50 x 70 x 10 cm
Padula. Carrara
Autoría propia. 2022

Figura 277
De León a león en el entorno de Padula Carrara



Nota: Obsérvese su integración con el paisaje
Padula. Carrara. Italia
Autoría propia. 2022

- **El “non finito”, desencarcelar la forma: animalario.**

Mi camino artístico no solo deja marcas físicas en el entorno de Carrara, sino también imprime en el mármol la vida misma. Los animales esculpidos del mármol descartado narran historias de su entorno natural, convirtiéndose en un catálogo de la interacción entre la humanidad y el ecosistema. La práctica del *non finito* representa una indagación en la continuidad del arte y la vida, mostrando que ambos son procesos en constante evolución. El mármol nos revela sus formas y los animales que define y encierra; solo hemos de liberarlos. Peces, pájaros e insectos, así como un perro, se nos revelan y deambularán libres entre desechos, escombros, canteras y talleres (figs. 278, 281).

Inspirados en el *non finito* de Miguel Ángel Buonarroti, creamos nuestras siguientes obras que a su vez conforman un animalario. Buonarroti se adelantó mediante el *non finito* a la abstracción, y donde son legibles marcas de cincel e incluso hay partes que se dan por supuestas sin hacerlas evidentes al ojo humano. Estas técnicas permiten crear obras de origen zoológico, que bien podrían ser símbolos, y que darían valor a la propia piedra desde donde nacen (figs. 265-266). También siguiendo las enseñanzas del maestro Buonarroti , la propia piedra nos revelará su “ángel”. Los animales aparecerán de la propia roca. A este animalario lo denominaremos apuense por partir de los Alpes Apuanos.

El mármol utilizado en estas obras también provienen de restos de cantera, lo que los convierte en verdaderos objetos encontrados. Esta práctica no solo da una nueva vida a materiales desechados, sino que también comparte una filosofía medioambiental sostenible, al reutilizar recursos y evitar el desperdicio. La fuerza manual empleada en la creación de estas esculturas resalta el compromiso con métodos tradicionales y respetuosos con el medio ambiente.

Figura 278
Animalario apuense
Saltamontes, pez, gaviota y libélula 2022.



Nota: Arriba en ventana domicilio Carrara vemos en pérlelo el saltamontes y su representación
Abajo izquierda *Pez* en Vía Roma, Carrara.
Abajo derecha *Gaviota* y *libélula* en museo Arqueológico de Cehegín

Figura 279
Animalario apuense
Escarabajo 2022.



Nota: Escarabajo en los Alpes Apuanos, piedra desecho de cantera y *non finito* del escarabajo donde se aprecia la integración entre el animal y el contexto
Carrara .Italia
Fotos y obra autoría propia. 2022

Madueño

- **Nacimiento, desde el guardián.(Galgo español).**

Tras el estudio de la piedra que es un desecho, como objeto encontrado y sin querer perder el propio carácter especialmente rugosidades y colores, nos inspira para la creación del nacimiento, del despertar que lo representamos mediante un galgo español. Solo trabajemos cuatro lados del paralelepípedo para sugerir la propia escultura la que va surgiendo de la piedra

Figura 280
Animalario apuense
Proceso de talla y lijado de Nacimiento, desde el guardián



Nota Arriba a la izquierda resto de mármol desechado Portoro
Fotografías posteriores proceso manual de creación
Autoría propia. 2022

Figura 281
Animalario apuense
Nacimiento, desde el Guardian



Nota. Creación en mármol Portoro, inspirado en el galgo español
Autoría propia. 2022
Carrara. Italia

Figura 282
Macetero de mi domicilio Carrara



Nota: Macetero de mármol blanco de el balcón de mi domicilio, Via Giuseppe Ulivi, 1. Carrara
Fotografía autoría propia. 2022

- **Animales con simbología adicional: Serpiente, peces y cáliz.**

Peces y, serpiente voladores en busca del cáliz.

En este proyecto, partimos de la búsqueda de símbolos y su reformulación, utilizando referencias simbólicas del cáliz, la serpiente y los peces para imbuirlos de nuevas lecturas. En este caso, se adapta al ámbito farmacéutico, donde el cáliz se transforma en la copa de la diosa griega de la salud Hygieia, y la serpiente simboliza su poder curativo a través del veneno (fig. 282).

Para esta obra, hemos integrado peces voladores. Esta integración no solo ancla la obra en su contexto específico, sino que también dota de dinamismo y relevancia local al simbolismo empleado. Además, hemos añadido una pequeña ala a la serpiente como licencia artística, contribuyendo a la singularidad de la pieza.

Para la creación del cáliz, nos inspiramos en los maceteros del balcón de mi residencia en Carrara (fig. 282). Este detalle personal no solo conecta la obra con mi entorno cotidiano, sino que también añade una dimensión de intimidad y familiaridad al proyecto. En la figura 283, se muestra el proceso de creación y la obra final (fig. 284), evidenciando el meticuloso trabajo manual involucrado.

La placa de mármol utilizada es un objeto encontrado, previamente usado con fines escultóricos funerarios, lo que refuerza nuestro enfoque de sostenibilidad y reutilización de materiales. Este nuevo uso de la pieza de mármol no solo resalta la importancia de la

sostenibilidad en el arte, sino que también añade una capa de significado histórico y cultural a la obra. Al reutilizar una lápida de mármol, transformamos un objeto de memoria y connotación funeraria en un símbolo de sanación y vida, integrando así aspectos antropológicos y artísticos.

Figura 283
Animalario apuense
Peces y, serpiente voladores en busca del cáliz



Nota: Proceso y obra en mármol blanco de Carrara
Inspirado en el del pez volador, copa de Hygieia y serpiente
Autoría propia. 2022. Carrara. Italia

Este proyecto ilustra como los símbolos tradicionales pueden ser recontextualizados y resignificados en el arte contemporáneo, generando nuevas narrativas y conexiones con el entorno inmediato y su historia. A través de la reutilización de materiales y la incorporación de elementos locales, la obra no solo adquiere una relevancia estética, sino también una profunda conexión con el espacio y la comunidad en la que se inserta.

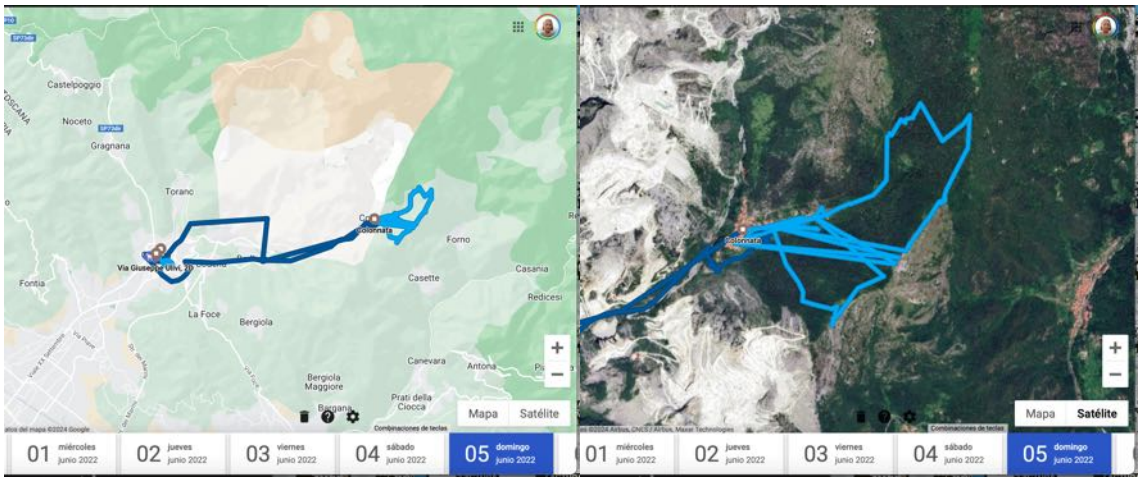
Figura 284
Animalario apuense
Peces y, serpiente voladores en busca del cáliz



Nota: El mármol es objeto encontrado proveniente de una lápida descartada
Autoría propia. 2022. Carrara. Italia

- **Por los Alpes: Captura. *Performance. Prometiste Crecer. Lagartija.***

Figura 285
Recorridos del caminar en busca de la lagartija. 2022.



Nota: Desde el caminar. Mapas Google map
Podarcis Sicula. lucertola italiana
Italian Wall Lizard
Ritiro a Vergheto 44°05'15.2"N 10°10'06.8"E
Padula, Carrara. Italia

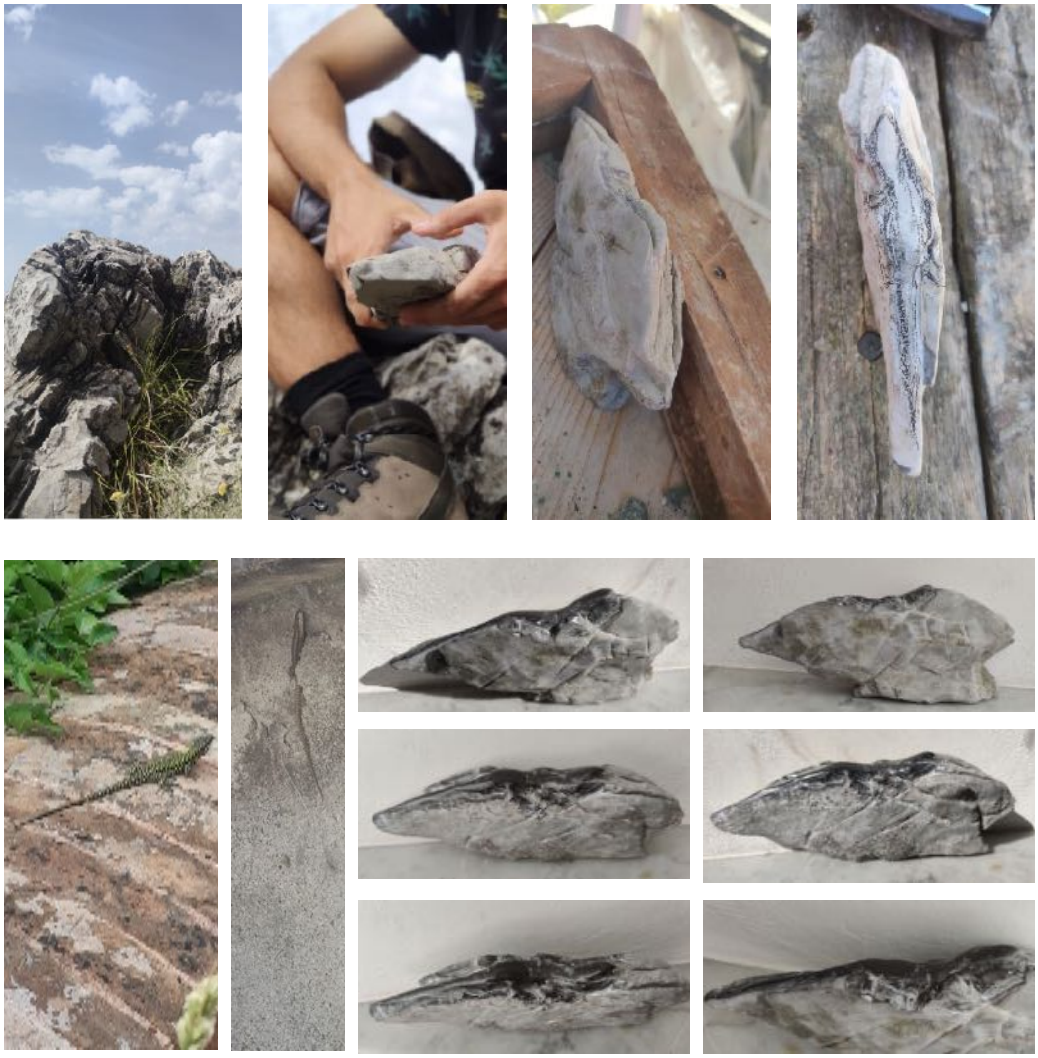
Paseo por los Alpes Apuenses donde el caminar se convierte en una acción guiada por nuestra búsqueda del símbolo zoológico (fig. 285). Esta *performance* culmina en la cima, con la recolección de una lagartija definida en una roca de mármol esculpida por los elementos climatológicos y el tiempo, fisurada y desprendida debido a la crioclastia. Con la inocencia infantil, descubrimos la lagartija de los Alpes y la liberamos (fig. 286).

El caminar en contextos artísticos y antropológicos es un medio de exploración y narrativa. Solnit señala que caminar no solo es una forma de desplazamiento, sino también un método de pensamiento, una forma de crear y contar historias a través del movimiento. (Solnit, 2014).

De manera similar, Certeau (1984) argumenta que caminar es una manera de apropiarse del espacio urbano, de transformarlo a través de la experiencia cotidiana. En el intento de ir más allá y a modo de como hicimos con *La cerda: indultada* en el barrio de la

Fama, aquí queremos rememorar la vida de la lagartija, y mediante un hacha seccionamos la cola de esta lagartija de mármol a la espera de su regeneración milagrosa, reflexión sobre las expectativas fallidas y el simbolismo de la regeneración y la resiliencia, desencantados espetamos : *¡Prometiste crecer !,* dando título a la obra (fig. 287).

Figura 286
Hallazgo y descubrimiento de lagartija (Podarcis Sicula. Lagartija Italiana. Italian Wall Lizard).



Nota: Lugar de recogida y proceso de creación de *Podarcis Sicula.*
Italian Wall Lizard.10,5 x 26,3 x 5 cm
Desde una roca encontrada que recogemos en Vergheto (44°05’15.2"N 10°10'06.8"E)
y estudiando formas y color se revela una lagartija
Creación en mármol de Bardiglio
Realización íntegramente a mano
El acabado de la pieza lo realizamos mediante pulido con ácido oxálico en húmedo. .
Padula, Carrara. Italia
Fotografías autoría propia. 2022.

Figura 287
Prometiste crecer.
Podarcis Sicula. Lagartija Italiana. Italian Wall Lizard.

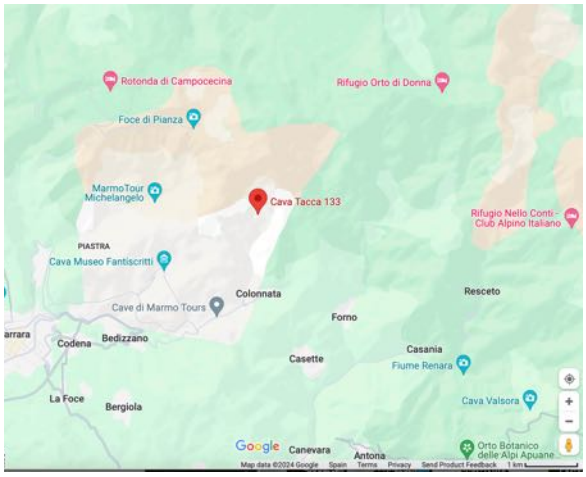


Nota: Resultado de la *performance*, escultura en mármol de Bardiglio Carrara, Italia. 2022
Abajo exposición en el museo Arqueológico de Cehegín, marzo 2023

- ***De la cantera a la lata. Cubo de peces.***

En la obra *De la cantera a la lata. Cubo de peces* (abreviado *Cubo de peces)*, se explora la integración del caminar, el relato y la escultura en mármol en Massa Carrara. El proceso comienza con el caminar desde el domicilio a la cantera (figs. 288, 289), seguido de la elección del mármol (de bloques de desecho) y su corte y traslado a vía Roma, en las puertas de la Academia. Para ello, fueron muy significativas las conversaciones con el dueño de la cantera . Estas interacciones no solo reflejan la transmisión de conocimientos y técnicas ancestrales, sino que también subrayan la

Figura 288
Cantera Tacca 133



Nota: Via dei Canaloni, 54033 Carrara Carrara. Italia. 2022
Fuente: mapa de Google map

Figura 289
Cantera Tacca 133



Nota: Via dei Canaloni, 54033 Carrara Carrara. Italia. 2022
Fuente: fotografía autoría propia

importancia de la memoria colectiva y las prácticas culturales en la configuración de identidades locales.

Esta obra busca conceptualizar el caminar como una práctica artística y pedagógica, alineándose con las ideas presentadas por Rodríguez (2014) en su artículo “Transigrafías. Caminar como práctica artístico pedagógica”, donde se destaca como el acto de caminar puede fomentar una comprensión más profunda de experiencia en el espacio urbano y social, promoviendo una conexión significativa con el entorno (Rodríguez, 2014).

Figura 290
Cantera Tacca 133



Nota: El propietario de la cantera Tacca muestra color del mármol de Bardiglio. En el centro: fotografía del propietario tras conversaciones. A la derecha: el propietario y el capataz de la cantera.
22 de junio 2022. Carrara. Italia

Las conversaciones con el dueño de la cantera, heredero de una tradición familiar que se remonta a varias generaciones, así como con el capataz y diferentes trabajadores, no solo enriquecen el proceso creativo, sino que también destacan el valor antropológico de la obra (fig. 290). Según Halbwachs (1992), la memoria colectiva es esencial para la cohesión social y la identidad cultural. En este contexto, la transmisión de historias y técnicas de generación en generación refleja la continuidad y adaptación de prácticas culturales en respuesta a los cambios sociales y económicos.

El proceso de De la cantera a la lata. Cubo de peces, la práctica de caminar desde el domicilio a la cantera y luego a la Academia no solo constituye un acto de desplazamiento,

sino que también genera un relato y una experiencia pedagógica que se integran en la escultura final. La pieza se realiza en un cubo de mármol de Bardiglio de 30 x 30 x 30 cm (figs. 291, 292) de la cantera Tacca 133(fig. 289, 290). Este cubo representa sardinas enlatadas, cerrando el círculo con las obras *Sardinas frescas* y *Sardinas latinas* de La Paz.

Figura 291
Vistas diversas. Cubo de peces.



Nota: Creación en mármol de Bardiglio
30 x 30 x 30 cm. Realizado a mano
Via Roma. Carrara. Italia
Autoría propia. 2022

Madueño

Figura 292
Cubo de peces sin y con agua





*Nota: A*rriba *Cubo de peces* sin agua

Abajo *Cubo de peces* con agua intentando revivir a los peces.

No solo nos rememora el agua por el color al río Carrione(fig. 256) también a la obra *Lanceración 1,2* (fig. 164, 165) por tener o no agua. Así como a *La cerda: indultada* (fig. 184, 185) por el intento de dar vida a objetos inanimados que representan animales.

La elección del mármol y su color, junto con el olor sulfuroso que despide la piedra, contribuyen a la autenticidad de la obra, destacando el animal como protagonista y sugiriendo una reflexión sobre la conceptualización y el proceso de creación artística.

Esta obra no solo documenta el viaje físico desde la cantera hasta la academia, sino que también encierra la esencia del caminar como un método pedagógico y artístico, referido también con las prácticas exploradas por Rodríguez (2014), quien argumenta que caminar puede ser una forma de resistencia y empoderamiento en contextos urbanos, promoviendo una apreciación estética y crítica del entorno.

En este caso tras descubrir a los peces, nos fue imposible liberarlos, inmersos a modo de lata de sardinas, de peces y sus restos encajados. *Cubo de Peces* (figs. 291,292), una vez más como hicimos en la obra *Cerda Indultada*, intentamos que volvieran a la vida, aunque esta vez poniéndolos en agua. Seccionados y mutilados, el banco, solo nos muestra su muerte, aquí la resurrección no fue posible (ver *RREsuRRección,* figs. 127-129). Solo nos quedó atar su caja con un cordel. Las sardinas yacen embutidas en la caja, a modo de lata, la propia piedra quizás por el mismo hechizo que las Sirena de Carrara, de manera indefinida.

En esencia, mi práctica es un testimonio de como los objetos encontrados y las imágenes, cargados de nuevas narrativas y significados, pueden desafiar nuestras percepciones y poblar el espacio entre el arte y la antropología. El diálogo entre la obra, su creador y el espectador rompe barreras y construye puentes entre el pasado y el futuro, entre la tradición y la innovación, articulando una exploración tanto personal como etnográfica y antropológica. Este enfoque, que honra por igual al artefacto, imagen y a la vida, descubren historias dignas de ser contadas y preservadas, comunicando las complejidades de la existencia humana independientemente del territorio, donde se haría singular y narrativos de cada espacio.

8.3.2.1.4 Las colecciones de objetos.

Figura 293
Colecciones 2022 del domicilio. Carrara



Nota: Todos los objetos provienen de autoconsumo en el domicilio. Es paralelo en metodología a la obra ***Ta-tapones. Encierro en la Paz*** (fig. 86)
Fotografías y composición autoría propia. 2022

Partiendo las colecciones de objetos desde el ámbito privado (fig. 293), evoluciona mi obra desde las prácticas domiciliarias hasta la exploración exterior (fig. 294), que serán coleccionadas y expuestas por medio de fotografías y mesas; se complementa y manifiesta una coreografía donde el acto de caminar y recolectar materiales significativos se convierte en una acción cargada de simbolismo y ritual.

Las colecciones desde lo personal tendrán un paralelismo con las que le preceden en otros destinos, siendo de inspiración similar a la de *Ta-tapones. Encierro en la Paz* (fig. 86) que se realizó en mi domicilio de Murcia, las segundas se podrían corresponder con las *Colecciones* de La Paz (figs. 110, 112, 127,129-134) y siendo representativas y determinan singularidad del lugar.

Madueño

Figura 294
Colecciones desde el exterior 2022.



Nota: Diferentes objetos e imágenes seleccionados en el caminar en el exterior del domicilio en las inmediaciones de Carrara, entre ellos bicicleta con flores en su sillín, diario de 1949, estampa de un santo, cinta de gimnasia, bebidas tipo bitter, llaves encontradas; en la última fila mesa con diferentes juegos y horario de trabajo de una fábrica con reglamentos y fecha de 1923

Autoría propia, 2022

Madueño

Figura 295
Caja de Pizza intervenida con borrego grabado. 1/101 2022.



Nota: Fotografía de la *performance* Cajas de Pizzas autoconsumidas de la Pizzeria Delfina, Via Apuana 1 Carrara .Italia.
Observamos la similitud de las rejas del balcón del domicilio en La Paz, Murcia (figs. 59, 60), y por la caja de pizza establece paralelismo con la obra *100%. COLOMBIANA* (fig 212)
Autoría propia. 2022

8.3.2.1.5 Performance. caja intervenida y pizzada.

La caja vuelve a ser vector transversal de nuestra obra, por estar presente en todos y cada uno de los territorios, llevándolo desde la mínima intervención, hasta revelarse simbólicamente como protagonista (fig. 295). Se da un nuevo significado a las cajas de pizza, similar a la de las cajas de de los proyectos anteriores, aunque cada una con su particular nuevo significado, refuerza el ciclo de asignación de nuevas identidades a los objetos, desafiando su propósito original.

La *performance Pizzada* (fig. 296), que podemos ver en el enlace *Performance Pizzando* ,se desarrolla en el contexto íntimo del domicilio en Carrara, destacando la recurrencia de la caja como símbolo y medio de expresión artística.

Esta obra integra la caja, utilizada de diversas maneras en diferentes territorios, como un vector transversal presente en todas las etapas de la investigación

Madueño

artística. Cada caja de pizza pisada durante la *performance* (fig. 296) simboliza la reafirmación del tiempo y el desplazamiento, ritualizando el caminar y representando metafóricamente la constante búsqueda de identidad y el impacto cultural dejado a nuestro paso.Esta acción invita a una reflexión crítica sobre la relación entre el arte, el entorno y la experiencia humana.

Figura 296
Performance Pizzando



Nota: Fotogramas de *la performance PIzzando*
Cajas de autoconsumo todas provienen de Pizzeria Delfina. Via Apuana 1,Carrara .Italia.
Enlace y visualización de la performance:
https://drive.google.com/file/d/1Ik5pHdqZpN8LXk4ZqieVprXb_Ik1xi0t/view

La acción *Pizzando*, registrada en el domicilio de Carrara, resalta la importancia del entorno doméstico en la creación artística. La inclusión de objetos personales y la presencia

del espejo en la escena añaden capas de significado. El espejo, al reflejar tanto al artista como al entorno, introduce una dimensión de autorreflexión, invitando al espectador a considerar la relación entre el yo y el espacio habitado.

En mi *performance*, el acto de pisar y recontextualizar cajas de pizza en mi domicilio de Carrara no solo es una reafirmación del tiempo y el desplazamiento, sino también un cuestionamiento sobre la permanencia y lo efímero del arte.

La utilización del soporte de cajas de pizzas tiene paralelismo con las obras de Michaele Armitage (Jinman, 2019)y de Ofili (Hodge y Wallis, 2018) por utilizar como base los elementos autóctonos para la acción artística.

El cierre de la puerta al final del vídeo y la *performance* añade un elemento de clausura y finalización, sugiriendo un ciclo completo de intervención y reflexión. Este acto de cerrar la puerta puede interpretarse como una metáfora del cierre de un capítulo o una etapa en la investigación artística, incluyendo la experiencia y el significado de la *performance* dentro del espacio doméstico.

El entorno doméstico en Carrara proporciona un marco físico para la *performance*, influyendo en su significado y ejecución. La utilización de objetos cotidianos y desechados, como las cajas de pizza, refleja la influencia del pensamiento zen en la obra de Richard Long, aunque se transponga de la naturaleza al domicilio, que valora la simplicidad, la contemplación y la armonía (Abad, 2007). Este enfoque minimalista concuerda con la elección de materiales y la simplicidad de las formas creadas en la *performance*.

Esta interacción refleja la metodología de Hamish Fulton, quien transforma la experiencia de la caminata en arte, utilizando medios como la fotografía, el texto y el dibujo para documentar y transmitir las percepciones y reflexiones derivadas de sus recorridos (Gutiérrez, 2019).

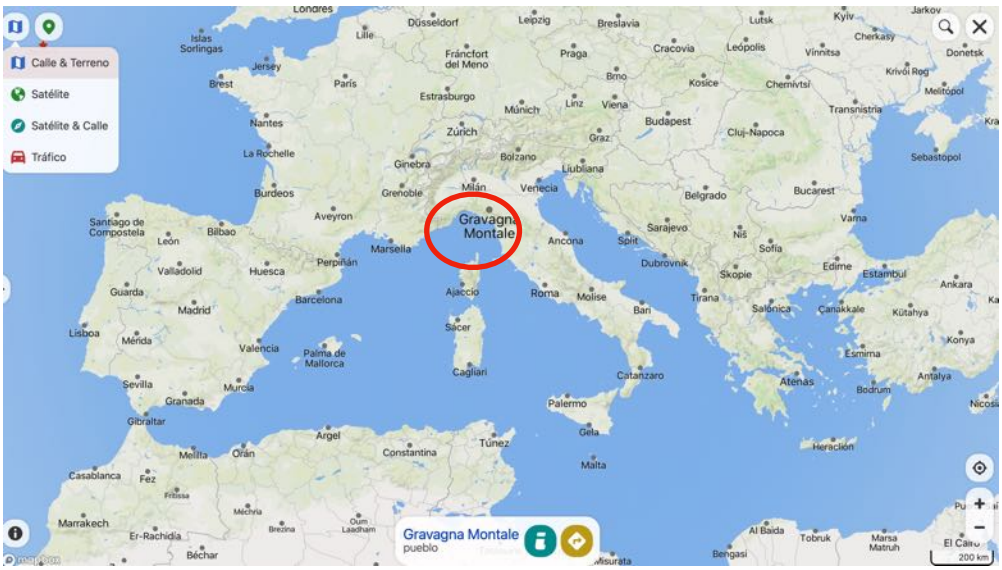
Gravagna Montale. Italia

8.3.3 Gravagna Montale

- **Localización y características demográficas, sociales y económica**

Gravagna Montale es una localidad que forma parte del municipio de Pontremoli, ubicada en la provincia de Massa-Carrara, en la región de Toscana, Italia (figs. 297-299).

Figura 297
Situación de Gravagna Montale.



Nota: Gravagna Montale de provincia de Massa Carrara en el Norte de Italia
Fuente: https://mapcarta.com/es/18697418/Mapa

Figura 298
Gravagna Montale al anochecer.



Nota: Fotografía desde Gravagna Rocco
Autoría propia. 2022

Madueño

Destaca por su ubicación en un entorno predominantemente montañoso y su vinculación con la cultura y la economía rural de la zona. Es un ejemplo ilustrativo de las pequeñas comunidades rurales de Toscana, mostrando como mantienen su cohesión social, economía y cultura en un marco de vida sostenible y tradicional. La estructura demográfica y social de la localidad refleja un equilibrio entre la preservación de su identidad y la adaptación a las necesidades modernas, proporcionando un caso de estudio valioso sobre la vida rural en Italia. La localidad está situada a 9,93 kilómetros de Pontremoli, facilitando un acceso relativamente directo al centro del municipio (Italia.indettaglio.it, 2023). Su altitud se encuentra a 723 metros sobre el nivel del mar, lo cual influye en su clima y agricultura. Gravagna Montale es una típica *frazione* italiana (una subdivisión de un municipio que mantiene su propia identidad administrativa y social, similar a una aldea o pedanía), tiene una población de 45 habitantes, compuesta por 23 hombres y 22 mujeres. Esta escala de población facilita una vida comunitaria íntima, en la cual las dinámicas sociales son profundamente marcadas por las interacciones entre vecinos.

Según los datos que recogidos de italia.indettaglio.it (2023), la comunidad cuenta con 29 familias , de las cuales 14 están integradas por un sólo miembro, 8 familias tienes 2 miembros y 5 familias de 3 miembros, no existen familias de más de 3 componentes. De estos habitantes 21 son solteros, divididos en 11 hombres y 10 mujeres; 18 personas están casadas o separadas de hecho; una persona está divorciada; y cinco son viudos. Esta estructura de edad y estado civil refleja la estabilidad demográfica típica de las pequeñas comunidades rurales italianas.

En el ámbito educativo, se observa que tres residentes tienen titulación universitaria (dos hombres y una mujer); seis personas cuentan con un diploma de secundaria, distribuidos

equitativamente entre hombres y mujeres; 17 tienen educación básica, con una mayoría de 12 hombres y 11 mujeres; y tres personas son alfabetizadas sin titulación formal.

En cuanto a la economía y ocupación, 16 residentes mayores de 15 años están empleados, lo que indica una tasa de empleo completa entre los encuestados y es vital para el sustento de la comunidad. Hay 27 familias en Gravagna Montale, lo que suma un total de 45 personas y resulta en un promedio de 1,67 personas por familia. Esta medida es indicativa de la densidad y estructura social de la *frazione*, y la mayoría de las familias poseen sus viviendas, con solo una familia viviendo en condiciones diferentes.

Figura 299
Iglesia de Gravagna Montale.



Nota: Arriba vista exterior de la iglesia
Desde sus inmediaciones se pinta la obra *Autopista a través de Gravagna Montale* (fig. 310)
Abajo vista interior de la iglesia

La *frazione* cuenta con 94 edificios, de los cuales 64 están ocupados y 53 son de uso residencial. La condición de estos edificios varía, con 13 en óptimo estado, 29 en buen estado, nueve en estado mediocre y dos en mal estado. Todos los edificios residenciales están construidos de mampostería, lo que destaca la uniformidad en los materiales de construcción.

Gravagna Montale no tiene bancos ni farmacias, lo que obliga a sus residentes a desplazarse a Pontremoli para acceder a la mayoría de los servicios esenciales. Aunque en la referencia indica que no hay parroquias, pudimos verificar que si existe una iglesia de particular belleza en lo más alto de la población, donde se realizan oficios religiosos católicos cada domingo alterno, complementándose con la actividad religiosa en Gravagna (fig. 299).

8.3.3.1 Esquema de la obra seleccionada de la obra Gravagna Montale.

En mi trabajo artístico en Gravagna Montale, he empleado tanto la pintura, la fotografía como el vídeo para mi inmersión en el entorno y explorar y documentar lo social, lo cultural y natural de la región. Mi enfoque se centra en como estos medios pueden revelar aspectos del entorno que son cruciales tanto desde una perspectiva ecológica como cultural, y la intersección con la época contemporánea (tabla 6).

Tabla 6
Obras seleccionadas relacionadas de Gravagna Montale

	Obra Artística		Figura	O/R	P	G	Cm	Co	F	V	So
Paisaje Gravagna	Colección Fotografias	General	298-302	R			+	X	X		
		Serie Puente inalcanzable	303	R			+	X	X		
	Luciérnagas. luz oculta		304	R			+			X	X
	Personal	*Desde mi puerta*	305	R	X						
	En las cercanías de Gravagna Montale		306	R							
	Prado		307	R	X						
	Desde el medio alto de Gravagna Montale		311	R	X						
	Pajar		308	R	X						
	Autopista a través de Gravagna Montale		310	R	X						
	Litografía *Aronte*		312	R		X					

Leyenda: O =Objeto físico; R = Representación; S = Soporte; P = Pintura;G = Grabado; Cm = Caminar; Co = Colección; F = Fotografía; V = Vídeo; So = Sonido.
+ = Participa de la acción

Madueño

8.3.3.1.1 La fotografía.General y serie Puente inalcanzable.

En mi exploración fotográfica de Gravagna Montale, capturo la esencia de este pequeño pueblo italiano, inmortalizando tanto su arquitectura religiosa, sus paisajes, así como la vida cotidiana de sus menos de 60 habitantes (figs. 298-303, 306-308). Las fotografías revelan un entorno marcado por el enclave en los Alpes, sus viviendas antiguas y detalles del día a día, que reflejan la profundidad cultural y social del entorno rural. Esta serie fotográfica no solo documenta espacios físicos sino que también celebra la interacción entre la comunidad y su entorno natural, ofreciendo una cápsula del tiempo de un modo de vida que persiste a pesar de la modernización.

Cada imagen actúa como un archivo visual que captura el patrimonio y la memoria colectiva del pueblo, evidenciando como objetos cotidianos y sitios locales se convierten en significantes de la identidad colectiva y personal. Estos elementos visuales se transforman en narrativas que documentan la historia y las tradiciones de Gravagna Montale, inspirado en la visión de Marc Augé sobre la interacción humana en los espacios y como estos pueden ser interpretados como “no lugares” en contextos modernos pero aún cargados de significado personal y colectivo en un entorno rural (Augé, 1995).

La arquitectura y los objetos capturados en estas imágenes cuentan historias de un pasado y un presente entrelazados, donde cada detalle fotografiado aporta a la construcción de un estudio antropológico del área. Estas fotografías no solo preservan instantes de la vida rural sino que también invitan a reflexionar sobre las dinámicas de conservación cultural y los desafíos que enfrenta el patrimonio en zonas rurales, una temática que Susan Sontag aborda al considerar la fotografía como una práctica antropológica que acumula y preserva la historia a través de sus capturas (Sontag, 1977).

- **La fotografía general.**

Esta serie fotográfica se convierte así en una expresión artística y antropológica que explora como la memoria y el espacio se entrelazan en el territorio de Gravagna (figs. 300-302). A través de esta, no solo se celebra la estética del paisaje rural, sino que también se enfatiza su valor como documento vivo de la memoria colectiva, ilustrando como los espacios y los objetos dentro de estos se cargan de significados y como pueden ser interpretados para entender mejor la relación entre la historia y la modernidad.

Siendo de especial interés las diferentes herramientas y maquinarias de trabajo y movilidad, simbologías, así como la modificación del paisaje (fig. 300).

Figura 300
Fotografías entorno de Gravagna.



Nota: Fotografías que reflejan el propio ambiente rural
Autoría propia. 2022

Figura 301
Fotografías de Gravagna Montale







Nota: Fotografías autoría propia. 2022

Figura 302
Paisaje Gravagna







Nota: Fotografías autoría propia. 2022

- ***Puente Inalcanzable de Gravagna.***

Figura 303
Serie fotografías. Puente inalcanzable de Gravagna



Nota: Fotografías tomadas desde debajo del puente que representan su magnitud.
Autoría propia. 2022

En la serie fotográfica *Puente Inalcanzable de Gravagna Montale* (fig. 303), exploro la monumentalidad de un puente situado en un entorno natural, capturando desde diferentes ángulos y condiciones de luz la imponente estructura que, a pesar de su funcionalidad evidente, parece inaccesible y distante para los habitantes locales. Esta serie busca no solo destacar la arquitectura del puente sino también reflexionar sobre su relación con el paisaje circundante y su impacto en la percepción y experiencia del espacio.

A través de estas imágenes, me propongo examinar el puente como un "no lugar", un concepto acuñado por Marc Augé, que aunque crucial para la conectividad y la red de transporte, carece de significado en las interacciones humanas cotidianas y la identidad local (Augé, 1995). Este enfoque me permite transformar un objeto de infraestructura en una meditación sobre el aislamiento y la marginalización, explorando como estructuras tan imponentes pueden actuar tanto como conexiones como barreras.

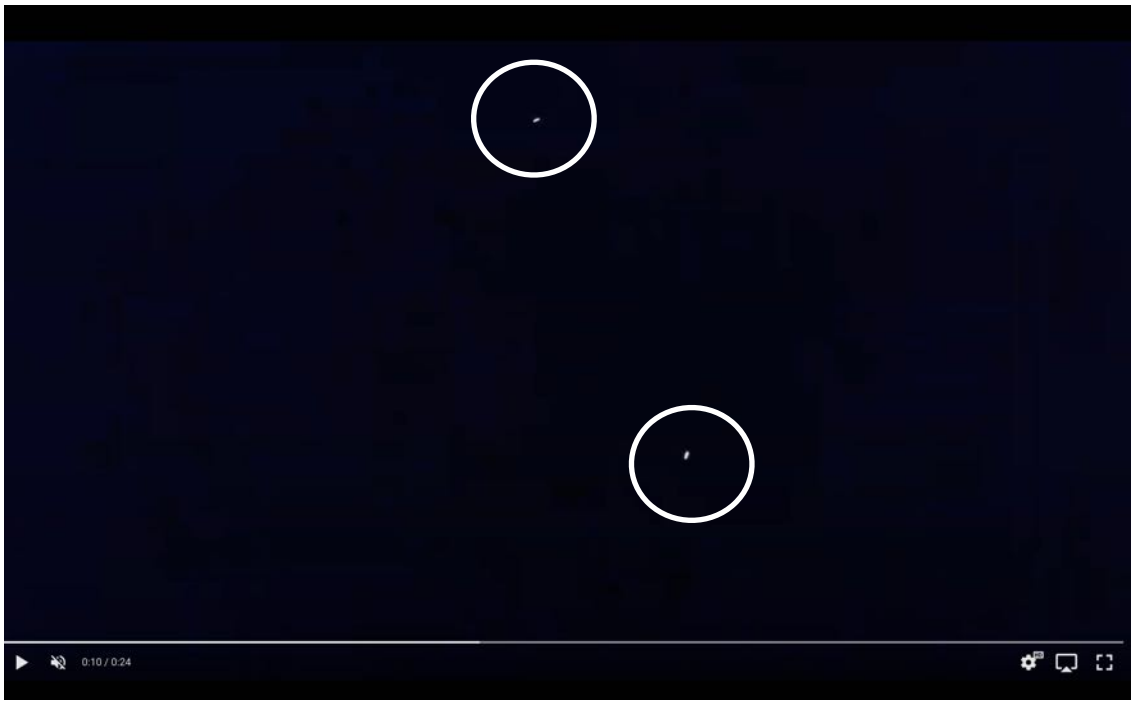
Además, estas fotografías dialogan con las ideas de Doreen Massey sobre el espacio, tratándolo como un producto de interrelaciones y narrativas. El puente aquí es una metáfora de los flujos y discontinuidades que caracterizan la globalización y sus impactos locales (Massey, 2005), sugiriendo una reflexión sobre las divisiones espaciales y sociales impuestas por la planificación moderna y sus efectos en comunidades pequeñas y remotas.

Mi trabajo con esta serie no sólo documenta una estructura física, sino que propone una exploración más profunda de como estos espacios y objetos son marcados por el tiempo y la historia.

8.3.3.1.2 Vídeo. Luciérnagas: luz oculta.

Paralelamente, realizo videos, que generalmente están implicados con lo natural, imágenes que se corresponden con hallazgos, por ejemplo el vídeo *Luciérnagas: luz oculta* (fig. 304), que amplía esta exploración.

Figura 304
Fotograma de vídeo Luciérnagas: luz oculta. Gragvana Montale



Nota: Fotograma donde se aprecia vagamente dos puntos blancos que corresponden a las luces de luciérnagas, los rodeamos con dos circunferencias blancas
Enlace (https://photos.app.goo.gl/qQXJZXi7qJpas2Q2A)
Autoría propia. 2022

Se pueden ver *Luciérnagas: luz oculta* en el siguiente enlace: *Luciérnagas*.. En él se captura el espectáculo de luz natural proporcionado por las luciérnagas al anochecer, acompañado por el sonido de la noche del entorno. Este vídeo no solo complementa las fotografías estáticas al mostrar el movimiento y la actividad que no se pueden capturar completamente en imágenes fijas, sino que también subraya la interacción de las especies nativas con su hábitat, siendo un hecho singular y convirtiéndose en un verdadero espectáculo y baile de luces intermitentes, donde la imagen y el sonido trasciende lo físico. Al documentar este fenómeno, proporciono un punto de conexión emocional y cognitivo que permite a los espectadores experimentar la sutileza de la luminosidad al ritmo del sonido autóctono y la vitalidad del entorno nocturno, oculto al espacio diurno.

8.3.3.1.3 Desde la pintura

- ***Boceto, En las Cercanías (…) y Camino a Gravagna Montale***

Figura 305
Desde mi puerta Gravagna Montale



Nota: Aprox. 48 x 27 cm óleo sobre lienzo
Véase el motocarro a la izquierda del dibujo
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

En principio realizo una pintura rápida monocromática a modo de boceto desde mi domicilio, en Gravagna Montale (fig. 283). Posteriormente realizo diferentes obras, todas ellas desde el expresionismo buscando sensaciones y expresividad (figs. 305-310)**.** Obras que retratan Gravagna Montale, cada elemento, desde las montañas, los árboles, y la arquitectura hasta las alpacas de paja, es más que una mera representación, son símbolos que dialogan entre el arte y la antropología, destacando la interconexión de la vida humana con su entorno. Estos elementos son cuidadosamente seleccionados y representados para amplificar su significado cultural y natural, ofreciendo una ventana hacia la vida rural y natural de esta zona italiana.

Más allá de la representación física, el valor de las imágenes en mis obras se encuentra en su capacidad para evocar y conectar. Cada imagen es una invitación a sumergirse en el mundo de Gravagna Montale, a sentir la textura de su vida y a entender las capas de significado que se encuentran detrás de lo visible. La imagen se convierte en un puente entre la experiencia inmediata de la naturaleza y su interpretación a través del arte, donde el espectador es llamado a encontrar no solo la belleza de los Alpes Apuanos, sino también el significado más profundo y los diferentes matices que encierran estas representaciones y que trasciende a una simple mirada de la belleza mundo natural. A través de esta exploración visual y temática, las obras realizadas presentan una imagen del paisaje de Gravagna Montale. Cada obra es un diálogo continuo que invita a los espectadores a descubrir el significado profundo en cada elemento, desde lo más grandioso de los árboles y las montañas hasta lo más cotidiano de las alpacas de paja y los cobertizos.

Figura 306
En las cercanías de Gravagna Montale



Nota: Óleo sobre lienzo
Aprox. 48x27 cm óleo sobre lienzo
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

Madueño

- ***Prado.***

Figura 307
Prado.



Nota: En el camino de Gravagna Rocco a Gravagna Montale. Massa Carrara. Italia
Izquierda fotografía. Derecha *Prado.* Óleo sobre lienzo.
80 x 50 cm. Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

En las caminatas entre los pueblos de abajo Gravagna Rocco y arriba Gravagna Montale me detengo y realizo la obra *Prado* (fig. 307) es una manifestación artística de la simbiosis entre el paisaje y la cultura de esta región específica. En el lienzo, la bala de paja, el objeto encontrado, se erige no sólo como un elemento del paisaje rural, sino como un símbolo del ciclo agrícola y la relación ancestral del hombre con la tierra.

Desde una perspectiva de la técnica, el uso de pinceladas sueltas y fluidas captura la textura del heno y la vibración del aire en la altitud de los Alpes Apuanos. Los verdes de los campos, yuxtapuestos con los tonos más oscuros y ricos de la tierra, reflejan la fertilidad y el dinamismo del terreno, mientras que la bala de paja, dominante, actúa como un ancla visual en la composición, simbolizando la el fruto del trabajo humano en simbiosis con la naturaleza en cierta medida domesticada.

El tipo de pintura empleada sugiere una interpretación expresionista del paisaje, aunque con ciertos matices impresionistas donde la captura de la luz y la atmósfera son esenciales. Esta técnica permite transmitir un sentido de momento y lugar, que se hace aún más relevante al considerar la naturaleza transitoria de la luz y como define la percepción del paisaje.

La combinación de estas dos corrientes artísticas permite una representación rica y multifacética del entorno natural. Según Elger (1998), el arte expresionista se caracteriza por la alteración de la realidad para expresar emociones internas. Por otro lado, los impresionistas se enfocan en capturar la impresión momentánea de la luz y el color, superando las ortodoxias artísticas de su tiempo para allanar el camino hacia el modernismo estético (Wuggenig, 2011). Esta obra, por tanto, no solo documenta un lugar, sino que también muestra la interacción dinámica entre el artista y el entorno, revelando como ambos se influyen mutuamente.

Conceptualmente, la obra puede interpretarse como un comentario sobre la vida en Gravagna Montale. La bala de paja, un objeto cotidiano, en esta representación es elevada al estatus de protagonista, destacando la belleza intrínseca y la importancia de las prácticas agrícolas tradicionales en un mundo cada vez más desconectado de sus raíces rurales.

Relacionándolo con el territorio, el cuadro invita al espectador a considerar como la topografía y la vida rural configuran la identidad de una región. Los Alpes Apuanos no son solo un telón de fondo majestuoso para la representación artística; también son testigos de la historia, la cultura y las relaciones diarias de los habitantes de Gravagna Montale.

- ***Pajar. Gravagna Montale***

Figura 308
Pajar. Gravagna Montale



Nota: Arriba fotografías autoría propia.Pajar situado a la entrada Gravagna Montale. Italia
Abajo Óleo sobre lienzo.31 x 50,5 cm
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

En mi creación artística, *Pajar. Gravagna Montale* (fig. 308), retrato un paisaje rural en Gravagna Montale al comienzo del verano, extendiendo la visión del cuadro anterior (fig. 307). Esta obra busca capturar no solo la estética visual del entorno sino también su rica

textura cultural y antropológica. La escena se centra en un cobertizo, empleado principalmente para almacenar fardos de heno, mientras que los vehículos se omiten en la pintura, lo que permite transformar la obra en un estudio de la vida rural.

Utilicé una paleta de colores intensos y ricos contrastes para infundir vitalidad en un elemento común del paisaje. Los rojos vibrantes y amarillos iluminan la estructura y actúan como una metáfora de la energía, transformando el cobertizo en el corazón de la comunidad. Este uso específico de tonalidades refleja la vitalidad oculta en las escenas cotidianas, la arquitectura y su entorno natural. La apertura sin restricciones del cobertizo añade el matiz de seguridad y la confianza entre sus habitantes.

Mis pinceladas gruesas y rápidas capturan la esencia auténtica del entorno rural, magnificando detalles como la paja acumulada. Esta técnica no solo enriquece la textura visual sino que también transmite fluidez, típica de la vida en el campo. Además, estas texturas invitan al espectador a reflexionar sobre la robustez y durabilidad de las estructuras rurales y las vidas que sostienen.

El cobertizo, presentado de manera frontal y dominante, captura efectivamente la atención y subraya su rol central en la vida agrícola y como símbolo del trabajo y la solidaridad de la comunidad rural. La saturación del color y la textura vibrante añaden profundidad, invitando a una exploración detallada que revela los distintos matices de la escena.

Como protagonista, el cobertizo eleva su función práctica a un plano de profundo significado antropológico, reflejando las prácticas agrícolas y la conexión emocional y cultural de la comunidad con su paisaje. A través de esta obra, destaco como un simple edificio puede encarnar la historia y las tradiciones de un lugar.

- ***Desde el medio alto de Gravagna Montale* y *Autopista a través de Gravagna Montale***

Figura 309
Desde el medio alto de Gravagna Montale



Nota: Óleo sobre lienzo
Representa de la vista desde un camino elevado tras Gravagna Montale. Italia
49 x 79 cm
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

Desde el medio alto de Gravagna Montale (fig. 309) y *Autopista a través de Gravagna Montale* (fig. 310) son testimonios visuales del paisaje dinámico de los Alpes Apuanos, capturados desde la subjetividad de mi perspectiva artística. A través de la técnica expresionista abstracta, caracterizada por pinceladas amplias y una paleta cromática saturada, busco trascender la representación convencional del paisaje para adentrarme en una exploración más profunda de la identidad cultural y la esencia emotiva del territorio.

Aunque distintas en su focalización, las dos pinturas (figs. 309, 310) son coherentes en estilo y narrativa. La primera se centra en la majestuosidad natural, mientras que la segunda incluye infraestructura moderna e inaccesible para los lugareños. Ambas reflejan tanto la flora y la urbanidad como el cielo expansivo que corona Gravagna Montale.

Figura 310
Autopista a través de Gravagna Montale



Nota: Óleo sobre lienzo
Representa el puente de la autopista desde la iglesia de Gravagna Montale. Italia
59 x 70 cm
Obra pintada en el lugar. Autoría propia. 2022

En lugar de seguir una reproducción precisa y realista del paisaje, las formas están distorsionadas para transmitir una interpretación subjetiva y emocional del entorno. Esta distorsión es un elemento clave en el expresionismo, utilizado para expresar los sentimientos internos del artista. Más que una mera representación visual del paisaje, ambos cuadros se centran en la experiencia emocional del lugar, capturando la esencia de Gravagna Montale a través de una lente personal e interpretativa.

Este estilo de pintura permite al espectador conectarse con la obra a un nivel emocional profundo, ofreciendo una visión única del entorno natural. Los verdes y rojos, junto con los azules intensos, no solo marcan el paisaje sino que también simbolizan la vibrante relación entre la naturaleza y la humanidad.

La inclusión de elementos como los árboles en la primera obra (fig. 309) sirve como un ancla en la composición, mientras que las formas ondulantes y los colores superpuestos en la segunda pintura (fig. 310) sugieren una visión más abstracta y emocionalmente cargada. Desde la perspectiva de la fenomenología en el arte, las obras capturan la esencia del lugar, manifestando como la percepción individual y la experiencia directa del entorno natural se plasman en el lienzo.

En *Autopista a través de Gravagna Montale*, integro conscientemente el puente que ya presenté en la serie de fotografías *Puente inalcanzable* (fig. 310), atravesando horizontalmente todo el cuadro de manera lineal.

8.3.3.1.4 Representación litográfica. Aronte

Posteriormente, en diciembre de 2023, realizo una interpretación litográfica de la obra *Desde el medio alto de Gravagna Montale* utilizando la técnica litográfica en la Real Casa de la Moneda, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (figs. 311, 312). Este proceso implicó una serie de pasos meticulosos y detallados para transferir la esencia de la pintura original a la piedra litográfica.

Para comenzar, utilicé barras litográficas para dibujar la obra directamente sobre una piedra caliza de alta calidad proveniente de la cantera de Solnhofen en Baviera (Alemania). Esta piedra es reconocida por su grano fino y su capacidad para reproducir detalles minuciosos. El dibujo con barras litográficas permite una aplicación precisa y variada de texturas, manteniendo la riqueza y la intensidad de los trazos originales. Una vez finalizado el dibujo, la piedra se sometió a una preparación química que incluye goma arábiga y ácido nítrico. La goma arábiga actúa como un agente fijador que cubre la superficie de la piedra, asegurando que las áreas no dibujadas absorban agua y repelan la tinta. El ácido nítrico se utiliza para fortalecer esta fijación y preparar la piedra para el proceso de impresión.

Madueño

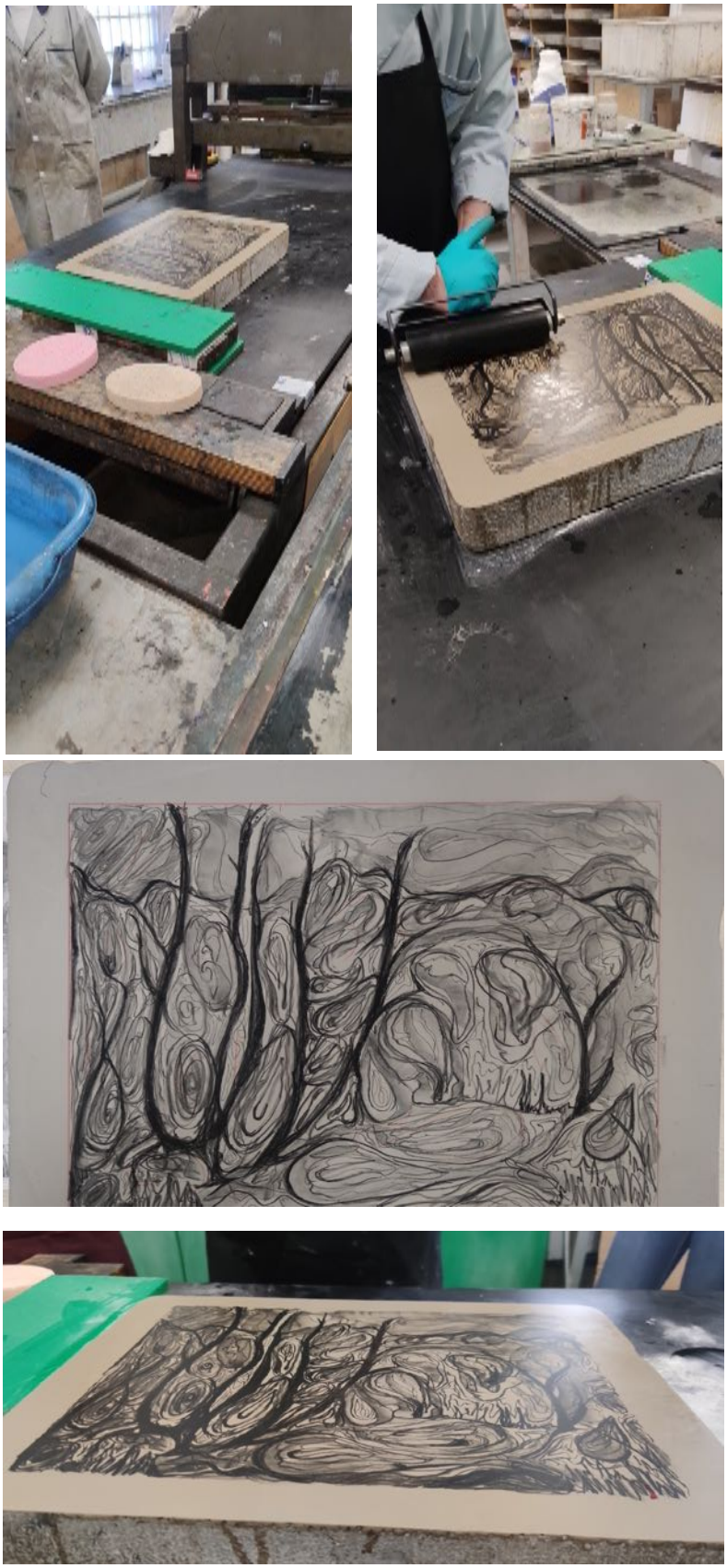
Durante la impresión, la piedra se humedece antes de aplicar la tinta litográfica mediante rodillo. La tinta se adhiere únicamente a las áreas dibujadas con las barras litográficas, mientras que las áreas sin dibujo repelen la tinta. La piedra se coloca en la prensa litográfica y, mediante presión, se transfiere la imagen al papel.

La litografía resultante, titulada *Aronte*, adopta y reinterpreta los elementos expresionistas de la pintura original, ofreciendo una nueva perspectiva sobre el paisaje de los Alpes Apuanos. Esta obra ha sido seleccionada para la exposición *Tinta de Verano* que se celebrará en octubre de 2024 en la sala de exposiciones de la Real Casa de la Moneda, FMNT.

La técnica litográfica, que ya fue utilizada en el expresionismo alemán, tiene raíces en procesos ancestrales de impresión. Esta técnica no solo tiene un valor estético, sino que también conecta con prácticas históricas de registro y comunicación visual, donde la piedra y el grabado eran métodos primarios para conservar y transmitir conocimiento. La elección de esta técnica evoca formas tradicionales de trabajo y reproducción, uniendo lo ancestral con lo contemporáneo para explorar la relación entre el hombre y su entorno. Siendo un modo de hacer que pertenece al patrimonio cultural inmaterial.

Aronte refleja la continuidad de mi exploración artística, donde los trazos dinámicos y las formas abstractas se combinan para expresar la interacción entre la naturaleza y la percepción humana. Desde un punto de vista antropológico, esta obra destaca como las técnicas tradicionales pueden ser aplicadas en un contexto moderno para profundizar en la relación entre el hombre y su entorno. La litografía, en este sentido, se convierte en un puente entre lo ancestral y lo moderno, permitiendo una conexión profunda y reflexiva con el espectador, quien puede apreciar tanto la técnica como la interpretación emocional del paisaje.

Figura 311
Técnica litográfica. Piedra litográfica



Nota: Proceso de realización de la litografía.

Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, Real Casa de la Moneda(FNMT, RCM)

Diciembre 2023-2024

Autoría propia

Figura 312
Aronte.



Nota: Interpretación litográfica de *Desde el medio alto de Gravagna Montale* que adopta el título Aronte
Litografía 54 x 75,7 cm
Autoría propia, diciembre 2023-2024
Seleccionado para la exposición y catálogo *Tinta de Verano* 2024. Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, Real Casa de la Moneda(FNMT: RCM). Curador Maestro D. Luis Fernando Cabrera.
Octubre 2024.

Madueño

9. Resultados

9.1 Resultados de las obras

Las obras individuales, al examinar temas como la desigualdad de género, la interacción social y el impacto del entorno urbano, dialogan eficazmente con los referentes teóricos y culturales, desde la arqueología contemporánea hasta la crítica social y la historia del arte. La utilización del soporte como elemento narrativo manifiesta la intrincada relación entre el material y el mensaje, enfatizando el rol del arte en la interrogación y redefinición de nuestro entorno.

9.2 Impacto y aplicabilidad

En este estudio queda demostrado que la práctica artística, informada por la antropología y centrada en el objeto encontrado, ofrece *insights* valiosos sobre la condición humana y el entorno socio-cultural. La capacidad de estas obras para inspirar nuevas perspectivas y diálogos confirma su valor no solo dentro del contexto específico de cada enclave sino también como modelo aplicable en otros contextos urbanos y culturales, subrayando la universalidad de la experiencia artística y antropológica.

9.3 Internacionalización de la investigación

La expansión de esta investigación más allá de los límites de La Paz hacia territorios como Colombia e Italia refleja una ambición por explorar la universalidad de la hipótesis propuesta, a través de la creación de diferentes obras, por nombrar alguna de ellas, las instalaciones *La Huida* (fig. 211), *100%. COLOMBIANA* (fig. 212)*, Pan Pa´ Ya,* (fig. 213), *Colección.Del Objeto encontrado a la colonización 2021* (fig. 223), a la que se añade obras colaborativas como *Topografía de Colombia* (fig. 247), el vídeo editado con el cambio de discurso se significa en el *Doblaje Comunicado El tren ha muerto* (fig. 241) todas ellas realizadas en Bogota (tabla 4). De igual manera desde Italia en el entorno de los Alpes

Apuanos , se significa también por la medio de la representación artística, la imagen y objeto encontrado en el arte se significa su valor antropológico en obras realizadas durante mi estancia en la Academia de Arte de Bellas Artes de Carrara en creaciones performáticas como *Prometiste crecer* (fig. 285-287), *Pizzando* (fig. 296), así como en sus colecciones tanto de consumo propio como exteriores (figs. 293, 294), *Animalario Apuano*s (figs. 278, 279, 281, 283, 284) o las colecciones (tabla5) y representaciones vídeo fotográficas (figs. 298-304) y pictóricas(figs. 305-308, 310, 311) de Gravagna(tabla 6). Estas incursiones en diferentes territorios internacionales confirman la aplicabilidad y validez de la hipótesis más allá de su origen, demostrando la capacidad del arte, fundamentado en el objeto encontrado y la imagen, para captar y reinterpretar la realidad antropológica de distintos territorios.

La internacionalización de esta investigación contribuye a un diálogo global sobre el papel del arte y la antropología en la interpretación y representación de las dinámicas sociales y culturales. Al entrelazar las narrativas visuales y objetuales de Colombia e Italia con las de La Paz, se destaca la diversidad de experiencias y percepciones que caracterizan a las comunidades globales, reafirmando la relevancia universal de nuestra conexión con el mundo material y la capacidad del arte para trascender fronteras, comunicando de manera efectiva las complejidades de la experiencia humana.

Este enfoque holístico subraya el valor de las metodologías interdisciplinares en la investigación artística y antropológica, y su potencial para fomentar una comprensión más profunda y empática de las realidades humanas a través de las culturas. La capacidad de estas obras para desenvolverse en diversos contextos culturales y geográficos no solo valida la hipótesis planteada sino que también abre caminos para futuras exploraciones artísticas y antropológicas, estableciendo un legado inspirador para futuras generaciones de artistas y académicos interesados en explorar la riqueza entre la cultura, la sociedad y la materialidad.

9.4 Interdisciplinariedad y relevancia social

El cruce interdisciplinario de arte, antropología y sociedad en esta investigación no solo ha permitido una comprensión más rica de la cultura material y su impacto en la comunidad, sino que también ha revelado como el arte puede funcionar como una herramienta de crítica y cambio social. Las obras, al incorporar y transformar objetos cotidianos en narrativas visuales y simbólicas, demuestran la capacidad del arte para reflexionar sobre y redefinir nuestras relaciones con el mundo material y el entorno urbano. Esta aproximación subraya la importancia de considerar el arte no solo como una expresión estética sino también como un acto de investigación y conocimiento que puede influir en nuestra percepción y comprensión del lugar en el que se habita.

9.5 Implicaciones para la práctica artística y antropológica

Con este estudio se amplía los horizontes de la práctica artística y antropológica, proponiendo un modelo en el que el arte se convierte en un medio de exploración estudio y análisis cultural, social y político. Al hacerlo, se reafirma la importancia de la observación, la experimentación y la participación comunitaria en la creación artística, ofreciendo nuevas vías para el compromiso con temas de relevancia contemporánea. Además, pone de relieve la necesidad de una reflexión crítica sobre las metodologías y procesos en ambas disciplinas, abogando por un diálogo más fluido entre el arte, la antropología y la sociedad.

9.6 Evaluación de la metodología

La metodología empleada en esta investigación, que explora la intersección entre antropología y arte a través del estudio y transformación de objetos e imágenes encontrados, presenta una serie de fortalezas y debilidades. A continuación, se realiza una evaluación detallada de esta metodología, considerando sus elementos clave y como han contribuido a los resultados obtenidos.

- **Fortalezas**

- **Enfoque cualitativo y profundo**: La metodología cualitativa adoptada ha permitido una exploración detallada y rica en matices de los objetos e imágenes cotidianos, a menudo ignorados o descartados, transformándolos en vehículos de expresión artística y antropológica. Esta aproximación ha generado diálogos significativos entre el creador, el espectador y el objeto o imagen, enriqueciendo la comprensión de los contextos culturales y artísticos.

- **Inmersión en el entorno**: La fase de inmersión ha sido fundamental para comprender profundamente el contexto de estudio. Vivir en el lugar de estudio, como se realizó en el barrio de La Paz en Murcia, Bogotá y Massa Carrara, permitió una observación continua y detallada de las relaciones humanas, el paisaje y los mitos locales. Esta metodología garantiza una base sólida para la identificación y selección de objetos significativos para la investigación.

- **Flexibilidad y adaptabilidad**: La metodología se ha mostrado flexible, adaptándose a los descubrimientos emergentes y permitiendo ajustes continuos en el enfoque de investigación. Este diseño adaptativo ha facilitado la incorporación de nuevos hallazgos y la evolución del estudio en función de las necesidades específicas de cada contexto.

- **Documentación fotográfica y análisis de contenido**: El uso extensivo de la fotografía para documentar objetos, paisajes y escenas cotidianas ha proporcionado un registro visual robusto, complementado por un análisis detallado de contenido. Este enfoque ha permitido una interpretación rica y multifacética de los objetos e imágenes, destacando su relevancia cultural y estética.

- **Interacción comunitaria**: La metodología ha promovido una interacción continua con las comunidades locales, obteniendo narrativas personales y colectivas que aportan profundidad al estudio. Este enfoque ha facilitado un entendimiento más integral y cercano de la vida social y cultural de los lugares estudiados.

• **Debilidades**

- **Complejidad y extensión del proceso**: La metodología, aunque rica en detalle, puede ser excesivamente compleja y extensa, lo que podría dificultar su replicabilidad en otros contextos. La necesidad de una inmersión prolongada y una documentación exhaustiva requiere un compromiso significativo de tiempo y recursos.

- **Subjetividad en la selección de objetos**: Aunque la metodología busca un equilibrio entre la selección intencional y los descubrimientos fortuitos, e incluso en algún momento la protocolización que añade capas de objetividad, existe un riesgo inherente de subjetividad en la selección de objetos e imágenes. Las decisiones del investigador pueden estar influidas por sus propios prejuicios y percepciones, lo que podría sesgar los resultados.

- **La representación coherente del lugar**: La bidireccionalidad del proceso, donde los objetos y las imágenes influyen y son influenciados por el entorno, puede dificultar la creación de una representación coherente y unificada del lugar. Esta perspectiva puede generar una diversidad de interpretaciones que, aunque enriquecedora, también puede complicar la narrativa final de la investigación.

• **Contribuciones a los resultados**

- **Generación de conocimiento y comprensión**: La metodología ha contribuido significativamente a generar un conocimiento profundo sobre los temas explorados, ofreciendo una comprensión detallada de como los objetos cotidianos pueden ser

resignificados en contextos artísticos y antropológicos. Este enfoque ha permitido una reflexión crítica sobre la relación entre teoría y práctica, enriqueciendo el debate antropológico y artístico.

- **Innovación en la práctica artística**: La creación y presentación de obras artísticas basadas en la transformación de objetos encontrados ha demostrado ser una metodología eficaz para explorar y comunicar temas culturales y antropológicos. Las obras resultantes no solo documentan la infraestructura y los vehículos en los diferentes contextos a través del movimiento y la movilidad.

- **Diálogo entre el arte y la comunidad**: La interacción continua con las comunidades locales y la incorporación de sus narrativas ha enriquecido la investigación, permitiendo un diálogo activo entre el arte y la sociedad. Se ha facilitado una conexión emocional y cognitiva profunda entre los visitantes y las obras, promoviendo un diálogo sobre la identidad y la memoria.

9.7 Impacto en la práctica artística y antropológica

La investigación realizada ha tenido un impacto significativo tanto en la práctica artística como en la antropológica. La recualificación de objetos e imágenes ha generado nuevas perspectivas y diálogos entre estas disciplinas, enriqueciendo la comprensión y representación de los contextos culturales estudiados.

- **En la práctica artística**

- Innovación en técnicas y medios: La investigación ha demostrado como los objetos cotidianos pueden ser transformados y resignificados en obras de arte, utilizando diversas técnicas como la fotografía, el dibujo, la pintura, la escultura y la *performance*. Esta

innovación ha ampliado las posibilidades creativas, permitiendo a los artistas explorar nuevas formas de expresión y comunicación.

- **Crítica y representación social:** La metodología utilizada ha permitido una crítica artística efectiva, utilizando objetos e imágenes para comentar sobre el entorno y la sociedad. Las obras creadas han servido como vehículos para reflexionar sobre temas políticos, sociales y culturales, fomentando un diálogo crítico sobre estos aspectos.

• **En la práctica antropológica**

- **Enriquecimiento de la metodología antropológica:** La integración de técnicas artísticas en la investigación antropológica ha demostrado ser un enfoque efectivo para explorar y comunicar temas culturales y sociales. La recolección y reformulación de objetos e imágenes han proporcionado una visión más rica y matizada de los contextos estudiados.

- **Documentación y análisis cultural:** La metodología ha permitido una documentación detallada y un análisis profundo de los objetos y sus contextos culturales. Esta aproximación ha facilitado la identificación de temas emergentes y la comprensión de las dinámicas sociales y culturales desde una perspectiva innovadora.

- **Generación de nuevas narrativas:** La investigación ha generado nuevas narrativas y comprensiones sobre las dinámicas sociales y culturales de los lugares estudiados. La redefinición de objetos e imágenes ha permitido a los antropólogos explorar y documentar la cultura de manera más visual y tangible, enriqueciendo el debate antropológico con nuevas perspectivas.

9.8 Nuevos hallazgos

En esta última parte, presentamos los nuevos hallazgos de nuestra investigación, que hemos dividido en tres categorías. Una primera como “acciones” (9.8.1), la segunda “objetos,

soportes, imágenes y símbolos transculturales" (9.8.2), y una tercera como "sostenibilidad del proyecto"(9.8.3). A través del análisis de las diferentes prácticas artísticas en su conjunto, hemos identificado descubrimientos notorios que reflejan la interacción entre el arte y la antropología.

9.8.1 Acciones

El análisis de las acciones desempeñadas durante esta investigación ha revelado diversos hallazgos significativos. El hallazgo principal de nuestra investigación es la propia inmersión personal performativa en diversos contextos, que ha demostrado ser fundamental para explorar y entender las dinámicas sociales y culturales. Estas incluyen la "inmersión personal performativa", "el impacto del entorno en la creatividad", "el involucramiento comunitario en el proceso creativo y reconocimiento en el proceso creativo" y "el papel del andar como parte integral de la obra". Además, dentro de la categoría de "objetos, soportes, imágenes y símbolos transculturales", se encuentra el análisis del juego y los juguetes, que también podrían integrarse en las acciones debido a su papel activo en la narración y exploración cultural, de igual con la "representación explicita elementos mecánicos de movilidad" que hemos hallado, que a parte de los objetos, maquinarias para ello implican la propia acción.

9.8.1.1 Inmersión personal performativa en diversos contextos.

El hallazgo más significativos de esta investigación fue el impacto de mi inmersión performativa en los diferentes espacios estudiados. A través de mi participación y asunción de roles específicos en cada contexto, se revelaron nuevas dimensiones de la relación entre el arte y la antropología.

En el barrio de La Paz, asumí el compromiso de uno más en su ambiente marginal, lo que me permitió comprender de manera profunda los procesos y hábitos así como las

dificultades que enfrentan los residentes de este entorno. Esta inmersión facilitó la recolección de objetos y relatos significativos, ampliando la capacidad del arte para explorar y visibilizar las realidades marginadas. Mi presencia en el barrio y la interacción con sus habitantes se convirtieron en una *performance* vivencial, reivindicando la experiencia cotidiana como una verdadera obra de arte.

En el Mercado de las Pulgas de San Alejo en Bogotá, me inserté principalmente en la comunidad de vendedores, quienes en su mayoría eran marginados e incluso algunos con identidades cambiadas que justificaban debido a persecuciones políticas. También me participé como comprador al adquirir objetos en cierta medida simbólicos, participando en la ambiente comercial y cultural del mercado. Los vendedores recogían objetos de la basura y los revendían, lo que me permitió captar la esencia no sólo de barrio en concreto sino por extensión de la ciudad de Bogotá pues provenían de diferentes entornos dichos objetos. Observé las interacciones humanas que caracterizan a este singular mercado. El estudio en este contexto subrayó como el mercado no solo es un lugar de intercambio económico, sino también un espacio de intercambio cultural, y de representación social. Entre los vendedores, existían inmigrantes venezolanos que se habían unido a este gremio marginal. Además, la presencia de inmigrantes rurales del país aportaba bailes y tradiciones distintivas al mercado, enriqueciendo su diversidad cultural. Aunque estaba impregnado de marginalidad.

Como escultor en Massa Carrara, me integré en el entorno de los canteros y artistas locales, trabajando con el mármol y participando en las prácticas tradicionales de la región. Aunque mi rol tenía aspectos de realidad, fue principalmente una *performance* que destacó el proceso de creación artística y su conexión con el patrimonio material e inmaterial del lugar. La inmersión en este contexto permitió una exploración profunda de las técnicas y

significados asociados con la escultura en mármol, reivindicando la práctica artística como una forma de investigar y preservar la cultura local.

Estos roles asumidos, aunque en cierta medida no me correspondían, se convirtieron en una herramienta poderosa para explorar y documentar las realidades de los diferentes contextos estudiados. La *performance* como experiencia, en este sentido, se reivindica como una verdadera obra de arte, capaz de generar nuevas propuestas narrativas de los lugares investigados. Este hallazgo principal subraya la importancia de la inmersión y la *performance* en la investigación artística y antropológica. Cómo la asunción de diferentes roles puede enriquecer la comprensión y representación de las realidades estudiadas.

9.8.1.2 Impacto del entorno en la creatividad.

El entorno físico y social tiene un impacto significativo en la creatividad como artista, influenciando la disciplina artística, la forma, el contenido y los materiales de las obras de maneras inesperadas y, sin ser consciente de ello, me llevaron por estos caminos en los diferentes territorios.

En La Paz, Murcia, la inmersión en un barrio de alta vulnerabilidad y la proximidad a los contenedores de basura transformaron los elementos desechados en un componente central de mi investigación. La práctica de recoger y catalogar objetos desechados se convirtió en una piedra angular de mi trabajo. La interacción directa con los vecinos y la complejidad social del barrio impulsaron el uso de la fotografía como medio principal, destacando los desechos y sonidos singulares del barrio. Además, la reivindicación frente a las instituciones, ya sea a nivel social, educativo, medioambiental y político, se acentuó en mi obra, así *Marcando borregos* (fig. 161) y *Pasión y muerte: segura* (figs. 166, 167), tiene un carácter fuerte frente a la gestión política en relación al río entre otras cosas; Sardina latina frente al sistema educativo y *La cerda: indultada* (figs. 184, 185) en relación a la primacía

del burocracia frente a la realidad del ciudadano.Por otra parte se pone de manifiesto la transición con cierta ironía de objeto encontrado a artístico con un viaje a la facultad de Bellas Artes, en la *performance Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200).

La utilización de recursos económicos limitados en la práctica artística también tuvo su impacto, pues mi integración fue completa en todos los órdenes. Excepto en las pinturas de *Decadencia* (fig. 69) y *DE-CAja-DENCIA* (fig. 136) y la madera de haya para la talla de *La cerda: indultada* (fig. 184, 185) en todos las demás obras es protagonista o participa en grado superior el objeto encontrado. El soporte de papel, cartón o la caja es prácticamente omnipresente. Siendo el coste de las representaciones artísticas de coste muy reducido (tabla 1).

En Bogotá, la influencia de recoger objetos y juguetes pequeños que se exponen y venden en el Mercado de las Pulgas jugó un papel crucial. La interpretación mediante performances y la participación ciudadana en estos actos fueron características distintivas de mi trabajo en este entorno urbano. En este entorno también las obras son de coste reducido; los soportes de las obras, excepto *Vista de mi barrio* (fig. 205) y el lienzo y la lana de *Borregos y solo borregos* (figs. 219, 220), son objetos recogidos o adquiridos a muy bajo coste. Además, la inmersión en los problemas sociales y las reivindicaciones políticas sobre los desaparecidos, así como la decisión política que prácticamente eliminó el tren como medio de transporte a favor del camión, se hace patente (tabla 4).

La integración en el territorio escultórico de Carrara, su historia, la fuerte implantación del arte escultórico, el entorno natural y su fauna, el dominante paisaje de canteras y sus mitos, además de la pintura, determinaron y acentuaron mi expresión artística a través del mármol y la escultura (tabla 5). En el contexto rural de Gravagna Montale, en los Alpes Apuanos, los paisajes y la presencia de elementos naturales inspiraron obras desde una

perspectiva expresionista. La interacción entre la naturaleza y el progreso, y la ruptura de las imágenes de la autopista, me llevaron a utilizar la fotografía y nuevamente la pintura (tabla 6).

En ambos sitios de Massa Carrara se utilizaron lienzos de algodón comerciales como soportes pictóricos, por lo que el coste, aunque limitado, fue mayor que en los anteriores entornos (tablas 1, 4). El mármol procedía como roca suelta de la naturaleza (*Prometiste crecer*, figs. 286, 287), de restos de canteras (*De león a león*, figs. 273, 276-277; *Animalario apuense*, figs. 278-280) o la reutilización de otras manufacturas (*Peces y serpientes voladores en busca del cáliz*, figs. 283, 284).

Estos diferentes entornos promovieron diversas formas de exploración artística: mientras que los entornos urbanos fomentaron la recolección de objetos y la realización de performances que exploraban la vida cotidiana y las dinámicas sociales, los entornos naturales y rurales inspiraron la creación de obras que destacaban la relación entre el hombre y la naturaleza.

9.8.1.3 Involucramiento comunitario, reconocimiento en el proceso creativo.

Durante la investigación, se observó una participación comunitaria más profunda y significativa de lo previsto. Un ejemplo claro es la obra *M-Poly* (fig. 160), donde los residentes no solo contribuyeron con relatos, sino que también se involucraron activamente en el proceso creativo. En este caso, y durante el juego, los participantes reconocieron elementos del barrio en función de los personajes que ocupan en la vida real. La interpretación de la obra varió desde un simple juego hasta un objeto de valor artístico, dependiendo del capital cultural de los participantes.

En *Topografía de Colombia* (fig. 247), la obra generó manifestaciones sociales y un reconocimiento profundo debido a las vivencias de los allegados. Los participantes

Madueño

interpretaron la obra no solo como una representación geográfica, sino también como un comentario político y social sobre su entorno y circunstancias.

Además, el intercambio de billetes marcados con grabados en las diferentes obras mostró un comportamiento interesante entre los participantes (figs. 216, 232). En algunos casos, los billetes eran guardados como objetos coleccionables, mientras que en otros, eran utilizados como moneda de cambio sin aprecio a su singularidad. Este comportamiento variaba en función del contexto cultural y socioeconómico de los diferentes enclaves estudiados, destacando la diversidad de interpretaciones y usos que los objetos artísticos pueden tener.

En los contextos urbanos de Murcia y Bogotá, las intervenciones artísticas con objetos encontrados propiciaron el reconocimiento personal y colectivo. Los visitantes reconocían en los objetos exhibidos elementos familiares, pasando largos períodos observando y reflexionando sobre cada uno. Este fenómeno fue especialmente notable en las colecciones de *RResuRRección* (figs. 127-134), donde cada objeto evocaba diversas interpretaciones y nuevas narrativas basadas en el capital cultural y las vivencias individuales de los espectadores, evocando a los imaginarios personales. Este proceso facilitó una conexión emocional y cognitiva profunda, permitiendo a los visitantes reinterpretar sus propias experiencias a través del arte y promoviendo un diálogo interno y comunitario sobre la identidad y la memoria. Aunque menos destacado, estas intervenciones también actuaron como mediadoras en conflictos sociales, promoviendo el diálogo y el reconocimiento aunque no actuó en grado apreciable a la reconciliación entre las comunidades fragmentadas, en este primer estadío.

9.8.1.4 El andar como parte de la obra.

Un hallazgo inesperado fue el papel del caminar en el proceso de recogida de objetos e imágenes. Este acto de caminar no solo facilitó la recolección de materiales e imágenes (ver tablas 1, 4-6), sino que se convirtió en una parte integral de la obra misma. Caminar por diferentes territorios y contextos permitió una inmersión profunda en los entornos estudiados, transformando el acto de desplazamiento en una *performance* artística en sí misma. Este enfoque proporcionó una perspectiva única sobre como la movilidad y la exploración física del espacio pueden enriquecer el proceso creativo y la narrativa artística, resaltando la importancia del recorrido como una práctica tanto investigadora como artística.

Además de las colecciones fotográficas y la recolección de objetos en el exterior que todas implican un proceso de caminar, las obras en las que esta práctica está explícitamente integrada son las reflejadas en la tabla 7.

Tabla 7
Obras artísticas donde el andar es parte esencial de la obra

Lugar	Obra	Figura(s)
La Paz, Murcia	*Camino a Carefú*	109
	Marcando borregos	161
	Pasión y muerte: vía Crucis I, II	166, 167
	Vía Sacra a, b	168-170
	Yo para ser feliz quiero un camión	200
Bogotá, Colombia	*Video arte Desde las vías del tren*	229
	Marcaje de travesaños cemento, madera	235
Massa Carrara, Italia	*Prometiste crecer (Los Alpes Apuanos)*	285
	De la cantera a la Academia (Cantera Tacca 133)	288
	Performance Pizzando	296

En el barrio de La Paz, Murcia, una de nuestras primeras obras y génesis del desarrollo de las mesas expositivas estaba basada en el caminar y la recolección de objetos en *Camino a Carefú* (fig. 109). En *Pasión y muerte: vía Crucis I, II* (figs. 166, 167) y *Vía Sacra*

a, b (figs. 168-170), el procesionar es el eje de la obra performática, con sus implicaciones de manifestación y religiosas. Por último, en Murcia, con el afán de recorrer el camino desde el barrio de La Paz y resignificar un objeto, un juguete de camión, lo llevamos a la institución de la Facultad de Bellas Artes, con el fin de que fuera bendecido y pasara a ser un objeto artístico mediante la institución en *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200).

En Bogotá, el caminar por las vías del tren de manera performática, tanto como grabando sus vistas para deformarlas mediante la edición como para marcarlas, está basado en el andar en *Vídeo arte Desde las vías del tren* (fig. 229) y *Marcaje de travesaños cemento, madera* (fig. 235).

En Massa Carrara, Italia, la búsqueda de una lagartija en los Alpes Apuanos representado en la primera parte de la *performance Prometiste Crecer (En busca de la lagartija, Los Alpes Apuanos,* fig. 285), el traslado desde la cantera hasta la academia en primera parte de la obra *De la cantera a la Academia (Cantera Tacca 133)* (fig. 288) y en la *performance Pizzando* (fig. 296) también integran el caminar como parte esencial de la creación artística.

9.8.2 Objetos, soportes, imágenes y símbolos transculturales

A lo largo de la investigación, se identificaron varios objetos y símbolos que aparecieron de manera recurrente en todos los territorios estudiados. Existen símbolos que transcienden territorios, culturas y tiempos que adoptan diente significado y matices pero siempre unido a conceptos transversales. Por otro lado como cajas, botellas de plástico y otros artículos cotidianos globalizados. Estos objetos, debido a la globalización, se han convertido en símbolos universales de la vida contemporánea. Su presencia en contextos tan diversos subraya las similitudes en las experiencias urbanas a nivel global. La omnipresencia de la caja como objeto antropológico transversal, los residuos de envases y hábitos

Madueño

alimenticios, y los juguetes. Las cajas de pizza, por ejemplo, no solo representaban un objeto cotidiano, sino también un símbolo de la cultura globalizada que une diferentes comunidades a través de prácticas comunes y accesibles. Botellas de plástico y latas, por otro lado, no solo reflejaban el consumo y los desechos, sino también la conexión global y los desafíos ambientales compartidos.

9.8.2.1 Simbolismo de los animales en el paisaje artístico.

Tabla 8
Obras relacionadas con animales La Paz Murcia

Lugar	Obra Artística	Figura	Br	Ln	Pz	Cr	Cb	Pr	Pll
La Paz Murcia	*Troya vs La Paz*	71,72					X		
	Mi vida sardina	138			X				
	Fotolibro *1502*	104						X	
	Video 1502:80 años de Paz	106						X	X
	Mesa espositiva I. Avecren	110							X
	Sardinas Frescas	137			X				
	Marcando borregos	161,162	X					X	
	PMS Vía Crucis I	166			X				
	La cerda: Indultada	188,189				X			
	Sardinas latinas	192-197			X				

***Leyenda*:** Br = borrego; Ln = león; Pz = pez; Cr = cerdo; Cb = caballo; Pr = perro; Pll = pollo

El uso de animales en las obras de arte de La Paz, Murcia, y Carrara, Italia, fue recurrente desde el comienzo de esta investigación, aportando una rica dimensión simbólica y cultural, reflejando tanto el entorno como diferentes matices políticos y culturales específicos de cada región. En La Paz (tabla 8), la representación de la sardina, el borrego y la cerda no solo representan elementos del entorno rural y urbano tiene una dimensión política, cuestionando las estructuras de poder y la tradición. Adquieren un matiz político y cultural. El cordero simboliza la inocencia y el sacrificio. La sardina, especialmente en obras como

Sardinas frescas (fig. 137), *Mi vida sardina* (fig. 138), siendo un elemento recurrente en el paisaje de Murcia tanto en su mercad como representada en su río por medio de un icónica escultura *PMS Vía Crucis* (figs. 167, 168), a parte de su entierro en los carnavales, será relevante sobre la vida cotidiana y la resiliencia de la comunidad. Además, la sardina simboliza la dureza y la adaptabilidad de la vida en un entorno de cambio constante.

El caballo en este caso proveniente de la representación de un juguete encontrado se convierte en imagen y eje principal de la inmersión y su dura cara en el barrio.

El marcado de borrego tanto en el suelo como en naipes y borregos se convierte en una acción política y reivindicativa (figs 161, 162).

Tanto en fotografías con en el vídeo (figs. 104, 106) se aprecia perros pequeños de compañía, siendo relevante las imagen de un gallo en el vídeo (fig. 106) que campa por sus anchas en el barrio que podría ser consecuencia de su crianza para peleas ilegales de estos animales. Por otra parte la presencia de Avecren y su pollo en la caja nos revela los hábitos alimentarios. En obras como *La cerda: Indultada* (fig. 188,189), se carga de un significado político, cuestionando la tradición y las estructuras de poder a través de una representación irónica y crítica.

En Colombia, los juguetes con influencia de la colonización y la globalización reflejan la permeabilidad cultural frente a influencias externas, particularmente aquellos relacionados con la representación católica del portal de Belén proveniente de la influencia de la colonización. Así mismo también los numerosos pequeños juguetes aunque de factoría china con influencia de dibujos animados de origen estadounidense, reflejando la globalización y la mezcla de culturas. Estos juguetes se presentan no solo como objetos de juego, sino como símbolos de la interacción cultural y la resistencia frente a las influencias externas. Por ejemplo, en *Caja y otros objetos: Instalación La Huida. Libertad cercada* (fig.

211), los juguetes se utilizan para explorar las dinámicas de poder y resistencia cultural. En *Autoconsumo 100% COLOMBIANA* (fig. 212), el cordero pintado simboliza la resistencia y la adaptación en un contexto de cambio y colonización (tabla 9).

Tabla 9
Obras relacionadas con animales Bogotá

Lugar	Obra Artística	Figura	Bo	Ln	Pz	Lb	Pll
Bogotá Colombia	*Autoconsumo. 100% COLOMBIANA.*	212	X				
	Fotografías de Bogotá	208					
	Pan Pa´Ya! Borrego, León	213	X	X			
	Tu indiferencia nos mata.	209, 210					
	Caja y otros objetos Instalación La Huida. Libertad cercada	211	X				
	Borregos y sólo borregos	214-216, 218-220	X	X			
	Billetes intervenidos con borrego	217	X				
	Colección. Del Objeto encontrado a la colonización 2021.	223	X	X			
	Edición del video	242					
	Marcando borregos		X				
	Colección. Topografía de Colombia	247	X	X	X	X	

***Leyenda*:** Br = borrego; Ln = león; Pz = pez; Cr = cerdo; Cb = caballo; Pr = perro; Pll = pollo

En Italia, la representación de animales en un entorno natural destaca la relación entre el ser humano y la naturaleza, así como la diversidad y la adaptación en un contexto montañoso. En Carrara, el animalario representado en mármol se integra en el espacio presentando una diversidad de animales que van desde insectos hasta mamíferos. Este entorno natural se convierte en un escenario para explorar la relación entre el ser humano y la naturaleza, utilizando los animales (tabla 10). Obras como *Animalario apuense: El non fininito* (fig. 278-284) presentan animales como saltamontes, peces, gaviotas, y libélulas, simbolizando la riqueza y la diversidad de la vida en los Alpes Apuanos. En *De la cantera a*

la lata. Cubo de peces con y sin agua (figs. 288-292), aunque los peces pudieran simbolizar la vida y la adaptación en un entorno cambiante y a menudo hostil, aquí el propio contorno los aplasta y los mutila.Por otra parte, los juguetes simbólicos identifican la globalización de imágenes y juegos, en la inmediaciones Gravagna nos encontramos miniaturas de 2 caballos y varios borregos en la fachada de un pajar (fig. 300).

Tabla 10
Obras relacionadas con animales de Massa-Carrara

	Obra Artística	Figura	Bo	Le	Pz	Sa	Gv	Lb	Ec	Lga	Ag	Sr	Lc	Cc ++	Cb	Tr	Lo	Pr
Carrara	Monumento a Maria Beatrice d'Este	251		X							X							
	Fuente del Gigante	252			X													
	Fuente de la Sirena	255			X													
	Escultura Agnus Dei	268	X															
	Trabajo silenciado	267	X															
	De León a León	275-277		X														
	Animalario. Non-finito	278,279 281			X	X	X	X	X									X
	Peces y serpientes voladores en busca del cáliz	284			X							X						
	Prometiste Crecer. Lagartija	287								X								
	Cubo de peces	288-292			X													
	Colecciones exteriores	294												X		X	X	X
	Caja intervenida	295	X															
Gravagna	*Colección foto iglesia*	299	X															
	Fotografías general	300	X												X			x
	Luciérnagas. luz oculta	304											X					

***Leyenda*:** Br = borrego; Ln = león; Pz = pez; Sa = saltamontes; Cv = gaviota; Lb = libélula; Lg = lagartija; Ag = águila; Sr = serpiente; Lc = luciérnaga; Cc = corre caminos; Cb = caballo; Tr = tortuga; Lo = lobo; Pr = perro;

En el siguiente apartado, se reflejará como estos símbolos animales trascienden culturas y se convierten en representaciones universales, subrayando la transculturalidad de ciertos conceptos y la capacidad del arte para comunicar temas universales a través de diversos contextos históricos y culturales.

Madueño

9.8.2.2 Objetos e imágenes simbólicas que trascienden culturas.

Tabla 11
Obras relacionadas con simbología transversal: cordero, león, sardina (pez).

Lugar		Obra Artística	Animal	Nº de Figura	Cordero	León	Pez/ Sardinas
Murcia	La Paz Murcia La Paz Murcia	*Sardinas frescas*	Sardinas	137			X
		Sardinas latinas	Sardinas en el libro	195			X
		Marcando borregos	Borrego	161, 162			
		PMS Vía Crucis	Sardina en el río	167, 168			X
		Mi vida s sardina	Sardinas	138			X
	Portman	*Cartel de portman*	Sardina	198			X
Colombia	Usaquén	*La huida. Libertad cercada*	Cordero, lana	211	X		
	Usaquén	*100% COLOMBIANA*	Cordero, pintura	212	X		
	Usaquén/ Sta. Fe	*Pan Pa´Ya Borrego, León*	Cordero, León.	213	X	X	
	Usaquén/ Sta. Fe	*Del Objeto encontrado a la colonización*	Cordero, León	222	X	X	
	Usaquén/ Sta. Fe	*Borregos y sólo borregos*	Cordero, León	214, 215, 217-220	X	X	
	Colombia	*Billetes intervenidos con borrego*	Cordero	216	X		
	Sta. Fe	*Mercado de las Pulgas*	Cordero, León, peces	221	X	X	X
	Usaquén/ Sta. Fe	*Del Objeto encontrado a la colonización*	Cordero, León, peces	222, 223	X	X	X
	Bogotá	*Caja, borrego y león: diez pasos*	Cordero, León	Texto	X	X	
	Usaquén	*Marcaje de travesaños vía*	Cordero	235	Simbolo		
	Usaquén/ Sta. Fe	*Colección Topografía de Colombia*	Cordero, León	246, 248	X	X	X
Italia	Carrara	*fotografías monumentos-escultura urbanas*	Cordero, leon, peces	251, 252		X	X
		Escultura Agnus Dei	Cordero	267, 268	X		
		Trabajo silenciado Video	Cordero		X		
		De León a León	León	275-277		X	
		Animalario apuense El non fininito	Pez	278			X
		Peces y serpientes voladores en busca del cáliz	Pez	284			X
		De la cantera a la lata. Cubo de peces con y con agua	Pez	291, 292			X
		Caja de Pizza Intervenida con borrego grabado	Cordero	295	X		
	Gravagna Montale	*Iglesia*	Cordero	300	X		
		Fotografía Pajar	Cordero, lana	308	X lana		

Además de los objetos comunes transculturales, se identificaron ciertos símbolos y objetos que, aunque específicos a contextos locales, tienen significados que trascienden

culturas y épocas. Aunque en el apartado anterior hemos visto la presencia de animales en cada territorio, lo hicimos desde una perspectiva local y con todos los animales que son transversales a los territorios y van mas allá de la aparición singular en cada paisaje. Por ejemplo, los corderos, leones y los peces aparecieron recurrentemente en las obras y fueron reconocidos por su carga simbólica profunda (tabla 11).

Los símbolos de tradición judeocristiana tenían una presencia muy acentuada. Las imágenes de corderos, además de su representación religiosa, están tradicionalmente asociadas con la inocencia, el sacrificio y la pureza, reflejando la figura de Cristo como el "Cordero de Dios". El león, por su parte, se relaciona con la fortaleza, la nobleza y el poder, evocando tanto a figuras bíblicas como culturales de diversas civilizaciones, como el León de Judá que simboliza a Jesús en el cristianismo.

Los peces, igualmente cargados de simbolismo religioso, representan la abundancia, la espiritualidad y la renovación. En el cristianismo, el pez es uno de los primeros símbolos utilizados por los seguidores de Jesús, simbolizando la fe y la multiplicación milagrosa de los panes y los peces. Estos símbolos, más allá de su contexto religioso, han demostrado ser poderosos y relevantes a lo largo del tiempo y a través de diferentes culturas.

Estas imágenes no solo enriquecieron las narrativas locales, sino que también conectaron las experiencias culturales de los distintos enclaves, subrayando la universalidad de ciertos temas y símbolos en la representación artística y cultural. La supervivencia y transversalidad de estos símbolos destacan como ciertos conceptos e imágenes pueden mantener su significación a lo largo del tiempo, adaptándose y resonando en diversas culturas y contextos históricos.

Estas asociaciones aportaron una mayor profundidad a las obras, permitiendo una conexión más amplia y rica entre diferentes culturas y épocas. Ello producido por la

capacidad del arte para trascender barreras y comunicar temas universales, utilizando símbolos que han perdurado y evolucionado a lo largo de la historia.

9.8.2.3 La caja omnipresente: Un objeto antropológico transversal.

En el análisis de la antropología del objeto dentro del contexto artístico, la caja se presenta como un elemento recurrente y multifacético. Este objeto, cotidiano y aparentemente insignificante, adquiere nuevas dimensiones cuando es resignificado a través del arte. En las obras presentadas, la caja no solo actúa como un contenedor físico, sino que se convierte en un símbolo de la cultura, la memoria y la identidad. La caja, en sus múltiples formas y funciones, refleja la capacidad del arte para transformar lo ordinario en extraordinario, permitiendo que elementos cotidianos narren historias complejas y profundas. Esta transformación es evidente en como las cajas son utilizadas para representar conceptos de amor, historia y lucha política, evidenciando la capacidad del arte para mediar en la comprensión y adaptación interpretativa de la realidad social y cultural.

En el marco de esta tesis, *Antropología desde el objeto encontrado y la imagen en el contexto artístico*, la caja se presenta no solo como un soporte físico sino como un elemento narrativo que articula múltiples dimensiones del entorno y de la experiencia humana. A lo largo de las diferentes fases de la investigación, que abarcan contextos diversos como el barrio de La Paz en Murcia, el Mercado de las Pulgas de San Alejo en Bogotá, y los enclaves artísticos de Massa Carrara en Italia, la caja emerge como un hilo conductor que teje una narrativa compleja y multifacética sobre la identidad, la memoria y las dinámicas sociales (tabla 12).

Las cajas en las obras de La Paz, Murcia, Bogotá, Colombia y Carrara, Italia, demuestran como un simple objeto puede adquirir significados diversos dependiendo del contexto y la intervención artística.

Tabla 12
Obras artísticas relacionadas en la que participa significativamente la caja

Lugar	Obras con participación de la caja	Figura(s)
La Paz, Murcia	*Troya vs La Paz*	72
	Desde las entrañas	73
	Natural, original... yogurt	87
	Desde el balcón. Visión occipital	88
	Flores para el amor	90
	Señora de La Paz	93
	80 años de Paz	99-101
	DE Caja DENcia	139
	Sardinas frescas	137
	DE Caja DENcia	39
	Fotografías del Mercado de La Fama	140,141
	Mercado de la fama 1-10	143-152
	Mercado de la fama caja 1-3, 7-8	153-157
	M-Poly	160
	Laceración I, II	164-165
	Los 10 mandamiento, más uno del Santo Padre	177
	Consejo de mujer	178-183
	La cerda: indultada	188,189
Bogotá, Colombia	*La huida. Libertad cercada*	211
	100% colombiana	212
	Borregos y solo borregos	214-216, 218-220
	El tren ha muerto y sus diferentes piezas	237, 239
Carrara, Italia	*Caja de pizza con borrego grabado*	295
	Performance Pizzando	296

En La Paz, Murcia, las cajas conforman de manera relevante el paisaje, se utilizan para explorar la historia y la identidad del barrio, convirtiéndose en soportes de collage, dibujos y símbolos políticos. En Bogotá, las cajas absorbían temas políticos de represión y emigración, así como diálogos con el propio arte conceptual, mientras que en Carrara, Italia, las cajas de pizza, siendo este plato culinario símbolo de Italia, se transforman en elementos performativos que juegan con el sonido y el espacio. Este enfoque interdisciplinario, que combina la antropología y el arte, subraya la importancia de los objetos encontrados así como

las imágenes donde se reflejan, y su capacidad para generar narrativas ricas y complejas. La caja, así, se convierte en un objeto omnipresente que trasciende su función original y se establece como un medio poderoso para la exploración artística y antropológica.

En el barrio de La Paz, Murcia, las cajas tienen una gran presencia, acentuada por estar el Mercado de La Paz. Las hemos utilizado como soporte de collage en *Troya vs La Paz* (fig. 72), y como génesis de la obra por contener los elementos del juego para su formación en *Desde las entrañas* (fig. 73). Como base de dibujos de pequeñas obras en *Natural, original... yogurt* (fig. 87), donde hemos significado sus pliegues y el producto que contenían. En el lado opuesto, con un dibujo de grandes dimensiones, en *Desde el balcón. Visión occipital* (fig. 88), se aprovechan sus dobleces para crear nuevas perspectivas. En *Flores para el amor* (fig. 90), se reivindica el amor en el Día de los Trabajadores. En *Señora de La Paz* (fig. 93), la caja nos da una radiografía del barrio, así como de sus aspiraciones. Convertimos a la caja como contenedora de la obra *80 años de paz*, pasando de caja de lápices a maletín de una pistola acompañada por el fotolibro *1502* (figs. 99-101). La caja es inspiración y protagonista en el óleo *DE Caja DENcia* (fig. 139) y en la representación del barrio y el mercado en *M-Poly* (fig. 137). En multitud de imágenes fotográficas del *Mercado de La Fama* (figs. 140, 141), aparece en los dibujos expresionistas del *Mercado de la fama 1-10* (figs. 143-152), y se intervienen las propias cajas del mercado con colores fuertes en *Mercado de la fama caja 1-3, 7-8* (figs. 153-157). Creamos una instalación que representa al barrio de La Paz en la *Sala de la Liga de Vecinos de Portman* (Murcia) y posteriormente en el *Museo Arqueológico de Cehegín* (figs. 158-159). En *Laceración I, II* (fig. 164, 165), la caja simboliza la mimesis del río Segura asesinado. En *Consejo de mujer* (figs. 178-183), actúa como techo de cristal. La caja adquiere un valor simbólico y político en *La cerda: indultada* (figs. 188, 189).

En Bogotá, Colombia, en la obra *La huida* (fig. 211), la caja adquiere conceptos contrapuestos de represión, apertura, emigración y deseo, con dirección remitente de Estados Unidos. En *100% colombiana* (fig. 212) y *Pan Pa'Ya! Borrego, león* (fig. 213), además de manejar otros conceptos como el religioso o incluso la colonización, a pesar de que la pizza originaria de Italia, se reivindica como colombiana. En *Borregos y solo borregos* (figs. 214-216, 218-220), la caja con la que se crean los borregos, con marcas como Brilla King, dialoga irónicamente con el arte conceptual de Warhol, reforzando esta idea con la creación de las alpacas de lana con cajas de Kellogg. En *El tren ha muerto y sus diferentes piezas* (figs. 237, 239), la caja toma el matiz de caja de muerto, recordando la desaparición del tren y sigue reivindicando su 100% colombiana.

En Carrara, Italia, la caja de pizza juega un papel protagonista, tanto en la intervenida en *Caja de pizza con borrego grabado* (fig. 295) como en la *performance Pizzando* (fig. 296), donde al pisarlas en el caminar se añade el matiz del ruido producido.

9.8.2.4 Residuos de envases y hábitos alimenticios.

Durante la investigación, se observó que los residuos de envases de comida procesada eran significativamente mayores en los entornos más desfavorecidos y en áreas urbanas en comparación con las rurales (tabla 13).

Este hallazgo fue particularmente evidente en el barrio de La Paz en Murcia, donde se encontraron numerosos envases de comidas preparadas. Parte de obras como *Señora de La Paz* (fig. 93), donde encontramos tetrabrik de bebidas de chocolate; *Camino a Carefú* (fig. 109), con diferentes tapones, significativos los de zumos Juver, Coca-Cola y cerveza de litro; en las mesas *Mesa Expositiva I* y *Antropología de la P A la Z*, encontramos ya un envase de cartón de McPollo. Las colecciones expuestas en *Mesas RResuRRección* incluyen una lata de cerveza numerada 61. En *Ta-tapones. Encierro en la Paz* (fig. 86), encontramos todos los

tapones de autoconsumo durante el confinamiento de la pandemia de COVID-19. También se significan en la caja de plástico transparente de bombones que actúa como contenedor y representa el techo de cristal en *Consejo de Mujer* (figs. 180-184). En *La Cerda: Indultada* (figs. 188, 189), se resignifica la caja de jamón, adaptándola y añadiendo nuevos mensajes. En Bogotá se identificaron menos envases de comida procesada industrialmente, pero se utilizó el envoltorio dorado para crear la locomotora de *Topografía de Colombia* (fig. 247). Pudimos observar una cantidad significativa de tapones de bebidas acumulados alrededor de los puestos de venta callejera.

Tabla 13
Obras artísticas relacionadas con residuos de envases y hábitos alimenticios

Lugar	Obra	Figura(s)
La Paz, Murcia	*Señora de la Paz*	93
	Camino a Carefú	109
	Mesa Expositiva I	110
	Antropología de la P A la Z	112
	Mesas RResuRRección	127-134
	Ta-tapones. Encierro en la Paz	86
	Consejo de Mujer	180-184
	La Cerda: Indultada	188, 189
Bogotá, Colombia	*Topografía de Colombia*	247
	Mercado de las Pulgas de San Alejo	221
Carrara, Italia	*Caja de Pizza Intervenida con Borrego Grabado*	295
	Performance Pizzando	296
	Colecciones de Objetos desde el Ámbito Privado	293
	Colecciones Exterior	294
	Caja de pizza con borrego grabado	295
	Performance Pizzando	296

Además, se detectaron diferencias en los residuos de cajas de pizza entre los distintos lugares estudiados. En Murcia, las cajas de pizza predominaban y eran mayoritariamente de

cadenas de comida rápida, reflejando un hábito alimenticio influenciado por la globalización y el consumo rápido (*100% Colombiana*, fig. 212; *Pan Pa´Ya! Borrego, León*, fig. 213). Por otro lado, en Carrara, las cajas de pizza, aunque presentes, eran en su mayoría de pizzerías locales, indicando una preferencia por productos artesanales aunque también generaban este tipo de residuos (*Caja de Pizza Intervenida con Borrego Grabado*, fig. 295; *Performance Pizzando*, fig. 296). En Carrara, en el ámbito privado, los envases que utilizaban como hueveras, latas de conserva, envoltorios de café y chocolate multiplicándose como podemos ver en *Colecciones de Objetos desde el Ámbito Privado* (fig. 293) y *Colecciones Exterior* (fig. 294).

Un hallazgo sorprendente fue el alto volumen de residuos acumulados en mi propio domicilio, recogidos para representar de manera autobiográfica y artística esta experiencia. Este acto de autoconsumo reflejó no solo los hábitos alimenticios personales, sino también las influencias culturales y económicas que afectan al contexto donde me encontraba. Al utilizar estos residuos en ciertas obras, se añadió una dimensión más crítica sobre el consumo y la sostenibilidad, integrando la experiencia personal en la narrativa artística de la investigación.

Los residuos permiten definir claramente los hábitos alimenticios de las comunidades estudiadas a través de los objetos encontrados. La presencia y la naturaleza de los envases de comida no solo reflejan los patrones de consumo, sino también las influencias culturales y económicas de cada entorno. Este hallazgo destaca la capacidad del arte y la antropología para utilizar los residuos cotidianos como herramientas para comprender y narrar las vidas sociales y culturales de una comunidad.

9.8.2.5 Juguetes.

El análisis de los juegos en las localidades de estudio y su nueva visión artística subrayan la importancia de los juguetes no solo como elementos lúdicos, sino también como vehículos para narrativas sociales, culturales y políticas en la práctica artística y antropológica. La realización de algunas de las piezas artísticas tuvieron un marcado componente del juego (tabla 14).

Tabla 14
Obras artísticas relacionadas en la que participa significativamente el juguete o el juego

Lugar	Obra	Figura(s)
La Paz, Murcia	*Troya vs La Paz*	71
	Desde las entrañas	73
	M-Poly	160
	Mesa Expositiva I	110
	Colección Arqueología de la P A la Z	112
	Resurrección I, II, III	127-134
	Marcando borregos	162
	Pasión y Muerte: Segura Via Crucis I, II	167, 168
	Latigazo 5, 6, 8, 14	173, 174
	Consejo de Mujer	180, 184
	La cerda: indultada	188, 189
	Yo para ser feliz quiero un camión	200
Bogotá, Colombia	*Del objeto encontrado a la colonización*	222
	Borregos y solo borregos	218, 219
	El tren ha muerto	237
	El tren desmembrado	237
	Topografía de Colombia	247
	Mercado de las Pulgas de San Alejo	221
Carrara, Italia	*Desde el exterior 2022*	294
	Prometiste crecer	287
	Animalario apuense	278-280

En La Paz (Murcia), Bogotá (Colombia) y Carrara (Italia), los juguetes se convierten en metáforas de las relaciones sociales y culturales, aportando una nueva capa de interpretación y significado a las obras. A través de la recolección y transformación de estos objetos, se exploran

las historias de los residentes y los paisajes locales, destacando las conexiones emocionales, institucionales, políticas y culturales que subyacen en cada contexto.

Los juguetes, en su capacidad para evocar recuerdos y emociones, actúan como puentes entre lo personal y lo colectivo, permitiendo que las narrativas emergentes reflejen la diversidad y la riqueza de las vivencias humanas.

En La Paz, Murcia, existe una gran proliferación de juguetes y sus piezas abandonadas en las calles, desde el caballito que protagoniza *Troya vs La Paz* (fig. 71) hasta los coches y vías para circulación en *Desde las entrañas* (fig. 73) y *M-Poly* (fig. 160), donde encontramos las diferentes piezas copias del original Scalextric. Es destacable que los naipes se encuentran esparcidos por todo el barrio y podemos verlos ya en *Desde las entrañas* (fig. 73) y en las mesas expositivas desde el principio en *Mesa Expositiva I* (fig. 110) y *Colección Arqueología de la P A la Z* (fig. 112), hasta las mesas *Resurrección* (figs. 127-134).

Los juguetes también participan en la *performance Pasión y Muerte: Segura Via Crucis I, II* (figs. 167, 168) y en *Latigazo 5, 6, 8, 14*, donde la palita, el rastrillo, el cubo y la regadera (juguetes típicos de playa) sirven para escenificar la recogida de los restos del río y el agua, y para regar un árbol (figs. 173, 174), con la reivindicación política sobre el cuidado del medio ambiente y el urbanismo con la dimensión que adquieren desde la procesión y el catolicismo tan arraigado en la región, acentuado por las obras del escultor Salzillo. Las figuras de diferentes hombres y una mujer usadas en las maquetas toman aquí el papel de reivindicación de igualdad de géneros en la obra *Consejo de mujer* (figs. 180, 184). En igual linea de reivindicación en *Los 10 mandamientos, más uno del Santo Padre* (fig. 177), encontramos diversos juguetes como un caballito, una caja de violín de juguete, una caja vacía de naipes abierta, así como unas orejas de Minnie Mouse y, por último, un tridente de plástico. Todos estos objetos componen diferentes cuadros y cada uno de ellos está acompañado por el mismo maniquí con forma de mujer, sin cabeza ni piernas.

Por otra parte, la obra *La cerda: indultada* (figs. 188, 189) llega a su fénix a modo de la obra de Pinocho, recreando una cerda a la que se le da vida, igual que Geppetto lo hizo con Pinocho[53] (Morpurgo, 2015), y a la vez sirviendo de manifestación política sobre la identidad y una crítica a la hegemonía de la burocracia frente a la realidad social. Tirando de un camión de juguete, nos dirigimos a la Facultad de Bellas Artes de Murcia desde el barrio en *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200), estableciendo de manera irónica un diálogo entre el juego y la institución artística y su valor.

Los juguetes y juegos, incluidos, se emplearon para explorar las historias de los residentes y el paisaje de La Paz (Murcia), creando una narrativa que destacaba las conexiones emocionales, institucionales, políticas y culturales.

En Colombia, los juguetes aparecen desde las primeras colecciones *Del objeto encontrado a la colonización* (fig. 222), incluyendo representaciones de animales, rebaños de borregos, un león y una pistola de los primeros juegos de PC. La proliferación de miniaturas de camiones se hace patente, significando el arraigo cristiano a través de los borregos, figuras tradicionales en la representación del nacimiento de Jesucristo, así como la implantación del transporte de mercancías en carreteras, que ya se refleja en las miniaturas.

El león de juguete dentro de la caja de Kellogg que conforma una alpaca de lana en *Borregos y solo borregos* y la bola de billar que derriba los borregos de cartón adquieren un significado conceptual en esta obra, expuesta en el Espacio Odeón y el Museo Arqueológico de Cehegín (figs. 218, 219). La locomotora de juguete intervenida en *El tren ha muerto* (fig. 237), en su pieza *El tren desmembrado* (fig. 237), toma protagonismo, conceptualizando la prácticamente desaparición de este medio de transporte del panorama colombiano.

[53] Del autor original Collodi, 1883

En la obra *Topografía de Colombia* (fig. 247), se utilizaron pequeños juguetes infantiles como ballenas, peones y camiones para narrar historias personales y colectivas. La locomotora se aprovechó para contar la historia del tren en Colombia. Estos juguetes, muy abundantes en el Mercado de las Pulgas de San Alejo en Bogotá(fig. 221), actuaron como elementos simbólicos para desarrollar las narrativas subyacentes. Estos elementos conectaban las experiencias culturales de los distintos enclaves y subrayaban la universalidad de ciertos temas y símbolos en la representación artística y cultural, reflejando la diversidad y la riqueza de las vivencias de los habitantes.

En Carrara, Italia, la colección *Desde el exterior 2022* (fig. 294) incluye juegos de naipes dirigidos a los niños, así como una bicicleta, que tiene la dualidad de ser un medio de transporte. También se encuentra una cinta de gimnasia. No es evidente la proliferación de juguetes o partes de estos en la recogida de objetos, lo cual nos hace reflexionar sobre la escasa población infantil en el entorno. Apelando al espíritu *Homo ludens*, cortamos una cola a una escultura de una lagartija en la *performance Prometiste crecer* (fig. 287) y creamos un *Animalario apuense* (figs. 278-280). En Gravagna Montale, no encontramos ningún resto de juguete.

Estos ejemplos demuestran como los restos de juguetes pueden ser estudiados para explorar y comunicar complejas narrativas sociales y culturales, convirtiéndose en elementos transversales y significativos en la práctica artística y antropológica. La escasez de juguetes reflejan características demográficas y culturales específicas de Carrara y sus alrededores.

En cuanto a la transversalidad de los juguetes, aparte de los naipes, el camión aparece desde el primer enclave, La Paz, con la obra *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200). Este motivo se reitera en el Mercado de las Pulgas en Bogotá, donde se observa en *Del objeto encontrado a la colonización* (fig. 223) y en *Topografía de Colombia* (fig. 247). En la ciudad, los

camiones también construyen la colección desde las imágenes fotográficas, subrayando su presencia constante y su simbolismo en diversas culturas y contextos.

9.8.2.6 Bicicletas, motos, coches, camiones, trenes, otros y sus vías.

Transporte y movilidad.

El transporte y la movilidad se han manifestado como elementos centrales en las diferentes obras y contextos estudiados durante esta investigación (tabla 15).

Nos ceñimos en este apartado a la movilidad por medio de elementos mecánicos. Tratamos la movilidad por medio del caminar en el apartado 9.8.1.4 "El andar como parte de la obra" (tabla 7).

En el barrio de La Paz en Murcia, la obra fotolibro *1502* (fig. 99) incluye coches, furgonetas, motocicletas, bicicletas y carricoches de bebés. Estos vehículos no solo definen profesiones y, en cierta medida, clase social, sino que también nos dan matices de sus propietarios. Por ejemplo, la gran proliferación de cochecitos de bebé refleja la gran cantidad de estos, especialmente entre la etnia gitana. Las furgonetas son particularmente abundantes debido a la integración del mercado en la zona, con un perfil distintivo del barrio: vehículos de clase baja, con algunas excepciones de coches llamativos y de último modelo, que por colores y transformaciones también son indicios del gusto de sus propietarios, unido a su capital cultural.

En Bogotá, el tren es anecdótico, limitado a un tren turístico (*Tren turístico Bogotá*, fig. 230), así como el poco cuidado de las pocas vías del tren existentes (*Ensanchando vías*, fig. 229). También representamos la desaparición del ferrocarril, entre otros, por la obra coral *El tren ha muerto* (fig. 240), un juguete despiezado (*El tren desmembrado*, fig. 236) y su huella (*Campo de batalla*, fig. 236). Mediante el apropiacionismo, un mensaje de vídeo así lo comunicamos (*Vídeo Comunicado el tren ha muerto*, fig. 242). Como acción política, lo reivindicamos con papel moneda de curso legal marcado por una locomotora, así como por el marcaje mediante grafito de

losas del suelo y de las traviesas de las vías del tren. El camión, sin embargo, es un elemento muy acentuado, como podemos ver en la colección fotográfica de *Camiones de colores de Bogotá* (fig. 243), que simboliza su prevalencia en la ciudad. Las bicicletas sin y motorizadas y las motocicletas de baja cilindrada son también muy abundantes. La obra *Topografía de Colombia* (fig. 246) utiliza juguetes y miniaturas para narrar la historia del transporte, subrayando el declive del tren en favor del transporte de mercancías por carretera promovido en su momento por Estados Unidos.

En Massa-Carrara, en las carreteras desde las canteras al puerto, grandes vehículos pesados transportan bloques de mármol. Específicamente, nuestra integración en la cantera de Tacca 133 nos proporcionó fotografías con maquinaria pesada y de transporte (*Cantera Tacca 133*, fig. 290). El motocarro, característico y símbolo de Italia, es abundante; lo encontramos tanto de manera funcional como en su estado de chatarra. En las obras artísticas aparece tanto en un cuadro pictórico (*Desde mi puerta Gravagna Montale*, fig. 305) como en fotografías (*Colecciones desde el exterior*, fig. 294 y *Fotografías de Gravagna Montale*, figs. 300-302). Este vehículo refleja la tradición local y la adaptación al paisaje con carriles pequeños y con utilidad rural de transporte en los Alpes Apuanos, también aparece en el mismo contexto maquinaria rural, el tractor (*Fotografías de Gravagna Montale*, figs. 300-302; *Pajar,* fig. 308). Por otra parte, la inaccesibilidad rural a las vías de comunicación rápidas en la zona rural queda de manifiesto en la serie fotográfica realizada en Gravagna *Autopista puente inalcanzable* (fig. 303) y en la obra pictórica expresionista *Autopista a través de Gravagna Montale* (fig. 310).

La interacción entre el hombre y su entorno, facilitada por estos medios de transporte, se convierte en un tema recurrente que atraviesa la investigación, destacando la influencia del entorno en la creatividad y en la narrativa artística.

Tabla 15
Obras artísticas relacionadas en la que participan con la representación explicita elementos mecánicos de movilidad

Lugar	Nombre de la Obra Artística	Figura	Vehículo o Relacionado	B	M	Mc	C	F	Ca	T	V	O
La Paz, Murcia	*Desde las entrañas*	81	Coche juguete				X					
	Visión Occipital	88-89	Camión butano						X			
	Fotolibro 1.502	99, 104	Carrito niño, limpieza; furgonetas, Moto, sin casco.	X	X		X	X			X	X
	Fotografía sin incluir en 1502	103	Polígono Hortícola carrito niño, limpieza; coche de fondo				X				X	X
	Video 1.502	106	Coches, furgoneta antigua, coches policía				X	X				
	Fotografía del Yacimiento	107	Camión con hidrolimpiadora						X			X
	M-Poly	137	Vía tipo Scalextric				X				X	
	Pasión y Muerte Segura. Vía Crucis	166	Vehículos que transitan				X				X	
	Latigazo 11	174	Vehículos que transitan				X					
	Yo para ser feliz quiero un camión	199	Camión						X			
Bogotá, Colombia	*Del objeto encontrado a la colonización*	223-224	Tren y camión						X	X		
	Hoja de sala El tren ha muerto	240	Tren y camión						X	X		
	Comunicado El tren ha muerto	240	Tren y camión						X	X		
	El tren desmembrado/Campo de batalla	226	Tren							X		
	Ensanchando vías	229	Vías de tren								X	
	Fotografía Tren turístico Bogotá	230	Tren							X	X	
	Sello y billetes grabado	232-231	Locomotora							X		
	Marcaje travesaños madera	233	Locomotora							X		
	Marcaje de losa con locomotora	235	Locomotora							X		
	Vías de Bogotá en Colombia	236	Vías de tren más un camino							X		
	Instalación el tren ha muerto	239	Tren							X		
	Performance dibujando locomotoras	238	Locomotora							X		
	Video Comunicado el tren ha muerto	242	Tren y camión						X	X		
	Camiones de colores de Bogotá	243	Camiones, más 1 bici	X					X			
	Topografía de Colombia	246	Camiones, piedra de las vías de tren, locomotora dorada						X	X		
Massa Carrara, Italia	*Fotografías de objetos y grafitis*	254	Un motocarro desguazado en el campo			X						
	Cantera Tacca 133	290	Excavadora									X
	Colecciones desde el exterior	294	Bicicleta desguaazada, Mesa topolino coche volador	X								X
	Caja de pizza intervenida con borrego	295	Furgonetilla y coche, foto de fondo plaza de Carrara teatro				X	X				
	Fotografías de Gravagna Montale	300	Motocarro		X	X						X
	Autopista serie puente inalcanzable	303	Autopista								X	
	Desde mi puerta Gravagna Montale	305	Pintura de motocarro Calle-camino			X					X	
	Carretera estrecha Prado	307	Carretera local								X	
	Pajar	308	2 coches en fotografía, trastor				X					X
	Autopista a través de Gravagna Montale	310	Autopista								X	

Leyenda: B = bicicleta; M = moto; Mc = motocarro; C = coche; F = furgoneta; Ca = camión; T = tren; V = vías; O = otros

Madueño

9.8.3 Sostenibilidad del proyecto

Aunque no estaba en los objetivos iniciales, la investigación reveló que la reutilización de objetos e imágenes recicladas convierte a esta tesis en un proyecto altamente sostenible. La práctica de dar nueva vida a elementos desechados no solo reduce el impacto ambiental, sino que también subraya la importancia de la sostenibilidad en el arte contemporáneo.

10. Conclusions

We draw our conclusions first in relation to the objectives and hypotheses described at the outset of the research. Subsequently, we approach it from an integrated perspective, and finally, we provide a concise final conclusion and future perspectives, concluding with the findings made during the course of this research.

10.1 In Relation to the Main Objective

The completion of this thesis, titled Anthropology from the Found Object and the Image in the Artistic Context, has achieved the main objective of creating a conceptual artistic work that functions as an archaeological and social footprint representative of the various studied locales, including the neighborhood of La Paz (Murcia), Bogotá (Colombia), and Massa Carrara (Italy). Through a perspective that combines artistic intervention in found objects with the creation of visual narratives, we believe that an intrinsic relationship between the author, the territory, and its cultural and social dynamics has been defined, thus articulating a profound reflection on the intangible cultural heritage of these places.

This thesis has fulfilled its main objective by employing art as a tool for research and critique, thereby providing a deeper understanding of the urban contexts studied and offering a platform for reflection on socially, culturally, and educationally relevant topics. The resulting works, deeply rooted in the contexts of the neighborhood of La Paz, the localities of Saquen and Santa Fe in Bogotá, and Massa Carrara, specifically in Carrara and Gravagna

Montale, serve as testimony to art's capacity to capture and communicate the complexity of human experience, marking a meeting point between artistic practice and anthropological research.

The analysis of the produced works, in the studied localities, in La Paz (Murcia) from *Decadencia* (fig. 69) to *Yo para ser feliz quiero un camión* (fig. 200); in Bogotá, specifically in the localities of Usaquén and the San Alejo Flea Market located in the locality of Santa Fe, from Vista de mi barrio de Bogotá (fig. 206) to *Topografía de Colombia* (fig. 243); and in Italy, in the Apuan Alps, specifically in Carrara and Gravagna Montale, from *Bosque de castaños en los Alpes Apuano*s(fig. 257) to *Autopista a través de Gravagna Montale* (fig. 310), demonstrates a meticulous coherence between the initial intentions, the stated objectives, and their materialization into artistic proposals that navigate the spectrum from personal to collective, from intimate to public. This exploration has been based on a methodology that integrates both direct experience of the environment and the critical reanalysis of everyday elements through art, allowing for a deep and personal immersion into the life of these places and their residents.

Through the selection and analysis of works, we have been able to show art's capacity to act as a starting point for future interventions and creations, establishing a continuous and evolving dialogue between the pieces and their contexts. The works selected for the project have been valued not only for their alignment with the thematic and methodological interests of the project but also for their potential to inspire new interpretations and meanings.

The integration of the creative process, the diversity of artistic modalities explored, and the reflection on the collective contribution of the works highlight the richness and complexity of the research carried out. The project stands out for its innovative approach to

using found objects and images as means to interrogate and redefine the urban, cultural, and social dynamics of the various studied locales.

The culmination of this thesis, Anthropology from the Found Object and the Image in the Artistic Context, has achieved the main objective of revealing the archaeological and social richness of the studied places through artistic intervention, unequivocally confirming the proposed hypothesis. The transformation of everyday found objects in these places into profound and conceptual artworks has served as a bridge between art and anthropology, illustrating these objects' capacity to narrate the history, culture, and social dynamics of their communities in a way that transcends their initial materiality. This research has demonstrated that the found object, enriched with new artistic and conceptual life, becomes an artifact of immense patrimonial and cultural value, reflecting the collective identities and intangible heritage of these communities.

Through the various works created for this research, the thesis has established a fluid dialogue between the author, space, and viewers, highlighting how cultural capital influences and enriches the perception and appreciation of art. The objects, once ordinary and forgotten, acquire originality and exclusivity through their artistic incorporation, challenging preconceived ideas of what constitutes art and highlighting its potential to capture the complexity of human experience.

Thus, the research expands the initial hypothesis, revealing that the found object acts as a powerful narrative and symbolic tool, capable of articulating deep anthropological narratives that carry a definitive territorial weight. This aspect has allowed not only a rich and multidimensional exploration of the various studied locales but also offered a platform for critical reflection and the revaluation of cultural heritage in a broader context. Ultimately, the thesis underscores the intersection between art, culture, and community, demonstrating the

indispensable role of contemporary art as a means to understand and celebrate the diversity of our social and cultural realities.

10.2 In Relation to Secondary Objectives

The conclusions drawn from the secondary objectives significantly contribute to the understanding and representation of urban space through art, underscoring the research's relevance to the artistic, anthropological, and social fields.

- **Facilitating various artistic actions that represent the territory:** The diversity of techniques and artistic approaches employed throughout this thesis has enabled a multifaceted representation of the neighborhood of La Paz, highlighting the richness and complexity of each territory. From painting and drawing to installation, performance, and the use of sound, each artistic action has been designed to capture the essence of the place, demonstrating that contemporary art can be a powerful vehicle for territorial narrative.
- **Establishing relationships between work, author, spectator, and population:** The interaction between the author and the neighborhood, as well as the public's participation in works like *M-Poly* (fig. 160), the installation Borregos y sólo borregos (figs. 219, 220), or *Topografía de Colombia* (fig. 246), reinforces the role of cultural capital in the perception and valuation of art. The response of the spectator and the local population has shown that the work not only reflects the territory's identity but also stimulates an active and meaningful dialogue between the involved parties and the knowledge of third parties, underscoring the importance of the community in the creative process.
- **Originality of interventions in everyday objects:** The transformation of found objects, seemingly common and devoid of singularity, into central elements of artistic works, questions and redefines traditional notions of originality and value in art. This

research has demonstrated that artistic intervention grants these objects a new dimension of originality and exclusivity, challenging established paradigms of what can be considered art.

- **Resignification of the object:** Through the integration of objects into collections, collages, or installations, a profound transformation of the everyday meaning has been achieved. This change of belonging, from individual to collective, from private to public, has allowed a reevaluation of the found object, highlighting its symbolic potential and its ability to communicate complex stories and emotions.

- **Reinterpretation and autonomy of the territory through the object:** Artistic intervention in specific objects from each of the studied territories has allowed for an autonomous exploration of the territory, proposing new narratives that reflect the unique identity of the place. This reinterpretation of the found object underscores art's capacity to interpret and transform space, offering new perspectives on the urban environment.

- **Definition of the landscape and patrimonial value:** The representation of the neighborhood and its surroundings through found objects and temporary artistic actions has highlighted the ephemeral but significant cultural footprint of the place. The valuation of these works as cultural heritage underscores the importance of preserving and reinterpreting collective memory and the inherent symbolism of the territory, contributing to the construction of a contemporary artistic legacy.

- **Transcendence of aesthetics and application beyond the place of origin:** The methodologies and results of this thesis transcend traditional aesthetic boundaries, establishing a framework that can be extrapolated and reproduced in other contexts. The universality of the approaches and techniques used demonstrates that the reflections and discoveries made in the different studied territories have the potential to influence and

inspire artistic practices in other environments, promoting a continuous dialogue between art, anthropology, and the community.

10.3 In Relation to the Hypothesis

The research has conclusively demonstrated that the found object, whether presented directly in the work, represented, or reinterpreted through various artistic techniques, not only constitutes a powerful narrative tool capable of capturing and communicating a community's cultural and social dynamics but also embodies intrinsic patrimonial and cultural value. These objects, when inserted into an artistic context, acquire new life and meaning, transforming into powerful symbols of territorial and collective identity. This phenomenon is observed not only in the author's reaction to these objects but also in the spectators, whose interpretations are deeply influenced by their own cultural capital. Thus, the work transcends its materiality to become a reflection of intangible heritage, evidencing that the symbolic value conferred upon found objects possesses remarkable independence from their original exclusivity or singularity.

This finding underscores the validity of the proposed hypothesis, emphasizing the essential role of the found object in constructing artistic and anthropological narratives that engage with and about the community. The interaction between art, everyday objects, and the public reveals a complex network of meanings and relationships that reflect the richness of the urban environment and its people. In doing so, the study not only confirms the initial hypothesis but also opens new avenues for understanding contemporary art as a means to explore, document, and celebrate cultural and social diversity. Therefore, it is concluded that the found object, in its multiple artistic and anthropological dimensions, constitutes a fundamental avenue for expressing and preserving community identity and revaluing cultural heritage in its broadest definition.

10.4 Synthesis of the Objectives and Hypothesis

The research confirmed that found objects, once artistically recontextualized, acquire a new dimension of meaning, resonating with both the author and the spectators on deeply personal and collective levels. This finding supports the hypothesis that the found object, beyond its physical presence, carries a narrative and symbolic weight that transcends its origin and singularity, becoming a vehicle for exploring territorial and community identities.

10.5 Integrated Conclusion

The culmination of this research reveals a profound understanding of how art, imbued with anthropology and intertwined with the concept of the found object, constitutes a powerful narrative capable of capturing the cultural, social, and territorial essence of a community. This study has navigated the complex fabric of La Paz, and the localities of Usaquén and Santa Fe in Colombia, as well as the Apuan Alps specifically in Carrara and Gravagna Montale, deploying a series of works that, through their conception and realization, directly address the stated objectives, both primary and secondary, and confirm the proposed hypothesis. This thesis offers a deep and nuanced view of contemporary art, positioning it as a tool for cultural knowledge and critique. Through the analysis of the found object and the image, a complex web of interactions, meanings, and transformations regarding the experience of the place as a habitable space has been determined. The works generated in this study are believed to faithfully capture the essence of their geographic and human context, serving as bridges between the personal, the collective, and the cultural, significantly contributing to the ongoing dialogue between art and anthropology.

Beyond achieving its specific objectives, this research paves the way for future inquiries, suggesting that the adopted methodology could also be fruitfully applied in other contexts and communities. This perspective anticipates a future of greater experimentation

and interdisciplinary collaboration, highlighting art's essential role in exploring, discovering, and representing the rich diversity of human experience.

Therefore, this thesis validates its initial hypothesis and demonstrates the profound and essential connection between art, anthropology, and the community. By successfully articulating the individual objectives with the broad impact and global relevance of the study, it shows how the found object and the image can act as powerful prisms for investigating and understanding the complexities of our environment, reaffirming art's role in articulating and understanding our collective realities. On a personal level, we aim to increase the number of enclaves to be studied, providing greater richness to our study and finding nuances that will bring new perspectives.

10.6 Recommendations for Future Research

Based on the findings and experiences of this research, several recommendations are proposed for future investigations that seek to integrate objects and images in artistic and anthropological contexts.

Adoption of an interdisciplinary approach: It is recommended that future research adopts an interdisciplinary approach, combining artistic and anthropological methods to explore and document cultural contexts. This integration can enrich the understanding and representation of the studied topics, offering new perspectives and approaches.

Deepening immersion in the environment: Immersion in the environment has proven to be a crucial phase for understanding cultural contexts. Future research should continue this practice, living in the study area for extended periods to obtain a deeper and more detailed perspective.

Methodological flexibility: The flexibility and adaptability of the methodological approach have been key to the success of this research. Future research should maintain this

flexibility, allowing adjustments and adaptations based on emerging findings and the specific needs of the study.

Community interaction: Interaction with local communities has enriched the research, facilitating an active and meaningful dialogue. Future research should promote this interaction, integrating the narratives and experiences of community members in the process of collecting and analyzing objects and images.

Comprehensive documentation: The use of photography and other visual media to document objects and contexts has provided a robust and detailed record. Future research should continue using these documentation techniques, complementing them with content analysis and critical reflections.

Exploration of new contexts: Future research should explore new contexts and environments, expanding the scope of the methodology and applying the approaches developed in this research to different cultures and landscapes. This can provide a broader and more diverse understanding of cultural and social dynamics.

Innovation in presenting results: Presenting results through exhibitions and artworks has been effective in communicating the research findings. Future research should continue innovating in how they present their results, using visual and performative media to engage the public and promote a broader dialogue.

11. Referencias

Adriani, G., Konnertz, W., & Thomas, K. (1994). *Joseph Beuys: Life and works*. Barron's Educational Series.

Agamben, G. (2001). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, G. (2006-2007). ¿Qué es lo contemporáneo? Curso de Filosofía Teorética. Facultad de Arte y Diseño, Venecia. Recuperado el 26 de abril de 2024, de https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf

Ai Weiwei. (2010). *Semillas de girasol* [Instalación artística]. Tate Modern, Londres, Reino Unido.

Ajuntament de Barcelona. (n.d.). *Sant Andreu. Historia*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://ajuntament.barcelona.cat/santandreu/es/conozca-el-distrito/historia

Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. MIT Press.

Albers, J. (2009). *Interaction of Color: New Complete Edition*. Yale University Press. (Obra original publicada en 1963)

Albet, A. (2001). *¿Regiones singulares y regiones sin lugares? Reconsiderando el estudio de lo regional y lo local en el contexto de la geografía postmoderna. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, 32,* 35-52.

Alcaldía Mayor de Bogotá. (2022). *Informe de Caracterización de Usaquén*. https://bogota.gov.co

Alcayde, M. (2009). *Pop Art*. Recuperado el 26 de abril, 2024, de http://manuelalcaidemengual.blogspot.com/2009/10/pop-art.html

Alcayde, M. (s.f.). *POP ART-Historia.* Recuperado el 26 abril, 2024 de https://studylib.es/doc/5306392/pop-art---historia

Alloway, L. (1983). *Roy Lichtenstein*. Abbeville Press.

Altamirano, S. (2017, 7 de febrero). Apropiacionismo, el arte de apropiarse del arte. *Moove Magazine*. Recuperado el 20 de diciembre de 2021, de https://moovemag.com/2012/11/apropiacionismo-el-arte-de-apropiarse-del-arte/

Alÿs, F. (1997). Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing) [Performance].

Amorós, C. (1992). Feminismo, Ilustración y misoginia romántica. En F. Birulés (Ed.), *Filosofía y género: Identidades femeninas* (p. 120). Ediciones Pamiela.

Amphoux, P. (2003). L'Identité sonore urbaine. Une approche méthodologique croisée. En G. Moser & K. Weiss (Eds.), *Espaces de vie: Aspects de la relation homme-environnement* (p. desconocida). Paris: Armand Colin. Recuperado el 27 de octubre de 2020, de https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01561759/document

Andújar, D. (2008). Apología de la apropiación legítima. *Exit Express*, 38.

Alonso, R. (n.d.). *Poemas de Jacques Prévert: Las Bodas*. En TriploV. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://www.triplov.com/poesia/Jacques-Prevert/Bodas.htm

Aparicio, P. (2014, 11 de agosto). Las nuevas formas de siglar y catalogar en arqueología: Códigos QR y DataMatrix. Recuperado el 13 de octubre de 2020, de https://parpatrimonioytecnologia.wordpress.com/2014/03/13/las-nuevas-formas-de-siglar-y-catalogar-en-arqueologia-codigos-qr-y-datamatrix/

Apollinaire, G. (1991). *Calligrammes*. University of California Press.

Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge University Press.

Arias, C. (2019, 31 de diciembre). Españoles, Franco ha muerto. *Beers&Politics*. Recuperado el 26 de abril de 2024, de https://beersandpolitics.com/espanoles-franco-ha-muerto

Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida: Sobre la historia del presente.* Alianza Editorial.

Arqueo-Redes.(2012, 9 de noviembre). *Arqueología 2.0:* Clasificar cerámica con códigos Qr. *Arqueo-Redes.* Recuperado 26 abril de 2024, de https://www.arqueo-redes.es/news/arqueologia-2-0-clasificar-ceramica-con-codigos-qr/

Arruda, D. B., & Milioli, G. (2020). Retóricas do capital: Entre o discurso e a práxis, a produção de desigualdades. *Pesquisa e Ensino em Ciências Exatas e da Natureza*, 4, e1342. https://doi.org/10.29215/pecen.v4i0.1342. Recuperado el 26 de abril de 2024.

Ars, A. (2021, 23 junio). *Michael Armitage, suave subversión.* Arsmagazine. Recuperado el 12 de octubre de 2021, de https://arsmagazine.com/michael-armitage-suave-subversion/

ART21, Inc. (2007). Fotograma de producción del episodio “Ecology” de la temporada 4 de *Art in the Twenty-First Century.* Segmento: Mark Dion. Recuperado el 6 de marzo de 2024, de https://www.art21.org

Arte conceptual. (s.f.). *Arte conceptual.* Recuperado 16 octubre de 2020, de https://historia-arte.com/movimientos/arte-conceptual

Arteespana. (s. f.). Simbolismo. Pintura simbolista. Recuperado 10 de octubre de 2021, de https://www.arteespana.com/simbolismo.htm

Artists Space. (1977). Exhibiciones. Recuperado el 29 de marzo de 2024 de https://artistsspace.org/archive/1977

Artsy. (s.f.). Michael Armitage-13 Artworks, Bio & Shows on Artsy. Recuperado el 26 de abril de 2024, de https://www.artsy.net/artist/michael-armitage

Asavei, M. (2015). Beauty and critical art: Is beauty at odds with critical-political engagement? *Journal of Aesthetics and Culture, 7.* https://doi.org/10.3402/jac.v7.27720

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso. (Original work published 1992). Recuperado el 23 de mayo de 2024, de https://monoskop.org/images/3/3c/Auge_Marc_Non-Places_Introduction_to_an_Anthropology_of_Supermodernity.pdf

Ayuntamiento de Murcia. (s. f.-a). Información inframunicipal (barrios de la ciudad). Recuperado el 12 de marzo de 2024, de https://murciaencifras.es/informacion-por-barrios

Ayuntamiento de Murcia. (s. f.-b). La Paz-Vistabella. Recuperado el 17 de marzo de 2024, de http://www.murcia.es/web/portal/la-paz-vistabella

Bachelard, G. (1958). *The Poetics of Space*. Beacon Press. Recuperado el 28 de marzo de 2024, de https://sites.evergreen.edu/wp-content/uploads/sites/88/2015/05/Gaston-Bachelard-the-Poetics-of-Space.pdf

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays.* University of Texas Press.

Bal, M. (1994). *Telling, Showing, Showing Off*. Critical Inquiry, 21(3), 556-579.

Barak, A. (s. f.). Truth-Wang Sishun solo exhibition in Paris. China Art Management. Recuperado El 26 de abril de 2024 de http://www.china-art-management.com/blog/truth-wang-sishun-solo-exhibition-in-paris/

Barbier, G. (2011). *Communiqué de presse Galerie Vallois*. Recuperado el 18 de mayo de 2024, de http://www.documentsdartistes.org/artistes/barbier/repro19.html

Barrada, Y. (s.f.). [Sitio web oficial]. Recuperado el 6 de febrero de 2024 http://www.ytobarrada.com

Barrada, Y. (2004). *A Life Full of Holes: The Strait Project.* The Power Plant.

Barrada, Y. (2005). *A life full of holes: The Strait project*. Autograph ABP.

Barrada, Y., & al. (2005). *Fais un fils et jette-le à la mer* [Haz un hijo y tíralo al mar]. *Sujet/ Objet*.

Barrada, Y. (2006). *Sleepers. [Fotografías]*.

Barrada, Y. (2010, 10 de febrero). [Correo electrónico a Évelyne Toussaint].

Barrada, Y., & Collins, C. (2006). Morocco Unbound: An interview with Yto Barrada. *Open Democracy.* Recuperado el 2 de enero de 2024 de http://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp

Barrada, Y., Bovier, L., Dirié, C., Saidi, N., & Hayward, J. (2013). *Yto Barrada*. JRP Ringier.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography.* New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65–71). Barcelona: Paidós. Traducción de C. Fernández Medrano.

Bataille, G. (2007a). *El erotismo*. Madrid: Tusquets.

Bataille, G. (2007b). *Las lágrimas de Eros* (4ª ed., D. Fernández, Trad.). Barcelona: Tusquets Editores.

Baudelaire, C. (2010). *El pintor de la vida moderna*. (Traducción de J. M. Álvarez Flórez y M. C. Ramos). Ediciones Akal.

Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Éditions Denoël.REecuperado el 24 de mayo 2024, de https://dissibooks.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/114316793-baudrillard-jean-la-societe-de-consommation.pdf

Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte* (C. Rada, Trad.; *L'échange symbolique et la mort*). Monte Avila Editores. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://josefranciscoescribanomaenza.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/aquc3ad8.pdf

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.

Baudrillard, J. (2007). El hiperrealismo de la simulación. *Lecarte*, 1(1). Sala de Lectura de la Facultad de Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperado el 26 de mayo de 2024, de https://docplayer.es/22535526-Lecarte-sumario-lecarte.html

Baudrillard, J. (2012). *El sistema de los objetos* (F. González Aramburu, Trad.). Siglo XXI Editores. ISBN 978-968-23-0347-0.

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures.* Yale University Press.

Baydar, G. (2012). Bedrooms in excess: feminist strategies used by Tracey Emin and Semiha Berksoy. *Woman's Art Journal*, *33*(2), 28+.Recuperado el 26 de abril de 2024 de https://link.gale.com/apps/doc/A337816126/AONE?u=anon~c7a680ef&sid=googleScholar&xid=3c0ef1ff

Becher, B. & Becher, H. (1958-1974). *Water Towers*. MIT Press.

Behar, R. (1997). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Beacon Press.

Benjamin, W. (1940). Tesis sobre la filosofía de la historia. En *Illuminations: Essays and Reflections* (pp. 253-264). Schocken Books.

Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1.ª ed., J. A. Campos, Trad.). La Moderna. (Obra original publicada en 1935).

Bertolucci, M. (2020). *Le cave di marmo di Carrara e la preservazione delle Alpi Apuane: Un'analisi economica.* Recuperado de https://static.torrossa.com/digital/sam/2001/INSEGNA/2414397_SAM.jpg

Besse, J. (2002). Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie. *Imago Mundi, 54*, 147-148.

Beuys, J. (1965). *Como explicar cuadros a una liebre muerta* [Performance]. Galería Schmela, Düsseldorf.

Beuys, J. (1974). I Like America and America Likes Me. [Performance].

Beuys, J. (1979). Todo hombre es un artista. En W. Krüger (Dir.), *Jeder Mensch ist ein Künstler* [Documental]. Alemania.

Bey, H. (2014). *Zona temporalmente autónoma*. V. Maio (Trad.), L. Vázquez de la Rubia (Ilus.), S. Rocha (Pról.). Enclave de Libros.

Madueño

Biographie Peintre Analyse. (2012, Septiembre 12). *Gilles Barbier, ¡Aaaah! (2001), Análisis del trabajo*. Recuperado el 15 de mayo de 2024, de https://www.biographie-peintre-analyse.com/2012/09/12/gilles-barbier-aaaah-2001-analyse-d-oeuvre11

Bird, S. E. (2003). *The Audience in Everyday Life: Living in a Media World.* Routledge.

Biro, M. (2007). Raoul Hausmann´s Revolutionary Media: Dadá, Photomontage and the Cyborg *Art History,* 30(1), 26-56. doi:http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00531.x

Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin.* University of Minnesota Press.

Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. *Artforum, 44*(6), 178-183.

Blanchard, P., Bancel, N., Boetsch, G., Taraud, C., Mbembe, A., Thomas, D. R. D., & Martial, J. (2018). *Sexe et colonies*. La Découverte.

BOE-A-1985-12534 *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. (1985). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534

BOE-A-1993-8975 *Ley 2/1993, de 5 de marzo, de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural.* (1993). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1993-8975

BOE-A-1998-17524 *Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano.* (1998). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1998-17524

BOE-A-1999-11712 *Ley 21/1998, de 30 de noviembre, de Ordenación, Protección y Promoción de la Artesanía en la Comunidad de Madrid.* (1998). https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1999-11712

BOE-A-2007-2382 *Instrumento de ratificación de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio cultural inmaterial, hecho en París el 3 de noviembre de 2003.* (2007). https://www.boe.es/eli/es/ai/2003/11/03/(1)

BOE-A-2013-10415 *Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.* (2013). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2013-10415

BOE-A-2015-5794 *Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.* (2015). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2015-5794

BOE-A-2016-1273 *Ley 1/2016, de 26 de enero, de derogación de la Ley 6/2015, de 2 de abril, de la Generalitat, de Reconocimiento, Protección y Promoción de las Señas de Identidad del Pueblo Valenciano.* (2016). https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2016-1273

BOE-A-2016-5942 *Ley 5/2016, de 4 de mayo, del patrimonio cultural de Galicia.* (2016). https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2016-5942

BOE-A-2019-6703 Ley 18/2019, de 8 de abril, de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de las Illes Balears. (2019). https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-6703

BOE-A-2019-7957 *Ley 6/2019, de 9 de mayo, de Patrimonio Cultural Vasco.* (s. f.). https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2019-7957

Bofíl, M. (2015). El juego en la vida de los romanos. Recuperado el 27 de abril de 2024, de https://es.scribd.com/document/425442955/El-juego-en-la-epoca-de-los-romanos

Boltanski, C. (2001). *La vie impossible de C.B.* [Instalación]. Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cKxkMBA

Boltanski, C. (2010). *No Man's Land*. Paris: Centre Pompidou.

Bonet, E. (2001). *Desmontaje: Film, vídeo-apropiación, reciclaje. Programa*. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://monoskop.org/images/8/81/Bonet_Eugeni_ed_Desmontaje_film_video-apropiacion_reciclaje_Programa.pdf

Bonet, E. (2012). *Desmontaje al día*. Hamaca media & vídeo art distribución desde España. Recuperado 28 de marzo de 2024, de http://www.hamacaonline.net/pack.php?id=16

Borja, J. (2010). *La ciudad conquistada.* Recuperado el 27 de abril de 2024, de https://kupdf.net/download/la-ciudad-conquistada-jordi-borja_5ceae24ae2b6f51148fc1422_pdf

Bork, C. (2007). Communicating the Modern Body: Fritz Kahn's Popular Images of Human Physiology as an Industrialized World. *Canadian Journal of Communication, 32*(3-4). Recuperado el 1 de abril de 2024 de https://cjc.utpjournals.press/loi/cjc https://doi.org/10.22230/cjc.2007v32n3a1876

Borrás, V. (1998). *El consumo, un análisis sociológico. Las estructuras del consumo y los grupos sociales en la región metropolitana de Barcelona.* Cedecs.

Bourdieu, P. (1980). *Questions de sociologie*. Minuit.

Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. (2001). *Masculine domination*. Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2006). Contrafuegos: Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal (J. Jordá, Trad.). Editorial Anagrama.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura.* Siglo Veintiuno Editores S.A.

Bourdieu, P. (2018). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. En *Inequality* (pp. 287-318). Routledge. (Original work published 1979; también publicado en francés como *La Distinction* por Minuit en 1979, y en español como *La Distinción* por Taurus en 1988).

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1990). *Reproduction in education, society and culture* (R. Nice, Trans.). Sage Publications. (Trabajo original publicado en 1970).

Bourriaud, N. (2015). *Estética relacional* (C. Beceyro, Trad.). (3ª ed.). Adriana Hidalgo Editora. ISBN: 978-8415851127.

Bourriaud, N., & Lebenglik, F. (2007). *Postproducción/Postproduction: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (1ª. ed. 2001). Adriana Hidalgo Editora.ISBN: 978-987-156-054-4. Breton, A. y Legrand, G. (1957). *L'Art magique.* Paris: Club Français du Livre.

Brandes, S. (1998). The Day of the Dead, Halloween, and the Quest for Mexican National Identity. *The Journal of American Folklore, 111*(442), 359-380. doi:10.2307/541045

Breton, A., & Eluard, P. (2015). *Diccionario abreviado del surrealismo*. (R. Jackson, Trad.). Libros del Tiempo.

Brooklyn Museum. (s. f.). Brooklyn Museum. Recuperado 16 de octubre de 2021, de https://www-brooklynmuseum-org.translate.goog/opencollection/objects/5044_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=nui,sc

Bruno S. F. (2004) ¿Cuáles son los valores que deberían tenerse en cuenta en la cultura? La tensión entre los efectos económicos y los valores culturales. *Revista Asturiana de Economía*, *29*, 7-16.

Buchloh, B. H. D. (2004). En *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson.

Buchloh, B. H. D. (2008). *Gerhard Richter and the Dilemma of Modernism.* New German Critique, No. 35, 171-195.

Buck-Morss, S. (2005). *Hegel y Haití*. Grupo Editorial Norma.

Buck, L. (2018, 22 de febrero). Mark Dion at the Whitechapel Gallery, a wunderkammer of natural history in the heart of The City. *The Telegraph.* Recuperado el 6 de marzo de 2024, de https://www.telegraph.co.uk/luxury/art/mark-dion-theatre-natural-world-whitechapel-gallery/

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* Routledge.

Buytendijk, F.J.J. (1976): El jugar en el hombre. En Gadamer, H. G. y Vogler, P. (coords.). *Nueva antropologia* (pp. 90-124). Omega.

Cohen, F. (2006). *Gilles Barbier en el Carré d'Art de Nîmes*. Recuperado el 15 de mayo de 2024, de https://www.documentsdartistes.org/artistes/barbier/repro8.html

Cabrelles, M. (2006) *El paisaje sonoro: "Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano"* Revista de Folklore. Tomo 26a. Núm. 302, 2006. Recuperado 26 octubre 2022 de http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7k0

Cage, J. (1961).*Silence: Lectures and Writings.* Wesleyan University Press.

Caillois, R. (1994): *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo. México.* Fondo de Cultura Económica S. A. de C. V.

Calderón, A. S. (2020). *La performatividad de las imágenes* (1.ª ed.). Metales Pesados. https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvtv9

Calderón, R. (2014). *Proceso a un inocente.* Liberman.

Calvo , M. (2017, marzo 29). Hannah Höch. Recuperado 23 de abril de 2023, de https://historia-arte.com/artistas/hannah-hoech

Cantero Mancebo, S. (2021). Martyrium y Basílica. Recuperado el 17 de abril de 2024, de https://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,371,m,3527&r=ReP-28396-DETALLE_REPORTAJESPADRE

Cantón, E. (2018, 10 noviembre). La violación colonial: seis siglos de abusos sexuales. *El Periódico.* Recuperado 9 de octubre de 2022, de https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20181110/violacion-colonial-seis-siglos-abusos-sexuales-7132168

Capel, H. (2005). *El modelo Barcelona: un examen crítico*. Ediciones del Serbal.

Cárdenas-Soler, R. N., & Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista Investigación, Desarrollo e Innovación*, 5(2), 129-140.

Careri, F. (2002). *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Editorial Gustavo Gili. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://ia801401.us.archive.org/16/items/sesion4_201702/Careri%2C%20Franco%20-%20El%20andar%20como%20pr%C3%A1ctica%20est%C3%A9tica.pdfCareri, F. (2002). *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice.* Land & Scape Series.

Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Editorial Gustavo Gili, S.L. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://adrianmontenegro.udenar.edu.co/wp-content/uploads/2021/09/Francesco-Careri-Pasear-detenerse.pdf

Carvalho, E. (2021, junio 13). Michael Armitage. Dasartes. Recuperado 8 de octubre de 2021, de https:// dasartes.com.br/materias/michael-armitage/

Castillo Espinoza E. (s.f). Un tiempo en la pared: afiches de Chile, 1963-197, *Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile*‖, p. 11.

Castillo R y Cañes H., 2016. La Historia de las Canicas. Recuperado el 23 de abril de 2024 de https://prezi.com/ovvafn1ahxof/la-historia-de-las-canicas/

Castro, E. (2017). El desvelamiento de las estructuras de significación del alumnado de arte. *Educación Artística, 8*, 74-85. doi:http://dx.doi.org/10.7203/eari.8.9965

Filliou, R. (2003). *Catalogue raisonné des éditions et multiples*. Dijon: Les presses du réel.

Cattelan, M. (2016). Reflexiones sobre “Him” y la naturaleza del mal. Entrevista previa a la subasta en Christie's, Nueva York.

Cerdá, J. (2012). Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora. *Arte y políticas de identidad*, 7, 20. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado el 23 de mayo de 2024, de https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/41713

Centro Regional de Estadística de Murcia. (2024). Portal Estadístico de la Región de Murcia. Disponible en econet.carm.es.

Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción del sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Ensayos*, (50), 127-252. ISSN-e 1668-0227. Recuperado

el 27 de octubre de 2020 de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5232251

Chapman, J., & Chapman, D. (1993). *Disasters of War*. Tate. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://www.tate.org.uk/art/artworks/chapman-disasters-of-war-t07454

Chapman, J., & Chapman, D. (1996). *Chapman World*. Steidl.

Chapmanworld. (1996). *Catálogo de exposición, ICA, Londres,* pp. 46-47.

Chevrier, J. F. (2006). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación.* Editorial Gustavo Gili.

Chhatwani, S. (2017). *Jean Luc-Godard's Histoire(s) Du Cinéma (1988-1998) & Media Archaeology*. [Blog]. *Contemporary Issues in Moving Image and Screen Studies, University of Westminster.* Recuperado el 20 de febrero de 2017, de https://filmtvmovingimage.wordpress.com/2017/02/20/jean-luc-godards-histoires-du-cinema-1988-1998-media-archeology/

Christie's. (2014, July 1). Post-War & Contemporary Art Evening Auction Lot 19. Retrieved February 7, 2024, from https://www.christies.com/en/lot/lot-5813479

Ciencia Plus. (2016, 18 marzo). ¿Fue Jesús clavado o atado en la cruz? *Europa Press.*Recuperado el 12 de abril de 2023 de https://www.europapress.es/ciencia/ruinas-y-fosiles/noticia-fue-jesus-clavado-atado-cruz-20160318184620.html

Cieslak, M., & Rasmus, A. (Eds.). (2012). Introduction. En Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, *Popular Culture and Performance (pp. 1-3)*. Cambridge Scholars Publishing.

Cirlot, J. E. (1990): *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*.Anthropos, p.75

City of Roeselare, Idensitat, Dear Hunter, & Aalborg University. (2019-2021). *Sounds of Our Cities* [Descripción del proyecto]. Recuperado el 20 de febrero de 2024 de https://www.idensitat.net

Clark, J. (2013/11/21). *Full Spectrum Documentary on the Climb*. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de https://docubase.mit.edu/playlist/full-spectrum-documentary-on-the-climb/

Clayton, M., & Philo, R. (2012). *Leonardo da Vinci: Anatomist*. Royal Collection Trust.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art* (Vol. 1). Harvard University Press.

Convención de 1972. (s. f.). Recuperado 13 de marzo de 2023, de https://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/unesco/es/Organismo/Paginas/Convenciones/Convención-de-1972.aspx

Cohen, A. (2018, 30 de julio). Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women. *Artsy*. Recuperado el 20 de abril de 2024, de https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women

Coplans, J. (1972). *Roy Lichtenstein*. Praeger Publishers.

Corral, J. L. (2005). *Los desastres de la guerra de Francisco de Goya*. Edhasa.

Corredor, J.(1989). *El juguete en España.* Madrid. Espasa Calpe.

Corrin, L. G., Kwon, M., & Bryson, N. (1997). *Mark Dion* (Serie Artistas Contemporáneos de Phaidon). Phaidon Press.

Cosgrove, D. (2008). *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World.* I.B. Tauris. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://www.jstor.org/stable/40962379

Cripps, C. (2006, December 7). Subversive scenes from a notorious duo; visual arts ++ Jake and Dinos Chapman: Bad art for bad people ++ Tate Liverpool Liverpool. *The Independent*. Retrieved from https://search.proquest.com/docview/311101931?accountid=17225

Crutzen P. J. (2002). Geology of mankind. *Nature, 415*(6867), 23. https://doi.org/10.1038/415023a

Cruz, P. (2010, 2 de julio). Las cajas Brillo de Andy Warhol. Filosofía de lo cotidiano. *Pedro da Cruz*. Recuperado el 12 de abril de 2022, de https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/07/02/las-cajas-brillo-de-andy-warhol-filosofia-de-lo-cotidiano/

Cubero, A. V. (2010). Una aproximación metodológica en el análisis de las obras de arte/A methodological approach to the analysis of works of art. *Arte, Individuo y Sociedad, 22*(2), 63-72. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://search.proquest.com/docview/822629335?accountid=17225

Cué, E. (s. f.). Olafur Eliasson. El artista como científico. *Alejandra de Argos.* Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/431-olafur-eliasson

Culture Smart. (n.d.). *Alexey Ulko*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://www.culturesmartbooks.co.uk/authors/aulko.php

Danto, A. C. (1964). *The Artworld. The Journal of Philosophy, 61*(19), 571-584.

Danto, A. C. (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective.* University of California Press.

Danto, A. C.(1997). *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History-Updated Edition* (Vol. 112). Princeton University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1j666cd

Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte.* Paidós. ISBN 978-84-493-1186-4.

Dallow, J. (2000). Looking into the Seventies: Roy Lichtenstein and the Art History of the Everyday. *Art History, 23*(4), 449-468.

Dávila, A., & Abril-Gonzalez, V. (2002). Community Cultural Wealth and Pedagogy. *Pensamiento Educativo, 59*(2). ISSN 0717-1013

Dazed. (2022, 15 noviembre). The Japanese artist putting himself in the world's most famous art works. Recuperado el 17 diciembre, 2021, de http://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42183/1/yasumasa-morimura-japanese-artist-icons-art-history-ego-obscura

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall, Trad.). University of California Press. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf

De Chassey, E. (2009). *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Ediciones Universidad de Salamanca/Focus.

De Osma, G. (2018). *A*lgunas reflexiones sobre el coleccionismo. *En Arte+ coleccionismo* (pp. 81-89). Consello da Cultura Galega.

Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. En *Internationale Situationniste*, (2). Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Literatura Gris, 1999. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de https://mediosgroisman.com.ar/documentos/Debord-TeoriaDeLaDeriva.pdf

Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet-Chastel. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de http://datablock.free.fr/GUY%20DEBORD%20La%20societe%20du%20spectacle.pdf

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life.* University of California Press. Recuperado el 30 de mayo de 2024 de https://monoskop.org/images/2/2a/De_Certeau_Michel_The_Practice_of_Everyday_Life.pdf

Declaración de Estambul de 2002. (2002). https://www.congreso.es. Recuperado 13 de marzo de 2023, de https://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/31.pdf

Decreto 389/2006, de 17 de octubre. Patrimonio Festivo de Cataluña. *DO. Generalitat de Catalunya (19 de octubre de 2006), núm. 4743/2006, pág. 43239, Artículo 1. Recuperado de https://docplayer.es/15552357-Decreto-389-2006-de-17-octubre-patrimonio-festivo-de-cataluna.html*

Deleuze, G. (1995). *Difference and Repetition* (P. Patton, Trans.). Columbia University Press.

Deleuze, G. (2010). ¿Qué es un dispositivo? [1989]. In *Michel Foucault, filósofo* (A. L. Bixio, Trans., pp. 155-163). Barcelona: Gedisa.

Madueño

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. (Trabajo original publicado en1980)

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. [Versión OCR]. Internet Archive. Recuperado el 1 de marzo de 2024 de https://archive.org/details/deleuze-guattari.-mil-mesetas.-capitalismo-y-esquizofrenia-ocr-2002

Delphy, C. (1980). Recogido de Gamba, S. (2008). *Feminismo: historia y corrientes*. Recuperado el 29 de noviembre de 2021, de https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1397

Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). (2021). *Censo Nacional de Población y Vivienda 2018: Bogotá*. https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-nacional-de-poblacion-y-vivenda-2018

Deporlamaleza. (2012, diciembre 10). *El mensaje (Jacques Prévert)*. Caminar por la playa. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://caminarporlaplaya.wordpress.com/2012/12/10/el-mensaje-jacques-prevert/

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Descartes, R. (1637). *Le Discours de la Méthode y Meditations de prima philosophia, in qua dei existentia et animae inmortalitas demonstratur* (M. García Morente, Trad.). BIBLIOTECA DIGITAL MINERD-DOMINICANA LEE. https://ministeriodeeducacion.gob.do/docs/biblioteca-virtual/IHsx-descartes-rene-discurso-del-metodopdf.pdf

Diari LaVeu. (2018, 9 de junio). Bombas Gens ascendeix al Benicadell. Recuperado el 1 de febrero de 2023 de https://www.diarilaveu.cat/cultura/bombas-gens-ascendeix-al-benicadell-464343/

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg]. Minuit.

Dion, M (2011). *El intervalo luminoso: D. Daskalopoulos Collection*. [Catálogo de exposición]. Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao; Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Dion, M. (1999). *Tate Thames Dig* [Instalación].

Dion, M. (1999). *Tate Thames Dig*. Tate Modern, Londres.

Dion, M. (2012, 09). Mark Dion. *Artforum International, 51*, 441. Recuperado el 3 de mayo de 2024 de https://search.proquest.com/docview/1039645515?accountid=17225

Dion, M. (s. f.). Mark Dion-11 obras de arte-WikiArt.org. Recuperado el 18 de octubre de 2022, de https://www.wikiart.org/es/mark-dion.

Dion, M., & Williams, R. (2001). *Theatrum Mundi: Armarium*. [Catálogo de exposición].

Duarte Martínez, D. C. (s.f.). El mercado de las pulgas más tradicional del centro de Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá. Recuperado el 12 de mayo de 2024, de https://bogota.gov.co/servicios/empleo/el-mercado-de-las-pulgas-mas-tradicional-del-centro-de-bogota

Duchamp, M. (1913). *Bicycle Wheel*. [Objeto de arte].

Duchamp, M. (1917). *Fountain*. [Obra de arte].Original perdido. Réplica en el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

Durham J. (2012). *Art Rejected Stones / Jimmie Durham* [Vídeo]. Vimeo. [Enlace al vídeo] https://vimeo.com/64457374

Durham, J. (2009). *Écrits et manifestes*. Edición de Nathalie Ergino. Traducido al francés por Laurent du Pasquier. ENSBA.

Durham, J. (2012). *Waiting to be Interrupted: Selected Writings 1993-2012.* Mousse Publishing.

Durham, J., & Snauwaert, D. (Eds.). (1998). *Jimmie Durham*. Phaidon Press.

E-flux. (2018, 3 de junio). Hamish Fulton: Walking on the Iberian Peninsula. Recuperado el 1 de abril de 2024 de https://www.e-flux.com/announcements/201774/hamish-fultonwalking-on-the-iberian-peninsula/

Ebenstein, J. (Ed.). (2017). *Death: A Graveside Companion*. Thames and Hudson Ltd.

Ec, R. (2014, 19 de agosto). Artista crea espectacular "río" interno en museo de Dinamarca. *El Comercio Perú.* Recuperado el 19 de abril de 2024de https://elcomercio.pe/casa-y-mas/ideas-y-diseno/artista-crea-espectacular-rio-interno-museo-dinamarca-353969-noticia/

Elger, D. (1998). *Expressionism: A Revolution in German Art*. Köln; New York: Taschen. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://archive.org/details/expressionismrev0000elge

El juego de las canicas o bolitas. Recuperado el 19 de abril de 2024 de https://www.efdeportes.com/efd145/el-juego-de-las-canicas-o-bolitas.htm

El Rebobinador. (s.f.). Tres paseos de Richard Long. *Mas de Arte*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/

Elsaesser, T. (2006). Early Film History and Multimedia: An Archaeology of Possible Futures? En W. Chun & T. Keenan (Eds.), *New Media, Old Media: A History and Theory Reader* (pp. 23-36). New York: Routledge.

Enwezor, O. (2011). *I Decided Not to Save the World.* Tate Modern.

Engels, F. (1973). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* Fundamentos.

Evangelizar con el Arte. (s.f.). El lenguaje secreto de los símbolos... durante siglos han representado la Salvación que trae el Hijo de Dios. Recuperado el 17 de abril de 2024, de https://www.evangelizarconelarte.com/el-lenguaje-secreto-de-los-simbolos/.

Éxodo 17:3-7 (RVR1960). (s. f.). *Bible Gateway*. Recuperado 26 de diciembre de 2022, de https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%89xodo%2017%3A3-7&version=RVR1960

Fajardo, J. L. C. (2013). Antoni Muntadas. Videocreación e instalación audiovisual. *La Colmena, (79)*, 43-48.

Feaver, W. (2002). *Lucian Freud*. Tate.

Feaver, W. (2007). *Lucian Freud*. Rizzoli.

Feld, S. (1996). *Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea.* University of Pennsylvania Press.

Feldmann, H.-P. (2001). *Hans-Peter Feldmann: 272 Pages*. Fundació Antoni Tàpies. ISBN 978-84-88786-58-6.

Feldmann, H.-P. (2005). Entrevista con Hans-Peter Feldmann. *Art in America,* (6), 110-115.

Fernández, C. (s. f.). Esther Ferrer - Íntimo y personal. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado 8 de octubre de 2022, de https:www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance.* Mahali.

Finkelberg, A. 2007: Space, Place, and Database. Layers of Digital Cartography. Massachusetts Institute of Technology.

Fisher, J. (2006). Some Thoughts on Jimmie Durham's Poetics of Material. *October, 113*, 57-67.

Foster, H. (1985). *Recordings. Art, Spectacle and Cultural Politics*. Bay Press.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, MA: MIT Press.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo.* Ediciones Akal.

Foster, H. (2002). *The Anti-aesthetic.* Amsterdam University Press.

Foster, H. (2004). *Raoul Hausmann and Berlin Dada*. MIT Press.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2004). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson.

Foucault, M. (1984). *Des espaces autres*. Architecture, Mouvement, Continuité, (5), 46-49. (Conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967, Traducción de Luis Gayo Pérez Bueno). Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2611573.pdf

Foucault, M. (1972). *Archaeology of Knowledge*. Londres y Nueva York: Routledge.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI.

Foucault, M. (2001). La naissance de la médecine sociale. En *Dits et Écrits*, II, 1976-1988 (p. 210). Gallimard.

FPAA. (s.f.). *Hamish Fulton*. Recuperado el 21 de enero 2024 de https://fpaa.es/pt_arte/hamish-fulton-trabajo-en-proceso/

Francés, F., & Collings, M. (2004). *Jake & Dinos Chapman. The Marriage of Reason and Squalor.* Málaga: CAC Málaga.

Fundació per amor a l'art. (2020, 29 octubre). Hamish Fulton.Recuperado 2 de enero de 2024, de https://fpaa.es/pt_arte/hamish-fulton-trabajo-en-proceso/

Furió Vita, D. (2014). *Apropiacionismo de imágenes, found footage.* Universitat Politècnica de València. Recuperado el 15 de noviembre de 2021, de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fusaro, J. (2011). Mark Dion. *School Arts, 110(8), 28.* Recuperado el 6 de octubre de 20233 de https://search.proquest.com/docview/858793269?accountid=17225

Galenson, D. W. (2009). *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. Cambridge: Cambridge University Press. Recuperado el 24 de noviembre de 2021 de .http://ebookcentral.proquest.com/lib/bumu-ebooks/detail.action?docID=461135. Accedido el 24 de noviembre de 2021.

Galerie Polaris. (s.f.). [Descripción del artista Yto Barrada]. Recuperado de http://www.galeriepolaris.com/artistes.php?id=3

García, A. (2020, 1 julio). La CHS aún no ha autorizado las obras de Murcia Río II en el cauce del Segura. *La Opinión de Murcia S.A*. https://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2020/07/01/chs-autorizado-obras-murcia-rio/1125440.html

García, L. (2015, 18 de febrero). El barrio murciano de La Paz espera el milagro de las casas. *La Opinión de Murcia S. A*. Recuperado de https://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2015/02/18/barrio-murciano-paz-espera-milagro-31007357.html

García-Calvente, P. (2016). *El maniquí: Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte.* Universidad de Granada. http://hdl.handle.net/10481/41748

García-Raso, D. (2009, diciembre). Arqueoweb. De la basura a las nuevas tecnólogas. Base bibliográfica para un estudio de cultura material contemporánea. Recuperado 17 octubre, 2020 de https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/12/garciaraso.pdf

Gardner, S. (2014). New Women in the Weimar Republic: Hannah Höch. *Chancellor's Honors Program Projects*. Recuperado el 6 de febrero de 2024, de https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1703

Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo. *Última Década, 38*,141-171. ISSN: 0717-4691. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19528518007

Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.

Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society.* University of California Press.

Gigatos. (2022, febrero 4). Eduardo Paolozzi. Recuperado el 9 de marzo de 2024 de https://www.trenfo.com/es/historia/biografias/eduardo-paolozzi-5

Golding, J. (1959). *Cubism: A history and an analysis, 1907-1914*. Faber and Faber.

Goldsmith, K. (2004). *Andy Warhol was a Hoarder: Inside the Minds of History's Great Personalities*. National Geographic.

González-Ruibal, A. (2008). Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity. *Current Anthropology*, *49*(2), 247-279. The University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. DOI: 10.1086/529046

Gopnik, B. (2009). *Warhol: The Biography.* HarperCollins.

Gorris, J. M. (1976). *El juguete y el juego.* Ed Avance.

Gotthardt, A. (2018, 18 de octubre). Why Yasumasa Morimura places himself in Art History's Most Famous Scenes. Recuperado el 4 de enero de 2023, de https://www.luhringaugustine.com/attachment/en/556d89b2cfaf3421548b4568/Press/5bcf9520c9d7505b398b4567

Gould, J. S. (2021). *Sonrisa Del Flamenco, La* (1.ª ed.). Ed Critica.

Gould, R. A. (1980). *Living Archaeology*. Cambridge University Press.

Graf, R. (2009). Anticipating the Future in the Present: "New Women" and Other Beings of the Future in Weimar Germany. *Central European History*, 42(4), 647-673.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press. Recuperado el 25 de mayo de 2024 de https://monoskop.org/images/1/12/Greenberg_Clement_Art_and_Culture_Critical_Essays_1965.pdf

Greenberg, C. (1995). *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969* (Vol. 4). University of Chicago Press.

Grigoriadou, E. (2012). Tipologías, archivos y fotografía en el arte alemán de posguerra: Thomas Ruff y la identidad del retrato fotográfico. *Ars Longa, 21*, 4-436.

Gropius, W. (1935). *The Theater of the Bauhaus*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Groys, B. (1994). El contexto figurado. En *Toponimias: Ocho ideas del espacio* (p. 54). Fundación "la Caixa".

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural* (p. 383). Alianza Editorial.

Guasch, A. M. (2005). *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar.* Materia, 5, pp. 157-183.

Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo.* Traficantes de Sueños.

Gutiérrez, L. (2019). *La Importancia del Agua en la Construcción del Territorio.* Universidad de Murcia.

Gutiérrez, M. J. (2019). La Cartografía Interactiva como Mecanismo Artístico de Construcción y Rescate del Espacio Histórico. Caso Práctico: la Acequia Rascaña. *Barcelona Research Art Creation, 7*(2), 187-214. http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.3582

Gutiérrez, T. (2009). Juego en el arte moderno y contemporáneo. *Arte, individuo y sociedad, 21*, 51-72.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. University of Chicago Press.

Hamilakis, Y. (2007). Contemporary art and archaeology: Reflections on a relationship. *Journal of the Royal Anthropological Institute, 13*, 739-742. https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2007.00456.x

Hardt, M., & Negri, A. (2001). *Empire*. Harvard University Press. ISBN 9780674006713

Hari, J. (2012, January 9). Johann Hari-Archive. Recuperado el 24 de noviembre de 2021, de https://web.archive.org/web/20080605114011/http://www.johannhari.com/archive/article.php?id=1066

Hartigan, L. R. (2007). *Joseph Cornell: Navigating the Imagination.* Yale University Press.

Harvey, D. (2008). El derecho a la ciudad. *New Left Review, 53*, 23-39.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho de la ciudad a la revolución urbana.* España: Akal.

Hausmann, R. (1919). *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* [Cabeza mecánica (El espíritu de nuestra época)].

Hemus, R. (2009). *Dada's Women*. Yale University Press.

Hendrickson, J. (2006). *Roy Lichtenstein*. Taschen.

Herbert, M. (2021, 15 de julio). History and homeland in Michael Armitage's luminous, opaque paintings. *ArtReview*. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de https://artreview.com/history-and-homeland-in-michael-armitage-luminous-opaque-paintings/

Hernández Bennetts, A. E. (2007). *La transgresión de la forma: Teoría y propuesta plástica acerca de la conceptualización del cuerpo grotesco en la escultura contemporánea* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Posgrado en Artes Visuales]. Repositorio institucional de la UNAM.

Herrador Sánchez, J., García Galán, P., Aguilar Moreno, J. I., & López Escalona, Á. (2012). El juego de las "canicas" en la escultura. En *IV Congreso Internacional de Ciencias del Deporte y la Educación Física* (VIII Seminario Nacional de Nutrición, Medicina y

Rendimiento Deportivo), 10-12 de mayo de 2012, Pontevedra, España. ISBN: 978-84-939424-2-7.

Herrero Cervera, A. M. (2016). *Videoarte y apropiación: Una herramienta crítica de denuncia sobre la violencia de género en las imágenes* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de San Carles, Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación].Dirigida por Dra. Lorena Rodríguez Mattalia y Dra. Rocío Garriga Inarejos. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/63228/-HERRERO%20-%20Videoarte%20y%20Apropiación%3A%20Una%20herramienta%20crítica%20de%20denuncia%20sobre%20la%20violencia%20de%20géne....pdf?sequence=1&isAllowed=y

Highlike. (s.f.). Jimmie Durham. Recuperado 5 de marzo de 2024, de https://highlike.org/text/jimmie-durham-7/

Hobsbawm, E. (1991). *La era de la Revolución (1789-1848),* Labor Universitaria, Barcelona.

Hobsbawm, E. (2003a). *La era del Capital (1848-1875)*, Crítica, Barcelona.

Hobsbawm, E. (2003b).*La era del Imperio (1875-1914),* Crítica, Barcelona.

Hobsbawm, E. (2004a). *Historia del siglo XX,* Crítica, Barcelona.

Hobsbawm, E. (2004b). *Sobre la historia,* Crítica, Barcelona.

Hockney, D. (1982). *Pearblossom Hwy*. [Fotomontaje].

Hodge, D., & Wallis, C. (2018). *No Woman, No Cry* [Descripción de la obra]. Tate. Recuperado el 2 abril de 2024, de https://www.tate.org.uk/art/artworks/ofili-no-woman-no-cry-t07502

Holmes, B. (2005). Cartografía del exceso. Bureau d'Études y Multiplicity. En *Brumaria 5. Arte: la imaginación política radical* (pp. 20-33). Madrid: Asociación Cultural Brumaria. Sustituir por : Holmes, B. (2002, marzo). Cartografía del exceso. Bureau d'Études y Multiplicity http://utangente.free.fr/anewpages/cartesholmes2.html la cita esta en la pagina 1

Homero. (2011). *The Iliad of Homer* (R. Lattimore, Trans.; R. Martin, Intro. & Notes). University of Chicago Press. Recuperado de https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/9780226470498_Lattimore_intro.pdf

Horton, J. (2009). Jimmie Durham: Rejected stones. *New York: College Art Association, Inc.* Recuperado de https://search.proquest.com/docview/89142898?accountid=17225

Horton, J. L. (2009, Julio 1). Jimmie Durham: Rejected Stones. *caa.reviews.* Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 232 pp.; ISBN 9782759600847. Exhibition Schedule: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, January 30–April 12, 2009. Recuperado el 5 de marzo de 2024, de http://www.caareviews.org/reviews/1292

Howes, D. (2006). Scent, sound and synaesthesia: Intersensoriality and material culture theory. En C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands, & P. Spyer (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 161-172). Sage.

Hughes, R. (1990). Nothing If Not Critical: Selected Essays on Art and Artists. Knopf.

Huizinga, J. (2008). *Homo ludens, proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (Primera publicación en 1938 en idioma neerlandés)[Homo ludens: ensayo sobre la función del elemento lúdico en la cultura]. University Press. ISBN 9089640037, 9789089640031.

Hynes, N. (2001). Africanizing Chris Ofili? *African Arts, 34*(1), 9–10. https://doi.org/10.2307/3337725.

Icaboston. (2017). *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist* [Exposición]. West Gallery, 4 de octubre – 31 de diciembre de 2017. Recuperado el 30 de marzo de 2024, de https://www.icaboston.org/exhibitions/mark-dion-misadventures-21st-century-naturalist/

Idensitat. (s.f.). *Sounds of Our Cities*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/sounds-of-our-cities-3/1457-sounds-of-our-citiesIn Situ. (2009). *Mark Dion: The Tropical Collectors* (Bates, Spruce and Wallace, 2009). Recuperado el 21 de abril de 2024, desde http://www.insituparis.fr/en/oeuvre/details/4597/mark-dion-the-tropical-collectors-bates-spruce-and-wallace-2009#oeuv-6

Investigación C. Digitales. (s. f.). Códigos QR aplicados a la arqueología-Investigación C. Digitales. Recuperado el 19 de octubre de 2020, de https://sites.google.com/site/investigacioncdigitales/project-definition/codigos-qr-aplicados-a-la-arqueologia

Italia.indettaglio.it. (2023). *Gravagna Montale (Pontremoli, Massa-Carrara, Toscana, Italy)*. Recuperado el 4 de mayo de 2024 de https://italia.indettaglio.it/ita/toscana/massacarrara_pontremoli_gravagnamontale.html

Izenour, S., Scott Brown, D., & Venturi, R. (1968). *Syllabus, Learning From Las Vegas Studio, Fall 1968.* Yale School of Architecture.

Jake & Dinos Chapman: *Living Art (2006, diciembre 3). The Observer* Recuperado el 27 de abril de https://search.proquest.com/docview/250316321?accountid=172251919

Jinman, R. (2019, 21 de junio). Michael Armitage on challenging patronising attitudes to African art. *The Sydney Morning Herald*. Recuperado el 9 de octubre de 2021, de https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/michael-armitage-on-challenging-patronising-attitudes-to-african-art-20190617-p51yja.html

Johns, J. (1954). *Flag*. [Pintura].

Jones, K. M. (2006, 2 de septiembre). Yto Barrada. *Frieze*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://www.frieze.com/article/yto-barrada

Jones, J. (2003, 27 de septiembre). Saturday review: Arts: Portrait of the week no 177: Hausmann's the spirit of our time-mechanical head (1919). *The Guardian*. Recuperado de https://search.proquest.com/docview/246051172?accountid=17225

Judovitz, D. (1998). *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (Reprint ed.). University of California Press.

Kahn, F. (2014). *Fritz Kahn: Man Machine/Maschine Mensch*. Springer Vienna Architecture. ISBN: 978-3211991817.

Kahn, F. (1926). *Das Leben des Menschen: Eine volkstümliche Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte des Menschen* [La vida del ser humano: Una anatomía, biología, fisiología e historia del desarrollo populares del ser humano]. Stuttgart: Kosmos / Franckh'sche Verlagsanstalt.

Kandinsky, W. (1960). *De lo espiritual en el arte*. [Título original en alemán: *Über das Geistige in der Kunst*. Traducción del francés de Edgar Bayley]. Nueva Visión.Recuperado el 24 de mayor e 2024 , de https://es.scribd.com/document/470956598/kupdf-net-129296914-kandinsky-de-lo-espiritual-en-el-artepdf-pdf

Kandinsky, W. (2007). *Punto y línea sobre el plano*. Terramar. ISBN 10: 9876170104, ISBN 13: 9789876170109.

Kant, I. (1991). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa. (Obra original publicada en 1781).

Karasz, P. (2015, 17 de junio). En Bucarest, una puerta abierta al arte en el palacio de un dictador. *The New York Times*. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://

www.nytimes.com/2015/06/18/arts/international/in-bucharest-an-open-door-to-art-in-a-dictators-palace.html

Karpov, O. (2012, 2 de noviembre). *videoART.uz*. Vimeo. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://vimeo.com/groups/videoartuzvideoART.uz

Kart, S. (2014). *Art: Found Objects*. Lehigh University.

Kearney, A. (2016). *Beyond the ready-made: Found objects in contemporary South African art* [Tesis de maestría, Universidad de Witwatersrand]. WIReDSpace. Recuperado el 24 de abril de 2024, de https://wiredspace.wits.ac.za. 26 de mayo de 2024, de https://core.ac.uk/download/pdf/188770064.pdf

Kearney, A. (2016). *The use of found objects in Contemporary South African art*. Ponencia presentada en la Tercera Conferencia Anual de la Australasian Modernist Studies Network, University of New South Wales, abril de 2016.

Kolenda, K. (2016). The Artist as Historian (of Aesthetics). Richard Long and the History of an English Point of View. *Studia de Arte et Educatione, 11*(217), 16-28.

Kopytoff, I. (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. En A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.

Koss, J. (2003). Bauhaus theater of human dolls. *The Art Bulletin, 85*(4), 724-745. https://www.jstor.org/stable/3177367

Kosuth, J. (1968). *Titled (Art as Idea as Idea)* [Instalación artística]. Gallery 669, Los Angeles. Sean Kelly & Sprüth Magers. Recuperado de https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39165/Joseph-Kosuth-Titled-Art-as-Idea-as-Idea?lang=es

Kosuth, J. (1991). Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990. MIT Recuperado el 31 de mayo de 2024, de de Press.https://monoskop.org/images/4/46/Kosuth_Joseph_1969_1991_Art_After_Philosophy.pdf

Kowanz, B. (2017). *Les stratégies de l'absence*. Wien: Museum Moderner Kunst.

Loyola, T. (s.f.). Neodadaismo. Recuperado 18 de octubre de 2023, de https://es.scribd.com/document/361237063/NEODADAISMO

Kraftgenie. (2010, 31 de agosto). Hannah Höch-Brushflurlets and Beer Bellies. *Weimar Art*. Recuperado 5 de marzo de 2024, de http://weimarart.blogspot.com/2010/08/hannah-Höch-brushflurlets-and-beer.html

Krauss, R. E. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October, 8*, 30-44.

Krauss, R. E. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press. Recuperado el 4 de febrero de 2023, de https://monoskop.org/images/d/df/Krauss_Rosalind_E_The_Originality_of_the_Avant-Garde_and_Other_Modernist_Myths_1985.pdf

Krauss, R. (1999a). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition.* Thames & Hudson.

Krauss, R. E. (1999b). *Bachelors*. The MIT Press. Recuperado el 25 de mayo de 2024 de https://monoskop.org/images/f/f5/Krauss_Rosalind_E_Bachelors.pdf

Kristeva, J. (2001). *Semiótica 1*. Fundamentos.

Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity.* The MIT Press. Recuperado el 26 de mayo de 2024, de https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf

Lampkin, F. (2015, 4 de noviembre). El espíritu de nuestro tiempo-cabeza mecánica-Raoul Haus... Recuperado 12 de noviembre de 2021, de https:// historia-arte.com/obras/el-espiritu-de-nuestro-tiempo-cabeza-mecanicade-hausmann

Lavin, M. (1993). *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.* Yale University Press.

Le Pichon, A., & Yue, D. (2003). *La Licorne et le Dragon: Les malentendus dans la recherche de l'universel.* Charles Léopold Mayer.

LeWitt, S. (1967, June). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. Recuperado el 19 de abril de 2024, de https://www.artforum.com/features/paragraphs-on-conceptual-art-211354/

Libreria Editrice Vaticana. (2012). Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz. *Vatican.va*. Recuperado el 24 de mayo de 2024, de https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2012/via_crucis/sp/station_11.html

Lio, C. (2019). On Translation. Antoni Muntadas and the Politics of Translation in Visual Arts (1995-2015). *Studies in Visual Arts and Communication*, *6*(2), 27-34.

Lippard, L. (1984). "Trojan Horses: Activist Art and Power". En B. Wallis (Ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New Museum of Contemporary Art.

Lippard, L. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York: Praeger.

Lithgow, M.A. (2017). Lez Play! An Aesthetic Discourse Analysis of Allyson Mitchell's Ladies Sasquatch. *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, (37), 137-156.

Lorenzini, P. (1994). *Tyranny of Stone: Economic Modernization and Political Radicalization in the Marble Industry of Massa-Carrara [Tesis doctoral]*. Recuperado de https://ecommons.luc.edu/luc_diss/3455

Lugon, O. (2010). *El estilo documental: De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Luhring Augustine. (2018, 19 de octubre). ARTFORUM Interviews Yasumasa Morimura on the empty center of identity. Recuperado el 18 de diciembre de 2018, de https://www.luhringaugustine.com/attachment/en/556d89b2cfaf3421548b4568/Press/5bcf3cda263c11322af38c98

Luhring Augustine. (s.f.). Yasumasa Morimura-Artists. Recuperado el 26 de diciembre de 2022, de https://www.luhringaugustine.com/artists/yasumasa-morimura/bio

Lund, J. (2015). The coming together of times: Jean-Luc Godard's aesthetics of contemporaneity and the remembering of the Holocaust. *The Nordic Journal of Aesthetics*, *24*(49-50), 138-155. Recuperado el 16 de junio de 2023, de http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/nja/article/view/23319

Macho Stadler, M. (2012, 5 de julio). OuLiPo: De la matemática a la literatura, pasando por la escritura. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de https://www.ehu.eus/~mtwmastm/OuLiPo_Bak2012.pdf

Macpherson of Cluny, W., Cook, T., Sentamu, J., & Stone, R. (1999). *The Stephen Lawrence Inquiry: Report of an inquiry*. Presented to Parliament by the Secretary of State for the Home Department by Command of Her Majesty. Cm 4262-I. Retrieved from https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5a7c2af540f0b645ba3c7202/4262.pdf

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.

Maderuelo, J. (2008). *El espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Abada Editores.

Maderuelo, J. (dir.) (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores.

Malpas, J. (2018). *Place and Experience: A Philosophical Topography* (2nd ed.). Routledge.

Manchester, E. (2005, October). *A Line in the Himalayas*. Tate. Recuperado el 10 de junio de 2024, dede https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-in-the-himalayas-t12035

Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós.

Mars, A. (2016, 9 de mayo). Un 'Hitler' de Cattelan, una irreverencia vendida por 15 millones. *El País Cultural*. Recuperado el 27 de abril de 2024 de https://elpais.com/cultura/2016/05/09/actualidad/1462797502_879042.htmlSi necesitas realizar más ajustes o incorporar información adicional, no dudes en decírmelo. ¡Estoy aquí para ayudarte!

Marcus, G. E., & Myers, F. R. (Eds.). (1995). *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology.* University of California Press.

Mareuge, A. (2018, 9-10 noviembre). Hannah Höch, Hans Richter: Des subjectivités artistiques et leurs traces à l'heure de la révolution dada [Hannah Höch, Hans Richter: Artistic subjectivities and their traces at the time of the Dada revolution]. Ponencia presentada en *La révolution au subjectif – Revolution aus subjektiver Perspektive*, Maison Heinrich Heine, Cité Internationale Universitaire de Paris, Paris, Francia. Recuperado de https://www.academia.edu/37803581/Hannah_Höch_Hans_Richter_Des_subjectivités_artistiques_et_leurs_traces_à_lheure_de_la_révolution_dada_La_révolution_au_subjectif_Paris_9_10_novembre_2018

Marín, U. (2012). El signo sonoro y su significación. *Espacios Públicos*, *15*(34), 271-280. ISSN: 1665-8140. Recuperado el 27 de octubre de 2022 de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=676/67623463011

Marina, J. A. (1995). *Elogio y refutación del ingenio.* Anagrama.

Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s.* Perspectivas femeninas en el arte actual. Murcia, España: Cendeac.

Martínez, J. (2015). La Paz, Murcia: El barrio de las promesas olvidadas. Recuperado el 9 de febrero de 2015, de https://web.archive.org/web/20150924035746/http://www.interviu.es/reportajes/articulos/la-paz-murcia-el-barrio-de-las-promesas-olvidadas

Martínez, J., & Cabrera, A. (2014). Aplicación de las nuevas tecnologías para la difusión del patrimonio. *Monográfico*, (9), 779-788.

Marx, K. (1976). *Capital: A critique of political economy* (Vol. 1) (B. Fowkes, Trans.). Penguin Books. (Original work published 1867).

Marx, K. (2014). *La ideología alemana*. Ediciones Akal.

Masdearte. (2012, 21 de septiembre). Yto Barrada: Tánger diseccionado. Recuperado el 20 de abril de 2024 de https://masdearte.com/yto-barrada-tanger-diseccionado/

Masdearte.com. (s.f.). Richard Long: Land Art. Recuperado de https://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/

Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE Publications. Recuperado el 23 de mayo de 2024, de https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/massey-for_space.pdf

Matsui, M. (2007, diciembre). Yasumasa Morimura. *Artforum International*, 46(2), 372-373. Recuperado el 2 de enero de 2023,de https://search.proquest.com/docview/214339153?accountid=17225

Mauss, M. (1954). *The Gift: Forms and functions of exchange in archaic societies.* Cohen & West.

Mejía, M. H. (2012). *El patrimonio cultural: su gestión y significado*. Iberoamericano, VIII Campus de cooperación cultural. Recuperado el 27 de octubre de 2020, de https://campuseuroamericano.org/pdf/es/ES_PATRIMONIO_CULTURAL_GESTION_SIGNIFICADO_Mario_Mejia.pdf

Memorie Paesane. (2020, septiembre 20). La leggenda di Aronte il gigante che difendeva le Alpi Apuane. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://memoriepaesane.blogspot.com/2020/09/la-leggenda-di-aronte-il-gigante-che.html

Mercado de Pulgas San Alejo. (n.d.). *Mercado de Pulgas San Alejo*. Recuperado el 23 de mayo de 2024, de https://www.pulgassanalejo.co/?page_id=38Metaversoflow. (s.f.). El metaverso Second Life: El inicio de los mundos virtuales en línea. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de https://metaversoflow.com/metaverso-second-life/

México, M. E. (2020, 23 de marzo). Marcha fúnebre de Frédéric Chopin. Música en México. https://musicaenmexico.com.mx/marcha-funebre-frederic-chopin/

Michaud, Y. (2002). *El juicio estético*. IDEA BOOKS, S.A. ISBN 978-84-8236-256-4.

Miller, D. (1987). *Material culture and mass consumption.* Blackwell.

Miller, D. (2005). *Materiality*. Duke University Press.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2015). *Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Recuperado de https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/en/dam/jcr:74b2f235-d9c0-41e0-b85a-0ed06c5429da/08-maquetado-patrimonio-inmaterial.pdf

Ministerio de Fomento. (2001). *Análisis urbanístico de barrios vulnerables en España.* Madrid: Ministerio de Fomento.

Mitchell, A. (s.f.[a]). Big Trubs [Proyecto]. Recuperado de http://allysonmitchell.com/project.html?project=big-trubs

Mitchell, A. (s.f.[b]). Brain Child [Proyecto]. Recuperado el 20 de abril de 2024, de http://allysonmitchell.com/project.html?project=brain-child

Mitchell, A. (s.f.). Home page. Allyson Mitchell. http://allysonmitchell.com

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2006). *Cultural locations of disability*. The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.

Morales, P. (2008). Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial-Ecuador-. En *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Perú* (pp. 235-278). UNESCO-CRESPIAL. Recuperado el 27 de octubre de 2021 de http://crespial.org/wp-content/uploads/2016/10/Estado-del-Arte-del-PCI.pdf

Moreno, A. G. (2009). Compromiso político contra la guerra entre 1980 y 2004 en las artes plásticas españolas. En *El arte del siglo XX* (pp. 339-354). Instituto "Fernando El Católico".

Morgan, R. C. (2002). Joseph Kosuth: *Re-defining the Context of Art: 1968-2001*. Viena: Springer.

Morpurgo, M. (2015). *Pinocchio*. HarperCollins.

Moure, G. (1996). *Christian Boltanski*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Munari, B. (2024). *Arte come mestiere* (7th ed.). Laterza. (Original work published 1966).

Muntadas, & Alonso, R. (Eds.). (2002). *Muntadas: con/textos: [una antología crítica]*. Ediciones Simurg.

Murcia Río II. (s. f.). Populares. José Ballesta. Recuperado el 25 de diciembre de 2020, de https://joseballesta.es/proyecto_motor/murcia-rio-ii/

Museo Guggenheim Bilbao. (2011). *El intervalo luminoso: D.Daskalopoulos Collection* [Catálogo de exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao; Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Nairne, E. (2021, 7 de junio). The Big Review: Michael Armitage at the Royal Academy of Arts. *The Art Newspaper-International art news and events*. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de https://www.theartnewspaper.com/2021/06/07/the-big-review-michael-armitage-at-the-royal-academy-of-arts

Nochlin, L. (2015, 30 de mayo). From 1971: Why have there been no great women artists? *ArtNews*. Recuperado de https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/

ONU. (s. f.). Paridad de género en las Naciones Unidas. ONU Mujeres. Recuperado el 3 de diciembre de 2021, de https://www.unwomen.org/es/how-we-work/gender-parity-in-the-united-nations

Orazio Centaro's Art Images on the Web.Recuperado el 27 de abril de 2024 de http://www.ocaiw.com/catalog

Orozco, G. (1993). *La DS*. [Obra de arte].

Palenzuela, P. (2005). El patrimonio inmaterial de los poblados de colonización:memoria colectiva y culturas del trabajo. *PH. Boletín Del Instituto Andaluz Del Patrimonio Histórico*, *13*, 239-266.

Parra, J. I. (2012, mayo 19). La poscultura y el “todo vale”, según Vargas Llosa. *El Tiempo.* Recuperado de https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5434878

Párraga, T. G. (2009). El juego en el arte moderno y contemporáneo/Play in modern and contemporary art. *Arte, Individuo y Sociedad, 21*, 51-71. Recuperado el 27 de abril de https://search.proquest.com/docview/209509878?accountid=17225

Pastor-Seller, E., & Torralba-Planes, R. (2015). *Análisis de necesidades e intervenciones sociales en barrios desfavorecidos de la Región de Murcia, España.* Boletín Científico Sapiens Research, 5(1), 38-42. Disponible en Sapiens Research.

Peppiatt, M. (1996). *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*. Weidenfeld & Nicolson.

Perales Blanco, V. (2010). Cartografías desde la perspectiva artística. Diseñar, trazar y navegar la contemporaneidad. *Arte, Individuo y Sociedad, 22*(2), 83-90. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 3 marzo de 2023 de https://search.proquest.com/docview/822629061?accountid=17225?accountid=17225

Peralta, D. (2014). Mapeando la identidad cartografías artístico sociales en contextos urbano multiculturales. *REGAC-Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 2*(2015.1), 163-189. https://doi.org/10.1344/regac2014.1.10

Pere Noguera. (s. f.). Bombon Projects. Recuperado el 19 de abril de 2024, de https://www.bombonprojects.com/es/collaborators/pere-noguera/

Perloff, M. (1992). *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media.* The University of Chicago Press. Recuperado el 27 de abril de 2024 de https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/R/bo3623068.html.

Phillips, S. S. (1998). Police Pictures: The Photograph as Evidence. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.

Pink, S.(2020) .*Doing Visual Ethnography.* SAGE Publications Ltd. ISBN: 9781529743975. Recuperado el 27 de abril de 2024 de http://digital.casalini.it/9781529743975

Pires, C. (2023). Subversion as a Resistance Strategy in Artistic Activism. *Arte, Individuo y Sociedad*, *35*(2), 389. Ediciones Complutense. https://dx.doi.org/10.5209/aris.82043. Recuperado el 27 de abril de 2024 de https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/77756073/389_408_1_.pdf

Pollock, J. (1956). *The Modern Museum of Art. Possibilities, 1* (Winter 1947-48). Reimpreso en Pollock (1956), p. 79.

Preece, R. (1999, Diciembre 1). Tracey Emin. *Sculpture Magazine*. Lehmann Maupin, Recuperado el 27 de abril de 2024 de https://sculpturemagazine.art/tracey-emin/

Prévert., J. (s. f.). *Jacques Prévert*. Triplov. Recuperado 26 de mayo de 2024, de https://www.triplov.com/poesia/Jacques-Prevert/Bodas.htm

Primavori, P. (2014). *Carrara Marble: A nomination for "Global Heritage Stone Resource"*. Abstracts de Investigación Geofísica, 16, EGU2014-3785. Recuperado de https://meetingorganizer.copernicus.org/EGU2014/EGU2014-3785.pdf

Queneau, R. (2006). *Ejercicios de estilo* (3ª ed.). Ediciones Cátedra. ISBN: 9788437606750

Querol, M.Á. (2020). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural* (2ª ed.). Editorial Akal.

Radu, M. (2007). Art and Politics: considering some of Ion Grigorescu's films and photographs [PDF]. (Romanian). Recuperado el 20 de abril de 2024, de http://www.2020.ro/resources/files/ArtandPolitics.pdf

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Ellago Ediciones.

Rathje, W. L., Lamotta, V., & Longacre, W. A. (2001). Into the Black Hole: archaeology 2001 and beyond. En W. Cunliffe, W. Davies & C. Renfrew (Eds.), *Archaeology: The widening debate* (pp. 1-47). London: British Academy. Recuperado el 27 de abril de 2024 de https://es.scribd.com/document/72283290/Into-the-Black-Hole

Ratnam, N. (1998). Chris Ofili y los límites del hibridismo. En *Visiones*. Recuperado el 10 de febrero de 2024 de https://newleftreview.es/issues/1/articles/niru-ratnam-chris-ofili-y-los-limites-del-hibridismo.pdf.

Rauschenberg, R. (1953). *Combines*. [Serie de obras de arte].

Rauschenberg Foundation. (2024). *Monogram*. Recuerdo el 27 de abril de 2024 https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram

Ravala, L. (2012). Observatorio de la Transformación Urbana del Sonido. *Journal of Urban Sound Studies*

Raza, S. (2014). Uzbekistan. *ArtAsiaPacific Almanac*, *9*, 189.

Read, H. (1965). *The Philosophy of Modern Art*. Faber & Faber.REcuperado el 2 de junio de 2023, de https://archive.org/details/philosophyofmode0000herb_a9k3/page/58/mode/2up

Reche, E. (2019, 26 de mayo). Votar o no votar en La Paz, el barrio marginal de Murcia en el que el 90% de las casas no son habitables y la abstención supera el 60%. *elDiario.es*. Recuperado 27 de abril de https://www.eldiario.es/murcia/politica/votar-paz-murcia-poligono-disneyworld_1_1165349.html

Redacción BBC Mundo. (2012, enero 4). La familia que evidenció el racismo de la policía de Londres. *BBC Mundo*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/01/120104_familia_britancia_lawrence_lucha_contra_racismo_jr

Reeves-Smith, L. (2019, 13 agosto). The Promised Land. *Running Dog.* Recuperado 2 de octubre de 2021, de https://rundog.art/the-promised-land-michael-armitage/

Revista Estilo. (2022, enero 31). El icónico Jasper Johns. *Revista Estilo*. Recuperado el 26 de mayo de 2024, de https://revistaestilo.org/2022/01/31/el-iconico-jasper-johns/

Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Ready-Made.*Verso.

Rocha, S. (2014). Prólogo. En H. Bey, *Zona Temporalmente Autónoma*. Enclave de Libros.

Rodríguez, C.J. (2014). Transigrafías. Caminar como práctica artístico pedagógica. *Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 5(*1), 35-56.Recuperado de http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/rodriguez_sanchez

Rogoff, I. (1997). Rosalyn Deutsche Evictions. *Parallax*, *3*(2), 207–214. https://doi.org/10.1080/13534645.1997.9522399

Rosell Castillo, A., & Cañes Hurtado, N. (2016). La historia de las canicas. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de *Prezi*. Recuperao el 2 de octubre de 2023, de https://prezi.com/ovvafn1ahxof/la-historia-de-las-canicas/

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección* (C. Palmeiro, M. Cabrera, & D. Kraus, Trans.). Tinta Limón. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2019/09/405478879-SUELY-ROLNIK-Esferas-de-la-insurreccio-n-pdf.pdf

Rosales, M. V. (2012). Mark Dion (1961). Recuperado el 8 de noviembre de 2020, de http://doppelganger-vinicio.blogspot.com/2012/05/mark-dion.html

Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials.* SAGE Publications.

Rosenberg, H. (1959). *The Tradition of the New*. Horizon Press.

RTVE (1975 noviembre 25). Españoles Franco ha muerto.Carlos Arias Navarro recuperado el 11 de noviembre de 2021 de https://www.rtve.es/play/videos/fue-noticia-en-el-archivo-de-rtve/espanoles-franco-muerto/336266/

Ruff, T. (1991). Ruff, T. (1991). *Blaue Augen C.F./B.E.* [Fotografía]. Nasjonalmuseet. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/MS-04581-2002.Blaue%20Augen%20C.F./B.E.. [Fotografía]. Nasjonalmuseet. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/MS-04581-2002.Blaue%20Augen%20C.F./B.E.

Ruff, T. (2002). *Photographs 1979-present*. Verlag der Buchhandlung Walther König.

Ruff, T. (2009). *jpegs*. Aperture.

Rumor, G. (2019, 30 de julio). *Un árbol (no tan) muerto. Tu Planeta Vital.* Recuperado el 27 de abril de 2024 https://tuplanetavital.org/actualidad-planetaria/un-arbol-no-tan-muerto/

Sacks, O. (2006). *Un antropólogo en Marte. Siete relatos paradójicos*. (D. Alou, Trad.). Editorial Anagrama S.A. ISBN 9788433966889.

Sánchez, M. (2009). *La instalación en España, 1970-2000/ The Instillation in Spain 1970-2000.* Alianza Forma.

Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* Destiny Books.

Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

Schama, S. (1997). *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age (*1.ª edición estadounidense, 1.ª impresión). Vintage.

Schiffer, M. B. (1999). *The Material Life of Human Beings: Artifacts, Behavior and Communication* (1º ed.). Routledge.

Schlemmer, O. (2013). *Man and Art Figure*. En The Twentieth Century Performance Reader (3º ed., p. 12). Routledge.

Segnanni, L. (2001). Presentación. En P. Primavori (Comp.), *Carrara Marble: A nomination for "Global Heritage Stone Resource"*. Carrara.

Schneider, A. (2020, septiembre 4). *Michael Armitage. Paradise Edict.* Haus der Kunst. Recuperado 5 de octubre de 2021, de https://hausderkunst.de/ausstellungen/michael-armitage

Schwendener, M. (2003, junio). Mark Dion. *Artforum International, 41*(10), 192-193. Recuperado el 19 de abril de 2024, de https://search.proquest.com/docview/214350197?accountid=17225

Schwendener, M. (2009, marzo). Mark Dion. *Artforum*. Recuperado el 19 de abril de 2024, de https://www.artforum.com/events/mark-dion-10-205551

Schwendener, M. (2022, 18 de julio). Claes Oldenburg Dies at 93; Pop Artist Made the Everyday Monumental. *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com.

Schwitters, K. (1933). *Merzbau*. [Construcción artística].

Secretaría Distrital de Planeación. (n.d.). *Estratificación por localidad*. Recuperado el 23 de mayo de 2024, de https://www.sdp.gov.co/gestion-estudios-estrategicos/estratificacion/estratificacion-por-localidad

Secretaría Distrital de Planeación. (2021). *Caracterización Socioeconómica de Bogotá*. Alcaldía Mayor de Bogotá. https://www.sdp.gov.co

Secretaría Distrital de Planeación. (2023). *Mapas Bogotá*. Alcaldía Mayor de Bogotá. https://mapas.bogota.gov.co/

Serpell, N. (2021, 26 marzo). Black Hole. *The New York Review of Books*. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://www.nybooks.com/daily/2021/03/26/black-hole/

Serres, M. (1995). *Atlas.* Cátedra.

Shanks, M. (1992). *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology.* Routledge.

Sharrock, L. (2021, mayo 24). Michael Armitage 'Paradise Edict' at the Royal Academy of Arts. *FAD Magazine.* Recuperado 28 de abril de 2024, de https://fadmagazine.com/2021/05/24/michael-armitage-paradise-edict-at-the-royal-academy-of-arts/

Shaw, J., Groeneveld, D., Jungbauer, C., Nelissen, H., May, G., & Schmitt, L. (1989). *Legible City*. Exhibición en Nagoya, Japón. Recuperado el 29 de marzo de 2024, de https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/

Shaw, L. (2007, Summer). *Mark Dion. Artforum International, 45*, 490-491. Recuperadoel 28 de abril de 2024 de https://search.proquest.com/docview/214345497?accountid=17225

Shonibare, Y. CBE RA. (s.f.). *Yinka Shonibare CBE RA*. Recuperado el 30 de mayo de 2024, de https://yinkashonibare.com

Silenzi, M. (2009). El juicio estético sobre lo bello: Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. *Andamios, 6*(11), 287-302. Recuperado 4 de mayo de 2022 de https://search.proquest.com/docview/1760099424?accountid=17225

Siopis, P. en conversación con Olivier, G. (2014). Installation and collection. En G. Olivier (Ed.), *Penny Siopis: Time and again* (pp. 109-126). Johannesburg: Wits University Press.

Sladen, M. (2001). *Bacon's Eye: Works on Paper Attributed to Francis Bacon from the Barry Joule Archive.* 21 Pub.

Sleeman, A. J. (1995). *Landscape and Land Art* [Tesis doctoral, Universidad de Leeds, Departamento de Bellas Artes]. White Rose Etheses Online. Recuperado el 9 de marzo de 2024, de https://etheses.whiterose.ac.uk/15211/1/396223.pdf

Sófocles. (2020). *Antígona* (2.ª ed.). Gredos.

Solnit, R. (2014). *Wanderlust: A History of Walking*. Granta Books. ISBN 1783780754, 9781783780754.

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Editorial Alfaguara.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Staley, R. (2018). *The interwar period as a machine age: Mechanics, the machine, mechanisms, and the market in discourse. Science in Context, 31*(3), 263-292. doi:http://dx.doi.org/10.1017/S0269889718000236

Steinberg, L. (1972). *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art.* Oxford University Press.

Steiner, G. (1996). *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature*, Art, and Thought. Yale University Press.

Stiegler, B. (2012 septiembre 20). Dans la vacance, on cherche à retrouver la consistance dans son existence. *Philosophie magazine*, 21. Recuperado el 28 de abril de 2024 https://www.philomag.com/articles/bernard-stiegler-dans-la-vacance-cherche-retrouver-la-consistance-dans-son-existence. CAMBIAR A 2012

Sustaita, A. (2011). Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el Urinario de Marcel Duchamp / When Absence Occupies the Place of Presence: Marcel Duchamp's Urinal. *En-claves del Pensamiento, 5*(9), 53-62. Recuperado el 28 de abril de 2024, de https://www.enclavesdelpensamiento.mx/index.php/enclaves/article/view/107/104

Tanya Bonakdar Gallery. (2010). Mark Dion: Travels of William Bartram-Reconsidered. Recuperado el 6 de marzo de 2024, de https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/114-mark-dion-travels-of-william-bartram-reconsidered-tanya-bonakdar-gallery-new-york/

Tanya Bonakdar Gallery. (2023). *Mark Dion. Delirious Toys | Museum Nikolaikirche*. Recuperado el 13 de marzo de 2024 de https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/752-mark-dion-delirious-toys-museum-nikolaikirche/

Turner, C. (2006, 1 de septiembre). I'd like to have stepped on Goya's toes, shouted in his ears and punched him in the face: Jake and Dinos Chapman. *Tate Etc.* Recuperado de https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face

Tate. (2003). Turner Prize 2003. [Archivo de la Tate sobre el Premio Turner 2003]. Recuperado de https://web.archive.org/web/20090701133425/http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2003/chapman.htm

Tate. (2012, Abril 11). Damien Hirst: *For the Love of God*. Recuperado el 9 de junio de 2024, de https://www.tate.org.uk/art/artists/damien-hirst-2308/damien-hirst-love-god

Tate. (s. f.-c). *A Line Made by Walking*, Richard Long, 1967. Recuperado 25 de diciembre de 2023 de https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149

Tate. (s.f.-d). *Hamish Fulton: Walking journey*. Tate Britain. Recuperado el 4 de junio de 2024, de https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/hamish-fulton-walking-journey

Tate. (s. f.-a). *In The Cloud*, Richard Long , 1991. Recuperado 26 de diciembre de 2023 de https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525

Tate. (s. f.-b). Turner Prize 1989 artists: Richard Long. Recuperado 25 de diciembre de 2023, de https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1989/turner-prize-1989-artists-richard-long

Tate Britain. (2009). Richard Long: Heaven and Earth. Recuperado el 12 de mayo de 2024, de https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/richard-long-heaven-and-earth

The Art Story. (2023). Memento Mori and Vanitas. Recuperado el 9 de junio de 2024, de https://www.theartstory.org/definition/memento-mori-vanitas/

The Daily Telegraph (2018) Exhibitions Mark Dion. Recuperado el 6 de junio de 2022 de https://search.proquest.com/docview/2000832907?accountid=17225

Toussaint, É. (2013). Yto Barrada: Figures de résistance à la domestication de l'espace [Figuras de resistencia a la domesticación del espacio]. *Itinéraires*, 2012-3(2013), 57-67. https://doi.org/10.4000/itineraires.949. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://journals.openedition.org/itineraires/949

Trigger, B. G. (1989). *A History of Archaeological Thought.* Cambridge University Press.

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing.

UNESCO (s.f.) Confección de inventarios.Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://ich.unesco.org/es/confeccin-de-inventarios-00313

UNESCO. (2022). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2022_version-ES.pdf

Unholy Libel: Six Feet Under. (1997). Catálogo de exposición, Galería Gagosian, Nueva York.

Valéry, P., & Folliot, D. (1958). *The Art of Poetry*. Princeton University Press.

Varnedoe, K. (1996). *Jasper Johns: A Retrospective.* The Museum of Modern Art.

Vaskes Santches, I. (2008). La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total. *Estud.filos*, (38), 197-219. Universidad de Antioquia.

Vargas Llosa, M. (1997, 21 de septiembre). Caca de elefante. *El País,* sección Tribuna, p. i. Recuperado el 28 de abril de 2024 de https://elpais.com/diario/1997/09/21/opinion/874792810_850215.html?fbclid=IwAR3um3s9MhTIbuEHXjdsKAV1K9wlz-MPvz7_sRXqKaylal4IvUk2KlCnkTg#

Vilar, G. (2004). La crítica de arte hoy: del mundo del arte como sociedad civil a la república de las artes. *La Puerta, 1*, 120-126.

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros. ISBN 978-84-7774-647-8.

Vimeo. (2012). *videoART.uz.* Creado por Oleg Karpov. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://vimeo.com/groups/videoartuz

Vimeo. (2014). *Ulko, A.* Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://vimeo.com/user11835440

Von Debschitz, T., & von Debschitz, U. (2017). *Fritz Kahn. Infographics pioneer.* Ediz. italiana, spagnola e inglese. Taschen.

Von Debschitz, U., & Von Debschitz, T. (2009). *Fritz Kahn: Man Machine*. Springer.

Wade, N. J., & Hughes, P. (1999). Fooling the Eyes: Trompe L'Oeil and Reverse Perspective. *Perception, 28*(9), 1115-1119. https://doi.org/10.1068/p281115

Wang S.(s.f.). *Truth.* Recuperado el 28 de abril de 2024 de http://wangsishun.com/enworkdetails.aspx?wid=87

Warburg, A. (1929). *Mnemosyne Atlas*. Recuperado el 28 de marzo de 2024, de https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version‹Boltanski, C. (1988). *Lessons of Darkness*. [Exposición].

Warhol, A. (1962a). *Campbell's Soup Cans*. [Serie de pinturas].

Warhol, A. (1962b). *Marilyn Diptych*. [Pintura].

Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Harcourt Brace Jovanovich.

Webster, G. (2007). *Kurt Schwitters' Merzbau*. Doctoral dissertation, The Open University, Milton Keynes. http://doi.org/10.11588/artdok.00006038

Weibel, P. (2002). “Pleasure and the Panoptic Principle.” En *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (cat. exp.), Karlsruhe: Center for Art and Media.

Whitford, F. (1984). *Bauhaus*. Londres: Thames and Hudson.

Wilkes, J. (2007, octubre 12). Frieze Art Fair 2007. *Studio International*. Recuperado el 28 de abril de 2024, de https://www.studiointernational.com/frieze-art-fair-2007

Willey, D. A. (1907). *The Marble Quarries of Carrara*. *Scientific American*, edición de noviembre de 1907. Recuperado de https://www.scientificamerican.com/article/the-marble-quarries-of-carrara/

Woodside, J. 2008. La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista Transcultural de Musica, 12*(2), 1-17. https://www.researchgate.net/publication/28239065_La_historicidad_del_paisaje_sonoro_y_la_musica_popular

Woolf, V. (2021). *Una habitación propia*. E-Bookkarama.

Wuggenig, U. (2011). *Creativity and Innovation in the Nineteenth Century: Harrison C. White and the Impressionist Revolution Reconsidered. MayFlyBooks*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/27747499

Yasumasa Morimura, Egó Obscura [Foto]. (2018, 19 octubre). *Recuperado 4 enero, 2019, de https://www.artforum.com/interviews/yasumasa-morimura-77255*

Yasumasa Morimura-Google Arts & Culture. (s.f.). Recuperado 18 diciembre, 2023, de https://artsandculture.google.com/entity/m05_f2s

Yasumasa Morimura: Une Moderne Olympia. (2018, octobre 26). *Elephant*. Recuperado el 19 de abril de 2024, de https://elephant.art/yasumasa-morimura-une-moderne-olympia-2018/

Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. The University of Chicago Press.

Zentai, L., & Guszlev, A. (2006). A világháló térképészeti vonatkozásai [Las implicaciones cartográficas de la World Wide Web]. *Geodézia és Kartográfia*, *58*(11), 16-23. Magyar Földmérési, Térképészeti és Távérzékelési Társaság.

Zulak, M. (2015). *Hannah Höch's photomontage-paintings*. Tesis de maestría grado de Master of Arts, Arizona State University. Supervisada por Ulrike Claudia Mesch (Presidenta del Comité), Meredith Hoy, y Carla Ghanem. Aprobada en junio de 2015.