

TRABAJO DE FIN DE GRADO



Facultad de Comunicación, Grado en Comunicación Audiovisual

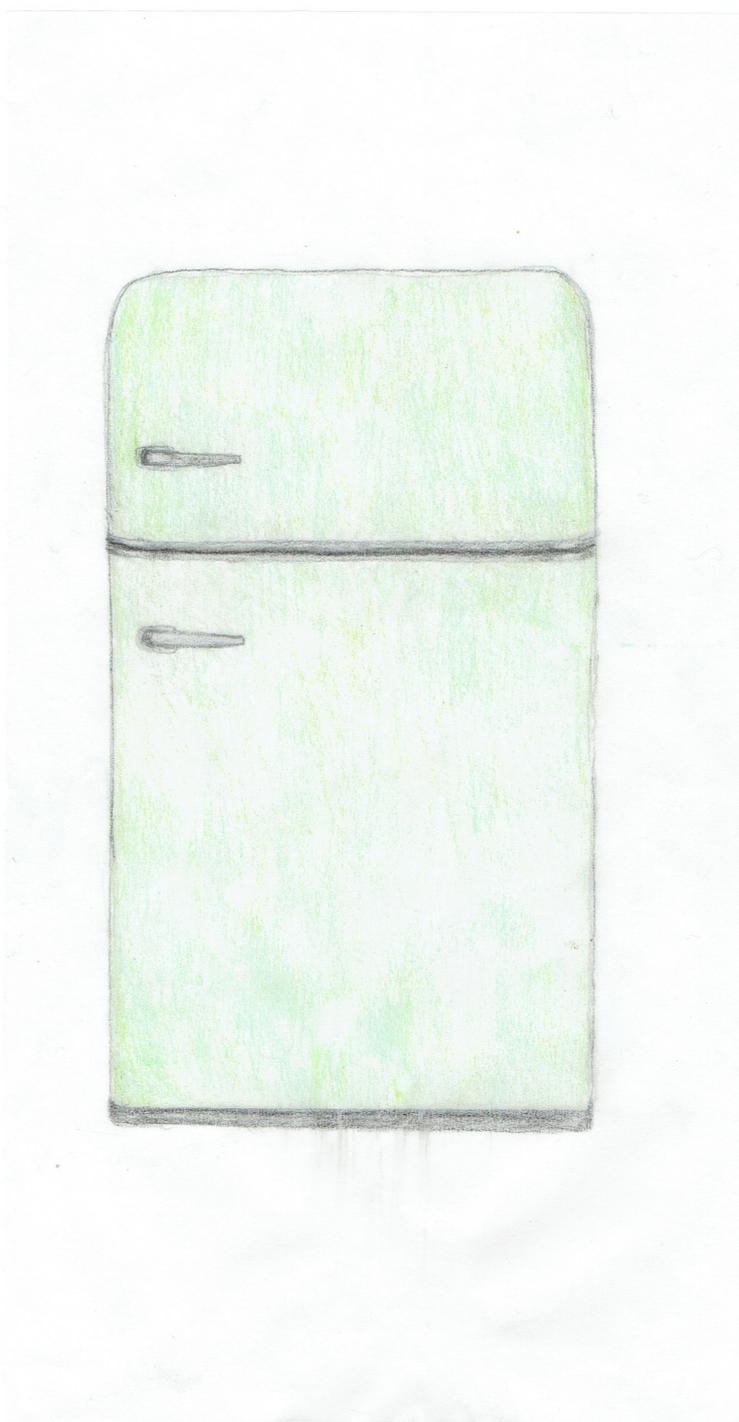
Universidad de Sevilla

**ESTUDIOS DE TIEMPO Y ESPACIO: EL ESPECTÁCULO DE LO  
COTIDIANO Y NUEVAS REALIDADES**

Autora: María González Arjonilla

Tutor: Juan José Vargas Iglesias

Sevilla, 2020



## Índice

### BLOQUE I: Introducción

I.1. Antecedentes del proyecto .....	4
I.2. Objetivos .....	6

### BLOQUE II: Marco teórico

II.1 La modernidad del siglo XXI: <i>Qué será, será...</i> .....	7
II.2. Ciudad, cotidianidad y búsqueda de lo posible .....	14
II.3. Un cierto <i>je ne sais quoi</i> .....	18
II.4. Negociaciones entre arte y espectáculo: <i>Todo el mundo se divierte</i> .....	21

### BLOQUE III: Metodología

III.1. Marco conceptual .....	27
III.2. Referentes del trabajo práctico: Construcción de un libro de artista .....	28

### BLOQUE IV: Resultados y conclusión .....

34

Bibliografía .....	39
--------------------	----

Filmografía .....	45
-------------------	----

EL  
ESPECTÁCULO  
DE LO  
COTIDIANO

## BLOQUE I: INTRODUCCIÓN

Una mesa vacía, sillas apiladas. Al otro lado, sobre una mesa auxiliar, montañas de platos, vasos, cubiertos.  
El espectador es invitado a montar su mesa, sentarse y utilizarla como acostumbra.  
Una chica enciende un cigarrillo. Otra, abre una botella de vino.  
Y así, puertas que se abren a mundos que ahora se vislumbran, como un negativo que empieza a revelarse.<sup>1</sup>

### I.1. Antecedentes del proyecto

La situación arriba descrita hace referencia a una performance participativa que desarrollé hace un año, dentro de un proyecto con un bagaje en continuo crecimiento.

El que lo precedió fue un año diferente, mis ideas empezaban a madurar y comenzaba a dilucidar mis intereses, al abrir fronteras y adentrarme en nuevos entornos. Dejé Sevilla atrás para aterrizar en Londres, una ciudad multicultural y gigantesca que sería mi hogar durante los próximos nueve meses como estudiante Erasmus; a esto se sumó una estancia de una semana entre Tokio, Kioto y Hiroshima<sup>2</sup>, con una cultura tan distinta y fascinante, que necesité meses para asimilarla. Aún aparece en mis recuerdos como imágenes fugaces propias de un sueño.

En medio de ese gran torbellino en el que se había convertido mi vida, tantas vivencias que me hicieron ver más allá e indagar en lo sorprendente de la humanidad y la gran diversidad de formas de vida, un hecho banal marcó un punto de inflexión.

Unos años atrás había comenzado a recopilar, de forma completamente fortuita, listas de la compra que encontraba en las cestas de los supermercados o en el suelo, arrastradas por el viento. Fue en Londres donde rescaté lo que empezó como una curiosidad; una lista escrita a bolígrafo en un *post-it* azul apareció ante mis zapatos mojados en la misma

---

<sup>1</sup> Actividad programa dentro de la asignatura Discursos Expositivos de la Facultad de Bellas Artes, bajo la tutorización de la profesora Carmen Salazar. Se desarrolló en su sede, el 25 de enero de 2019.

<sup>2</sup> Experiencia de la mano del programa Mirai, organizado por la Embajada de Japón en España, diciembre de 2017.

puerta de entrada a mi residencia. Estaba en alemán, y, en lugar del formato en columna que solemos usar, ésta enumeraba los productos en una infinita frase repleta de comas. Quizá fuese su singularidad lo que atrapó mi atención, y lo que me abrió un universo de posibles caminos para la creación. Mi inagotable búsqueda había dado comienzo, y recorría las calles de Londres con la mirada atenta, fuera cual fuera mi cometido ese día; buscaba listas de la compra, y recopilaba también momentos, instantes, personas, encuentros, sensaciones, que volvían conmigo a casa.

Me impuse la condición de que todas y cada una de las listas debían ser encontradas y anónimas, y allí solía localizarlas entre las hojas secas acumuladas en las esquinas o en las delimitaciones de los parques. En esas montañas se acumulaba todo tipo de despojos que activaban mi imaginación, la mayoría trozos de papel con dibujos o palabras. Pero las listas de la compra me llamaban –y me llaman- especialmente la atención. Son para mí la representación de la más simple cotidianidad, y, a su vez, del gran misterio de la intimidad de un hogar. Las escribimos para nosotros mismos sin intención de que nadie más las lea, sin ninguna trascendencia, de forma relajada y directa y con el único fin de ayudar a nuestra memoria en un momento y espacio determinados, que marcan su razón de ser y su inmediato deceso. Tan inocentes, pero tan personales, y expuestas a la conjetura...

En la presentación de su libro *Un sí menor*, José Mateos (2019) definía la poesía como algo que realmente no tiene una finalidad. Es algo tan personal que la intencionalidad no va más allá de lo privado, la expresión, el desahogo. La poesía es intimidad y, como si de poesía se tratara, las listas provocan en mi tal devoción, tal emoción y, al mismo tiempo, la sensación de estar cruzando la línea de la privacidad de una persona anónima –e increíblemente real-, que esta costumbre no podía quedar en una simple curiosidad. Estos pequeños poemas urbanos que surgen sin más, sin replanteamientos, se convertían en un elemento casual de punto de partida, *el hallazgo*.

Me asomaba a esas personas, ¿cómo serían físicamente? ¿Dónde vivirían? ¿Cómo serían sus casas? ¿Qué tomarían para desayunar? ¿Cuáles serían sus rutinas? ¿Es posible apreciar a una persona anónima de la que sólo conoces su caligrafía y algunos de los productos que decidió comprar un día cualquiera en el supermercado? ¿Quién soy yo para sacar conjeturas sobre ellos?

Necesitaba que todo esto desembocara en algo, no quería sólo imaginar y que mis ideas se esfumaran. Quería, y quiero, crear un pequeño mundo que nazca de la cotidianidad, de actos banales. Comencé a escribir relatos cortos y a dibujar, pero ahora quiero llegar más lejos, crear (recrear) a estas personas, darles vida.

Cada personaje vs. una lista, y junto a ellos una familia, un hogar.

## I.2. Objetivos

Este Trabajo de Fin de Grado gira en torno al espacio urbano como escenario del día a día, y como escenario del *objet trouvé*, de punto de partida para la creación. Pero, más allá de lo poético, se busca también en él un icono de nuestra alienación. Pretende estudiar el tiempo y el espacio en relación al sistema capitalista, así como esa figura que ha ido siguiendo de cerca su evolución: el *flâneur*, personaje recurrente que distintos autores a lo largo de la historia han ido recreando para la lucha contra el sistema, con el conocimiento espacio-temporal por bandera y con una práctica del paseo regida por un principio ineludible: la libertad.

En ese proceso, se hablará de la búsqueda de mundos posibles como respuesta a la opresión ejercida por el espectáculo y de cómo el arte posee la facultad de resistirse y, en su práctica, de explorar y contener esos mundos y alcanzar la eternidad que hemos perdido en la liquidez del siglo de la *retrotopía*, la retrospección y el anacronismo.

Se analizará la cotidianidad como fracción de la realidad que, como el arte, puede enfrentarse a la *imagen espectacular*; y, por último, se estudiará el movimiento que supuso una verdadera revolución en el arte y que surgió precisamente como respuesta al capitalismo, luchando por la libertad y atendiendo al espectáculo de lo cotidiano: los Nuevos Realismos.

Todo lo estudiado servirá, en primer lugar, como guía para actualizar la figura del *flâneur* al contexto actual y, finalmente, de trasfondo de un proyecto práctico. En un principio, se concibió para la realización de vídeos de corta duración en *stop motion*, con personajes basados en las listas encontradas. Sin embargo, el crecimiento argumental ha dado lugar a la necesidad de encontrar un medio polivalente, transversal, que ofrezca una mayor libertad creativa y admita múltiples percepciones; así, se ha escogido el libro de artista

como formato para la creación de un mundo posible que nazca de todos aquellos elementos que luchaban por la liberación en los sesenta, y que, de este modo, representen una vía de escape a la gran incertidumbre de la actualidad. Considerando en definitiva la experimentación como uno de los propósitos de este trabajo, la misma metodología, en tanto que búsqueda, se convierte en un objetivo.

## BLOQUE II: MARCO TEÓRICO

### II.1. La ¿modernidad? del siglo XXI: *Qué será, será...*

16 de abril de 2020, día 34 del confinamiento. Es casi mediodía, y el silencio que inunda la calle a estas horas previas al mediodía es ensordecedor. Los primeros acordes de *Across the Universe* (The Beatles, 1968) empiezan a colarse en mi mundo a través del balcón. “Nothing’s gonna change my world”, dicen esta vez.

El mundo se ha fragmentado. Vivimos más aislados que nunca, y nuestra rutina diaria ha sido monopolizada por nuestros hogares, *micromundos* escondidos entre paredes inquebrantables que toman el timón al *mundo real* –o, al menos, el habitual-. Imágenes del exterior navegan confusas en nuestros pensamientos, en nuestra memoria y en nuestras conjeturas de *qué vendrá después*, mientras que el *ahora* es el fantasma de futuros recuerdos. Porque más que nunca, la extrañeza, la incerteza, nos impiden articular el presente más allá de la rutina.

Se para el tiempo, y realmente no es nada nuevo. Nada de esto es nuevo.

La inestabilidad, la inseguridad, la liquidez de los momentos que estamos viviendo ahora no son más que el resultado de la explosión de la realidad capitalista que ya vivíamos. Con la transición al siglo XXI y el comienzo del capitalismo neoliberal y posfordista, la autorrealización era vinculada a la riqueza material, reforzando la certeza de que sólo aquellos que la alcanzan son ganadores.

No hay largo plazo.

Todo viene de un futuro esperanzador inexistente prometido por un sistema que nos encierra, futuro perseguido ciegamente sin hueco para el amor o la familia.

Como resultado, una atmósfera de desasosiego, ansiedad, confusión, que nos anima a contribuir al negocio de los antidepresivos y a optar por cegarnos aún más.

Es a lo que se referiría Zygmunt Bauman (2007) como *modernidad líquida*. La estabilidad en la que se basaban las relaciones hasta hace unas décadas, como las laborales o de pareja, se ha desvanecido para dar paso a la liquidez de un mundo ansioso de novedad y sensaciones excitantes. Sumergidos en el seno de un sistema cuya existencia es sustentada por dosis equitativas de desvarío y confianza ciega, prevenimos la solidez -o que las cosas queden fijas- por todos los medios.

Pero a esto se añade otro componente, y es que ese mismo delirio que sustenta el sistema lleva consigo el absurdo, y, al tiempo que rehuimos lo sólido, sentimos la necesidad de encontrar algo que nos reconforte, algo a lo que acogernos. Algo de certeza.

Nos gusta la solidez, pero la del pasado, aquella que *no nos afecta*. Esa es la modernidad del siglo XXI.

¿A qué conduce esto? Como pondría de manifiesto Mark Fisher (2018), a una cultura de la retrospectión y el pastiche. El pasado es sólido, y la humanidad, sobreestimulada y agotada, encuentra la estabilidad que ansía en lo retro, lo *familiar*, siendo “situado en un contexto (real o supuesto) de verdadera libertad de elección y de esperanzas todavía no desacreditadas.” (Bauman, 2017).

Llegados a la cúspide del consumismo, parece además que *agotamos* nuestro presente, en unos tiempos en los que todo se fabrica para ser agotado. Todo es mercancía, y nos aterra lo eterno. Pero hemos cambiado la eternidad del presente por la del pasado, por un eterno anacronismo. Ello se resume en un concepto: *retrotopía* (Ibíd.). Ante un futuro desesperanzador, buscamos la utopía en un pasado idealizado.

La respuesta de nuestras mentes a un sistema opresor que alcanza su máxima expresión, que inicia ese bucle absurdo y sin sentido, es buscar una salida.

El calendario marca 2020, vivimos en unos eternos sesenta u ochenta, y, mientras, nuestras mentes viajan y anhelan.

Nuestro mundo está rodeado por una infinidad de mundos posibles. Es esta premisa la que sugerían varios lógicos en los años ochenta, al reformular la semántica de los Mundos Posibles que emergía en la década de los sesenta de un ensayo con raíces leibnizianas de

Saul A. Kripke. Las modificaciones realizadas sobre las ideas de Leibniz considerarían los mundos posibles como construcciones humanas, a diferencia de la concepción metafísica del filósofo; de este modo, sentarían las bases para la aplicación de la teoría a cualquier campo.

Los mundos posibles son los contenidos en un libro, en una película, en una obra de arte, en un hecho, en un objeto; son los que esconden nuestra mirada y configuran un modo de ver distinto. Y son también esos que buscamos al ansiar una salida a un sistema que nos encierra.

Las obras móviles de Alexander Calder, en su movimiento libre, espontáneo, son la más pura representación de la vida en su esencia, sin nada que la contamine y en continua exploración de nuevas posibilidades.

Si buscamos un personaje que en su práctica trace ese movimiento impredecible e incontrolado, nos topamos con la misma materialización de la libertad, un deambular libre, sin rumbo, espontáneo, sin finalidad, y un estar presente, conocer el entorno, conservar la mirada propia y desnudar la realidad. Se trata del *flâneur*, personaje que parece haber adoptado un papel diferente tras la muerte de aquel creado por Baudelaire, con los inicios del capitalismo clásico.

La esencia de este individuo entronca con el concepto de iluminación de las tradiciones filosóficas orientales, como el taoísmo. El adepto a la filosofía taoísta busca vivir en armonía, y es esa búsqueda la que lo orienta al descubrimiento de la naturaleza de las cosas y de sí mismo; capta el ambiente, se relaciona con el medio, comprende sus reglas y percibe. Con ello, se desarrolla un modo de ver único desatado de la armonía con el entorno. La observación ilumina al adepto y activa un sentimiento pleno de paz.

Pero el término de la *flânerie* ha sido continuamente alterado por los vaivenes de la Historia; durante los siglos XVI y XVII, acarreaba un sentido peyorativo, mientras que árboles y bulevares eran instaurados con el positivismo de la Ilustración, invitando a la alta sociedad a disfrutar de paseos ociosos; durante el Romanticismo, era ya lo azaroso, lo imperfecto, lo misterioso, lo que regía la práctica; era la experiencia humana, el sentir. Transformación del Clasicismo positivista al pre-existencialismo del Romanticismo.

Esa figura misteriosa que conocemos del *flâneur*, la de Baudelaire, moría absorbida por la multitud, la modernidad, como expresa el autor en su poema *Les Sept Vieillards* [Los siete viejos] (1857):

*À quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!*

*Que celui-là qui rit de mon inquiétude  
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel  
Songe bien que malgré tant de décrépitude  
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!*

*Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,  
Sosie inexorable, ironique et fatal  
Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même?  
— Mais je tournai le dos au cortège infernal.*

*Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,  
Je rentraí, je fermai ma porte, épouvanté,  
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,  
Blessé par le mystère et par l'absurdité!*

*Vainement ma raison voulait prendre la barre;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!<sup>3</sup>*

<sup>3</sup> [¿En qué infame conjura me encontraba yo envuelto? | ¿O qué perverso azar se burlaba de mí? | ¿Pues conté siete veces, minuto tras minuto, | a aquel siniestro viejo que se multiplicaba! | Quien intente reírse porque yo me alterara | y no se sienta preso de un temblor fraternal, | considere que, pese a su decrepitud, | aquellos siete monstruos se antojaban eternos. | ¿Podría sin morirme contemplar el octavo | sosias inexorable, irónico y fatal, | cual Fénix repugnante, hijo y padre de sí? | —Pero di media vuelta al cortejo infernal. | Con la furia del ebrio que lo ve todo doble, | volví y cerré la puerta, sumamente asustado, | enfermo, con el alma febril y trastornada, | herida gravemente por el misterio absurdo. | Mi razón empuñaba sin éxito el timón; | la tormenta, jugando, frustraba sus esfuerzos, | y mi alma, sin mástiles, como gabarra vieja, | bailaba sobre un mar monstruoso y sin límites.] (Baudelaire, 2003, pp. 202-206, 33-52).

Con los inicios del capitalismo clásico en el siglo XX, Walter Benjamin advertía la necesidad de renovar el papel del *flâneur* para luchar y resistir al capitalismo, sistema que ciega y separa al individuo de su entorno. Benjamin empezaba ya a reparar en el estudio del tiempo y del espacio como medio de lucha contra el sistema, y a recurrir al *flâneur* para su puesta en práctica.

En estos momentos la ciudad responde a los conceptos de utilidad y funcionalidad, y somete a sus habitantes encerrados entre arquitecturas fascinantes, a un sistema basado en la producción, la mercancía, la compra-venta. El nuevo *flâneur*, partiendo de un modo específico de observar el entorno que vincula espacio y tiempo, pasea en un enriquecimiento recíproco, en el que ilumina la belleza del espacio y lo saca de ese sistema, hacia uno en el que lideren los conceptos de habitabilidad y belleza. Ese modo de observación, el que Benjamin denominaba *mirada alegórica*, podría conducir a una revolución del espacio que derrotaría a la incipiente sociedad del espectáculo.

En su máxima expresión, este *flâneur* alcanzaba la forma de *ángel de la historia*, cuya mirada valora las ausencias de la historia y concibe el ahora a través del pasado, el que fue y el que pudo haber sido pero no fue. Detecta la posibilidad de un proyecto de vida frustrado. Benjamin erigía esa mirada que vincula presente y pasado como el modo de combatir el capitalismo. “La mirada alegórica detecta, bajo la apariencia petrificada de la ruina, la posibilidad frustrada de un proyecto de vida. (...) Sólo la mirada alegórica, que es la del melancólico, logra entender que allí aún hay una vida fallida clamando justicia.” (Ballonga, 2017).

¿Por qué esa importancia de los conceptos de tiempo y espacio en la lucha contra el sistema? ¿Cómo han cambiado estos conceptos acompañando la evolución del capitalismo?

Si volvemos al comienzo de este apartado y comparamos la forma de reaccionar al capitalismo de Benjamin con la situación actual, podemos observar un cambio revelador. Conforme el sistema avanzaba, el *flâneur* seguía siendo reconstruido.

En la segunda mitad del siglo XX, los momentos de ocio empezaban a ser controlados a través del aburrimiento, sustituyendo ese ocio por entretenimiento. La necesidad impuesta de rellenar el tiempo libre con actividades, actividades que en realidad entran en un abanico *sugerido* por un sector de la sociedad, es la base del espectáculo que

sustenta la separación entre realidad y su imagen espectacular. La contemplación pasiva del espectáculo es el entretenimiento que impide a la sociedad hacer uso de su tiempo de ocio para comprender su propia existencia.

En la sociedad del espectáculo, el capitalismo ofrece satisfacciones a través de un gran surtido de opciones entre las que elegir, conduciendo inevitablemente a la decepción. De la misma forma se referiría Benjamin al *tempo* de los nuevos tiempos, marcado por lo cíclico de la moda, la repetición de la novedad. Las distintas opciones, las distintas mercancías, luchan entre sí para finalmente ofrecer lo mismo. El mundo se reduce a eso, y, por tanto, es la única opción de su espectador, del individuo que lo habita. Es así como el mundo se convertía en mercancía, en algo susceptible de ser consumido.

El sistema se iba adueñando cada vez más del tiempo y del espacio. Es de la lucha contra ese condicionamiento de todos nuestros actos de la que nació la práctica de la *dérive*, considerando la misma planificación de la ciudad como un instrumento del capitalismo. La *dérive* es el término con el que los situacionistas bautizaron a esta práctica destructiva que consistía en recrear una ciudad corrompida, derribando la lógica urbana con el paseo; surgían nuevos mapas *psicogeográficos* que reordenaban la ciudad a partir de sensaciones. Con esa nueva forma de deambular, nació un nuevo *flâneur*, el creado por Guy Debord, quien advertía una alienación espacial responsable de usurpar a la sociedad su propio tiempo.

La psicogeografía surgía como medio que favoreciera la búsqueda de lo posible, de una *nueva realidad*, para un *flâneur* que se sabe encerrado y necesitado de vagar sin ninguna lógica. Las situaciones planteadas por los situacionistas constituían una herramienta política para la transformación de los modos de vida, proyectando mundos posibles en los que sus ideales estuvieran presentes; hablamos ahora de *lo posible como realidad*.

Tanto en este nuevo *flâneur* como en el anterior, el de Benjamin, se observa una misma actitud de desconfianza ante el entorno urbano, ante falsas promesas. No obstante, conforme avanzan los años y, con ello, los efectos del capitalismo y el espectáculo, la temporalidad va recibiendo una atención diferente.

El *flâneur* de Benjamin, por medio de la mirada alegórica, va leyendo la ciudad conforme camina, analiza sus signos y la descubre, mientras que el *flâneur* de la *dérive* cancela la ciudad y crea una nueva a partir de sensaciones. Así, se detecta en el primero una

pretensión de denuncia, de redención del pasado, siendo el cambio en la vida cotidiana el fin último de los situacionistas: destrucción y reconstrucción.

Ahora que el sistema capitalista ha triunfado, ¿cómo han variado la figura del *flâneur* y los conceptos de tiempo y espacio?

Hemos llegado al culmen de lo que afirmaba Debord: la usurpación de nuestro tiempo a manos del espectáculo y el consumismo, la alienación por uno de los principales instrumentos de control del sistema, el espacio. En esa alienación, agotamos nuestro tiempo y retrocedemos lentamente.

El situacionismo ya denunciaría la imposibilidad de la aplicación del vínculo espacio-tiempo que establecía Benjamin, esa mirada a la historia, precisamente porque la historia también forma parte del espectáculo. Avanzando en el tiempo hasta la actualidad, ocurre además que esa mirada a la historia como tal no existe. El individuo es incapaz de alcanzar un conjunto coherente de fragmentos desprendidos de unas décadas dominadas por la mercancía. El pasado, ese al que recurrimos ahora, es sólo un conjunto nostálgico de imágenes provenientes del espectáculo.

En cuanto al espacio, nuestras necesidades ahora son diferentes, y el individuo actual se encuentra perdido, desorientado, por lo que la *dérive* tampoco es la respuesta. Por una parte, no enraizamos en ningún lugar en concreto, somos nómadas. Por otra, disponemos de dispositivos que nos facilitan datos a tal inmediatez que el saber y el conocimiento son relegados a un segundo plano, nos orientan y se encargan de hacernos la vida *más fácil*. Unido esto al déficit de atención, a la pasividad, a la sobreestimulación y, en definitiva, a la ausencia del deambular libre que caracteriza al *flâneur*, el conocimiento verdadero del entorno es prácticamente nulo.

Además, a diferencia de ese *flâneur* que encontraba su hogar en la calle, actualmente el individuo es incapaz de alcanzar esa sensación, en una ciudad en que el centro, la zona concebida anteriormente para el paseo, es redecorado para el turismo, y las periferias, destinadas a la producción. ¿Cuál es el lugar del ciudadano posmoderno? ¿Es posible la existencia de un *flâneur* en tiempos en los que todo se vuelve en contra de su esencia?

En el desarrollo de los apartados siguientes, trataré de defender la vida cotidiana como punto de partida para el *flâneur* en los tiempos posmodernos y, por consiguiente, para la lucha por la libertad y la exploración de mundos posibles.

## II.2. Ciudad, cotidianidad y búsqueda de lo posible

Calles vacías, *ciudades fantasma* que nos dan una sensación inaudita de irrealidad. Resulta paradójico proyectar esas escenas en las pinturas realistas en las que la representación de la ciudad con ausencia de vida persigue inmortalizar lo sólido, “las cosas que están quietas, las que permanecen”, en palabras de Antonio López (2020).

Las calles parecen esperar ahí fuera con extrañeza. Esta situación que ha hecho casi tangible el estancamiento del tiempo y la muerte de lo *vivo* -entendido el movimiento como representación de la vida- para colocarlo ante nuestros ojos, a través de su ausencia. Para comprender el mundo, “hay que sacar las cosas fuera del mundo... se matan las cosas para observarlas...”, dice Hirst acerca de su obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (citado en Bauman, 2015, p.13).

Antonio López excluye en sus pinturas ese movimiento sin el cual no se da la vida humana, precisamente para incluirla; no concebimos la ciudad sin viandantes, sin tráfico. El ojo del espectador se extraña ante esa escena.

Solemos relacionar el movimiento con la vida, pero el único movimiento que realmente porta vida, es aquel que no está en manos de un titiritero que mueva sus hilos. Bauman contrapondría el movimiento de las obras de Calder anteriormente nombradas al movimiento predecible, monótono, que imponemos por ejemplo a un coche; “esa monotonía predecible no da vida a esos objetos, simplemente se les obliga a moverse, de modo parecido a como condenamos otros objetos a permanecer inmóviles, clavándolos en la pared o encerrándolos en un cajón o en un marco” (Bauman, 2015).

Es esta la manera en que la ciudad en cierto modo *mata* la vida humana. En nuestra condición líquida, fluimos día a día con un movimiento basado en lo que la ciudad, la reconstruida en la imagen espectacular, nos impone. Esa imagen falsificada por el espectáculo es todo lo que vemos ahora; toma elementos de la realidad, los unifica a su antojo y, a partir de esa falsificación, el espectáculo habla y el individuo, pasivo, cada vez más aislado y necesitado del espectáculo, escucha y contempla. La imagen termina por ser real, la realidad termina por ser imagen.

De este modo, escaparates y objetos llevan la batuta que rige el ritmo de circulación a través de sus calles, como una sinfonía urbana a manos de un director de orquesta. Es aquí donde tiene lugar el completo control del tiempo, donde éste es convertido también en mercancía; donde la división entre trabajo y ocio es anulada, y cada hora forma parte de un sistema sometido al rendimiento y a la producción, a las reglas del consumo.

“El tiempo nos arrastra a su ritmo sin fin”, dice Auggie a Paul en *Smoke* (Wang, 1995), instándole a hojear su proyecto fotográfico más lentamente. El álbum recoge fotografías que Auggie ha capturado día tras día desde un mismo ángulo y a la misma hora durante años; ante una forma de ver apresurada y sin interés, la mirada sobreestimulada del individuo posmoderno, esas fotografías parecen idénticas y carentes de interés. Sin embargo, la mirada atenta y enraizada en *lo real*, explora e identifica distintas personas, distintos ambientes, distintos rumbos.

El *flâneur* debe conseguir desprenderse de los hilos del espectáculo para alcanzar un movimiento consciente, tranquilo, contemplativo, que vuelva a apearse al tiempo *real*. Y la ciudad, como entorno en el que se hace efectiva la dominación a través de su carácter *suprasensible aunque sensible* (Debord, 1995), y como lugar además en el que la sensación de hogar<sup>4</sup> se disipa, ya no puede ser el punto de partida. El hogar, la observación de lo ordinario, lo trivial, son las bases para el *flâneur* de la posmodernidad, entendiendo el hogar como entorno creado a partir de *momentos*, los *momentos de ruptura*<sup>5</sup> (como se cita en Marcus, 1993, p. 160) que definían los situacionistas en su construcción de situaciones. El proceso para llegar a ver la realidad por encima de la imagen espectacular debe comenzar por la *transducción*<sup>6</sup>, situar como objetivo un mundo posible construido a partir de la reflexión sobre el *mundo real* extrayéndolo de sí mismo. Es necesario establecer el objetivo fuera para así desviarse de la circulación de los códigos del

---

<sup>4</sup> Uno de los principios del *flâneur* es que su deambular ocurre por aquel entorno en el que alcanza la sensación hogar. El *flâneur* de Baudelaire, por ejemplo, la encontraba en las calles, y sentía lo opuesto al llegar a su casa, como expresa en *Les sept vieillards*.

<sup>5</sup> En palabras de los situacionistas, “un momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Internationale Situationniste, 1999, p. 17). Esas situaciones construidas, que tenían el objetivo de involucrar al espectador, contar con su participación activa y, de este modo, hacerle participe de su entorno, sustituyendo la contemplación del espectáculo por el redescubrimiento de la realidad, intervenían directamente en lo cotidiano.

<sup>6</sup> Henri Lefebvre aplicaba el término de *transducción* a la reflexión sobre el objeto *posible*, y de ello se serviría para su análisis del espacio y la postulación de vías alternativas para superar la racionalidad espacial que aliena al individuo.

espectáculo y alcanzar la revolución de la ciudad hacia ese mundo posible; como campo a medio camino entre lo dominado y lo no dominado, entre el espectáculo y la resistencia, el punto de partida se halla en la vida cotidiana, reinterpretando las ideas de los situacionistas y considerando lo cotidiano como fracción de la realidad que permite y da lugar por sí misma a esos *momentos de ruptura*.

En este sentido iban las ideas de Henri Lefebvre, que reparaba en ellos como contenedores de una totalidad que se separa de lo fragmentario del espectáculo, pequeños instantes del día a día que se alzan brevemente sobre la cara dominada de la vida cotidiana.

Son momentos que no están regidos por un ente superior: sensaciones, emociones, instantes de respuesta humana, de experiencia real, epifanías que muestran los límites temporales de nuestra existencia y que revelan cierta posibilidad oculta que termina por desvanecerse en la vida cotidiana empobrecida, pero que, por un instante, destapan la totalidad de una vida. “¿Y si uno tomara uno de esos momentos como un paso hacia la totalidad? ¿Y si uno basara su propia vida en el deseo de afirmar el momento del amor o negar el momento de la resignación?”, propone Greil Marcus en *Rastros de Carmín* (1993, p. 157).

De este modo, Lefebvre establecía la vida cotidiana como hilo conductor para el análisis de la realidad y el conocimiento de la sociedad como un todo. La vida cotidiana, diría Lefebvre, engloba a todas las actividades y es, por tanto, donde “se pone en juego la totalidad de lo real” (citado en Goonewardena, 2011, p.8).

“As a text to be read, everyday life is a perpetual palimpsest: it is continually being rewritten. It is the point of contact and conflict between desire and need, the serious and the frivolous, nature and culture, the public and the private.” [Como un texto a ser leído, la vida diaria es un perpetuo palimpsesto: está continuamente siendo reescrito. Es el punto de contacto y conflicto entre el deseo y la necesidad, lo serio y lo frívolo, la naturaleza y la cultura, lo público y lo privado] (Elden, 2004, p. 111).

Se presenta como un terreno de conflicto, ya que es invadido por la sombra de las *actividades superiores* (la producción, el trabajo), en tanto que, paralelamente, es producto de las mismas. El espectáculo logra infiltrarse de la esfera más pública a la más privada, dando lugar a la *vida cotidiana empobrecida*, aquella sin experiencias reales, contemplada por espectadores. Lefebvre llegaría a diferenciar entre *le quotidien* y *la*

*quotidienneté*, comprendiendo esta última “las formas “homogéneas, repetitivas [y] fragmentarias” del ser cotidiano de la modernidad del capitalismo tardío” (citado en Goonewardena, 2011, p. 9). Se trata de una lucha entre lo humano y lo inhumano, que no son más que fuerzas procedentes de lo humano que han sido deshumanizadas.

Donde Lefebvre sitúa la alienación es en la estrecha relación entre esas dos caras, los modos de producción y la vida cotidiana. El espacio urbano moderno, traducción espacial de la organización funcionalista y su experiencia diaria, es donde el trabajo, la producción, dan forma a lo cotidiano, dominando los hábitos y los modos de vida de la sociedad de masas.

De la utópica revolución de lo cotidiano, Lefebvre hablaba del nacimiento de un *hombre total*, el hombre desalienado, el que supera la división, la dualidad, entre la realidad y el espectáculo, entre lo humano y lo inhumano.

*El hombre total es el sujeto y el objeto del devenir. Es el sujeto viviente que se opone al objeto y supera esta oposición. Es el sujeto que está quebrado en actividades parciales y en determinaciones dispersas y que sobrepasa la dispersión. Es el sujeto de la acción, y al mismo tiempo el objeto último de la acción. [...] El hombre total es el hombre ‘desalienado’. [...] El fin de la alienación humana será ‘la vuelta del hombre a sí mismo’. [...] Esta organización de la comunidad humana no terminará la historia sino más bien la ‘prehistoria’ del hombre, su ‘historia natural’. [...] Inaugurará el período verdaderamente humano, en el cual el hombre dominado al destino intentará por fin resolver los problemas humanos: los problemas de la felicidad, del conocimiento, del amor y de la muerte. (citado en Goonewardena, 2011, p. 6)*

La reinención del *flâneur* posmoderno parece ir en esa línea, pero su sentido es otro. Los objetivos del *hombre total* lo situaban como un futurible, partiendo de la utopía que describían los situacionistas de un futuro en que la humanidad fuera liberada del trabajo. La meta aquí expuesta gira en torno a un cambio en el *estar en el mundo*, un cambio en los modos de ver que localice lo extraordinario en lo ordinario. El objetivo es el conocimiento, y con ello el movimiento consciente, la ralentización, la reconexión con el tiempo, el cambio de la imagen por la experiencia real.

Por otra parte, Lefebvre defendía un análisis crítico de lo cotidiano que rechazara lo

factual, lo descriptivo, lo “evidente”. No obstante, como explicaba en el apartado anterior, la sociedad actual se caracteriza por la desorientación y la sobreestimulación, volviéndose necesario que la práctica del *flâneur* –manteniendo la actitud crítica– comience por reparar en todos aquellos elementos que pasan desapercibidos a la mirada apresurada y dirigida por el espectáculo, una mirada descriptiva, pausada, minimalista, que rompa con el ritmo impuesto.

Con ello, hablaré del arte como campo primordial para alcanzar esas metas, como vía a seguir por el *flâneur* para la exploración de *momentos*, de lo real, de lo posible. Ya los situacionistas concedían un papel importante al arte, confiando en su poder para afectar a otras esferas. Como escribió Debord, el situacionismo “puede verse como una vanguardia artística, como una investigación experimental de modos posibles de construir libremente la vida cotidiana y como una contribución al desarrollo teórico y práctico de una nueva contestación revolucionaria” (citado en Fuentes, 2008, p. 395).

En este sentido, siguiendo esa misma exploración, pero situando el objetivo en el modo de ver, me guío por la consideración del arte como contenedor de la eternidad: es precisamente en el arte donde Bauman encuentra la posibilidad de conservar lo eterno, de encontrar algo que no se consuma, que no siga el ritmo frenético actual. Arte y cotidianidad, claves del *flâneur* posmoderno.

### II.3. Un cierto *je ne sais quoi*

*Los usos del consumo atribuyen al arte una función totalmente distinta a la que solía tener: la de compensar y equilibrar lo perecedero y mortal de las cosas propias de lo cotidiano.* (Bauman, 2015, p. 20).

Este mundo excesivo y extraño, esta *sobremodernidad*<sup>7</sup> (Augé, 1995) que nos priva de nuestro tiempo, esta realidad que no es real, esta sociedad frenética e incapaz de poner los pies en el suelo... Un mundo convertido en lugar de tránsito, en no-lugar (Ibíd.), que flota irremediable en un no-tiempo. Lo que parece un mundo de prueba, en un tiempo de prueba. Pasado, presente y futuro, bloques de *jenga* dispersos sobre la mesa, derrumbadas tras la extracción de la ficha de la eternidad. El sentido del tiempo se dispersa...

---

<sup>7</sup> Como su nombre indica, una modernidad en exceso, llevada al extremo.

Sostiene Bauman (2009) que nos han educado con la idea de *disfrute ahora, pague después*. ¿Cuándo llega ese *después*? ¿Qué idea tenemos del *más tarde*? El futuro parece inexistente.

Cuando el valor de todo objeto y experiencia recae en su capacidad de divertir o entretener, y, por tanto, cuando su muerte está anunciada por el inevitable decaer del interés, ¿dónde queda esa inmortalidad?

Los *momentos de ruptura*, en su inherente *totalidad*, reconstruyen el sentido del tiempo a través de lo humano, de sensaciones que reconectan con nuestra esencia, con lo eterno; la materialización de esos momentos sólo puede ser alcanzada a través de un medio que, al menos en parte, acarree ese fundamento cuyo valor no recae en lo material o en la capacidad de divertir, sino en un modo de ver, un sentimiento, elementos subjetivos que varían de individuo en individuo y que eliminan la pasividad, la mirada alienada y el conformismo. Instantes que irrumpen en un universo –mundo posible paralelo- en el que elementos intrínsecos al ser humano florecen al entrar en contacto con lo real, y viceversa.

Pues bien, ese medio que conecta con el universo de lo inmortal no es otro que el arte, y no necesariamente el gran arte.

En abril de 1957, la American Federation of the Arts invitaba a Meyer Schapiro y a Marcel Duchamp a hablar en el coloquio de Houston. Por aquellos momentos, el futuro del arte contemporáneo no estaba claro, y de estos dos influyentes personajes se esperaba algún tipo de esclarecimiento.

Schapiro, cuyas ideas giraban esencialmente en torno a la figura del artista en la pintura, aludía a la espontaneidad y defendía que la obra terminada debía transmitir la idea de lo “hecho libremente”. Sin embargo, hacía referencia a un movimiento ya agotado, sobreexplotado: el expresionismo abstracto; hablaba de la marca, el trazo, la salpicadura, como “signos de la presencia activa del artista”, pero caía en la reducción de ese movimiento a “una serie de fetiches registrados” (Robinson, 2010, p. 25).

La intervención de Duchamp trataría, entonces, de esclarecer la división entre lo gestual y el gesto, entre la causa y el efecto, la intención del artista y lo que recibía el espectador.

Su mirada estaba puesta sobre la posteridad.

Duchamp tampoco se refería aquí específicamente al gran arte. Definiría al artista no como alguien con un conjunto de habilidades técnicas concretas y cuantificables, sino como alguien que “colabora con lo desconocido”. El individuo activo, reflexivo, que enlaza con lo posible, ese es el artista que conecta con el universo de lo inmortal, y podemos aventurarnos a situar un punto de origen común de todo ello: aquel que Duchamp denominaría *mecanismo subjetivo que produce arte en bruto -à l'état brut-*. (Ibid., p. 26).

Todo lo proveniente de ese mecanismo, sea arte *materializado* -o tangible- (independientemente de si es bueno o malo) o *sin materializar* -o intangible- (momentos de ruptura), ahí reside la eternidad.

El artista deambula por su entorno, investiga en su propia vida privada, en la intimidad de su hogar y sus sensaciones por vanas que sean, captura instantes para envolverlos y, en el caso de materializarlos, transmitirlos con una idea de permanencia.

“El arte es una interacción, una ecuación de tres factores: el artista, el mundo y los medios de figuración”, cita Berger a Max Raphael (2014, p. 186). En el arte *materializado*, el modo de ver del artista de lo inmortal se traduce en un modo de figuración, que es ese excedente que permite considerar que la obra de arte acabada posee una realidad específica propia.

Duchamp, por su parte, alzaría en el coloquio el concepto de *coeficiente de arte personal* para denominar a ese excedente incuantificable e incontrolable, y también Yves Klein aludiría a él ese mismo año sin conocer previamente el término instaurado por Duchamp.

Hablamos de una década en que el arte comenzaba a adquirir esa misma condición líquida que Bauman asociaba a la modernidad. Nos encontramos con un *arte líquido* –al límite entre realidad y espectáculo- que adquiere la responsabilidad de conservar lo eterno. El artista tiene desde entonces la labor de mantener la inmortalidad que unos años antes residía en el material utilizado en el proceso creativo; “ahora le tocaba al artista esculpir una forma inmortal con un material tan frágil, efímero y perecedero como cualquier otra cosa del mundo de lo humano” (Bauman, 2015, p. 18).

A partir del revolucionario arte de los sesenta, los materiales cambian. Por un lado, se impone la elaboración industrial de los empleados tradicionalmente, con la consiguiente fabricación en serie y la pérdida de control sobre la calidad. A esto se suma la

experimentación e inclusión de todo tipo de utensilios de consumo, de nuevos materiales producidos industrialmente (plástico, mecanismos eléctricos y tecnológicos, vídeos, fotografía...), que reducen la perdurabilidad de la obra a la del objeto, el contemplado para su futuro deshecho (obsolescencia programada).

Volviendo a Klein, realizó una serie de cinco exposiciones individuales presentando su concepto de monocromo, su *Época Azul*. En la primera de ellas, *Proposte monocrome*, organizada en la Galleria Apollinaire de Milán, once monocromos del mismo tamaño eran colocados de manera escalonada y a entre veinte y veinticinco centímetros de la pared, acompañados de un libro con el título de *L'art abstrait*. Esa manera de diferenciar la presentación de cada uno de los monocromos sacaba a relucir la existencia de un elemento diferenciador entre cada uno de ellos, evocaba un cierto *je ne sais quoi* a partir de *lo abstracto en el arte*, un nuevo ejemplo del coeficiente de arte personal de Duchamp.

Tal búsqueda de ese *algo* demuestra la necesidad de un cambio en el arte, la necesidad de apoyarse en él como medio que mantenga *lo verdadero* y que contenga al *tiempo real*. Algo que las vanguardias ya dejaban entrever, pero se limitaban a la reproducción<sup>8</sup>, a la denuncia, además de pecar de totalitaristas en su lucha contra la *tiranía* de la tradición.

De esas reflexiones y esos remarcables momentos de la historia del arte –y la historia en general- nacía un movimiento que partía de lo cotidiano para la creación y que adivinaba una *nueva realidad*, un *mundo posible*; no podía llevar otro nombre que Nuevos Realismos.

#### **II.4. Negociaciones entre arte y espectáculo: *Todo el mundo se divierte***

*El hombre, si consigue reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente poesía, una vez más.*  
(Restany, citado en Berez; Robinson, 2010, p. 57)

Al tiempo que el capitalismo se consolidaba, empezaban a definirse movimientos que anhelaban nuevos valores y otro modo de vida (revoluciones feministas, estudiantiles, ecologistas, *hippismo*...). Con el comienzo de la década de los sesenta, la ruptura con el

---

<sup>8</sup> Debord exigía un arte que creara situaciones, no que las reprodujera

inmediato pasado parecía revertir en una firme mirada al futuro, en el sentimiento de una nueva capacidad de enfrentarse a la realidad. “Eran tiempos de soñar”, escribe Raquel Quílez en su artículo para El Mundo. El final de la IV República Francesa, el fracaso norteamericano en Vietnam, el *I have a dream* de Martin Luther King, la Revolución del 68, la llegada del hombre a la Luna, la aparición de la minifalda y el bikini... La esperanza era casi ilimitada: hasta la siguiente década no se iniciaría esa crisis que nacería, ya no de las imperfecciones del sistema, sino de su triunfo total (Jappé, 2010).

Las diferencias eran sustanciales con respecto al presente. Las calles todavía aguardaban a su completa metamorfosis, a su transformación en escaparate; a la propagación de la sombra del capitalismo, a su gran explosión. La vida cotidiana se encontraba aún en el punto de origen de la falsificación ejercida por el espectáculo.

Mientras que en la actualidad existe una sensación de agotamiento y finitud, en estos momentos se manifestaba una continua experimentación, sensación de que la novedad estaría disponible infinitamente.

Es en este contexto donde un grupo de artistas alcanzaba esa forma diferente de enfrentarse a la realidad. Berger (2014) diría que la posibilidad para el artista de trabajar de verdad con la realidad misma, sólo se abriría a partir de un cambio social revolucionario.

En estos años se cimentaban los pilares para grandes cambios sociales, y no sólo a través de los movimientos mencionados anteriormente. Los artistas de los Nuevos Realismos comenzaban una revolución que partía del cuestionamiento, de la reintegración con lo real, un modo distinto de ver el entorno; el espectáculo es construido socialmente, éste no es un conjunto de imágenes sino “una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1994), al igual que, como afirmaba Lefebvre (1972), la sociedad es construida espacialmente y la lucha contra ese gran instrumento del capitalismo que es la ciudad es la misma lucha por una revolución social. Estos artistas conseguían no sólo la revolución social que mencionaba Berger, sino una revolución polisémica.

Mediante la crítica al sistema, extraían lo real, lo humano, del entorno, en un proceso en el que forjaban una nueva realidad, un mundo posible en el que la importancia de los objetos reside en los hechos vivenciales que acarrearán. Sus prácticas eran dirigidas por una

libertad que ya ni los límites del lienzo delimitaban; la indagación y la experimentación, la sed de creación e innovación, guiaban una práctica artística revolucionaria.

Quiero hacer referencia fundamentalmente, y en su sentido amplio, a uno de los medios más utilizados en este movimiento: el *readymade*, ese al que Restany se refería como *instrumento mágico*, que transforma lo cotidiano y crea una *nueva posibilidad* a partir de lo ya existente. Explora la alegoría, nuevos pasados, antiguos futuros. Recoge la filosofía del *objet trouvé* y la filosofía del trapero a la que se refería Benjamin al definir su labor, en su búsqueda de lo posible entre desechos. Pero iban más allá de lo onírico<sup>9</sup> y de la denuncia de los desechos del pasado, aproximándose al arte *Outsider*, el *Art Brut*<sup>10</sup>, que es la materialización más clara del arte procedente del mecanismo subjetivo al que hacía referencia Duchamp<sup>11</sup>, pero trasladado por artistas con una formación y bagaje. Cargaban de positividad el gesto anti-arte de este último, el padre del *readymade* y la polémica, con la exploración de este medio como base de un nuevo repertorio expresivo. Afirmaba Restany que es este el nivel en que se abre la posibilidad para el hombre de identificar lo real con su propia trascendencia, alcanza la realidad a través de lo humano, de la emoción, el sentimiento, la poesía.

Surgían infinitas posibilidades expresivas que los nuevos realistas sabían explotar. *Readymades* llevados al campo de la acción, como los auditivos de George Brecht, cuyas partituras sugerían la realización de un objeto o, en otras ocasiones, el objeto era descubierto y el artista escribía una partitura para éste<sup>12</sup>. En su sentido tangible, su interés estético reside en la incorporación del uso, objetos de todo tipo que ya han pasado por la vida cotidiana de alguien. Piezas gastadas o incluso rotas despertaban la capacidad performativa del objeto. De este modo, era presentado no como tal (objeto de consumo listo para ser adquirido), sino como elemento extraído del día a día, de lo humano, de la

---

<sup>9</sup> Benjamin aludía al surrealismo como un movimiento atrapado en lo onírico, respuesta de una sociedad aún adormilada que no toma conciencia de su propia existencia. Debord trazaba un vínculo directo entre sueño y espectáculo; éste “es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sopor.” (1995, p. 14).

<sup>10</sup> Acuñado por Jean Dubuffet en 1945, reúne a todos aquellos artistas que, sin una formación académica previa, trasladan sus hallazgos al acto creativo, al arte. En contra de todo estigma y prejuicio, este movimiento artístico comenzaba a romper los límites del arte tradicional y proporcionaba valor a las piezas creadas por cualquier persona necesitada de expresión, independientemente de su edad, estabilidad mental o nivel socio-cultural.

<sup>11</sup> Los Nuevos Realismos nacían de una trascendente influencia del radical dadaísmo, especialmente de Duchamp.

<sup>12</sup> Se hace referencia a sus *Chair events* (1961-1972) y *Contingent Publications* (ca. 1960-1962).

realidad inmersa en *instantes*. Jugaban además, de esta forma, con el tiempo y la alegoría. “Aquello que la intención alegórica toca, queda desgajado del contexto de las interconexiones de la vida: es simultáneamente despedazado y conservado”, cita Berez a Benjamin (en Robinson, 2010, p. 58), y explica que “la simultánea deflación y re-encantamiento del objeto (...) no sólo hace visible la conexión entre alegoría y el fetichismo de la mercancía, sino que también involucra la obra del *Nouveau Réaliste* en una significación polisémica, facilitando su lectura a la vez como ruina y deleite”.

El *readymade* posee la capacidad de unir fragmentos, realidades, mundos, y crear uno nuevo, haciendo que el espectador se pregunte qué hace ese objeto ahí, que observe de manera activa: "que los detalles de la vida cotidiana, las constelaciones aleatorias de objetos que nos rodean, dejasen de pasar inadvertidos", diría Brecht (citado en Molina, 2006).

Son dos diálogos los que brotan y movilizan la imagen espectacular: un diálogo entre arte y cotidianidad, en el que los objetos de consumo y las costumbres son vistas a través de la mirada del artista, capaz de sacarlos del contexto del espectáculo y trasladarlos a la materialización de instantes. Y un diálogo entre objeto y espectador, dando pie a que el objeto cimente una reflexión, una conversación. Obras multidireccionales alimentadas por distintas perspectivas. El espectador del espectáculo es pasivo, conformista, vive a un ritmo incompatible con lo real, deja que el tiempo se esfume. El espectador de las obras que toman elementos de lo cotidiano empobrecido y las muestra en otro contexto, es activo, su reflexión entra en juego, participa de lo que ve. Es el *coeficiente de arte personal* con el que Duchamp pretendía dar cabida a la respuesta del espectador.

Jean-Jacques Lebel, a propósito de aquellas nuevas acciones materiales, teatrales y de mecánica de sonidos, apuntaba "ya no existe el público, ni los artistas, exhibicionistas o espectadores, todos pueden cambiar su comportamiento según su propio deseo" (citado en Molina, 2006).

Junto con las obras *tangibles*, las exposiciones se convertían en verdaderos eventos, e incluso comenzaban a surgir obras del todo efímeras que contaban con la presencia del espectador, que jugaban con él. Eventos, happenings, performances... Apelaban a la atracción del espectador, deseoso de disfrute y consumo. “Todo el mundo se divierte”, escribía Brian O’Doherty (1962) en su artículo sobre la exposición colectiva *The New Realists* en la Sidney Janis Gallery. Aunque con sus palabras pretendía desprestigiar las

obras de los artistas europeos participantes –que, por el contrario, etiquetó como desvaídas- y alabar el seísmo con el que sacudían los norteamericanos el mundo artístico de Nueva York, reducía el sentido de este nuevo arte a su capacidad de suscitar disfrute. Sin embargo, los nuevos realistas *jugaban* con las reglas del espectáculo para darle la vuelta, hacían uso del espectáculo para replantear la relación entre el espectador y la obra de arte.

A través del evento y el acontecimiento, a través del uso de materiales frágiles o fabricados en serie, estas obras eran *consumidas*; sin embargo, no eran mortales.

Hablando del arte en la posmodernidad, Bauman (2015, p. 21) diría:

*Para recuperar (aunque sea por un momento) su capacidad de excitar, la obra de arte debe ser rescatada de la grisácea cotidianidad y convertida en un acontecimiento único, es decir, en lo contrario de lo eterno. (...) Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como acontecimiento.*

Y ya en los sesenta la cultura consumista hacía sus estragos. Pero estos artistas que distinguían las dos caras de la realidad se permitían ciertas negociaciones entre arte y espectáculo. Jugaban con el concepto, e invitaban al espectador a conocerlo.

En 1967, Sol LeWitt introducía en el lenguaje común la expresión *arte conceptual*, amparando la extra-temporalidad de lo efímero. “En el arte conceptual, la idea o concepto es la parte más importante de la obra. Cuando el artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que toda la planificación y toma de decisiones ha sido realizada previamente y que la ejecución es una cuestión perentoria”. (Citado en Esparza, 2015).

Sólo con una práctica totalmente liberada, el artista consigue entender el entorno y alcanzar su verdad. Es así como Raphael (en Berger, 2014) describiría la auténtica revolución artística, y es lo que conseguían: el juego con el *concepto* ponía de manifiesto su absoluto control, la capacidad de actuar en el límite con el espectáculo.

Máxima demostración de todo lo anterior, de la relevancia del papel del espectador y de la temporalidad, y que supone además la materialización de la liquidez y la fragilidad del mundo moderno, es la obra de Nam June Paik *Zen para el cine*, en la que una imagen en

blanco es proyectada de forma continua durante 30 minutos, invitando al espectador a interpretar libremente; “se convirtió en la “tabula rasa” de las asociaciones libres del espectador. Con cada nuevo pase de la película, el polvo, las rayas y otros sucesos fortuitos e inevitables de la proyección hicieron su aparición, convirtiéndola en cierto modo en una nueva película cada vez.” (Rush, 2002, p. 25).

Esa obra formaba parte de un movimiento que surgía de la misma necesidad de continuar tanteando nuevos medios de expresión artística; sobre las bases y herramientas de los Nuevos Realismos, nació en 1961 el movimiento Fluxus, para innovar en el terreno del cine y la performance y reforzar el vínculo entre los objetos cotidianos, los acontecimientos y el arte.

Similar en espíritu en este caso al dadaísmo, y compuesta por un grupo de artistas, escritores, músicos y cineastas encabezado por George Maciunas, esta rama anti-arte de los Nuevos Realismos combinaba distintos medios y exploraba el papel de la casualidad en la vida y en el arte.

Brecht definiría el acontecimiento Fluxus como *la unidad más pequeña de una situación* (Ibíd., p. 24), lo cual -desconociendo si el artista tenía esa intención-, nos remite a los *momentos de ruptura*. A partir de estas *performances mínimas pero accesibles*, surgían actos en los que se introducía lo fortuito como componente clave y que personificaban una vez más la máxima de Duchamp y de los Nuevos Realismos: los espectadores no sólo completaban las obras, sino que se convertían en ella a través de su participación directa.

En el campo del cine, nació la *Fluxfilm Anthology*, un conjunto de unos cuarenta cortometrajes creados por varios de los artistas vinculados al Fluxus, caracterizados por su simplicidad y su carácter poético y reflexivo. Al introducir la performance en el campo audiovisual, acompañado de ese gesto anti-arte, criticaban concretamente la manipulación tanto del cine comercial como del alternativo. A través de la experimentación, ponían en tela de juicio las expectativas del espectador y lo liberaban de esa manipulación. Podemos mencionar *Disappearing Music for Face* de Mieko Shiomi, en el que vemos la sonrisa de Yoko Ono desvaneciéndose lentamente. O *Blink*, de John Cavanaugh, que parece emular el parpadeo mecánico del espectador; Cavanaugh perseguía trasladar a su obra “cosas que están sucediendo en el cuerpo”, mostrando su interés por el cine como el encuentro entre los límites perceptivos de la mente.

No tenían reglas ni requisitos, pero lo que unía a todas estas obras es el significado que hallaban en lo cotidiano que las constituía. Estos radicales visionarios perseguían reconciliar el arte con la vida, y, más que introducir lo cotidiano en el arte -como conseguía Duchamp con sus *readymades*-, llegaban a disolver el arte en lo cotidiano. Como exponía Robert Filliou, “el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte” (citado en De la Villa, 2019).

## **BLOQUE III: METODOLOGÍA**

### **III.1. Marco conceptual**

Para el desarrollo de este proyecto, me he querido servir de un vasto marco teórico que he ido labrando a partir de la indagación sobre una serie de conceptos y las obras de diversos autores de distintas disciplinas (filosofía, sociología, arte, literatura, historia, fotografía, cine), que en el fondo captaron mi interés tiempo atrás, pero que este proyecto me ha permitido reunir, orientar y vincular.

Tomando como contexto la sociedad del espectáculo y el consumismo propios del capitalismo, se parte de la Teoría de los Mundos Posibles, considerándolos como construcción humana, para relacionarlos con la necesidad de evasión del individuo ante un sistema opresor; a partir de ahí, se ha examinado la práctica de la *flânerie* como medio de desalienación y de exploración de estos mundos, y la capacidad del *flâneur* de ver más allá y detectar lo posible tomando la dimensión del tiempo y del espacio.

En este marco, se ha situado la construcción espacio-tiempo tomando como punto de partida los apuntes de Mark Fisher acerca de la imposibilidad de articular el presente en el siglo XXI y relacionándolo con los análisis del sistema a lo largo de su historia de autores como Walter Benjamin, Guy Debord, Henri Lefebvre o Zygmunt Bauman.

Para la materialización del proyecto práctico, se han adoptado las bases de los Nuevos Realismos, utilizando la cotidianidad de los sesenta como potencia de la desalienación. Las listas son objetos que responden al consumismo, y, partiendo de éstas y de las

situaciones observadas en el día a día y trasladándolas al tiempo y el espacio de los sesenta, se propone un mundo posible que no es más que una vuelta al punto de partida del sistema capitalista clásico en el que esa explosión aún no había ocurrido.

Siguiendo la línea de los *fluxfilms*, la propuesta inicial consistía en la elaboración de vídeos de corta duración mediante *stop motion*, al estilo de las *performances mínimas* y proyectando momentos a modo de fragmentos de un mundo posible que, como escribían los situacionistas, “pueden ser considerados momentos de ruptura, de aceleración, revoluciones en la vida cotidiana individual” (Internationale Situationniste, 1960, p. 107).

Pero el proceso de investigación se ha traducido en una maduración del proyecto y ha repercutido en los medios de transmisión seleccionados. Los Nuevos Realismos ponían de relieve la importancia del proceso creativo, y, unida esta idea a la experimentación con diversos formatos y disciplinas que me ha brindado el Trabajo de Fin de Grado, finalmente he querido presentar mi proyecto como continuo estudio y experimentación en distintos medios; fotografía, textil, arcilla, herramientas de *stop motion*, escritura, dibujo, se complementan entre sí y construyen un todo con más riqueza a mi parecer que la obra terminada; son estudios que me permitirán alcanzar una propuesta más interesante y completa en la elaboración de la obra final, los vídeos.

### **III.2. Referentes del trabajo práctico: Construcción de un libro de artista**

A pesar de que los *cortometrajes mínimos* han quedado relegados a un proyecto futuro, el presente libro de artista ha sido elaborado sin perder de vista ese objetivo, respaldando en gran medida tanto los referentes como las piezas que lo constituyen.

De este modo, se incluyen elementos propios de la ficción audiovisual, como la descripción de personajes, paletas de color, imágenes de referencia, textos explicativos que funcionan a modo de sinopsis, relatos como base para futuros guiones, estudios, pruebas, bocetos, análisis de movimiento en fotogramas para *stop motion*...

Pretende hacer las veces de biblia audiovisual, pero mantener también una realidad específica propia, ser una obra completa que, por sí sola, transmita los fundamentos del proyecto. Es por ello que se ha elegido este medio, el potencial creativo del libro de artista es infinito, y permite la incorporación de diversos elementos y formas de expresión que

hacen de él un producto íntegro y transversalmente enriquecido. Uno de los más emblemáticos es *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), de Ruscha, el primero de su secuencia de libros de artista fotográficos. Avanzando hasta la actualidad, mencionar también como referente el que bien puede considerarse un libro de artista reinventado, la novela gráfica de Chris Ware *Building stories* (2012), en su presentación fragmentada a través de distintos formatos reunidos en una caja que recuerda a *La boîte verte* (1934) de Duchamp

“Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente “solicitan” ser leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones.” (Crespo, 2011). El libro de artista desafía las imposiciones de la obra de arte única, es un espacio de libertad que invita a la expresión ilimitada y a llegar al lector de otro modo, y, en este caso, se busca la reflexión por pieza, de forma que un mundo distinto sea construido en la mente de cada espectador a partir de lo real.

Se incluyen listas de la compra muy diversas como núcleo del libro, que asientan el interés inherente a lo cotidiano, junto con elementos que procuran guiar la reflexión hacia un redescubrimiento del entorno y del día a día, como las fotografías de platos en plano cenital al estilo de la inspiradora obra de uno de los artistas de los Nuevos Realismos más relevantes en este proyecto: Daniel Spoerri. Este mosaico, además de producción propia, incluye imágenes recibidas como parte de un sub-proyecto en el que se solicitó a distintas personas del entorno cercano que fotografiaran su mesa antes, durante o después de la comida. Los Nuevos Realismos han sido uno de los pilares clave durante todo el proceso de creación –guiado desde un inicio por los cortometrajes de la *Fluxfilm Anthology*- tanto en el contenido y el sentido de este *readymade*, como en la forma por los inspiradores libros-arte que surgieron en el movimiento y por la valoración de lo procesual, que, junto con otros referentes como el modo expositivo de la obra de Jasper Conran y los *collage* de Miguel Ángel Campano, ha dado lugar a esta presentación *deconstruida* del *readymade*.

La producción del mundo de *El espectáculo de lo cotidiano* ha sido orientada por los apuntes de Lubomír Doležel en su libro *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1999), en el que revisa la teoría y presenta su noción de mundos posibles como mundos ficcionales. Así, la creación de personajes ha sido ejecutada conforme a su concepto de

*mundos posibles unipersonales*, en los que todo entra en escena en tanto que percibido por el sujeto. Doležel lo explica a través del personaje de Nick en *Big Two-Hearted River*, de Hemingway: la naturaleza juega un papel muy importante en la obra, pero “no es un dominio ficcional independiente; logra entrar en el mundo a través de la percepción sensorial de Nick” (Ibíd., p. 78); es esa la idea que se pretende trasladar a este *readymade*. El autor lo compara con el Impresionismo, movimiento artístico regido por la impresión visual de las cosas, del instante, lo cual implica que lo representado es una reproducción de la percepción visual del autor, sin un trasfondo. Del mismo modo, la mente de Nick se centra en lo externo, lo práctico, lo sensorial, “su mente práctica es la mente de un experto, sus sensaciones se centran en la naturaleza, y se suprimen intencionadamente las facultades mentales contemplativas” (Ibíd., p. 80).

Basados en primera instancia en las peculiaridades de las listas de la compra, tales como su contenido, la forma de escribir o el tipo de papel, el nacimiento de los personajes de *El espectáculo de lo cotidiano* ha sido concebido a partir del aislamiento y la diferenciación -que ya las listas acarrearán de por sí-, persiguiendo la evocación de los modos de ver que configuran sus *mundos unipersonales* (y utilizando las costumbres gastronómicas para resaltar las diferencias); cada personaje -persona- es un mundo aparte, cada mirada es respaldada por experiencias distintas y revela entornos diferentes. Por otra parte, todo es expuesto de forma que se dé vía libre para razonar, explorar, descubrir, crear arte, por lo que los personajes se limitan a actuar y sentir. La intención es situar ante los ojos del lector-espectador, que descubra su propia cotidianidad, fomentando el proceso que origina al nuevo *flâneur*: mirada pausada, atenta, descriptiva y crítica, consciente.

Estos *mundos unipersonales* son puestos en común en un *mundo multipersonal* (las calles, haciendo referencia a ellas del modo expuesto en este trabajo, como instrumento del espectáculo), en el que la soledad sigue presente, evocando el individualismo de la sociedad; son presentadas como personas introvertidas y muy resguardadas en sus hogares, los cuales, de esta forma, pasan a materializar sus mundos, haciendo que sean palpables (en los cortometrajes, las viviendas, así como la indumentaria, evidenciarían sus personalidades, serían estudiadas y cuidadas, como valiosas herramientas para la revelación de la diversidad humana).

Una característica que Doležel señala sobre lo *multipersonal* es su inevitable carácter accidental, y es algo que también se refleja aquí en todo momento; la presencia de lo fortuito, lo azaroso, desde la localización de listas hasta la compilación de momentos, la casualidad y la coincidencia que rigen la vida, que bien evidencia Paul Auster en su libro *El cuaderno rojo. Historias verdaderas* (2012) y que suponía un componente clave para los *fluxistas*.

Atendiendo con especial cuidado a lo visual y ambientando en la década de los sesenta, se hace uso, por un lado, del atractivo, y por otro, de la complacencia, en la representación de unos años que parecen presentar la estabilidad ansiada, jugando por tanto con las reglas que impone el espectador inmerso en el espectáculo, como hacían los Nuevos Realismos.

La distinción *mundos unipersonales-mundo multipersonal* es reiterada a través de la estética, motivo por el que las fuentes de inspiración son muy dispares, siendo *lo unipersonal* encabezado por el cine de Wes Anderson y, *lo multipersonal*, por el de Woody Allen.

Tanto en Anderson como en Allen nos encontramos con la satirización de la condición humana, resultando personajes peculiares, imperfectos, tiernos, más tirando a la neurosis en Allen, más en la forma de inadaptados, muy especiales, en Anderson. Es esa personalidad extravagante y, al tiempo, introvertida, la que se proyecta en todos los personajes de *El espectáculo de lo cotidiano*, pero la estética y los aspectos visuales de sus mundos, pretendiendo dar lugar a una forma de ver distinta, son inspirados por Anderson, así como por lo que parece su traducción en moda: los diseños de Alessandro Michele para Gucci. Ambos conceden un especial cuidado a la paleta de color (los afamados tonos pasteles de Anderson, raramente colores primarios) que, además de culminar ese ambiente retro y nostálgico, despierta un surrealismo cómico muy peculiar. Otros aspectos a tener en cuenta son el modo en que Anderson concibe la vivienda, que más allá de servir como escenario, se alza como refugio; y los planos cenitales propios del director, que muestran con detalle y dan protagonismo a los objetos manipulados por los personajes (a los que se da voz para exponer los hechos vivenciales que portan, como se procura con las listas), siguiendo además la línea de las fotografías mencionadas anteriormente y las obras de Spoerri.

Si a todo lo anterior sumamos el gran trabajo del director en su reciente incorporación a la animación por *stop motion*, Anderson se convierte en un imprescindible entre mis admirados de la gran pantalla.

Las calles, por el contrario, mantienen un tono más realista, ese aspecto de gran ciudad moderna que frecuentan las producciones *hollywoodienses* de la época, entornos en los que carteles, luces, sobreestímulos, colorean la monotonía de imponentes hileras de gigantescos edificios. Referentes que abarcan, además de producciones de los sesenta, incluyendo tanto películas –*Breakfast at Tiffany's* (Edwards, 1961) y *The Apartment* (Wilder, 1960), entre otras-, series y publicidad, como material y documentación más *de a pie* extraídos de documentales y obras de conocidos fotógrafos urbanos como Catalá Roca o Vivian Maier, el cine de Woody Allen de entre los setenta y los noventa; la sobriedad y la sencillez con las que presenta esa estética neoyorquina de colores neutros, el tratamiento de la cotidianidad y de la ciudad, y la naturalidad de las interpretaciones (por no mencionar las bandas sonoras), elevan a Allen como otro de los pilares artísticos de este proyecto, con obras tan destacadas como *Annie Hall* (1977), *Manhattan* (1979), *Hannah and her sisters* (1986), *Radio days* (1987) o *Manhattan mystery murders* (1993).

Dedicar una mención especial al cine de la *Nouvelle Vague*, especialmente influenciado por la revolución *fluxista* y contagiado de ese entusiasmo por mirar la realidad de otra forma. Esa auténtica indagación en las formas de narrar de Jean-Luc Godard, con obras que estudian la mirada y el límite entre artista y espectador e incitan al individuo de la sociedad ultramediatizada a cuestionar la imagen. O la sensibilidad y empatía que Agnès Varda supo mostrar en grandes obras, entre las que no podía dejar de destacar y posicionar en la lista de referentes de este trabajo *Les Glaneurs et la glaneuse* (2002), protagonizado por recolectores de objetos desechados.

El estudio de la década de los sesenta se ha traducido en este proyecto práctico, más allá de la forma y el contenido, en un trabajo de campo que explora el modo de hacer sin contaminar por el consumismo y el espectáculo. Por consiguiente, el minucioso cuidado de lo visual ha sido acompañado por igual esmero en la calidad material de todo lo expuesto; teniendo en cuenta la meta de un proyecto de *stop motion*, una de las claves ha sido en este trascurso lo hecho a mano, persiguiendo el retorno a los orígenes del consumismo desmesurado y la obsolescencia programada, una vuelta a la manufactura y al control sobre la calidad. Algunos campos que se han explorado con este propósito de

cara a los cortometrajes y que por el momento no han tenido cabida, son el diseño y la creación de vestuario, considerándolo un recurso interesante para la experimentación con los procedimientos y calidades tradicionales, y para reflejar y diferenciar la personalidad de los personajes; y la experimentación con cámara analógica (*Vitomatic Ila*) y las técnicas de la fotografía de los sesenta, especialmente trasgresora y representativa de la mentalidad del momento en el terreno de la moda: tal como evidencia el documental *Twiggy, the face of the 60s* (Priestley, 2012), las modelos seleccionadas eran más humanas, y también eran retratadas como tal, con poses más naturales, rompiendo con el estatismo habitual y, frecuentemente, realizando acciones cotidianas; por otra parte, se comenzaba a salir del estudio a la calle, y el uso del 35 mm. permitía jugar más con el entorno.

Como ya sentaba en los objetivos desde un principio, la misma metodología se convertía en una meta de por sí, y el crecimiento alcanzado a través de la investigación y la experimentación por distintas vías ha resultado en el descubrimiento de un gran abanico de posibilidades para la creación, conduciendo al uso y aprendizaje de diversas disciplinas, desde dibujo (anatómico, arquitectónico), acuarela, escritura, fotografía, hasta montaje de esqueletos para *stop motion* y creación de *puppets* con modelado en arcilla y su consiguiente vaciado y conversión en silicona, y estudio del movimiento y fundamentos de la animación por fotogramas. En el título, “Estudios de tiempo” abarca, además de lo relativo al marco teórico, el modo en que la animación por *stop motion* descompone el movimiento. Es la expresión con que Rush (2002) se refiere a la obra de Muybridge, fundamental también en este trabajo. Técnicas que capturan y presentan el movimiento humano *real*: sin repercusiones, sin sentido, sin historia. La misma esencia de las listas.

La transmedialidad resultaba necesaria para un proyecto que, sin saberlo, partía de la *flânerie* en el paseo, la observación atenta y consciente y la recopilación de listas y momentos; un proyecto canalizado por la libertad de expresión, la experimentación e inmersión en lo real, el aprendizaje, y la decisión de materializar y ofrecer al espectador *momentos de ruptura* que susciten el alejamiento del espectáculo.

## BLOQUE IV: RESULTADOS Y CONCLUSIÓN

En momentos en los que el consumismo absurdo, la aterradora necesidad de ocupar el tiempo como sea, la dependencia de las tecnologías, la sobreinformación y la posverdad ahogan la vida, momentos en los que los estragos del espectáculo se hacen aún más evidentes, ¿dónde aguarda lo real? ¿qué pasa si la esencia del arte y la cultura en general queda relegada a un segundo plano prevaleciendo el entretenimiento impasible?

Las circunstancias actuales<sup>13</sup> han presentado para este trabajo un singular escenario de exploración, permitiendo la elaboración de un ensayo *in extremis* a partir de mi propia inmersión en él.

Durante estos días la cultura se ha levantado con fuerza para hacer frente a la situación, y ha sabido demostrar que es un bien de primera necesidad, que cultura y vida van ligados. Y, aun así, aunque nos facilite seguir adelante y evitar caer en la locura, este sector, como uno de los más afectados por esta nueva crisis, saldrá perdiendo. Porque no todo el que la consume la considera del modo aquí expuesto, sino como una forma *fácil* de ocupar el tiempo, de cumplir con las necesidades consumistas; distracción y pasividad. Este tipo de consumo es el que agota, el que reduce la cultura al mismo estatus de las cosas mortales y perecederas de lo cotidiano.

El espectáculo es observado atentamente, a la espera de que llegue el momento en que nuestras vidas vuelvan a normalizarse, cuando la temporalidad, ignorando lo *eterno* del arte, se encuentra más aturdida que nunca, y el hogar rebosa connotaciones negativas.

Por todo ello y en relación a los apuntes de Mark Fisher sobre la confusión temporal en la que estamos inmersos en este siglo, se expone un oportuno análisis sobre el modo de vida que caracteriza a la sociedad posmoderna, identificándolo como consecuencia de los efectos que el capitalismo ha tenido desde sus inicios sobre la relación de los individuos con el espacio y el tiempo, y subrayando el interés de la *flânerie* para combatirlo. Con ese análisis como base, se han comparado las carencias actuales con las que han acompañado a la evolución del sistema, deduciendo las características de un hipotético *flâneur*

---

<sup>13</sup> En relación a la pandemia del Covid-19, etapa de confinamiento en que se concluye este trabajo.

posmoderno. De este modo, se ha llegado a la conclusión de que la necesidad imperante en estos momentos es un cambio en el modo de observar y de estar en el entorno –un modo consciente que juegue con las reglas del espectáculo, que las identifique-, marcando como punto de partida el hogar y la cotidianidad, como fracción de la realidad que se encuentra en el campo de conflicto entre realidad y espectáculo.

Así, y demostrando cómo el arte posee la capacidad de regular el sentido del tiempo, se presentan las obras de los Nuevos Realismos como la materialización de lo que sería observar los elementos de lo cotidiano de un modo distinto, desde la mirada consciente y pausada, analizando la temporalidad y la simbología del objeto; la materialización de los instantes que subyacen al espectáculo en nuestro día a día y que conectan con lo humano, la experiencia real, suscitan la participación activa del individuo aceptando las reglas del juego. Los nuevos realistas y *fluxistas* recreaban el espectáculo en la suma tiempo-espectador: al tiempo que atraían a la sociedad consumista, criticaban el sistema a partir de la libertad y el conocimiento. Se introducían en el mismo límite realidad-espectáculo en el que se encontraba la vida cotidiana, revalorizando el gesto y la acción. El resultado, un *espectáculo de lo cotidiano* que traía a escena la gran riqueza del día a día, abarcando los mismos objetivos que establecía en el primer apartado para el *flâneur* de la posmodernidad y evidenciando las claves del cambio. Se adelantaban a su tiempo, “desarrollaban la temporalidad y la condición efímera que ahora asociamos con el *beyond modern*, ese *más allá de la modernidad* si no ya la *posmodernidad*.” (Borja-Villel en Robinson, 2010).

Prevalece hoy en día la terrible urgencia por dejar todo atrás, empezar de cero, y, normalmente, esto es relacionado con el alejamiento de la ciudad. Antonio Pau plantea en su *Manual de escapología. Teoría y práctica de la huida del mundo* (2019) distintas formas de huir de la realidad tal como la conocemos, del consumismo, de la sobreinformación, del “tecnoestrés”. No se trata de tirar la toalla, sino de coger las riendas y ser conscientes del tiempo y del espacio en que nos encontramos; se trata de “romper con el entorno que nos amarga la vida”.

Haciendo uso de la Teoría de los Mundos Posibles como hilo conductor de todo el proceso de investigación, se presenta en este Trabajo Fin de Grado como uno de los puntos de apoyo para razonar el modo en que vivimos nuestro tiempo, considerando estos mundos como utopías del individuo oprimido, lugares que su mente anhela, y que, unido al

consumismo y al movimiento desmesurados que *agotan* el tiempo, así como a la necesidad de aferrarnos a algo estable, da lugar a la retrospcción, a la *retrotopía*. Partiendo de ahí, se ha extraído y diferenciado del concepto el término de *lo posible*, algo a lo que diversos autores han hecho alusión, y que se ha erigido como mundo posible no utópico, no fantasioso, sino arraigado en *lo real*.

Con ello, el proceso de *transducción* con origen en el *mecanismo subjetivo que produce arte en bruto* se alza como una apropiada síntesis del modo de observación necesario: un modo activo que explore lo posible a partir de una mirada crítica, de la apreciación del entorno, reconociendo la existencia de una realidad falsificada. Algo que reúnen tanto el *readymade* como los *fluxfilms* y que se ha trasladado a un proyecto práctico cuyo punto de partida es la *flânerie*, conduciendo a la recopilación de listas de la compra, así como de escenas cotidianas, y que finaliza en la construcción de un *readymade* al unir fragmentos en algo nuevo, persiguiendo en todo momento la representación de un mundo posible, una *nueva realidad*.

La contemplación de lo cotidiano del hogar, reparando en ello como lo parcialmente desalienado, conduce a la posibilidad de enfrentarse a la ciudad con certeza y conciencia. A partir del marco teórico desarrollado, se concluye que una forma acertada de conseguirlo es jugando con las reglas que rigen el espectáculo, comenzando por la *transducción* y el análisis del entorno para posteriormente presentar la realidad desenmascarada ante los ojos del espectador. Aunque no una solución al espectáculo, se pretende aquí trasladar lo cotidiano a este libro de artista, y más tarde a la pantalla, del modo más real y natural.

En el apartado de “Un cierto *je ne sais quoi*” se establece una diferenciación entre arte tangible e intangible. De este mismo modo era manejado el concepto de poesía en la discusión *La belleza en la era de la máquina* entre José Mateos y Jesús Montiel (2020); se hablaba de poesía en un sentido amplio, aludiendo a la profundidad de la mirada, al conocimiento de las emociones, lo alcanzable por medio de cualquier vía capaz de impregnarse de poesía, sea cine, literatura, etc. “La escritura es un bastón, una ayuda, que algunos no necesitan (...) Hacer algo con amor, atención, es como escribir poesía en el papel del tiempo”, dice Montiel, a lo que añade Mateos que materializarlo es el resultado de un deseo de “que ese asombro que hemos sentido, eso que nos ha llenado por dentro, entre en consonancia con otras personas”.

En este caso, se decide *materializar* el asombro, como llave hacia el arte que hay dentro del espectador.

Tomando los Nuevos Realismos como guía, este *readymade deconstruido* ambientado en la década de los sesenta incorpora diversos fragmentos de un mundo posible en el que reinan lo humano, lo sensorial, la experiencia, el instante; la división en distintas piezas da pie a una reinterpretación y un enriquecimiento continuos, invita al espectador a reflexionar sobre cada uno de ellos, enlazar con su día a día y reconstruir de este modo ese mundo posible que, en definitiva, está compuesto por las distintas miradas que lo exploran.

Todo conducirá en un futuro a la elaboración de *cortometrajes mínimos* que indaguen en momentos aislados del día a día, a través de la plasmación de escenas en *stop motion* de muy corta duración.

Como se explica en la introducción, este proyecto *nace* del asombro, de la experimentación; todo lo que viví aquel año entre Londres y Japón trajo consigo una completa renovación de mi mirada. Cuando volví a Sevilla nada tenía el aspecto que recordaba, y eso me permitió redescubrir mi entorno y reconectar con lo real. Es necesario educar la mirada para activar el mecanismo que produce arte y deshacernos de las anteojeras que la dirigen, así como nuestra capacidad de juicio. De lo contrario, se seguirá cayendo en el absurdo, y mirando a unos años en los que lo principal era precisamente la ruptura con el pasado y la firme mirada al futuro. Cuando Benjamin veía a la sociedad rechazando el pasado, recurría a la mirada alegórica para recrear al *flâneur*, y que éste se encargara de redimir el pasado para luchar contra el sistema. Ahora que nuestra mirada va al pasado, que no sabemos qué va a ser de nuestro futuro, y que no conseguimos articular el *ahora*, debemos buscar la forma de dirigirnos al presente, reconectar con él.

El término de *ángel de la historia* que alzaba Benjamin tuvo su origen en la interpretación de éste acerca del cuadro de Klee *Angelus Novus* (1920), según la cual ese ángel luchaba contra el futuro que lo arrastraba, sin parar de mirar al pasado. Si lo contempláramos ahora, podríamos interpretar exactamente lo opuesto. “Progreso es hacer realidad las utopías”, escribía Oscar Wilde (citado en Bauman, 2017); pero hemos enterrado la utopía, porque el futuro es tachado ahora de poco fiable. Svetlana Boym propone ver esta nostalgia actual, la *epidemia global de nostalgia*, como un mecanismo de defensa en unos momentos de la historia de “ritmos de vida acelerados y convulsiones históricas”, en los

que se anhela una comunidad dotada de memoria colectiva y una continuidad. “En la particular carrera de relevos de la historia, la “epidemia global de nostalgia” tomó el testigo de manos de una “epidemia de exaltación del progreso” que, a ritmo tan paulatino como imparable, no cesaba de globalizarse”, cita Bauman a Boym (Ibíd.).

*Si la música de Kraftwerk surgió de una intolerancia despreocupada a lo establecido, el momento presente está marcado por su extraordinaria capacidad de acomodarse al pasado. Más aún, la distinción misma entre pasado y presente se está rompiendo. En 1981, la década de 1960 parecía mucho más lejana de lo que parece hoy. Desde entonces, el tiempo cultural se ha plegado sobre sí mismo, y la sensación de desarrollo lineal ha dado lugar a una extraña simultaneidad. (Fisher, 2018).*

La idea de atrapar el cambio a través de la reconstrucción de la sociedad es ya una *utopía enterrada*. Lo que precisamente demostrará la situación que estamos viviendo es, en mi opinión, que el cambio colectivo no existe. Vivimos en una sociedad individualizada, y cualquier transformación proviene de lo personal.

Poesía en el coloquio, arte en el presente trabajo, apuntan al fundamento, la clave del cambio: es un modo de mirar, de sentir, es lo procedente del mecanismo del que hablaba Duchamp y lo que configura a un espectador activo. Te zambulle en la realidad sin negar nada, y resulta del movimiento sosegado, de la atención, la paciencia, la observación. Con eso jugaban los Nuevos Realismos, con eso alcanzaban una nueva realidad, y es ese el camino para combatir el espectáculo, para que el *flâneur* vuelva a encontrar su hogar en las calles, a pasear por ellas sin miedo a ser absorbido como su antecesor decimonónico, y reconecte con su fondo poético y contemplativo. Pero, mientras tanto, recordemos que no somos espectadores de la vida, que formamos parte de ella, que pasado, presente y futuro son al final mundos posibles en la línea del tiempo (con infinitos más en su interior), y que, citando de nuevo a Bauman (2017), “la conducta humana es, y solo puede ser, una cuestión de libre elección.”

Observaba Agnes Martin a una niña mientras ésta era conmovida por la belleza de una rosa. “¿Es bonita esa rosa?”, le preguntó Martin. “Sí, lo es”, respondió la niña. Acto seguido, la artista colocó la rosa tras su espalda y volvió a preguntar: “¿Sigue siendo bonita esta rosa?”, a lo que la niña contestó: “sí, lo sigue siendo”. “Como ves, la belleza no está en la rosa, sino en tu mente”.

## Bibliografía

Amieva, M. H. (2014). *La deriva situacionista como herramienta pedagógica* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285390/mmham1de1.pdf?sequence=2.txt>

Artists' Books and Multiples (28 de julio de 2014), "Mieko Shiomi. Dissapearing music for face". Nuevo Brunswick. Recuperado de <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2014/07/mieko-shiomi-disappearing-music-for-face.html>

Augé, M. (1995). *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Londres: Verso.

Auster, P. (2012). *El cuaderno rojo. Historias verdaderas* (Trad. J. Navarro & D. Alou). Barceclona: Seix Barral.

Bailey, G. (2017). "La racionalidad espacial y su persistencia en la era global". *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), pp. 89-108. Universidad de Almería. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/bailey>

Ballonga, A. (junio de 2017). *Metamorfosis del flâneur. Las posibilidades de la flânerie en la modernidad y la posmodernidad* (Trabajo de Fin de Máster). Universitat de Barcelona. Recuperado de [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/144498/1/Ballonga\\_Montoliu\\_Adri%C3%A0\\_0\\_TFM.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/144498/1/Ballonga_Montoliu_Adri%C3%A0_0_TFM.pdf)

Barranco, J. "Pero, ¿qué es la modernidad líquida?", en *La Vanguardia*, 9 de enero de 2017. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170109/413213624617/modernidad-liquida-zygmunt-bauman.html>

Baudelaire, C. (2003). "Les sept vieillards" en *Charles Baudelaire. Obra poética completa* (E. López, Ed.), pp. 202-206. Madrid: Ediciones Akal.

Bauman, Z. (2007). *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa.

\_\_\_\_\_. (2015). *Arte, ¿líquido?* (Trad. F. Ochoa de Michelena). Madrid: Sequitur.

\_\_\_\_\_. “La última palabra de Bauman: «El futuro es un escenario lleno de pesadillas»”, en *El Mundo*, 2 de abril de 2017. Recuperado de <https://www.elmundo.es/papel/futuro/2017/04/02/58de41c9e5fdea7d268b4584.html>

Berger, J. (2002). *Modos de ver* (Trad. J. G. Beramendi). Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_. (2014). “El arte como modelo de perfección” en *La apariencia de las cosas. Ensayos y artículos escogidos* (Trad. P. Vázquez), pp. 180-203. Barcelona: Gustavo Gili.

Blumenfeld, E. (17 de octubre de 2019-13 de marzo de 2020). *Erwin Blumenfeld: Lujo, calma y voluptuosidad* [Exposición]. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.

Boullousa, N. (22 de septiembre de 2016). “El arte de saber pasear: “flânerie” en la era post-Internet”. *Fair companies*. Recuperado de <https://faircompanies.com/articles/el-arte-de-saber-pasear-flanerie-en-la-era-post-internet/>

Campano, M. A. (6 de noviembre de 2019-1 de junio de 2020). *D’après* [Exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Carretero, A. E. (abril de 2002). “La quotidienneté comme objet: Henri Lefebvre et Michel Maffesoli. Deux lectures opposées”. *Sociétés*, nº 78, pp. 5-16. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-societes-2002-4-page-5.htm#>

Carrillo, J. (30 de abril de 2010). “Los no lugares de Marc Augé”. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Los-no-lugares-de-Marc-Auge>

Conran, J. (16 de enero-13 de marzo de 2020). *Jasper Conran, más allá de la moda. El arte de ser creativo* [Exposición]. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla.

Crespo, B. (2011). “El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”. *Anales de Documentación*, vol. 15, nº 1. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/analesdoc.15.1.125591/131831>

Dalmau, C. (6 de febrero de 2018). “John Berger, el crítico que nos enseñó a mirar”. *Clavoardiendo*. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/panorama/john-berger-nos-enseno-mirar/>

Debord, G. (1957). *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. [Obra gráfica]. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour>

\_\_\_\_\_. (1995). *La sociedad del espectáculo* (Trad. R. Vicuña). Santiago: Ediciones Naufragio. Recuperado de <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>

De la Villa, R. (17 de diciembre de 2019). “Robert Filliou, sonrisa múltiple”. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/robert-filliou-sonrisa-multiple>

De Mattos, C. A. & Link, F. (Eds.) (2015). *Lefebvre revisitado: capitalismo, vida cotidiana y el derecho a la ciudad*. Santiago: RIL editores - Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales UC. Recuperado de <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2019/03/de-mattos-y-link-lefebvre-revisitado.-capitalismo-vida-cotidiana-y-el-derecho-a-la-ciudad.pdf>

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* (Trad. F. Rodríguez). Madrid: Arco/Libros.

Elden, S. (2004). “The critique of everyday life” en *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*, pp. 110-120. Londres: Continuum. Recuperado de <https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2012/07/elden-stuart-understanding-henri-lefebvre-theory-and-possible.pdf>

El País, “El coronavirus contra la cultura” (Morales, M., Galindo J. C., Geli, C., Marcos, C., Hernando, S., Vidales, R.,... Koch, T.). 28 de marzo de 2020. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2020-03-27/el-coronavirus-contra-la-cultura.html>

Esparza, R. (24 de julio de 2015). “Sol Lewitt, no fiarse de las apariencias”. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Sol-Lewitt-no-fiarse-de-las-apariencias>

Fernández, C. “La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus>

Fisher M. (2009). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Hampshire: O Books. Recuperado de [https://monoskop.org/images/6/69/Fisher\\_Mark\\_Capitalist\\_Realism\\_Is\\_There\\_No\\_Alternative\\_2009.pdf](https://monoskop.org/images/6/69/Fisher_Mark_Capitalist_Realism_Is_There_No_Alternative_2009.pdf)

\_\_\_\_\_. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* (Trad. F. Bueno). Buenos Aires: Caja Negra.

Fuentes, M. (2008). “Posiciones situacionistas sobre arte”. *Boletín de arte*, nº 29. Universidad de Málaga. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2992913.pdf>

García, J. *Le materialisme dialectique. H. Lefebvre*. Universidad de Navarra. Recuperado de [https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/12258/1/PD\\_II\\_29.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/12258/1/PD_II_29.pdf)

Goonewardena, K. (2011). *Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y el Estado* (Trad. N. Morán). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3762623>

Greil, M. (1993). “En 1967”, en *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, pp. 155-160. Barcelona: Anagrama. Recuperado de [https://monoskop.org/images/3/3a/Marcus\\_Greil\\_Rastros\\_de\\_carmin\\_Una\\_historia\\_secreta\\_del\\_siglo\\_XX.pdf](https://monoskop.org/images/3/3a/Marcus_Greil_Rastros_de_carmin_Una_historia_secreta_del_siglo_XX.pdf)

Grigorova, L. (29 de julio de 2015). “Los años 60s: cuando el fotógrafo se transformó en celebridad”. *Yourbanclash*. Recuperado de <http://yourbanclash.com/?p=3453>

Haro, E. “El hombre según Lefebvre”, en *El País*, 2 de julio de 1991. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1991/07/02/cultura/678405609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/07/02/cultura/678405609_850215.html)

Internationale Situationniste (17 de mayo de 1960). “Manifiesto” en *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste. Vol. 1, La realización del arte*, pp. 127-128. Madrid: Literatura Gris. Recuperado de [https://monoskop.org/images/d/da/Internacional\\_Situacionista\\_Vol\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf)

\_\_\_\_\_. (1999). *Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste. Vol. 1, La realización del arte* (Trad. L. Navarro). Madrid: Literatura Gris.

Recuperado de [https://monoskop.org/images/d/da/Internacional\\_Situacionista\\_Vol\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf)

Jappé, A. (2010). *Guy Debord. Espectáculo: fase suprema de la abstracción* (Trad. L. A. Bredlow). Argentina: Mariposas del Caos. Recuperado de <http://esfulletperdut.ourproject.org/wp-content/uploads/2013/08/058-Guy-Debord.-Espectaculo.-Fase-suprema-de-la-abstraccion-impresion.pdf>

La Alianza Francesa de Málaga (24 de junio de 2019). “El flâneur y la devoción por la ciudad.” Málaga, España: *Alliance Française Málaga*. Recuperado de <https://www.alianzafrancesamalaga.es/el-flaneur-y-la-devocion-por-la-ciudad/>

Lafuente, F. R. “Las vanguardias o la libertad convulsa”, en *ABC*, 27 de agosto de 2018. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/abci-vanguardias-o-libertad-convulsa-201808270028\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-vanguardias-o-libertad-convulsa-201808270028_noticia.html)

La Imprenta (30 de mayo de 2014). “Edward Ruscha y el libro de artista”. Valencia: *La Imprenta*. Recuperado de <https://www.laimprentacg.com/edward-ruscha-y-el-libro-de-artista/>

Laoshan. “La contemplación”. Santa Cruz de Tenerife: *Escuela de artes marciales chinas, taoísmo, medicina y cultura china – Laoshan*. Recuperado de <https://www.laoshanwushu.com/tao%C3%ADsmo/art%C3%ADculos-tao%C3%ADsmo/la-contemplaci%C3%B3n-tao%C3%ADsta/>

Lazzarato, M. (11 de abril de 2020). “¡Es el capitalismo, estúpido!” *El Salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/coronavirus/es-el-capitalismo-estupido>

Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza editorial. Recuperado de <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/lefebvre-la-revolucic3b3n-urbana.pdf>

Maciunas, G. *Fluxfilm Anthology* (1962-1970). Recuperado de <http://ubu.com/film/fluxfilm.html>

Mateos, J. (3 de octubre de 2019). *Un sí menor* [Presentación de libro]. 9 millas, Sevilla.

Mateos, J. & Montiel, J. (26 de mayo de 2020). *La belleza en la era de la máquina* [Coloquio online]. Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno.

Molina, A. (15 de julio de 2006). “George Brecht y la contemplación”. *Babelia*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2006/07/15/babelia/1152918367\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/07/15/babelia/1152918367_850215.html)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. “Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre *readymade* y espectáculo”. Madrid. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/nuevos-realismos-1957-1962-estrategias-objeto-entre-readymade-espectaculo>

\_\_\_\_\_. *Los nuevos realismos* [Hoja de sala]. Madrid. Recuperado de [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/424\\_los\\_nuevos\\_realismos\\_es.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/424_los_nuevos_realismos_es.pdf)

Muybridge, E. (1955). *The human figure in motion*. Nueva York: Dover Publications.

O’ Doherty, B. “Pop goes the new art” en *The New York Times*, 4 de noviembre de 1962, p. 23. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1962/11/04/archives/pop-goes-the-new-art.html?searchResultPosition=26>

Pau, A. (2019). *Manual de escapología. Teoría y práctica de la huida del mundo*. Madrid: Trotta

Pulido, N. “«Nuevos Realismos»: cuando el arte retornó al objeto”, en *ABC*, 16 de junio de 2010. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/arte/nuevos-realismos-reina-sofia-201006150000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/nuevos-realismos-reina-sofia-201006150000_noticia.html)

Quílez, R. “La evolución de los 60. Eran tiempos de soñar”, en *El Mundo* [Especial *Martin Luther King, el poder de un sueño*]. Recuperado de <https://www.elmundo.es/especiales/2013/internacional/martin-luther-king/los-60.html>

Robinson, J. (Ed.) (2010). *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* (Berez, A., Buchloh, B. H. D., Butterfield-Rosen, E., Feldman, H. & Robinson, J.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ruiz de Arcaute, E. (2015). “Patrimonio cultural del s. XX. La compleja conservación de los testimonios de una sociedad de usar y tirar”. *Patrimonio cultural de España*, nº 10, pp. 17-23. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/00007533530b76d4c0d90>

Rush, M. (2002). *Nuevas expresiones artísticas siglo XX* (Trad. S. Komet Dain). Barcelona: Ediciones Destino.

Sancho, V. “La vida en los sesenta era apasionante”, en *El Universal*, 14 de mayo de 2018. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/mundo/la-vida-en-los-sesenta-era-apasionante>

Seoane, A. (20 de febrero de 2018). “Antonio Muñoz Molina: «Todos venimos de la tradición literaria del *flâneur*»”. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/antonio-munoz-molina-todos-venimos-de-la-tradicion-literaria-del-flaneur>

Sorlin, P. (2001). “El cine y la ciudad: una relación inquietante”. *Secuencias*, nº 13, pp. 21-28. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/download/4386/4796>

Tate. “Edward Ruscha *Twentysix gasoline stations* 1963”. Londres. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

Varela, C. G. (21 de mayo de 2019). “Antonio Pau: «Hay que volver a la vida analógica»”. *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/cultura/antonio-pau-hay-que-volver-a-la-vida-analogica-CH23427588/>

Ware, C. (2014). *Building stories*. Literatura random house.

### **Filmografía**

Allen, W. (Director) (1977). *Annie Hall* [Largometraje]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

\_\_\_\_\_. (1979). *Manhattan* [Largometraje]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

\_\_\_\_\_. (1986). *Hannah and her sisters* [Largometraje]. Orion Pictures. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

\_\_\_\_\_. (1987). *Radio days* [Largometraje]. Orion Pictures. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.

\_\_\_\_\_. (1993). *Manhattan mystery murders* [Largometraje]. TriStar Pictures

Anderson, W. (Director) (2001). *The Royal Tenenbaums* [Largometraje]. Touchstone Pictures / American Empirical Pictures

\_\_\_\_\_. (Director) (2009). *Fantastic Mr. Fox* [Largometraje]. American Empirical Pictures / Indian Paintbrush / 20th Century Fox / Regency Enterprises

\_\_\_\_\_. (2012). *Moonrise Kingdom* [Largometraje]. Focus Features / American Empirical Pictures / Indian Paintbrush

\_\_\_\_\_. (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Largometraje]. Coproducción Estados Unidos-Alemania; Indian Paintbrush / American Empirical Pictures / Studio Babelsberg / Scott Rudin Productions / Fox Searchlight / TSG Entertainment.

\_\_\_\_\_. (2018). *Isle of dogs* [Largometraje]. Coproducción Estados Unidos-Alemania; American Empirical Pictures / Indian Paintbrush / Scott Rudin Productions / Studio Babelsberg

British Pathé (13 de abril de 2014). *Coffee house (1955)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ild8fX8zh4g>

\_\_\_\_\_. *Mixing face powder: retro cosmetics (1958)*. British Pathé [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NH35f0CrlvI>

\_\_\_\_\_. *Our daily bread. Reel 2 (1962)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PSSCn7ZXt48&t=190s>

\_\_\_\_\_. *Review of the sixties (1970)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=C4pJru-L\\_GQ&t=306s](https://www.youtube.com/watch?v=C4pJru-L_GQ&t=306s)

Cavanaugh, J. (1966). *Blink* [Cortometraje]. Recuperado de [http://ubu.com/film/fluxfilm05\\_cavanaugh.html](http://ubu.com/film/fluxfilm05_cavanaugh.html)

Documentary Tube (21 de abril de 2014). *American nostalgia: the 1960s thrifty wife*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o3qPnpwkWe4&t=296s>

Edwards, B. (1961). *Breakfast at Tiffany's* [Largometraje]. Paramount Pictures.

El Mundo (1 de mayo de 2020). *Antonio López: Nuestra sociedad volverá a arrasarlo todo*. *El Mundo* [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=1wR4kXxSB70&feature=emb\\_l\\_ogo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=1wR4kXxSB70&feature=emb_l_ogo)

Godard, J. L. (Director). (1962). *Vivre sa vie* [Largometraje]. Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma

Harris, J. (29 de abril de 2014). *Our Canteens (1951)* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VzLbXiSL0AQ&t=1s>

Informarn (10 de septiembre de 2009). *Zygmunt Bauman: la crítica como llamado al cambio* [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X4YGdggCWd8&t=2642s>

Paik, N. J. (1962-1964). *Zen for film* [Cortometraje]. Recuperado de [http://ubu.com/film/fluxfilm01\\_paik.html](http://ubu.com/film/fluxfilm01_paik.html)

Priestley, P. (Director). (2012). *Twiggy, the face of the 60s* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R8O7Lilrah4&t=20s>

Redondo, P. (Director). (2012). *Madrid en la mirada: la historia de Madrid en imágenes* [Documental de televisión]. Telemadrid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uG2nQNnl8bo&t=3364s>

Shiomi, M. (1966). *Disappearing music for face* [Cortometraje]. Recuperado de [http://ubu.com/film/fluxfilm04\\_shiomi.html](http://ubu.com/film/fluxfilm04_shiomi.html)

Special Features Division of the Rank Organisation (1959). *Look at life: coffee bar* [Serie documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B92MnoPVtGs&t=85s>

Tate (5 de junio de 2015). *Artist Agnes: «Beauty is in your mind»*. Tate Shots [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk&t=1s>

Varda, A. (Directora). (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Documental]. Ciné Tamaris.

Wang, W. (Director). (1995). *Smoke* [Largometraje]. Miramax

Wilder, B. (1960). *The Apartment* [Largometraje]. United Artists / The Mirisch Corporation.