

TFG

RETÓRICA DE LA MEMORIA

ANÁLISIS RETÓRICO PARA EL DISTANCIAMIENTO EMOCIONAL ENTRE EL ARTISTA Y LA OBRA

Presentado por Alexandre Cubillos Simó

Tutor: Emilio Martínez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

Retórica de la memoria es un proyecto teórico práctico que aborda el tema de la instalación desde un análisis retórico de la obra de diferentes artistas. Este trabajo se realiza bajo la óptica de una serie de vivencias personales ocurridas a lo largo de este último año. Trabajando alrededor del concepto de sentimiento, dolor, memoria y esperanza se pretende la realización final de una instalación. En ella, pretendo establecer un distanciamiento entre artista y obra sin que en ningún momento la obra pierda significado y fuerza. Para ello se procede a un análisis de una serie de figuras retóricas que más tarde se aplicarán a una serie de artistas seleccionados por su concepto o forma. La dualidad entre signo y significado, artista y obra.

“(...) para persuadir hay que tocar primeramente la sensibilidad , provocar una reacción afectiva. La persuasión será tanto más eficaz cuanto menos numerosas sean las bases lógicas de que pueda disponer el intelecto para oponerse a ella. (...) Por ello la metáfora tiene casi siempre por función expresar un sentimiento que intenta sea compartido. (...)”

Palabras clave: sentimiento, memoria, retórica, obra, signo, significado e instalación.

ABSTRACT

Memory rhetoric is a theoretical and practical project that approaches the theme of artistic installation from a rhetorical analysis of the pieces of several artists. This work is made under the seek of a serie of personal memories along this last year. Working around the concept of feeling, pain, memory and hope it's professed a final art instalation. Here, I profess setting up a formal distancing between artist and masterpiece without losing its meaning and strength. To achieve this it will be proceeded an analysis of a group of retorics that lately will be apply in an amount of selected artists because of it's conceptual meaning or formal way to represent. The duality between sign and significant, artist and masterpiece.

“(...) to persuade sensibility must be touched firstly, induce to an affective reaction. Persuasion will be more effective as long as the logic bases knowledge can dispose to stand against, it will be less numerous. (...) As a consequence, metaphor has nearly always as a function expressing a feeling that tries to be shared. (...)”

Key words: feeling, memory, retorics, masterpiece, sign, significant and art installation.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer especialmente a mi tutor Emilio que ha estado apoyando este proyecto hasta el final, alentándome a explorar diferentes visiones y materiales. Por todos los consejos, ánimos y por ponerme en el camino de la instalación como forma de hacer arte.

Del mismo modo, me gustaría agradecer al departamento de escultura la disponibilidad de project rooms para la realización y documentación de la obra final.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. FIGURAS RETÓRICAS	7
3.1.FIGURAS DE SUSTITUCIÓN	8
3.2. FIGURAS DE SUPRESIÓN	10
3.3. FIGURAS DE ADICIÓN	11
3.4. APLICACIÓN	12
4. LA INSTALACIÓN	14
4.1. ANTECEDENTES	15
4.2. LA INSTALACIÓN Y LO EFÍMERO	17
4.3. REFERENTES	19
4.3.1. AI WEI WEI, ACUMULACIÓN Y REPETICIÓN EN SUNFLOWER SEEDS.....	19
4.3.2. PARADOJA Y METONIMIA EN ALLAN MCOLLUM.....	20
4.3.3. LA ANTÍTESIS DE BRUCE NAUMAN.....	22
4.3.4. HANS HAACKE, LA SINESTESIA SENSORIAL EN CONDENSATION CUBE.....	23
4.4. EMOCIÓN Y SUBJETIVIDAD	24
4.4.1. AUSENCIA Y ELIPSIS EN FELIX GONZÁLEZ TORRES.....	24
4.4.2. ALEGORÍA A LA MEMORIA EN LOUIS BORGEOIS.....	27
4.4.3. EL DOBLE SENTIDO DE TRACEY EMIN.....	29
4.4.4. HIPÉRBOLES DE JAMES LEE BYARS.....	30
5. EL DESHIELO DE LA MEMORIA	31
6. CONCLUSIONES	34
7. BIBLIOGRAFÍA	35
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	36

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la memoria ha sido un tema que ha llamado particularmente mi atención, ésta es en su acepción más sencilla la capacidad de recordar. ¿Qué recordamos? ¿Cómo recordamos? ¿Son los recuerdos una fuente fiable de información? A través de la instalación “el deshielo de la memoria” nos aproximamos al tema de la instalación. Las relaciones, el paso del tiempo. Todo configura nuestras vivencias, nuestras experiencias. La memoria de todo aquello que hemos vivido dejando una neblina difusa que llamamos recuerdo,

Recordar, proviene del latín “re-cordare” -volver a pasar dos veces por el corazón- y a partir de una serie de experiencias personales vividas a lo largo de este año se desarrolla este trabajo de investigación e introspección que culminará en un proyecto personal fruto de ese proceso.

Para mí, el arte tiene una necesidad vocativa, de llamar a alguien, de expresar una inquietud, una sensación, una emoción reprimida que necesita salir. Es entonces, cuando se empieza a tejer una obra, nacida de esa necesidad vocativa. Pero, ¿qué pasa cuando esas emociones se nos aferran dentro? ¿Qué pasa cuando esas emociones que necesitamos liberar se vuelven en nuestra contra? Empecé a darle vueltas al tema de ¿cómo puede el artista que busca expresar una emoción sentirse a salvo de su obra?

Para ello y poder desarrollar mi proyecto personal empecé a buscar una serie de referentes que o bien conceptualmente se aproximaran a las emociones que yo buscaba liberar o bien, que formalmente me dieran la llave para poder dar forma a esa pelota. A través de los conocimientos que me ha aportado el grado con las asignaturas cursadas comprendí que la forma de expresión más completa y que más se ajustaba a mi forma de entender la realidad era la instalación. Dentro de los artistas que hablaban del dolor, de la memoria y de la pérdida; temas que a mi me interesan personales, había un grado de cercanía pero por otro lado había un cierto distanciamiento emocional entre obra y artista de forma que se universalizaba el tema tratado dentro de la vivencia personal.

Preguntándome como poner barreras emocionales en mi obra que no solo me ayudaran a conectar con las emociones del espectador sino que me “salvaran” de la obra, encontré en las figuras retóricas una buena herramienta para lograr ese distanciamiento. Mediante el uso de las figuras retóricas, hacía una codificación del mensaje que quedaba desprovisto de cualquier detalle personal que permitiera a cualquiera que visualizase la obra, lograr empatizar con el sentido de la obra.

Así finalmente, mediante una investigación de los artistas y una aproximación a las figuras retóricas elaboro un análisis retórico de los referentes expuestos en el trabajo. Esto, me ayudará a la elaboración del

proyecto personal final basado en los resultados y el aprendizaje obtenidos poniendo el norte del proyecto en la memoria. La memoria de los sentimientos agridulces. La memoria, el don preclaro de evocar los sueños.

Nos referimos a la memoria como la capacidad para recordar o como la facultad por medio de la cual se recuerda. Esta facultad psíquica es crucial y definitiva para las personas, pues la conciencia que tienen de sí mismas se basa en buena medida en su capacidad para reconocer, en su habilidad para rememorar su pasado y en el recuento de su propia vida.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este trabajo como se ha comentado anteriormente es poner una barrera entre el artista y la obra de forma que el artista pueda expresarse sin que lo expresado le suponga una carga emocional negativa. Este estudio se verá culminado en la posterior realización de una obra personal.

La metodología ha consistido en una primera investigación de que tipos de figuras retóricas existían, que uso tenían y que aplicaciones habían tenido. Para ello se ha realizado un trabajo de investigación sobre retórica de la imagen. Todo lo encontrado hasta ahora versaba sobre las figuras retóricas en el lenguaje, en la publicidad y la pintura. Pero no había un estudio como tal de las figuras retóricas sobre otras manifestaciones artísticas. Por tanto traté de aplicarlas a las instalaciones; para ello se realiza un estudio del concepto de instalación, sus características y un breve recorrido histórico para ser capaz de realizar mi obra posterior. Tras esto se seleccionan una serie de referentes que quedan divididos en referentes formales, cuya forma de llevar a cabo las obras me resultan interesantes y por otro lado en conceptuales, aquellos cuyo tema guarda cierta relación con mi investigación. Estas obras a su vez son estudiadas y analizadas bajo el prisma de las figuras retóricas. Todo ello para dar una coherencia y un sentido al proyecto desarrollado teniendo los conocimientos para aplicar los conceptos y las diferentes figuras para llegar así finalmente a la realización de la obra con las diferentes figuras.

3. FIGURAS RETÓRICAS

En este trabajo se pretende comprender el nivel de distanciamiento que un autor pone entre él y su obra. Por ello el análisis y estudio de las figuras retóricas es una de las principales formas de vislumbrar dicho distanciamiento. Ayuda a comprender mejor su significado enriqueciendo la obra y estableciendo una dialéctica con el receptor.

Lo que la retórica puede aportar a la creación artística es ante todo un método de lectura pero también un método de creación. La retórica es, en este sentido, el repertorio de las diferentes maneras con las que se puede ser persuasivo al intentar transmitir una imagen y con ella una idea o un conjunto de ellas¹

En definitiva, las figuras retóricas son esenciales para la transmisión de un mensaje, dentro de un código comprensible por el espectador el descubrimiento y la relación de las mismas genera en él un efecto de placer. Pues ante una obra cuya lógica se traspone, es el espectador el que debe completar su significado para entender el mensaje. A continuación se exponen las principales figuras retóricas que aparecen tanto en el lenguaje como en las posteriores obras que se analizarán:

Podríamos distinguir tres grandes grupos en los que englobar las figuras retóricas. Hablaríamos de las figuras de sustitución, donde englobaríamos la metonimia, la sinécdoque, la hipérbole, la metáfora, la personificación, la alegoría; las figuras de supresión donde encontraremos la elipsis y algunas figuras menores y las figuras de adjunción.¹

1 LÓPEZ FERNANDEZ-CAO, M. *La retórica visual como análisis posible en la dialéctica del arte y de la imagen*, p.61.



3.1.FIGURAS DE SUSTITUCIÓN

Las figuras retóricas de sustitución son aquellas en las cuales se produce un sustitución de un elemento A por un elemento B. Según se produzca esta sustitución nos encontraremos ante una metáfora, una metonimia o una hipérbole entre las más destacadas.

Podríamos definir la **metáfora** como la identificación de un término real A con un termino imaginario B. La metáfora consiste en un tipo de analogía o asociación entre elementos que comparten alguna similitud de significado para sustituir a uno por el otro en una misma estructura.

Tal y como define María Acaso *“hay metáfora cuando se sustituye un elemento de la imagen por otro, según una relación de semejanza de carácter arbitrario, es decir un hallazgo personal del autor de la representación visual”*¹

Más que acotar la metáfora como un mecanismo estricto de sustitución de términos que mantienen entre sí una relación de analogía, convendría referirse más bien a una tensión entre magnitudes, una tensión dinámica que enfrenta identidades y diferencias produciendo entre ellas una especie de copresencia o condensación.²

Tal y como se observa en la figura 1 podemos ver la identificación visual de la parte superior del cono que correspondería al helado, con un abdomen flácido propio de la obesidad

Pasamos a continuación a hablar de otra figura, la **metonimia**. Entendemos como metonimia el tipo de figura que produce la sustitución en términos de relación de proximidad o bien, de similitud formal dependiendo ambos recíprocamente. Es decir, una relación de contigüidad y desplazamiento entre los términos empleados. Estas relaciones puede ser de causa-efecto, continente-contenido, productor-producto etc.

Carrere y Saborit definen la metonimia de la siguiente forma:

*“(...)sustitución de una magnitud por otra, de modo que entre ambas se establezca una relación no de similitud, semejanza o salto (...) sino de continuidad, de cierta dependencia recíproca, como por obra de un desplazamiento.”*³

En este caso, entendemos la metonimia como la representación de la coca cola con limón (figura 2) pues para su representación se utiliza la letra “C” con la tipografía identificativa de la marca, del mismo modo que la corteza del limón que forma dicha letra, nos remite directamente al limón que contiene el refresco.

La metonimia nos lleva a hablar directamente de la **sinécdoque** pues po-



FIG. 1 Anuncio contra la obesidad infantil de la República francesa.

FIG. 2 Anuncio de Coca-cola

1 ACASO, M. *El lenguaje visual*, p.88

2 CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.328.

3 *Íbid*, p.305.



FIG 3. Anuncio para promover la donación de sangre.

FIG 4. Anuncio de Panasonic

dríamos considerar esta figura como un caso especial de metonimia. Esta es una combinación de las dos explicadas anteriormente sustituyéndose el todo por las partes (generalizante) o la parte por el todo (particularizante). La sinécdoque es una forma específica de metonimia en la que la relación de continuidad entre dos términos es cuantitativa.

Así queda reflejado en la figura 3 donde el traje rojo de Spiderman es fácilmente reconocible por el gesto y los colores. Además esta imagen va acompañada de un eslogan donde se hace referencia a los superhéroes. Del mismo tiempo el traje queda metaforizado por el color rojo identificativo de la sangre. Por ello en este caso observamos una sinécdoque.

Conocemos como **hipérbole** la exageración desmesurada que el autor realiza de algún elemento o conjunto de elementos pertenecientes a la obra.

Entendemos por **ironía** la proposición de una idea para que se entienda por su contraria, produciendo un efecto hilarante. Recurriendo frecuentemente al humor para acompañar su entendimiento.



3.1.2. FIGURAS DE SUPRESIÓN

Como su nombre indica, son figuras en las cuales se obvia algún elemento de la imagen para enfatizar su significado. Dentro de este grupo encontramos varias figuras; la principal es la elipsis que es la que a continuación se desarrolla pero no obstante, encontraríamos otras menores como el zeugma, el eufemismo o la onomatopeya. Son los tipos de figura menos utilizados pues su realización es delicada: no solo se trata de suprimir un elemento sino de llegar al espectador a percibir esa ausencia y a reconstruir el elemento ausente.¹ Lopez Fernández CAO 1998 la retorica....

La elipsis es una figura mediante la cual se produce la supresión de ciertos elementos de la imagen sin separarse esta en sus fenómenos de la correspondiente figura de pensamiento. Dentro de las elipsis podemos encontrar dos tipos: las elipsis icónicas y las elipsis plásticas.

Las elipsis icónicas se producen cuando en un enunciado pictórico se cancela las unidades icónicas o bloques integrados correspondientes a tipos, subtipos o supratipos.

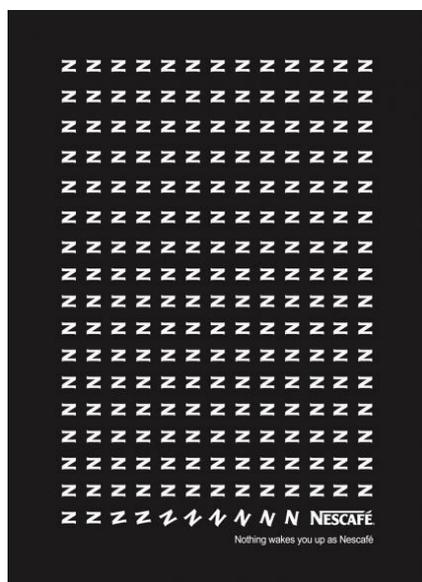
Las elipsis plásticas se producen en cambio cuando en un enunciado pictórico se cancela alguna de las unidades plásticas o bloques integrados de unidades plásticas (forma, textura, color)²



FIG 5. Magritte. Los Amantes

1 LÓPEZ FERNANDEZ-CAO, M. *La retórica visual como análisis posible en la dialéctica del arte y de la imagen*, p.61.

2 CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p. 269



En esta imagen observamos la elipsis al taparse los rostros de las figuras principales. En este caso, se ha utilizado la figura para dar un carácter más universal.

3.1.3. FIGURAS DE ADICIÓN:

Finalmente, las figuras de adición. Estas consisten en el uso continuado de una única expresión que se prolonga a lo largo de la obra. Encontramos las siguientes:

La **repetición** se produce cuando el autor de forma deliberada repite algún elemento de la obra. Bien sea un sonido, una imagen.¹ Dependiendo del elemento repetido la repetición puede aparecer como **aliteración** si se trata de la repetición del mismo sonido, imagen o ritmo; como **anáfora** si se trata de la repetición inminente de una idea o de un elemento; como **anadiplosis** si en el esquema de repetición la primera parte termina con lo que comienza la segunda (ABCD/DEFG) y finalmente; **epanadiplosis** si en el esquema repetitivo la primera parte comienza con el elemento con el que finaliza la segunda. (ABCD/EFGA).

Cabe destacar la importancia de esta figura en las obras. La repetición producida a su vez podrá ser binaria o emparejamiento, si el tropo se repite por pares o bien continuada si esa repetición se produce como el nombre indica, de forma continuada.

Cuando hablamos de **paralelismo** nos referimos a la construcción de secuencias que, por forma o contenido establecen relaciones de similitud² Pasamos a otra figura de adición, la **paradoja**. Se trata de una figura que altera la lógica de lo que se está representando pues ideas opuestas se mezclan para crear un significado. Consiste en la combinación de magnitudes(...) habitualmente incompatibles, que sin embargo, desde la sorpresa inquietante, puede adentrarnos en un significado más complejo e incisivo.³

Podríamos definir la **sinestesia** (*figura 8*) como un subtipo de metáfora en el cual la relación se establece mediante los sentidos, es decir, la presencia de un sonido evoca reacciones propias a otro sentido. Llamaremos sinestesia pues, “a aquellas metáforas que, al relacionar dos magnitudes (...) relacionen asimismo dos o más órganos sensoriales, dos o más sentidos, <<natural>> o conceptualmente asociados a dichas magnitudes.”⁴



FIG. 6 Anuncio Nescafé
FIG.7 Anuncio Camper

1 LÓPEZ FERNANDEZ-CAO, M. *La retórica visual como análisis posible en la dialéctica del arte y de la imagen*, p.46.

2 Íbid. p. 49.

3 CARRERE, A. SABORIT, J. *Retórica de la pintura*, p.468

4 Íbid., p. 353.



FIG. 8 Zurbarán *Agnus Dei*.

3.4. APLICACIÓN

Una vez vistas y entendidas las figuras retóricas y sus diferentes usos y funciones tanto en el arte como en la publicidad, se va a proceder al análisis retórico de una imagen de la misma forma en la que se realizarán los análisis posteriores. La imagen elegida, es un cuadro de Lucio Fontana concretamente concepto espacial.

En este caso encontramos varias figuras retóricas entre las cuales destacamos las siguientes:

Por un lado encontraríamos una elipsis del color. Esta figura es relevante en tanto que al tratarse de una pintura, la ausencia matérica del color puede indicarnos la intencionalidad de la misma. Por otro lado en un plano más conceptual, podríamos hablar de una metonimia en relación al título. El nombre que el artista le da a la obra, es "concepto espacial" ese concepto queda reflejado por un corte longitudinal en el centro del lienzo. Siendo por tanto el corte la parte que representa el todo que es el concepto del espacio. Finalmente, mirando la obra de Fontana, favorece sensaciones toscas de aspereza y rugosidad evocando experiencias táctiles afiladas¹ dando lugar por ello a una sinestesia.

1

CARRERE, A. SABORIT, J. Retórica de la pintura, p.365.

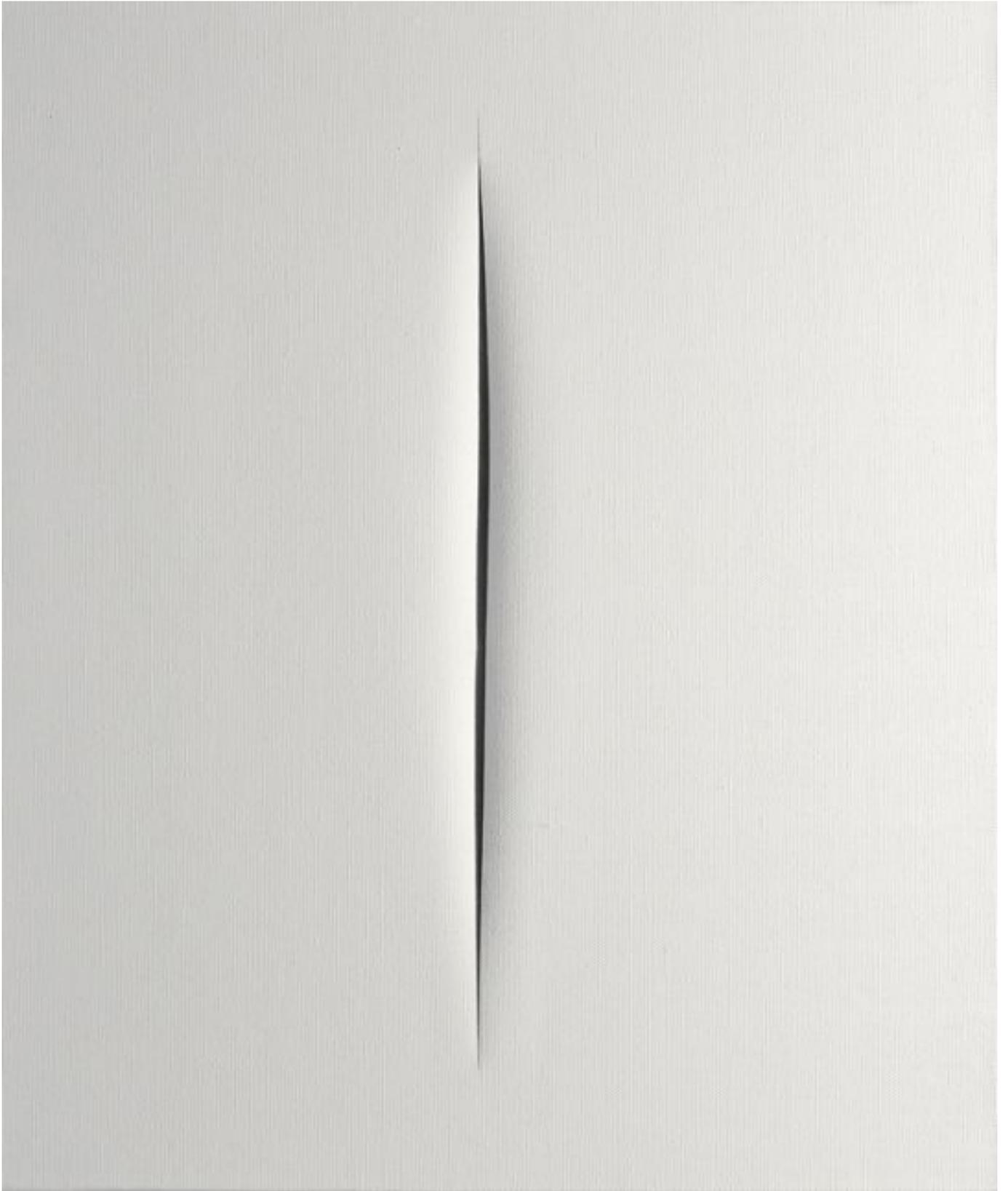


FIG.9 Lucio Fontana. Concepto Espacial.



Fig. 10. Dan Favin. Sin título.

Fig. 11. James Turrell. Sin título

4. LA INSTALACIÓN

“La instalación es, por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos -objetos, imágenes, sonidos, textos, etc.- cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio: construye una escena, un decorado, una escenografía que quiere ser habitada y vagabundeado por el espectador.”¹

Podríamos definir el concepto de **instalación** como todas aquellas manifestaciones en las cuales se interviene un espacio determinado con una intención artística recurriendo para ello a medios no convencionales en el arte, desde elementos físicos, sonoros, lumínicos etc. Una de las características de la instalación es el espectador. En esta modalidad, la instalación se abre al espectador “exigiéndole” una participación activa; la obra necesita del espectador para culminarla y completarla. Este nivel de interacción entre obra y espectador queda determinado por el propio artista que crea una especie de juego. “De esta manera el espectador toma conciencia de su situación en el mismo espacio de la obra y puede relacionarse con los objetos desde diferentes posiciones.”²

Eugeni Bonet nos lo define del siguiente modo: “La instalación (...) sería el paso siguiente a la escultura. La escultura elevada a un plano dimensional superior, a una cuarta dimensión que inevitablemente asociamos al añadido de un factor tiempo. Dos aspectos que redundan en esta temporalidad de la instalación son: en primer lugar, la circunstancia frecuentemente enumera o puntual en la que una instalación cobra cuerpo; y en segundo lugar, la temporalidad inherente al recorrido-lectura que le corresponde seguir (o más bien decidir) al espectador, aspecto propiciado por el despliegue organizado en los distintos elementos en el espacio, siempre según una cierta trama o premisa que los ata, de manera más o menos ostensible, en un concepto y conjunto único.”³ Si bien la instalación se entiende como la modificación de un espacio determinado con una intención artística podría relacionarse con la arquitectura. Pero dados los principios escultóricos de los cuales se vale se plantea como en este caso como una consecuencia lógica de la escultura. Esta definición de Eugeni Bonet nos viene a decir que la escultura a partir de los años 60s, da un giro aparece un nuevo factor que rompe con la concepción clásica de la misma. Si hasta entonces la escultura abarcaba las dimensiones de altura, anchura y profundidad se le suma una nueva variable, el espacio-tiempo.

1 BAIGORRI, L. El video y las vanguardias históricas, p. 75

2 LARRAÑAGA, J. Instalaciones, p. 39

3 BONET, E. Escritos de vista y oído, p. 295.

La instalación pretende una modificación un cambio en el contexto, la percepción del espacio en el que se encuentra creando al mismo tiempo un diálogo con el espectador.

El nombre, más apropiado para los genios de la electricidad, la fontanería etc “surgió de Dan Flavin conocido por sus obras (...) con tubos de neón de diversos tamaños y colores. Así que después de todo, la electricidad estuvo de por medio.”

4.1 ANTECEDENTES

La instalación nace en los años 60 de la mano del arte conceptual, pues la instalación se considera como un género propio dentro de la corriente conceptual. En este sentido los artistas buscaban desprender el arte de pura admiración estética para convertirse en una profunda reflexión de las ideas donde lo primordial es, como su nombre indica la importancia del concepto de la obra tratando de que la experiencia estética pero sin que esta medie en la elaboración artística. Es por tanto un arte sustancial de las ideas donde su sentido artístico está en el contenido conceptual desarrollado.



FIG 12. Duchamp junto a La Rueda

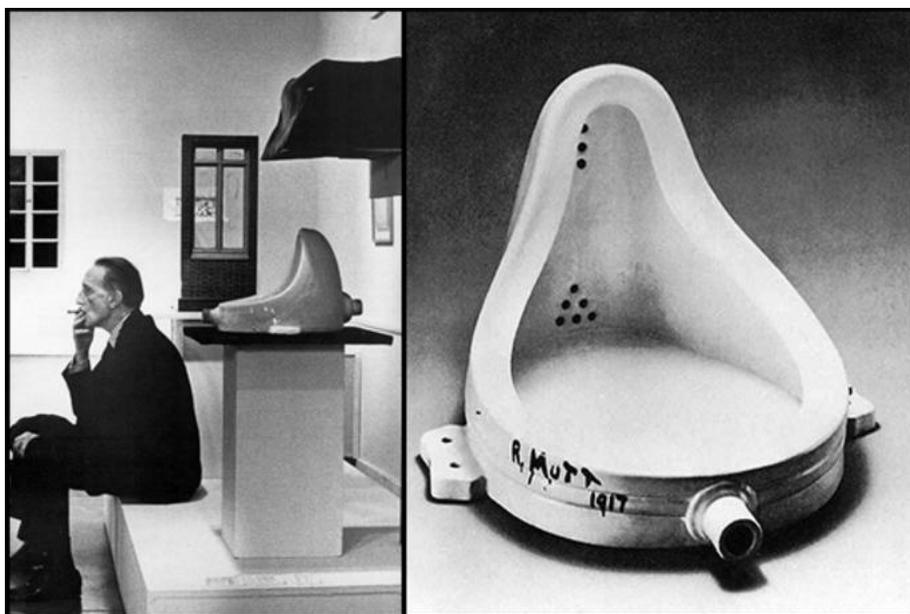


FIG 13. Ducham junto a La Fuente

La instalación artística comprende una cantidad ingente de influencias, desde las expresiones tradicionales de la pintura, escultura, arquitectura, teatro, literatura y música, hasta nuevos movimientos y tendencias artísticas coetáneas que manejaban conceptos muy similares. Se sitúa en esa corriente de expresiones artísticas antiobjeto que aparecieron a partir de los años 60. Tiene influencias directas del arte de acción, el performace, happening y body art. Contiene aspectos del arte povera,

el arte conceptual, y con más evidencia elementos del land art, hasta el punto de ser realmente difícil diferenciar dónde empiezan unos y dónde terminan los demás¹



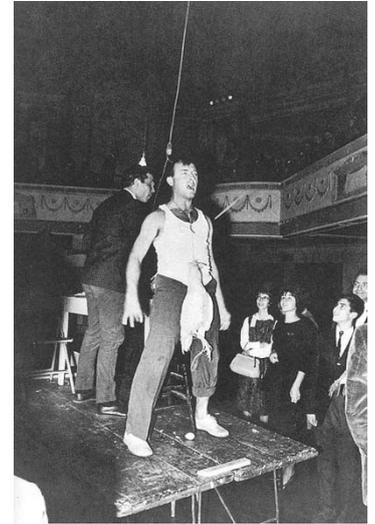
FIG.14 Dalí. Mae West

Si hacemos un recorrido histórico podemos fechar los antecedentes de la instalación en el movimiento dadaísta. Movimiento que buscaba liberar al arte de sus limitaciones creando un arte inaceptable y efímero. Concretamente, la más reconocida es la figura de Marcel Duchamp con obras como la Rueda de Bicicleta o el famoso urinario presentado en la exposición de los “Independientes” en Nueva York. (1917)

Posteriormente los futuristas manifestaban una inquietud por incorporar el espacio a la obra mostrando una clara disconformidad con el arte plano y macizo “proclamemos la absoluta y total abolición de la línea finita y la estatua cerrada. Abramos la figura y encerremos en ella el ambiente (...) situando al espectador como centro de la acción. (1934)

También en el movimiento surrealistas aparecieron los primeros vestigios de la instalación. Concretamente podemos observarlo en la obra del artista Salvador Dalí. El catalán diseñó una habitación basándose en el rostro de Mae West. (1938) Finalmente podemos tener en cuenta las obras de Lucio Fontana que con el “Concetto Spaciale” perforó varias de sus obras incorporando el espacio en ellas a finales de los años cuarenta.

¹ DÍAZ-OBREGÓN, R. Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación, p. 124.



FIGS. 21, 22, 23 Allan Kaprov. Happenings

Es en 1959 cuando Allan Kaprov inicia sus happenings en las cuales utiliza piezas de música, proyección y danza. Pero no contaban con la participación de los espectadores. Ya en 1961 dos años más tarde, Kaprov realiza una acumulación de neumáticos y varios objetos donde el espectador puede optar por participar o por el contrario seguir manteniendo su pasividad. La instalación ha seguido desarrollándose a lo largo de las últimas décadas siendo en la actualidad todavía un arte de vanguardia y de desarrollo artístico.

4.2 LA INSTALACIÓN Y LO EFÍMERO

Pese a que el concepto de lo efímero es inherente a la palabra instalación pues estas están pensadas para durar un periodo de tiempo, el concepto de memoria de recuerdo es intangible. Para ello se procede al análisis de una obra de Allan Kaprov en la cual he observado cierta similitud formal y conceptual para el proyecto desarrollado. En concreto, la obra es un happening de 1967 titulado *Fluids* que consiste en en varias estructuras de hielo constuidas en California de aproximadamente unos 9 metros de largo y 3 metros de ancho dejando que estas estructuras se derritiesen durante 4 días. Con estas obras, Kaprov empezó a experimentar con los entornos como ampliación de sus ensamblajes, los cuales, a su vez, habían evolucionado a partir de la pintura.¹

Atendiendo ya a las figuras retóricas, encontramos en la paradoja la más importante. Tradicionalmente los monumentos en lugares públicos tienen como vocación la durabilidad en el tiempo; Kaprov rompe en este sentido otorgándole al monumento un carácter efímero por su realización en hielo. Por otro lado podemos encontrar una hipérbole dadas las dimensiones de la

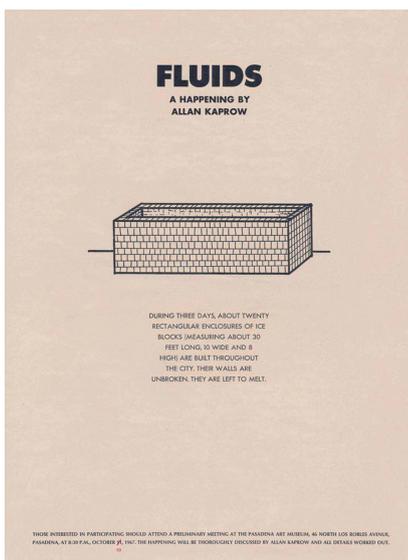


FIG. 24 Cartel obra *Fluids*

1 OSBORNE, P. *Arte Conceptual*, p. 113.

obra expuesta. Y finalmente podríamos hablar de una repetición continuada de los bloques de menos tamaño que conforman el bloque final.

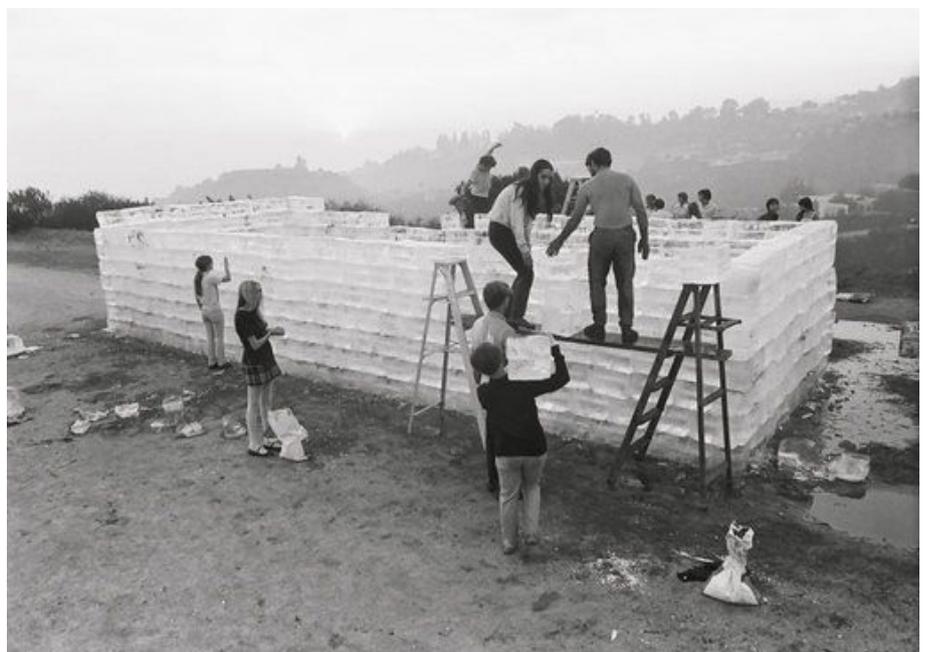
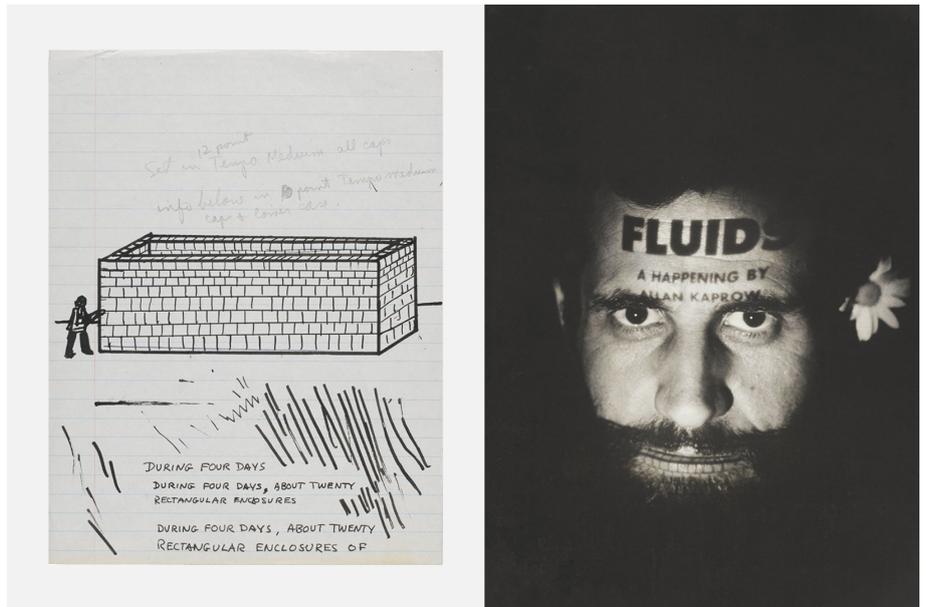
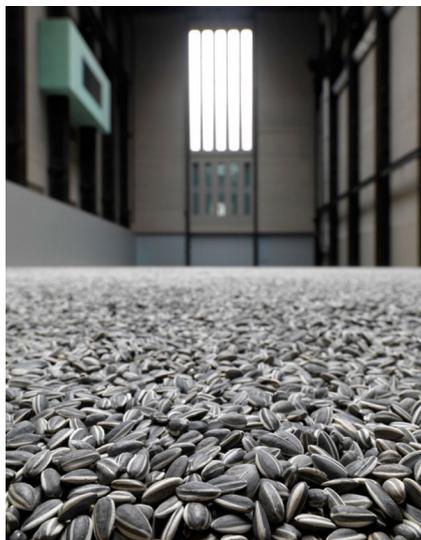


FIG. 25 BOCETO OBRA FLUIDS

FIG. 26 ALAN KAPROV

FIG. 27 PROCESO DE CONSTRUCCION DE LA OBRA FLUIDS



FIGS. 27, 28 SUNFLOWER SEEDS

FIG. 29 AI WEI WEI posando junto a su obra

4.4. REFERENTES

En este apartado, se pasan a comentar todos los referentes formales que me han interesado y han llamado mi atención a la hora de realizar este trabajo, analizadas algunas de sus obras desde el punto de vista retórico.

4.3.1. AI WEI WEI, ACUMULACIÓN Y REPETICIÓN EN SUNFLOWER SEEDS.

Esta obra del autor chino Ai Wei Wei está hecha con cien millones de cáscaras de pipas aparentemente idénticas hechas en porcelana. Si observamos la instalación apreciamos toda esa cantidad de cortezas ocupando todo el suelo de la sala.

En cuanto a las figuras retóricas, en la obra encontramos: por un lado la **acumulación** y la repetición continuada de las múltiples pipas que invaden el suelo de la sala creando un paisaje infinito. A esta figura se le suma la **sinonimia** que se establece al comparar la porcelana de la cual están fabricadas las pipas con China, madre del arte de la porcelana. Esta a su vez nos conduce por la parte más formal de la obra a una **sinestesia** y por la parte más conceptual a una **metonimia** donde las pipas (que están manufacturadas) hacen referencia a los múltiples artesanos y al país en si mismo.

“Ai Weiwei’s (...) Sunflower Seeds, is a beautiful, poignant and thought-provoking sculpture. The thinking behind the work lies in far more than just the idea of walking on it. The precious nature of the material, the effort of production and the narrative and personal content create a powerful commentary on the human condition.(...) Each piece is a part of the whole, a commentary on the relationship between the individual and the masses. The work continues to pose challenging questions: What does it mean to be an individual in today’s society? (...)What do our increasing desires, materialism and number mean for society, the environment and the future?”¹

1 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

“La obra Sunflower Seeds de Ai Wei Wei es una hermosa, conmovedora y provocadora escultura. El pensamiento detrás del trabajo reside más allá de la idea de caminar sobre ella. La preciosa naturaleza de los materiales, el esfuerzo de producción y la narrativa y contenido personal crean un poderoso comentario sobre la condición humana. Cada pieza es parte de un todo, un comentario sobre la relación entre lo individual y las masas. El trabajo continúa planteando unas desafiantes preguntas: ¿Qué significa ser individual en la sociedad actual? ¿Qué significan nuestros crecientes deseos, el materialismo y los números para la sociedad, el entorno y el futuro? Traducción propia.

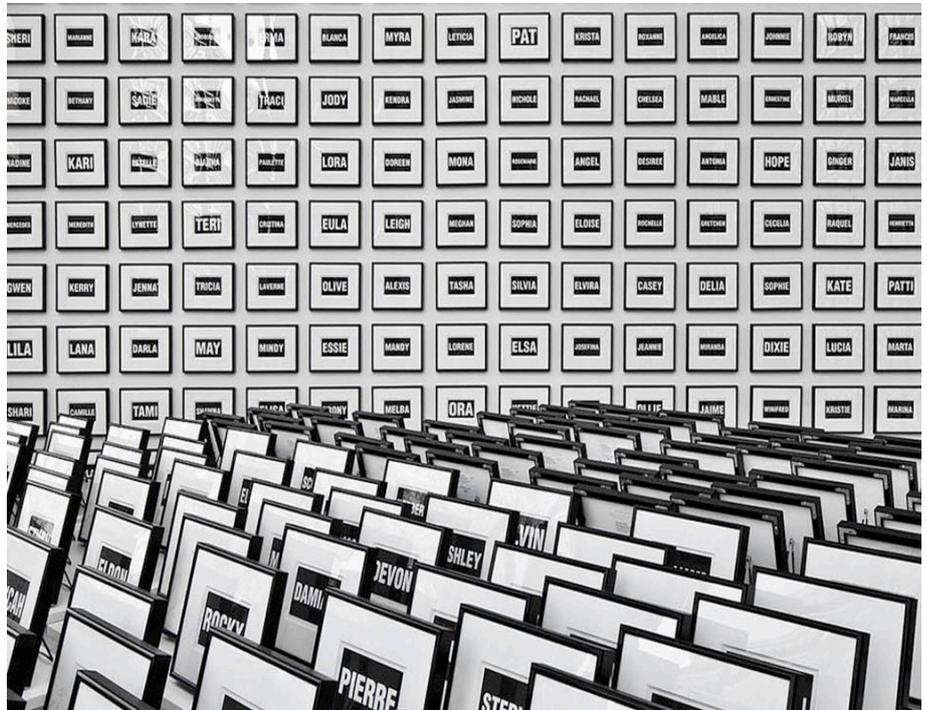


FIG. 30 EACH AND EVERYONE OF YOU

4.3.2. PARADOJA Y METONIMIA EN ALLAN MCOLLUM

EACH AND EVERYONE OF YOU

En esta obra, el autor hace una exploración sobre la emoción que todos compartimos al dar nombre. Cuando nombramos aportamos una parte de cariño en esa persona. Es por ello que para evocar esos recuerdos y sentimientos a través del censo de EE.UU produjo 3 portfolios de 1200 copias con los 600 nombres femeninos más comunes y los 600 masculinos más comunes. Como figuras retóricas cabe destacar la **repetición**, en este caso tanto por concepto como por forma nos encontraríamos ante una **anáfora** pues la idea que se repite es la misma variando ligeramente la forma. Por otro lado los nombres hacen referencias **metonímicas** a la persona o grupo de personas que están representando. Finalmente mencionar la presencia de la **paradoja** pues si el nombrar otorga cierto cariño y cualidades utilizar nombres tan comunes desvirtúa ese significado dándole un matiz más corriente.

SURROGATES

Nos encontramos ante unas figuras que podrían parecer marcos con fotos en negro pero realmente nos encontramos ante estructuras de yeso pintadas con esmalte; no hay marco, no hay lienzo se disuelve esa división entre pintura y marco.

“After mounting a few exhibitions I learned quickly that the Surrogates worked to their best effect when they came across as props-like stage props-

which pointed to a much larger melodrama than could ever exist merely within the paintings themselves. The Surrogates, via their reduced attributes and their relentless sameness, started working to render the gallery into a quasi-theatrical space which seemed to 'stand for' a gallery; and by extension, this rendered me into a sort of caricature of an artist, and the viewers became performers and so forth. In trying to objectify the conventions of art production, I theatricalize the whole situation"¹

De esta forma nos encontramos con un "surrogate" -sustituto- de la pintura. Esto en sí es una metonimia puesto que el autor utiliza una parte por el todo; utiliza los sustitutos como forma de hacer referencia a toda la pintura en general. A su vez, presenta una elipsis muy marcada íntimamente ligada al color negro, pues este se asocia con el significado de vacío, la ausencia de la pintura que es reemplazada por un sustituto. Un sustituto que realiza todas las funciones que una pintura debería hacer pero no es una pintura. Esto en sí podría considerarse como una paradoja.



FIG. 31 SURROGATES

1 <http://allanmccollum.net/allanmccnyc/McCollum-Starke.html>

“Después de algunas exhibiciones aprendía rápido que los Sustitutos funcionaban de la mejor manera cuando se convertían en accesorios para el escenario, que apuntaban a un melodrama mucho más grande del que podría existir simplemente dentro de las pinturas mismas. Los sustitutos, a través de sus atributos reducidos y su implacable igualdad, comenzaron a trabajar para convertir la galería en un espacio cuasi teatral que parecía "representar" una galería (...) Al tratar de objetivar las convenciones de la producción artística, teatralicé toda la situación”
Traducción propia



4.3.3. LA ANTÍTESIS DE BRUCE NAUMAN

ONE HUNDRED LIVE AND DIE

Esta obra de Nauman está realizada a partir de neones parpadeante perfectamente sincronizados. Cuatro columnas de cambiantes secuencias representan palabras referidas a la vida y a la muerte. Una repetición constante e luces que se apagan y se encienden constantemente. La obra presenta una clara antítesis u oposición entre dos conceptos irreconciliables como son la vida y la muerte. De la misma forma resulta también paradójico que un significado tan negativamente connotado sea iluminado con luces de neon de diferentes colores. Esta paradoja la hallamos también en los propios mensajes que el artista nos envía pues una misma situación puede ir acompañada de la vida o la muerte. “LAUGH AND LIVE-LAUGH AND DIE”¹

GET OFF MY ROOM, GET OFF MY MIND

Nos encontramos ante otra obra del autor Bruce Nauman. En esta obra nos encontramos ante una construcción que pretende representar una habitación. La obra es prácticamente una obra sonora, donde se puede escuchar la repetición constante de ‘I yelled it and growled it and grunted it.’² Por lo tanto encontramos ya dos figuras retóricas: por un lado la repetición de la frase y del sonido con una clara finalidad perturbadora a la que llamamos aliteración y por otro lado, una clara paradoja que queda marcada por la invitación a entrar a la habitación mientras que desde dentro la obra te expulsa. Finalmente encontramos una elipsis producida por la ausencia de objetos en la sala y encontramos una metonimia marcada por la habitación-mente que queda remarcada por el nombre de la obra.

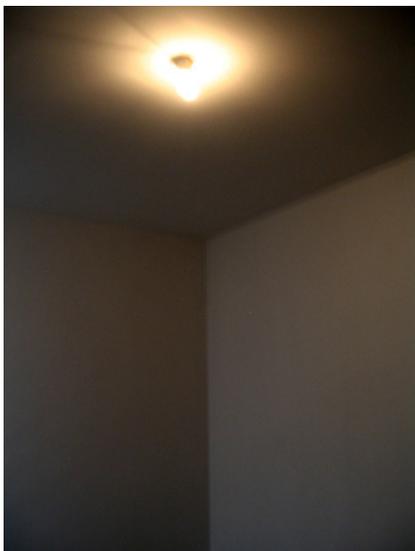


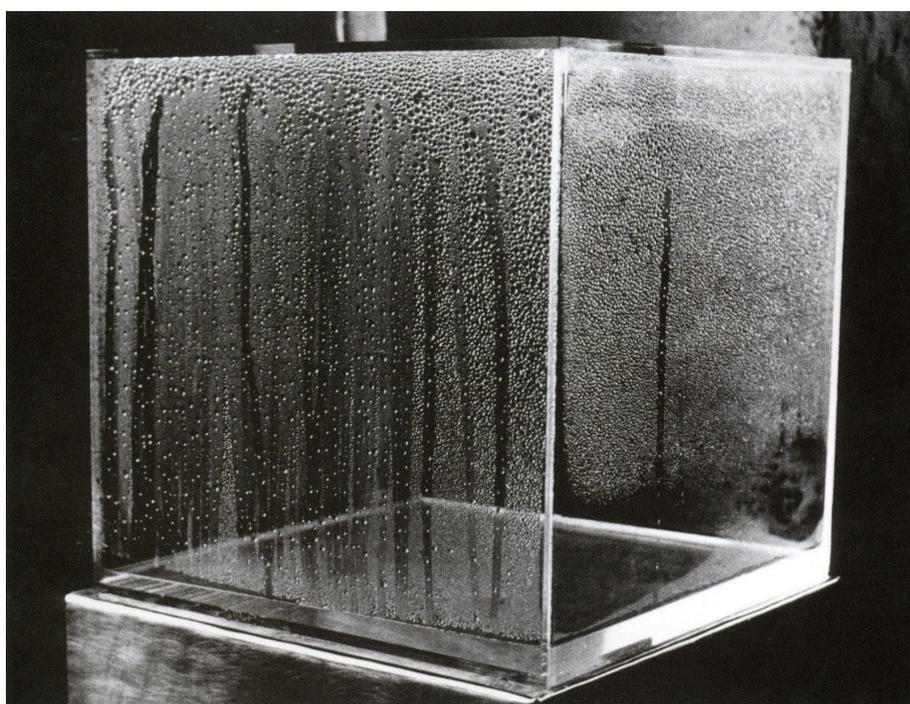
FIG. 32 ONE HUNDRED LIVE AND DIE
FIG. 33. GET OFF MY ROOM, GET OF MY MIND.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=F77iHvF9Guc>
2 Y grité, y gruñí, y gruñí.



4.3.4. HANS HAACKE, LA SINESTESIA SENSORIAL EN CONDENSATION CUBE

Condensation cube, es una obra de principios de los años 60. En esta obra, el artista realiza una serie de obras en contenedores de plexiglás llenos de agua los cuales a través de una serie de procesos llegan a la condensación. Para esta pieza, Hans Haacke, se valió de los textos de Ludwig von Bertalanffy biólogo y filósofo austriaco que consideraba que “un organismo vivo es un sistema abierto que cambia continuamente en función de su diálogo o interacción con el entorno.”¹ Nos encontramos en primer lugar ante una propopeya pues a raíz de estos conocimientos, el autor otorga al cubo las capacidades de relación con el entorno de un organismo vivo. La condensación del agua variará por tanto de las condiciones de la sala y el entorno donde se desarrolla la obra. Finalmente mencionar en la parte formal, la presencia de una sinestesia al condensarse el agua y evocar con las gotas condensadas el sentido del tacto.



1

¹[https:// www.macba.cat/es/condensaDon-cube-1523](https://www.macba.cat/es/condensaDon-cube-1523)

4.4 EMOCIÓN Y SUBJETIVIDAD

En este apartado se comentan los artistas que tanto su obra formalmente como la parte conceptual tiene relación con el tema investigado de una forma más próxima.

4.4.1. AUSENCIA Y ELIPSIS EN FELIX GONZÁLEZ TORRES

PERFECT LOVERS

Se trata de una de las obras más conocidas del artista, en ella reflexiona sobre la enfermedad y el luto. Como podemos observar, el artista expone dos relojes exactamente idénticos - produciéndose una repetición binaria- que marcan la misma hora. Con el paso del tiempo estos relojes comienzan a desincronizarse hasta que el tiempo que los separa crece. La obra en sí es una alegoría al paso del tiempo y a las relaciones. La obra, además presenta una clara metáfora en los relojes; relacionadas con el tópico latino del *vanitas vanitatum*. El artista reúne así de una forma visual el inexorable paso del tiempo y como esto afecta, que efectos produce. Ambos relojes hacen referencia a dos cuerpos, dos personas, dos almas; convirtiéndose así en una metonimia. Finalmente, podríamos decir que la obra en relación al título de la misma es una ironía; puesto que el título homenajea el concepto de amantes perfectos que posteriormente se desmorona en la obra.



FIG. 36 PERFECT LOVERS

“Time is something that scares me . . . or used to. This piece I made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me, ticking.”¹

BILLBOARD OF AN EMPTY BED

“Félix expuso veinticuatro espectaculares en las calles de Nueva York que presentaban la misma imagen: la fotografía de una cama deshecha y con la impresión de dos cuerpos que estuvieron recientemente allí. El número de carteles corresponde con la fecha de la muerte de su compañero y no van acompañados ni de firma ni de didascalía. La ausencia de los cuerpos refleja el duelo por la pérdida, pero, también, se traduce en una declaración política y social para el ambiente de la época: “esconder” un cuerpo homosexual que padeció SIDA y que ha dejado su huella, no deja de ser controversial.”

En esta obra lo primero que nos llama la atención es la evidente elipsis de los sujetos en la cama, ambos han dejado una huella pero están obviados. La obra en si misma contiene una repetición binaria entre los elementos que conforman dicha cama de matrimonio pero es el conjunto de piezas que forman la obra lo que le da el carácter repetitivo con una clara finalidad emocional y expresiva. Esto enlaza con la alegoría, un conjunto de metáforas que forman un todo; siendo en este caso poner de manifiesto la despreocupación política acerca del SIDA en la comunidad LGTBI.



FIG. 37 BILLBOARD OF AN EMPTY BED

1 ¹<https://www.flashartonline.com/article/felix-gonzalez-torres/>

“El Tiempo es algo que me asusta o solía hacerlo. Esta obra que hice con dos relojes fue la pieza más aterradora que he hecho nunca. Quería afrontarlo. Quería a esos relojes en frente de mi, marcando la hora.” *Traducción propia*



FIGS. 38, 39 PLACEBO

PLACEBO

Nos encontramos ante una instalación de aproximadamente unos 25 metros cuadrados realizada a partir de caramelos formando una especie de alfombra en el suelo. Teniendo en cuenta la trayectoria vital del artista podemos deducir que se trata de una obra de amor pero un amor marcado por la tragedia, por el SIDA y por los años 90. Encontramos varios caminos para analizar la obra; por un lado el propio título de la obra “placebo”. Un placebo es una sustancia inerte, es decir, sin efectos farmacológicos capaz de provocar un efecto positivo en los pacientes que no saben que están recibiendo dicha sustancia creando el conocido “efecto placebo” que es debido a causas psicológicas. Por este lado, encontramos una clara ironía el presentar ese medicamento placebo como si se tratase de un caramelo, un dulce. Un dulce que los espectadores pueden tomar y llevarse consigo. A su vez, esta ironía se vuelve una an_tesis por aplicación y por etimología pues etimológicamente la palabra placebo significa “placer” y “aplacar”.

Finalmente hacer referencia a la última figura retórica; la metonimia. Todos los caramelos de la sala, según el propio artista, debían pesar exactamente lo mismo que su difunta pareja Ross.





FIGS. 40,41 ODE À L'OUBLI

4.4.2. ALEGORÍA A LA MEMORIA EN LOUISE BOURGEOIS

La pieza de la artista francesa consiste de un libro fabricado con una encuadernación en lino y páginas realizadas con toallas de su boda en 1938. Además, contiene 32 collages de telas de su propia ropa. Fragmentos para ser tanto olvidados como recordados. Con esta información y con el título de la propia obra “Oda a la memoria” observamos una importante figura retórica; la alegoría pues todo el libro versa en torno a recuerdos que buscan ser olvidados. En una de las páginas del libro encontramos la frase “I had a flashback of something that never existed” (tuve un recuerdo de algo que nunca existió) en si la frase muestra una clara paradoja puesto que es evidente que no se puede recordar algo que no ha existido, algo que nunca ha ocurrido, en el sentido más semiótico de la aseveración.

El hecho de que la artista trabaje y deforme sus propias pertenencias nos muestra ese aspecto alegórico de la memoria, de como mediante esa deformación sistemática de lo suyo realiza un proceso de olvido. “*The overarching result is a cryptic absence of its true stories. In this way, the book can be understood as a tribute to the collective forgetting that inevitably extinguishes subjective details. Appropriately, Bourgeois’s title for this book is translated as “Ode to Forgetting.”*”

¹Estas deformaciones nos remiten a otra de figura retórica, el hipérbaton. Dentro de esta gran alegoría que es el libro, encontramos una discreta pero sin embargo gran elipsis. Las telas que ella usa son telas gastadas, detalles del día de su boda, lavadas a mano por mujeres todo esto encierra implícitamente (y por ello también puede considerarse una metonimia) todos los temas que la artista quiere expresar a la vez que olvidar, la memoria, las vivencias íntimas, sus emociones familiares (su familia poseía un negocio de restauración de telas) todo esto queda implícito en forma de gran elipsis dentro de la obra.

Finalmente, en cuanto a la parte más formal de la obra, encontramos los bordados; unos bordados rítmicos, ordenados y dispuestos de forma consciente que nos remiten a la idea de la reconstrucción de poner orden en ese pasado representado mediante anáforas rítmicas.

1 https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/

El resultado global es una ausencia críptica de sus historias reales. De esta manera, el libro puede entenderse como un tributo al olvido colectivo que inevitablemente extingue los detalles subjetivos. Titulándose apropiadamente ‘oda al olvido’ *Traducción propia*.



FIG. 42 PÁGINAS DE LA OBRA ODE À L'OUBLI



4.4.3. EL DOBLE SENTIDO DE TRACEY EMIN

Esta obra de la británica también conocida como “The Tent” se presenta como una común tienda de campaña en cuyo interior se encuentran los nombres de las 102 personas con las cuales la artista ha dormido. No únicamente hace referencia al modo de entenderlo sexual, sino que la lista abarca diferentes nombres desde el de su abuela, amigos o ex-parejas hasta el nombre de los dos fetos abortados. Esta obra de carácter autobiográfico presenta por un lado una metonimia en los nombres de todas esas personas que alguna vez compartieron cama con ella, quedando únicamente mediante una elipsis de los cuerpos, el nombre de esas personas que algo significaron para la artista. “Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” (de la rosa primigenia solo nos queda el nombre desnudo). Esta frase atribuida al escritor italiano Umberto Eco en el famoso libro “El Nombre de la rosa” recoge esta idea, la de la permanencia por nominar las cosas. Esa ausencia, esa elipsis queda llena y marcada por el nombre bordado.



FIG. 43 INTERIOR DE LA OBRA "EVERYONE I HAVE SLEPT WITH"

FIG. 44 EVERYONE I HAVE SLEPT WITH



FIGS. 45, 46 THE ROSE TABLE OF PERFECT

4.4.4 LAS HIPÉRBOLES DE JAMES LEE BYARS

"The rose table of perfect". Esta obra está realizada con 3333 rosas naturales dispuestas sobre una esfera de poliespán que con el paso del tiempo se irán marchitando. Nos centramos en primer lugar en la repetición del número 3 en las 3.333 rosas. El número tres a lo largo de la historia de la filosofía, ha representado la idea de plenitud (pasado-presente-futuro, cuerpo-almamente). Los griegos pitagóricos veían en el la perfección pues comprendía un inicio, un medio y un final; la santísima trinidad en la religión católica etc. Por otro lado las rosas, están dispuestas sobre una esfera. Las esferas, los círculos tienen una marcada simbología pues por un lado representan la ausencia de comienzo y final haciendo alusión a la idea de eternidad. Platón en el desarrollo de su filosofía equipara el círculo, la idea de lo perfecto al demiurgo y al mundo de las ideas. Por tanto, encontramos una clara paradoja entre la obra y el significado pues en primer lugar las rosas con el paso del tiempo se marchitaran chocando y rompiendo con la idea de eternidad expresada por el círculo. Así mismo las rosas rojas haciendo alusión al amor nos remiten metafóricamente al concepto de amor platónico desarrollado también por el filósofo.

Formalmente, encontramos una acumulación en cuanto a la posición y número de rosas lo que nos enlaza con la hipérbole.

Finalmente, encontramos una sinestesia pues la obra pese a ser visual, está realizada mediante rosas que inevitablemente nos remiten al sentido del olfato.



5. PROYECTO PERSONAL

Se trata de una instalación de carácter efímero. Las relaciones, el paso del tiempo, todo configura nuestras vivencias, nuestras experiencias. La memoria de todo aquello que hemos vivido que deja una neblina difusa que llamamos recuerdo. ¿Cómo afecta el paso del tiempo? ¿Que nos queda cuando el amor se acaba?

Los suspiros son aire y van al aire.
La lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú adónde va?¹

Cuando la edad enfría la sangre y
los placeres son cosa del pasado,
el recuerdo más querido sigue siendo el último,
y nuestra evocación más dulce,
la del primer beso.²

La instalación se formaliza en una torre de hielo suspendida del techo de la sala. Esta torre a su vez está conformada por diferentes bloques de hielo que contienen una flor dentro. Esta torre queda suspendida sobre una base que irá recogiendo el hielo que se vaya derritiendo así como las flores. Está pensada para estar ubicada en un espacio muy reducido donde los espectadores queden muy apretados entre si, de forma que el propio calor del espectador contribuya al proceso de condensación.

Las flores utilizadas para la realización de la obra son:

- Clavel blanco: fidelidad
- Dalia rosa: deseo de hacer feliz a otra persona
- Margarita: optimismo, sencillez, espera
- Rosa roja: pasión
- Rosa rosa: amor platónico, espiritual más allá de lo carnal
- Tulipán: promesa de amor sincero
- Orquídea: sensualidad y seducción

La formalización de la obra se llevo a cabo en una project room y el proceso de condensación de la obra se prolongó durante 5 horas. No obstante, en caso de disponer más medios y la obra formalizarse estaría pensa-

1 BÉCQUER, G. Rimas y Leyendas, p.

2 Atribuido a Lord Byron



da para estar ubicada como se ha comentado ahora anteriormente en una pequeña sala donde el calor desprendido por el espectador contribuye a la realización de la obra.

EL DESHIELO DE LA MEMORIA

En la obra encontramos una serie de figuras retóricas utilizadas para distanciar al artista de la obra. La obra versa como se ha desarrollado anteriormente sobre el concepto de memoria. Por tanto encontramos principalmente, una sucesión de metáforas que juntas se convierten en una alegoría sobre la memoria. Así mismo, encontramos ejemplos de metonimia. Tenemos las flores que por el significado anteriormente explicado y la carga simbólica que llevan representan los diferentes recuerdos que quedan atrapados, congelados en nuestra memoria. Por otro lado, la elipsis del sujeto. Las formas abstractas, la inevidencia de lo representado nos presenta esta elipsis. Y finalmente, la antítesis. De forma arbitraria se establece la metáfora del tiempo como invierno, como algo que congela. La antítesis se encuentra en que en este caso el paso del tiempo está representado a través del derretimiento de la obra.

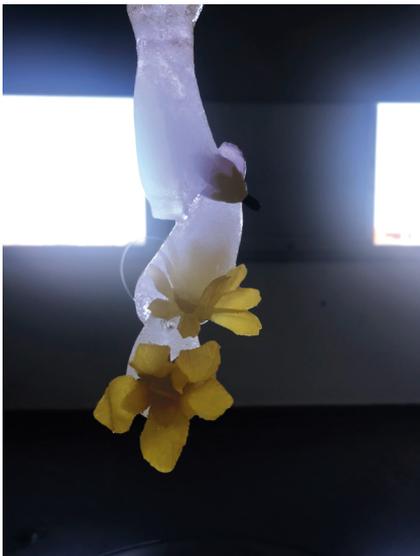


FIG 47. VISTA COMPLETA DE LA OBRA EL DESHIELO DE LA MEMORIA

FIG. 48 FRAGMENTO DE LA OBRA EL DESHIELO DE LA MEMORIA 3 HORAS DESPUES DE SU INSTALACIÓN

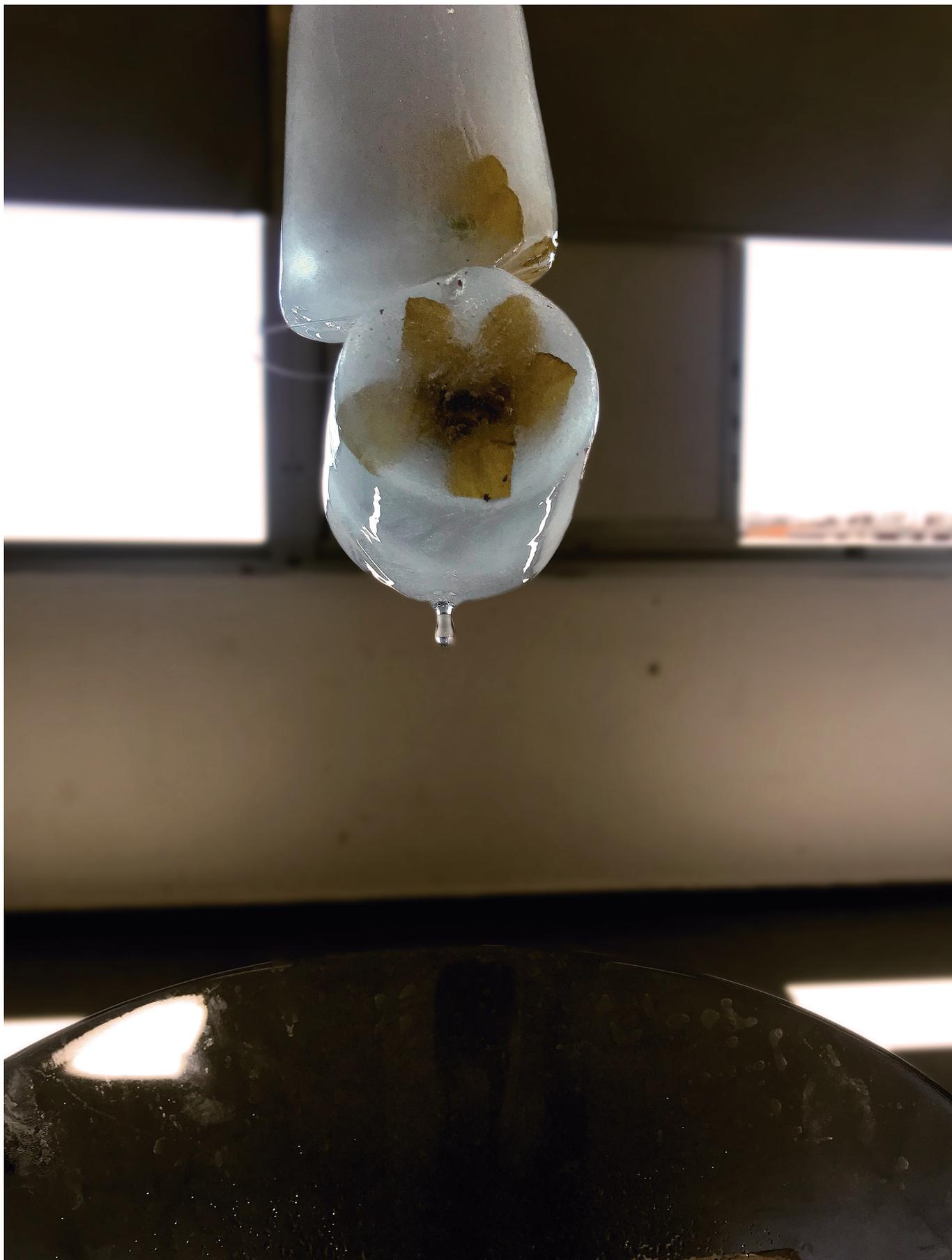


FIG.49 FRAGMENTO DE LA OBRA EL DESHIELO DE LA MEMORIA 1 HORA DESPUÉS DE SU INSTALACIÓN

6. CONCLUSIONES

Tras la realización del trabajo he podido extraer ciertas conclusiones del mismo. El objeto del trabajo era ver como los diferentes artistas al realizar ciertas obras de talante personal podían llegar a un distanciamiento emocional de la obra en cuestión. El análisis de las figuras retóricas me hizo ver que las mismas están de forma consciente o inconsciente en los trabajos e incluso en los discursos de las obras. Al mismo tiempo observé que según como se atendiese la obra, unas figuras predominaban por encima de otras. Cuando centramos la atención en la parte más conceptual de la obra vemos una predominancia de las figuras retóricas de sustitución como las metáforas/alegorías y las metonimias/sinécdoques. Mientras que cuando centramos la atención en la parte más formal de la obra, predominan figuras como la elipsis o las repeticiones. Respecto a las instalaciones tras realizar una investigación más profunda en cuanto a lo que supone la instalación y el recorrido histórico de la misma, he encontrado en ella la forma más libre de expresión. Donde el receptor debe de ser participe de forma consciente o inconsciente en la obra siendo en el tema que quiero expresar un requisito indispensable. El concepto de persona.

Finalmente, en cuanto al desarrollo del proyecto personal he podido explorar un material como el hielo el cual considero que se ha adaptado mucho al significado de lo que la obra buscaba expresar. Aplicarle las figuras retóricas a la instalación de forma consciente, me ha hecho poder expresar todas las emociones o bien reprimidas o bien descarriadas. De esta forma he podido establecer ese distanciamiento emocional al cual se hacía referencia al principio del trabajo.

Considero que ha sido una buena forma de poner en manifiesto ese distanciamiento y dejo la puerta abierta a la búsqueda de diferentes y nuevos medios para seguir trabajando la línea del distanciamiento.

7. BIBLIOGRAFÍA

ACASO, M. El lenguaje visual. Barcelona: Paidós, 2006.

ALLAN MCCOLLUM. *Selected Texts*. Nueva York. [consulta: 2018-05-16]. Disponible en <<http://allanmccollum.net/allanmccnyc/McCollum-Starke.html>>

BAIGORRI, L. El video y las vanguardias históricas, Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 1997

BÉCQUER, G. Rimas y Leyendas, p.

BONET, E. Escritos de vista y oído. Barcelona: MACBA, 2014.

CARRERE, A; SABORIT, J. Retórica de la pintura. Madrid: Catedra, 2000.

DÍAZ-OBREGÓN, R. *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

FLASH ART. *Archive*. Milán. [consulta: 2018-05-18]. Disponible en <<https://www.flashartonline.com/article/felix-gonzalez-torres/>>

LARRAÑAGA, J. Instalaciones. San Sebastián: Nerea, 2001.

LÓPEZ FERNANDEZ-CAO, M. La retórica visual como análisis posible en la dialéctica del arte y de la imagen. *En: Arte, individuo y sociedad*. Madrid: Ediciones Complutense, 1998, num 10, ISSN 1131-5598.

MACBA. *Fondo de la colección*. Barcelona. [consulta: 2018-05-18]- Disponible en <<https://www.macba.cat/es/condensaDon-cube-1523>>

MOMA. *MOMA PS1 BLOG Inside Out*. Nueva York. [consulta: 2018-06-03] Disponible en: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/02/18/louise-bourgeois-a-flashback-of-something-that-never-existed/>

OSBORNE, P. Arte Conceptual. Barcelona: Phaidon, 2006.

TATE MODERN. *Th^e Unilever Series: Ai Wei Wei: Sunflower Seeds*. Londres. [consulta: 2018-05-16]. Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>>

