



TITULO: “LA CONFRONTACIÓN DEL ENTORNO DIGITAL CON EL ROMANTICISMO FLAMENCO”.

Tutorización: Juan Carlos Robles Florido.

Realización: Jaime De Los Riscos Fariñas; TFG; 2016; B.B.A.A.

ÍNDICE

1.Introducción:	
1.1.-Resumen: _____	4
1.2.-El flamenco y el tiempo: _____	4
1.3.-La vorágine digital: _____	6
2.Obras anteriores:	
2.1.-Cube Music. _____	8
2.2.-Un espacio infinito. _____	8
2.3.-La metapercepción sobre la carne. _____	9
2.4.-Terror TV. _____	9
3.Investigación plástica:	
3.1.-Primera fase: El Liquido y la luz. _____	10
3.2.-Segunda fase: La imagen y el objeto. _____	10
3.3.-Tercera fase: La electrónica y la estructura. _____	11
4.Investigación estética:	
4.1.Introducción estética. Conceptualismo, Mínimal, Pop Povera:	
4.1.1.-Conceptualismo, La ruptura con la técnica y el redescubrimiento del objeto. _____	11
4.1.2. -Arte Povera, la respuesta social. _____	12
4.1.3. -Arte Pop, La sociedad de la imagen de consumo. _____	14
4.1.4.-Minimal, La dimensión pura. _____	16
4.2.La generación post-moderna, los nuevos medios estéticos:	
4.2.1.-El postmodernismo y el Apropiacionismo Estético. _____	17
4.2.2.-La cámara como herramienta de escritura. _____	18
4.2.3.-La era Post Media. La capacidad de la imagen en movimiento. _____	20
4.2.4.-La video-creación en el medio de la instalación. _____	21
4.2.5.-El documental en el arte. _____	22
4.2.6.-“Cultura-RAM”. _____	23
5.Influencias y referencias:	
5.1.-Hito steyerl. _____	24
5.2.-Bill Viola. _____	26
5.3.-Naum Yen Paik. _____	27
5.4.-Per Barclay. _____	28
5.5.-Antoni Abad Roses. _____	28
5.6.-Daniel Canogar. _____	29

6.Producción:

- 6.1.-Presupuesto de producción._____31
- 6.2.-Cronograma.
- 6.3.-Piezas de vídeo creación, entrevistas y documental.(Anexo 1).
- 6.4.-Ficha técnica. (Maqueta).(Anexo 1).
- 6.5.-Disposición y obra.(Anexo 1).

7.Bibliografía:

- 7.1.-Libros, tesis, y ensayos._____32
- 7.2.-Paginas Web.
- 7.3.-Documentales y entrevistas.

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. RESUMEN :

Partiendo de dos referencias, la cultura del flamenco, amarrada al territorio y la cultura digital, en la que la experiencia de vida se halla desterritorializada, este proyecto ahonda en la fricción que tal encuentro produce.

Poner en valor las diferentes formas de comunicación con nuestro entorno y realidad, desde lo gestual, emocional y experimental frente al flujo de datos inestables, las imágenes incesantes y la ubicuidad de la acción de la realidad digital a la que nos exponemos.

Esta confrontación, que pretendo que tenga un carácter metonímico, señala cómo en el momento actual de la cultura conviven realidades pertenecientes a una tradición romántica, en la que el cuerpo, el tiempo y el espacio poseen unas características que se están viendo alteradas por una experiencia cotidiana virtualizada, fragmentada.

Con la idea de hacer visible la fricción que apunto, este proyecto recurre a la producción de objetos multimedia y a videoinstalaciones. La linealidad documental de grabaciones de entrevistas y representaciones flamencas en estas instalaciones se ve sometida a una fragmentación que pone de manifiesto la experiencia distópica a la que hemos sido abocados bajo una experiencia de vida cada vez más condicionada por el hecho tecnológico.

Así el proyecto toma una estructura dialéctica que va de lo local a lo global, del cuerpo a su desaparición, del tiempo amarrado al territorio a aquél otro desligado de la realidad física, del recuerdo al olvido.

En este sentido hacemos propia la reflexión de Mark Auge siguiente:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.”¹

1.2. EL FLAMENCO Y EL TIEMPO:

Antes de cualquier medio de información divulgación escrita, solo existía la palabra. Este hecho da realidad, dimensión e importancia a la comunicación entre las personas por medios orales. En este caso “el Cante Flamenco” tiene la riqueza histórica, estilística y estética para transmitir su evolución a través del tiempo y el espacio. Es necesario darnos cuenta del valor étnico y antropológico que conlleva y lo que representa para nuestra naturaleza sociológica. Es un testigo de hechos históricos que relatan nuestro tiempo, en su fisonomía se ven las claves de las influencias culturales y geográficas que cuentan nuestras raíces comunes. Estas son formadas por la naturaleza del *fluir* de las culturas, de influencias durante todo su crecimiento gracias a la singularidad de la topografía y la completa variedad del entorno.

¹Augé, Marc: “*Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*”. Ed. Gedisa, Barcelona 2000, p. 83.

“ No es lo mismo observar una sociedad desde el exterior y mirarla desde el interior [...] Cuando la observamos desde afuera, podemos estimarla conforme a cierto numero de índices [...] pero cuando se está adentro, estos cuantos elementos paupérrimos se dilatan y se transforman para cada miembro de la sociedad.”²

En los matices de su realidad simbólica e icónica se encuentra las pistas de su historia. Esta se expresa en diferentes elementos como pueden ser los instrumentos, los movimientos, los ritmos, los componentes del grupo, los bailes, las temáticas y sentimientos o las decoraciones en los vestidos, trajes y arreglos. Todos tienen una realidad anterior y origen que explican su enriquecimiento al unirse al mundo del flamenco. Convirtiéndose en un ejemplo de adaptación cultural y de supervivencia intelectual. Cualidad que hoy esta en valor debido al agotamiento de las estrategias tecnológicas la influencia de la creatividad intelectual y social esta dando las claves para el aprovechamiento y variación de aplicaciones de la tecnología y para ello se apremia de estrategias culturales, sociales, creativas, etc...

Es muy importante hacer inca pie en la faceta comunicativa del flamenco. En su actividad mas social y compartida es base del dialogo y de la representación ritual. Estos elementos sirven para mostrar y desarrollar una comunicación no verbal reglada en la que la transgresión y la interpretación que permiten destilar las peculiaridades y momentos de intercambio de información. El gesto, el carácter, el desplante, el acompañamiento, el desgarró, son mecanismo por los cuales comunicar la dolencia, el orgullo, la alegría, el sopeso, el duelo, la tragedia, los cuales representan las acciones vividas y rememoradas. Una catalización de la experiencia que la generaliza y particulariza al mismo tiempo para poder compartirla en diversos niveles de profundidad comunicativa culminando en un éxtasis sensitivo de comunicación no verbal y emocional de una intensidad única pero paralela a otras expresiones. (véase, jazz, soul...)



²Levy Strauss: Gean Claude. “Arte, lenguaje y etnología”, Ed. Siglo veintiuno editores S.A., 1971, pág 18.

“Entre artistas, aficionados y estudiosos del flamenco existe la generalizada idea de que las herrerías gitanas han constituido, desde antiguo, lugares míticos donde se ha conservado pura la tradición calé; incluso que sería allí donde se habría creado el embrión de lo que después será el flamenco. Por otra parte, a las fraguas gitanas se ha asociado un cante propio y exclusivo: los martinets, supuestamente ejecutados al ritmo del martilleo sobre el yunque. Este artículo desmonta ambos tópicos, y para ello ahonda antropológicamente en el ambivalente rol y estatus de los gitanos herreros; analiza fuentes históricas que se ocupan del trabajo de los metales entre los gitanos, así como testimonios literarios que recrean escenas de música en las herrerías, y revisa lo que conocemos sobre los martinets. El texto permite comprender la verdadera dimensión de los gitanos herreros en Andalucía, y en qué medida han jugado estos un papel en la gestación y desarrollo del flamenco.”³

En este sentido comunicativo hay que denotar el carácter de desarraigo y mestizaje que representa. Cabe entender que su desarrollo más prehistórico (respecto a la historicidad del flamenco) este relacionado con momentos de influencias culturales, inmigraciones de población, desarraigo de la tierra y de lucha libertad de identidad cultural. En ese sentido el flamenco muestra la consecuencia de la asimilación de un crisol de matices culturales e históricos sobre la formación de una población. Que lejos de representar el arraigo representa el desarraigo y el mestizaje que prevaleció sobre las férreas disposiciones culturales primordiales y con mayores medios y poderes de influencia cultural. Más bien al revés como ejemplo de modernidad el flamenco fagocitaba los elementos culturales mas interesantes de las culturas superiores, invasoras o influenciadoras manteniéndose independiente de ellas.

“El baile flamenco al contrario que otras danzas como la clásica ha ido gestándose a lo largo del tiempo con elementos de diferente procedencia y todavía aún en la actualidad sigue evolucionando adaptándose a los nuevos tiempos.”⁴

1.3. LA VORAGINE DIGITAL:

La nube es el futuro de toda información, una condensación de todo pensamiento y acto humano codificado para permanecer siempre fluyendo en forma de energía. Este gran cambio representa nuestra evolución globalizadora y digital. Hoy día la información y los nuevos medios de producción nos asaltan a todas horas en la estructuración capitalista de la sociedad pero todavía vivimos “la transición” de esta realidad, en un mundo en el que analógico y digital aun conviven en un ocaso de la naturaleza que hasta el S XVII fue nuestra madre.

Así hoy día se mezclan las prácticas de una cultura analógica con los medios de una cultura digital de una manera transversal y en un policromatismo espectral que nos da como resultado un sin fin de posibilidades.

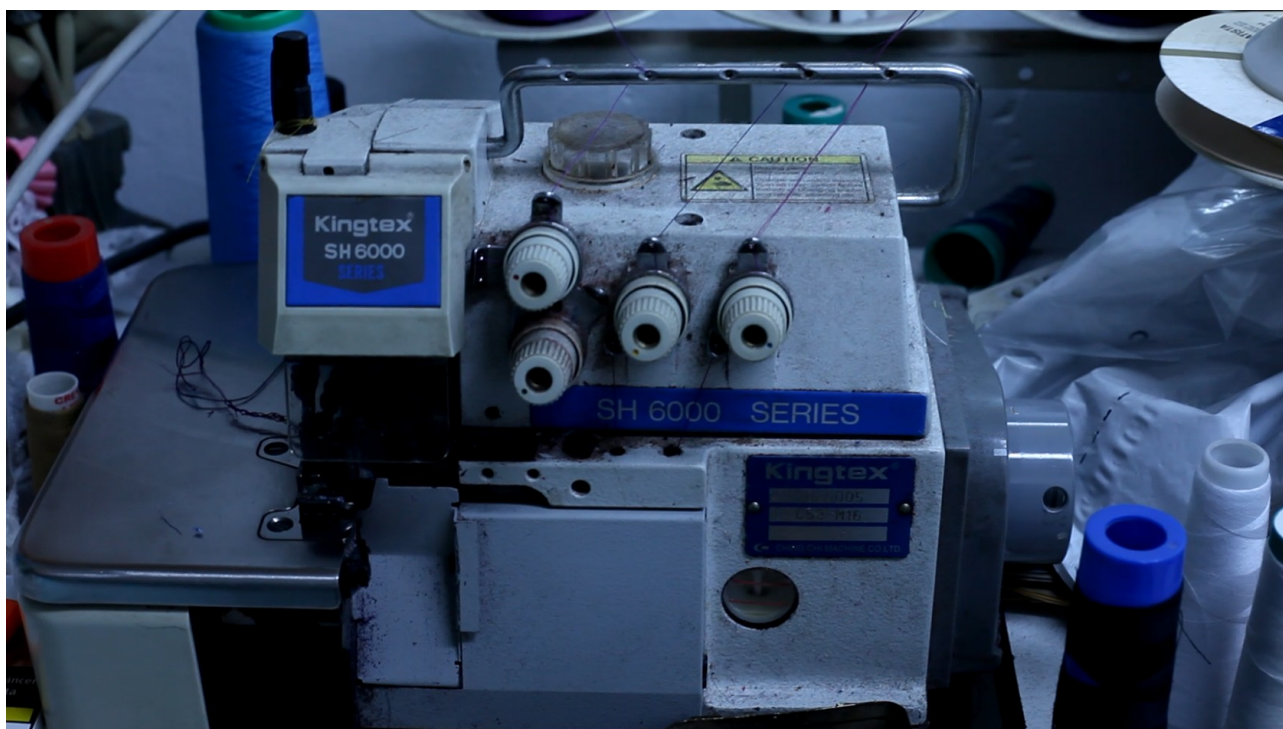
³Rafael Cáceres Feria y Alberto del Campo Tejedor, “*Herreros y Cantaores: El trabajo de los metales en la génesis del flamenco*”; Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, “*Los metales en la génesis del flamenco popular*”; 445; vol. LXVIII, n. o 2, pp. 445-467, julio-diciembre 2013,

⁴Lidia, Atencia Doña, “*Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco*”, Escuela Superior de Artes Escénicas (Málaga); Revista de investigación sobre flamenco “La Madrugá”; No12; Diciembre 2015,

Esta reconceptualización esta relacionada con el transito de la información y la capacidad de acción. Así muestra como la población con menor acceso a la información, al desplazamiento (Capacidad de moldear tiempo y conocimiento del espacio “materia”) sucumbe a la masificación y generalización. Mientras que al contrario se puede ver una especialización y conocimiento puesto en valor. Esto por supuesto se desarrolla en diferentes niveles atendiendo a la relación entre estos dos factores y su disponibilidad para el usuario. Es decir los medios intelectuales y físicos para poder realizarlo. Actitud, que representa la maleabilidad de nuestros tiempos y la capacidad de improvisación del poder, el cual se expresa, en control del capital.

“El acceso diferencial a la instantaneidad es crucial en la versión presente del fundamento eterno de la división social en todas su formas históricas: el acceso diferencial a la impredecibilidad y, por tanto, a la libertad.”⁵

En un mundo cada vez más digitalizado y donde las experiencias no han de repetirse más de lo deseado. No hay cabida para pensamientos reales, solo de su ilusa promesa. No cabe tiempo para mirar a los demás y entretenerse en conocer los problemas que genera el ritmo de vida digital. Un modelo de vida que hace caso omiso a donde irán a parar los modelos obsoletos. Que además niega como si no conviviera con ello, los daños colaterales y las actitudes maquiavélicas que necesita ejercer sobre todos para que unos pocos puedan disfrutar de un auténtico aislamiento sensorial y conceptual.



⁵Bauman Zygmunt, “*Modernidad Liquida*”,Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico,2003, Pág. 129.

Sobre este elemento distópico se plantea la incomunicación que generan los medios masivos de la globalización electrónica. Un entorno que no deja espacio para un tiempo condensando en imágenes que corresponden a un desarrollo no lineal de ese tiempo, sino absolutamente divergente y simultáneo. Donde la referencia se difumina en una clasificación de los sucesos relativa a unas necesidades organizativas diferentes. Ya no existe la observación de los acontecimientos cronificada de la manera que conocíamos antes. Hoy en día la crónica y los acontecimientos mutan y varían al instante. Las versiones son múltiples gracias a los diferentes medios y la información viaja a diferentes velocidades debido a las diferentes tecnologías. Lo cual genera un sin fin de datos inestables sobre la realidad.

Esta ambición por la explotación del tiempo y la información, contradice la relación física con nuestro entorno que realmente vivimos, para introducirnos en una realidad filtrada. Ese filtro está formado por esta cantidad de información que se multiplica exponencialmente solapándose. Una situación en la que la posición de predominancia del usuario sobre la información se desestabiliza y cambia para poner en riesgo su percepción sobre el entorno real.

2. OBRAS ANTERIORES: (imágenes en anexo 2)

2.1. : Cube Music:

Autores: Jaime De Los Riscos Fariñas y Adela Quero Giraldez

Medidas: 1,20 x 1,20 x 1,20m.

Materiales: Chapón, madera, proyección.

Técnica: Arte electrónico e instalación.

Año: 2014.

Ejercicio de arte y tecnología en el cual se desarrolló la programación del juego. Esta consistía en un cargador de 30 animaciones geométricas. Al ritmo de la música electrónica se pueden mezclar dichas formas para que el usuario a través de un teclado controlador pueda jugar con ellas.

Este ejercicio trató de provocar el juego y la capacidad de combinación y sinestesia de la figura abstracta los colores planos y la música. Inicio de un sistema de vídeo mezclador para uso y juego público.

2.2. : Un espacio infinito:

Autor: Jaime De Los Riscos Fariñas.

Medidas: 1 x 6 m.

Materiales: Proyección.

Técnica: Vídeo-creación

Año: 2014.

Ejercicio de vídeo creación con varias posibilidades de introducción en el espacio expositivo. En este ejercicio se formulan unas reglas lingüísticas respecto al trabajo de otros artistas de la vídeo creación como Bill Viola o Juan Carlos Robles.

La temática del trabajo se argumentaba en la multirrealidad basada en la separación y confrontación de los tiempos lineales en complementarios, conviviendo en un mismo espacio. Para ello el ejemplo propuesto era un cruce de vías peatonales y de tráfico. Espacio ordenado con reglas temporales y delimitaciones espaciales que eran susceptibles de ser transgredidas.

2.3. : La metapercepción sobre la carne:

Autor: Jaime De Los Riscos Fariñas.

Medidas: 50 x 50 x 170 cm.

Materiales: Parafina y esterina con cuerdas de algodón sobre peana de madera

Técnica: Escultura

Año: 2013.

Ejercicio de escultura en relación con el espacio expositivo, el tiempo de la percepción y su valor respecto al espectador. Obra inspirada en Josep Beuys sobre todo en relación a los materiales y su tratamiento en sentido formal y técnico también existe referencias a Giacometti.

La obra que desapareció auto consumida, como forma del proceso formulaba la pregunta de la integridad del yo y su fragilidad al exponerse a la información visual y conceptual.

2.4. : Terror tv:

Autor: Jaime De Los Riscos Fariñas.

Medidas: 18,5 cm. X 15cm.

Técnica: Electro grabado, punta seca, agua tinta, monotipo.

Materiales: Blanco extra algodón, 180gr. 6 planchas de, 11cm x 12,5cm.

Ejercicio de grabado y estampación en el cual se mezclaron varias técnicas para conseguir un resultado único por cada edición. Partiendo de fotografías digitales sobre vídeos digitales se tradujo esta información a analógica a través del grabado. Trabajo inspirado en Francis Bacon.

La obra trataba el concepto de distorsión de la información y la subjetividad que se puede aplicar a la interpretación de la misma. Obra con gran carga socio política pero que realmente es un hecho humano. La demonización y la grotesca visión del miedo. La cual es un recurso muy extendido en los medio de comunicación.

3. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA: (imágenes anexo 3)

Un componente importante de la producción son las obras que he intentado realizar y no estaban completamente maduras. También lo son los intentos plásticos por buscar un lenguaje entre el liquido como filtro de la imagen (entorno) y el objeto o la información contenida en el. Estos conceptos fueron formándose a raíz de experimentar en varias ocasiones con ideas similares que abrieron la posibilidad a producir la obra con su configuración actual.

3.1. Primera Fase: El Líquido y la luz.

El primer encuentro fue el boceto para un proyecto en el cual quería plantear la pérdida de referencia del individuo en la realidad formulada por la información como líquido que llenaba el contenedor. El yo estaba representado por el barquito de papel de plata, el cual navega por la información sin un rumbo.

En sentido técnico y constructivo, el hallazgo fue la búsqueda e inicio de la fabricación de contenedores para líquidos como aceite. Comprendiendo las dificultades técnicas y comprobando los resultados de los líquidos con la luz.

Este proceso de trabajo me hizo comprender la capacidad que tiene el líquido como filtro natural para los colores. Cambiando así la percepción del entorno y modificando su estructura como, no única e influenciada por la información. En este punto la manera de comprender el fluido viéndolo como elemento conceptual y narrativo de Per Barclay fue fundamental. Su visión y articulación del conceptual, povera y minimal me pareció reveladora, propia y de nuestros tiempos. Un lenguaje interesante y capaz de articular discursos de una manera integral, con las emociones y sensaciones respecto al espacio y los materiales.

3.2. Segunda Fase: La imagen y el objeto.

Se podría decir que en una segunda fase de bocetos empezó un trabajo más enunciativo. Llegado a este punto en el que ya se incluían elementos que aportaban una narrativa más directa y concisa. Para ello se investigó por ejemplo la proyección en pantallas líquidas de contenido informativo de la televisión. Una referencia bastante importante en la nomenclatura estética de la imagen y el líquido es Bill Viola. El cual aporta algunos elementos en este punto sobre la capacidad de análisis de la tecnología y la capacidad de sugestión de la naturaleza. Este resultado plástico permitía aportar una relación entre líquido e imagen muy sugerente y sensitiva. Ya que resultado se distorsionaba y quedaba relegado a un espacio confinado de realidad diferente al propio.

En otra parte de la investigación sobre la plasticidad de los aceites y fluidos se abrió también una posibilidad similar pero con un resultado de relación diferente. Así el trabajo con objetos simbólicos dentro de líquidos como ya habría hecho Damien Hirst. Introducía un lenguaje más narrativo aún, con unas fuertes connotaciones narrativas y simbólicas. La suspensión, el aislamiento, el estudio, la contemplación, la iluminación del objeto simbólico y su disposición en el espacio eran elementos primordiales en la articulación del mensaje.

En esta fase también hay que tener en cuenta las experiencias extraídas de las técnicas de ingeniería electrónica y de programación aportadas por el trabajo realizado en arte electrónico. Las cuales en aspecto práctico proporcionaron una visión integradora de las acciones realizables por los medios electrónicos y su adaptación a un medio artístico. Estas aptitudes serán puestas en práctica en la siguiente fase de una forma más generalizada y profunda.

3.3. Tercera fase: La electrónica y la estructura.

Esta fase mas cercana a la final, se caracteriza por la adición de los elementos electrónicos reciclados y su utilización como medio escultórico y de invasión del espacio. El liquido ya estaba comenzando a ser transgredido por la imagen electrónica así que en cierto sentido el mundo digital ya se empezaba a relacionar aunque no de una manera explícitamente física. Con la adición de los elementos reciclados se completa la presencia de la electrónica en el discurso. Su gestión social y presencia como elemento simbólico e icónico.

En un aporte mas formal, la escultura en metal, se convierte en el soporte que puede dar una estructura conveniente. Trabajándola, conjunto al hierro y a su capacidad espacial y evocativa de la industria, al mundo moderno que heredera de esta en sus entornos y realidades arquitectónicas. Son un modelo de ventanas/pecera que se influyen de la estética de la distopía arquitectónica y estructural que caracteriza la sociedad que vive la transición del S XX al S XXI.

Durante esta fase el proyecto fue viajando por diferentes posibilidades de ser presentado y formulado finalizando con la adición del flamenco como dicotomía y enfrentamiento con esa estética manufacturada por maquinas en la era de la electrónica digital. Se entreve una realidad analógica y romántica que sobrevive entre los escombros de la piel mudada de la digitalización. Con estos elementos plásticos entre la imagen audio visual, el fluido, la escultura, la electrónica y la etnología cultural se sitúan las bases dialécticas, en la relación plástica, de las ideas proyectadas.

4. INVESTIGACIÓN ESTÉTICA.

4.1. Conceptualismo, Mínimal, Pop y Póvera:

4.1.1. Conceptualismo, La ruptura con la técnica y el redescubrimiento del objeto:

“Esto abrió un mar de contenidos que han hecho del arte una variedad de posibilidades y recursos tan extenso como la propia realidad. Asimilando sus formas y prácticas, y expresándolas en experiencias tan sensoriales como narrativas. A través de la interpretación simbólica y su aspecto estético–representacional se regula una articulación del lenguaje ideogramática. La cual anexiona las ideas a sus experiencias materiales.”⁶

El conceptualismo, acunado en el Dadaísmo a principios del siglo XX fue principal interlocutor del lenguaje del objeto-idea como símbolo en la escultura. Este hecho daría importancia a la forma y su contenido conceptual, al objeto y a su idea. Estas propuestas, se planteaban, el porque de una nueva manera de ver el mundo más asociativa y menos alineada. Gracias a la desconexión realizada sobre la estética del momento que provoco el debate de Duchamp con su urinario, se abrió una nueva senda del lenguaje artístico. ¿Que es el objeto?, ¿Cual es su naturaleza?, ¿Como son sus manifestaciones?, ¿Cual es el porque de su experiencia? Esta visión rompería los esquemas sobre el debate artístico del momento. Introduciéndose en lo cotidiano dando una nueva visión al mundo, el cual está lleno de conexiones de ideas. Lo inerte cobraba vida, uso, memoria. Todo tenía un pasado y un proceso que requería la atención. Comenzaba a estudiarse al humano, no por si mismo, si no por la forma, el contenido de los elementos que creaba y el uso para el que se diseñaba.

⁶Taylor Brandon, “Arte hoy”, Ed, Akal, Pág 31

La velocidad fue uno de los elementos más representativos de contraste. Durante el mundo de entreguerras la comunicación llegó a un nivel inimaginable haciendo que el desarrollo de las ideas se acelerara. Esta necesidad de universalizar lo vivido. De capturar los matices de una realidad fragmentada. Que se creó por los saltos temporales que suponían los nuevos medios de transporte e información. Se reflejó en las necesidades artísticas. Todo un nuevo mundo de tecnologías e industria se generaba veloz. La cantidad de objetos que las personas poseían en menos tiempo se multiplicaba. Y las industrias que los producían, permitieron que muchas personas pudieran acceder a ellos. Con esto una de las maneras más universales de tratar al mundo, fue a través de la información. Los elementos más comunes y sus significantes implícitos eran variados y accesibles. Así la efectividad de la obra se expandía al igual que la cultura que la importaba.

En este despertar, lo que nació fue un juego entre lo que es y lo que puede ser la realidad. Lo que a las personas por experiencia y percepción podían llegar a sentir por el objeto. Su sensibilidad y capacidad de poética, ligada a la subjetividad de la conexión metafórica. Este ejemplo lo podemos ver expuesto de manera clara en la obra de Joseph Beuys. En como trabaja la emoción por el material y su forma, la cual alude a una relación histórica y sentimental. Una nueva articulación del lenguaje basada en la gestión de los símbolos y representaciones formales de la realidad.

“La narratividad de la imagen es un plano para tratar los elementos simbólicos como matices compositivos de una nueva idea directa que impacta como una emoción o sensación que se vive y experimenta. Aludiendo a la experiencia vivida y al recuerdo de la emoción subjetiva. Esta se plasma en los matices objetivos de los elementos simbólicos y su conjugación subjetiva, la cual desarrolla la acción emocional a la que se enfrenta el espectador”.⁷

Podríamos decir que el conceptualismo se produce por un análisis basado en parámetros como el espacio, el momento y el objeto artístico. Sirviendo para articular el mensaje, la estrategia conceptual con la que se relacionan los recursos estéticos e ideográficos de la obra. Se articulan, recursos gramaticales como la mimesis, antítesis, metáfora, metonimia. También se parte de las influencias artísticas plásticas como, el povera, el arte pop, el minimal, land art, la vídeo creación, instalación... Todo para buscar una realidad de la obra artística y su naturaleza adaptada a ideas nuevas y emociones concretas que estimulen la crítica y el análisis de la información.

4.1.2. Arte Povera: la respuesta social

Se podría decir que obras como el *urinario* de Duchamp ya seguía un camino al enfrentamiento social ante el mundo del arte institucional. Esa denuncia, transporta los elementos cotidianos y de primer uso de la realidad de la calle, a la obra de la galería y el museo de arte. Extrayendo de ellos significados y matices que se muestran al observarlos desde otra perspectiva o concepto y en un entorno adecuado al mensaje. Esta capacidad renovó la dialéctica con el pensamiento artístico y su manera de ser interpretado.

⁷Taylor Brandon; Arte Hoy; Andrei Monastyrsk y acciones colectivas “the third variant” 1978 (performance); Pág 37; Akal.

Con Piero Manzoni y su obra *Mierda de artista* (1961) se abrió el camino al cuestionamiento total. La obra podía estar constituida por un crisol de materiales. La crítica a la institución estaba servida y los cánones artísticos rotos. Durante los años sesenta la influencia de artistas como Joseph Beuys se hace patente en las nuevas prácticas. Utilizando de manera biográfica los materiales, el artista hace de ellos símbolos de su vida, los elementos básicos de construcción de su obra. Así Beuys inculca a la obra de la experiencia propia. La experiencia esta incluida en los materiales y su disposición. Elementos que son comunes pero se hacen únicos a través de la visión personal. Él artista tiene la capacidad de aportar alma al objeto a través de la historia que cuenta. Este recurso permite imbuir de narrativa al objeto. Así el artista al manipular o prestar la atención a un material común y ordinario lo puede mostrar al mundo como una experiencia extraordinaria y trascendental.

Esta corriente funciona no por sus manifiestos, consensos o unificación filosófica, si no por su necesidad emocional ante una sociedad compleja e industrial, en la que convivían grandes confluencias de intereses y curiosidades. El espíritu intrépido de la búsqueda, de la observación de lo que somos a través de nuestra visión de la materia que convive con nosotros planto una semilla. La sociedad se plantea cuestiones como, ¿Podemos transformar lo que nos rodea en algo diferente? Así simbología del material se encuentra con el atractivo e interés que proporcionan los medios de producción y el entorno moderno. Un mundo de deshecho y materiales sujetos a ser vistos como despojos se convierten herramientas artísticas, siendo así antitesis del arte de consumo. La plasticidad de los elementos como el metacrilato, plástico, hierro, electricidad, telas, carbón, barro, etc... Era un mundo por descubrir Joseph Beuys aportó la espiritualidad de los materiales y Manzoni la nueva visión simbólica y el discurso social. Con este sentimiento se acuno una generación de nuevos artistas que abordaron estos temas y renovaron las posibilidades de la galería de arte y de la relación vida-arte. Convirtiendo así la obra artística en más comprometida y humana. La obsesión de estos artistas era mostrar la convivencia de la persona con la industria, para mostrar así las deficiencias del sistema y de la curiosidad de la naturaleza humana. Un acercamiento del arte a la vida y a las relaciones simbólicas de este con las experiencias e historias sociales que la definen.

“Influidos por Beuys contribuyeron a la historia de la escultura como interpretación del mundo mediante sus metáforas basadas en el poder simbólico y en la densidad sensual de los materiales nuevos, poco ortodoxos y con frecuencia conflictivos.”⁸

La definición de arte povera vino definida por Germano Celan 1967. Termino recogido del “*teatro povero*” de Jerzy Grotowski y su referencia a materiales pobres. Podríamos mentar a Mario Merz, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Gilberto Zorio, Pistoletto, Kounellis, Giuseppe Penone. Pero se podría decir que más que un grupo unificado de artistas con un manifiesto, eran un grupo de personas abierto que se guiaban por un sentimiento de cómo hacer y sentir la vida. Es muy comparable el espíritu con el que se vivía la relación entre arte y vida que se sintió en el futurismo italiano. Con grandes diferencias en las estéticas y objetivos, los campos de interés y aplicación son similares. Afectando a la sociedad, situaciones cotidianas, industria, trabajo, política, relaciones culturales, consumo de la imagen. Todos estos elementos se ven retratados en el arte povera. Pero con una visión completamente diferente a la del futurismo. El optimismo se desvanece en un mundo postapocalíptico en el cual los materiales industriales se reutilizan para la supervivencia de las ideas libres. Lo que era modular y mecánico se reconvierte en rizomático y natural. La posibilidad de reinterpretación del entorno ante el fracaso de lo modular como entorno de vida vacío y de la personificación de lo humano en el elemento industrial resulta estimulante y evidente en estas obras.

⁸Taylor Brandon; Arte Hoy; Pág 558; Akal.

El arte povera ha tenido una gran necesidad de inculcar al espectador la relación entre, el humano y el entorno a través de los materiales que adquirimos y transformamos. También de cómo esta extracción y su posterior abandono transforma a su vez todo lo que nos rodea. Como una máquina de metabolismo nuestra vida cambia el entorno y el entorno cambia el arte tanto que este se vea transformado por nuestras vivencias y refleje nuestra sociedad. En este sentido se convirtió en una de las estrategias conceptuales más ricas y prolíficas pudiendo convivir con aplicaciones muy diversas. Esto ha permitido evolucionar y continuar manteniendo un carácter y espíritu en la manera de producir y el discurso del artista.

Me parece referencial a la hora de trabajar el simbolismo y la progresión del arte povera el trabajo de la “transvanguardia italiana”. Viniendo de conceptos como el arte “Povera” y la nutrición del detritus de la sociedad evoluciono a un simbolismo más histórico. Estudiando elementos conceptuales y símbolos que ya se gestaban en las narrativas que imbuían los comienzos del teatro de acción el cual fue cantera de artistas y conceptuales que influyeron y propulsaron la “transvanguardia italiana”. La necesidad de reconvertir los símbolos degradados a través del apropiacionismo de los mismos en el detritus de la sociedad fragmentada era su base. Con ello creaban una nueva narrativa nutrida de los elementos de las culturas anteriores que los enfrentaba a su realidad y corrupción (Venus de los trapos). Ya no solamente los materiales eran susceptibles a la reconstrucción del povera si no la idea en si misma, el estilo, la técnica, el icono, eran reciclables. La conexión de formas y materiales se vuelve enriquecedora.

4.1.3. El producto de consumo POP: La sociedad de la imagen de consumo

Podríamos decir sin tapujos que el arte Pop es una de las vertientes modernas más analíticas desde el punto de vista sociológico. Esta afirmación corresponde a la realidad de la naturaleza del fenómeno “Pop”. El reflejo de las aspiraciones sociales más genéricas y arquetípicas. Para mostrar esto, es tan sencillo, como recurrir a las maneras de consumir en la realidad del público masivo. ¿Pero como se llego a este punto? ¿Que tipo de sociedad genero esta retroalimentación, análisis de productos y comportamientos masivos? Se podría decir que fue sugestionado por del mundo consumista de América e Inglaterra de su fascinación y plasticidad.

El arte pop como corriente artística nació en Inglaterra de la mano de figuras que se agruparon dentro del colectivo Grupo independiente en 1952. Su co-fundador, artista y escultor Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Allan Jones, Joe Tilson fueron algunos de sus primeros representantes. El término fue acuñado por John McHale en 1954. Sirvió para denominar una estética que no solo se vivió en las artes plásticas, si no que fue también relevante en la música con grupos como “The Beatles” y tuvo una gran influencia cultural en el ámbito social. Representaba un momento de posguerra en el que la sociedad generaba con optimismo las bases del consumismo. El arte pop revela las costumbres sociales y los nuevos roles de la imagen en el ámbito cotidiano. Como “los medios de comunicación de masas” (termino también acuñado por McHale) suponía reflejar la influencia en las expectativas y a la información de la sociedad. El consumo es el tema de análisis y sus vestigios en el testimonio de la transformación y admiración.

Artistas como Eduardo Paolozzi comenzaron a indagar en el concepto y las estéticas que entrarían en el POP. Intentado desligarse del expresionismo abstracto e introduciéndose en unos elementos de iconografía artificiales y exuberantes. Pero en obras como la del artista Richard Hamilton. “Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?” 1956. Podemos observar una constelación de objetos de consumo ideales, a modo de retrato costumbrista burgués, no se ve un atisbo de naturaleza. Cada elemento forma parte de una realidad idílica humana, proyectada en objeto o arquetipo. Todo este pastiche crea una relación entre diferentes elementos recortados compulsivamente y pegados para con ello exaltar su meticulosidad y control. La meta humana moderna se limita a un estilo de vida y consumo estético.

Pop americano:

El inicio de las indagaciones americanas del arte Pop comenzaría con artistas como, Jasper Johns y Robert Rauschenber. Este último aunó la capacidad del objeto encontrado con la imagen icónica para crear composiciones. Elementos que se debatía entre el Povera y el objeto de consumo Pop. Eran esculturas compuestas de elementos desechados los cuales se convierten un compendio de materiales biográficos sobre las tendencias de consumo. Absolutamente descriptiva y simbólica la basura deja de serlo para volver a ser un icono del consumo americano. Se convierten así en los nuevos elementos tribales que son idolatrados por la cultura de masas.

Con ejemplos como el de Roy Lichtenstein. Vemos una vertiente gráfica del movimiento. Centrada en los elementos plásticos, los recursos gráficos y los temas visuales del cómic y la publicidad. El estilo americano de vuelve elemento de contemplación de las costumbres visuales mas consumidas. Representándolas siempre con una constante estética. Las obras de Lichtenstein muestran un compendio de iconos visuales y momentos gráficos genuinos.

Otro de los grandes ejemplos e innovador fue la iconicidad de Andy Warhol. Él consiguió poner en el centro de la creación artística al propio artista como canalización de la obra y raíz de la misma. Así su conexión con El “Velvet underground”, movimientos cinematográficos, musicales y el estímulo del Soho neoyorquino eran tan parte de su vida como de su obra. Aunando el pop como tendencia, era una consecuencia directa de este rol de artista consecuente con el movimiento que representaba. En sus estampaciones extraídas de fotografías de prensa no solo se retrataba a estrellas o momentos tórridos de la prensa. Lo que se exacerbaba era la vorágine informativa y la industria de la imagen. Su estímulo y marca en la memoria social y por su puesto su capacidad de manipulación. Su obra representa un trabajo sobre la fama y la productividad iconoclasta que se reprodujo y expandió hasta la saciedad. El acierto de la obra de Warhol es la efectividad y cercanía con todo el público. Aún mas con el que siente una conexión con la cultura underground americana y su consumo de la cultura de masas. La necesidad de digerir el pastiche de imágenes e iconos y su análisis es una capacidad mas que interesante en la obra de Warhol. Trabaja con la capacidad icónica de los elementos extraídos de la sociedad. Se podría decir que es un pionero del “Trending Topic”.

4.1.4. Minimalismo: La dimensión pura

Termino acuñado por el filósofo Richard Wollheim 1965 para describir las pinturas de Ad Reinhardt. Se refiere a la reducción de los elementos para poder potenciar la percepción estética. Se trataría de una contraposición al Povera o al Surrealismo. El mejor método para acentuar la atención sobre un elemento, es aislarlo y definirlo hasta encontrar la naturaleza de su existencia. En este sentido arranca la fuerza e investigación del arte minimalista. Concentrado en la simpleza del elemento y la complejidad de su influencia. Propuestas que desnudan las leyes físicas o evidencian las limitaciones y programaciones de nuestra percepción. El discurso del Minimal parte de enfrentar al espectador con la impresión estética, potenciando así su capacidad de percepción y meditación.

Artistas norteamericanos y europeos como Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Dan Flavin o Robert Morris plantean la emoción y perturbación que pueden generar las formas puras y los colores básicos. Estos elementos estéticos que no existen en la naturaleza crean una realidad de contraste. En ellos se encuentra la facultad estética necesaria para inducir al espectador con juegos visuales y sinestésicos, producidos por la forma y la sensación del objeto. Las leyes físicas y perceptivas se ven trastornadas por la capacidad de asimilación de objetos irreales y antinaturales. Concebidos por la indagación humana sobre la influencia de los elementos visuales, su capacidad de transformar el entorno y su relación con el espectador. Las fuerzas cobran protagonismo, contenidas, las luces crean los planos y confunden la perspectiva, lo físico se convierte en un gesto.

Los materiales son variados y aparecen en sus formas y usos más puros. Como el hierro, cristal, metacrilato que provienen de una realidad manufacturada y artificial. Los elementos de trabajo son objeto de manipulación para mostrar esa realidad perceptiva humana materializada en expresión física. Partiendo de lo artificial se pueden recrear las bases perceptivas humanas y estimularlas directamente. Así la geometría, la abstracción de la medición sobre lo físico es formalmente el recurso base de esta práctica artística en su desarrollo estético formal. Entendiendo que es la visión más abstracta y definida de la perspectiva humana sobre la realidad. Un elemento artificial concebido para poder entender la realidad, gestionarla y manipularla.

Con esta idea, la visión del minimalismo se concentra en la pureza del conocimiento, a la forma de la escultura, destinada a que podamos disfrutar de la educación visual y perceptiva. En una vida cotidiana que esta rodeada de elementos agresivos para la atención. El aislacionismo de este tipo de obras y espacios supone librarse de una cantidad de elementos brutal y que saturan al espectador. La liberación de ruido visual es el objetivo expresivo de la obra, enfocada a un camino que produce un éxtasis emocional de gran solemnidad. Reteniendo la emoción en la grandeza de la sensación al limitar los elementos que intervienen en ella al mínimo, magnificando un todo que abarca el elemento en sí.

“Precisamente por ello, Judd, con toda su ortodoxia minimalista, es el minimalista que ofrece los máximos contrastes y conciencia formal. Judd estimula nuestra conciencia y percepción mediante su uso juicioso de la escala, el ritmo, el ángulo, y por su alternancia de materiales, superficies, colores, formas abiertas y cerradas, positivo y negativo, cóncavo y convexo. Su economía de medios disciplina nuestro placer estético sin negarlo.”⁹

⁹ Schneckenburger Manfred; “Arte del S XX”; Pág 525; Taschen Vol.II.

Es importante entender la universalidad que aporta el arte minimalista. El cual permite por su configuración para la percepción puede ser apreciado de manera eficaz. Es intercultural y no expresa concreciones culturales. Si no elementos comunes de la percepción. Sus líneas basadas en las formas simples son perceptibles y entendidas por cualquier persona que puede sentir la pureza de sus formas. Al contrario que el arte pop no hay una iconografía solo hay un elemento estético valorado por si mismo. Un elemento externo a nuestras acciones y dependiente de las realidades físicas que lo sostienen.

Como ha sucedido con la mayoría del conocimiento en la era post moderna que hemos vivido y vivimos, los elementos tienden a su revisión y reformulación. Con el minimal no podía haber sido de otra manera. La variedad de nuevas propuestas y campos en los que el arte minimalista ha surtido efecto es inconmensurable. Teniendo en cuenta que es una herramienta estético-filosófica que mejora la nomenclatura de los elementos que intervienen en la obra. Así mejora la conceptualización del espectador, convirtiéndola en elegante y práctica, funciones que dan eficacia a su contemplación e impacto.

El minimal hoy en día es susceptible a ser unificado a sus polos expresivos en cuanto a estrategias estéticas se refiere. Conceptualmente un ejemplo sería la conjugación por contraposición o antítesis herramientas de articulación entre elementos estéticos. Pudiendo así incluir el povera dentro del minimal a través de su correcta conceptualización expresiva y formal. Un ejemplo interesante para entender esta relación de vorágine en equilibrio, podría ser Per Barclay. Artista que parte de la base estética formal minimalista pero subvertida por materiales y espacios mas cercanos al discurso del arte povera. Creando un contraste que potencia el mensaje sociológico y conceptual de la obra.

Me gustaría hablar de cómo el Post-Minimalismo se ha incluido en las nuevas propuestas de diferentes maneras. Su inclusión en el lenguaje conceptual ha permitido dar apresto a la meditación y la integridad de la obra. Artistas como Rodko son grandes exponentes de esta omnipresencia. Una de ellas de aportación española sería la obra de Richard Serra. Lo conciso y consecuente de la conjugación estética que propone es abrumadora siendo los materiales industrializados en bruto aportan la desintegración del Povera. Su robustez y cercanía a materiales como el hierro en acabados naturales y desnudos que aportan una relación con el arte Povera y los procesos industriales. Los muros que crea son una expresión en Land-Art de la división del espacio por la acción humana. De la creación de divisiones psicológicas y su expresión plástica. La conjugación de estos elementos nos lleva a la dirección definida que plantea el artista. Pudiendo visualizar entre las estrategias estéticas unas intenciones claras en el mensaje y emoción a transmitir.

4.2.LA GENERACIÓN POST-MODERNA LOS NUEVOS MEDIOS ESTÉTICOS.

4.2.1El postmodernismo y el Apropiacionismo Estético:

Después de las vanguardias y las post vanguardias nos imbuimos en una oleada moderna de nuevos medios. Elementos como el graffiti, el arte electrónico, la video creación, el teatro de acción, o performances, se afianzaban como disciplinas y que se institucionalizaban, definiéndose en técnicas expresivas. Explicadas y agrupadas para organizarlas y así sean útiles y resolutivas. La evolución continuó acercándose a la fusión de dichas disciplinas artísticas y su consecuente difusión gracias a los nuevos medios de comunicación, multiplicando la variedad de influencias dando lugar a una riqueza lingüística y estética.

Los medios a disposición del público, han permitido la experimentación y magnificación de las nuevas estrategias artísticas mezclando corrientes como el minimalismo, povera y land-art con el conceptualismo como base dialéctica y prestando atención a las nuevas estéticas como el street art o el arte electrónico, dándoles una nueva senda de expansión gracias a los medios e ideas. Las influencias estéticas son infinitas en cuanto a posibilidades dentro del nuevo mundo de la información.

“Casi paradójicamente, esa certeza hace que el barroco importe menos la forma que la puesta en evidencia de su plasticidad inagotada. Toda forma es revocable, prolongable: y, por lo mismo insuficiente, incierta. Lo que de verdad importa entonces, en una economía barroca de la representación, es la *estrategia*, el procedimiento enunciativo –no lo que se dice, ni si quiera el cómo se hace: sino su eficacia *paratáctica* para, al tiempo que se enuncia, hacer aflorar la evidencia de que algo en ello queda siempre insuficientemente dicho.”¹⁰

La necesidad de crear aplicaciones artísticas basadas en nuevos recursos hoy en día es básica. Buscando experimentar con las formas y contenidos para llegar a nuevas concepciones sobre el lenguaje visual y audio visual. Vivimos una época abarrotada de propuestas donde la atención del público esta sometida a la novedad y la funcionalidad. Elementos vintage conviviendo con futurismo en un mismo entorno multicultural. Lo importante de la obra es la efectividad pragmática, su capacidad de elocuencia al espectador, a través de la estrategia que plantea el artista y su aplicación a la sociedad.

El trabajo artístico no se limita a conocer una técnica o controlar un medio de producción para crear un elemento virtuoso. Si no en comprender como mostrar y revelar estos rasgos de la realidad. Extirpándola y analizándola para sustraer la esencia de su naturaleza. La producción de la obra atiende a una funcionalidad de cómo relacionar la idea con el espectador a través del objeto artístico. Una necesidad de remarcar la cuestión de manera sutil pero evidente que introduzca en la temática. Así la obra artística está sujeta a medios de producción diversos que mezclan los recursos expresivos necesarios para crear la experiencia emocional y sensorial deseada.

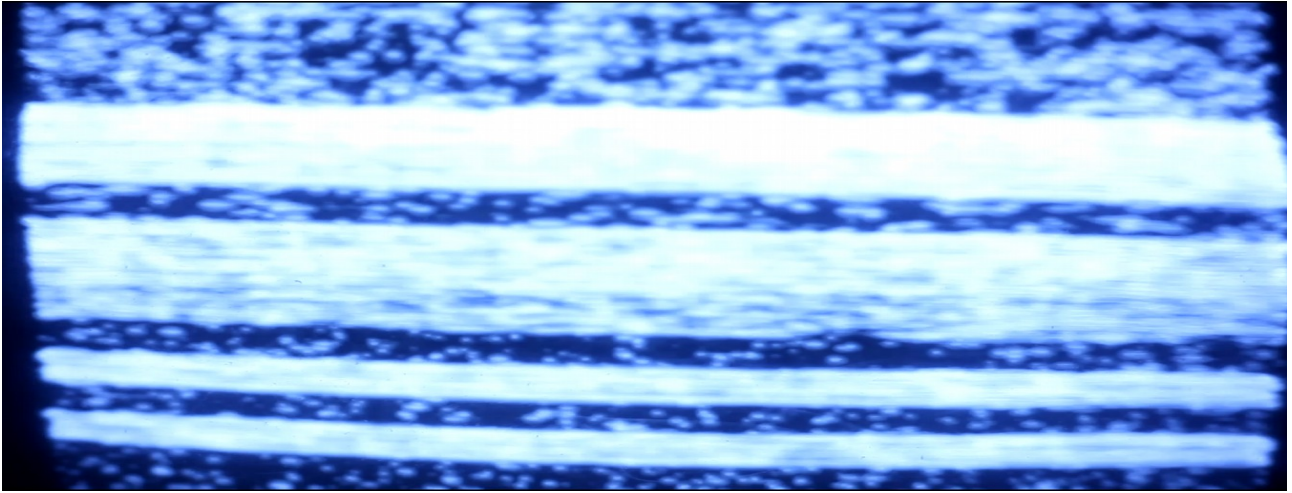
4.2.2. La cámara como herramienta de escritura:

La vídeo creación tiene en la cámara un recurso estético y lingüístico que permite una narratividad gracias a la imagen en movimiento como medio de expresión. La posibilidad de la conexión de los recursos del cine y su accesibilidad ha permitido que los estilos o lenguajes cinematográficos y audio visuales sean un medio de comunicación global. Partiendo de una memoria común, básica en cuanto a lenguaje cinematográfico y visual, la gente puede acceder a la mayoría de la producción audio visual sin necesidad de entender el lenguaje hablado. Esto es gracias a un consumo de la imagen compartido a nivel global que hoy en día permiten que el medio audiovisual sea un medio más plural e importante para la comunicación. Teniendo una influencia multicultural que permite un feedback muy veloz gracias al consumo de dichas producciones en su mayoría de manera gratuita y por internet.

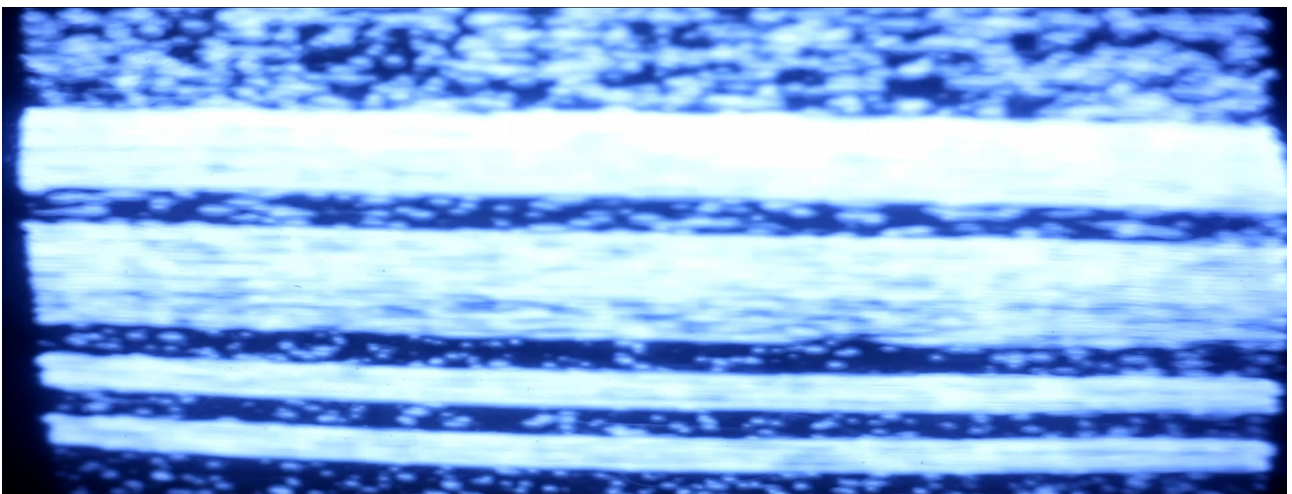
“La memoria es la capacidad mental que posibilita a un sujeto registrar, conservar y evocar las experiencias (ideas, imágenes, acontecimientos, sentimientos, etc.). Y haciendo un juego de aproximación a los ensayos audiovisuales, como *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) o *Les dites cariátides* (1984), donde Agnès Varda busca la definición para empezar su investigación; Voy a ir al encuentro de la definición de memoria”.

¹⁰ Brea José Luis; Pág 126; Nuevas Estrategias Alegóricas; Tecnos.

“El Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, en una de sus acepciones, la define como: << *Potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado*>>.¹ La memoria esta ligada al tiempo, la experiencia, a lo vivido.”¹¹



Para hacer entender la capacidad evocadora de la imagen tenemos que comprender la memoria en si. Saber como funciona y retiene las experiencias en recuerdos emocionales. La cámara no es solo un mero ojo que recoge lo presente. Tiene un componente subjetivo muy potente en el aspecto de que lo mostrado tiene un contenido una intención. No es fortuito lo que sucede frente a la cámara. Hay una intencionalidad de no dejar escapar un momento, un espacio un trozo de la experiencia y la memoria. Este suceso conlleva un análisis consciente o inconsciente de lo mostrado. Siendo el contenido compuesto de elementos que definen la imagen como el plano, el movimiento de la cámara, la calidad del equipo y el tono de la imagen por ejemplo son elementos evocadores de significantes.



¹¹ Lopez Campos ,Isabel María, “*La cámara como escritura en la creación audiovisual de Bill Viola (The passing), Alan Berliner (Nobody`s business) y Agnés Varda (les glaneurs et la glaneuse)*”, Tesis doctoral, Pág 107.

4.2.3. La era Post Media: La capacidad de la imagen en movimiento.

Es un hecho que percibimos las nuevas realidades de la información que nos rodean como medios naturales. En los que nuestra curiosidad insaciable busca información en forma de imágenes para saciar sus instintos. Una simbología que permite comunicarse de manera más eficaz que el lenguaje propio. Se podría decir que la imagen es el lenguaje de la Babilonia del siglo XXI. Las transformaciones de los medios de información y producción han permitido la mutación de nuestras rutinas, valores, y que la percepción del entorno en general varíe. Teniendo en cuenta esto es natural que la curiosidad humana se implique en entender y utilizar la trascendencia de estos medios. De buscar el análisis de su fundamento y raíz natural que hace que se expandan que la sociedad lo replique hasta la infinidad. Como nos hace entender Gilles Deleuze. En la sociedad del espectáculo. La imagen se ha convertido en un objeto de consumo etéreo que sacia más que la propia realidad. Esta imagen se imbuje en una infinita búsqueda de estéticas que justifiquen su sublimación y estatus.



Habiendo dicho esto, es comprensible la investigación del concepto “arte”, su capacidad de digestión de la naturaleza social y de cómo la institución y el mercado asimilan estas corrientes artísticas. Siempre se ha implicado a instituciones, medios de comunicación y consumo, debido a que son el pilar de la producción en masa y de la ideología social. Esto ha sido revelador para la práctica artística. viniendo a proponer que los propios medios son los que se pueden utilizar como plataforma para la obra de libre expresión o evidenciar la realidad de su naturaleza a través de su desintegración y análisis en obras independientes. Como se puede ver en la obra de Marcel Broodthaers 1956 sobre el documental “El canto de mi generación” poniendo en relevancia la capacidad del vídeo para mostrar los momentos que marcaron una época y como este medio puede sugestionar la memoria colectiva a través del espacio y el tiempo. Analizando la fuerza de la identidad del espectador a través de la imagen, de la memoria colectiva por la pluralidad del medio su capacidad de omnipresencia.

La imagen visual en movimiento tiene un elemento sinestésico muy potente. Al poder analizar los sucesos en primera persona pero completamente ajeno al tiempo y espacio en el que sucedieron. Nuestro juicio cambia completamente al poder analizar lo visto de manera en la que se pueda controlar la situación. La sensación ambigua de vivencia en primera persona y de ser un observador externo. Permite una reflexión más profunda y en ocasiones filosófica.

“La primera vez que vi el cine comprendí que aportaba algo completamente nuevo a la filosofía. Nos proporcionaba la capacidad de entender nuestra forma de conocer: de hecho podríamos incluso decir que el cine es, en si mismo, un modelo de la conciencia. Ir al cine es, por tanto, una auténtica experiencia filosófica”

Henry Bergson ¹²

4.2.4. La video-creación en el medio de la instalación:

La capacidad instalativa de la vídeo-creación es inagotable. Ya lo demostró Naum Yen Paik con el trabajo entre la imagen y el televisor, iconos de una nueva generación que sucumbía a su consumo. Su propia naturaleza la hace escultórica, ya que cualquier elemento de reproducción de la imagen forma parte consecuentemente de ella. Estos elementos son evidentemente tridimensionales y volumétricos. Tales como proyectores, pantallas, cámaras, soportes, etc... Pero también la proyección y la imagen ocupan un espacio, un aura, una intersección de luz que abarca la oscuridad. Esa zona de imagen que genera una zona en “on” y un espacio en “off” como se denomina en lenguaje cinematográfico. Dividiendo áreas de forma y contenido por un marco o ventana que nos permite anexionar dos espacios el expositivo y el expuesto. En otro plano tenemos el contenido de la imagen que es subjetivo en el espacio puede multiplicarse y cambiar quebrando el tiempo real que le rodea.

La profundización que nos ofrece visualizar la imagen simbólica y expresiva de un pensamiento concreto permite remover la memoria colectiva. Ese pensamiento que se siente y se visualiza en los espacios vídeo instalativos, aislados y adaptados a la propuesta por sus condiciones ideales. Podemos decir que la vídeo instalación añade elementos al arte de la vídeo-creación a partir de conjugar estrategias anteriores fagocitándolas y añadiéndolas a su repertorio de posibilidades en su materialización. Así se pueden añadir recursos y espacios creando “meta-realidades”. Realidades que se entrelazan creando un contenido concreto. Relacionando la dispersión de momentos individuales en uno común. Una coexistencia de ideas, perspectivas y vivencias que se unen y materializan en una emoción concreta. Ya que la imagen audiovisual en mayor o menor medida es un denominador común y la expresividad plástica un recurso ancestral. Así la vídeo creación se ha convertido en una mutación que se agrega a un espacio. La subjetividad de la imagen mostrada configura, al sujeto, el espacio, parte de él y de sus soportes. Esta capacidad representativa potencia la documentación de las imágenes. Expresando a través del ready-made, la simbología ambiental del espacio y la psicología icónica de las imágenes mostradas. Así se hacen invasivas las imágenes en la mente del espectador, creando una sinestesia profunda en la sugestión del discurso. El espacio cataliza la imagen para que sea presente de manera controlada. Como recurso expresivo se crea la relación entre los diferentes planos mostrados en la pantalla y la realidad que la rodea.

Con esta herramienta podemos descontextualizar las ideas para analizarlas con una externalidad sublime. Este hecho es un privilegio que permite potenciar y profundizar sobre la imagen plástica en el espacio y el concepto que representa su sinergia.

¹² Brea, José Luis, “*La era postmedia*”, Casa, Pág 11.

4.2.5. El documental en el arte:

Ha habido en la historia varios ejemplos de la técnica documental y del análisis de la información como medio expresivo. Que además de estético surge de una naturaleza narrativa. Podemos ver en el documental normalmente un apropiacionismo de las apariencias institucionales, oficiales y mercantiles. Que suele deberse a su intento de cercanía con el espectador y su sentimiento de obra social en el contenido.

El documental en el arte tiene un significado normalmente apelativo, de denuncia y análisis de los errores, debilidades y faltas del poder sobre la gestión de los medios y herramientas que condicionan a la sociedad. Argumentando y transmitiendo la influencia e historia que estas generan como forma de protesta análisis y crítica.

Suele ser esencial el texto escrito en forma de documentación, ensayo y noticia. Siendo esta la manera de identificar mejor y analizar los elementos estéticos con toda la información que los respalda. Aunque no sea necesarios los textos para la vivencia de la obra o incluso para su comprensión superficial la esencia de la misma está en la información que la ha hecho existir y la cual es su motivo de existencia.

Para argumentar algunos ejemplos de la trayectoria del arte documental en el arte me refiero a dos ejemplos de naturaleza e intenciones diferentes pero que conviven en el formato de la documentación de la información y su crítica.

La articulación de la protesta. Hito Steyerl. Viena 2003:

En esta obra de ensayo que justifica varias de las instalaciones y video creaciones de la artista, pone en tela de juicio y análisis un tema social complejo y común en todas las culturas. La protesta y su naturaleza, como se conjugan los elementos sociales paralelos a las instituciones para imitarlas en las formas y contradecir sus contenidos. Como esta subversión se ve catalizada en la protesta y el reclamo de los intereses de los grupos organizados para enfrentarse al poder dominante y reclamar las faltas vividas. Un trabajo que analiza la naturaleza de las manifestaciones sociales y la pone en entredicho. Intentando comprender los productos de esta necesidad humana de exigir y reclamar justicia.

Para representar esta figura en la representación estética se imbuje de las apariencias del documental y la protesta, de sus imágenes, temas, situaciones y entornos para hablar de los fines internos y curiosidades personales que necesita expresar y explorar.

El museo de las águilas. Marcel Broodthaers:

El ficticio museo creado por el artista comenzó su funcionamiento en 1968 teniendo una trayectoria evolutiva hasta 1975. Durante este tiempo sirvió al artista como medio de posicionamiento en el mundo artístico además de cómo obra en si. Una obra que mutaba estaba viva y era ideal para un feedback continuo.

El artista comenzó documentando y repicando todos los elementos del mercado del arte, el papel del curador, la galería, la imagen gráfica, las actividades de comunicación con los medios, logística, etc. Todo alrededor de obras de arte que no existían. La razón, alejarse de la obra para ver toda la ideología que la envuelve y la hace funcionar en un mundo en el que la cultura no es si no otro subproducto de mercado.

“Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debidos a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias, invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, a mirar un águila, es decir, un objeto de arte, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico. Quiero mostrar que la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no aparente, es decir, eficaz.”¹³

“Marcel Broodthaers”

La plataforma de la documentación y la instalación funcionan como obra en sí misma que permite al artista posicionarse en una visión peripatética del arte en la cual lo importante no es la obra en sí, la sugestión es la que provoca plantear donde está la obra de arte, como se comporta el mercado de la cultura, cómo influye y afecta a la sociedad. Toda esta documentación nos permite reproducir y entender un hecho artístico que ya no se puede reproducir ni sentir de la misma forma que cuando sucedió, pero del cual queda su registro y enseñanza.

4.2.6. “Cultura-RAM”. Jose Luis Brea.

Un nuevo mundo basado en la capacidad de procesamiento y la velocidad de la información. La realidad y sus bases han cambiado la naturaleza humana, sus usos y costumbres. La evolución de nuestra forma de procesar el conocimiento es evidente. Los valores ya no son permanentes las referencias físicas mas etéreas. La capacidad de conocer el cambio de las cosas y de procesar el siguiente movimiento es la herramienta del futuro. Esta basada en la capacidad de gestión de la información su síntesis y producto. La capacidad de especulación sobre cualquier elemento de nuestras vidas es completamente subjetivo. Siendo la información que tenemos a la que estamos sujetos y de la que depende nuestra conciencia.

En este sentido gira la nueva cultura electrónica de la humanidad, siendo herramienta de trabajo útil y al mismo tiempo sosteniéndose en realidades ambiguas y difusas. Realidades que no están sujetas directamente con las consecuencias y acciones que desencadenan. Pero que permiten entender y comunicar el conocimiento de una manera nunca antes vista por el ser humano. La sincronía de las personas se puede dar a miles de kilómetros de distancia. Accionando proyectos en común desde un plano externo a sus vidas locales. Cuestión que propicia la transmisión de conocimientos y su aplicación en un plano multicultural y heterogéneo.

Así como José Luís Brea menciona en sus escritos el museo del futuro no se basara en apilar obras físicas por muy relevantes que sean. Si no en el flujo de las ideas estéticas y artísticas que se debatan en ellos. Siendo más un centro de creación que de almacenaje. Respondiendo a una manera de manejar el conocimiento más cercana a su procesamiento y transformación que al mantener unos valores fijos e inamovibles. Anclados en unos hechos y tiempos que ya no permanecen. Las nuevas tendencias que trabajan lo efímero para poder permitir su ubicuidad y naturaleza libre de intervenir el espacio y el tiempo sin tener que fijarse a la plataforma.

¹³Arribas, Sonia; “Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers”; pag 4.



5. INFLUENCIAS Y REFERENCIAS

5.1. Hito Steyerl

Artista de ascendencia alemana y japonesa. Nacida en Múnich 1966. Realizadora de televisión, documentalista y ensayista. Estudio en la Academia de Bellas Artes de Viena.

Hito Steyerl defiende un planteamiento por el cual utiliza la plataforma de la producción instalativa para inducir al mensaje socio-político a través del documental y la institución. Utilizando los recursos institucionales para apelar a la ética, moral y reflexión del público ante las realidades próximas del mundo de la información. Intentando educar y ser ejemplo de atención a los problemas y conocimientos humanos. Entender el desarrollo de nuestra cultura y poder plasmarlo en una obra que se justifique en la crítica y el ensayo socio político ubicando al artista en unos valores que transmite al público de manera activa.

Hito Steyerl está en la senda de la investigación de cómo nos afectan los nuevos medios digitales. Siguiendo la línea filosófica de Gilles Deleuze o José Luis Brea. Plantea al espectador cuestiones como a donde nos llevan los avances del capitalismo mediático de la imagen e Internet, la vigilancia de la robótica, la pérdida de identidad en el mundo de la tecnología, el control de la imagen sobre la consciencia, las nuevas formas de lucha social en los mass-media, influyen en el mundo que nos rodea y lo cambia aunque no lo veamos directamente. Son algunos ejemplos de las temáticas que estudia la artista. Planteándose como objetivo la propia plataforma artística como elemento de debate social y no solo estético. Capaz de recrear enfrentamiento socio político en emociones y elementos visuales palpables y sensibles a la experiencia. Buscando el elemento catártico del arte que crea esa transferencia de datos que es trascendental y potencialmente única en la imagen. La video creación y la instalación son los medios estéticos principales de su trabajo. Firmemente apoyado en los textos filosóficos que los acompañan. Steyerl nos lleva al análisis de la protesta y de la denuncia política. Viendo la naturaleza y medio por los que se produce, los implicados, las emociones, instituciones, simbologías. Estudiando su realidad y estructura para

poder Mostar la naturaleza del organismo de protesta. Elementos que forman parte de las mareas de la sociedad y suelen ser extremos. la forma de articular las ideas y el mensaje de una manera especial y en parte espontanea. Como abordar lo que sucede fuera y dentro de la sala de exposiciones.

Para Steyerl la imagen cinematográfica tiene un gran potencial. Sobretudo la capacidad de conectar diferentes momentos y realidades. Haciendo que se pueda crear una realidad documental de un hecho. La fundamentación de su obra se entiende al conectar de manera emocional los recursos de planos y contenido a la poética de la imagen y su manipulación. La memoria manipula, el recuerdo para mostrarlo de una manera única y vivida. La manera de poder mostrarlo es a través de la subjetividad de la imagen.

Politics of Post-Representation 2013



Sus obras de video-instalación hablan del espacio como extensión del video para el usuario. Creando entornos completamente ergonómicos para el espectador basados en conceptos incomprensibles para el humano pero no para la maquina ni para el futuro usuario. Polaridades de un mismo debate. La perdida de humanidad de la persona, su acomodamiento en la irrealidad frente a la mayor independencia y crecimiento de la maquina en consecuencia. Así la obra institucional tiene como objetivo la educación de la sociedad. Mostrar sus avatares y esperpentos *futurotopías*. Utilizando y reclamando la naturaleza pública de la institución y riqueza de la élite.

5.2. Bill Viola

Nació en 1951, Queens, Nueva York, Estados Unidos. Jack Nelson fue el profesor más influyente para Bill Viola. Este consiguió mostrar a su alumno un mundo de experimentación. Ejercicios sobre las herramientas, el medio y la literatura de la imagen. Como proyectar hierva creciendo animada por stock motion sobre la luna. (Un ejercicio de absoluto surrealismo). En este laboratorio Hill empezó a estudiar diferentes materias. El misticismo, la literatura, ingeniería eléctrica, música electrónica. Para Bill Viola el sonido es una de las partes más importantes de la obra. Cuida mucho los aspectos sobre las herramientas de sonido. Habiéndose formado con profesionales como el productor de Jhon Cage.

La obra de Bill Viola es una constante investigación. Sobre sus inquietudes crea una base de análisis. Utilizando textos trascendentales que analiza para reproducir las sensaciones etéreas que de ellos se desprenden, inherentes a las sensaciones de la vida profunda del ser humano. Intentando buscar una raíz de ellos.

Una idea que le conmovió era el hecho de abrir por primera vez los ojos al nacer. Ver todo pero no reconocer nada. Esta idea le sirve para profundizar en el hecho de la capacidad, visual, interpretativa y las cualidades que nos aportan las nuevas herramientas para la creación audiovisual que nos permiten volver a descubrir la realidad que percibimos por el sentido de la vista.

Basándose en elementos ejemplares de la simbología que rodea a estos textos relacionados con el conocimiento científico-metafísico (cercano a una propia teosofía). Los elementos se ven representados y amplificados relacionándose con las capacidades técnicas del medio que utiliza para representar.

Heaven and Earth 1992



La búsqueda de la expresión visual y su naturaleza para entender la capacidad perceptiva humana. Los detalles y elementos y el medio utilizado para mostrarlos. Rindiendo homenaje a la meditación y la introspección. Esta se ve reflejada en los detalles de los soportes como líquidos y fenómenos naturales visualizados por la tecnología. La cual mediante la video creación nos permite ver de una nueva manera el mundo. Reflejando detalles relevantes sobre nuestra percepción. Las instalaciones que realiza nos envuelven en un mundo mental de imágenes retenidas sobre nuestro entorno emocional.

Para ello Bill Viola se sirve de los avances tecnológicos de última generación. Estos le permite conseguir tomas precisas de lo que nuestra visión no puede retener ni percibir. Diseccionando la realidad en microsegundos, expandiendo su naturaleza e información. Con estos medios se reflejan acciones ya vistas desde otro espectro emocional exacerbando sensaciones como la pena, la nostalgia, lo sublime... Consigue que nos enfrentemos a estas sensaciones desde una perspectiva externa. Viéndonos a nosotros mismos al otro lado del espejo.

5.3. Nam June Paik:

Nacido en 1932 Seúl Corea del Sur. Compositor y artista, estudio en diferentes países música y composición entre ellos Tokio, Munich. Tubo contacto con el movimiento Fulxus e influencias de artistas como Joseph Beuys entre otros. Aplico la capacidad de la nueva liberación que el arte vivía en los 70 y 80. La importancia de la forma escultórica de la televisión esta muy presente, Siempre forma parte de la imagen y sirve para potenciar su simbolismo y representación en una realidad interdimensional de espacio, el tiempo y la imagen. Una realidad que sirve para comunicarse con esta como si de un sueño se tratara. “

Buddah – TV, 1974



La escultura de Nam June Paik no solo se limita al aparato de televisión si no que lo hace formar parte de una estructura escultórica mayor que la hace formar parte de una situación paralela a lo mostrado en la pantalla. Un ejemplo interesante y simple sería la obra "TV-Buddha,1974". Su efectividad es directa y sencilla, a la vez crea un debate complejo sobre la meditación y la realidad humana mostrada en el medio de masas. La observación a uno mismo en la pantalla sería un símil efectivo de cómo nos vemos como humanidad en la pantalla. Siendo esta un resumen objetivo de lo que muestra ya que el televisor o la cámara no tienen consciencia en sí.

La poética simbólica y su meditación permiten a su obra ser muy efectiva y coherente. Manteniendo siempre el objeto como protagonista casi incluso sobre la imagen. Siendo la personificación de la imagen, la pantalla. Estas tienen una personalidad y presencia notables, mostrándose como un objeto estético y de diseño que incorpora la imagen pero formando parte siempre del televisor. Eso es lo que crea un vínculo familiar entre televisor y espectador en muchas de sus obras. Haciendo que el espectador se percate del valor del monitor. De su presencia en los lugares y su forma para conocer el porque de su naturaleza y nuestra manera de consumirlo.

5.4. Per Barclay:

Nace en Oslo en 1955 y estudia Historia del arte en Bergen Noruega. Allí conoce la obra de Edvard Munch el cual se convierte en un artista de referencia respecto a su temática.

En 1979 se traslada a Italia, a continuar sus estudios de fotografía, Coincidiendo con el Arte Povera que está en auge en la escena artística del momento. En Turín se pone en contacto con los artistas povera del momento y comienza a crear sus primeras instalaciones utilizando como materiales aceites y oleos además de cristal y acero.

Hay una dimensión simbólica inherente en las obras de Per Barclay. Las distintas calidades del líquido, su viscosidad, transparencia...marcan de igual modo, unos modelos de interpretación simbólica. Que amplía la visión de la realidad creando un reflejo o espacio distorsionado de la misma.

El aceite, líquido negro absorbe, se traga la realidad que refleja, devolviendo apenas detalles significativos. El agua, refleja un espacio "otro", cromáticamente alterado por un entorno paisajístico que roba protagonismo creando un punto de fuga insoslayable. La sangre, posibilita una lectura más violenta enlazada con la condición funcional del propio espacio.

La anulación física del suelo permite no asentarse sobre un soporte real, el espacio pierde su espacio arquitectónico, pasa a transformarse en una caja de escenario. La sensación de inestabilidad se ve reforzada al ceder el espectador la función decorativa en lugar de en la realidad arquitectónica funcional.

5.5.-Antoni Abad Roses:

Nacido en Lérida 1956 e hijo de artistas, Abad Gil y Teresa Roses, escultor y poetisa. La influencia y perspectiva artística formo parte de él desde su nacimiento. Su formación comenzó con Historia del arte en la Universidad de Barcelona en 1976 y continuó con los estudios de grabado en diferentes escuelas, Perugia, Cuenca y Londres.

Después de esta fase pictórica, a partir de 1987, se introdujo en la escultura. Su interés conceptual en este campo se orientó a la medida y la capacidad de crear módulos con la materia que representara estos patrones. Un ejemplo de estas obras fueron sus trabajos en metalux o mecano que indagó en ese aspecto modular y medido, absolutamente reglado. Pero que permitía dibujar en el espacio de una manera simple. Esta secuencialidad creada sobre sus esculturas fue evolucionando a una articulación que permitía a la obra medir y desenvolverse en el espacio. De esta naturaleza de medición del tiempo y el espacio nace su capacidad de transgresión del mismo. Es muy importante como en su proceso de trabajo sobre los cubos de espuma por ejemplo, la transformación, más que el resultado final. El paso del tiempo y la evolución de la pieza desde que empieza a ser transformada hasta su final. A través de las tecnologías consigue un soporte que le permite manejar tiempos, espacios y medidas que se pueden relacionar de complejas y nuevas maneras. En este momento la fotografía le sirve para modular este discurso y mantener un testigo de esos procesos.

Su relación con el video comienza en 1993 año en el que continúa sus estudios en Canadá (Banff Centre of Arts and Creativity). Allí considera que la mejor manera de poder expresar la medida de cuestiones cotidianas es la video creación. Soporte que le permite registrar estas situaciones. (“La distancia recorrida al ir pasillo abajo pasillo arriba el 11 de Agosto de 1994”). Continuando este discurso de medida y patrón apoyado en el video y la analogía del palmo como ubicación humana, (“Medidas menores”). En estos trabajos comienza a ser una medida trascendental el tiempo. En sus obras de instalación (“El funambulista”) ve el aspecto escultórico del video sobre el espacio y como el tiempo trabaja sobre él.

“Concepto tiempo cero. Acción irresoluble que se mantiene sin desenlace sosteniendo la intensidad del momento y la infinitud del suceso.”¹⁴

En esta última fase podemos enmarcar sus últimas obras. Las cuales corresponden a un interés de comunicar, ver y percibir al nuevo mundo de la tecnología y sus habitantes, trabajando también planos como lo social que debería involucrarse en estos conceptos. Para que no se deshumanice la tecnología se humaniza su uso.

5.6.-Daniel Canogar:

Artista multidisciplinar que se mueve en el territorio de la instalación escultórica la fotografía y la video creación. Nacido en 1964 en Madrid. Sus obras hablan de cómo interpretar la tecnología y sus procesos en el arte. Relacionando el antagonismo que se produce entre la masificación de la materia residual tecnológica con las concepciones humanas y artísticas. Haciendo convivir la contemplación estética con el concepto dentro de unas obras que dan una sensación de ingravidez y distancia.

El trabajo sobre cómo el cuerpo convive como residuo entre los elementos electrónicos ya desechados es una de las potentes ideas que maneja el artista. Reflejando ese abandono de un cuerpo imperfecto en un mundo perfecto como elemento residual.

Me parece interesante reflejar la influencia que este artista puede aportar a mi obra a través de la reflexión del romanticismo cárnico y natural enfrentado con la fría solidez masificada de la máquina y lo digital. También posee una visión distópica que me interesa a nivel reflexivo sobre cómo confluyen estos mundos.

¹⁴Álvarez Basso, Carlota, Cultural 2 TVE 2, Antoni Avad Roses. Min 13:32.



6. PRODUCCIÓN DE LA OBRA:

6.1. Presupuesto de producción:

-Escultura:

Hierro en U 50 x 100 mm: 100 €

Hierro regla 50 x 100 mm: 100 €

Plancha 3 mm, 2 x 1 m: 45 €

Cristales 6 unidades de 90 x 53 cm: 150 €

Varillas de soldado: 20 €

Discos de corte y pulido: 20 €

Siliconas específicas: 45 €

-Electrónica:

Levitron: 56 €

Modulador de la señal UHF 25 €

Fluorescentes: 50 € en diferentes unidades 6,50 € y 8,50 €.

Regletas, unidades 5, 50€.

-Otros:

Aceite 25 Litros: 25 €

Garrafas 25 Litros vacías: 8,50 €

Telas X m . 30 €

-Materiales que no han supuesto coste por ser reciclados:

Leds, pantallas, motores, placas de circuitos, imanes, tornillería, cableado, Transformadores, transistores, televisores, aceites.

6.2. Cronograma:

-40h de producción de estructuras. Corte, soldado, pegado, transporte.

-40h de investigación y desarrollo de la información.

-40 horas de montaje electrónico e investigación. Experimentación, materiales especiales, recopilación, desmontaje y montaje.

-30 horas de grabación, montaje y edición de piezas de vídeo creación. Producción, grabación, pos producción, creación de obras de vídeo arte.

-Total: 150h.

7. BIBLIOGRAFÍA:

7.1. Libros, tesis, y ensayos:

Abad Molina, Javier; *“Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración”*.

Arribas, Sonia; *“Imagen y autodestrucción de la cultura”*: El museo ficticio de Marcel Broodthaers.

Brea, José Luis; *“Nuevas Estrategias Alegóricas”*; Ed.Tecnos.

Brea, José Luis; *“La era postmedia”*; Ed.Casa.

Brea, José Luis; *“Cultura _Ram; Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica”*; Cibercultura; Ed.Gedisa.

Debord Guy; *“La société du spectacle”*; Champ Libre; 1967; traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998).

Díaz Obregón Cruzado Raúl; *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación.L.*

Lopez Campos, Isabel Marría; *“La camara como escritura en la obra de Bill Viola (The Passing), Alan Berliner (nobody's business) y Ágnes Varda (Les glaneurs et la glaneuse)”*.

Mandly Robles, Antonio, *“Los caminos del flamenco etnografía, cultura y comunicación en andalucía”*; (DOCUMENTACIÓN TÉCNICA PARA LA INSCRIPCIÓN DE “LA FIESTA DE VERDIALES” EN EL C.G.P.H.A) 2010.

Steyerl Hito; *“The Wretched of the Screen”*; Strenberg Press 2012 e-flux, Inc.

Steyerl Hito; *“La articulación de la protesta. Transversal”*, Ed Gerald Raunig, Turia und kant, Viena 2003.

Steyerl Hito; *“¿Una estética de la resistencia?. La investigación artística como disciplina y conflicto”*; Traducción de Marta Malo de Molina.

“Los nuevos productivismos; Marcelo Exposito, Christina Kiaer, Devin Fore, Dmitry Vilensky, Hito Steyerl, Doug Asford, Brian Holmes. Contra Textos, Museu d'Art Contemporari de Barcelona”. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Bellaterra (Cerdanyola del Vallès). 2010.

Schneckenburger Manfred; *“Arte del S XX”*; Taschen Vol.II.

Shiner, Larry; *“La invención del arte”*; Paidós Estética.

Taylor Brandon; *“Arte Hoy”*; Akal.

Virilio Paul; *La estética de la desaparición.*

Weibel Peter; *“La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia”*; Texto publicado en Epifanía; Marcel-lí Antúnez Roca; Artefacto & Ciencia; Fundación Telefónica; Claudia Giannetti; ed. Traducción: Mela Dávila.

Trabajo de investigación

Desarrollado por María Dolores Piqueras Marín Dirigido por Maria José Martínez de Pisón
Valencia. “*Instalaciones Interactivas de Configuración Fílmica (IICF); Marco conceptual y ensayo experimental*”;

7.2. Páginas Web:

Didáctica de reciclaje y electrónica:

<https://www.youtube.com/watch?v=XFqrT7xhSgg>

Interpol gabinete de comunicación sobre denuncias respecto a la gestión de residuos electrónicos.

<https://www.interpol.int/es/Centro-de-prensa/Noticias/2015/N2015-118/>

Documentación sobre Hito Steyerl:

http://ocw.um.es/gat/contenidos/alfredoramon/AplicacionTIC2012/5/ficheros/Articulo_2_invest.pdf

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores-de-hoy/creadores-antoni-abad-medida-del-espacio/673960/>

7.3. Documentales y entrevistas:

Etnología y mitos entrevista a Gean Claude Levi Strauss, “Grandes pensadores del S XX” Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=c_o6OuEALAc

Documental Carlos Saura Flamenco 1995 Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=Iv1lDwmW44U>

Documental Residuos electrónicos Ghana Youtube:

https://www.youtube.com/watch?v=D_588f-WZF4

Entrevistas a Adoulx Huxley, “Dictaduras Tecnológicas Futuras” Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=vqTiSXnWD90>

Entrevista a Hito Steyerl, “What is Contemporary? A Conversation with Hito Steyerl”, Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=sNW1PP-034Q>

Flamenco, Flamenco, de Carlos Saura, 2010. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=a0mFsxs98Bo&t=930s>

¿EL fin de La Memoria? Documental, emitido en Tve 2. Youtube.<https://www.youtube.com/watch?v=AYbtSpB8pPE>

Ficha Técnica: (Anexo 1).

6.4. Piezas de video-creación, entrevistas y documental:

- Entrevista a Tito. 20'
- Grabación cumpleaños 20'
- Realidad Fragmentada (baile) 3'
- Entrevista Lucía Quero. 20'
- Entrevista Junco.15'
- Entrevista a Irene.15'
- Readaptaciones del material varias...

6.5. Plano de la instalación:

Adaptación módulos según el espacio:

6.6. Disposición y obras:

La obra esta dispuesta en cuatro módulos descritos a continuación:

1º

-3 piezas escultóricas. Pantallas de doble cristal y aceite dentro, con peana de 185 x 30 x 93 cm. Con 3 monitores de pared integrados. Rellenos de aceite 40 L por unidad aprox. (Hierro, cristal, monitores, electrónica, aceite.)

2º

-Piscina 100 x 50 cm. Con piezas de electrónica, pantallas y levitrón. Con 70 L de aceite aprox. (Hierro, cristal, levitrón, fluorescentes, pantallas led, papel de plata, aceite.)

3º

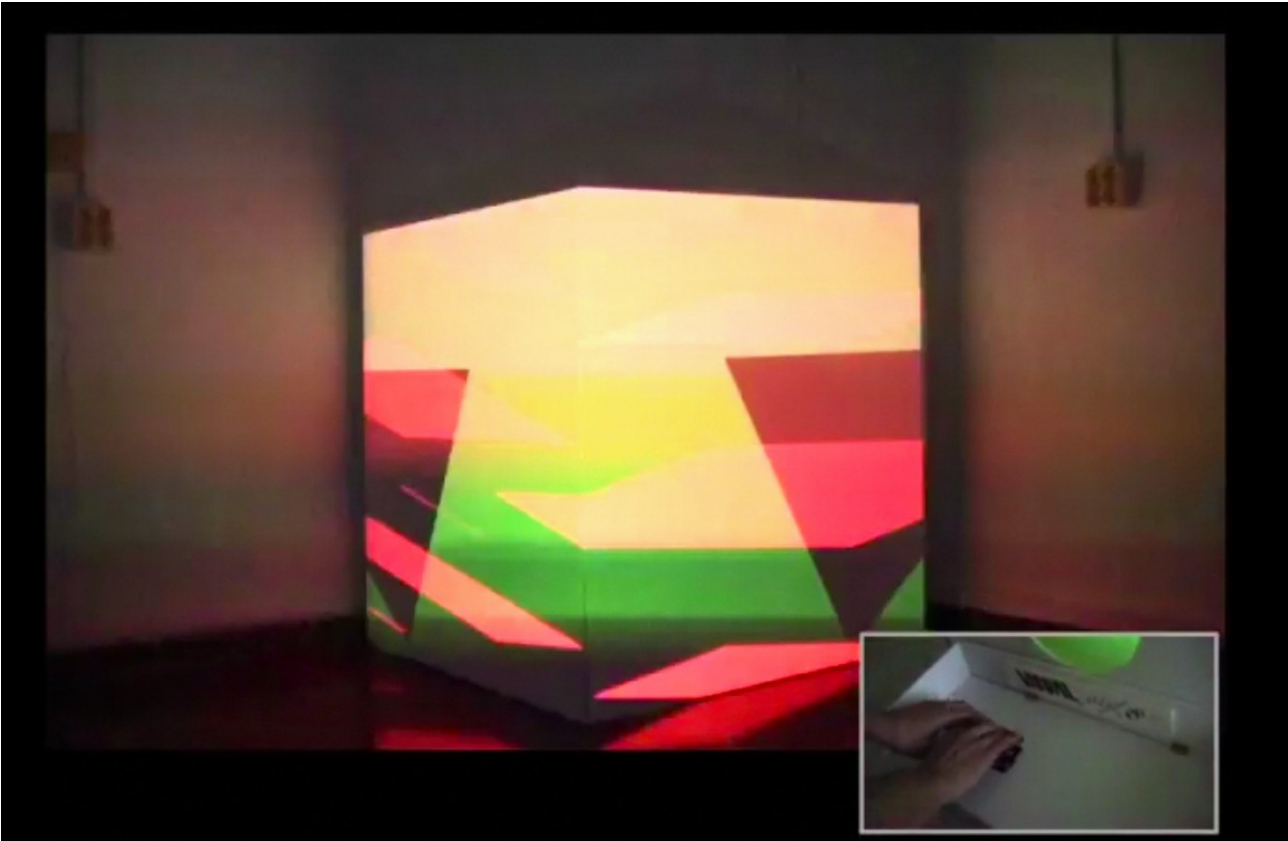
-Estantería metal 200x 100 x 30 cm. Con piezas de electrónica, televisores de los años 70 y 80. Modulador de la señal. Auriculares. (Metal, televisores, modulador, electrónica, fluorescentes...)

4º

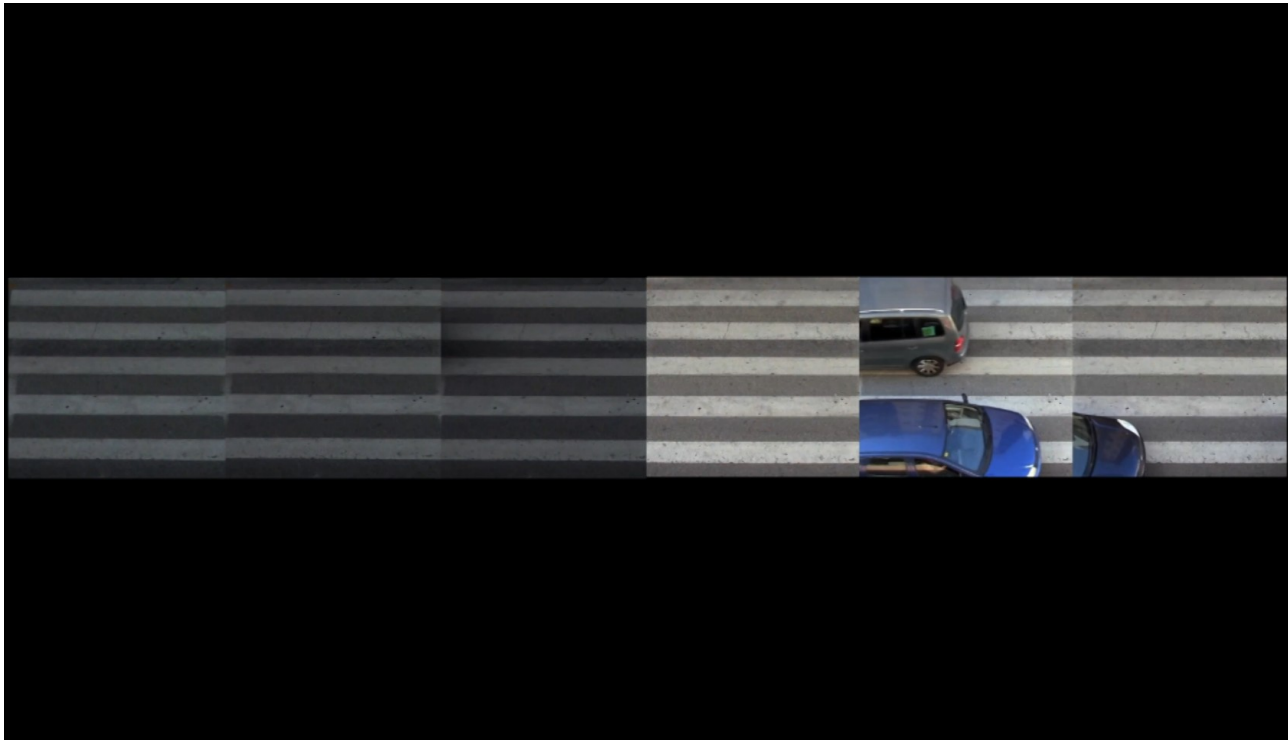
-Proyección 250 x 250 cm. Con espejo de 100 x 40 cm.

Imágenes de obras anteriores: (Anexo 2).

Cube Music:



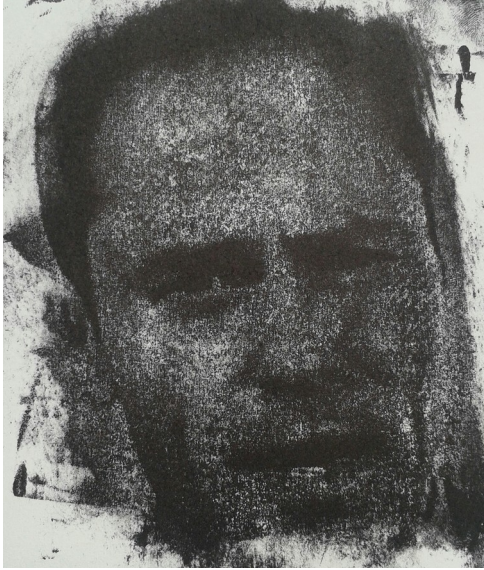
Un Espacio Infinito:



La Metapercepción Sobre La Carne:

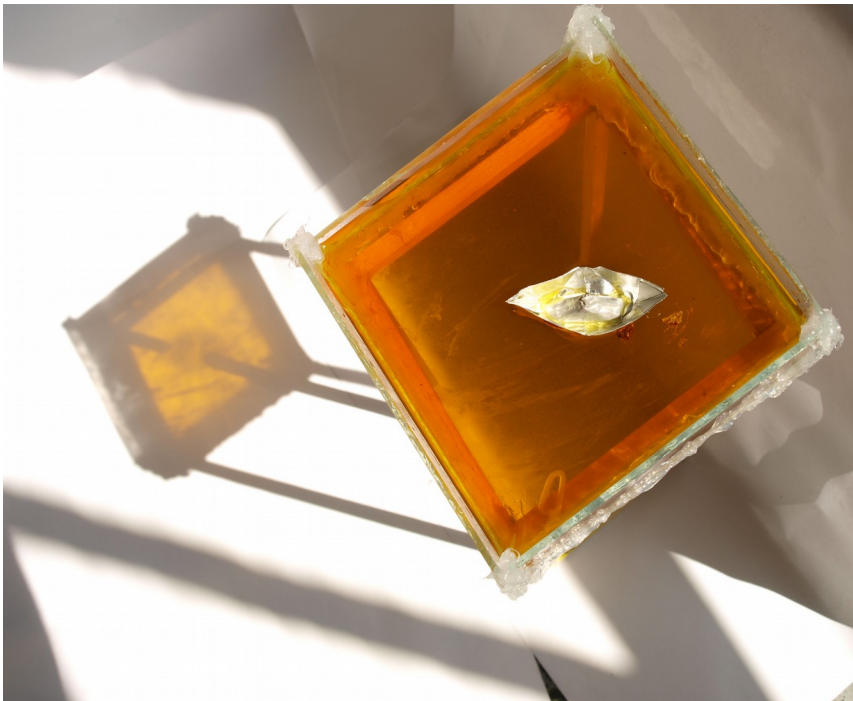
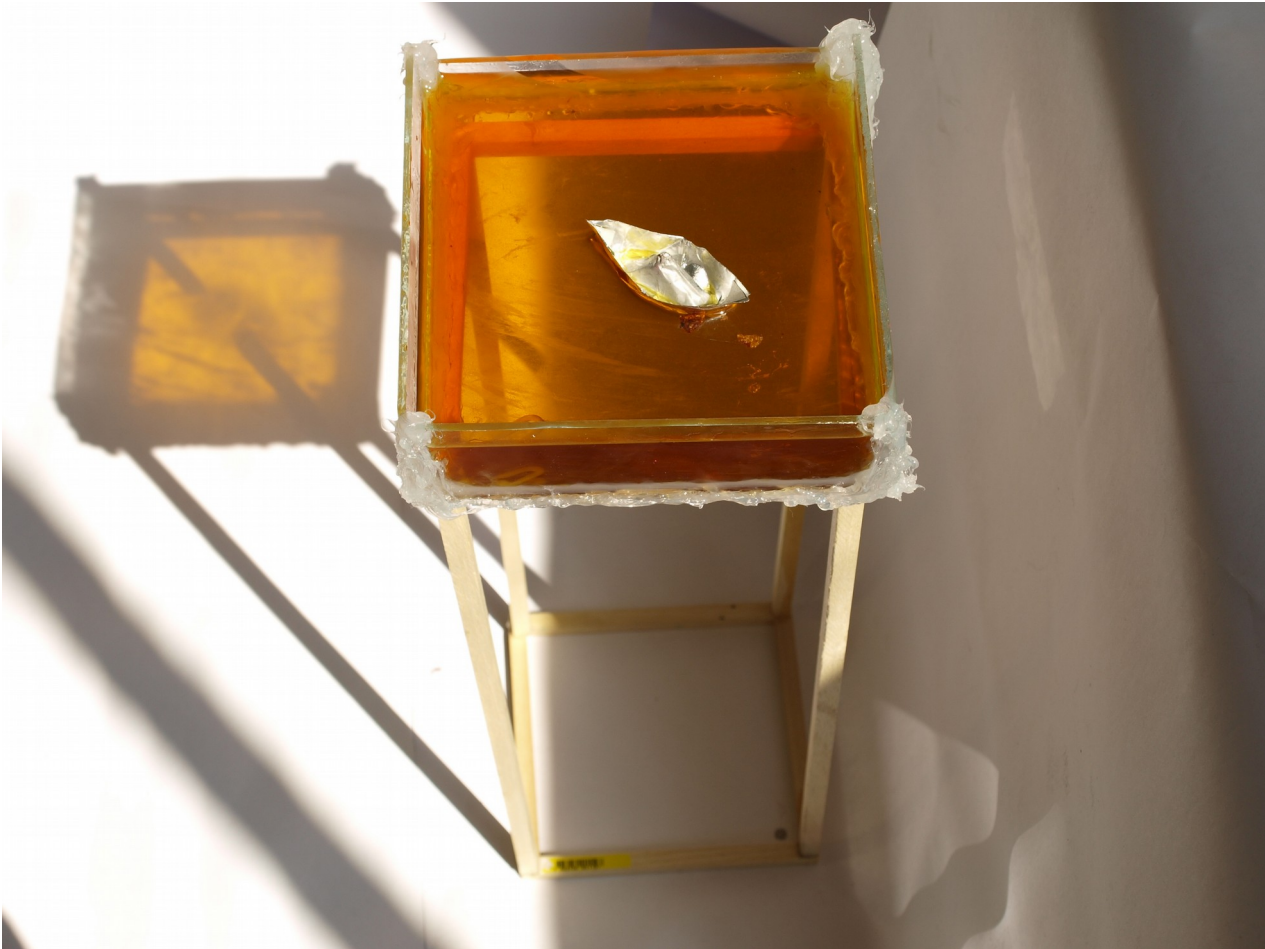


Terror TV:



Imágenes del proceso: (Anexo 3).

Parte 1:



Parte 2:



Parte 3:

