

**TFG**

---

# **COMUNIÓN**

**DEL COLLAGE COMO APROPIACIÓN Y POSTPRODUCCIÓN  
A LA COLECTIVIZACIÓN DE LA AUTORÍA**

**Presentado por Dámaris Sempere Martínez  
Tutor: Javier Claramunt Busó**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2019-2020**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN

Esta memoria recoge una diversidad de proyectos que incluyen la realizaci3n de distintas series de collage adem3s de pr3cticas art3sticas relacionadas con la performance llevadas a cabo en colectivo que, a3n con sesgos o intereses discursivos distintos, ejercen conjuntamente una mirada multidisciplinar y calidosc3pica en torno a cuestiones tales como el excedente de material procedente de una sociedad capitalista y neoliberal en la que vivimos, la apropiaci3n y postproducci3n como paradigmas de la creaci3n art3stica, el cuestionamiento o redefinici3n del concepto de originalidad y autor3a, y la inclusi3n del artista creador como un eslab3n m3s en la cadena de apropiaci3n y postproducci3n continua que implica, finalmente, la colectivizaci3n de la propiedad intelectual y de las formas est3ticas.

Palabras clave: collage, autor3a, apropiaci3n, postproducci3n, colectivizaci3n

## ABSTRACT

This study includes a diversity of projects that include the realization of different series of collages as well as artistic practices related to performance carried out in a collective. All these different practices, jointly exercise a multidisciplinary and kaleidoscopic view on issues such as the excess of material coming from a capitalist and neoliberal society in which we live. Appropriation and post-production as paradigms of artistic creation, the questioning or redefinition of the concept of originality and authorship, and the inclusion of the artist, as another step in the chain of continuous appropriation and post-production which finally implies the collectivisation of intellectual property and aesthetic forms.

Keywords: collage, authorship, appropriation, post-production, collectivization

## RESUM

Aquesta memòria recull una diversitat de projectes entre les quals es troba la realització de diferents sèries de collage i la producció d'una serie pràctiques artístiques relacionades amb la performance que s'han dut a terme de manera col·lectiva.

Encara que amb condicionaments o interessos discursius diferents, aquests processos exerceixen conjuntament una mirada multidisciplinària i calidoscòpica entorn de qüestions com ara l'excedent de material procedent d'una societat capitalista i neoliberal en la qual vivim, l'apropiació i postproducció com a paradigmes de la creació artística, el qüestionament o redefinició del concepte d'originalitat i autoria, i la inclusió de l'artista creador com una anella més en la cadena d'apropiació i postproducció contínua que implica, finalment, la col·lectivització de la propietat intel·lectual i de les formes estètiques.

Paraules clau: collage, autoria, apropiació, postproducció, col·lectivització

*Quisiera dar las gracias a Mar3a Alc3zar,  
Manel Bafaluy, Trist3n Ron, Blanca Mat3as y Claudia Gynther por acompa1arme,  
y a Javier Claramunt por guiarme.*

# 3NDICE

<b>1. INTRODUCCI3N</b>	6
<b>2. OBJETIVOS</b>	7
<b>3. METODOLOG3A</b>	8
<b>4. POSTPRODUCCI3N Y COLECTIVIDAD</b>	9
4.1. LA CULTURA DEL SAMPLE Y DEL REMIX	9
4.2. EL ARTISTA COMO POSTPRODUCTOR	11
4.3. REPROCESADO Y COLECTIVIZACI3N	13
<b>5. REFERENTES</b>	14
5.1. DAD3 Y SURREALISMO	14
5.2. ANNEGRET SOLTAU	16
5.3. CARMEN CALVO	17
5.4. BRUCE NAUMAN	17
5.5. ROGELIO L3PEZ CUENCA	18
5.6. MAR3A CA3AS	19
5.7. BRION GYSIN Y WILLIAM BURROUGHS	20
<b>6. DESARROLLO DE LA OBRA</b>	22
6.1. IDENTIDADES COMPUESTAS	22
6.2. TE VEO	25
6.3. DOY GRACIAS A LA CEBOLLA POR ESCONDER MI DOLOR	30
6.4. COMUNI3N	36
6.5. COLECTIVO C3PULA	41
6.5.1. JORNADAS	42
6.5.2. ACCIONES	43
6.5.2.1. ANTROPOMETR3AS SUBVERTIDAS	44
6.5.2.2. DESNUDO BAJANDO LAS ESCALERAS	44
6.5.2.3. THE CARRYING	46
<b>7. CONCLUSIONES</b>	48
<b>8. BIBLIOGRAF3A</b>	50
<b>9. 3NDICE DE IM3GENES</b>	54
<b>10. ANEXO</b>	58

## INTRODUCCI3N

Los proyectos de este trabajo se han iniciado sin haber establecido *a priori* sus objetivos y su marco conceptual, dejando que la acci3n precediera a la reflexi3n y que fuera el proceso creativo quien los configurara.

Inicialmente, la decisi3n de partir de material encontrado y trabajar en papel fue una soluci3n pr3ctica acorde con nuestras precarias opciones log3sticas, de infraestructura y presupuestarias. Compaginar estudios con trabajo, una estrecha econom3a, la necesidad de trabajar en un espacio peque1o dentro del 3mbito dom3stico, no poder acceder a los talleres en horas libres fuera de clase, y menos a1n en durante el encierro, nos ha inducido a trabajar desde tales premisas.

Sin embargo, asumir estos condicionantes en nuestra producci3n nos ha conducido a algunas reflexiones que han ido construyendo un marco conceptual relacionado con el excedente de material fruto de una sociedad capitalista y neoliberal en la que vivimos, la apropiaci3n y postproducci3n como paradigmas de la creaci3n art3stica, el cuestionamiento o redefinici3n del concepto de originalidad y autor3a, o la inclusi3n del artista creador como un eslab3n m3s en la cadena de apropiaci3n y postproducci3n continua que implica, finalmente, la colectivizaci3n de la propiedad intelectual y de las formas est3ticas.

La pluralidad de propuestas e intereses que expondremos tienen en com1n la aplicaci3n de dichas cuestiones, presentando el reciclaje y el reprocesado como matrices en nuestro trabajo, as3 como la fragmentaci3n y la multiplicidad (el yo m1ltiple). Veremos su formulaci3n en diferentes series de collage y finalmente abordaremos la resignificaci3n de obras ic3nicas de la Historia del Arte mediante su deconstrucci3n y reapropiaci3n como estrategias que vehiculen la labor perform3tica realizada en colectivo.

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVOS GENERALES

Iniciar un proceso creativo que asuma la funci3n de sujeto de exploraci3n y que permita descubrir y conformar los objetivos de este trabajo y los aspectos conceptuales o discursivos que, de alg3n modo, subyacen en el desarrollo y resultados del proceso creativo.

Hallar los puntos e intereses comunes dentro de nuestra producci3n para as3 elaborarlo un marco conceptual coherente que nos ayude a entender mejor nuestra metodolog3a y sirva de gu3a para la realizaci3n de los pr3ximos proyectos.

### 2.2. OBJETIVOS ESPEC3FICOS

- Realizar una serie de proyectos gr3ficos a partir de material gr3fico encontrado en puntos de deshecho mediante la aplicaci3n de los conceptos de apropiaci3n y postproducci3n divulgados por Nicol3s Bourriaud y en el intento de reflexionar acerca del concepto de originalidad y evidenciar la cultura del remix.
- Buscar y seleccionar esos objetos o material gr3fico en puntos de desecho de residuos urbanos, con preferencia al material fotogr3fico.
- Utilizar un lenguaje fruto de la utilizaci3n de las herramientas provenientes de la cultura del remix y las estrategias de *cut-up*.
- Hallar estrategias de creaci3n que permitan ser desarrolladas en un espacio peque1o cuyo coste sea asumible y acorde con nuestras limitaciones.
- Presentar las relaciones existentes entre la producci3n individual centrada en el collage con el trabajo perform3tico realizado en colectivo.
- Consultar y estudiar diferentes fuentes bibliogr3ficas y referentes art3sticos que nos proporcionen informaci3n acerca de los temas tratados, adem3s de sugerir nuevos campos de investigaci3n que puedan derivar en nuevos proyectos.
- Participar activamente en las actividades de Colectivo C3pula asumiendo su programa, objetivos y metodolog3a expuestos en el apartado 6.5.

## 3. METODOLOG3A

La inquietud de no saber, de encontrar, es un gran est3mulo; te enfrentas al proceder para ver lo que ocurre, dej3ndote sorprender por el proceso y el material. Se podr3a decir que la obra ha ido en todo momento por delante de nuestras certezas, siendo el punto de partida para establecer posteriormente un marco te3rico. Estableceremos una divisi3n entre el trabajo gr3fico realizado de forma individual y las performances puesto que fueron realizadas en colectivo.

### 3.1. METODOLOG3A DEL TRABAJO GR3FICO

En primer t3rmino, hemos seleccionado de forma pr3cticamente intuitiva el material con el que proceder. Desde objetos encontrados en puntos de desecho a materiales provenientes de 3mbitos no art3sticos. Consideramos beneficioso evitar el exceso de pensamiento previo al proceder, pues en nuestro caso puede inducir a un bloqueo.

Tras la selecci3n intuitiva hemos buscado relaciones entre las im3genes, ya sea a trav3s de las l3neas, los colores, la tipograf3a, etc. Cuando encontramos una relaci3n satisfactoria, la desarrollamos hasta intentar agotar temporalmente sus formulaciones. Llegado ese punto, por ejemplo, invertimos el proceso: si en un primer momento realiz3bamos roturas en el papel de forma org3nica y circular, los cortes pasan a ser rectos y perpendiculares. Introducir estrategias provenientes del pensamiento racional nos ayuda a otorgar un orden a las b3squedas iniciadas desde el proceso intuitivo. Gracias a asignaturas como Estrategias de Creaci3n Pict3rica, impartida por el profesor Javier Claramunt, hemos desarrollado herramientas que nos han permitido establecer una metodolog3a que nos ayude a gestionar nuestro proceso creativo.

Nuestra manera de proceder va indisolublemente ligada al caos y el desorden, otorgando gran parte del peso del proceso creativo al azar y su devenir. Un desorden que intentamos dirigir mediante directrices sencillas para no perdernos entre las m3ltiples opciones abarcables.

Los proyectos recogidos en esta memoria han sido desarrollados de manera simult3nea, retomando b3squedas estancadas e introduciendo elementos de proyectos anteriores para conjugar nuevas relaciones, siendo dif3cil establecer una cronolog3a.

### 3.2. METODOLOG3A DEL TRABAJO PERFORM3TICO

Las acciones que presentamos en esta memoria han sido realizadas como parte del Colectivo C3pula y por ello hemos considerado pertinente realizar una divisi3n en este apartado. Aun teniendo mucho en com3n con la metodolog3a llevada a cabo con las series gr3ficas, puesto que se desarrollaron tambi3n de forma intuitiva y pr3cticamente espont3nea, trabajar en colectivo supuso enfrentar el proceso desde un punto de vista coral, partiendo del di3logo y la comunicaci3n entre los integrantes intentando mantener un sistema no jer3rquico. Cada decisi3n con respecto a las acciones fue sometida a debate y votaci3n, de igual modo remarcamos que surgieron de una manera org3nica y apenas premeditada.

Como veremos m3s adelante en el cap3tulo 6 las acciones son de car3cter revisionista, siendo uno de los nexos principales que poseen con el marco conceptual de esta memoria. Los autores citados en las acciones fueron escogidos en funci3n a la localizaci3n donde se desencadenaron, lo cual desarrollaremos en dicho cap3tulo.

## 4. POSTPRODUCCI3N Y COLECTIVIZACI3N

En este apartado desarrollaremos el eje conceptual vertebrador de los trabajos de este proyecto. Comenzaremos hablando de la cultura del *sample* y del *remix*, las cuales hacen uso de las estrategias creativas propias de la postproducci3n, como ello nos lleva a cuestionar la noci3n de autor3a y por ende el concepto de originalidad. A continuaci3n, introduciremos los conceptos de apropiaci3n y postproducci3n divulgados por Nicol3s Bourriaud. Explicaremos las figuras del prosumidor y el postprosumidor, t3rmino acu3ado por Israel Roncero, hablaremos de la postproducci3n y sus antecedentes en el *ready-made* y el hipertexto de Barthes. A su vez incidiremos en sus implicaciones en el 3mbito art3stico: la devaluaci3n y/o "muerte del autor" (Barthes)<sup>1</sup>, y la colectivizaci3n de la propiedad intelectual y de las formas est3ticas (formas de "comunismo" est3tico e intelectual; Bourriaud)<sup>2</sup>

### 4.1. LA CULTURA DEL SAMPLE Y DEL REMIX

La incursi3n de las nuevas tecnolog3as en la vida cotidiana ha proporcionado a los usuarios el acceso a un banco pr3cticamente infinito de im3genes, sonidos, textos y datos. Esto ha propiciado el surgimiento de nuevos lenguajes y la

---

<sup>1</sup> BARTHES, R. (1987) "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ediciones Paid3s.

<sup>2</sup> BOURRIAUD, N. (2004) *Postproducci3n. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contempor3neo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.



Fig.1. Viktor H Studio. S/N, 2020.

asimilaci3n de nuevas estrategias creativas en la pr3ctica art3stica. El f3cil acceso a las herramientas de edici3n – Photoshop, After Effects, entre otros... incluso el propio editor integrado en el dispositivo m3vil – ha ensalzado el valor del *copia y pega*. La labor de copiar y pegar va mucho m3s all3 del mero hecho de apropiarse de material ajeno, como se3ala Juan Mart3n Prada: “No tanto creaci3n, sino diferentes formas creativas de absorci3n, de asimilaci3n. O la digesti3n como forma de creaci3n, si se prefiere. Sus acciones: cortar y pegar, mezclar, fusionar, derivar, filtrar, alterar, reelaborar material visual preexistente.”<sup>3</sup>

De esta manera, el usuario deja de ser un mero receptor y se convierte en un productor que ha asimilado la informaci3n que dispone, reformul3ndola y participando de forma activa en el ecosistema cultural.

En el campo musical podemos encontrar la figura del *dj*, un consumidor que realiza una labor de b3squeda y selecci3n de temas musicales o fragmentos y los combina generando nuevos c3digos, convirti3ndose en productor de contenido. El *dj* reactiva la historia, actualizando composiciones de otras 3pocas e introduci3ndolas en el panorama actual.

En el sistema Web 2.0 podemos encontrar un ejemplo en el estallido de la cultura *meme*, un lenguaje nativo digital que combina im3genes procedentes del imaginario colectivo cuyo sentido se ve alterado, manipul3ndolas o a3adiendo textos cortos. Partiendo de unas premisas c3micas y con un alto grado de iron3a representan las emociones colectivas generando un sentimiento de uni3n entre los internautas/consumidores. Presentan una mirada cr3tica, utilizando personajes procedentes de la esfera social y pol3tica como protagonistas en sus composiciones.<sup>4</sup> Incluso podemos encontrar memes que reflexionan acerca de la construcci3n de la propia imagen, reflexionando sobre el meme en s3 mismo.

Once you've read the dictionary,  
every other book you read is just a  
remix



Fig.2. Autor desconocido, *Meme*. V3a @freud.intensifies

<sup>3</sup> MART3N PRADA, J. (2009), “*Sampling-Collage*”. Revista *EXIT*, Madrid, pp. 120-143.

<sup>4</sup> ROWAN, J. (2018) “*Memes y pol3tica rara*”, CCCBLAB. (En l3nea) Consultado el 7 de septiembre de 2020. Disponible en <http://lab.cccb.org/es/memes-y-politica-rara/>

A su vez los *memes* se presentan como un lenguaje construido de forma colectiva y org3nica, puesto que no existen autores concretos – la mayor3a son an3nimos – y el *meme* no es nunca un producto finito puesto que en su transcurso por la red se le van a1nadiendo significados o variaciones generando nuevas propuestas y visiones.

Este car3cter interactivo es el que nos despierta especial inter3s, puesto que ayuda a diluir los l3mites de la autor3a y la originalidad, premiando la creaci3n de nuevas relaciones sobre contenido preexistente; fomentando una cultura de uso donde los receptores asimilan la informaci3n que se les ofrece, reformul3ndola y generando una respuesta.

*En definitiva, los conceptos operativos de la est3tica “sampler” no son, no podr3an ser, el signo, el significante, el significado y la connotaci3n, sino la apropiaci3n, la repetic3n, el estereotipo, animados siempre por el placer que emana de la manipulaci3n del clich3 usado. Se opera por disecciones de im3genes encontradas a las que se somete a configuraciones y estructuraciones otras, a modulaciones adaptativas; hacer “sampling” consiste siempre en efectuar movimientos seriales de desligamientos, superposiciones y variaciones entre los elementos apropiados. El resultado de ese proceso es, ante todo, la expresi3n - entendida como sedimentaci3n estratificada- de una forma de navegaci3n o deambulaci3n inquisitiva por un mar de im3genes disponibles.<sup>5</sup>*

## 4.2. EL ARTISTA COMO POSTPRODUCTOR



Fig.3. Marcel Duchamp. *Ready-made, rueda de bicicleta sobre taburete*, 1913.

Postproducci3n es un t3rmino que originalmente hace referencia a las estrategias de montaje y edici3n cinematogr3fico o musical, como el conjunto de procesos aplicados a material previamente grabado o registrado. El te3rico franc3s Nicol3s Bourriaud aplica este concepto al campo de la producci3n art3stica, puesto que numerosos artistas contempor3neos trabajan desde la reelaboraci3n y reconfiguraci3n de contenido cultural preexistente. Esta tendencia a la reutilizaci3n de contenido se ha visto impulsada por la asimilaci3n de las herramientas digitales y la democratizaci3n de Internet.

El arte de la postproducci3n responde a la multiplicaci3n de la oferta cultural desde un punto de vista activo, generando nuevos itinerarios dentro de la cultura. Teniendo sus antecedentes en el *ready-made* de Duchamp, la reproductibilidad del

<sup>5</sup> MART3N PRADA, J. (2009), “Sampling-Collage”. Revista *EXIT*, Madrid, pp. 120-143.

arte postproducido supone un estadio más en el proceso desaturizador de la obra de arte anunciado por Walter Benjamin.<sup>6</sup>

La aplicación del concepto de postproducción en el ámbito artístico implica asumir y normalizar que el artista trabaja a partir de contenido apropiado, no habiendo ideado la totalidad del producto. Es inevitable pues, pensar que nos encontramos dentro de un proceso de reconstrucción de la definición de autor.

La crisis de la autoría lleva en marcha desde finales de los 60 y principios de los 70 de la mano de pensadores como Michel Foucault<sup>7</sup> y Roland Barthes. Para Foucault el autor se disuelve en el texto y para Barthes cada obra está constituida por un tejido de citas donde el autor únicamente establece un nuevo orden. Barthes sentenció así *“La muerte del autor”*<sup>8</sup>, arremetiendo contra la concepción romántica del autor y evidenciando que toda creación está relacionada con lo previamente creado.

Las estrategias de postproducción hacen visible el entramado de citas existente, no necesariamente desde un punto de vista transgresor o crítico, sino naturalizado. Los postproductores se desenvuelven en el contexto cultural libre y activamente, ligando y tejiendo nuevas conexiones, reactivando el contenido y relegando a la obra de su carácter finito. Como señala Bourriaud: *“Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original.”*<sup>9</sup>

Por consiguiente, considerar la figura del artista como un postproductor, como una especie de *dj* que selecciona fragmentos de la cultura, nos invita a reflexionar sobre la fusión de los conceptos de producción y consumo. Israel Roncero<sup>10</sup>, apunta que el artista se acerca cada vez más a la figura del usuario *“prosumidor”* que navega en la red y genera contenido mediante *reblogs, retwits, reposts*, etc. Este proceso lo anunciaba Benjamin en *“El autor como productor”* (1934), donde se establece la relación arte-producto y artista-productor a modo de insertar la labor artística dentro de la cadena de producción proletaria, como defendían los postulados productivistas soviéticos. El interés de crear esta relación era la de eliminar el carácter sacral y mágico de la obra de arte, minorizando el carácter genial de la figura del artista.

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, W. (1973) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Editorial Taurus.

<sup>7</sup> FOUCAULT, M. (1993) *¿Qué es un autor?* Revista *Creación* nº9, Madrid, p 42-71.

<sup>8</sup> BARTHES, R. (1987) *“La muerte del autor”* en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ediciones Paidós.

<sup>9</sup> BOURRIAUD, N. (2004) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

<sup>10</sup> RONCERO, I. (2011) *Producción, reproducción, postproducción La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías*. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, nº16.

El concepto de “prosumidor”<sup>11</sup>, sugiere que el usuario es un “productor que consume” como señala Roncero, quién remarca a su vez que realmente es un “postproductor que consume” y por ello acuña, de modo hipotético, el término *postprosumidor* el cual podría referirse también al artista, en sus propias palabras: “si quisiéramos prescindir de la distinción artista/usuario”. Este término, que ofrece como un juego metadiscursivo (puesto que para referirse a las estrategias de reedición está reeditando el vocabulario preexistente), introduce un matiz que nos transporta de los procesos de producción a los de postproducción.

Pongamos como ejemplo el proceso de trabajo del diseñador Viktor H Studio. Podemos ver como se apropia de una fotografía de un edificio de Zaha Hadid y lo convierte en una imagen propia, compartiéndolo además con sus seguidores:

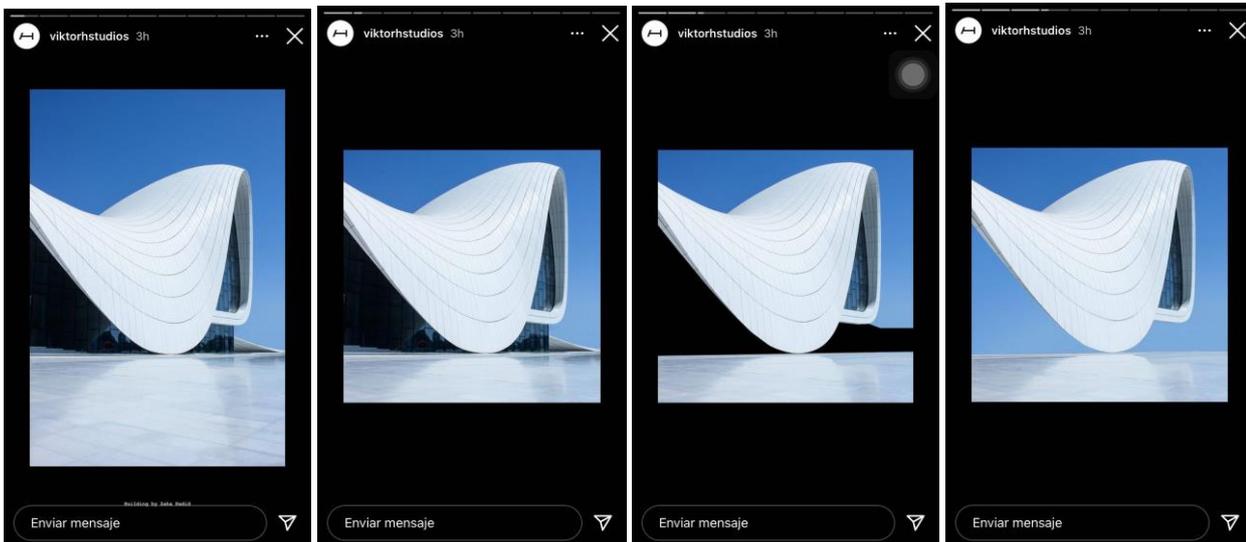


Fig.4.Viktor H Studio. *Zaha Hadid Building process*, 2020.

### 4.3. REPROCESADO Y COLECTIVIZACIÓN

Mediante el reprocesado las obras pasan a pertenecer a todo el mundo, proponiendo una colectivización de la propiedad intelectual y de las formas estéticas; permitiendo a su vez relegar a la obra de arte de su carácter finito, teniendo la posibilidad de ser postproducida infinitamente. Esta actitud frente al contenido cultural le otorga un carácter vivo y accesible, corrompible, orgánico. De este modo la obra deja de ser un producto individual y pasa a formar parte de un eslabón más en la cadena, ya que como hemos señalado anteriormente la cultura funciona mediante una serie de injertos que establecen un juego de referencias y

<sup>11</sup> Término que surge de la fusión entre productor y consumidor. Dicho concepto fue anticipado por Marshall McLuhan en *Take Today* (1972). Sin embargo, Alvin Toffler introdujo formalmente el término, en el libro *La tercera ola* (1980).



Fig.5. Autor desconocido, *meme*. V3a @semiotica\_tumbada.

gui3nos culturales entre el consumidor y el artista, que se identifica a su vez como consumidor, quedando solapadas las dos figuras.

Remarcando la figura del artista no 3nicamente como productor sino tambi3n como consumidor podemos contraatacar la norma de la autenticidad, trastocando la funci3n creativa del arte y desmitificando a su vez la figura del artista como genio creador, normalizando su labor y mitigando los efectos del culto a la personalidad. Igualar dichas figuras supone admitir que todo artista o productor es tambi3n espectador y consumidor. De esta manera podemos propiciar una lectura de las obras menos ligada al concepto de originalidad y a los valores tradicionales del arte, generando a su vez un sentimiento de colectividad entre los que se dedican a la pr3ctica art3stica. Pues todo artista construye su obra mediante injertos, referencias y citas que ha asimilado, digerido y reformulado pero cuyo origen no es propio, tampoco de sus referentes. No es pertenencia de nadie, lo cual sugiere a su vez que nos pertenece a todos.

## 5. REFERENTES

Nuestros trabajos se encuentran pr3ximos a una relaci3n de referentes art3sticos que se muestran a continuaci3n, tanto por su filosof3a, tem3tica, procesos de trabajo y materiales empleados, como por su resoluci3n formal. Hemos intentado establecer conexiones con el marco conceptual y el desarrollo de la obra para vincular de la manera m3s clara posible sus aportaciones e influencias. Desde luego, podr3an haberse citado muchos referentes m3s, pero hemos querido tratar aqu3 aquellos con los que hemos tenido una relaci3n m3s directa y espec3fica.

### 5.1. DAD3 Y SURREALISMO

Las aportaciones que el dada3smo ha otorgado a la concepci3n actual que tenemos del arte son muchas, como ya se ha adelantado. Los *ready-mades* ideados por Duchamp sentaron la base para los discursos posteriores contra las nociones de autor y autor3a, evidenciando que lo art3stico no es m3s que una atribuci3n mental otorgada al objeto y que para ello no se requiere m3s que el acuerdo entre artista y espectador. Las tendencias actuales de trabajar desde la postproducci3n podr3an ser entendido como una fase m3s en la evoluci3n de los postulados dada3stas en cuanto al *ready-made*.

Los esfuerzos dada3stas por hallar un arte que no dependiera de la pericia t3cnica y no estuviera ligado a unos valores est3ticos preestablecidos tuvo una de sus formulaciones en el fotomontaje, la que m3s nos ha influido.

Destacamos los trabajos de **Hannah H3ch**, **Raoul Hausman** y **John Heartfield** como grandes influencias en nuestra obra. De hecho, podr3amos considerar a Heartfield



Fig.6. Hannah H3ch. *El padre*, 1920.

como uno de los primeros realizadores de *memes* de la historia con piezas como *Adolfo el superhombre* (1932) o *No pasar3n* (1936), fotomontajes donde ridiculizaba al l3der del movimiento nazi y parodiaba las estrategias publicitarias del r3gimen.

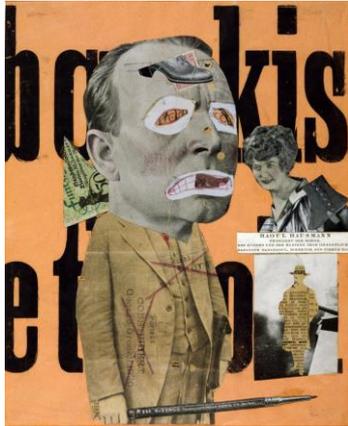


Fig.7. Raoul Hausman. *El cr3tico de arte*, 1919-1920.



Fig.8. John Heartfield, *Adolfo el superhombre*, 1932.



Fig.9. John Heartfield, *No pasar3n*, 1936.

El pensamiento surrealista deriva de los postulados dada3stas, y muchos artistas que son para nosotros referentes postularon en ambos movimientos. Frente a la destrucci3n de todo orden los surrealistas ofrec3an uno nuevo: el automatismo ps3quico. El pensamiento surrealista ligado a la improvisaci3n, el automatismo y lo irracional nos ha servido de inspiraci3n tanto a nivel te3rico como est3tico. Sus investigaciones por conseguir un proceso de trabajo libre de cualquier razonamiento l3gico y que estuviera ligado a un plano fant3stico los llev3 a crear im3genes deformadas, il3gicas y con yuxtaposiciones, que son para nosotros un referente formal y est3tico. Trabajos como los de **Max Ernst**, con sus criaturas h3bridas, as3 como las fotograf3as de **Man Ray** y las composiciones de **Francis Picabia** han sido significativos en la construcci3n de nuestro imaginario.



Fig.10. Max Ernst. *Edipo*, de la serie "Una semana de bondad", 1934.



Fig.11. Man Ray. *Dora Maar*, 1936.



Fig.12. Francis Picabia. *El ojo cacodilato*, 1921.

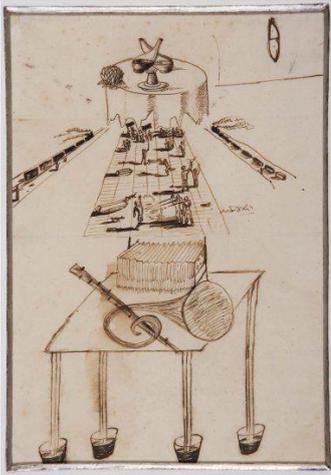


Fig.13.Salvador Dal3, Andr3 Breton, Gala y Valentine Hugo, *Cadavre exquis (Cad3ver exquisito)*, 1932.

Destacamos a su vez la pr3ctica del **cad3ver exquisito**, obras grupales mediante las cuales se doblaba una hoja de papel y cada participante dibujaba una secci3n partiendo del final del anterior, generando im3genes h3bridas y colectivas. Esta t3cnica nos ha servido de referencia para realizar las obras de collage a partir de material encontrado, tomando como punta de partida la intervenci3n del due1o anterior.

## 5.2. ANNEGRET SOLTAU

Annegret Soltau<sup>12</sup> es una artista visual alemana nacida en Luneburgo en 1946. Trabaja la performance, el collage y la fotograf3a centr3ndose en la expresi3n del cuerpo y su propia identidad como mujer. Los v3nculos familiares y la feminidad son recurrentes en su producci3n, as3 como las alusiones a sus vivencias personales. En su obra podemos encontrar reflexiones sobre el aborto, el embarazo, el parto y la maternidad. Su trabajo ha sido fuente de inspiraci3n sobre todo a nivel formal y t3cnico, especialmente sus collages en los que genera cuerpos h3bridos recortando y cosiendo fotograf3as. En su serie *Generativ* (1994-2005) combina mediante bruscas costuras fotograf3as de su abuela, de su madre, de su hija y de ella misma; simbolizando la uni3n de sororidad entre mujeres entre las generaciones, en contraposici3n al sistema patriarcal. Destacamos tambi3n la serie *Grima* (1986-1997) donde crea unos retratos h3bridos entre humanos y animales, tambi3n mediante costuras.



Fig.14. Annegret Soltau, *Grima – with lion and son*, 269, 1989

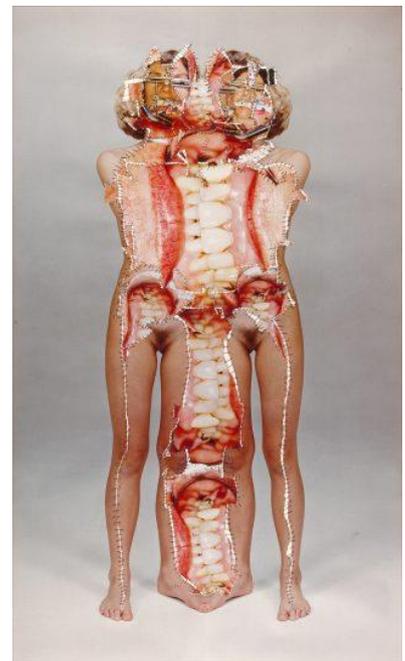


Fig.15. Annegret Soltau. *Kali - Daughter (Teeth II)*, de la serie *Generativ*, 2000.

<sup>12</sup> V3ase <https://www.annegret-soltau.de/> (consultado el 24 de septiembre de 2020)

### 5.3. CARMEN CALVO



Fig.16. Carmen Calvo. *No es lo que parece*, 1999.

Carmen Calvo<sup>13</sup> es una artista multidisciplinar nacida en Valencia en 1950. Su producci3n oscila entre la fotograf3a, el montaje, la pintura y la escultura, generando un lenguaje 3nico. La diversidad de materiales empleados en la construcci3n de sus obras es uno de sus rasgos m3s caracter3sticos, utilizando un abanico de objetos encontrados o bien adquiridos en rastros que combina con cemento, m3rmar, cristal y barro entre otros.

La manera tan peculiar que Calvo tiene de conceptualizar el fragmento ha influido fuertemente en nuestro trabajo, sobre todo sus retratos enmascarados donde combina im3genes encontradas con objetos que superpone. La tendencia a la acumulaci3n y la repetic3n presente en su obra recuerda al trabajo de Kurt Schwitters<sup>14</sup> o Joseph Cornell<sup>15</sup>, influencias notables tambi3n en nuestro trabajo. Su imaginario est3 impregnado por una esencia de hallazgo, de encuentro, a la que nosotros nos encontramos pr3ximos. Sus im3genes, grotescas a la par que delicadas, est3n impregnadas de una tipolog3a arqueol3gica con alusiones a la reliquia, al coleccionismo y a la memoria; han servido de referente para desarrollar nuestra obra tanto conceptual como t3cnicamente.

### 5.4. BRUCE NAUMAN



Fig.17. Bruce Nauman. *Clown Torture*, 1987. Instalaci3n de cuatro canales de v3deo, dos proyecciones, cuatro monitores, color, sonido.

Bruce Nauman<sup>16</sup> es un artista multidisciplinar estadounidense nacido en Fort Wayne en 1941. Su variedad estil3stica es muy diversa, habiendo trabajado la pintura, la escultura, la performance, la instalaci3n, el videoarte, etc. Nauman ha influido en nuestro trabajo principalmente en el sentido conceptual, no tanto a nivel t3cnico. Su obra es m3ltiple y pr3cticamente inclasificable, abarcando una gran pluralidad de conceptos. En piezas como *Art Make Up* (1967) y *Clown Torture* (1987) podemos observar un inter3s por trabajar la m3scara y la identidad, lo que se muestra y lo que se oculta, bien aplicando pintura sobre su rostro o desde la enigm3tica figura del payaso. Encontramos tambi3n una tendencia a la repetic3n y a la reproducci3n, como se puede apreciar en su extensa producci3n de neones donde reflexiona en torno a los l3mites del lenguaje, *100 Live and Die* (1984).

Sus reflexiones en cuanto al proceso creativo y su visi3n ante c3mo formular una obra son para nosotros una fuente de inspiraci3n continua que tenemos presente en nuestro proceder. A continuaci3n, expondremos unos extractos de la entrevista

<sup>13</sup> V3ase <http://www.carmencalvo.es/> (consultado el 24 de septiembre de 2020)

<sup>14</sup> V3ase la obra de Kurt Schwitters en

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schwitters-kurt> (consultado el 10 de noviembre de 2020)

<sup>15</sup> V3ase la obra de Joseph Cornell en

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cornell-joseph> (consultado el 10 de noviembre de 2020)

<sup>16</sup> V3ase <https://www.moma.org/artists/4243> (consultado el 25 de septiembre de 2020)



Fig.18. Bruce Nauman, *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*. 1968. Pel3cula de 16 mm transferida a v3deo, color, sonido, 40 min.



Fig.19. Bruce Nauman. *100 Live and Die*, 1984.

que le concedi3 a Joan Simon y que apareci3 en la Revista *Creaci3n* n3mero 5 en mayo de 1992.

*“Lo que tiendo a hacer es ver algo, luego rehacerlo y rehacerlo y rehacerlo e intentar toda posibilidad de rehacerlo. Si persevero lo suficiente, vuelvo a donde empec3. Creo que fue Jasper John quien dijo: “Algunas veces es necesario declarar lo obvio.” A3n ahora el misterio es siempre c3mo proceder. Me recuerdo a m3 mismo pensando que alg3n d3a resolver3a c3mo lo haces, c3mo hacer arte (algo as3 como: 3cu3l es el procedimiento, amigos?) y entonces ya no ser3a nunca m3s tal combate. M3s tarde me di cuenta de que jams3 iba a ser as3, de que siempre iba a ser una lucha. Me di cuenta de que nunca tendr3a un proceso espec3fico; tendr3a que reinventarlo una y otra vez. Fue realmente deprimente.”<sup>17</sup>*

*“(...) es usar la tensi3n entre lo que dices y lo que no dices como parte del trabajo. Lo que se da y lo que se oculta conforman la obra. Podr3a decirse que si haces una afirmaci3n se eliminan las opciones; por otra parte, si eres l3gico, lo contrario se convierte de inmediato en posibilidad. Intento hacer obras que dejen alternativas o que tengan, de alguna manera, un final abierto.”*

## 5.5. ROGELIO L3PEZ CUENCA

*La Historia del Arte hegem3nica propone y defiende un relato construido a base de artistas singulares y de obras maestras. En torno a esos hitos pretendidamente geniales se elabora una jerarqu3a que oculta la condici3n forzosamente colectiva de la cultura y del arte. La cr3tica feminista ha se3alado esto claramente: m3s all3 de la incorporaci3n de mujeres autoras al canon, de lo que se trata es de cuestionar la propia existencia de ese olimpo de marcas de lujo, de impugnarlo por completo y plantear otros relatos posibles.<sup>18</sup>*



Fig.20. Rogelio L3pez Cuenca. *Bienvenidos*, 1998.

Rogelio L3pez Cuenca es un poeta y artista visual nacido en Nerja en 1959. Su obra, de un alto grado de implicaci3n pol3tica, aborda cuestiones tales como la memoria hist3rica, la cr3tica poscolonial, la instrumentalizaci3n del arte y la cultura en favor de intereses especulativos, etc. Su imaginario est3 repleto de apropiaciones de im3genes de la alta y baja cultura, que descontextualiza y

<sup>17</sup> NAUMAN, B. Entrevista con Joan Simon. Revista *Creaci3n* n35, Madrid, mayo de 1992, 36-46.

<sup>18</sup> L3PEZ CUENCA, R. Entrevista con Luisa Espino para la revista *El Cultural*, 29 de marzo de 2019.



Fig.21. Rogelio López Cuenca.  
Copyright, 2012.

combina generando un lenguaje crítico que arremete contra la autoridad institucional.

El uso consciente que hace de la reutilización de elementos se propone evidenciar la carencia de originalidad que posee la obra de arte, puesto que ésta no se podría entender sin su pasado ni su contexto. Nos encontramos muy próximos a su manera de entender la obra de arte como parte de una cadena de sucesión de obras precedentes, desligándola de su carácter singular, autónomo y único.

En su texto *J (e m)'accuse*<sup>19</sup> argumenta que aquello que conocemos como “creación artística” no es más que la desviación del uso de la norma lingüística, puesto que los recursos en los que se basa dicha “creación” no son otros que la parodia, la manipulación, la recontextualización, la cita y el intertexto. López Cuenca se sitúa dentro del diálogo permanente con la herencia cultural, a sabiendas de que la obra de arte forma parte de un tejido, de una red de citas, de un imaginario colectivo. Defiende a su vez que los lenguajes que utilizamos, ya sean plásticos, literarios, etc, conforman un patrimonio público dado que en su origen son todos actualizaciones de un mismo código común. Nos encontramos muy próximos a este parecer, puesto que como afirma el autor, cada obra es un resultado provisional de un proceso que debemos considerar colectivo. En el texto apunta también los peligros que se esconden dentro de las licencias copyright, puesto que la mayoría de los artistas no obtiene apenas beneficios y que su función verdaderamente es proteger y asegurar las ganancias generadas por la industria del ocio – música y cine comerciales – legitimando el control que poseen las grandes corporaciones del mercado de las comunicaciones.

## 5.6. MARÍA CAÑAS

María Cañas es una artista multidisciplinar nacida en Sevilla en 1972. Ella misma se autodenomina “caníbal visual”<sup>20</sup>. Sus fotomontajes y videocollages se conjugan mediante estrategias apropiacionistas y de doble vínculo, generando situaciones comunicativas en las que se reciben mensajes contradictorios, como podemos ver en su pieza “Copy is right” dentro de su exposición *NO NI NÁ*<sup>21</sup> para Tenerife Espacio de las Artes (TEA) que tuvo lugar de febrero a junio de 2019.

Dirige Animalario TV Producciones<sup>22</sup>, un espacio de creación y formación dedicado a la cultura del reciclaje, al apropiacionismo y a la experimentación



Fig.22. María Cañas. *Los monstruos de la copla IV*, 2011.

<sup>19</sup> LÓPEZ CUENCA, R. et al. (2009) *Hojas de Ruta*, Catálogo posterior a la muestra, Valladolid: Museo Patio Herreriano.

<sup>20</sup> Véase el statement de María Cañas (disponible online) [https://www.fundacionava.org/files/SYSentidades/Curriculum/dossiermayo010\\_ca\\_as1.pdf](https://www.fundacionava.org/files/SYSentidades/Curriculum/dossiermayo010_ca_as1.pdf) (consultado el 8 de noviembre de 2020)

<sup>21</sup> Véase <https://teatenerife.es/exposicion/no-ni-na-contenga-multitudes/187#> (consultado el 8 de noviembre de 2020)

<sup>22</sup> Véase el sitio web de Animalario TV [http://www.animalario.tv/BASEFRAMESET\\_2.HTML](http://www.animalario.tv/BASEFRAMESET_2.HTML) (consultado el 8 de noviembre de 2020)

COPY  
IS  
RIGHT

Fig 23. Mar3a Ca3as. *Copy is right*, 2019.

art3stica. Presenta su trabajo a modo de resistencia frente la cultura pasiva de distracci3n, fomentando una cultura activa, mediante la asimilaci3n, digesti3n y reformulaci3n del contenido multimedia.

Es defensora de la no privatizaci3n y la liberalizaci3n de la memoria hist3rica e iconogr3fica, denomin3ndose activista de la cultura como construcci3n colectiva. Cree en la funci3n del archivo org3nico y el detritus audiovisual como herramientas de desarrollo cultural y en su capacidad para generar sujetos cr3ticos. Su m3todo de trabajo recibe influencias de la filosof3a “*do it yourself*” proveniente de la filosof3a punk underground y los movimientos contraculturales, tan presentes en las pel3culas de Serie B, caracterizadas por ser llevadas a cabo con un presupuesto m3nimo. Estas influencias est3n presentes tambi3n en nuestra obra, que se ve influenciada por la cultura pospunk latente en Valencia y parten a su vez de un presupuesto ajustado.

### 5.7. WILLIAM BURROUGHS Y BRION GYSIN

*Works thank you for your collaboration,  
but they can also create themselves on their  
own; thus:  
Come to free the words  
To free the words come  
Free the words to come  
The words come to free  
Words come to free thee!*

*The possible permutations are  
5x4x3x2x1= 120 lines. Therefore a  
120-line poem without an author.  
Where is the poet Brion Gysin?*

BRION GYSIN <sup>23</sup>

Brion Gysin (Taplow, Londres, 1916 – 1986) fue un pintor, poeta, escritor y m3sico experimental pr3ximo a la filosof3a surrealista, conocido principalmente por su redescubrimiento y exploraci3n del *cut-up*. Desarroll3 la t3cnica en profundidad junto con William Burroughs (San Luis, Misuri, 1914 – Lawrence, Kansas, 1997), novelista y referente de la Generaci3n Beat, movimiento contracultural surgido en EE. UU. en los a3os 50.

El *cut-up* introduce en la literatura las t3cnicas de deconstrucci3n propias del collage, recortando las palabras de un texto para posteriormente reordenarlas

<sup>23</sup> BURROUGHS, W. GYSIN, B. (1978) *The third mind*, Nueva York: Virking Press, p 9 – 10.

aleatoriamente. Gysin y Burroughs describen el proceso en el libro *La Tercera Mente*<sup>24</sup>, publicado en 1978 por Viking Press. Este libro ha sido un referente para nosotros, sobre todo para el desarrollo de la serie Comuni3n. Tan solo el nombre ya nos sugiere una reflexi3n en cuanto a la autor3a se refiere: mediante la t3cnica de recorte, una tercera mente irrumpe en el proceso de creaci3n de los textos.

Veamos c3mo escriben los cr3ditos autorales del primer cap3tulo del libro, incluyendo a sus referentes:

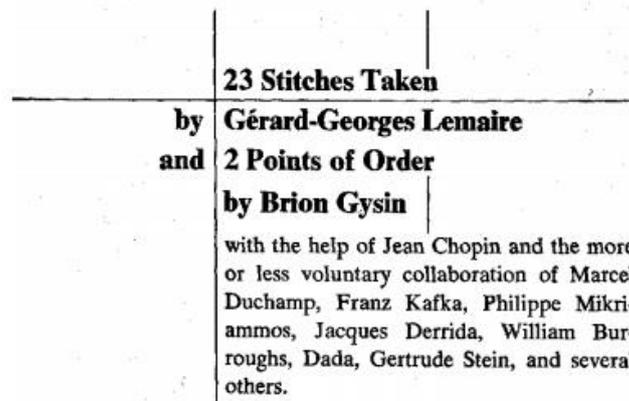


Fig.24. Brion Gysin y William Burroughs, *The Third Mind*, Cap3tulo 1, 1978.

A lo largo de este cap3tulo, entre otras cuestiones, se explica la necesidad que tiene la literatura de adquirir un sentido colectivo y relegarla de su condici3n solitaria y 3nica. Exponen como ejemplo la escritura colectiva que se llevaba a cabo en el Jap3n Antiguo, los poemas colaborativos denominados *renga*<sup>25</sup>, cuyo objetivo consideran que era la disoluci3n de la unidad mediante la integraci3n de varios autores, lo cual supon3a simult3neamente su desintegraci3n. Citan tambi3n las palabras que Lautr3amont escribi3 en 1860: “*Poetry should be made by all, not by one*” (“*La poes3a deber3a de ser escrita por todos, no por uno solo.*”). Palabras que ellos mismos denominan una “verdadera consigna” y apuntan que fueron tomadas por Tristan Tzara y reinterpretadas por los surrealistas mediante los cad3veres exquisitos.

La aplicaci3n de la t3cnica *cut-up* sirvi3 de referente a su vez para muchos artistas procedentes de la esfera musical ligados a la escena contracultural que citan a Burroughs como una de sus mayores influencias: David Bowie<sup>26</sup>, Kurt Cobain, Ian Curtis, Genesis P. Orridge o Patti Smith, entre otros.

<sup>24</sup> BURROUGHS, W. GYSIN, B. (1978) *The third mind*, Nueva York: Viking Press.

<sup>25</sup> V3ase <http://mecanismospoeticos.blogspot.com/2018/06/la-poesia-del-renga-alberto-silva.html>

<sup>26</sup> *How David Bowie used 'cut ups' to create lyrics* - BBC News [Youtube] (consultado el 29 de octubre de 2020)

[https://www.youtube.com/watch?v=6nlW4EbxTD8&feature=emb\\_logo&ab\\_channel=BBCNews](https://www.youtube.com/watch?v=6nlW4EbxTD8&feature=emb_logo&ab_channel=BBCNews)

## 6. DESARROLLO DE LA OBRA

Las series que describiremos en este cap3tulo se presentan como un abanico de posibilidades vertebradas por un mismo eje. De forma caleidosc3pica, m3ltiple, abarcan las cuestiones de la autor3a, la identidad, la originalidad, la imagen sustra3da y la colectivizaci3n del imaginario. Veremos diversas manifestaciones, desde collage a la performance, del trabajo individual a la experiencia en trabajo colectivo. No se han desarrollado como un suceso lineal, sino que han ido creciendo y construy3ndose de forma simult3nea, sin rango ni jerarqu3a.

En las series que se muestran a continuaci3n se pueden vislumbrar otros recursos e intereses alejados del marco conceptual fijado en esta memoria, pero no desarrollaremos en profundidad debido a la necesidad de mantenernos dentro del eje vertebrador de la memoria en cuanto a la apropiaci3n, la postproducci3n y la colectivizaci3n de las formas est3ticas. Veremos piezas centradas en la concepci3n de la identidad – ligado estrechamente al cuestionamiento de la autor3a – as3 como la fragmentaci3n, la rotura y el uso de costuras como material de adhesi3n dentro de la disciplina de collage. Tambi3n podremos observar un inter3s por la reformulaci3n y reutilizaci3n de un mismo material – dentro de las series *Identidades Compuestas*, *Te veo* y *Doy gracias a la cebolla por esconder mi dolor* destaca el uso repetido de un mismo carrete fotogr3fico. Esta 3ltima adem3s se vertebra en torno a un 3lbum familiar encontrado en un punto de deshecho. Dicho proyecto fue el primer contacto con la utilizaci3n de material gr3fico no original y donde surgieron y se plantearon las primeras reflexiones en torno a si era l3cito o no su uso.

### 6.1. IDENTIDADES COMPUESTAS

Este trabajo sirvi3 como germen para desarrollar la producci3n art3stica que hemos desarrollado en los dos 3ltimos a3os, tanto a nivel t3cnico como conceptual. Es un tapiz compuesto por gasas y vendas sanitarias tratadas con l3tex vin3lico, l3tex prevulcanizado, esmalte, parafina y pintura acr3lica; junto con fotograf3as anal3gicas de retratos desfigurados, las cuales fueron tambi3n tratadas con parafina.

Los elementos que lo conforman fueron cosidos entre s3 con hilo y aguja, al igual que las fotograf3as fueron tratadas a mano mediante su fragmentaci3n y posterior recomposici3n con costuras. La motivaci3n principal de esta producci3n fue la reflexi3n en cuanto a la identidad m3ltiple y fragmentada. El tapiz, fue desarrollado en la asignatura de Taller Interdisciplinar de Materiales, impartido por las profesoras Sara Vilar y Pilar Crespo. En dicha asignatura de car3cter pr3ctico profundizamos en la introducci3n y experimentaci3n controlada de materiales cotidianos dentro de la pr3ctica art3stica. Durante el transcurso de la asignatura contamos con el acceso al taller donde se impart3a, dentro del cual se gener3 un espacio de debate y trabajo en com3n, aspecto importante para el desarrollo de este Trabajo Final Grado.

Trabajando simult3neamente tres compa1eros en un mismo espacio fuimos capaces de observar c3mo nuestros proyectos iban solap3ndose, utilizando los mismos materiales o recursos similares. Autom3ticamente se gener3 un debate en torno a la autor3a de dichas obras, 3a qui3n se le ocurri3 primero? 3Qui3n tiene m3s derecho a usar cada material? 3Eran obras individuales o colectivas? 3Qui3n estaba copiando a qui3n?

Aunque fuera dif3cil de asumir todos sentimientos nuestra identidad mancillada, a los tres se nos gener3 un sentimiento de duda en cuanto a nosotros mismos y nuestro trabajo. En ese momento nos percatamos del impacto que exist3a en nuestro inconsciente de la figura del genio creador, del artista como poseedor de “*un excedente de ser* que perdura m3s all3 de la existencia humana”, como apunta Donald Kuspit.<sup>27</sup> Tal percepci3n, heredada en gran parte por el impacto del pensamiento rom3ntico de finales del siglo XVIII y cuyo prestigio ha fomentado el sistema capitalista con la exaltaci3n de la individualidad y la propiedad privada, establece unas bases competitivas que pueden llegar a ser nocivas y contraproducentes para el ejercicio art3stico e, inevitablemente, para el desarrollo personal. Todos hab3amos participado activamente en el proceso creativo del otro y realmente todos nos est3bamos “copiando” o, mejor dicho: influyendo.

Debido a este debate alrededor de la autor3a se fund3 en noviembre de 2018 el Colectivo C3pula, cuya labor desarrollaremos con mayor profundidad en el apartado 6.4.



Fig.26. D3maris Sempere. *Identidades Compuestas*, t3cnica mixta, 2019. 120 x 100 cm.

<sup>27</sup> KUSPIT, D. “El artista suficientemente bueno: m3s all3 del artista de vanguardia”. Revista *Creaci3n* n35, Madrid, mayo de 1992, p 36-46.



Fig 26. 27. 28. 29. *Identidades Compuestas*, plano detalle, t3cnica mixta, 2019. 120x100 cm.

## 6.2. TE VEO

Este proyecto formado por tres series – n<sup>o</sup>1, n<sup>o</sup>2 y n<sup>o</sup>3 – fue desarrollado en la asignatura Estrategias de Creaci3n Pict3rica.

La investigaci3n realizada con el tapiz nos descubri3 un campo de trabajo por explorar, el cual desarrollamos en mayor profundidad con la resoluci3n de estas series. Inspirados por la obra de Annegret Soltau, procedimos a investigar la fragmentaci3n del rostro y su distorsi3n mediante costuras. Para ello hicimos uso de las estrategias propias de la postproducci3n: selecci3n, recorte, ordenaci3n, uni3n, fusi3n, recombinaci3n, etc.

Encontramos un alto grado de expresi3n en el uso de costuras: conforman un lenguaje agresivo e inc3modo a la vez que sutil y delicado, conectan al mismo tiempo que hacen evidente la distancia. Le suman al proceso de trabajo un car3cter de ritual: la aguja perfora el papel, atraviesa el rostro, el hilo traspasa y en la siguiente incisi3n se tensa, vuelves a perforar... Se convierte en un acto met3dico, incluso autom3tico que invita a la meditaci3n. Es sorprendente la tranquilidad y la calma que se genera en contraste a la agresividad de las im3genes, puesto que son rostros desfigurados los que est3n siendo cosidos.

*“El rostro es la parte m3s desprotegida del cuerpo, y por lo tanto una de las m3s susceptibles a volverse obscena.”<sup>28</sup>*

La fragmentaci3n del rostro-identidad-sujeto y el yo m3ltiple presentes en estas series se presentan a modo de alegor3a de la fragmentaci3n de la autor3a y el yo 3nicos. Fijando la mirada en la figura del autor no pretendemos elevar su figura, pero tampoco destruirla, estamos cuestionando su valor tradicional y le otorgamos un punto de vista m3ltiple, colectivo.

---

<sup>28</sup> GUBERN, Rom3n, *La patolog3a de la imagen*, Editorial Anagrama, 2004 p. 243.

Fig. 30. D3maris Sempere. *Te veo, serie n31. Mar3a I*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital e hilo, 21x29,7 cm.

Fig. 31. D3maris Sempere. *Te veo, serie n31. Trist3n I*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital e hilo, 21x29,7 cm.

Fig. 32. D3maris Sempere. *Te veo, serie n31. Mar3a II*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital e hilo, 21x29,7 cm.

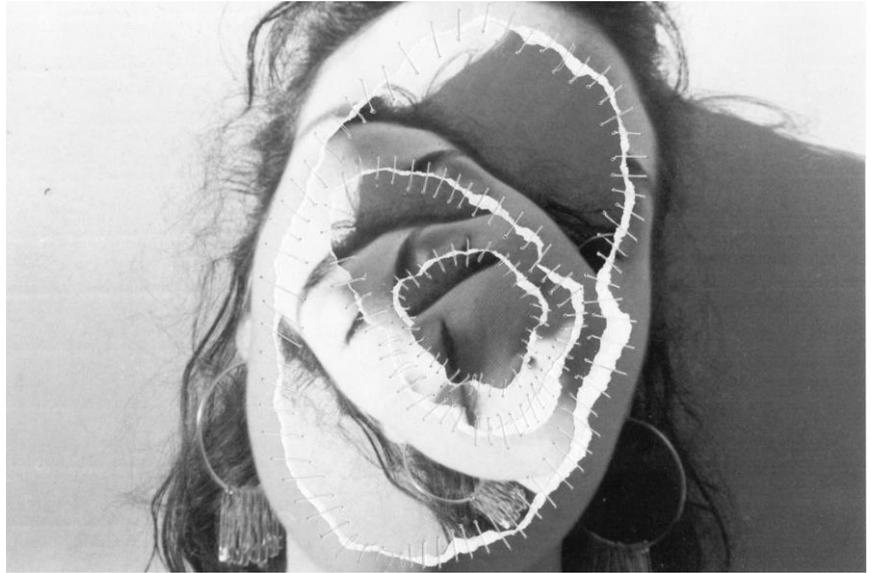
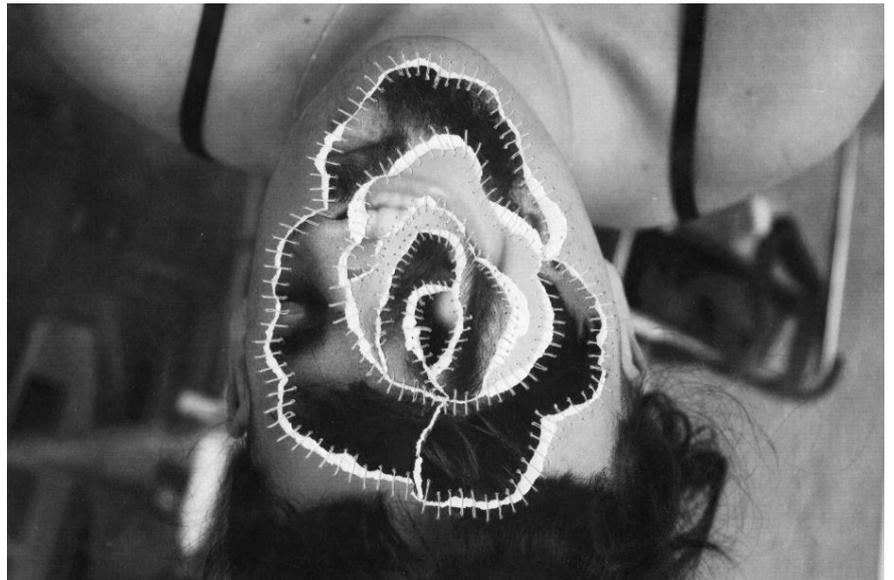


Fig. 33. Dámaris Sempere. *Te veo, serie n.º1. Mar3a III*, 2019. Fotograf3a digital impresa e hilo, 21x29,7 cm

Fig. 34. Dámaris Sempere. *Te veo, serie n.º1. Mar3a IV*, 2019. Fotograf3a digital impresa e hilo, 21x29,7 cm





P3gina 28.

Fig. 35. (arriba, izq.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n2, Sistema*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 40x27 cm

Fig. 36. (arriba, dcha.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n2, Nosotras*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 40x27 cm

Fig. 37. (abajo, izq.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n2, Trist3n II*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 40x27 cm

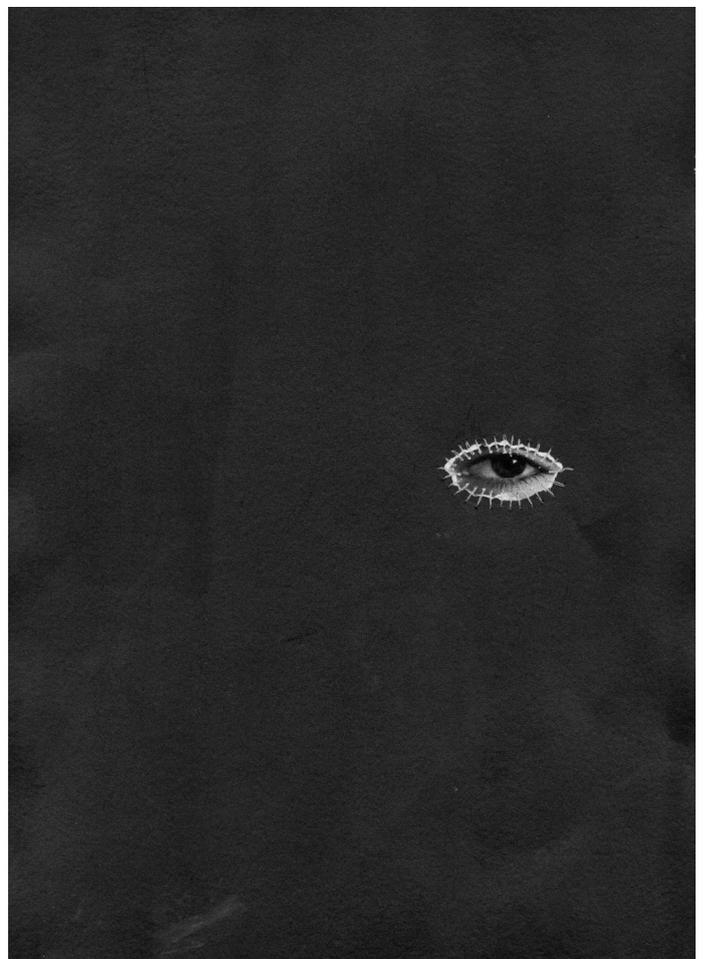
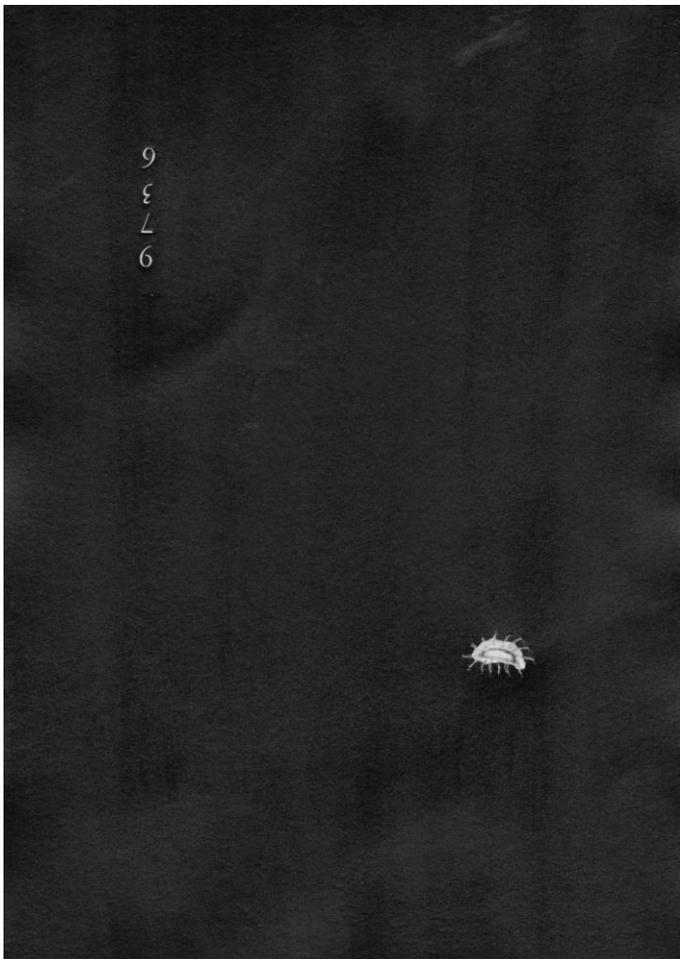
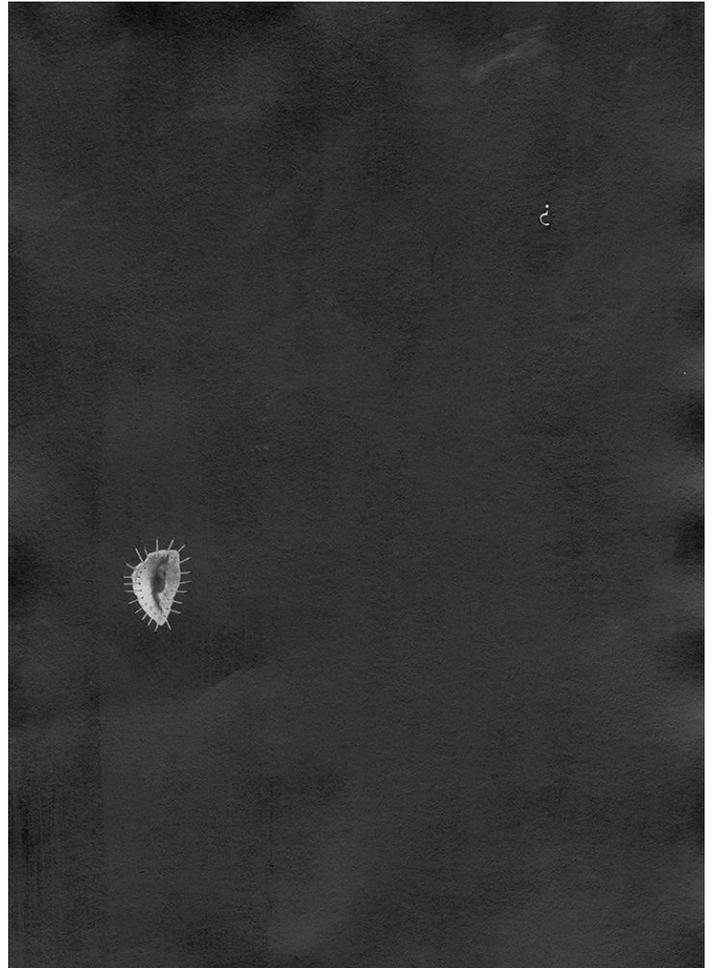
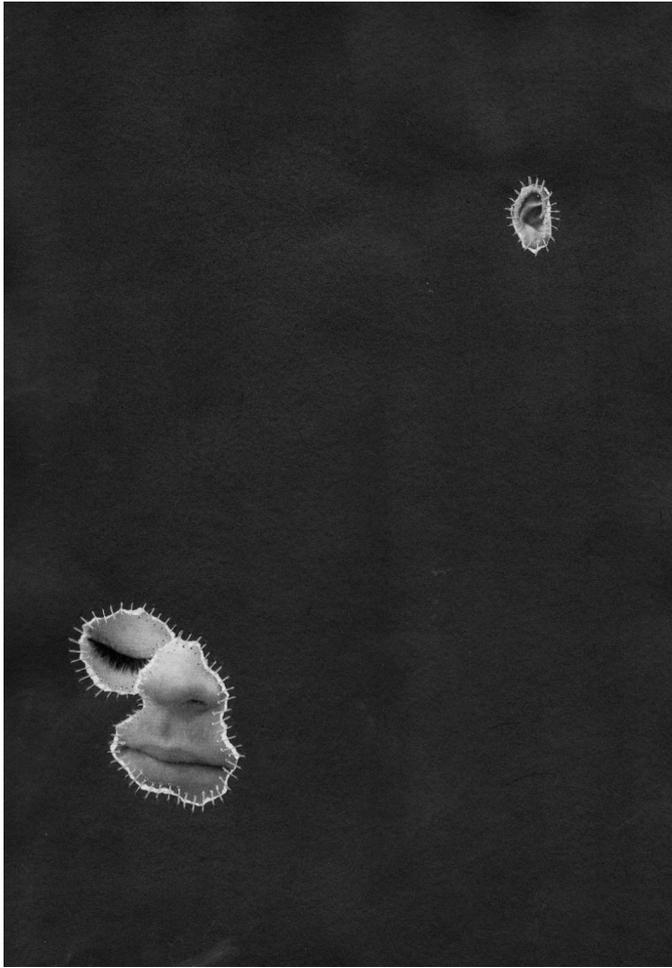
P3gina 29.

Fig. 38. (arriba, izq.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n3, Somos tres*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 42x29,7 cm

Fig. 39. (arriba, dcha.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n3, 3*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 42x29,7 cm

Fig.40. (abajo, izq.) D3maris Sempere. *Te veo, serie n3, Del 6 al 9*, 2019. Fotograf3a anal3gica en impresi3n digital, hilo, tinta china y papel. 42x29,7 cm





### 6.3. DOY GRACIAS A LA CEBOLLA POR ESCONDER MI DOLOR

*“Desde el 3lbum ajeno se sueña, se desea; esas fotograf3as son abiertas, discutibles, relativas, provisionales: son un principio. En una fotograf3a de familia, mientras que el lector busca el hecho, lo acontecido, la evidencia, el usuario busca (re)conocerse, identificarse. “*

*Pedro Vicente*<sup>29</sup>

Este proyecto fue desarrollado a ra3z de un 3lbum de fotos familiar encontrado a los pies de un contenedor hundido en pieles de cebolla. Aun estando presentes estrategias propias de la postproducci3n en los trabajos anteriores, en 3ste es donde utilizamos por primera vez material gr3fico no original y a partir del cual comenzamos a cuestionamos la legitimidad de la imagen sustra3da. Subyacen en 3l po3ticas relacionadas con la construcci3n de biograf3as ficcionales, el recuerdo, la memoria y el archivo como desencadenante de un sentimiento melanc3lico. *Doy gracias a la cebolla por esconder mi dolor* est3 formado por cuatro series gr3ficas y una exposici3n ef3mera que se llev3 a cabo de manera clandestina. Mostraremos las piezas m3s significativas en esta memoria y las completaremos en el Anexo de im3genes.

#### I. *Te busco y te busco, pero no me encuentro.*

Esta serie est3 formada por seis cianotipias de 21x12 cm realizadas con los collages procedentes de la serie n31 de *Te veo*. Mediante ellas se visualiza la b3squeda y exploraci3n de uno mismo a trav3s del otro.

---

<sup>29</sup> VICENTE, P. “Apuntes a un 3lbum de familia”, Revista FAKTA. *Teor3a del arte y cr3tica cultural*, julio de 2014.

Fig.42. D3maris Sempere. *Te busco y te busco, pero no me encuentro*, d3ptico 1, 2019. Cianotipia, 21x12 cm



Fig.43. D3maris Sempere. *Te busco y te busco, pero no me encuentro*, d3ptico 2, 2019. Cianotipia, 21x12 cm



Fig.44. D3maris Sempere. *Te busco y te busco, pero no me encuentro*, d3ptico 3, 2019. Cianotipia, 21x12 cm



II. *Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti.*

Esta serie est3 formada por cinco negativos de 7x5 cm tomados con c3mara oscura y sus correspondientes positivados. Las im3genes ilustran un proceso de despersonalizaci3n y crisis de identidad, mediante la contraposici3n de fotograf3as en positivo y negativo.

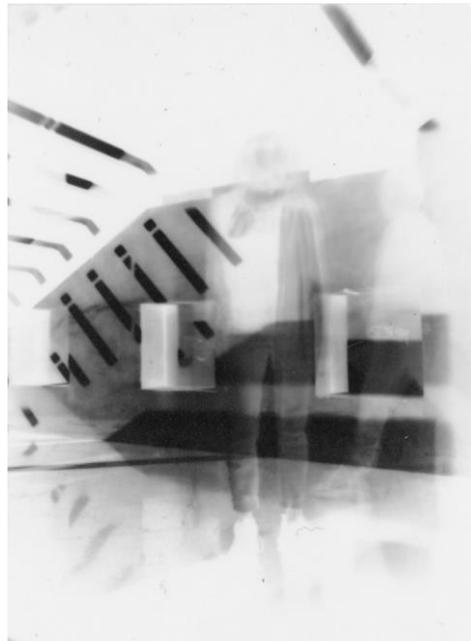


Fig. 45. Fig. 46. D3amaris Sempere. *Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti,* 01 (izq.) y 02 (dcha.), 2019. Fotograf3a anal3gica con c3mara oscura, 7x5 cm.



Fig. 47. Fig. 48. D3amaris Sempere. *Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti,* 03 (izq.) y 04 (dcha.), 2019. Fotograf3a anal3gica con c3mara oscura, 7x5 cm.

III. *Las ilusiones me ganaron otra vez.*

Esta serie est3 formada por doce l3minas de papel de 29,7x42 cm y una fotograf3a de 100 x 300 cm, cada una de ellas recoge un fragmento del 3lbum. Las im3genes generan un recorrido visual con la intenci3n de sugerir al espectador las posibles realidades que han podido existir dentro de las fotograf3as. Las composiciones fueron creadas a trav3s del esc3ner, manteniendo intacto el material original.

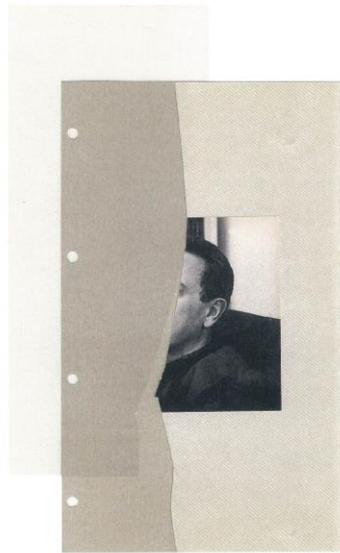


Fig. 49. (arriba izq.)  
Fig.50. (arriba dcha.)  
Fig.51. (abajo izq.)  
Fig.52. (abajo dcha.)

D3maris Sempere.

*Las ilusiones me ganaron otra vez,*  
01, 05, 02, 06. 2020..

Collage mediante esc3ner impreso en papel, 29,7x42 cm

IV. *Me asusta que me abandones, me da un miedo terrible, pero s3 que me necesitas m3s t3 a m3 que yo a ti y que jams lo har3s; y que por eso en parte me desprecias, porque me necesitas y que por eso en parte yo te desprecio, porque te necesito.*

Est3 constituida por ocho l3minas de 42x29,7 cm.

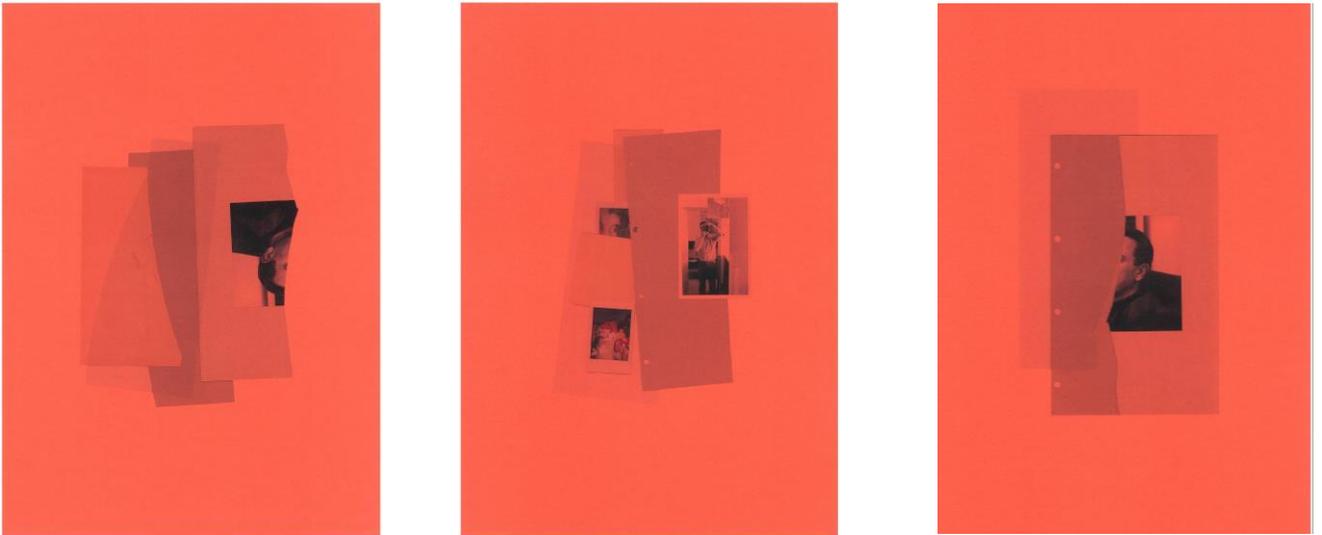


Fig. 53. Fig. 54. Fig. 55. D3amaris Sempere. *Me asusta que me abandones (...)*, 2020. Impresi3n digital en papel, 42x29,7 cm.



Fig. 56. Fig. 57. Fig. D3amaris Sempere. *Me asusta que me abandones (...)*, 2020. Collage digital a partir de cianotipias impreso en papel. 42x29,7 cm.

V. *Hubo silencio y los dos nos quedamos mirando fijamente, sabiendo que hab3a llegado el final.*

A modo de conclusi3n se llev3 a cabo una exposici3n clandestina y ef3mera en la Biblioteca Municipal Azor3n Patraix de Valencia con las 3ltimas dos series. En las fotograf3as aparecen dos individuos recorriendo el espacio, visualizando las im3genes y los recuerdos de la biograf3a ficcional.



Fig. 58. Fig. 59. Fig. D3maris Sempere. *Hubo silencio y los dos nos quedamos mirando fijamente, sabiendo que hab3a llegado el final.* Exposici3n ef3mera en la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Azor3n Patraix de Valencia.

Los t3tulos se formularon ideando los hipot3ticos estadios que pudieran haber transitado los due1nos del 3lbum. Las im3genes las encontramos rasgadas, fragmentadas y hundidas en pieles de cebolla, lo cual nos evoc3 inevitablemente a un sentimiento de p3rdida. Las acciones que los anteriores propietarios efectuaron sobre ellas sirvieron de punto de partida – como, salvando las diferencias, se establece en un cad3ver exquisito – sugiriendo una l3nea de intervenci3n basada en el abandono, la rotura, el olvido y la rabia.

La principal problem3tica de este proyecto es el uso il3cito de fotograf3as procedentes del archivo personal de desconocidos. Principalmente debido a su relativa actualidad, puesto que no han sido encontradas en un rastro a la venta sino desechadas en un contenedor, siendo muy probable que los fotografiados sigan con vida.

No podemos saber si el acto de recuperaci3n cuenta con su aprobaci3n, nosotros les consideramos tambi3n autores de las piezas, aun desconociendo sus identidades. Consideramos la recuperaci3n y reformulaci3n del 3lbum como un trabajo en colectivo, diluido y espaciado en el tiempo.

Desde nuestro punto de vista al depositar un objeto en la v3a p3blica, cedes la propiedad a qui3n por azar lo encuentre y en su poder est3 reconfigurarlo si lo desea. Al reformular el 3lbum se le otorgan nuevas lecturas y c3digos, alargando su vida 3til y estratificando su significado.

#### 6.4. COMUNI3N

Esta serie fue realizada a partir de la descontextualizaci3n y reformulaci3n de *La Gran Enciclopedia de la Regi3n Valenciana*, encontrada dentro de una maleta depositada al lado de un contenedor.

El nombre del proyecto fue escogido en funci3n a su referencia por la participaci3n en lo com3n, el trato familiar, la asociaci3n. La asociaci3n no exclusivamente de las im3genes, sino tambi3n de las personas que han participado en el proyecto. Apropiarse de objetos personales encontrados puede leerse como un acto de intercambio, aunque no haya existido interacci3n directa entre las partes implicadas.

Consideramos este trabajo como una obra colectiva, aunque las personas que hayan trabajado en 3l no hayan participado al mismo tiempo o de manera consciente en su creaci3n. Desde los primeros editores de la enciclopedia, a los redactores, pasando por el distribuidor, su due1no original – o los que haya podido tener - y en 3ltima instancia nosotros que finalizamos, temporalmente, el proceso mediante su reformulaci3n en obra pict3rica. A su vez, algunas de las im3genes han sido cedidas para la elaboraci3n del *artwork* del proyecto musical *Meinol Meinol*,

siendo reformuladas de nuevo, continuando la cadena de postproducci3n y reprocesado.

Desarrollamos este proyecto durante el periodo de confinamiento provocado por el COVID-19. Durante estos meses estuvimos leyendo acerca de la Generaci3n Beat y sus m3todos de escritura basados en el cut-up, a su vez inspirados en la obra de Tristan Tzara y otros dada3stas. Mediante esta t3cnica realizamos una serie de textos extra3dos de una enciclopedia de ciencias de la salud que desencadenaron en los collages que conforman esta serie.

...moro... 310 - CUNYBEEB...

...moro... 310 - CUNYBEEB...

...moro... 310 - CUNYBEEB...

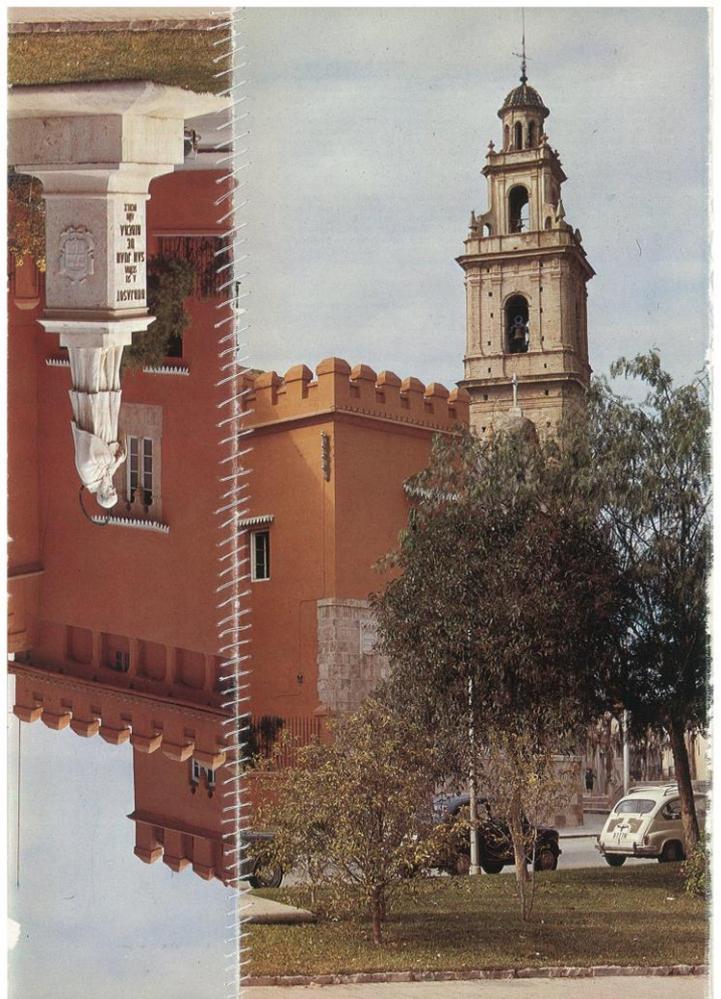


Fig.60. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 42x58 cm

año siguiente, a la coronaci3n del monarca. En esta ocasi3n fue nombrado duque de Gand3a. Disgustado con su hijo Alfonso...

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

nos M3jica. Hizo huir al tercero y se proclam3 jefe de la partida. Desde entonces se dice que jams mat3 a nadie sino en leg3tima defensa...

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

balaces. Encontr3ndose enfermo el rey Pedro en Villafraanca, fue Alfonso el encargado de mandar las fuerzas. El desembarco de Mallorca no encontr3 resistencia...

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

vas cajas de ahorros, tales como: I.L.F. de las Vigas de los Dolores, de C (1934) y la Caja Rural del C3ntr...

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

ros se siguen construyendo cadaa3, aunque en la mayor3a de los casos se suele sustituir el armaz3n de madera por estructuras de barra met3lica.

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

CADOLLA. La Cumbre de la sierra Mariol3 donde confluyen los t3rminos municipales de Bocanovena, Agra y Coocant3n. Altitud: 1148 m.

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

CAFE. (Coffea Arabica). Arbusto que pertenece a la familia de las rub3caceas, cuya semilla, tostada, se utiliza en infusi3n como t3nico y estimulante nervioso.

ALFONSO II DE GAND3A. Hijo de Alfonso I de Gand3a y de Violante de Arag3n. Fue duque de Balaguer...

ALFONSO Y JUAN, Jaime. (Crebillent 1783 - Murcia 1824). Bandolero, conocido popularmente por el apodo de el Barbut...

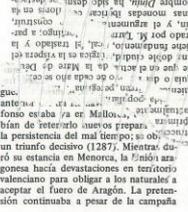


Fig.61. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 42x58 cm

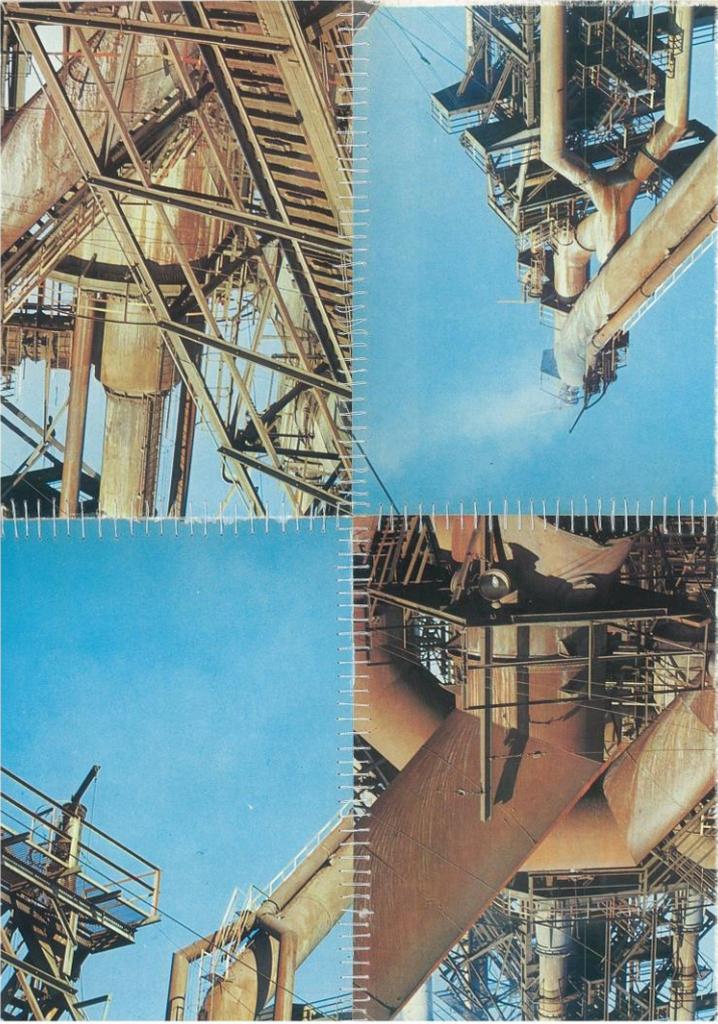


Fig.62. D3maris Sempere. *Comuni3n, S/T, 2020*. Collage, 29x21 cm

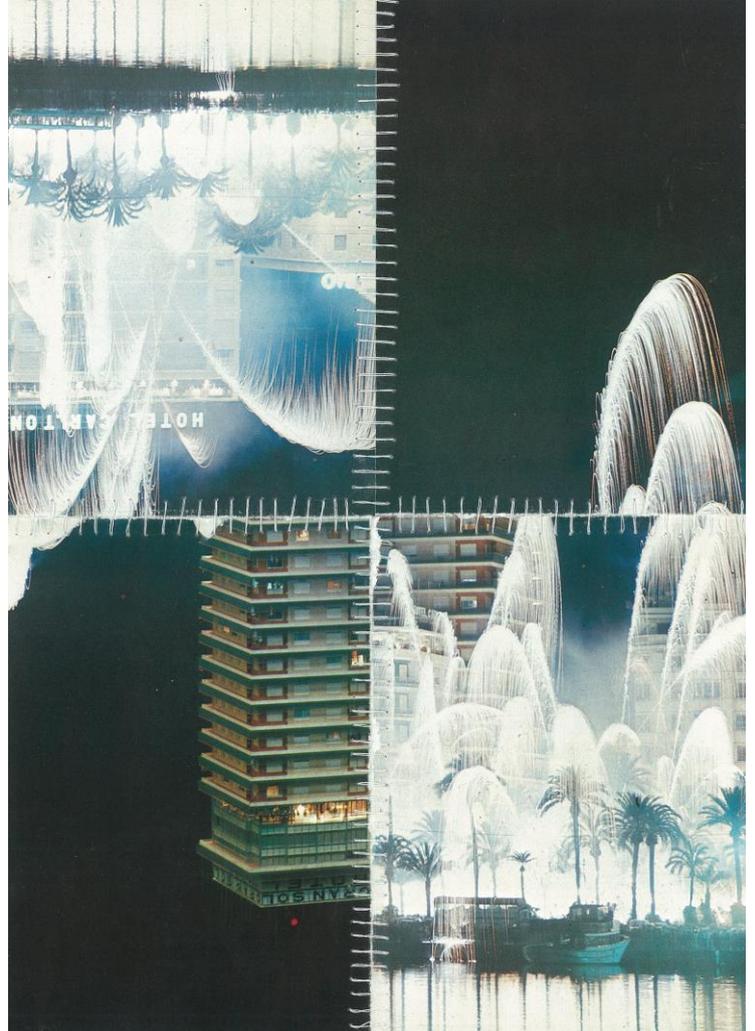


Fig.63. D3maris Sempere. *Comuni3n, S/T, 2020*. Collage, 29x21 cm

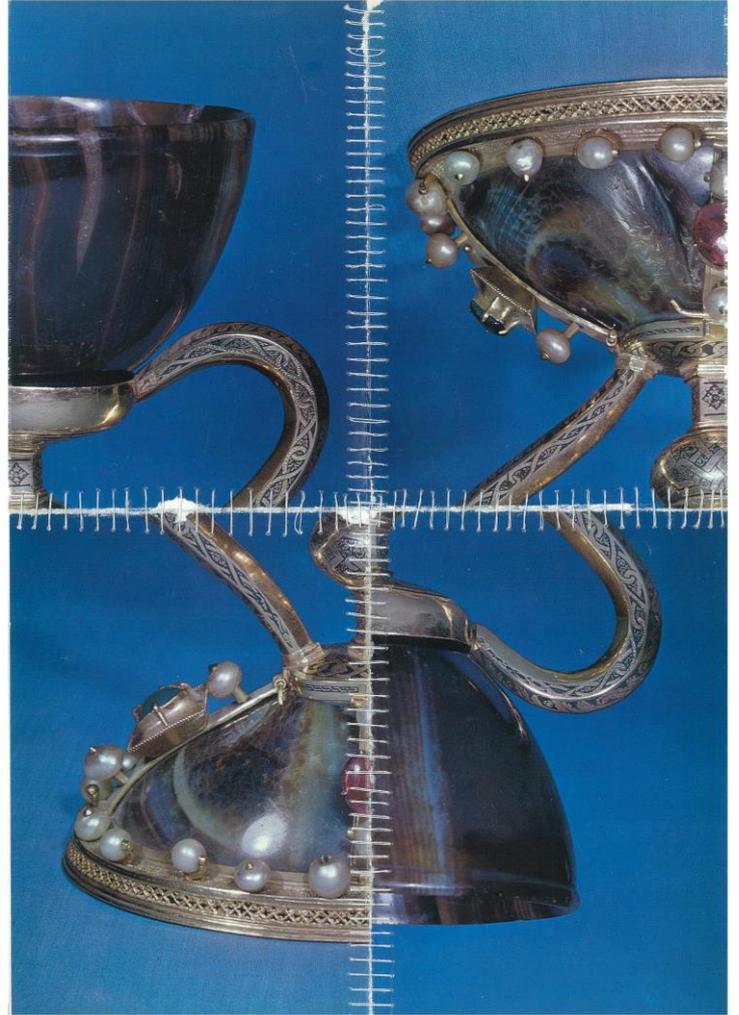
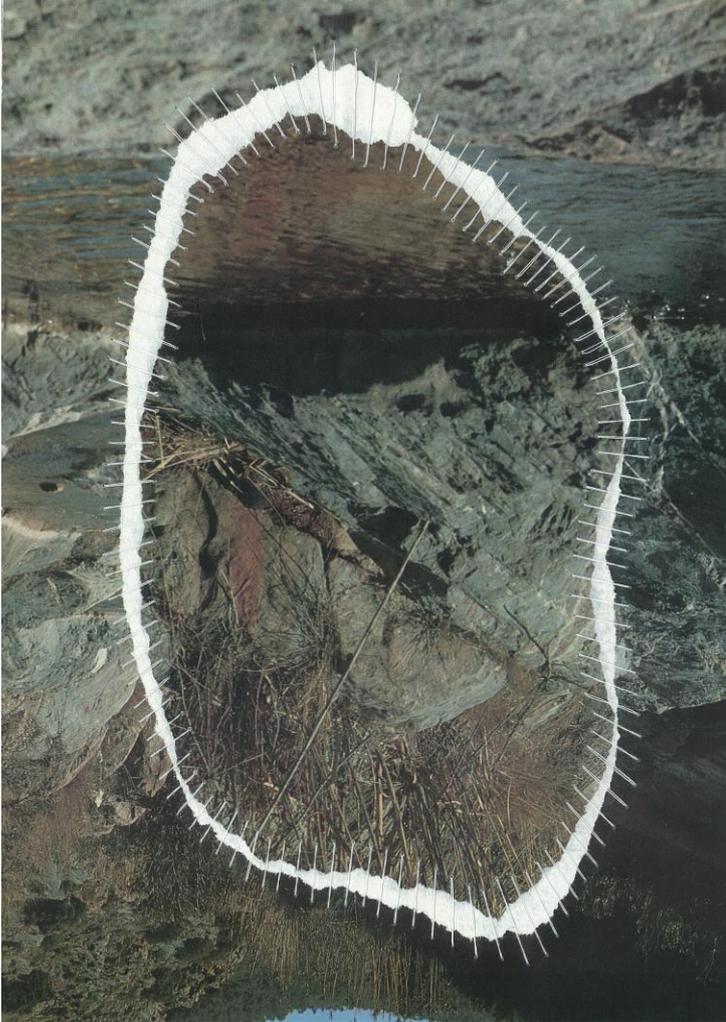


Fig.64. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm Fig.65. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm

## 6.5. COLECTIVO C3PULA

De forma simult3nea hemos compaginado la producci3n individual centrada en el collage como postproducci3n con el trabajo en colectivo mediante C3pula. El surgimiento de dicho colectivo vino motivado por el inter3s de trabajar de forma libre y conjunta, evitando ser coartados por la noci3n cl3sica de autor y por el inter3s de generar nuevos espacios de creaci3n al margen institucional.

Colectivo C3pula se fund3 como una comunidad abierta e interdisciplinar en Valencia en noviembre de 2018. La aparici3n de este colectivo surge como respuesta a la carencia de espacios art3sticos libres y democr3ticos dentro del panorama art3stico valenciano.

En un primer momento desde el colectivo concretamos no utilizar ning3n nombre personal para evitar caer en las delimitaciones del autor, pero vamos a nombrar a sus fundadores porque de ning3n modo quisi3ramos apropiarnos del proyecto y sin ellas ni ellos no podr3amos redactar estas l3neas. Mar3a Alc3zar Pastor, Manel Bafaluy, Blanca Mat3as Fern3ndez, Claudia Garc3a Gynther, Naia Aristondo y Trist3n Ron. Los nombramos para dar cr3dito de su trabajo, pues entre todos conseguimos darle vida a un proyecto, al que se unieron desinteresadamente un gran n3mero de personas que nos ser3a imposible nombrar, pero a los que estamos profundamente agradecidos.

El grupo comenz3 organizando reuniones dentro del 3mbito dom3stico, debido a la falta de medios, generando un ambiente de debate e inspiraci3n art3stica. Los objetivos fueron desde el primer momento fomentar el proceso de creaci3n conjunta, diluir el concepto paralizante de autor3a y generar un espacio seguro y c3modo donde fortalecer v3nculos tanto personales como creativos.

El colectivo no se propone exclusivamente cuestionar y visitar el espacio urbano, sino tambi3n sus referentes art3sticos y por ende el imaginario cultural. Siendo tan sinceros como expl3citos en los referentes se diluyen los l3mites de la autor3a, intentando as3 eliminar el aura elitista que acompa3a a las artes pl3sticas desde hace siglos. Normalizar y desmitificar la figura del artista sit3a el proceso creativo y la labor pl3stica al alcance de todas y todos.

En el apartado Anexos encontraremos el acta de la primera sesi3n del colectivo y las notas de prensa que recogen las acciones.

Dividiremos el trabajo realizado con el colectivo en tres bloques:

- Las Jornadas de Creaci3n Art3stica.
- Colaboraciones con otros artistas y colectivos.
- Acciones de car3cter revisionista en espacios p3blicos.

### 6.5.1. JORNADAS ART3STICAS

Las actividades que se llevaron a cabo fueron ejercicios de creaci3n colectiva e interdisciplinar, as3 como debates y discusiones en torno al binomio arte-vida, filosof3a, pol3tica, etc. Las Jornadas ten3an lugar en el Piso Blanco, domicilio de algunos de los integrantes, con la motivaci3n de incluir el proceso creativo dentro de la cotidianeidad. Las reuniones fueron inspiradas por la filosof3a Fluxus<sup>30</sup>, que abogaba por la destrucci3n del arte como actividad profesional mercantil aislada de la vida y defend3a su faceta l3dica. Las proposiciones colectivas de Lygia Clark<sup>31</sup>, como *Baba Antropof3gica (1972)*, nos sirvieron tambi3n de referente para llevar a cabo las actividades.

Los participantes confluimos en la importancia de generar un espacio de creaci3n relajado fuera de todo conflicto de competitividad y as3 asentar una base s3lida donde construir redes de contactos, indispensables en el mundo del arte.

La intenci3n de trasladar la labor art3stica a un ejercicio de ocio permite cambiar la visi3n exclusivamente mercantilista de dicho sector, abriendo las posibilidades a la libre producci3n y consumo, sin intenci3n de trascender o comercializar.

Las jornadas sirvieron de origen para el trabajo m3s reciente del colectivo, acciones e intervenciones dentro del espacio p3blico, ya sea de forma clandestina o en colaboraci3n con asociaciones. La salida del 3mbito dom3stico vino motivada por la intenci3n de acoger a un mayor n3mero de participantes, as3 como la de irrumpir en la alienante cotidianeidad.

### 6.5.2. ACCIONES

Del espacio dom3stico saltamos al espacio urbano, el cual es intervenido mediante acciones colectivas.

Las acciones, de car3cter revisionista, se llevaron a cabo en localizaciones muy concretas, siendo todas ellas centros neur3gicos de la actividad art3stica y cultural de la ciudad.

El uso del desnudo y la actuaci3n espont3nea son algunos de los m3todos presentes en todas nuestras acciones. Dado al car3cter subversivo de 3stas, no podemos negar el cuestionamiento institucional que implica, dando pie a replanteamientos sobre el acogimiento social que reciben. El cuerpo inesperadamente desnudo sigue suscitando debate, convirti3ndose de este modo, en una herramienta de activaci3n social. El di3logo que se genera con la Instituci3n a trav3s de v3as alternativas

<sup>30</sup> V3ase el *Manifiesto Fluxus* escrito por George Maciunas en 1963, actualmente propiedad del MoMA. (NY) <https://www.moma.org/collection/works/127947> (consultado el 4 de septiembre de 2020)

<sup>31</sup> VV.AA. (1997) *Lygia Clark (Cat. Exp.)*, Barcelona: Fundaci3 Antoni T3pies.

evidencia el deseo existente por parte de las nuevas generaciones de participar activamente en la producci3n cultural.

Como podemos observar el trabajo realizado con el Colectivo colinda con otras cuestiones relacionadas con la desaparici3n del objeto y el cuerpo como sujeto de la creaci3n art3stica, as3 como el uso del desnudo y las pr3cticas art3sticas de resistencia. Hemos considerado pertinente incluirlo en esta memoria debido a la apropiaci3n de los referentes art3sticos como desencadenante de la acci3n y la metodolog3a creativa basada en la apropiaci3n y deconstrucci3n.



Fig.66. Fig. 67. Colectivo C3pula. *Antropometr3as Subvertidas*, 2020.

### **6.5.2.1. Antropometr3as Subvertidas**

Performance revisionista que tuvo lugar el 8 de marzo de 2018, frente al Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia).

En esta performance usamos como veh3culo la obra de Yves Klein para visibilizar la falta de 3pica que poseemos las mujeres dentro de la historia. En cuanto al arte se refiere, nos hemos visto relegadas al papel de musas, sin notoriedad como ejecutoras. La performance consisti3 en extender unos rollos de papel en la explanada del IVAM a modo de lienzo, los hombres que se presentaron voluntarios se desnudaron y las mujeres del colectivo pintamos sus cuerpos con pigmento azul. Como si de pinceles humanos se tratase, los hombres siguieron nuestras 3rdenes y se tumbaron sobre el papel, imprimiendo sus huellas corporales; emulando las Antropometr3as que Klein llev3 a cabo en 1960, pero en su caso con modelos femeninas.

No hacemos una cr3tica a su obra en s3, ni a su pieza en concreto, sino a la cosificaci3n de la mujer dentro de la historia del arte. Al invertir los roles de g3nero en la pieza de Klein revisitamos y reescribimos la historia, ofrecemos una visi3n alternativa de la pieza original alimentando la memoria colectiva y ampliando el imaginario cultural.

### **6.5.2.2. Desnudo bajando la escalera**

Performance revisionista que tuvo lugar el 22 de mayo de 2019, frente al decanato de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles (UPV).

En esta reinterpretaci3n del *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp un grupo heterog3neo de cuerpos desnudos se unifica creando una sola masa. Su vulnerabilidad individual se disipa y transforma en una contundente identidad colectiva.

La cita a Duchamp nos sirvi3 en esta acci3n para evidenciar que el desnudo contin3a siendo un acto de controversia y aversi3n dentro del ambiente institucional y acad3mico. A3n habiendo notificado que esta acci3n iba a ocurrir, los equipos de seguridad la interrumpieron procediendo a identificarnos. El colectivo actu3 como un bloque unido, sin dar ning3n nombre personal, adem3s parte de los asistentes se unieron como integrantes del equipo de forma espont3nea y asumiendo la responsabilidad del acto. Estos acontecimientos suscitaron como consecuencia un debate p3blico entre el alumnado, puesto que no hab3a un responsable concreto.

¿Cu3les son las posibles responsabilidades intelectuales de una acci3n colectiva? ¿Qui3n era el autor de la pieza? ¿D3nde reside la capacidad ofensiva de los cuerpos desnudos?



Fig.68. Fig.69. Fig. 70. Colectivo C3pula. *Desnudo bajando la escalera*, 2020.

### 6.5.2.3. The Carrying

Acci3n conmemorativa para el D3a Internacional del Sida, 1 de diciembre de 2019, recorrido de La Plaza de la Virgen y la Catedral de Valencia.

Hace veintisiete a3os, Pepe Espali3 en Madrid plante3 una acci3n que denunciaba la realidad social que padeci3an los enfermos de VIH: una completa estigmatizaci3n y marginalidad. Sus amigos y algunos transe3ntes, en parejas, le transportaron elev3ndole del suelo mediante cuatro manos unidas formando un vac3o en el centro.

En palabras de Pepe Espali3:

*Carrying significa literalmente «transportando», es una acci3n que se est3 desarrollando, no quiero darle ning3n tipo de misi3n referido al pasado, sino que sea una acci3n en el presente, que adem3s implica el hecho de seguir haciendo Carrying. En este sentido hemos constituido «The Carrying Society», que pretende llevar esta acci3n a otros puntos seg3n nuestras posibilidades.<sup>32</sup>*

Desde el colectivo, quisimos recuperar la acci3n de Carrying y recontextualizarla en la actualidad, a modo de homenaje, pero al mismo tiempo con la intenci3n de evidenciar que la problem3tica sigue sin haber desaparecido y que contin3a siendo un tema de actualidad.

Entre los integrantes del colectivo y espectadores espont3neos transportamos en volandas a una de nuestras compa3eras en un recorrido que se inici3 en la Plaza de la Virgen y que finaliz3 en la Catedral de Valencia, durando aproximadamente treinta minutos. Para desarrollar esta acci3n contamos con la colaboraci3n y el apoyo de la Asociaci3n Calcsicova, coordinadora de asociaciones de VIH y Sida en Valencia, quienes se encargaron de la promoci3n y difusi3n.



Fig. 71. Colectivo C3pula. *The Carrying*, 2020.

<sup>32</sup> ESPALI3, P. Entrevista por Javier San Mart3n, Revista *Zehar*, n317, Irraila-Urria, septiembre-octubre 1992.



Fig. 72. Fig. 73. Colectivo C3pula. *The Carrying*, 2020.

## 7. CONCLUSIONES

El inicio de esta memoria fue ca3tico y confuso, al igual que nuestro proceso creativo. Lo 3nico que ten3amos claro era que quer3amos tratar las cuestiones de la apropiaci3n y la autor3a, puesto que han sido obsesiones reiteradas a lo largo de nuestra educaci3n art3stica. Constantemente nos hemos preguntado qu3 era ser artista y qu3 no, si 3ramos artistas o si lo quer3amos ser. En caso de serlo nos pregunt3bamos si 3ramos lo suficientemente originales, si 3ramos suficientemente buenos, si 3ramos suficientemente egoc3tricos (o lo 3ramos en exceso), si de verdad ten3amos algo que aportar a este mundo, donde est3 todo ya inventado. 3Qui3nes somos para perseguir esos ideales? 3Cu3les son nuestros ideales?

Siempre hemos tenido miedo de hacer un arte demasiado personalista, demasiado centrado en nosotros, un arte carente de compromiso social y pol3tico, un arte que intr3nicamente solo buscara la validaci3n externa. Por ello hemos cuestionado reiteradamente la figura del autor, puesto que en 3l se encarna el ego y la vanidad (“YO he hecho esto, mira lo que YO he creado, esto es lo que YO siento”). Y ha sido as3 por la concepci3n que ten3amos de lo que era un autor: alguien poseedor de un carisma enigm3tico, una originalidad desmedida y una pericia t3cnica inimitable. Esas cualidades le situaban en una posici3n de superioridad frente al resto de personas y por eso mismo nos disgustaba, porque no nos sent3amos representados ni con esa descripci3n ni quer3amos posicionarnos en el mundo de esa manera.

Durante el recorrido que hemos hecho estos a3os cursando el grado de Bellas Artes, nos hemos visto caer en las trampas del ego en numerosas ocasiones. Cuando hemos visto que otro compa3ero realizaba una producci3n similar a la nuestra, cuando hemos visto nuestra producci3n influir en el trabajo de otro o cuando la clave para continuar un proyecto estancado no proviene de ti, sino de alguien externo (“3l o ella lo ha visto pero yo no, 3l o ella s3 que son verdaderos artistas, s3 que tienen un verdadero talento”). Estos planteamientos tan err3neos, comparativos y nocivos tienen la ra3z en un mismo punto com3n: pensar que aquello que producimos es 3nicamente nuestro, original y 3nico.

Para eliminar estas din3micas concebimos el Colectivo C3pula, un espacio exento de toda competitividad mercantil que nos permitiera trabajar en com3n. Tomamos a nuestros referentes, los hacemos nuestros y generamos contenido nuevo y adem3s lo hacemos juntos, como un equipo. Y aun as3 tuvimos que luchar para que nuestro inconsciente no nos jugara una mala pasada, pues organizar a un n3mero alto de personas no es tarea f3cil.

3Pero qu3 ocurre con la producci3n individual? 3De qu3 manera enterrar estas din3micas competitivas y excluyentes sin renunciar a la individualidad?

Aqu3 es donde entran los postulados de Nicolas Bourriaud en cuanto a la Postproducci3n y la filosof3a art3stica de Mar3a Cañas y Rogelio L3pez Cuenca. Conceptos que hemos descubierto realizando el marco conceptual de esta memoria y que consideramos provechosos enunciar.

Las t3cnicas de postproducci3n le otorgan a la obra un valor d3ctil, cambiante, temporal y accesible. Adem3s de igualar las figuras del artista (productor) y espectador (consumidor), ofrece un futuro panorama art3stico donde todo es todos y nada es de nadie. Donde el autor es un generador de nuevas relaciones e itinerarios, un espectador activo que asimila y digiere la informaci3n que se le dispone. Porque la cultura se construye de forma colectiva, cada obra es deudora de su pasado y por ende sus autores tambi3n lo son. La liberaci3n de la propiedad intelectual y del imaginario permite desacralizar la obra de arte lo cual conlleva a que ninguna imagen posea la condici3n de incorruptible. Si nos educamos en pensar que es correcto utilizar el imaginario que se nos ofrece, si evidenciamos que como dice Marcel Duchamp el arte "es un juego entre todos los hombres de todas las 3pocas" quiz3s dejemos de lado la competitividad neoliberal mercantilista y construyamos unas relaciones m3s sanas, m3s colaborativas.

## 8. BIBLIOGRAF3A

### LIBROS

- BARTHES, R. (1987) "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Ediciones Paid3s.
- BENJAMIN, W. (1973) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad t3cnica*, traducci3n de Jes3s Aguirre. Madrid: Editorial Taurus.
- BENJAMIN, W. (2015) *El autor como productor*. Madrid: Casimiro Libros.
- BOURRIAUD, N. (2004) *Postproducci3n. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contempor3neo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BURROUGHS, W. GYSIN, B. (1978) *The third mind*. Nueva York: Viking Press.
- CUBITT, S. (1991) *Timeshift On Video Culture*. Londres: Editorial Routledge.
- DUCHAMP, M. (2003) *El proceso creativo*, en *Escritos, Marcel Duchamp*. Madrid: Editorial Galaxia Gutenberg.
- GUBERN, R. (2004) *La patolog3a de la imagen*. Madrid: Editorial Anagrama.
- MARCH3N FIZ, S. (1995) *Las vanguardias hist3ricas y sus sombras*. Madrid: Editorial Espasa.
- MART3N PRADA, J. (2001) *La apropiaci3n posmoderna. Arte, pr3ctica apropiacionista y teor3a de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MART3N PRADA, J. (2018) *El ver y las im3genes en el tiempo de Internet*. Madrid: Ediciones Akal.
- MCLUHAN, M y FIORE, Q. (1988) *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Editorial Paid3s, 1988.

### ART3CULOS

- BERTHET, D. (2008) "De la desviaci3n a la copia". Revista *Exit Express*, n3 38, Madrid, pp. 15.
- DE PRADA, M (2011). "El sentido del montaje y las t3cnicas del collage". *Cuaderno de Notas, 0(10)*, pp. 101-114. Disponible en:  
 < <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/689/860> >  
 (Consultado el 27 de agosto de 2020)

ESGUEVA L3PEZ, V. NICOLAU L3PEZ, N. (2019) *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustra3da*. IV Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACI3N EN ARTES VISUALES ANIAV IMAGEN [N] VISIBLE. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/336516210\\_APROPIACIONISMO\\_EN\\_EL\\_ARTE\\_LA\\_LEGITIMIDAD\\_DE\\_LA\\_IMAGEN\\_SUSTRAIDA](https://www.researchgate.net/publication/336516210_APROPIACIONISMO_EN_EL_ARTE_LA_LEGITIMIDAD_DE_LA_IMAGEN_SUSTRAIDA)> (Consultado el 11 de octubre de 2020)

FOUCAULT, M. (1993) "¿Qu3 es un autor?" Revista *Creaci3n* n39, Madrid, pp. 42-71.

FURI3, D. (2014). Apropiacionismo de im3genes, found footage (art3culo docente). Departamento de Escultura de la Universitat Polit3cnica de Val3ncia, Valencia. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/37019>>

GARC3A AND3JAR, D. (2008) "Apolog3a de la apropiaci3n leg3tima". Revista *Exit Express* n338, Madrid, pp. 31.

GONZ3LEZ, J.F. (2018). Collage, apropiacionismo y propiedad intelectual. Visual: magazine de dise1o, creatividad gr3fica y comunicaci3n. (Consultado el 6 de octubre de 2020) Disponible en: <<http://visual.gi/collage-apropiacionismo-y-propiedad-intelectual/>>

MART3N PRADA, J. (2009) "*Sampling-Collage*". Revista *EXIT*, Madrid, pp. 120-143.

MOROS, L. (2010) "El libro de artista y el libro intervenido. Un an3lisis semi3tico". *Fermentum. Revista Venezolana de Sociolog3a y Antropolog3a*, Universidad de los Andes M3rida, Venezuela, vol. 20, n3. 57, pp. 151-170. Disponible en: <<https://biblat.unam.mx/es/revista/fermentum/articulo/el-libro-de-artista-y-el-libro-intervenido-un-analisis-semiotico>> (Consultado el 21 de junio de 2020)

NAUMAN, B. Entrevista con Joan Simon. Revista *Creaci3n* n35, Madrid, mayo de 1992, 36-46.

RONCERO, I. (2011). "Producci3n, re-producci3n, post-producci3n La culminaci3n de los procesos de desaturaci3n de la obra art3stica en el contexto de las nuevas tecnolog3as". *AACA Digital: Asociaci3n Aragonesa de Cr3ticos de Arte*, n316. Disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=534&idrevista=23>> (Consultado el 15 de septiembre de 2020).

SERRANO VIDAL, A. (2013) *Apropiacionismo, remezcla y postproducci3n: el Found Footage en el siglo XXI en Est3ticas del Media Art*, Jos3 L. Crespo Fajardo (Coord.), Grupo de investigaci3n Eumed.net (SEJ 309), Universidad de M3laga (Espa1a).

VICENTE, P. (2014) "Apuntes a un 3lbum de familia", Revista digital *FAKTA. Teor3a del arte y cr3tica cultural*. (Consultado el 20 de agosto de 2020) Disponible en:

<<https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>>

## CAT3LOGOS

L3PEZ CUENCA, R. et al. (2009) *Hojas de Ruta*, Cat3logo posterior a la muestra, Valladolid, Museo Patio Herreriano.

VV.AA. (1997) *Lygia Clark* (Cat. Exp.), Barcelona, Fundaci3 Antoni T3pies.

## TRABAJOS DE FIN DE GRADO, TRABAJOS DE FIN DE M3STER

PERAL RICARTE, E. (2015). El objeto art3stico en la era Post Internet.

<<http://hdl.handle.net/10251/62626>>

PORCAR LLUCH, A. (2014). Pintura contempor3nea: la construcci3n del objeto formalista desde una perspectiva ir3nica. <<http://hdl.handle.net/10251/47508>>

PORCAR LLUCH, A. (2015). Apropiaci3n y simulacro en la era de la web 2.0.

<<http://hdl.handle.net/10251/62724>>

SILVESTRE LINDE, MR. (2015). Cuerpo y deseo en el imaginario post-internet. De lo artificial en el culto al cuerpo en el 3mbito deportivo.

<<http://hdl.handle.net/10251/63536>>

## REFERENCIAS ELECTR3NICAS

LEYTON, G. (2018) "El *cut-up* y la manipulaci3n textual". Disponible en:

<<https://aion.mx/cultura/la-tecnica-del-cut-up>> (Consultado el 17 de octubre de 2020)

ROWAN, J. (2020) "Memes y pol3tica rara", CCCBLAB, 2018. (En l3nea)

<http://lab.cccb.org/es/memes-y-politica-rara/> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

CAÑAS, M.

<[https://www.fundacionava.org/files/SYSentidades/Curriculum/dossiermayo010\\_ca\\_as1.pdf](https://www.fundacionava.org/files/SYSentidades/Curriculum/dossiermayo010_ca_as1.pdf)>

(Consultado el 8 de noviembre de 2020)

CAÑAS, M. *NO NI N3*. (2019) <<https://teatenerife.es/exposicion/no-ni-na-contenga-multitudes/187#>> (Consultado el 8 de noviembre de 2020)

SILVA, ALBERTO. (2018) "La poes3a del renga".  
<<http://mecanismospoeticos.blogspot.com/2018/06/la-poesia-del-renga-alberto-silva.html>> (Consultado el 17 de octubre de 2020)

L3PEZ CUENCA, R. Entrevista con Luisa Espino para la revista *El Cultural*, 29 de marzo de 2019. Rescatado de <<https://elcultural.com/rogelio-lopez-cuenca-me-importa-lo-que-la-historia-o-el-mercado-dejan-de-lado>> (Consultado el 1 de noviembre de 2020)

## WEB

ANIMALARIO TV < [http://www.animalario.tv/BASEFRAMESET\\_2.HTML](http://www.animalario.tv/BASEFRAMESET_2.HTML)> (Consultado el 8 de noviembre de 2020)

CALVO, C. < <http://www.carmencalvo.es/>> (Consultado el 24 de septiembre de 2020)

CORNELL, J. <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/cornell-joseph>> (consultado el 10 de noviembre de 2020)

MACIUNAS, G. (1963) *Manifiesto Fluxus*, actualmente propiedad del MoMA. (NY)  
<<https://www.moma.org/collection/works/127947>> (Consultado el 4 de septiembre de 2020)

NAUMAN, B. < <https://www.moma.org/artists/4243>> (consultado el 25 de septiembre de 2020)

SCHWITTERS, K. <<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/schwitters-kurt>> (consultado el 10 de noviembre de 2020)

SOLTAU, A. <<https://www.annegret-soltau.de/>> (Consultado el 24 de septiembre de 2020)

## V3DEOS

*How David Bowie used 'cut ups' to create lyrics - BBC News [Youtube]*

<[https://www.youtube.com/watch?v=6nIW4EbxTD8&feature=emb\\_logo&ab\\_channel=BBCNews](https://www.youtube.com/watch?v=6nIW4EbxTD8&feature=emb_logo&ab_channel=BBCNews)>  
(consultado el 29 de octubre de 2020)

## 9. 3NDICE DE IM3GENES

Figura 1. Viktor H Studio. S/N, 2020 _____	10
Figura 2. Autor desconocido, Meme. V3a @freud. intensifies _____	10
Figura 3. Marcel Duchamp. <i>Ready-made, rueda de bicicleta sobre taburete</i> , 1913 ____	11
Figura 4. Viktor H Studio. <i>Zaha Hadid Building process</i> , 2020 _____	13
Figura 5. Autor desconocido, meme. V3a @semiotica_tumbada _____	14
Figura 6. Hannah H3ch. <i>El padre</i> , 1920 _____	14
Figura 7. Raoul Haussman. <i>El cr3tico de arte</i> , 1919-1920 _____	15
Figura 8. John Heartfield, <i>Adolfo el superhombre</i> , 1932 _____	15
Figura 9. John Heartfield, <i>No pasar3n</i> , 1936 _____	15
Figura 10. Max Ernst. <i>Edipo</i> , de la serie <i>Una semana de bondad</i> , 1934 _____	15
Figura 11. Man Ray. <i>Dora Maar</i> , 1936 _____	15
Figura 12. Francis Picabia. <i>El ojo cacodilato</i> , 1921 _____	15
Figura 13. Salvador Dal3, Andr3 Breton, Gala y Valentine Hugo, <i>Cadavre exquis</i> ( <i>Cad3ver exquisito</i> ), 1932 _____	16
Figura 14. Annegret Soltau, <i>Grima – with lion and son</i> , 269, 1989 _____	16
Figura 15. Annegret Soltau <i>Kali - Daughter (Teeth II)</i> , de la serie <i>Generativ</i> , 2000 ____	16
Figura 16. Carmen Calvo. <i>No es lo que parece</i> , 1999 _____	17
Figura 17. Bruce Nauman. <i>Clown Torture</i> , 1987. Instalaci3n de cuatro canales de v3deo, dos proyecciones, cuatro monitores, color, sonido _____	17
Figura 18. Bruce Nauman, <i>Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green,</i> <i>No. 4 Black</i> . 1968. Pel3cula de 16 mm transferida a v3deo, color, sonido, 40 min ____	18
Figura 19. Bruce Nauman. <i>100 Live and Die</i> , 1984 _____	18
Figura 20. Rogelio L3pez Cuenca. <i>Bienvenidos</i> , 1998 _____	18
Figura 21. Rogelio L3pez Cuenca. <i>Copyright</i> , 2012 _____	19
Figura 22. Mar3a Cañas. <i>Los monstruos de la copla IV</i> , 2011 _____	19
Figura 23. Mar3a Cañas. <i>Copy is right</i> , 2019 _____	20

Figura 24. Brion Gysin y William Burroughs, <i>The Third Mind</i> , Cap3tulo 1, 1978	21
Figura 25. D3amaris Sempere. <i>Identidades Compuestas</i> , 2019	23
Figura 26. D3amaris Sempere. <i>Identidades Compuestas</i> , plano detalle, 2019	24
Figura 27. D3amaris Sempere. <i>Identidades Compuestas</i> , plano detalle, 2019	24
Figura 28. D3amaris Sempere. <i>Identidades Compuestas</i> , plano detalle, 2019	24
Figura 29. D3amaris Sempere. <i>Identidades Compuestas</i> , plano detalle, 2019	24
Figura 30. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n31. Mar3a I</i> , 2019	26
Figura 31. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n31. Trist3n I</i> , 2019	26
Figura 32. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n31. Mar3a II</i> , 2019	26
Figura 33. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n31. Mar3a III</i> , 2019	27
Figura 34. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n31. Mar3a IV</i> , 2019	27
Figura 35. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n32. Mar3a I</i> , 2019	28
Figura 36. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n32. Nosotras</i> , 2019	28
Figura 37. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n32. Trist3n II</i> , 2019	28
Figura 38. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n33. Somos tres</i> , 2019	29
Figura 39. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n33. 3</i> , 2019	29
Figura 40. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n33. Del 6 al 9</i> , 2019	29
Figura 41. D3amaris Sempere. <i>Te veo, serie n33. And33n</i> , 2019	29
Figura 42. D3amaris Sempere. <i>Te busco y te busco, pero no me encuentro,</i> d3ptico 1, 2019	31
Figura 43. D3amaris Sempere. <i>Te busco y te busco, pero no me encuentro,</i> d3ptico 2, 2019	31
Figura 44. D3amaris Sempere. <i>Te busco y te busco, pero no me encuentro,</i> d3ptico 3, 2019	31
Figura 45. D3amaris Sempere. <i>Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti,</i> <i>alej3ndome de m3, alej3ndote de ti, 01</i> , 2019	32
Figura 46. D3amaris Sempere. <i>Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti,</i> <i>alej3ndome de m3, alej3ndote de ti, 02</i> , 2019	32

Figura 47. D3amaris Sempere. <i>Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti</i> , 03, 2019	32
Figura 48. D3amaris Sempere. <i>Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti</i> , 04, 2019	32
Figura 49. D3amaris Sempere. <i>Las ilusiones me ganaron otra vez</i> , 01, 2019	33
Figura 50. D3amaris Sempere. <i>Las ilusiones me ganaron otra vez</i> , 05, 2019	33
Figura 51. D3amaris Sempere. <i>Las ilusiones me ganaron otra vez</i> , 02, 2019	33
Figura 52. D3amaris Sempere. <i>Las ilusiones me ganaron otra vez</i> , 06, 2019	33
Figura 53. D3amaris Sempere. <i>Me asusta que me abandones (...)</i> , 2020	34
Figura 54. D3amaris Sempere. <i>Me asusta que me abandones (...)</i> , 2020	34
Figura 55. D3amaris Sempere. <i>Me asusta que me abandones (...)</i> , 2020	34
Figura 56. D3amaris Sempere. <i>Me asusta que me abandones (...)</i> , 2020	34
Figura 57. D3amaris Sempere. <i>Me asusta que me abandones (...)</i> , 2020	34
Figura 58. D3amaris Sempere. <i>Hubo silencio y (...)</i> Exposici3n 3f3mera en la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Azor3n Patraix de Valencia	35
Figura 59. D3amaris Sempere. <i>Hubo silencio y (...)</i> Exposici3n 3f3mera en la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Azor3n Patraix de Valencia	35
Figura 60. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	37
Figura 61. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	38
Figura 62. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	39
Figura 63. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	39
Figura 64. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	40
Figura 65. D3amaris Sempere. <i>Comuni3n, S/T</i> , 2020	40
Figura 66. Colectivo C3pula. <i>Antropometr3as Subvertidas</i> , 2020	43
Figura 67. Colectivo C3pula. <i>Antropometr3as Subvertidas</i> , 2020	43
Figura 68. Colectivo C3pula. <i>Desnudo bajando la escalera</i> , 2020	45
Figura 69. Colectivo C3pula. <i>Desnudo bajando la escalera</i> , 2020	45
Figura 70. Colectivo C3pula. <i>Desnudo bajando la escalera</i> , 2020	45
Figura 71. Colectivo C3pula. <i>The Carrying</i> , 2020	46

Figura 72. Colectivo Cúpula. *The Carrying*, 2020 \_\_\_\_\_ 47

Figura 73. Colectivo Cúpula. *The Carrying*, 2020 \_\_\_\_\_ 47

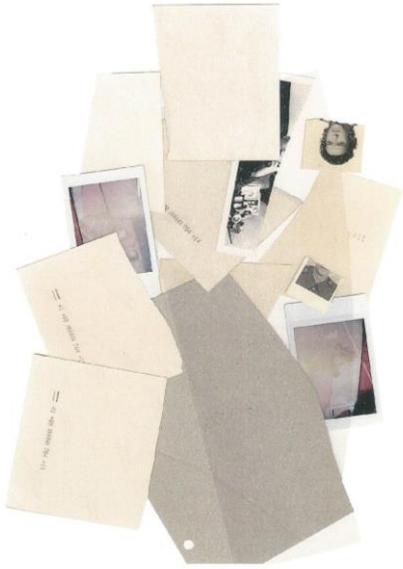
## 10. ANEXO



D3maris Sempere. *Alej3ndote de m3, alej3ndome de ti, alej3ndome de m3, alej3ndote de ti*, 2019. Fotograf3a anal3gica con c3mara oscura, 7x5 cm.



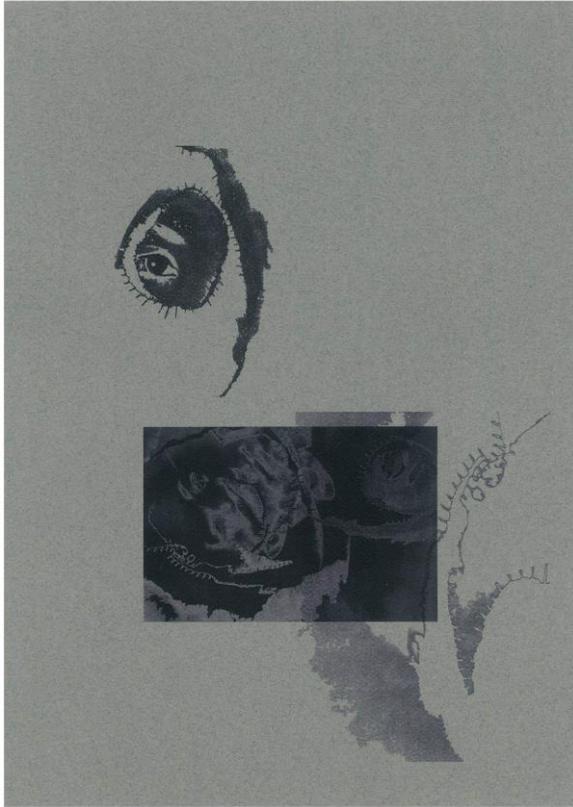
D3amaris Sempere. *Las ilusiones me ganaron otra vez*, 03 (arriba izq.), 04 (abajo izq.), 07 (arriba dcha.),08 (abajo dcha.) 2020. Collage mediante esc3ner impreso en papel, 29,7x42 cm



D3maris Sempere. *Las ilusiones me ganaron otra vez*, 09 (arriba izq.), 10 (abajo izq.), 11 (arriba dcha.),12 (abajo dcha.) 2020. Collage mediante esc3ner impreso en papel, 29,7x42 cm



D3maris Sempere. *Hubo silencio y los dos nos quedamos mirando fijamente, sabiendo que hab3a llegado el final.* Exposici3n ef3mera en la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Azor3n Patraix de Valencia.



D3amaris Sempere. *Me asusta que me abandones (...)*, 2020. Impresi3n digital. 42x29,7 cm.



D3amaris Sempere. *Me asusta que me abandones (...)*, 2020. Impresi3n digital. 42x29,7 cm.



D3amaris Sempere. *Me asusta que me abandones (...)*, 2020. Collage e hilo 42x29,7 cm.



D3maris Sempere. *Comuni3n*, S/T, 2020. Collage, 42x58 cm

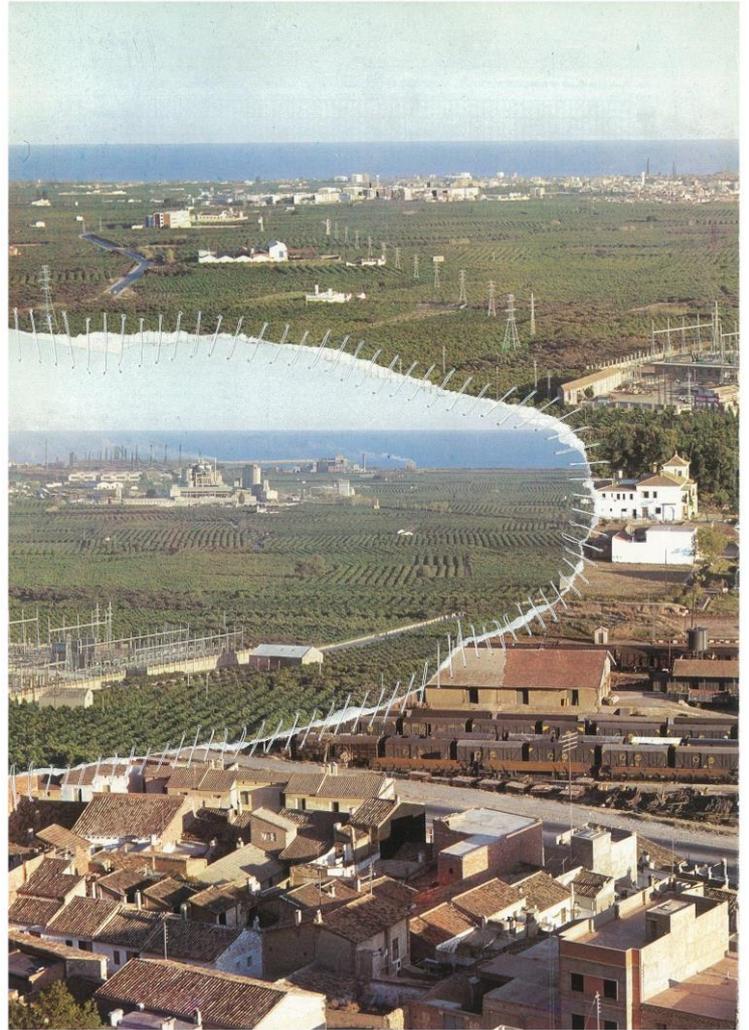
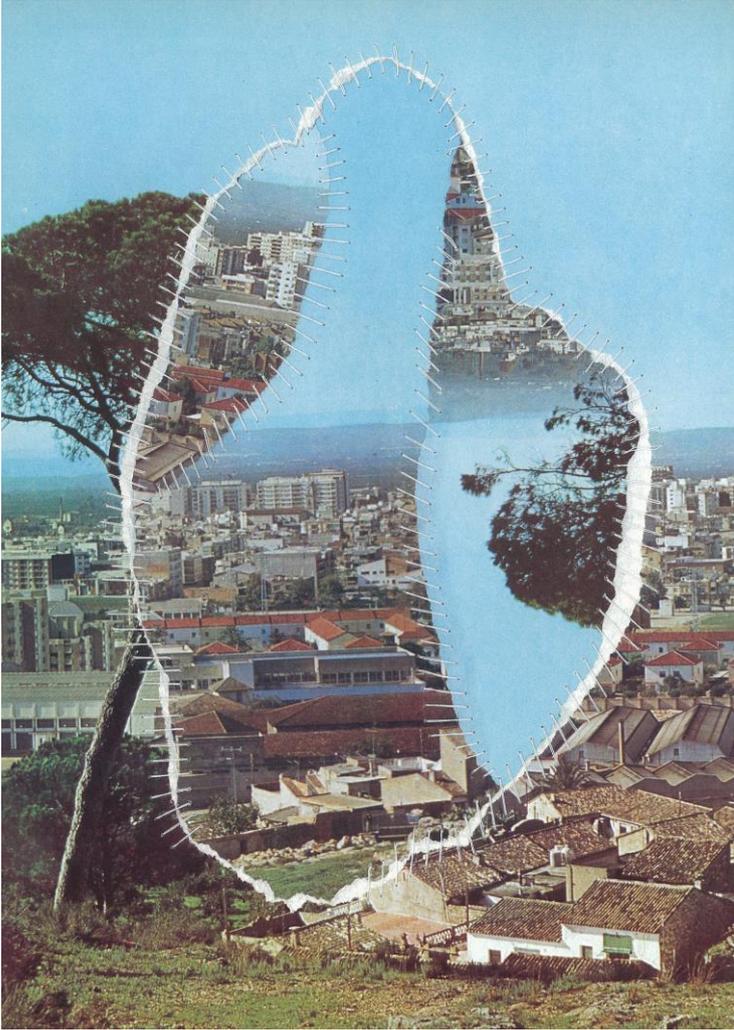


Fig.64. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm

Fig.64. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm



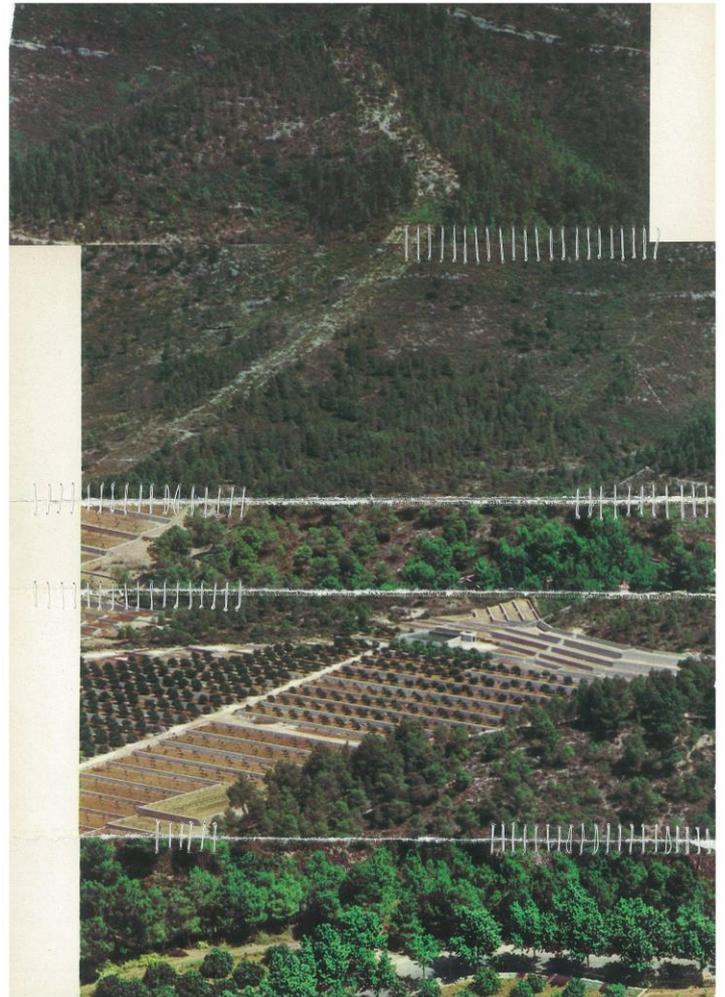
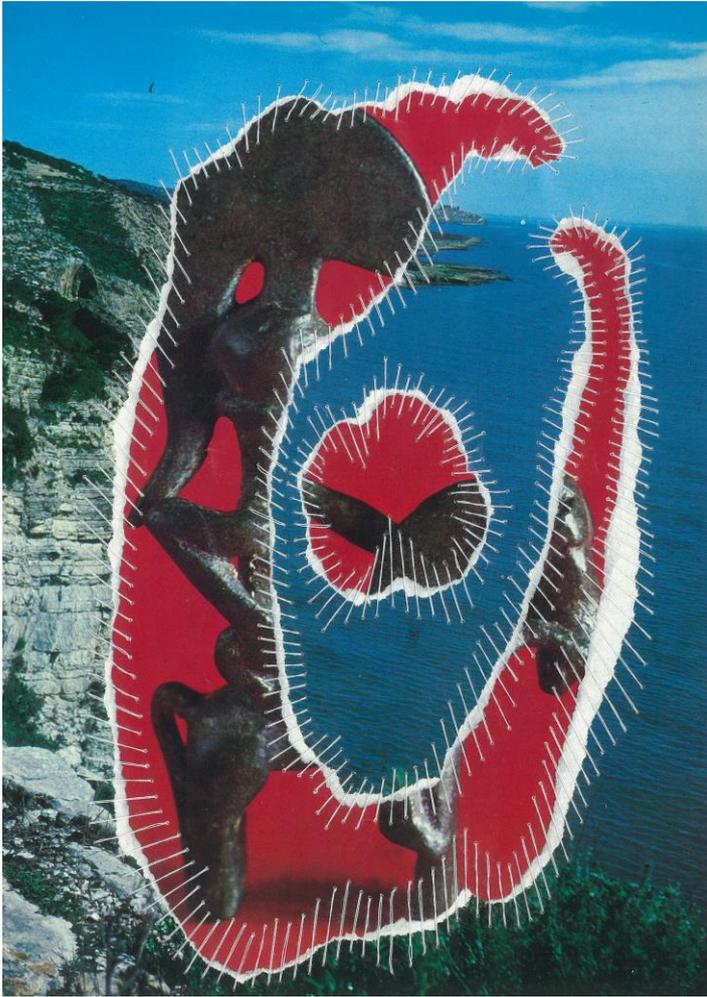
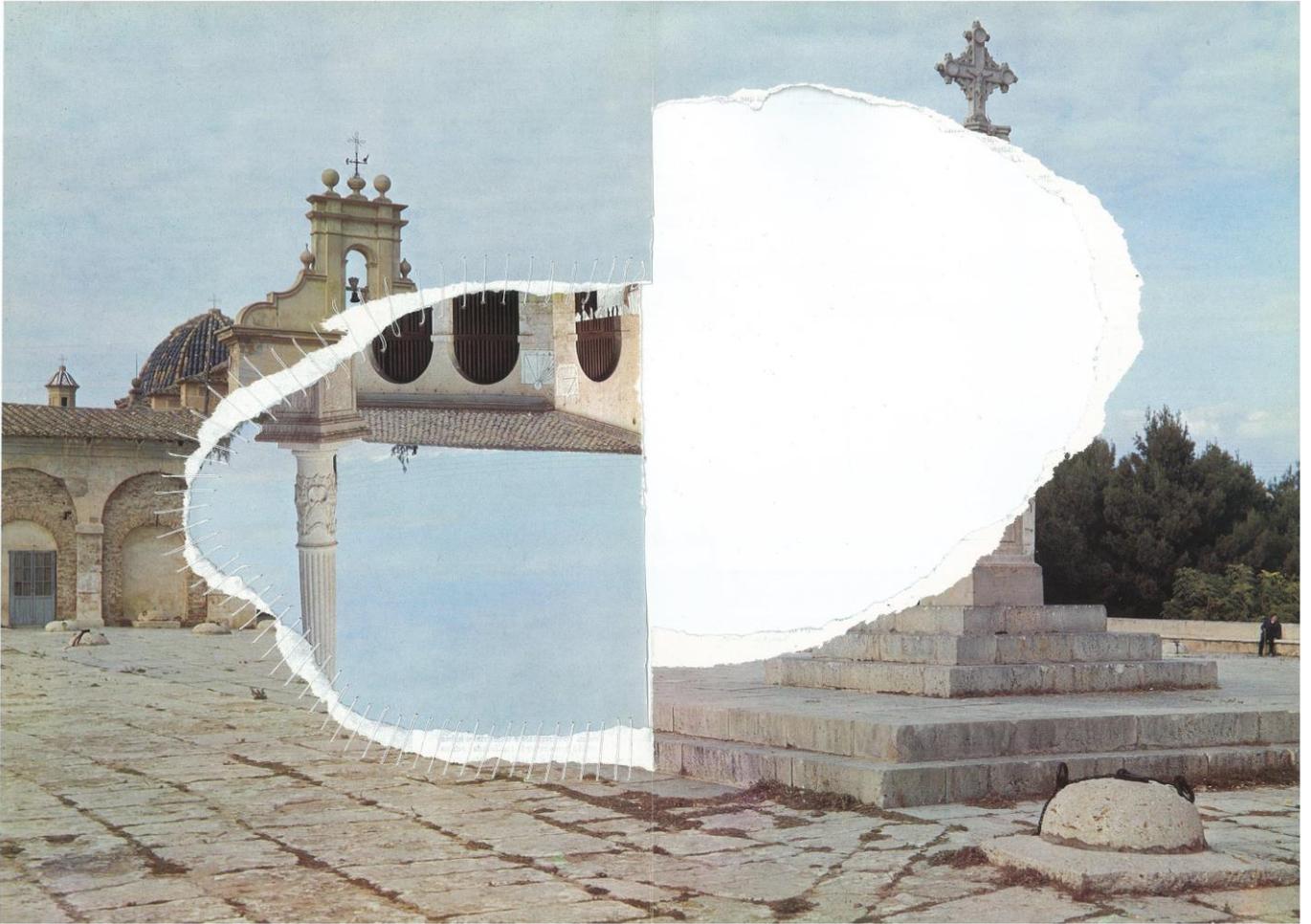


Fig.64. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm

Fig.64. D3maris Sempere. Comuni3n, S/T, 2020. Collage, 29x21 cm



D3maris Sempere. *Comuni3n*, S/T, 2020. Collage, 42x58 cm

## COLECTIVO CÚPULA ACTA I

### 1. Quiénes somos.

Este colectivo es una plataforma de ayuda y apoyo entre artistas jóvenes. Un lugar donde intercambiar información (vídeos, documentales, libros, artistas, talleres, exposiciones...), crear una red de contactos y facilitar el acercamiento entre nosotros. El objetivo no es crear una obra conjunta, sino nutrirnos mutuamente. Un espacio cómodo y agradable donde compartir inquietudes, aptitudes e intereses artísticos.

### 2. Valores:

Grupo abierto a todo aquel que muestre interés en participar. La constancia y el compromiso son primordiales, al igual que el respeto y la consideración.

Compartir los progresos individuales, intentando diluir y explorar los límites del concepto de autoría. Ser sinceros con los referentes, bajando el ego artístico. Es muy importante compartir las diferencias y problemáticas con respeto y asertividad, enfrentándonos a los miedos individuales. Ayudar a mitigar las rivalidades y practicar el trabajo en colectivo.

Importante resaltar la dinámica de grupo, no centrarnos exclusivamente en el trabajo individual.

### 3. Actividades.

- Reuniones bimensuales en la calle Salamanca 33.  
-Horarios orientativos, oscilando entre las 12:30-18.30-20.30.
- Debates y coloquios.
- Posibilidad de realizar una exposición grupal, editando un catálogo.
- Interés en realizar salidas de campo, tanto en espacios rurales como urbanos (intervenciones en la vía pública, por ejemplo).
- Documentación de todo el proceso, importancia de los archivos. (Motivado por las jornadas de Cuerpos Desfigurados- charla sobre Gretel Aman).
- Libro de ideas y pensamientos.
- Mostrar los trabajos más feos y horripilantes y así reírnos juntos.
- Charlas informativas sobre cualquier tema, incluido fuera del ámbito artístico.
- Meditación grupal, realizar propuestas hechas previamente (Lygia Clark, Marina Abramovic). Perder el miedo y la vergüenza, salir del yo.
- Talleres impartidos por los propios miembros del colectivo o participantes externos.
- Crear una *biblioteca* pública en Drive (donde se incluirán libros, documentales, textos, ensayos, revistas o cualquier tipo de información de interés).

4. Funcionamiento interno.

La organizaci3n del colectivo est3 formada por los socios fundadores: Mar3a Alc3azar Pastor, Manel Pascual Bafaluy, Sara Ortega Trujillo, Guillermo Adelantado Romero, Naia Aristondo Rodrigo y D3amaris Sempere Mart3nez. Este grupo es el encargado de gestionar el colectivo, teniendo todo el mismo grado de responsabilidad. El colectivo est3 abierto a todo aquel que quiera unirse a participar. Conforme m3s implicaci3n y compromiso se muestre m3s importante ser3 tu voz dentro del colectivo.

Nuestro funcionamiento se basa en los principios de la democracia y cualquier decisi3n se someter3 a votaci3n.

Habr3 un bote com3n com3n, a voluntad de los asistentes para ayudar con los suministros de agua y luz. Los costes de producci3n correr3n a cargo de todos por igual.

Los proyectos se comentar3n en grupo, en caso de no asistir a una reuni3n la persona interesada deber3 movilizarse por su cuenta para enterarse de lo que se ha hablado. Cada individuo es responsable de sus obligaciones.

Al igual que la cuesti3n monetaria, la limpieza correr3 a cargo de todos por igual. En caso de que alguien no pueda porque tiene que marcharse, que tome la iniciativa en la siguiente ocasi3n.

Cabe destacar que las propietarias del inmueble donde se llevar3n a cabo las principales actividades del grupo tienen derecho a vetar cualquier actividad con la que no est3n de acuerdo, debido a los daos que pueda ocasionar en el inmueble. Dicha actividad podr3 realizarse, bajo consenso previo entre los integrantes, en otra localizaci3n.

5. Redes sociales.

Presencia en las redes sociales a modo de difusi3n, tanto del trabajo como de las actividades llevadas a cabo por el colectivo.

Grupo de Whatsapp informativo, donde se ir3n aadiendo a las personas interesadas.

Valencia, 29 de noviembre de 2018.