

AL 99%

80%
LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES ESTAN EN MANOS DE LA POBLACION

80%
LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES ESTAN EN MANOS DE LA POBLACION

80%
LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES ESTAN EN MANOS DE LA POBLACION

80%
LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES ESTAN EN MANOS DE LA POBLACION

80%
LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES ESTAN EN MANOS DE LA POBLACION



DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO DE FIN DE GRADO

Ángela Nadales Cabrera, estudiante del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

DECLARA QUE:

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado *AL 99%*

Es de mi exclusiva autoría y ha sido elaborado respetando los derechos intelectuales de terceros, conforme las citas que constan en las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía.

Por lo tanto, asumo la responsabilidad de sus contenidos y elaboración, sin incurrir en fraude científico o plagio.

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA
CURSO 2022-2023

Título:
AL 99%

Autora:
Ángela Nadales Cabrera

Tutor:
Luis F. Martínez Montiel

ÍNDICE

ABSTRACT	9
1. INTRODUCCIÓN	10
1.1 EL DETONANTE CONTEXTUAL: <i>Cómo nace la idea</i>	10
1.2 MARCO TEÓRICO	11
1.3 LA RIQUEZA EN EL ARTE	13
1.4 EL ARTE DE PROTESTA	16
2. EL PROYECTO	19
2.2 INTRODUCCIÓN	19
2.3 METODOLOGÍA	21
2.4 EL MENSAJE EN SERIE: <i>Los sellos</i>	23
2.5 EL MENSAJE EN LA CALLE: <i>El paraguas</i>	28
2.6 EL MENSAJE EN REDES: <i>La performance digital</i>	32
2.7 EL MENSAJE EN LA SALA DE MUSEO: <i>La serie serigráfica</i>	36
2.8 EL MENSAJE EN LA MOCHILA: <i>Los sobres encontrados</i>	40
2.9 EL MENSAJE FRAGMENTADO: <i>El collage</i>	45
3. CONCLUSIONES	47
4. BIBLIOGRAFÍA	49

ABSTRACT

Este trabajo Fin de Grado titulado *AL 99%* plantea que el arte es un ámbito cargado de ideologías desde el que establecer una resistencia a las cartografías de poder que nos controlan como sociedad. A través de una serie de obras de carácter performativo, en las que se alternan diversos lenguajes como instalación, objetos escultóricos, palabra escrita y obra gráfica, se abordan cuestiones de poder y de dominación, construyendo un espacio metafórico desde el que compartir y conversar con el espectador.

Desde estos espacios y mediante estas acciones, se irán generando diferentes interacciones, reflexiones y propuestas que conciernen a la naturaleza del acercamiento entre el mundo del arte y la expresión y por otra parte el plano donde se suceden la política y la organización social.

This thesis titled *AL 99%* argues that art is a realm filled with ideologies from which to establish resistance against the power mappings that control us as a society. Through a series of performative works, combining different languages such as installation, sculptural objects, written word, and graphic artwork, issues of power and domination are addressed, constructing a metaphorical space for sharing and engaging in conversation with the viewer.

From these spaces and through these actions, various interactions, reflections, and proposals will be generated that concern the nature of the relationship between the art world and expression, as well as the realm where politics and social organization unfold.

PALABRAS CLAVE:

**POLÍTICA // ARTE RELACIONAL // INSTALACIÓN // ARTE PROTESTA // PERFORMANCE // ESCRITURA // DESIGUALDAD
POLITICS // RELATIONAL ART // INSTALLATION // PROTEST ART // PERFORMANCE // WRITING // INEQUALITY**

INTRODUCCIÓN

EL DETONANTE CONTEXTUAL: Cómo nace la idea

La idea sobre la que se argumenta este Trabajo de Fin de Grado surge a raíz de la lectura de un artículo titulado *“El 1% más rico de la población mundial acaparó el 82% de la riqueza generada el año pasado, mientras que la mitad más pobre no se benefició en absoluto”*¹.

Este informe, publicado en 2018 en la página web de la confederación internacional de ONGs Oxfam, señalaba el agravamiento de la desigualdad económica a nivel global y el preocupante ritmo al que esta disimilitud se acrecienta. *“Desde el año 2010, la riqueza de la élite económica ha crecido un promedio del 13% al año; seis veces más rápido que los salarios de las personas trabajadoras que apenas han aumentado un promedio anual del 2%”*.

En aquel momento, este enunciado y el contenido de la nota de prensa me resultaron inmensamente inquietantes, y más todavía el hecho de pensar que probablemente dicho informe cayera rápidamente en el completo olvido, del mismo modo que tantas otras noticias alarmantes son cada día “engullidas” por otras igual de turbadoras. La misma situación sobre la que Susan Sontag reflexiona, indicando cómo la sobreinformación de la tragedia provoca un adormecimiento de las conciencias. Cuando lo excepcional y lo extraordinario se convierten en ocurrencias ordinarias se establece una especie de recogimiento cognitivo que obedece a un deseo natural de evasión o de elusión de lo perturbador y de lo inquietante².

En este punto reflexiono sobre cómo podría ser interesante trasladar el contenido de este artículo a mi propia obra, con una intención divulgativa y también crítica.

1 Oxfam. (2018, 22 de enero). El 1% más rico de la población mundial acaparó el 82% de la riqueza generada el año. Recuperado de <https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/el-1-mas-rico-de-la-poblacion-mundial-acaparo-el-82-de-la-riqueza-generada-el-ano>

2 Sontag, S. (2003). Regarding The Pain of Others *“La gente puede retraerse no sólo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino porque tiene miedo. Como todos han advertido, hay un creciente grado de violencia y sadismo admitidos en la cultura de masas: en las películas, la televisión, las historietas, los juegos de ordenador. Las imágenes que habrían tenido a los espectadores encogidos y apartándose de repugnancia hace cuarenta años, las ven sin pestañear siquiera todos los adolescentes en los multicines. En efecto, la mutilación es más entretenida que sobre-cogedora para muchas personas en la mayoría de las culturas modernas”*

MARCO TEÓRICO

Las corrientes de vanguardia que han utilizado el arte para protestar y rebelarse contra lo establecido y plantear nuevas formas de vivir y relacionarnos han sido los grandes referentes e inspiradores que han marcado cada paso dado durante el desarrollo de este proyecto.

Sin embargo, antes de adentrarnos en un breve repaso de la historia de la riqueza y la crítica en el arte, sería necesario hacerse la siguiente pregunta:

¿Qué es y a qué nos referimos al hablar de riqueza ?

Según el Diccionario de Contabilidad y Finanzas (Cultural (1999)) se puede definir como sigue: *“Conjunto de bienes, derechos o dinero que se posee”*

El Diccionario de Economía contiene la siguiente definición: *“La riqueza de un individuo está formada por todas sus posesiones o bienes tangibles o intangibles que tienen valor de mercado”*¹

En la Biblia, la riqueza, entendida como la acumulación de recursos y bienes materiales, es considerada una bendición y un bien confiado por Dios al hombre². Sin embargo, el hombre es considerado administrador y no dueño de este bien.

Según Platón es algo más sublime, interior e intangible, una suerte de riqueza espiritual. Aparte del capital necesario para la vida, para él la acumulación de bienes materiales contradecía directamente el concepto de felicidad. La teoría platónica afirma que nadie rico puede ser feliz, y para alcanzar la felicidad de todos los ciudadanos dentro de un Estado virtuoso llegaba a proponer el destierro de los ciudadanos ricos de la República.

Lo cierto es que, a pesar de que la definición no sea exacta y hoy en día dentro de círculos teóricos de economía esta siga debatiéndose, en cuanto a nosotros nos concierne es innegable que, tal y como en *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* reflexionaba Engels *“junto a la extensión del comercio, junto al dinero y la usura, junto a la propiedad territorial y la hipoteca progresaron rápidamente la concentración y la centralización de la fortuna en manos de una clase poco numerosa, lo que fue acompañado del empobrecimiento de las masas y del aumento numérico de los pobres”*³

1 (Brand, 2007, Salvador Oswaldo. Diccionario de Economía, 8ª edición, Bogotá: Plaza y Janés Editores.)

2 (Dt. 19:18; 1 5. 2:17; 1 Cr. 29:12; Ec. 5:19)

3 Engels, F. (1884). El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado. (p. 92, párrafo 2). Editorial Progreso. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf

Es un hecho fácilmente comprobable que el valor y la calidad de la vida humana están íntimamente relacionado con la posesión y acumulación de bienes materiales^{1 2 3} y la adquisición de poder político y social para asegurar y mantener la posesión de dichos bienes.

Por tanto, desde este punto en adelante trabajaremos con la siguiente definición de riqueza:

La acumulación de recursos, posesiones materiales y bienes intangibles que una persona o entidad posee, así como la capacidad para mantener una posición social y política de poder en la sociedad.

1 Díaz, M. (7 diciembre 2019). La renta, ligada a la salud: los españoles con más poder adquisitivo tienen mejor calidad de vida. Consalud. Recuperado de https://www.consalud.es/pacientes/renta-ligada-salud-espanoles-adquisitivo-calidad-vida_71542_102.html

2 Llano, J. C. (Noviembre 2019). Pobreza, Desigualdad y Calidad de Vida en España. En EAPN-ES. Calidad de vida en España 2019.

3 El País. (14/06/2018) Las ciudades con rentas más altas tienen mayor esperanza de vida. Recuperado de https://elpais.com/economia/2018/06/14/actualidad/1529004959_389356.html

LA RIQUEZA EN EL ARTE

En la historia del arte encontramos multitud de ejemplos de representación de la riqueza y la pobreza, a veces de manera independiente, y recientemente cada vez más de manera interrelacionada.

Desde la antigüedad, el ritual funerario en casi todas las culturas consta del enterramiento de los restos del fallecido tras unas prácticas de conservación o preparación concretas y posteriormente la colocación de sus posesiones materiales más preciadas en su lugar de descanso, bien sea por dejar constancia de su estatus en vida para la posteridad o por la creencia de que estos bienes podrían ser llevados hacia la siguiente vida si descansaban con su dueño.

Los celtíberos, por ejemplo, incineraban a sus difuntos y disponían sus pertenencias junto a la vasija que contenía sus cenizas, Esta práctica también la realizaban los griegos antiguos¹ y los romanos². Estos últimos, si el estatus del difunto lo permitía, acompañaban el rito de procesiones funerarias, ofrendas funerarias, elogio fúnebre y colocación de las urnas y las posesiones del difunto en tumbas o mausoleos familiares. Los egipcios momificaban a sus faraones y construyeron impresionantes edificaciones para contener sus restos y tesoros, “para asegurarse de que el gobernante no cayera en el olvido y siguiera existiendo en la tierra incluso después de la muerte. Borrar el recuerdo de alguien en la tierra equivalía a borrar su inmortalidad”³.

Sin embargo, dentro de todas estas culturas también tenemos constancia de que se ha practicado el enterramiento en fosas comunes o el enterramiento sin parafernalia ni objetos de valor, opción que se atribuye mayoritariamente a los ciudadanos de menos estatus y poder económico, sobre todo en épocas de enfermedad, guerra o dificultades políticas^{4 5 6}.

Abandonando el ámbito funerario pero sin dejarlo completamente de lado tenemos otro de los fenómenos más relacionados con la riqueza: La religión. En el ámbito de la espiritualidad su función viene a ser la de ensalzar las historias y personajes de los relatos religiosos y a representar la grandeza de sus protagonistas, los dioses. Cómo se emplea la riqueza y cómo se expresa la devoción hacia la figura del ser adorado depende de las

1 “Los curiosos funerales en la antigua Grecia.” (2022, 22 de septiembre). National Geographic. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/funerales-atenas_18383

2 Fernández Carpintero, D. (2020, 28 de abril). El rito funerario en la antigua Roma. Recuperado de <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/ghi/13676.php#:~:text=En%20el%20ritual%20funerario%20romano,%C3%BAItimo%2C%20una%20conmemoraci%C3%B3n%20y%20celebraci%C3%B3n>.

3 Mark, J. J. (02/09/2009) En World History Encyclopedia: Enterramiento. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-41/enterramiento/>

4 Phys.org. (2016, 14 de abril). Ancient mass graves discovered in Greece. Recuperado de <https://phys.org/news/2016-04-ancient-mass-graves-greece.html>

5 WOUB. (2020, 9 de julio). “Secrets of the Dead: Egypt’s Darkest Hour”. Recuperado de <https://woub.org/2020/07/09/archaeologists-examine-rare-mass-grave-in-secrets-of-the-dead-egypts-darkest-hour-july-15-at-10-p-m/>

6 Ekathimerini. (2021, 20 de marzo). The ‘improper burials’ of ancient times. Recuperado de <https://www.ekathimerini.com/culture/1157385/the-improper-burials-of-ancient-times/>

pautas y limitaciones que indique la doctrina religiosa concreta en un periodo concreto:

La doctrina islámica, por ejemplo, no permite la representación directa de Dios¹ para evitar la idolatría, pero sí la construcción de suntuosos templos de adoración donde la decoración utiliza motivos geométricos y caligráficos, centrada especialmente alrededor del mihrab, que a menudo incluye mosaicos de cerámica, vidrieras y tallas en madera y piedra.

El cristianismo, en diferentes puntos de la historia, ha ido evolucionando en sus estrategias para hacer llegar al pueblo la grandeza de Dios: tenemos el gusto por la suntuosidad y el empeño por crear una ilusión de riqueza a pesar de la pobreza de los materiales utilizados que caracteriza al arte Bizantino cristiano, con sus revestimientos dorados y mosaicos, tenemos por otro lado los recursos que ofrece la arquitectura en periodos como el Gótico, apoyándose en elementos más inmateriales como la ligereza estructural, la utilización de la abundante iluminación y las coloridas vidrieras, o el Barroco, con las formas ornamentales exuberantes de la arquitectura y la escultura y las representaciones de dramáticas escenas con la utilización del claroscuro en la pintura.

Para otras representaciones más evidentes de la riqueza podemos dirigir la mirada hacia obras flamencas² como *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Van Eyck (1434), que se apoya en la simbología asociada a los objetos que forman parte de la obra para dejar patente el bienestar económico del matrimonio. En *Tríptico del carro de heno* (1512-1515) el Bosco trata de transmitir con su icónica sucesión tríplica narrativa que la codicia lleva al hombre a dejarse seducir por el Demonio y finalmente condena su alma al infierno. En *El cambista y su mujer* de Quentin Massys (1514), los dos personajes se encuentran ataviados con ricas ropas y rodeados de monedas y lingotes de oro, pero sus expresiones de preocupación parecen indicar que esta fortuna puede significar también una carga pesada, abriendo así la puerta a realizar una reflexión sobre el papel del dinero en la sociedad.

Durante el periodo Renacentista, con la aparición de una nueva clase social incipiente de mercaderes y comerciantes que podían permitirse comisionar obras para su propio placer y disfrute, la popularización de los mecenazgos facilitó que la representación de la riqueza y el poder no sólo se limitaran a la narrativa que ofrecían las escenas religiosas.

Las nuevas ideas humanistas que buscaban entender y medir el mundo desde una escala de valores basada en el hombre y el individuo facilitaron el ascenso del retrato como una manera de hacer alarde de bienestar económico y estatus social³.

1 Klein, F. (2009). "La doctrina islámica, como hemos visto, está fijada en el Corán, y se completa con las palabras atribuidas al Profeta (la Sunna), y la Tradición (acuerdo unánime de los creyentes, fuente infalible de fe). De ésta última deriva la prohibición de las imágenes (aniconismo) en el arte islámico, ya que en las otras no hay prohibición expresa al respecto." (p. 5, párrafo 1). Aposta. Revista de Ciencias Sociales, (40), 1-22. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950234005>

2 Valdearcos, E. (2008). "El arte holandés no es cortesano, no está determinado por el consumo de la Corte o de la Iglesia. Es un arte hecho por burgueses y para burgueses." (p. 2, párrafo 3). Clío, 34. Recuperado de <http://clio.rediris.es>. ISSN 1139-6237.

3 APARENCES. Lo simbólico en el retrato. (2018, 08 de septiembre). "Los objetos representados [...] independientemente de que sean o no de su propiedad, a menudo se eligen debido a sus connotaciones morales o sociales, y por lo tanto

Por otra parte, en contraposición a todos estos ejemplos de retratos de la prosperidad, a lo largo de la historia también se han retratado la miseria y la pobreza. Volviendo al marco teológico podemos observar como la representación de la riqueza y su valor moral se divide en dos vertientes con la aparición de las teorías luteranas¹ : por una parte el protestantismo rechaza la suntuosidad y la opulencia por distraer al alma del verdadero camino de la espiritualidad y por otra el catolicismo la comprende como un medio que se debe utilizar para ensalzar y alabar al mismo dios. La desigualdad económica no se llega a plantear como un problema a solucionar, pero la limosna y la caridad se presentan como un camino perfectamente válido para la expiación del alma. Esta última noción de la riqueza da lugar a representaciones de historias como la de San Martín partiendo su capa, escena que ha sido inmortalizada por artistas como Miguel Jiménez en 1498, el Greco en 1597 o por Antonio del Castillo y Saavedra en 1650.

Podemos llevar la mirada hacia el propio Barroco español, donde Murillo exploró escenas de niños en la calle con sus retratos de pícaros y mendigos, o más adelante tras la Guerra de la Independencia Española tenemos los Desastres de la Guerra de Goya, que retrata las consecuencias del conflicto bélico en todas sus expresiones, mostrando el fanatismo, el terror, la crueldad, la miseria, la muerte... síntomas de la pobreza que aún no llegan a denunciar el origen de esta sino que atribuyen esta fealdad a la propia condición humana.

Fuera de España y algo más adelante con la llegada de la Revolución Industrial y la aparición de significativos avances tecnológicos y socio-económicos, llega para los artistas el camino de la libertad de creación. A partir de este pistoletazo de salida las corrientes artísticas se suceden, se solapan y beben unas de otras en periodos de tiempo cada vez más cortos.

Como consecuencia de que el arte ya no se encuentra al servicio de la Iglesia y el mecenazgo de la burguesía o la aristocracia, las opiniones de los artistas que no pertenecen a las élites ni están amparados bajo su protección empiezan a verse plasmadas en su obra. La riqueza y la pobreza ya no se representan como conceptos que simplemente son, sino que están sujetos a crítica y escrutinio, y la corriente de pensamiento político con la que se alineen los artistas influirá en cómo se relacionan con estos conceptos y en el modo, medio y fin con que los representan.

deben leerse en un sentido más alegórico que literal" Recuperado de <https://www.aparences.net/es/arte-y-mecenazgo/el-retrato-en-el-renacimiento-italiano/lo-simbolico-en-el-retrato/>

¹ Koerner, J. L. (2004). *The Reformation of the Image*. London, UK: Reaktion Books Ltd.

EL ARTE DE PROTESTA

Siempre que han contado con cierto margen de libertad creativa, los artistas han explorado el caudal crítico del arte como lenguaje capaz de subvertir las corrientes de pensamiento dominantes y para posicionarse desde ideales que cuestionen lo social y lo político, dando lugar a lo que conocemos como “arte de protesta” o “arte crítico”, también denominado más recientemente como “artivismo”. Estas obras buscan, si no cambiar directamente las circunstancias del conflicto que señalan, al menos agitar la conciencia de los espectadores y alentar a entablar conversaciones desde el disenso o el acuerdo.

Remontándonos a los precedentes más tempranos de este fenómeno, en el S.VII a.C nos podemos referir a las inscripciones en piedra en las que los autores se pronunciaban contra Nebuchadnezzar, el rey de Babilonia¹.



Am I not a man and a brother?
Josiah Wedgwood 1787

Otro caso interesante es el grabado “*Am I not a man and a brother ?*” publicado por *The Society for the Abolition of the Slave Trade* en 1787. Esta imagen se considera el primer “logo” político de la historia, por la rapidez con la que se popularizó y lo claramente que transmitía el mensaje en contra de la esclavitud².

Sin embargo, a pesar de existir estas tempranas muestras excepcionales de expresión con intención crítica, el arte de protesta se sigue considerando en general perteneciente a la época moderna, ya que es a partir de entonces cuando se liberalizó verdaderamente el mercado del arte.

El contexto propiciado por la industrialización, los avances tecnológicos y los cambios en el orden social, así como las consecuencias de la primera y la segunda Guerra Mundial provocan la aparición de fenómenos y conceptos tan importantes para este proyecto como el arte relacional, los détournements, la performance y las intervenciones. Aparecen los movimientos que cuestionan el modo de consumo y las dinámicas y patrones de comportamiento contemporáneos, así como las relaciones que se generan entre artista, espectador, tiempo y espacio.

¹ La imagen de la “Fired Clay Brick of Nebuchadnezzar II, 605-562 B.C.” (British Museum Collection) se puede observar en el artículo de Sotheby’s (2019, 29 de enero). Notes from Art History: Protest, Power, Disruption [Artículo]. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/articles/notes-from-art-history-protest-power-disruption>

² Barrett, L. (2014, 10 de febrero). “Am I Not a Man and a Brother?” : The Political Power of the Image. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/articles/am-i-not-a-man-and-a-brother-the-political-power-of-the-image>

Todo el arte que se produce tiene una opinión y se emite desde una postura. Ya sea abiertamente crítica y con intención pedagógica y organizativa –como podría ser ejemplo la cartelería constructivista soviética, tan férreamente ligada al discurso de la liberación del pueblo–, de manera anárquica, sarcástica y rompedora –como operaban los dadaístas, que criticaban y ridiculizaban todo lo establecido con sus puestas en escena, montajes fotográficos, collages y objetos encontrados–, de manera evasiva buscando nuevas formas de expresar con el subconsciente, el azar y el cuerpo –como podemos ver en el expresionismo abstracto estadounidense del que son referentes Pollock o Rothko–, o de manera plural, crítica a la par que exploratoria –como los artistas conceptuales y los pertenecientes al movimiento Fluxus, que utilizaron diversos medios de expresión para cuestionar no sólo lo establecido en la sociedad sino también los límites del arte–.



Derrota a los Blancos con la Cuña Roja!
El Lissitzky, 1919

A pesar de las discrepancias que los artistas que participaban de un mismo movimiento pudieran tener a nivel personal, los movimientos artísticos poseían de manera inherente una carga de ideología política unificada. El arte povera rechazaba el consumismo y criticaba la civilización moderna. El Land Art buscaba cuestionar el modo de producción irresponsable del capitalismo y crear una conciencia ecologista. El minimalismo, sin embargo, es considerada la última de las vanguardias de la era moderna.

Lo que sucede a continuación lo señala Simón Marchán de la siguiente manera “Desde 1960 se exagera un fenómeno relevante en el arte contemporáneo: el abanico de tendencias y subtendencias, Las innovaciones se han sucedido sofocantemente. El conocido crítico H. Rosenberg ha señalado que el valor de lo nuevo es el valor supremo que ha emergido en el arte de nuestro tiempo. Es frecuente pensar desde una perspectiva idealista que la innovación es fruto maduro de la libertad creadora. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se descuida que la obra no evoluciona de un modo completamente autónomo. Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente. El recurso a la “libertad creadora» explica muy parcialmente la innovación. Exagerada y deformada, deviene una ideología engañosa. Tan engañosa que en ocasiones se ha teorizado hasta convertir la innovación artística en una verdadera revolución moderna como paliativo y sustituto a la ausencia de transformaciones en la base social subyacente.”¹

1 Marchán Fiz, S.(1986). Del arte objetual al arte de concepto (p. 13, párr. 5). Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.

Con la llegada de lo que conocemos como postmodernismo, nos encontramos en un momento de crisis ideológica en cuanto al pensamiento metafísico moderno. La popularización de las nuevas tecnologías de comunicación y las redes sociales permite que estemos más conectados que nunca, y también que el intercambio de información sea más sencillo que en cualquier otra época de la historia. Este fácil acceso a diversos puntos de vista se traduce en una sociedad muy fragmentada, donde priman la individualidad por encima del colectivo y la visión personal del artista por encima de una corriente de pensamiento político popular definida.

“Lo que se llamaba vanguardia se desarrolló a partir del baño ideológico que brindaba el racionalismo moderno; pero se reconstituye ahora a partir de presupuestos filosóficos, culturales y sociales totalmente diferentes. Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si la crítica tiene dificultad en reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo”.¹

No obstante, aun hallándonos en un contexto en el que se continúa produciendo un proceso de fragmentación de la sociedad en grupos identitarios cada vez más diversos, fruto de fenómenos como la inmigración, el multiculturalismo y la sucesión cada vez más vertiginosa de corrientes ideológicas y modas conductuales y estéticas, algunos de estos grupos han logrado tomar especial fuerza y protagonismo en la escena política y del arte de protesta, como el feminismo o el ecologismo.

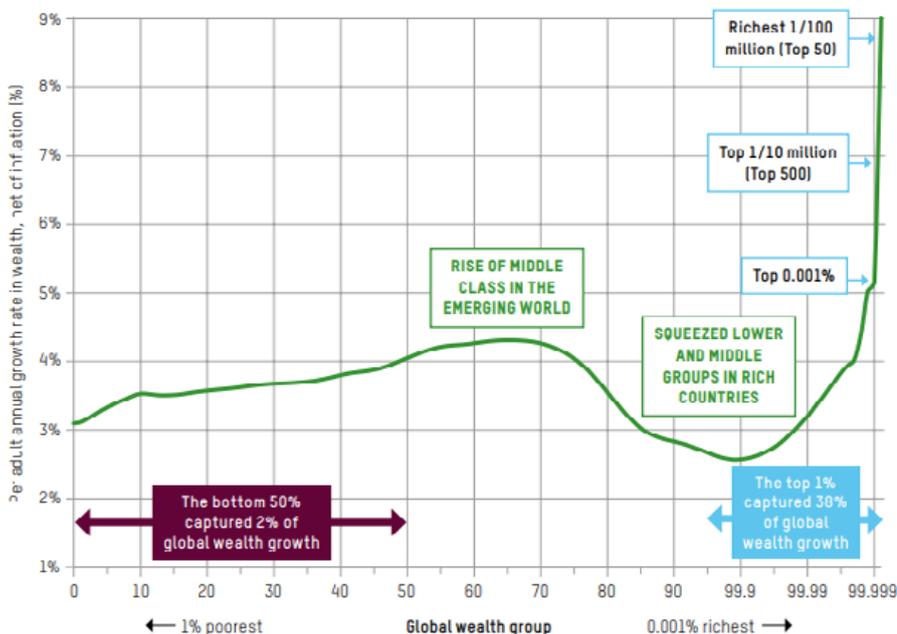
1 Bourriaud, N. (2008). Estética relacional (p. 11). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.

EL PROYECTO

INTRODUCCIÓN

Regresando al primer informe de Oxfam y a la idea principal de este proyecto, mi interés por el arte de protesta y el impacto que me produjo esta noticia me llevaron a pensar en la situación y los recursos de los excluidos del 1% más privilegiado de la población, el 99% restante: los desposeídos. El nombre de este proyecto se dirige directamente a este grupo, aislado simbólicamente y físicamente de la élite económica, compitiendo incesantemente por las migajas de esta clase alta e inevitablemente engrosando sus fortunas. (¿Cómo no hacerlo, si son los dueños de las empresas en las que trabajamos, propietarios de las corporaciones que extraen y gestionan los recursos naturales, caciques de las plantas eléctricas que producen la energía y la comida que necesitamos para vivir?)

Cabe destacar que, cumpliendo los pronósticos previstos, contando este proyecto con casi 4 años de desarrollo, la situación de desigualdad económica no sólo no ha disminuido sino que se había acrecentado, como rezaba el título del informe que publicó Oxfam a principios de 2021. Este informe señala *“los diez hombres más ricos del mundo han duplicado con creces su fortuna, que ha pasado de 700000 millones de dólares a 1,5 billones de dólares (a un ritmo de 15000 dólares por segundo, o lo que es lo mismo, 1300 millones de dólares al día) durante los primeros dos años de la pandemia”*¹



Source: World Inequality Lab. (2021). *World Inequality Report 2022 methodology*. <https://wir2022.wid.world/methodology/>

A fecha de hoy, tras una pandemia mundial y supuesta recuperación social y económica, Oxfam ha vuelto a publicar su informe anual con datos que solo confirman lo que ya vaticinaban en 2018: La desigualdad se acrecienta de manera exponencial: *“El 1% más rico ha obtenido casi dos veces más riqueza que el total obtenido por el 99% restante”*.^{2 3}

1 OXFAM. (2022, 17 enero). La riqueza de los diez hombres más ricos se ha duplicado, mientras que se estima que los ingresos del 99 % de la humanidad se han deteriorado. Recuperado de <https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/la-riqueza-de-los-diez-hombres-mas-ricos-se-ha-duplicado-mientras-que-se-estima-que>

2 OXFAM. (2023, January 16). Richest 1% bag nearly twice as much wealth as the rest of the world put together over the past two years. Recuperado de <https://www.oxfam.org/en/press-releases/richest-1-bag-nearly-twice-much-wealth-rest-world-together-over-past-two-years>

3 World Inequality Lab. (2021). *World Inequality Report 2022 methodology*. Recuperado de <https://wir2022.wid.world/methodology/>

Contando con esta información, comenzó un proceso de ideación en el que se planearon diferentes estrategias para convertir estos datos en preguntas, que posteriormente formularía a través de diferentes canales. Mantener el mensaje y la información ofrecida constantes al tiempo que el medio se presenta de forma cambiante permite el acceso a diferentes públicos, ya que dentro de la sociedad existen diferentes intersecciones y espacios físicos y metafóricos donde se intercambia la información y no todos los grupos sociales pueden acceder o se desenvuelven con la misma soltura en todos ellos.

Buscaba, con este proyecto, escenificar un conjunto de gestos simbólicos que señalaran las tradiciones culturales derivadas de una ordenación social y política subyugada al capital. Dicha ordenación, que a menudo pasa desapercibida por lo interiorizada y arraigada que está en nuestra sociedad, establece un mundo de acciones instrumentales, institucionales y simbólicas que obliteran los microrrelatos que desde la miniatura entablan una lucha por la igualdad. Ese poder herramental estructura fórmulas sistémicas de desigualdad que nos alejan de una narración conciliadora global.

La pretensión es, a través de exponer al público a estos mensajes en diferentes medios, llamar directamente a las inquietudes conscientes o inconscientes de los sujetos oprimidos por esta ordenación cuyo potencial de desarrollo personal se haya visto demorado o atrofiado por las dinámicas relacionales derivadas del modelo ideológico neoliberal y el sistema de producción capitalista^{1 2}.

1 Organización Mundial de la Salud, Oficina Regional para Europa. (2011). Impacto de las crisis económicas en la salud mental. (pg.6) *“la presión económica, a través de su influencia en la salud mental de los padres, la interacción conyugal y la crianza, afecta la salud mental de los niños y adolescentes. Los efectos de la extrema pobreza en los niños incluyen déficits en el desarrollo cognitivo, emocional y físico, y las consecuencias para la salud y el bienestar son de por vida”*

2 PCOE. (Abr 21, 2021). El capitalismo y la salud mental. *“En 2017, investigadores y miembros del Departamento de Psiquiatría de la Universidad de Oviedo, del Centro de Investigación Biomédica en Red de Salud Mental CIBERSAM, del Instituto Universitario de Neurociencias del Principado de Asturias INEUROPA, del Servicio de Salud del Principado de Asturias SESPA, del Departamento de Construcción e Ingeniería de Fabricación de la Universidad de Oviedo y del National Suicide Research Foundation de Cork, Irlanda, publicaban un artículo en la Revista de Psiquiatría y Salud Mental de la Sociedad Española de Psiquiatría titulado “Suicidio, desempleo y recesión económica en España” [2], en el que investigaban la relación entre desempleo y suicidio. En dicha investigación, se encontró una relación entre desempleo y suicidio en el periodo previo a la crisis de 2007. En ese periodo (1999-2007), en la población total, cada incremento del 1% en la variación anual de desempleo se asoció a un 6,90% de incremento en la variación anual de suicidio. En hombres en edad laboral, el 1% de variación anual de desempleo se asoció a un 9,04% de incremento en la variación anual de suicidio.”* Recuperado de <https://analisis.pcoe.net/el-capitalismo-y-la-salud-mental/>

METODOLOGÍA

En el momento en que se inicia este proyecto, mi producción artística se centraba especialmente en procesos calcográficos, y en concreto exploraba las opciones formales y gráficas que me ofrecían el grabado y el fotograbado.

Lo que más atrayente me resultaba de estas técnicas era la huella rígida y la fuerza imperturbable e indeformable de la matriz, que me permitía trabajar sin distorsión. Del mismo modo, me atraía la propiedad de perdurabilidad que ofrece dicha matriz, y creí adecuado utilizar estos procesos técnicos de grabado para iniciar el proyecto y establecer paralelismos entre la continuidad y robustez de la problemática que planteaba el tema y las características formales de los soportes y herramientas utilizadas para llevar a cabo la obra.

Contrariamente al pensamiento de un icono de los procesos de grabado como es Andy Warhol, que trabajaba creando obras en masa de manera mecánica siguiendo el modelo de producción capitalista, durante todo este proyecto se ha determinado que la elección del material y la elaboración, así como el resultado final de cada obra depende fundamentalmente de la implicación del artista en el proceso, sobre todo en un trabajo con tanta carga política. Por ello, para abordar su producción debía existir un proceso de acercamiento a la materia, hacer posible estar presente en cada una de las obras de algún modo. La conexión tan íntima que promueven a mi entender las obras se debe a la repetición y el ritmo que se generan durante el proceso de creación, así como Shiraga Kazuo se relacionaba de manera activa y corporal con su obra, creando una especie de danza ritual. Su entrega total al proceso era tal que este era parte intrínseca de la misma pieza resultante, más incluso que el objeto, que para él solo tenía valor en tanto a que pudiera ser exhibido¹.

Similarmente, Bourriaud escribió *“en el comienzo del arte se encuentra el comportamiento del artista, el conjunto de disposiciones y de actos que confieren a la obra su pertinencia en el presente. Lo “transparente” de la obra de arte nace porque los gestos que la forman y la informan, elegidos o inventados libremente, forman parte de su tema”*²

La lectura de este y otros pasajes de Estética Relacional determinó cuáles serían la filosofía y método de acercamiento a cada uno de los trabajos que forman parte del proyecto. Con cada uno de ellos se produce una búsqueda, un juego de tanteos y exploraciones trabajando con la propia materia y las posibilidades que ofrecen la corporalidad del artista y el hecho de compartir su creación a través de diferentes canales con diferentes públicos. Durante el proceso, tanto el de creación del objeto físico como el de presentarlo y situarlo, se producen coincidencias, accidentes, encuentros y pequeñas variaciones

1 Tomii, R. y McCaffrey, F. (2009). Shiraga Paints: Toward a “Concrete” Discussion. En McCaffrey Fine Art (Ed.) (pg. 22) *“Once these exhibition paintings were shown, usually for a week or two, their life was over as far as Shiraga was concerned, since their primary and sole purpose was exhibition display. He even held an existentialist view: “I thought it very meaningful to do something, anything, with my body... It doesn’t matter if this leaves nothing behind”*

2 Bourriaud, N. (2008). Estética Relacional. Adriana Hidalgo (Ed.) pg. 50

plásticas que hacen que cada obra sea única e irrepetible.

Estas pequeñas muestras de aleatoriedad en ocasiones contrastan con la minuciosidad y perfeccionismo de algunos de los otros artistas que han sido influyentes para este proyecto, como por ejemplo Manuel Barbadillo o Elena Asins. Gracias al estudio de su metodología se descubren lecturas de gran relevancia para el proyecto como *EL NÚMERO Y LA MIRADA: Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*¹, el catálogo *El módulo como argumento*², o el catálogo *Fragmentos de la Memoria*³. Estas lecturas determinan en gran medida no sólo la aproximación técnica a la realización de la obra sino también la línea estética que estas mantienen.

A lo largo del proyecto se busca constantemente conjugar este perfeccionismo formal y estético del objeto físico creado con la aleatoriedad y la posibilidad infinita que ofrece un medio como es la performance, siempre cambiante, siempre condicionado por la interacción y la situación, por el afán informativo y organizativo que caracteriza cada trabajo de acuerdo a la propuesta revolucionaria situacionista: “*¿Cuáles deberán ser los rasgos principales de la nueva cultura, sobre todo en comparación con el arte antiguo? Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente. Contra el arte fragmentario, será una práctica global que contenga a la vez todos los elementos utilizados*”⁴

Otro gran referente cuyas ideas han sido de gran influencia durante el desarrollo de este trabajo es Jose Luis Castillejo, del que también se investigan varios catálogos⁵ y se visita la exposición *TLALAATALA: José Luis Castillejo y la escritura moderna*. Tras esta visita se produce para mí una resignificación del carácter y del módulo dentro del proyecto, el texto deja de ser únicamente el medio para transmitir un mensaje y comienza a comprenderse como un elemento expresivo y estético en sí mismo. Su aproximación a la escritura moderna y su comprensión del lenguaje y el alfabeto como un aspecto meramente plástico se pueden ver reflejadas en varias de las obras que componen este proyecto.

Por último, se leen, se revisan y se repasan constantemente textos y pasajes del libro *Del arte objetual al arte de concepto*⁶, cuyas descripciones y análisis del arte contemporáneo de 1960 en adelante y su repaso de las tendencias artísticas que han cuestionado el estatuto existencial de la obra como objeto han ayudado a plantear muchas de las obras de este proyecto a través de medios que trascienden los límites de los géneros artísticos tradicionales.

1 Briones Martínez, F. [et al.]. (2011). El número y la mirada: Manuel Barbadillo y el centro de cálculo de la Universidad de Madrid. Cajasol.

2 Galería Rafael Ortiz. (2019). El módulo como argumento.

3 Asins, E. (2011). Fragmentos de la memoria. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

4 Literatura Gris (Ed.). (diciembre de 1999). Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968). Recuperado de https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf

5 Ediciones La Bahía. (2018). José Luis Castillejo y la escritura moderna. Coproducido por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y el Archivo Lafuente.

6 Marchán Fiz, S.(1986). Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.

EL MENSAJE EN SERIE: Los sellos

La idea de crear sellos con fotograbado se proyecta como una manera de llevar a cabo un continuum, una seriación, una multiplicidad del elemento objetual que, a su vez, son dadores de sentido. Existe una intención de relacionar la reproductibilidad del sello, así como la sensación de ritmo y reiteración que genera el propio proceso de estampación, con la repetición del propio mensaje.

Tras decidir este primer aspecto quedaba la necesidad de planificar qué figuraría exactamente en ellos. Se sucede una fase de profundizar en el proceso de investigación ya comenzado y se extrae información de varios estudios, informes y artículos, decidiendo que el mejor camino pasa por trabajar con la estampación de los propios textos hallados.

Durante el desarrollo de esta fase se buscan enunciados que fueran directos, fácilmente comprobables, no demasiado largos ni cortos, y que pudieran atraer la curiosidad del espectador. Referentes para este proceso fueron artistas cuyo trabajo se relaciona íntimamente con el uso del texto, como Barbara Kruger o Jenny Holzer, que trabajan con cuestiones ideológicas, filosóficas y políticas, pero también se estudian los métodos de trabajo y el estilo de comunicación de artistas más experimentales como José Luis Castillejo o Carl Fernbach-Flarsheim, ya que no solo debía existir un interés por la manera de transmitir el cuerpo del mensaje sino también estudiar el valor que posee la palabra por sí misma como un elemento compositivo más.

Por ello, en lugar de extraer y copiar textualmente las citas de las fuentes mencionadas, se decide modificar la manera de transmitir la información. La frase estampada debía ser tan impactante para el espectador como fue para mí la primera noticia que leí al respecto, de modo que pudiera resultar también un detonante para cualquiera que deseara empezar un proceso de investigación similar.

Explayaremos el proceso realizado con una frase de ejemplo: En este caso se trabaja con la información original "*Groundbreaking 'Carbon Majors' research finds 100 active fossil fuel producers including ExxonMobil, Shell, BHP Billiton and Gazprom are linked to 71% of industrial greenhouse gas emissions since 1988*"¹

Primero, traduciéndola. En segundo lugar, eliminando los nombres de las empresas, ya que detalles tan específicos resultan relativamente irrelevantes. Una búsqueda en internet del enunciado final puede rápidamente revelar de qué empresas se tratan. También se elimina toda información que concretara que estas empresas eran petroleras, por el mismo motivo por el que se borran los nombres de las empresas. También se considera conveniente omitir la información sobre que dicha situación lleva sucediendo desde 1988, además de obviar la fuente del estudio, por los motivos citados anteriormente y

¹ CDP Disclosure Insight Action. (10 de julio de 2017). New report shows just 100 companies are source of over 70% of emissions. Recuperado de <https://www.cdp.net/en/articles/media/new-report-shows-just-100-companies-are-source-of-over-70-of-emissions>

por economización de espacio.

El sello no debía ser muy grande, no solo por una lógica conceptual que establece que éstos son pequeñas reseñas de información y procedencia, sino también porque esto lo haría más manejable. Para poder estamparlo fácilmente, ejerciendo la presión necesaria y que no se perdieran detalles sutiles del texto como puntos o líneas finas, era necesario poder maximizar todo lo posible el tamaño del texto en el espacio disponible.

De esta manera, se desnuda la información de todos los datos superfluos y se reduce a su esencia. En algunos mensajes incluso se busca la manera de dirigirse directamente al espectador, invitándole a reflexionar sobre su situación. Tal y como hace Barbara Krueger en su obra y como menciona en una entrevista realizada en 2022 para la revista BOMB¹, dirigirse directamente al espectador provoca que se pongan en cuestión quiénes son los implicados con respecto al mensaje. Cuestiona la posición y relación entre el sujeto y el objeto.

¿Quién eres tú? ¿Entre el artista y el espectador existe un *nosotros*? Y, en ese caso, ¿quiénes son *ellos*?

Los enunciados resultantes fueron los siguientes:

**100 EMPRESAS SON LAS RESPONSABLES
DEL 70% DEL CO2 QUE SE EMITE A LA ATMÓSFERA**

**DESDE 2015 EN ESPAÑA EL PRECIO MEDIO DEL ALQUILER
HA SUBIDO 30 VECES MÁS QUE LOS SALARIOS**

**EL 80% DE LA RIQUEZA Y LOS RECURSOS MUNDIALES
ESTÁN EN MANOS DEL 1% DE LA POBLACIÓN**

**JEFF BEZOS GANA EN UNA HORA 8.961.180\$.
¿CUÁNTO PAGAS TÚ POR EL ALQUILER?**

**26 PERSONAS EN EL MUNDO POSEEN LA MISMA RIQUEZA
QUE LA QUE SUMAN LOS 3.800.000.000 MÁS POBRES**

**SE NECESITAN 20.000.000.000.000\$ PARA ACABAR CON LA POBREZA EN EEUU.
2.000 PERSONAS EN EL MUNDO POSEEN O SUPERAN ESA CANTIDAD**

¹ Yerebakan, O. C. (26 de octubre de 2022). Indirect Directness: Barbara Krueger Interviewed by Osman Can Yerebakan. BOMB Magazine. "So-called direct address has frequently been an operative in my work. It sort of cuts through the grease. But it also raises questions of subject and object positions and relations, accusation, acceptance, and denial" Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/indirect-directness-barbara-krueger-interviewed/>

Estos mensajes se ubican centralmente en la composición y después son encuadrados con una fina línea, delimitando el marco visible del mensaje. Este recoge el texto dentro de unos confines ayudando a dirigir la mirada hacia su centro y generando cierta sensación de prominencia, de importancia, como un subrayado envolvente. Se eligió una fuente sin serifa que permitiera plasmar el texto en mayúsculas de forma legible. Las mayúsculas son más legibles y accesibles para las personas mayores o niños, pero también contribuyen a aumentar esta sensación de relevancia y de urgencia.

El siguiente paso fue decidir de qué modo podría transmitir estos mensajes. Se estudian propuestas como trabajar en formato cartelera, estampar en el espacio público o repartir panfletos con métodos de publicidad de guerrilla, pero se decide que el instrumento más interesante podría ser el propio dinero.

Desde que surge la propuesta de estampar en billetes, la idea se vuelve parte intrínseca e indispensable de la obra y del proyecto por dos motivos:

El primero es que el dinero está directamente relacionado con el predicamento principal de este trabajo, el reparto de riqueza y recursos.

El segundo motivo es, simple y llanamente, por la capacidad de viajar que este posee. El dinero cambia de manos constantemente, no está destinado a ser una pertenencia permanente sino pasajera.

Esta mecánica se reproduce inalterablemente en todo el mundo, a pesar de que fuera de nuestro modelo de sociedad aún existan grupos que funcionan a través de otros modelos económicos como el trueque, que no tienen concepto del intercambio de bienes ya que carecen del concepto de propiedad privada o que utilizan otros bienes materiales como moneda de cambio ^{1, 2}. En el otro extremo, el caso contrario: en algunos lugares el uso del dinero está tan naturalizado que se está intentando instaurar un modelo de sociedad cashless, en el que todos los pagos se hagan con móvil o con tarjeta ³. El dinero ha evolucionado de ser únicamente un objeto material a un concepto digital, transferible a través de ceros y unos, lo cual no hace más que poner más de relieve hasta qué punto el concepto de dinero depende directamente de que la sociedad continúe perpetuando la convicción colectiva de su valor.

El siguiente punto a considerar era cómo exactamente podía acercarse este mensaje al público. El hecho de utilizar dinero implicaba que la obra no estaría destinada a ser expuesta en un museo, sino que debía encontrar su propio camino, su propio público, a través de la aleatoriedad que conlleva la cadena de consumo.

1 Pariona, A. (25 de abril de 2017). The Trobrianders of Papua New Guinea. Recuperado de <https://www.worldatlas.com/articles/the-trobrianders-of-papua-new-guinea.html>

2 Dreifus, C. (25 de mayo de 2009). Where Gifts and Stories Are Crucial to Survival. The New York Times. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2009/05/26/science/26conv.html>

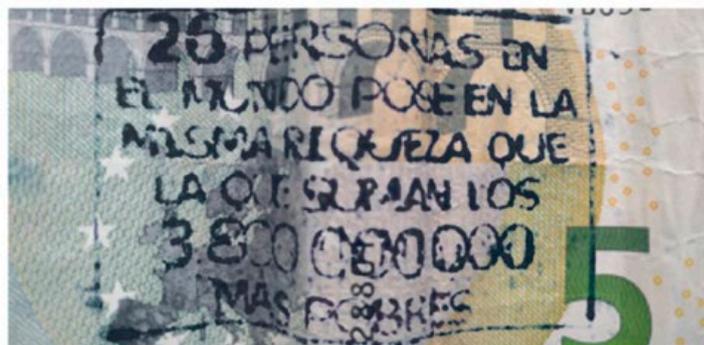
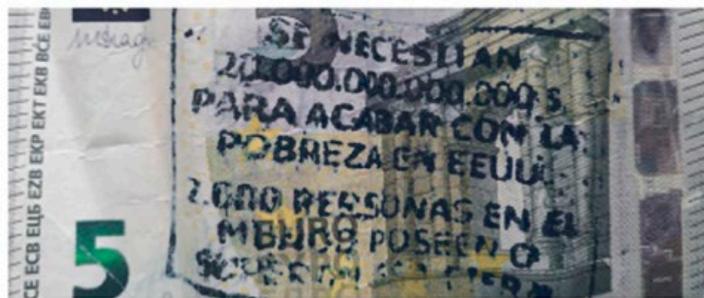
3 Redsýs. (21 de octubre de 2019). Así son los países en los que ya no se usa dinero en efectivo. Recuperado de <https://blogreds.es/medios-pago/paises-sin-dinero-en-efectivo>

Se plantea esta cuestión a diversas personas del entorno académico, y finalmente un grupo de unas 20 personas afines acceden a prestar sus propios billetes para ser intervenidos. Así, a lo largo de una tarde en la que la obra pasa de ser propiedad del artista a convertirse en un fenómeno colectivo, se fueron sometiendo los billetes facilitados a un proceso de re/estampación¹.

A través de este acto performativo de participación e intercambio la obra toma vida, su trayectoria deja de estar sujeta a ningún control. Las personas de este primer círculo que accedieron a dejar que su dinero fuera estampado fueron los primeros eslabones de una cadena colaborativa que no existe modo de rastrear. En este sentido la obra es completamente universal y democrática, ya que podría llegar a cualquiera, y cada vez que el billete llega a manos de un desconocido se genera un espacio metafórico donde se le invita a tomar una decisión.

En palabras de Elena Asins “*Que una obra sea capaz de difundirse y expandirse ilimitadamente desmitifica la idealización de la obra de arte como creación personal, como obra ideal, los caracteres de inmortalidad, representatividad y obra única no existirán más. [...] La idea de lo efímero prevalecerá sobre la durabilidad, la comunicación será inmediata*”²

¿Qué reacciones cabe esperar? Todas las potenciales respuestas son válidas y se vuelven inmediatamente parte de la obra, pues suceden dentro de sus límites, que trascienden las paredes de una sala de museo. Es incontenible e irrastreable. Se crea así un fenómeno de libre interpretación infinita, donde la obra está ocurriendo y no está ocurriendo simultáneamente, en una suerte de experimento de Schrödinger donde la continuidad del evento es inevitable. Mientras exista el intercambio de bienes por dinero, no existe manera de garantizar con seguridad que todos los ejemplares sigan existiendo o circulando, así como no hay manera de asegurar que el avance de la obra haya sido completamente detenido.



Primeras pruebas de estampación sobre billetes, 2018

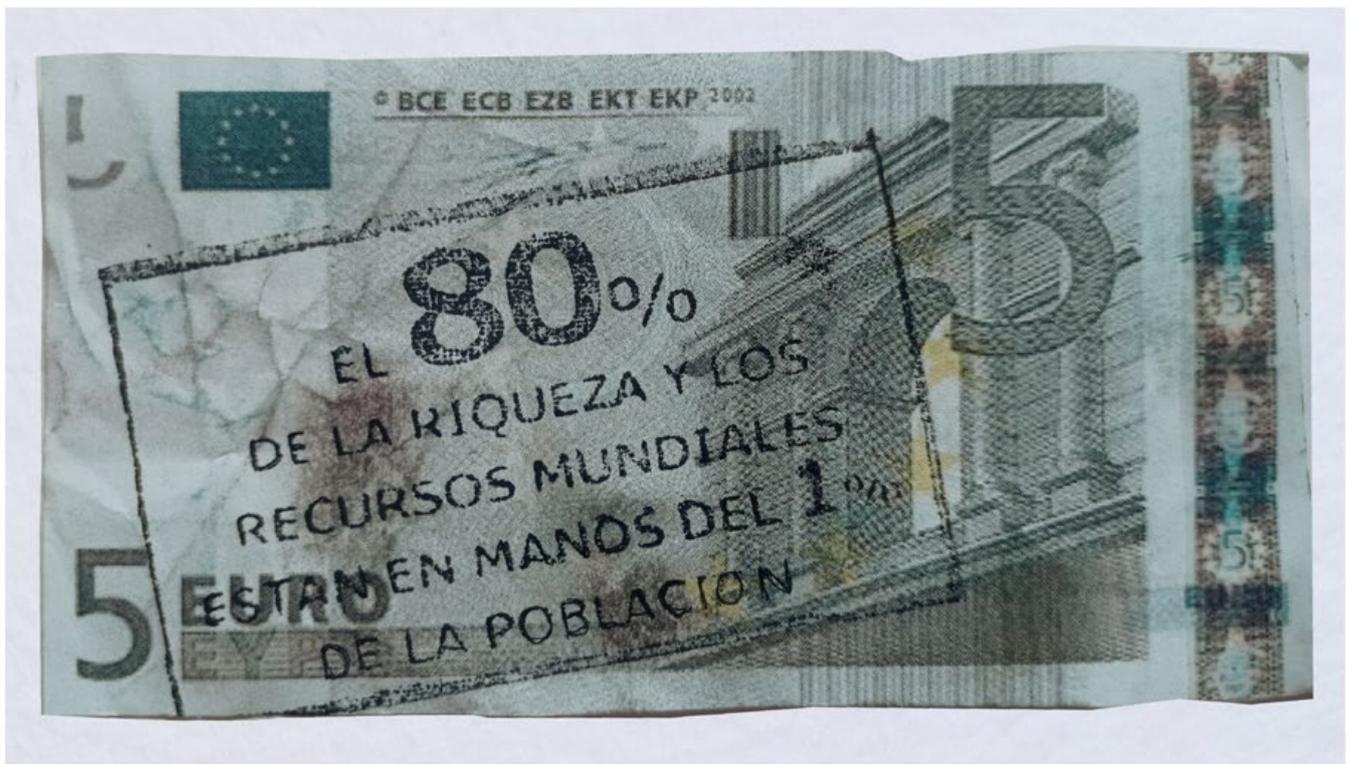
1 Este procedimiento, aunque pueda parecer escandaloso por el valor que depositamos en el dinero físico, es totalmente legal: “[Los billetes pintados] siguen siendo de curso legal. Según la normativa del Banco Central Europeo (aplicada por el Banco Nacional de España), “no se considerarán intencionadamente mutilados o deteriorados los billetes en euros que lo estén en menor medida, por ejemplo, por presentar anotaciones, números o frases cortas”. Aunque tengan marcas, pueden ser canjeados siempre que se presente más del 50% de la superficie de estos.” Cantó, P. (12 de abril de 2017). La picaresca de hacer publicidad en billetes y monedas: es ilegal pero nunca ha sido juzgado. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2017/03/29/articulo/1490790648_941753.html

2 Asins, E. (2011). Fragmentos de la memoria. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (pg. 57)

Cabe aclarar que cuando hablamos de la obra no nos referimos ni al soporte físico de los sellos, que son meramente un objeto, ni a los billetes estampados, que son meramente un medio. La obra es la creación, acción y desarrollo de una situación durante la cual se realiza una pregunta abierta de respuestas impredecibles.

Por otra parte, al intervenir algo tan valioso para nuestra sociedad como es el dinero se logra otro objetivo: cuestionar su valor, su propia existencia como constructo social y eje central de nuestro modo de vida.

Comenta en una entrevista realizada en 2017 el artista Carlos Aires “Los billetes son la materialización física de estos valores económicos que circulan de mano en mano y a



menudo olvidamos que estos ridículos papeles de colores sean tan poderosos, por los que corre tanta sangre. Mucha gente desconoce que en la mayoría de los países es ilegal romper o destruir un billete porque supuestamente no es realmente tuyo, es un préstamo del banco de dicho país. Esto lo hace aún más surrealista porque estos papeles que a la mayoría nos cuesta tanto trabajo y esfuerzo conseguir no son tuyos incluso cuando los posees. Estoy seguro que nos estudiarán como una sociedad absurda cuando se analice este periodo histórico en un futuro”¹.

¹ Tudela, M. (14 de abril de 2014). Billetes para la denuncia. El Periódico. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20140414/billetes-para-la-denuncia-3250612>

EL MENSAJE EN LA CALLE: El paraguas

Puestos en circulación los billetes estampados, el siguiente paso era tratar de formular un modo de seguir trabajando con estos mensajes de una manera que permitiera obtener una retroalimentación más activa.

La siguiente obra se plantea continuando en la línea performativa y relacional asentada por la acción anterior, principalmente porque en este siglo de turbulencia política y comunicación global instantánea, la sobreinformación y la saturación digital dificultan que, como sociedad, podamos retener durante mucho tiempo el interés en una causa. La performance, con sus códigos de comunicación novedosos, se convierte en una herramienta indispensable para organizar espacios de resistencia al margen del discurso hegemónico. Durante la acción el mensaje pasa directamente de manos del artista al público, pero no es una relación unidireccional. La performance permite entablar una conversación activa, un ciclo de acción y reacción donde el mensaje puede evolucionar y transformarse.

Contando con los textos y enunciados derivados de la obra anterior, surgía la necesidad de idear un nuevo elemento visual que acompañe y destaque esta información, siguiendo una estrategia utilizada previamente por artistas como Barbara Kruger¹ o Fernanda Guaglianone². Ambas utilizan la combinación del texto con la visibilidad física o figurativa del artista para establecer un diálogo acerca de temas que por lo general no abordamos directamente por ser complicados o delicados de tratar.

En esta fase de ideación se inicia una búsqueda de elementos que pudieran relacionarse visualmente con los temas tratados, un objeto símil que fuera capaz de acoger los mensajes dentro de sí mismo al tiempo que los dotara de sentido.

A raíz del descubrimiento de lo que Concha Jerez y José Iges denominan arte sonoro³, se repara en la repetición y la reiteración sonoras que se generan durante el acto de estampar. El acto genera un ritmo, una pulsación insistente que puede relacionarse con la cadencia constante de un goteo. Al pensar en todos estos mensajes repetidos de manera incesante y opresiva se puede establecer una comparación con un aguacero. La impotencia ante un fenómeno que escapa al control humano y el estruendo que provocan millones de gotas que caen una detrás de otra se relacionan con la impotencia que siente el individuo ante un sistema cuya estructuración es casi imposible perturbar.

1 Kruger, B. (1989). Untitled (Your body is a battleground) [Fotografía serigrafiada en vinilo]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-body-is-a-battleground-1>

2 Guaglianone, F. (2019, 5 de junio). Mi cuerpo como matriz de guerra [Performance]. Acción realizada en el patio principal de la facultad de bellas artes de la ciudad de Sevilla, España. Duración aproximada de 25 minutos. Recuperado de <https://fernandaguaglianone.wordpress.com/2019/06/05/mi-cuerpo-como-matriz-de-guerra/>

3 Iges, J., et al. (diciembre 2013). Proceso y concepto en el arte sonoro en España. En MASE. HISTORIA Y PRESENCIA DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA. Banda aparte (Ed.). Recuperado de https://sxpweb.files.wordpress.com/2014/03/proceso-y-concepto-en-el-arte-sonoro-en-espancc83a_c2a9jose-iges_2013_es-en.pdf

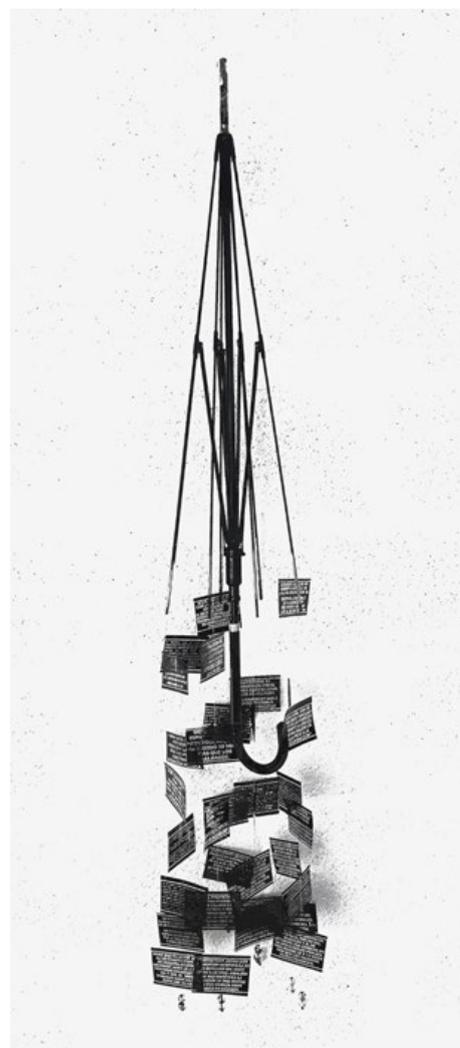
De este modo, si estos enunciados y estas preguntas que hemos establecido como preocupantes y que queremos presentar como tal son una tormenta, ¿de qué manera se puede expresar visualmente este símil?

Así se genera la idea del objeto paraguas. Sin embargo, este no podía ser un paraguas sin más, debido a que el objetivo de esta obra es exhibir en sí una serie de problemas cuya naturaleza escapa al control del individuo. Por lo tanto, era necesario realizar una intervención para retirar la tela impermeable que garantiza la protección bajo el paraguas, despojándolo así de su función como utensilio. A partir de esta modificación física se logra provocar un resignificado de su concepto.

De sus varillas cuelgan con hilo transparente los mismos mensajes que exhibían los sellos, en pedazos de fotolitos que habían sido creados durante la fase investigativa de la obra anterior para realizar diversas pruebas de texto y composición de los mensajes trabajados. No todos son los mensajes que llegaron a convertirse en sellos: Algunos son versiones anteriores, más desarrolladas, con diferente información, o la misma información expresada de diferentes maneras, del mismo modo que funcionan los pensamientos o las preocupaciones cíclicas, asentando de esta forma el símil establecido entre estos mensajes y una tormenta.

El resultado plástico es un objeto que perturba el sentido y llama la atención por haber sido despojado de la característica que le otorga su practicidad, en una suerte de oda a lo inútil y a la sugerencia de la forma. Esta práctica de convertir el mismo objeto en la obra pero sin retirarlo de la realidad que comparte con el resto de objetos cotidianos es un recurso fundamentalmente surrealista. La creación o elección de estos objetos se realiza con intención de que estos sean, en palabras de Salvador Dalí, “puestos en circulación, es decir, a intervenir, a entrar corriente y cotidianamente, en colisión con los otros, en la vida, a plena luz de la realidad”¹

Define la Internacional Situacionista en 1958² que situacionista es “*aquel que se dedica a construir situaciones*” y posteriormente define situación construida como “*momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos*” El objeto paraguas bebe de esta idea, se crea como obra escultórica para generar interacción. La obra en sí, al igual que los sellos, no es únicamente el objeto sino el



1 Guigon, E. (1997). El objeto surrealista (fragmento). En catálogo El objeto surrealista. Valencia, España: IVAM. Recuperado de <http://personales.upv.es/fmarti/eii/objsurr.htm>

2 Internationale Situationniste. (diciembre 1999). Internacional Situacionista: Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Literatura Gris. Recuperado de: https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf

acto de su exhibición ante un público y las interacciones que se producen a raíz de dicho acto. Varios fragmentos de esta performance fueron recogidos en formato vídeo.



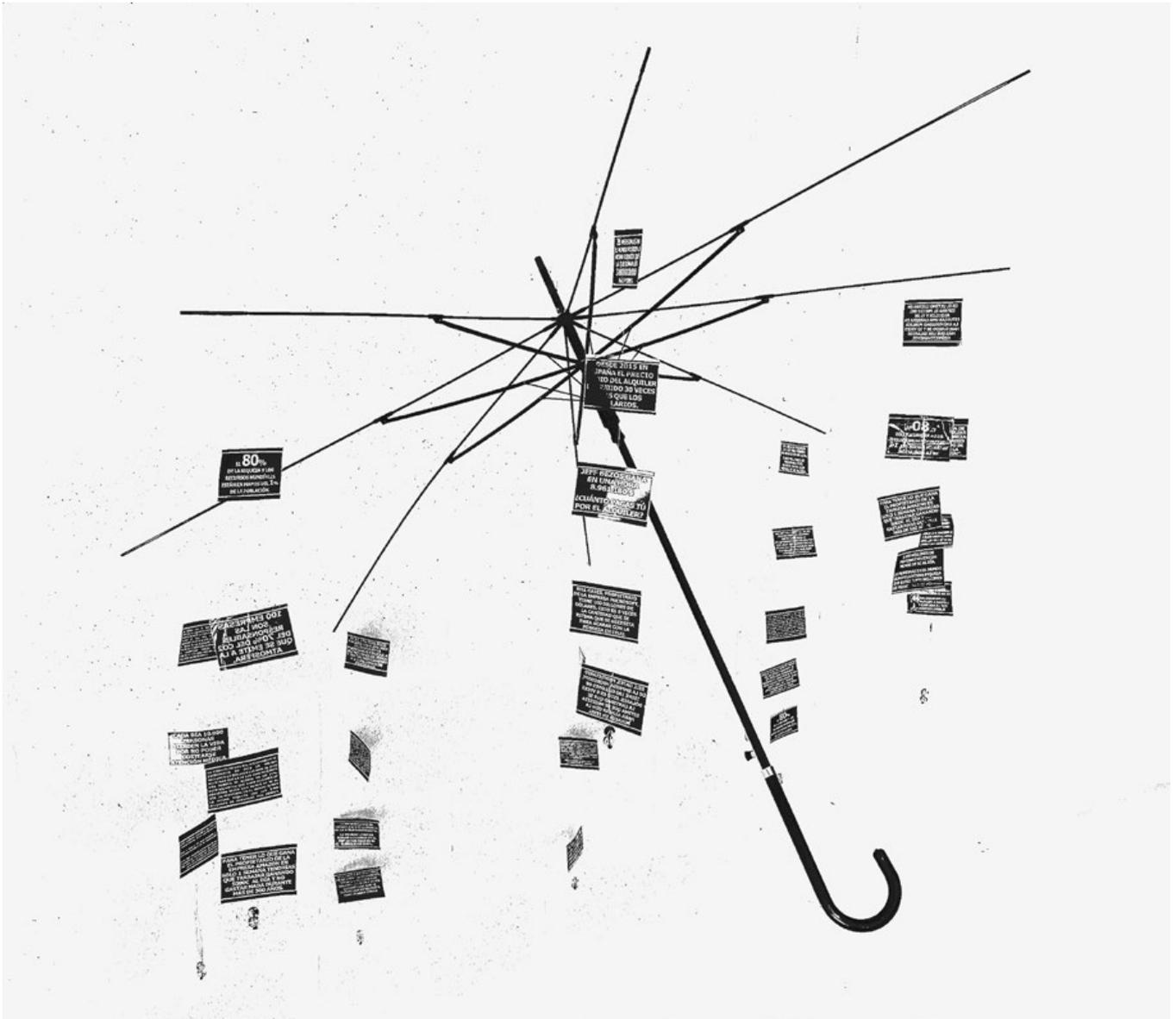
Actualmente, con los juegos de directo y diferido que nos proporcionan las nuevas tecnologías de comunicación, es posible que la intervención artístico-política en el ámbito urbano pueda ser inmortalizada y difundida de manera exponencial. Claro ejemplo de esto pueden ser las numerosas acciones que se llevaron a cabo en todo el mundo de manera reactiva al asesinato de George Floyd en 2020 en EEUU, desde intervenciones en el espacio urbano con murales y graffiti (Aziz Al-Asmar, Cadex Herrera, Greta McClain, Xena Goldman, Jesús Cruz Artiles y Salvatore Benintende son sólo algunos de los artistas graffiteros que podemos mencionar)¹ hasta performances en las que se recreaban las circunstancias de su asesinato (Grupo de Danza Diversity)² e instalaciones que proyectaban su retrato en los monumentos de la vía pública (Dustin Klein)³.

1 Lang, C. (2022, 25 de mayo). What the Artists Behind George Floyd Murals Around the World Want Us to Remember. Time. Recuperado de <https://time.com/6180773/george-floyd-murals/>

2 Roberts, J. (2022, 2 de junio). Diversity address BLM dance controversy with powerful BGT semi-final performance. Mirror. Recuperado de <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/diversity-address-blm-dance-controversy-27127680>

3 Gibbs, A. (2020, 15 de junio). The Art of Protest. Medium. Recuperado de <https://momentum.medium.com/the-art-of-protest-da41fe37f0e3>

“Los procedimientos “relacionales” (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo “traducirlo” materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?)”¹



1 Bourriaud, N. (2008). Estética Relacional. Adriana Hidalgo (Ed.) pg. 55

EL MENSAJE EN REDES: La performance digital

Tras las exhibiciones del objeto paraguas, se decide redirigir y centrar la producción en el enunciado que protagoniza este proyecto: **“el 80% de los recursos están en manos del 1% de la población”**

Así comienza una exploración acerca de qué podía ofrecer el sello como herramienta a nivel plástico y qué combinaciones y resultados estéticos podía generar a partir de algo ya fabricado y funcional por sí mismo.

Durante la fase de experimentación se realizaron estampaciones con diferentes tintas, papeles y colores, pero esta línea de trabajo fue rápidamente descartada en pos de mantener una estética unificada trabajando con blanco y negro, donde el mensaje sea la principal herramienta que sustenta el peso de la obra. La relación entre blanco y negro garantiza una relación de contraste máximo y ese absolutismo se presentaba más interesante visualmente que cualquier efecto o combinación visual que pueda aportar la utilización de color.

En cierto modo, tal pérdida de interés por el color se puede resumir perfectamente en una cita de Elena Asins, que opina al respecto: *“Mi interés es por la esencialidad de las cosas, por la estructura de las cosas. El color en realidad es algo que produce la luz, nada más, el color no existiría si la luz no estuviera[...]. Como a mí lo que me interesa es la estructura, naturalmente lo que me interesa es la luz. La forma de que la luz sea la protagonista es trabajar todos los colores resumidos en uno; que es el negro, y ningún color; que es el blanco”*¹

Meditando acerca de esta relación que se establece al trabajar en blanco sobre negro y con negro sobre blanco, y relacionando el pequeño rango de posibilidades estéticas que ofrecía la combinación de una misma matriz y estos dos únicos valores tonales con el simbolismo de los sellos, la repetición y el ritmo, se llega a la conclusión de que debemos a continuación romper con la idea de que un sello está pensado para ser estampado una única vez y quedar preservado de manera legible, y utilizar la repetición de la estampación de manera superpuesta para generar una imagen, una escena.

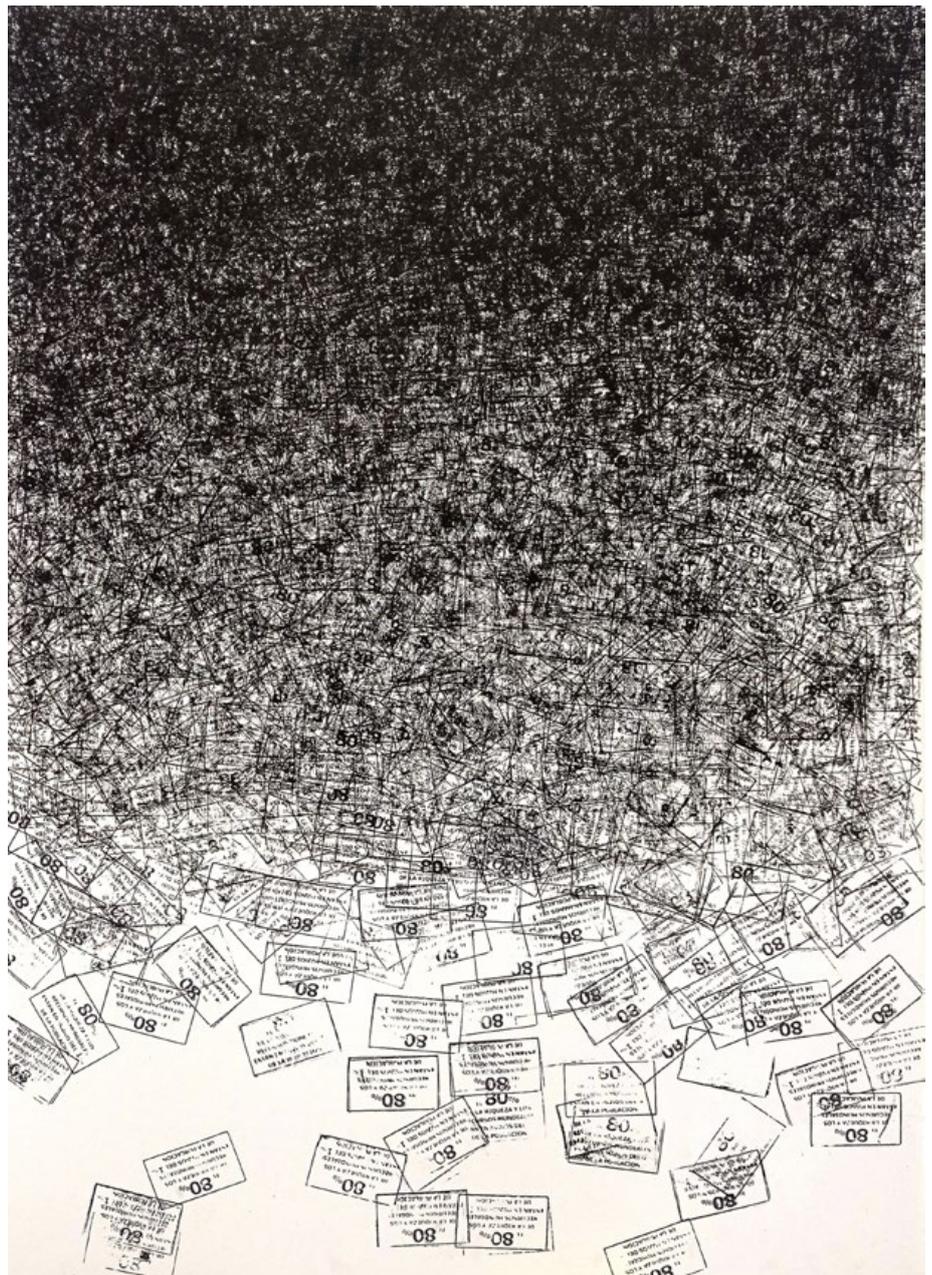
De esta manera, el sello deja de ser un medio para transmitir una información y pasa a transformarse en un módulo estético completo y suficiente por sí mismo, un código acumulable que podría ser posicionado como resulte más conveniente, sin necesidad de conservar su cualidad de legibilidad. Se abandona así la concepción del sello como el protagonista de la obra, para proceder a entenderlo como un recurso o una herramienta de expresión, no diferente del trazo que ofrecen un lápiz o una brocha.

¹ Zubieta, B. (Entrevistador). (2013, 4 de mayo). Entrevista de Begoña Zubieta en Forum (ETB) a la artista Elena Asins [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus> (minuto 10:58)

Se resuelve utilizar los sellos para generar un degradado progresivo hacia negro absoluto mediante la estampación repetida del mismo módulo, enlazando esta progresión gradual con el discurso que se erigía detrás del objeto paraguas. En esta obra, en lugar de una tormenta ordenada verticalmente, la disposición caótica y desordenada de las estampaciones recuerdan más a un torbellino insistente, que revuelve y satura el mensaje hasta confundirlo en una amalgama sin sentido. En la obra *Mother, Daughter, Doll* de Boushra Almutawakel¹, se utiliza el fundido a negro como representación de la anulación de la razón y del ser. En este caso la transición hacia la oscuridad representaría lo mismo, pero también lo contrario: El exceso de información hasta el punto en que el mensaje se vuelve un concepto ominoso y abstracto más que una idea definida, el vacío absoluto e impenetrable derivado de una acumulación excesiva.

Esta obra se realizó en un taller privado, pero ya que la intención de todas las obras que componen este proyecto es siempre es divulgativa, fue necesario idear una manera de compartirla. Influenciada por la performance anterior, se toma la decisión de retransmitir el proceso de estampación en directo por redes. Al ver la imagen por redes el espectador puede hacerse partícipe del proceso de creación de la obra, viendo, escuchando y acompañando a la mano que sostiene el sello.

Durante tres días se realiza la acción de imprimir durante una hora de manera insistente, repetitiva, y en un cierto estado de trance evocado por lo mecánico del proceso y la inmensidad envolvente del formato que aislaban todo fuera del campo de visión más inmediato. Se da la acción por terminada cuando el resultado estético es satisfactorio ya que la zona que debía llegar a negro a través de la superposición de las miles de estampaciones había llegado realmente al punto de



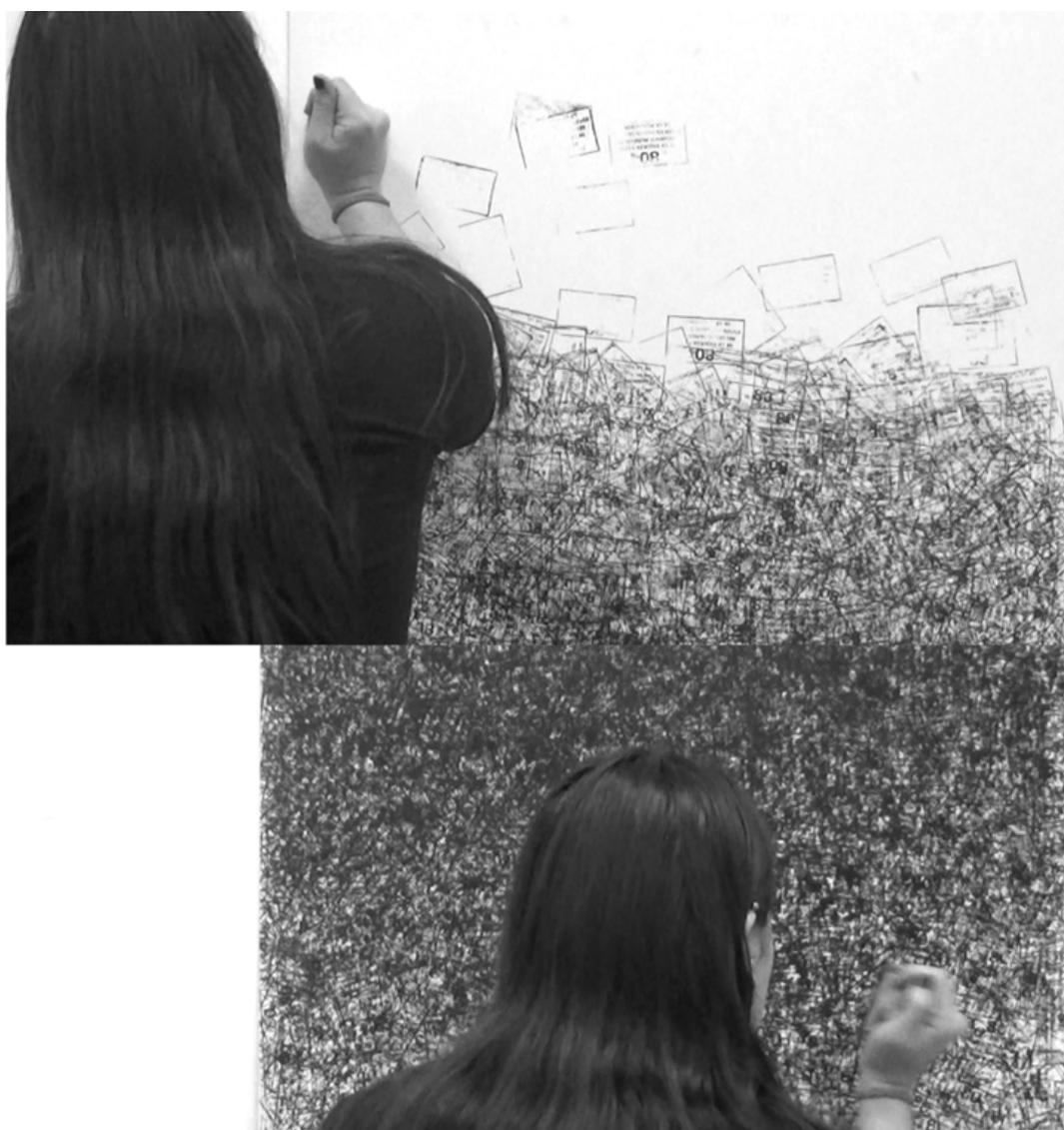
Progresión
100 x 70cm

Se da la acción por terminada cuando el resultado estético es satisfactorio ya que la zona que debía llegar a negro a través de la superposición de las miles de estampaciones había llegado realmente al punto de

¹ Almutawakel, B. (2010). *Mother, Daughter, Doll* [Serie de 9 impresiones cromogénicas, enmarcadas y montadas]. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/contemporary-curated-3/mother-daughter-doll-2010-9-works>

acumulación de tinta más alto que se puede conseguir sin llegar a dañar el papel.

La retransmisión por redes sociales ayuda a construir un espacio democrático y equalizador en tanto a que cualquiera con un móvil puede acceder a ellas y sitúa a todos los espectadores al mismo nivel con una capacidad de acción delimitada por los límites de la interfaz. Por otra parte el artista se encuentra inmerso en la creación de su propia obra e ignora a su público, alejando así la performance de la realizada en la calle con el paraguas: no se está estableciendo diálogo entre artista y espectador, la información es unidireccional. Advertía Bourriaud en *Estética Relacional*, “*Ninguna técnica constituye un tema para el arte: si se sitúa la tecnología en su contexto productivo, analizando sus relaciones con la superestructura y los comportamientos obligados que son la base de su utilización, es posible producir modelos de relaciones con el mundo que van en el sentido de la modernidad. De lo contrario, el arte se convertirá en un elemento de decoración high tech, en una sociedad cada vez más inquietante*”¹



Mediante la realización de esta obra en riguroso directo se rompe con esta idea de que la tecnología dentro del arte juega un papel meramente decorativo. Dentro de los límites de una plataforma que permite la participación del espectador en tiempo real se genera un lugar metafórico de opinión e intercambio, donde el artista y la propia acción son meros elementos de fondo con respecto al foro donde se sucede la discusión de los

1 Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo (Ed.) pg. 96

espectadores, resultado y a su vez también parte de la obra.

Al visualizar el registro videográfico posteriormente se descubre que, de forma no intencionada, ha sido retratado otro aspecto de la acción que no es únicamente visual y genera de nuevo una sensación de repetición y de letanía: El sonido de la estampación.

Hay cierta tensión voyeurista en escuchar un sonido sin la imagen que lo acompaña, en poder imaginar la escena y las acciones que generan el ruido sin llegar a verlos suceder. El eco del golpe seco de la estampación, el murmullo de la ropa moviéndose, los crujidos y arrastres y golpeteos que acompañan a las miles de acciones que se llevan a cabo de manera inconsciente al girar el formato, al cambiar de tampón o rellenar la tinta, todos estos murmullos acompañando los sonidos constantes e intencionados de la estampación componen una pista de audio cuya audición resulta más sugerente que la visualización del propio vídeo.

Cintia Tosta pregunta *“En el arte de la performance, el cuerpo del artista performer y del público, conocidos por sus aspectos físicos y formas exteriores, están abiertos a todas las posibilidades cuando se dislocan en el espacio, cuando improvisan sus interacciones en el espacio y en el tiempo real. [...] ¿De qué manera este arte efímero o arte que posee un aspecto conocido pero abierto a todas las posibilidades, puede ser visible en un tiempo posterior al momento en que el se expone, en su tiempo real en presencia del público?”*¹

Se reflexiona detenidamente acerca de la cuestión que se plantea. Es complejo guardar fidelidad al concepto de performance como formato de naturaleza efímera e irreplicable cuando la intención de la obra es fundamentalmente pedagógica e informativa, ya que la repetición de esta sería lo que permitiría a diferentes grupos poder vivirla. Por ello se decide que la posibilidad de visualizar el proceso de estampación se perdería para todos los que no hubieran visto su retransmisión en directo, pero como testigo de esta acción quedan dos huellas: El gran formato, estampado miles de veces, y el audio de esta acción, ambos componentes de una pequeña ventana a un momento que fue simultáneamente público y privado.



¹ Tosta, Cintia. (2015) El cuerpo, la imagen del cuerpo y el cuerpo en la imagen: performances, autorretratos y fotografías de performance de la artista Esther Ferrer, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2) pp. 238-251.

EL MENSAJE EN LA SALA DE MUSEO: La serie serigráfica

Mientras se sucede todo este proceso creativo que se sucede en ámbitos relativos al grabado surge un interés por otro procedimiento, similar pero distinto ya que no es necesaria la creación de una matriz reproducible: La serigrafía. La matriz es efímera, se deteriora, y para crear una imagen nueva la anterior debe perderse o modificarse. Esta esencia efímera de la propia dinámica de creación serigráfica parareliza con la naturaleza de la propia performance, y a su vez convierte la técnica en casi diametralmente opuesta al hecho de crear y estampar un sello, aunque por definición e históricamente sea una técnica pensada para la producción casi ilimitada de copias con la posibilidad de introducir numerosas variaciones. Se decide explorar las opciones que ofrece esta técnica ya que la ausencia de matriz permite realizar sutiles cambios y modificaciones a los posibles módulos trabajados en lugar de limitar la creación a los utilizados previamente, los sellos.

La fase de experimentación e investigación para la siguiente parte del proyecto comienza buscando la manera de reducir la información trabajada hasta el momento a su expresión mínima, una suerte de búsqueda de logo o símbolo como hizo el equipo creativo PSJM¹.

La lectura de *EL NÚMERO Y LA MIRADA: Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*² y el análisis del método Barbadillo, basado en la utilización de un número limitado de módulos y la sutil modificación de estos para después distribuirlos de manera matemáticamente armoniosa, aportan ideas interesantes acerca de cómo disponerlos y trabajarlos.

Siendo el texto una vez más la herramienta operativa principal, encontramos que es prioritario hallar una tipografía que resulte llamativa y llame la atención por sí misma, como *Impact*, con unas formas muy comprimidas y gruesas, o la *Futura Bold Oblique* inseparable de Barbara Kruger.

Utilizando programas de creación digital se idea una fuente tipográfica donde cada carácter se construye a partir de un cuadrado del cual se extrae el espacio necesario para distinguir a cada letra por sí misma. Era prioritario que cada letra ocupase lo mismo vertical que horizontalmente, para que posteriormente pudieran ser dispuestas encadenadas dentro de una red modular.

Se decide trabajar de nuevo con el enunciado principal del proyecto, y se reduce el enunciado completo a la mayor brevedad posible: “**AL 99**”, ya que este es el porcentaje de población al que la obra se dirige principalmente, a los perjudicados y los desposeídos por el sistema de producción. Nos quedamos con una simple llamada de atención, una señal realizada en la dirección de un grupo casi inabarcable.

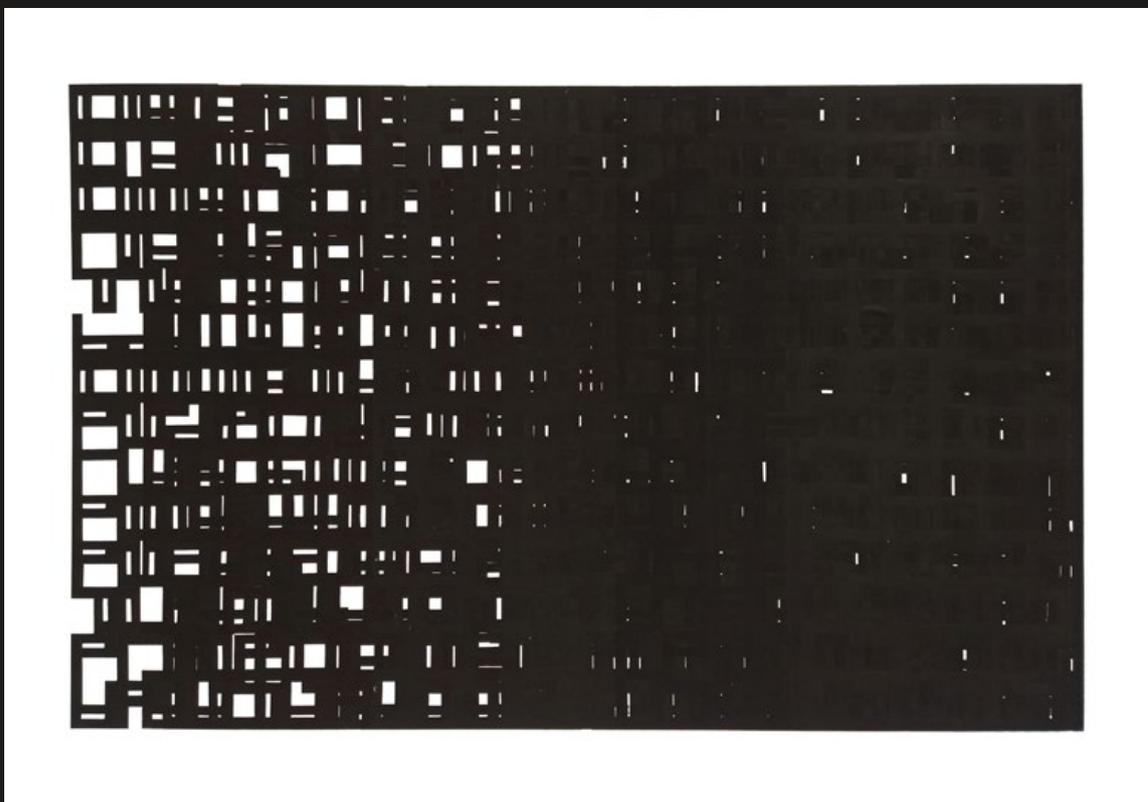
1 PSJM. (2014). Desigualdad [Proyecto]. Recuperado de <https://psjm.es/proyecto/desigualdad/>

2 Briones Martínez, F. [et al.]. (2011). El número y la mirada: Manuel Barbadillo y el centro de cálculo de la Universidad de Madrid. Cajasol.

Este conjunto está dividido en dos palabras pero está formado realmente por tres módulos independientes; A, L y 9, de los cuales solo uno se repite y es invertible sobre sí mismo. La repetición de este conjunto o la alteración del mismo en diferentes secuencias genera diferentes compases y cadencias dependiendo de su disposición en el espacio, sugiriéndose una suerte de antialfabeto de Alejandro Castillejo. “[El antialfabeto] responde al deseo de Castillejo de convertir a la letra en un elemento autónomo de la escritura. En su intento, el escritor se había encontrado con el problema de que “en la tradición de nuestra cultura alfabética, la letra suele pedir otra letra. Por eso, creó un nuevo sistema donde la sucesión de letras no deriva del lenguaje (no crea palabras) ni tampoco del orden mecánico del alfabeto, sino que surge de forma orgánica a partir de las letras mismas”¹

Esta operación es la traslación al formato serigráfico del proceso realizado con la obra anterior: Entonces el texto del sello se abstrajo para reducirlo a una mera herramienta estética. En este caso es el carácter se el que se ve reducido a su mero valor como unidad estética acumulable.

Utilizando estos módulos se va generando a través de medios digitales una red modular de combinaciones utilizando el método Barbadillo: Ir rotando e invirtiendo cada módulo sobre su eje y disponiéndolos uno detrás de otro de manera que poco a poco dejan de parecer piezas desconectadas y pasan a formar una imagen más compleja con sus propios ritmos internos, funcional por sí misma en cuanto a equilibrio y composición.



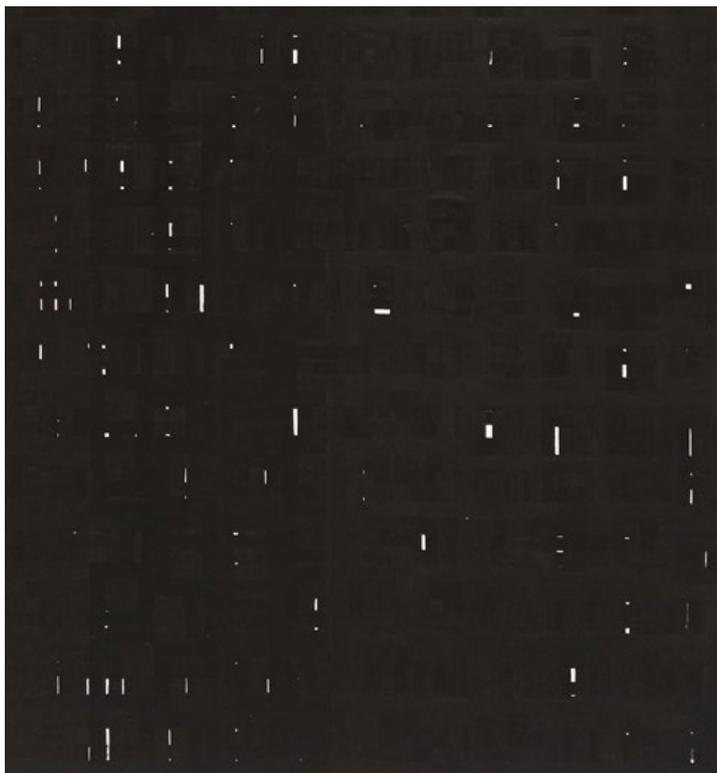
Progresión
100 x 70cm

¹ Ediciones La Bahía. (2018). José Luis Castillejo y la escritura moderna. Coproducido por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y el Archivo Lafuente

En este momento cuando se decide utilizar la cualidad de reproductibilidad de la técnica serigráfica para llegar a lograr el mismo efecto visual que en el trabajo anterior, superponer una imagen con otra generando al final de una serie de estampaciones un plano negro.

En esta pieza se aprecia la superposición de las capas con mucha más claridad que en la realizada con sellos. Son 12 las estampaciones serigráficas que se realizaron en total sobre la superficie, dando como resultado un código estético muy similar al de la obra anterior. Esta progresión, sin embargo, es más limpia y más ordenada, realizada con inmenso cuidado para que los bordes de la imagen coincidan unos con otros de modo que el contenido resulte más comprimido y recogido en sí mismo.

Gracias a que se fabrica el modelo de red ori manualmente en la imagen se pueden llegar a percibir ciertas imperfecciones derivadas de la intervención de la mano humana, pequeños detalles como una línea torcida aquí o allá o una diminuta huella de rotura del papel. Esta clase de particularidades y elementos dotan a la imagen estampada de una personalidad e individualidad que la hacen imposible de reproducir, única.



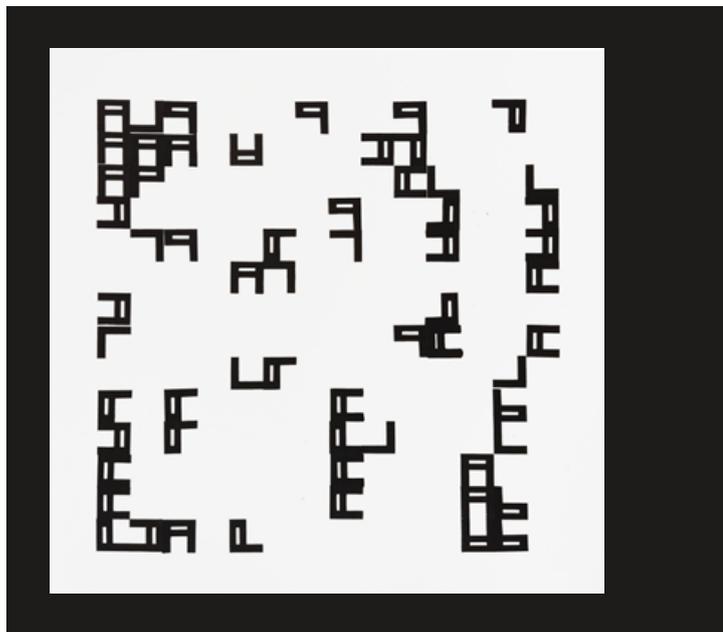
Detalle

La superposición acumulativa entre las capas de tinta da lugar al negro absoluto, pero la información de la forma se mantiene.

Paralelamente a este proceso de estampación se explora qué otras combinaciones pueden crearse con esta misma red modular: Se superpone, se bloquean partes de la pantalla, se estampan módulos únicos, se trabaja con tinta negra sobre papel negro y con tinta blanca sobre papel negro, se posiciona en diagonal con respecto a sí misma y también se fragmentan y reorganizan los propios soportes.

Tras producir numerosas experimentaciones y variaciones, destacamos dos variantes adicionales, realizadas con la misma pantalla. Una red modular combinada y un díptico.

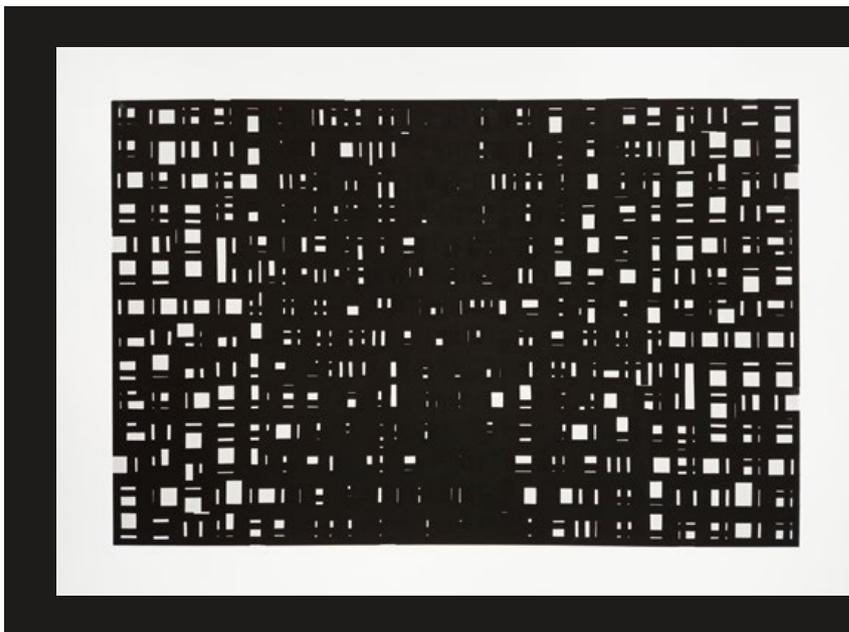
Estas constituyen una continuación y una reiteración del propio método de trabajo empleado, así como del tema de estudio de todo



*Variación producida durante la fase experimental
Red fragmentada 70x70cm*

este proyecto: Contextualización y descontextualización, fragmentación y recomposición, sustracción y acumulación, ritmo y repetición.

La primera obra se realizó mediante cinco estampaciones dispuestas con un patrón simétrico convergente: las dos primeras estampaciones se realizaron en los extremos de espacio, las dos siguientes entrando en contacto en el centro y la última superpuesta en el centro exacto de la imagen, concentrando la mayor cantidad de información en una vertical en el centro de la composición.

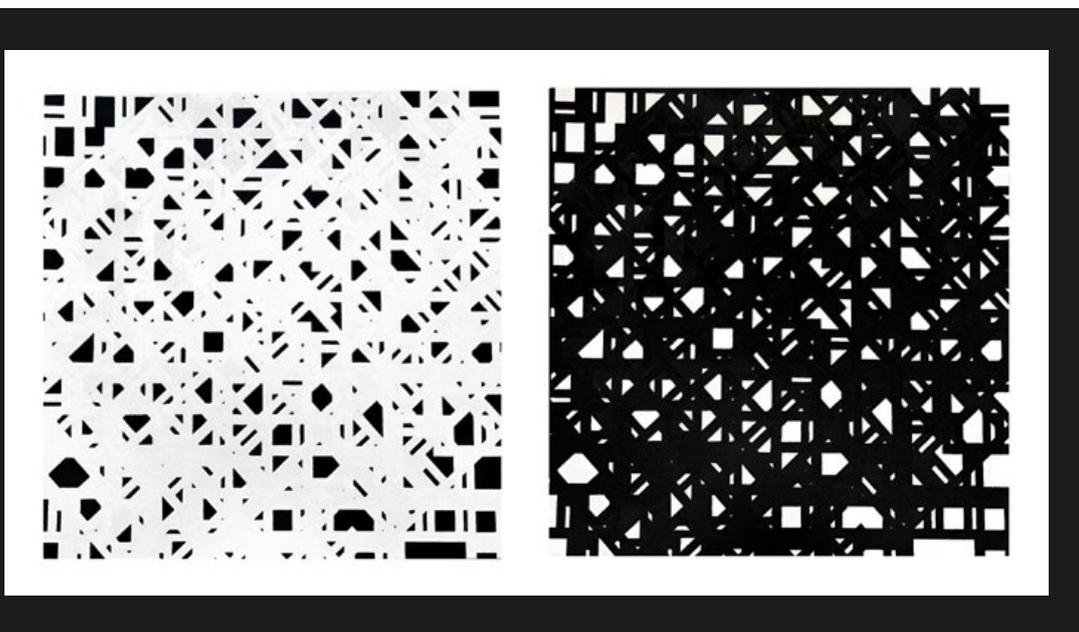


Variación producida durante la fase experimental
Red modular combinada 100x70cm

El díptico es un espejo de sí mismo y sus dos partes forman una obra conjunta en lugar de dos separadas: un formato refleja la forma y el color del otro, invirtiéndolos, complementándose. Es además una herramienta muy recurrente dentro del arte de protesta y el arte político en general, ya sea para plantear dos caras de una misma situación o para enfrentar dos posturas o escenarios diferentes. La contraposición es una relación que el espectador entiende de manera instintiva.

Estas obras se exponen en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, y por tanto el mensaje circula principalmente dentro del círculo académico. Reteniéndola en este ámbito se busca conseguir opiniones no solo acerca de la problemática tratada sino también acerca

de los medios utilizados hasta el momento y comprobar hasta qué punto artistas y académicos incorporan este tipo de cuestiones en su propio trabajo o están familiarizados con los datos ofrecidos.



Variación producida durante la fase experimental
Díptico, 50x50cm // 50x50cm

EL MENSAJE EN LA MOCHILA: Los sobres encontrados

La idea que germinó hasta convertirse en la siguiente obra de este proyecto surgió a raíz de la lectura de diferentes artículos^{1 2} que comentaban la obra *The Riches of God's Love unto the Vessels of Mercy* de Dustin Yellin³.

“There are few negative things you can say about Yellin’s project that he wouldn’t agree with already. He’s just hoping you notice some beauty there as well” Y, en palabras del propio Yellin *“What happens if these paintings are failures aesthetically? Are they beautiful because of their intention? Will they still get sold? We are interested in tracking how value is performative, and if the destruction of the money has been recouped if it becomes a physical artwork on the wall”*⁴

La destrucción del dinero para cuestionar su valor provocó una reflexión acerca del acto contrario: La creación de dinero.

No es raro que en algún momento nos hayamos cuestionado *¿por qué no se imprime más dinero?* Cualquier entendido de economía procederá a explicar larga y detalladamente cómo el valor de la oferta y la demanda provocarían la caída del valor del bien reproducible del que haya ejemplares en exceso. Sin embargo, esta misma ley de la oferta y la demanda únicamente funciona de esta manera en el marco del mercado liberal y desregulado del sistema capitalista.

Se decide trabajar de nuevo con dinero, escaneando e imprimiendo billetes propios, para trabajar directamente con el papel. Durante la fase más experimental estos se arrugan, se fotografían, se realizan diferentes dibujos de su forma y su contenido, tanto los números de serie como con las aristas deformadas del papel arrugado, tan parecido a un folio cualquiera y al mismo tiempo tan distante.

Se utilizan para tomar notas, para dibujar y pintar sobre ellos, se realizan montajes alternando escanergrafías de billetes reales y billetes falsos, se estampan con los sellos utilizados para la primera obra, se rompen y se vuelven a montar mezclando sus pedazos. De nuevo se descomponen y recomponen, se cubre toda su superficie con pintura, se doblan y pegan sobre sí mismos en una búsqueda plástica y estética, totalmente abstraída de su valor.

1 Cascone, S. (2015, March 3). Dustin Yellin Paints With \$10,000 in Shredded Cash for Spring/Break Art Fair. Retrieved from <https://news.artnet.com/market/dustin-yellin-paints-with-10000-in-shredded-cash-for-springbreak-art-fair-272542>

2 Tarpinian, K. (2015, March 4). We Talked to Dustin Yellin About Shredding \$10K in the Name of Art. Retrieved from <https://www.vice.com/en/article/53wdgq/we-talked-to-dustin-yellin-about-shredding-10k>

3 El artista trabajó con billetes para poner en cuestión el valor no solo del dinero, sino también del arte mismo. Creó una serie de 8 lienzos en los que dispuso los pedazos desgarrados de miles de billetes que sumaban 10.000 dólares. Este trabajo fue increíblemente polémico.

4 Frank, P. (2015, March 4). Dustin Yellin Is Shredding \$10,000 For The Sake Of Art, And It's Pretty Damn Beautiful. Retrieved from https://www.huffpost.com/entry/dustin-yellin-spring-break_n_6796112



*Algunos billetes falsos intervenidos tras su producción
120×62 mm*

De esta fase cabe destacar una serie de nueve estampaciones donde la silueta, forma e información de los billetes se reduce al mínimo, dando lugar a una imagen de la que no se podría extraer de manera conclusiva la conclusión de que lo representado es, efectivamente, dinero y no papeles arrugados sin ningún valor.



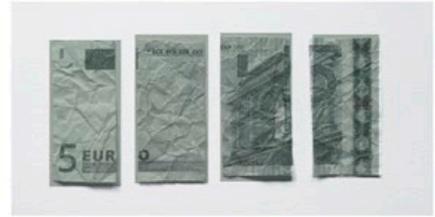
*Serie de estampaciones digitales
210 x 297 mm*



5€



2,50€ // 2,50€



1,25€ // 1,25€ // 1,25€ // 1,25€



0,625€ // 0,625€ // 0,625€ // 0,625€ // 0,625€ // 0,625€ // 0,625€ // 0,625€



0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //
0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ // 0,15625€ //



0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //
0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ // 0,0390625€ //

Deconstrucción de un billete
120 x 62 mm

También destaca la progresión fotográfica *Deconstrucción de un billete*, que cuestiona hasta qué punto podemos comprender un billete como una unidad real de valor, y propone no sin cierta ironía si tal vez su fragmentación podría resultar en el reparto de su valor total entre los pedazos obtenidos.

Esta búsqueda y este juego pueden darse por la tranquilidad que da saber que los billetes utilizados son falsos, y es gracias a ella que se plantea la posibilidad de compartir esta experiencia. Surgen las preguntas: *¿cuál sería la posible reacción que tendría una persona al hallar un billete sin valor real? ¿Lo tiraría o rompería? ¿Apuntaría en él la lista de la compra? ¿Intentaría utilizarlo a pesar de saberlo inútil? ¿Se podría llegar a cuestionar el valor real del propio dinero? Y, finalmente: ¿cómo podía hacer que esta situación fuera posible?*



Un billete de 5 euros
Deconstrucción de un billete, resultado 60 x 80 mm

Dice el referente del mail art Clemente Padín en una entrevista realizada en 1994 *“el arte correo es una forma subliminal de la conciencia social y un instrumento de conocimiento (como la ciencia). De tal manera que, también, puede ser una herramienta de cambio y de transformación (o de legitimización del status y de retroceso)”*¹



Así viajan 5 euros
40 x 80 x 50mm

Se estudia la metodología de artistas performer como Inmaculada Salinas², situacionistas como David Bestué y Marc Vives³ y artistas de instalación como Jenny Holzer⁴ para idear una estrategia de expansión y entrega del mensaje que permitiera romper las barreras de los círculos y entornos que son más difícilmente alcanzables.

Teniendo en mente los métodos de estos referentes se decide enviar y entregar estos billetes de diferentes maneras. En primer lugar, se estampan con la frase “El 80% de los recursos mundiales están en manos del 1% de la población”. A continuación, se introducen en sobres blancos junto a una breve nota que reza “este es un billete falso”. Algunos

de estos sobres son introducidos en buzones aleatorios, otros se entregan en mano a viandantes y personas de distintos entornos, otros se dejan por la calle, en mesas de bares, en paradas de autobuses, en asientos de metro... Este método de difusión desordenado, aleatorio y en cierto modo caótico es una estrategia que busca alcanzar las nuevas posibilidades que conlleva dejar la obra en manos de un público improbable. No como hasta el momento limitando la obra a un tiempo y lugar concretos, sino llevándola a cuevas todos los días, repartiendo pedazos por diferentes lugares en intervalos inconstantes.

De nuevo en este trabajo es imposible rastrear hasta dónde, cómo, cuándo o a quién llegan estos mensajes.



1 Jannsen, R. (1994-1996). TAM Proyecto: Entrevista a Artistas. Ruud Jannsen entrevista a Clemente Padín [Entrevista]. Recuperado de <https://merzmail.net/tampadin.htm>

2 Salinas, I. (2021). Inmaculada Salinas. En Memorias del Presente [Catálogo de exposición]. Impresión Coría Gráfica.

3 Bestué, D., Vives, M., & Giacconi, R. (2009, Noviembre 12). Darle la vuelta [Conversación con David Bestué y Marc Vives] Publicado en Arte e Critica, N. 64. Recuperado de <https://riccardogiacconi.com/index.php/conversations/-david-bestue--marc-vives/#exactline>

4 Guggenheim Bilbao. (s.f.). Jenny Holzer. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/jenny-holzer>



El manifiesto situacionista reflexionaba de manera profética sobre el papel de la performance, la actuación y el work in progress como las formas de arte que ayudarían a dar forma al futuro, y sobre la democratización del papel que ejerce el artista: *“Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente. Contra el arte fragmentario, será una práctica global que contenga a la vez todos los elementos utilizados. Tiende naturalmente a una producción colectiva y sin duda anónima (en la medida en que, al no almacenar las obras como mercancías dicha cultura no estará dominada por la necesidad de dejar huella). Sus experiencias se proponen, como mínimo, una revolución del comportamiento y un urbanismo unitario dinámico, susceptible de extenderse a todo el planeta; y de propagarse seguidamente a todos los planetas habitables. Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. Los artistas -como toda la cultura visible- han llegado a estar completamente separados de la sociedad, igual que están separados entre ellos por la concurrencia. Pero antes incluso de que el capitalismo entrase en este atolladero el arte era esencialmente unilateral, sin respuesta. Esta era cerrada de su primitivismo se superará mediante una comunicación completa”*¹

¹ Internationale Situationniste. (1960). Manifiesto [Manifiesto situacionista]. Publicado en Internationale Situationniste # 4. Recuperado de <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/manifiesto-situacionista-esp-eng/>

EL MENSAJE FRAGMENTADO: *El collage*

Durante la fase experimental que precedió a la creación de la serie serigráfica se descubre otro modo de trabajar los módulos: introduciendo variables en el medio, externas a la propia estampación.

Revisando los vídeos de la performance realizada con el paraguas y reflexionando acerca de las conversaciones a las que esta acción fue dando pie, surge un interés por recoger esta variedad de ideas, visiones y reacciones. Toda esta información, esta recopilación de ideas ajenas acerca de los asuntos tratados hasta el momento podrían estructurarse dentro de una misma pieza que funcionara en consonancia estética con las demás.

De esta forma, la aportación hasta ahora intangible del público podría condensarse en pedazos que formaran parte de un mapa más complejo, una red de visiones bajo un mismo paraguas temático. Así se comienza a plantear un proyecto de collage. Con esta obra se cerraría este proyecto, cuyas obras proponen un juego de expansión de un mismo mensaje y acabaría concluyendo con una recogida de interpretaciones, en una suerte de *Prenez soin de vous*¹ mucho más comprimido.



Algunas aportaciones fotografiadas antes de montarlas
9 piezas de 5x5cm

El carácter performativo y relacional de esta obra, pues, se encuentra al principio de la misma, ya que durante la primera fase de desarrollo lo que se hace es establecer diferentes conversaciones acerca de las cuestiones que trata la obra con diferentes personas pertenecientes al entorno académico, laboral y también personal que han visualizado o experimentado o formado parte del juego de expansión generado por las obras anteriores. A estas personas, a lo largo de varias semanas, se les pide que faciliten un papel o soporte sobre el que pueda ser posible la estampación, y que por una de las caras escriban alguna

1 La autora entregó una copia de la carta con que su pareja cortó su relación a 107 mujeres de diferentes edades, razas y posición laboral y social, y les pidió que la interpretaran. Videodocumentó de manera exhaustiva este proceso y recopiló todos los resultados. Edwards, N. (2014). Accumulation and Archives: Sophie Calle's *Prenez soin de vous*. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 38(2), Article 3. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1016>

reflexión, preocupación u opinión acerca de los temas tratados. En algunos de ellos se recogen mensajes grabados en vídeo durante la videoperformance, o comentarios que fueron dejados durante la obra retransmitida en directo.

De este modo, en cada pedazo de papel, tela o material obtenido se estampa un único módulo, y después se recortan, componen y pegan todos estos pedazos en una única imagen que termina formando una nueva red modular.

Estas estampaciones están realizadas sobre diversos materiales, entre los que se encuentran fotografías, servilletas, papel de periódico, hojas de cuaderno, pedazos de tela, papeles de acuarela, grabado, folios, trozos de fiso, cartulinas, otras estampaciones, dibujos, páginas de libros, algunos recortes de cartulina, cartón, tela de lienzo... El factor unificador a nivel estético es que todas las estampaciones están realizadas con tinta negra y que el resultado final es una red modular que recuerda de manera inmediata al resto de obras que componen este proyecto.

A pesar de que algunas de las obras sigan en un estado de expansión incierto, esta obra puede considerarse concluyente. En esta composición el trabajo de investigación, de diálogo y de reflexión no está detrás de la obra de manera metafórica únicamente, sino también de manera física y literal. Si despegásemos las piezas, encontraríamos todas estas ideas plasmadas tal y como los participantes de esta acción quisieron hacerlo, y, sin embargo, no podemos hacerlo sin destripar la obra.



De esta manera se acaba condensando una problemática que se presentaba compleja y extensa, así como las múltiples impresiones que en el espectador provoca su lectura y su confrontación, llevando al formato más comprimido posible una cuestión que en un principio parecía imposible de abarcar y retratar.

Collage 196 piezas
Pieza individual: 5x5cm,
Tamaño total: 70x70cm

CONCLUSIONES

Este proyecto ha sido una herramienta muy útil para profundizar en las complejidades que se producen al interactuar el mundo del arte con el mundo de la actividad política, tanto a nivel teórico e histórico como a nivel práctico en el contexto actual.

Curiosamente, este trabajo se planteaba en un inicio como un proyecto personal de difusión de un mensaje a través de la creación de unos sellos, pero conforme se iban desarrollando ideas y creando material a nivel plástico, la propia obra pedía constantemente la participación del público, necesitaba la posibilidad de interacción para obtener significado.

En ocasiones la creación de un objeto exigía inmediatamente que este fuera exhibido y compartido, y en otros casos la realización de cada acción daba como resultado un testigo material, un objeto. El desarrollo de acción y obra están intrínsecamente ligados, hasta el punto en que no se pueden dar el uno sin el otro. Un trabajo político realizado en privado y que no llega a ser exhibido fuera del taller privado o la sala del museo contradice la propia definición de la política, pues estas circunstancias no permiten comunicación, debate ni organización.

Aunque ciertamente en un inicio mi intención era principalmente crítica, gran parte del tiempo he terminado teniendo que apartar mis propios deseos y opiniones de la obra, para permitir que esta se desarrollara con libertad. Tal vez, como artista, el papel que puedo desempeñar es más útil actuando como catalista inicial y después de observador pasivo, pero sin dejar de estar involucrado. Al fin y al cabo, dice Tony Kushner *“Arte no es solamente una contemplación, es también un acto, y todos los actos cambian el mundo, por lo menos un poco”*

He llegado a concluir tras los años de desarrollo de este proyecto que la función del arte de protesta actual y de mi obra en concreto es la de crear un espacio físico o metafórico donde mantener ciertas conversaciones y generar debates constructivos, más que la de

desarrollar un discurso firme y buscar la forma de transmitirlo como me preocupaba más hacer en los años previos al inicio de esta investigación.

Es evidente que mi propia ideología me empuja a tratar de acercar un discurso más colectivista y anticapitalista al espectador, pero las reacciones y opiniones obtenidas a razón de las obras presentadas me han hecho apreciar hasta qué punto la organización y el interés por la política han sido diluidos dentro del panorama actual. La curiosidad por las problemáticas que no nos tocan directamente existe, pero no el tiempo para comprenderlas en profundidad ni para actuar para remediarlas.

La sobreinformación apabulla al individuo, hace que no sepa qué creer o hacia dónde mirar, y quien comparte estas preocupaciones muchas veces se ve sumido en la impotencia y el derrotismo al no contar con apoyo ni herramientas para influir en un panorama económico inestable y complejo.

Esto me hace pensar que no puede existir una corriente ideológica férrea revolucionaria y transformadora sin que existan previamente estos espacios organizativos donde crear redes de información y apoyo, no se puede luchar contra la desinformación y la apatía sino desde el apoyo mutuo y la pedagogía organizada.

En un contexto caótico donde la interseccionalidad de nuestras particularidades personales nos sitúa en diferentes ejes de desigualdad en cuestión de libertad y poder, el arte relacional se hace más necesario que nunca. Se necesita cultura que mire a los ojos, que invite a la reflexión, que reclame derechos y que infunda valor. Se necesitan obras que resulten esclarecedoras, que señalen las problemáticas que nos oprimen, que recojan las voces no solo de los artistas sino también del espectador, que propongan ideas y soluciones.

Se necesita un arte transformador, organizativo y popular.

Concluyo pues este proyecto poniendo la mira de nuevo en procesos performativos, y preguntándome de qué manera puede el artista poner el arte y el espacio al servicio del espectador y la política.

BIBLIOGRAFÍA

- pg.10 (1) Oxfam. (2018, 22 de enero). *El 1% más rico de la población mundial acaparó el 82% de la riqueza generada el año*. Recuperado de <https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/el-1-mas-rico-de-la-poblacion-mundial-acaparo-el-82-de-la-riqueza-generada-el-ano>
- pg.10 (2) Sontag, S. (2003). *Regarding The Pain of Others*. Picador (Ed.)
- pg.11 (1) (Brand, 2007, Salvador Oswaldo. *Diccionario de Economía*, 8ª edición, Bogotá: Plaza y Janés Editores.)
- pg.11 (2) (Dt. 19:18; 1 5. 2:17; 1 Cr. 29:12; Ec. 5:19)
- pg.11 (3) Engels, F. (1884). *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. (p. 92, párrafo 2). Editorial Progreso. Recuperado de https://www.marxists.org/espanol/m-el/1880s/origen/el_origen_de_la_familia.pdf
- pg.12 (1) Díaz, M. (7 diciembre 2019). *La renta, ligada a la salud: los españoles con más poder adquisitivo tienen mejor calidad de vida*. Consalud. Recuperado de https://www.consalud.es/pacientes/renta-ligada-salud-espanoles-adquisitivo-calidad-vida_71542_102.html
- pg.12 (2) Llano, J. C. (Noviembre 2019). *Pobreza, Desigualdad y Calidad de Vida en España*. En EAPN-ES. *Calidad de vida en España 2019*.
- pg.12 (3) El País. (2018, 14 de junio) *Las ciudades con rentas más altas tienen mayor esperanza de vida*. Recuperado de https://elpais.com/economia/2018/06/14/actualidad/1529004959_389356.html
- pg.13 (1) National Geographic. *Los curiosos funerales en la antigua Grecia*. (2022, 22 de septiembre). National Geographic. Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/funerales-atenas_18383
- pg.13 (2) Fernández Carpintero, D. (2020, 28 de abril). *El rito funerario en la antigua Roma*. Recuperado de <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/ghi/13676.php#:~:text=En%20el%20ritual%20funerario%20romano,%C3%BAltimo%2C%20una%20conmemoraci%C3%B3n%20y%20celebraci%C3%B3n>.
- pg.13 (3) Mark, J. J. (2009, 2 de septiembre) En World History Encyclopedia: *Enterramiento*. Recuperado de <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-41/enterramiento/>
- pg.13 (4) Phys.org. (2016, 14 de abril). *Ancient mass graves discovered in Greece*. Recuperado de <https://phys.org/news/2016-04-ancient-mass-graves-greece.html>

- pg.13 (5) WOUB. (2020, 9 de julio). *Secrets of the Dead: Egypt's Darkest Hour*. Recuperado de <https://woub.org/2020/07/09/archaeologists-examine-rare-mass-grave-in-secrets-of-the-dead-egypts-darkest-hour-july-15-at-10-p-m/>
- pg.13 (6) Ekathimerini. (2021, 20 de marzo). *The 'improper burials' of ancient times*. Recuperado de <https://www.ekathimerini.com/culture/1157385/the-improper-burials-of-ancient-times/>
- pg.14 (1) Klein, F. (2009). *Aposta*. *Revista de Ciencias Sociales*, (40), 1-22. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950234005>
- pg.14 (2) Valdearcos, E. (2008). *Clío*, 34. Recuperado de <http://clio.rediris.es>
- pg.14 (3) APARENCES. *Lo simbólico en el retrato*. (2018, 08 de septiembre). Recuperado de <https://www.aparences.net/es/arte-y-mecenazgo/el-retrato-en-el-renacimiento-italiano/lo-simbolico-en-el-retrato/>
- pg.15 (1) Koerner, J. L. (2004). *The Reformation of the Image*. London, UK: Reaktion Books Ltd.
- pg.16 (1) *Fired Clay Brick of Nebuchadnezzar II, 605-562 B.C.* (British Museum Collection) Sotheby. (2019, 29 de enero). *Notes from Art History: Protest, Power, Disruption* [Artículo]. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/articles/notes-from-art-history-protest-power-disruption>
- pg.16 (2) Barrett, L. (2014, 10 de febrero). *Am I Not a Man and a Brother?: The Political Power of the Image*. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/articles/am-i-not-a-man-and-a-brother-the-political-power-of-the-image>
- pg.17 (1) Marchán Fiz, S.(1986). *Del arte objetual al arte de concepto* (p. 13, párr. 5). Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- pg.18 (1) Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- pg.19 (1) OXFAM. (2022, 17 enero). *La riqueza de los diez hombres más ricos se ha duplicado, mientras que se estima que los ingresos del 99% de la humanidad se han deteriorado*. Recuperado de <https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/la-riqueza-de-los-diez-hombres-mas-ricos-se-ha-duplicado-mientras-que-se-estima-que>
- pg.19 (2) OXFAM. (2023, January 16). *Richest 1% bag nearly twice as much wealth as the rest of the world put together over the past two years*. Recuperado de <https://www.oxfam.org/en/press-releases/richest-1-bag-nearly-twice-much-wealth-rest-world-put-together-over-past-two-years>
- pg.19 (3) World Inequality Lab. (2021). *World Inequality Report 2022 methodology*. Recuperado de <https://wir2022.wid.world/methodology/>
- pg.20 (1) Organización Mundial de la Salud, Oficina Regional para Europa. (2011). *Impacto de las crisis económicas en la salud mental*.
- pg.20 (2) PCOE. (Abr 21, 2021). *El capitalismo y la salud mental*. Recuperado de <https:// analisis.pcoe.net/el-capitalismo-y-la-salud-mental/>
- pg.21 (1) Tomii, R. y McCaffrey, F. (2009). Shiraga Paints: Toward a "Concrete" Discussion. En McCaffrey Fine Art (Ed.) (pg. 22) "Once these exhibition paintings were shown, usually for a week or two, their life was over as far as Shiraga was concerned, since their primary and sole purpose was exhibition display. He even held an existentialist view: "I thought it very meaningful to do something, anything, with my body... It doesn't matter if this leaves nothing behind"
- pg.21 (2) Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo (Ed.) pg. 50

- pg.22 (1) Briones Martínez, F. [et al.]. (2011). *El número y la mirada: Manuel Barbadillo y el centro de cálculo de la Universidad de Madrid*. Cajasol.
- pg.22 (2) Galería Rafael Ortiz. (2019). *El módulo como argumento*.
- pg.22 (3) Asins, E. (2011). *Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- pg.22 (4) Literatura Gris (Ed.) (Diciembre de 1999). *Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*. Recuperado de https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf
- pg.22 (5) Ediciones La Bahía. (2018). *José Luis Castillejo y la escritura moderna*. Coproducido por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y el Archivo Lafuente.
- pg.22 (6) Marchán Fiz, S.(1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- pg.23 (1) CDP Disclosure Insight Action. (10 de julio de 2017). *New report shows just 100 companies are source of over 70% of emissions*. Recuperado de <https://www.cdp.net/en/articles/media/new-report-shows-just-100-companies-are-source-of-over-70-of-emissions>
- pg.24 (1) Yerebakan, O. C. (26 de octubre de 2022). *Indirect Directness: Barbara Kruger Interviewed by Osman Can Yerebakan*. BOMB Magazine. Recuperado de <https://bombmagazine.org/articles/indirect-directness-barbara-kruger-interviewed/>
- pg.25 (1) Pariona, A. (25 de abril de 2017). *The Trobrianders of Papua New Guinea*. Recuperado de <https://www.worldatlas.com/articles/the-trobrianders-of-papua-new-guinea.html>
- pg.25 (2) Dreifus, C. (25 de mayo de 2009). *Where Gifts and Stories Are Crucial to Survival*. The New York Times. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2009/05/26/science/26conv.html>
- pg.25 (3) Redsýs. (21 de octubre de 2019). *Así son los países en los que ya no se usa dinero en efectivo*. Recuperado de <https://blogreds.es/medios-pago/paises-sin-dinero-en-efectivo>
- pg.26 (1) Cantó, P. (12 de abril de 2017). *La picaresca de hacer publicidad en billetes y monedas: es ilegal pero nunca ha sido juzgado*. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2017/03/29/articulo/1490790648_941753.html
- pg.26 (2) Asins, E. (2011). *Fragmentos de la memoria*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- pg.27 (1) Tudela, M. (14 de abril de 2014). *Billetes para la denuncia*. El Periódico. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20140414/billetes-para-la-denuncia-3250612>
- pg.28 (1) Kruger, B. (1989). *Untitled (Your body is a battleground)* [Fotografía serigrafiada en vinilo]. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-body-is-a-battleground-1>
- pg.28 (2) Guaglianone, F. (2019, 5 de junio). *Mi cuerpo como matriz de guerra* [Performance]. Acción realizada en el patio principal de la facultad de bellas artes de la ciudad de Sevilla, España. Recuperado de <https://fernandaguaglianone.wordpress.com/2019/06/05/mi-cuerpo-como-matriz-de-guerra/>
- pg.28 (3) Iges, J., et al. (diciembre 2013). *Proceso y concepto en el arte sonoro en España*. En MASE. HISTORIA Y PRESENCIA DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA. Bandaàparte (Ed.). Recuperado de https://sxpweb.files.wordpress.com/2014/03/proceso-y-concepto-en-el-arte-sonoro-en-espancc83a_c2a9jose-iges_2013_es-en.pdf

- pg.29 (1) Guigon, E. (1997). *El objeto surrealista*. En catálogo El objeto surrealista. Valencia, España: IVAM. Recuperado de <http://personales.upv.es/fmarti/eii/objsurr.htm>
- pg.29 (2) Internationale Situationniste. (Diciembre 1999). *Internacional Situacionista: Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. Literatura Gris. Recuperado de: https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf
- pg.30 (1) Lang, C. (2022, 25 de mayo). *What the Artists Behind George Floyd Murals Around the World Want Us to Remember*. Time. Recuperado de <https://time.com/6180773/george-floyd-murals/>
- pg.30 (2) Roberts, J. (2022, 2 de junio). *Diversity address BLM dance controversy with powerful BGT semi-final performance*. Mirror. Recuperado de <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/diversity-address-blm-dance-controversy-27127680>
- pg.30 (3) Gibbs, A. (2020, 15 de junio). *The Art of Protest*. Medium. Recuperado de <https://momentum.medium.com/the-art-of-protest-da41fe37f0e3>
- pg.31 (1) Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo (Ed.)
- pg.32 (1) Zubieta, B. (Entrevistador). (2013, 4 de mayo). *Entrevista de Begoña Zubieta en Forum (ETB) a la artista Elena Asins* [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus> (minuto 10:58)
- pg.33 (1) Almatawakel, B. (2010). *Mother, Daughter, Doll* [Serie de 9 impresiones cromogénicas, enmarcadas y montadas]. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/contemporary-curated-3/mother-daughter-doll-2010-9-works>
- pg.34 (1) Bourriaud, N. (2008) *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo (Ed.)
- pg.35 (1) Tosta, Cintia. (2015) *El cuerpo, la imagen del cuerpo y el cuerpo en la imagen: performances, autorretratos y fotografías de performance de la artista Esther Ferrer*, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2) pp. 238-251.
- pg.36 (1) PSJM. (2014). *Desigualdad* [Proyecto]. Recuperado de <https://psjm.es/proyecto/desigualdad/>
- pg.36 (2) Briones Martínez, F. [et al.] (2011) *El número y la mirada: Manuel Barbadillo y el centro de cálculo de la Universidad de Madrid*. Cajasol.
- pg.37 (1) Ediciones La Bahía. (2018). *José Luis Castillejo y la escritura moderna*. Coproducido por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y el Archivo Lafuente
- pg.40 (1) Cascone, S. (2015, March 3). *Dustin Yellin Paints With \$10,000 in Shredded Cash for Spring/Break Art Fair*. Recuperado de <https://news.artnet.com/market/dustin-yellin-paints-with-10000-in-shredded-cash-for-springbreak-art-fair-272542>
- pg.40 (2) Tarpinian, K. (2015, March 4). *We Talked to Dustin Yellin About Shredding \$10K in the Name of Art*. Recuperado de <https://www.vice.com/en/article/53wdgq/we-talked-to-dustin-yellin-about-shredding-10k>
- pg.40 (4) Frank, P. (2015, March 4). *Dustin Yellin Is Shredding \$10,000 For The Sake Of Art, And It's Pretty Damn Beautiful*. Recuperado de https://www.huffpost.com/entry/dustin-yellin-spring-break_n_6796112
- pg.43 (1) Jannsen, R. (1994-1996). TAM Proyecto: Entrevista a Artistas. *Ruud Jannsen entrevista a*

Clemente Padín [Entrevista]. Recuperado de <https://merzmail.net/tampadin.htm>

pg.43 (2) Salinas, I. (2021). *Inmaculada Salinas*. En Memorias del Presente [Catálogo de exposición]. Impresión Coría Gráfica.

pg.43 (3) Bestué, D., Vives, M., & Giacconi, R. (2009, Noviembre 12). *Darle la vuelta [Conversación con David Bestué y Marc Vives]* Publicado en Arte e Critica, N. 64. Recuperado de <https://riccardogiacconi.com/index.php/conversations/-david-bestue--marc-vives/#exactline>

pg.43 (4) Guggenheim Bilbao. (s.f.). Jenny Holzer. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/artistas/jenny-holzer>

pg.44 (1) Internationale Situationniste. (1960). *Manifiesto [Manifiesto situacionista]*. Publicado en *Internationale Situationniste # 4*. Recuperado de <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/manifiesto-situacionista-esp-eng/>

pg.45 (1) Edwards, N. (2014). *Accumulation and Archives: Sophie Calle's Prenez soin de vous*. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 38(2), Article 3. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1016>

