



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

90-363,6 Km/h. Los límites como motor de producción  
artística

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Simó Redón, Meritxell

Tutor/a: Torre Oliver, Francisco José de la

Cotutor/a: Ros Lluch, Guillermo

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

## RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado consiste en un estudio teórico-práctico en forma de divagaciones en torno a los aspectos influyentes en la producción y proceso artístico concebidos en forma de límites. Siendo en este caso aquellos en relación con el mercado y el propio medio artístico. La principal finalidad de este estudio radica en una reflexión en torno a ello, así como el posterior cuestionamiento y el posicionamiento contrario a dichos límites establecidos. Para realizar esta indagación, dividimos el trabajo en dos fases.

Por un lado, un estudio teórico que se subdivide en dos partes. Primeramente, para analizar el desarrollo del medio artístico desde su concepción clásica haciendo referencia a los textos de Marshall McLuhan y Simón Marchán; introduciendo, seguidamente, la expansión del medio a través de los textos de Rosalind Krauss, así como la posterior aportación de una visión multidisciplinar o de *hipermedio* que plantea Eugeni Bonet. Para, a continuación, realizar una visión interdisciplinar en el propio estudio mediante las aportaciones de Jorge Wagensberg y finalmente sugerir un posible rumbo hacia una concepción no disciplinar—*postdisciplinar*—que plantea Frédéric Darbellay.

Seguidamente, analizamos la influencia del mercado y sus exigencias productivas en la obra artística, asumiendo un rol precario por parte del propio artista; haciendo alusión al texto *El tiburón de los 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (2009) de Dan Thompson, para analizar dicho sistema a través de los textos de Remedios Zafra, Paul Ardenne y Juan Martín Prada.

Por otro lado, realizamos una selección de referentes prácticos que han influido en la producción debido a su concepción interdisciplinar del medio teniendo en cuenta aspectos tanto formales, como conceptuales y poéticos; tales como Katja Novitskova, Josep Maynou y Jordi Mitjà en lo material; Peter Fischli y David Weiss en lo conceptual; así como Richard Prince y el colectivo Something Must Break en lo conceptual-material.

Finalmente, desarrollamos el estudio práctico a través de la concepción de un personaje o *alter ego* que oscila entre un gurú sectario y un piloto de carreras. Todo ello haciendo uso de la imaginería del mundo del motor, y más concretamente de la competición de motocicletas para desarrollar conceptos como la velocidad, la competición y el autoposicionamiento que sugiere el estudio en torno a las limitaciones ya mencionadas. Teniendo en cuenta las condiciones en las que se ha realizado el estudio, tales como la superación de ciertas asignaturas, los medios económicos, y el desarrollo del propio estudio; proponemos una pieza instalativa con la intención de realizar una producción de carácter interdisciplinar.

**Palabras clave:** límites, medio, mercado, postdisciplinar, velocidad, competición, instalación.

## ABSTRACT

This Final Degree Project consists of a theoretical-practical study in the form of digressions on the influential aspects of the artistic production and process conceived in the form of limits. In this case, those concerning the market and the artistic medium itself. The primary purpose of this study lies in reflecting on this and the subsequent questioning and positioning against these established limits. In order to carry out this investigation, we divided the work into two phases.

On the one hand, this theoretical study is subdivided into two parts. Firstly, to analyze the development of the artistic medium from its classical conception by referring to the texts of Marshall McLuhan and Simón Marchán; then, introducing the expansion of the medium through the texts of Rosalind Krauss, as well as the subsequent contribution of a multidisciplinary or *hypermedia* vision proposed by Eugeni Bonet. An interdisciplinary vision follows this study

itself through the contributions of Jorge Wagensberg. Finally, we suggest a possible direction towards a non-disciplinary—*postdisciplinary*— conception proposed by Frédéric Darbellay.

Next, we analyze the influence of the market and its productive demands on the artistic work, assuming a precarious role on the part of the artist himself, alluding to the text *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art* by Dan Thompson, in order to analyze this system through the texts by Remedios Zafra, Paul Ardenne, and Juan Martín Prada.

On the other hand, we made a selection of practical references that have influenced the production due to their interdisciplinary conception of the medium, taking into account formal, conceptual, and poetic aspects, such as Katja Novitskova, Josep Maynou, and Jordi Mitjà in the material aspect; Peter Fischli and David Weiss in the conceptual aspect; as well as Richard Prince and the Something Must Break collective in the conceptual-material aspect.

Finally, we develop the practical study by conceiving a character or alter ego oscillating between a sectarian guru and a racing driver, using the imagery of the motor world, specifically motorbike racing, to develop concepts such as speed, competition, and self-positioning that suggest the study around the above mentioned limitations. Considering the conditions in which the study has been carried out, such as the passing of certain subjects, the economic means, and the development of the study itself, we propose an installation piece to make a production of an interdisciplinary nature.

**Keywords:** limits, medium, market, postdisciplinary, speed, competition, installation.

A Paco, el Estratega

A Guillermo, el Piloto 363,6

A Jonay, Miriam y Hortensia, los Científicos

A los (K)no(w)n names, mis compañeros de equipo

A Marc, mi fiel escudero

A Pedro, mi acompañante y confidente

Però sobre tot, als meus pares, sempre amb estima.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....</b>	<b>7</b>
2.1. OBJETIVOS GENERALES.....	7
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
2.3. METODOLOGÍA.....	8
<b>3. LOS LÍMITES.....</b>	<b>9</b>
3.1. EL MEDIO.....	9
3.1.1. La academia y la disciplina.....	10
3.1.2. El medio y sus códigos.....	12
3.1.3. La expansión del medio. Y en su defecto ¿hipermedio?.....	14
3.1.4. Una vista Interdisciplinar en el estudio.....	16
3.1.5. Postdisciplineidad.....	19
3.2. EL MERCADO.....	20
3.2.1. Exigencias.....	20
3.2.2. Hablar de dinero.....	23
<b>4. MARCO REFERENCIAL.....</b>	<b>25</b>
4.1. EN LO CONCEPTUAL.....	25
4.1.1. Peter Fischli y David Weiss.....	25
4.2. EN LO MATERIAL.....	26
4.2.1. Katja Novitskova.....	26
4.2.2. Josep Maynou y Jordi Mitjà.....	27
4.3. EN LO CONCEPTUAL-MATERIAL.....	28
4.3.1. Richard Prince.....	28
4.3.2. Something must break.....	29
<b>5. PRODUCCIÓN.....</b>	<b>31</b>
5.1. ANTECEDENTES.....	31
5.2. 90-363'6 Km/h.....	33
5.2.1. @secta.noventa.....	34
5.2.2. En la parrilla de salida.....	40
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>45</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>47</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>48</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>51</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

En su definición genérica según la RAE, entendemos que es referente al concepto de *límite* todo aquello que exprese:

1. Línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios.
2. Fin, término.
3. Extremo a que llega un determinado tiempo.
4. Extremo que pueden alcanzar lo físico y lo anímico.

Si bien el concepto de *límite* contiene varias acepciones en su significado, podríamos determinar, pues, que se trata de un concepto más bien abstracto. Que se adecúa a un marco significativo, y que se define en base a dos o más partes concretas. Que no necesariamente han de ser físicas.

Pues bien, como ya deja entrever el título de este trabajo, la posición con respecto a la existencia o imposición de estos límites, se corresponde con la pulsión por trabajar en torno a ellos. Si bien dentro, fuera, muy dentro, muy fuera...Según el beneficio propio. Surge, entonces, esta necesidad por cuestionar el límite, por hacerlo propio e incluso identitario.

Lo necesario es, según Aristóteles, “aquello que es la causa cooperante sin la cual es imposible vivir”, y a su vez, “Constituye también lo necesario la violencia y la fuerza, es decir, lo que nos impide y detiene, a pesar de nuestro deseo y nuestra voluntad. Porque la violencia se llama necesidad, y por consiguiente la necesidad es una cosa que aflige”. (384-322 a.C.)

Teniendo en cuenta el contexto académico y artístico en que desarrollamos este estudio, planteamos aquellos límites que influyen en la producción. Siendo en este caso el mercado y el propio medio artístico.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. OBJETIVOS GENERALES

-Estudiar la situación y desarrollo del medio artístico, así como del contexto comercial para analizar su influencia en la obra y proceso creativo.

-Realizar una producción artística en torno al mismo estudio con la que adoptar una postura crítica, consciente y coherente.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

-Estudiar y analizar el desarrollo de la función del arte desde su concepción clásica disciplinar y formal, hacia una posible concepción desvinculada de la disciplinareidad, la *postdisciplineidad*.

-Estudiar y analizar la situación del mercado artístico así como sus exigencias y estrategias productivas.

-Realizar una búsqueda de referentes teóricos para realizar dicho estudio.

-Elaborar una selección de referentes prácticos que influyan de manera conceptual, poética y/o estética mi producción.

-Adecuar la producción artística al propio estudio del medio y bajo las limitaciones materiales y monetarias impuestas por las exigencias contextuales como la limitación de medios monetarios, el cumplimiento del resto de créditos académicos y otros factores externos y/o personales.



### 2.3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo este trabajo y cumplir con los objetivos marcados, se ha llevado a cabo una metodología que divaga en torno al medio y el mercado artístico desde su concepción como límites influyentes en la producción. Para ello, se realiza un estudio tanto teórico como práctico que se ha desarrollado de forma simultánea durante el curso 2022/2023.

Para realizar la parte teórica de este estudio, se partirá del propio contexto en que se realiza dicho trabajo. Siendo en este caso la finalización del Grado en Bellas Artes después de cuatro años en la Facultad de San Carlos. Así pues, se planteará una especie de hipótesis que sugerirá la existencia de una brecha entre el plan de estudio de naturaleza disciplinar, en comparación con el punto de desarrollo de las prácticas artísticas externas a la facultad.

Planteadas estas dudas, que estructurará el cuerpo del trabajo, se analizarán los textos de Pierre Bourdieu y Remedios Zafra.

Seguidamente, se realizará un estudio cronológico del desarrollo del medio artístico desde su concepción disciplinar y formal, hacia su función conceptual a través de los textos de Marshall McLuhan y Simón Marchán; que más tarde divagará en el estudio de la expansión de los medios y su uso multidisciplinar a partir de los textos de Rosalind Krauss y Eugeni Bonet.

Llegados a cierto punto en el estudio, adoptaremos una visión interdisciplinar empleando estrategias metodológicas más allá del campo artístico haciendo referencia a los textos de Jorge Caro y Jorge Wagensberg; para finalmente estudiar y analizar un posible rumbo hacia el desarraigo disciplinar a través de un medio *postdisciplinar* propuesto por Frédéric Darbellay.

Aunque intuyendo ciertas estrategias empleadas por la Academia a través de la división por departamentos y algunos sistemas de evaluación, estudiaremos el texto de Don Thompson *El tiburón de los 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (2009) para mantener un primer contacto con las exigencias y sistemas del mercado artístico que a su vez podrían influir en el desarrollo del medio artístico

ayudándonos de los textos de Paul Ardenne; y de Remedios Zafra y Juan Martín Prada para intuir nuestro posible rol en el mismo contexto mercantil.

En cuanto a la selección de referentes prácticos, se incluirán en esta memoria divididos en tres subcapítulos según las razones por las que puedan influir en este trabajo. Siendo en este caso el desarrollo de ciertos conceptos y temas afines a este trabajo— Peter Fischli y David Weiss— el uso conceptual de ciertos medios y materiales—Katja Novitskova, y Josep Maynou y Jordi Mirtjà— y/o el uso conceptual de los propios medios—Richard Prince y Something Must Break—.

Por otra parte, se desarrollará la parte práctica y procesual de este estudio basándose en las referencias teóricas y materiales, en un intento por realizar una obra de carácter interdisciplinar y dentro del marco teórico propuesto.

Finalmente, se reflexionará sobre el trabajo realizado en base a los objetivos propuestos para descubrir las posibles dificultades o gratas casualidades que se hayan podido dar a lo largo de este estudio.

## 3. LOS LÍMITES

### 3.1. EL MEDIO

Si bien es cierto que la realización de este estudio se lleva a cabo desde la pertenencia a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, comenzamos la contextualización teórica desde este mismo punto.

Durante los años que hemos formado parte del alumnado de este grado, se puede apreciar ya desde el primer y segundo curso una división por departamentos que influye tanto en el plan de estudios, como en la posibilidad de acceso a ciertos talleres y maquinaria proporcionada por la propia facultad (Fig.1).



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Grado en Bellas Artes

Inicio UPV - Grado en Bellas Artes

Inicio | Datos generales

**Asignaturas**

Plan de estudios

Asignaturas

Erre Resp Facultad de Bellas Artes

Unid. Gestión Facultad de Bellas Artes

Titulación Grado en Bellas Artes

Bloque Primer

Clase Obligatorio Nuevo Ingreso

Cred. Min.

Código	Asignatura	Carácter	Sem.	ECTS	Obl.
10280	Estructura I	Formación Básica	T	15	✓
10279	Fundamentos del color y de la pintura.	Formación Básica	T	15	✓
10278	Fundamentos del dibujo	Formación Básica	T	15	✓
10382	Historia y teoría del arte moderno.	Formación Básica	B	6	✓
10381	Tecnologías de la imagen I	Formación Básica	A	9	✓

**Fig.1** Captura de pantalla del plan de estudios del primer curso del Grado en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos



**Fig.2,3** Captura de pantalla de las asignaturas “Taller interdisciplinar de materiales” y “Gráfica experimental e interdisciplinar” y sus respectivos departamentos

No obstante, es a partir del tercer y cuarto curso en que se abre la posibilidad de optar a una gran cantidad de asignaturas, pero, de nuevo, divididas por módulos y departamentos.

En el caso de algunas asignaturas que incluyen en sus títulos términos como “experimental” o “interdisciplinar”, también sucede que estas mismas pertenecen a un departamento concreto. Restando así la posibilidad de acceder, por ejemplo, a otros talleres que podrían resultar pertinentes para el desarrollo de las propuestas que pudiesen tener cabida en dichas asignaturas (Fig. 2, 3).

En esta situación, pues, se empieza a generar cierta reflexión en torno a dicha división por disciplinas, y surge el interés por determinar en qué punto se encuentra la investigación en torno al medio artístico. Teniendo en cuenta que en otros contextos fuera de la facultad surge, en ocasiones, cierta duda con la inclusión dentro de un medio u otro en algunas de las producciones artísticas; tanto locales, como nacionales e internacionales. Incluso, pertenecientes a espacios públicos e instituciones.

### 3.1.1. La academia y la disciplina

Esta aparente brecha entre aquello que sucede en la Academia, y aquello que sucede fuera de ella, ha sido y continúa siendo estudiada e investigada—y por tanto, cuestionada—por diferentes autores y autoras a lo largo de la historia. Más concretamente desde finales del siglo XX y en adelante.

Pierre Bourdieu en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1979) plantea que el concepto de “Artes nobles”, una distinción con orígenes antiguos, pero todavía hoy empleada por varios organismos, academias e instituciones; resulta una nomenclatura reminiscente a la nobleza cultural

durante el siglo XVII, y su concepción de Arte y Academia, estructurada con un fin jerarquizante y piramidal.

Esta distinción, según Bourdieu, logra generar a través de estas estructuras divisorias en Artes nobles, aplicadas hoy en departamentos; ciertos códigos elitistas que excluyen a aquellas personas fuera de la misma. Para preservar así cierto carácter autónomo y exento de cualquier cambio o reestructuración posible. Se define, pues una “mirada pura”, según el mismo autor, hacia la creación artística (1979).

Esta gestación de un código propio dentro de la Facultad, y además, formando parte de ella, hace replantearnos, si esta división por disciplinas resulta la única posibilidad.

Si revisamos la definición de “disciplina”, es conveniente remarcar ciertos matices que efectivamente denotan las intenciones aislantes y puristas en esta división de las Artes nobles o las Bellas Artes. En definiciones aportadas por el Cambridge Dictionary o el diccionario de la Real Academia Española, sugieren términos como “doctrina”, “leyes”, “ordenamientos”, “reglas”, “orden” y “subordinación”. Así pues, nos resulta adecuado también marcar la diferencia terminológica y denotativa que supone referirse a las *disciplinas*, o por otro lado *medios* artísticos.

Familiarizados con los textos de Marshall McLuhan y su sentencia “El medio es el mensaje” (1988), y teniendo entendido por “medio” aquello empleado para conseguir un determinado fin; podemos determinar la importancia de elección de un medio artístico u otro que supone para McLuhan en el contexto de la creación artística. No obstante, y si analizamos esta sentencia de nuevo, podemos intuir cierta concepción disciplinar del medio. Pues implica elegir entre “uno” u “otro” medio, que se presupone ya determinado, concreto y cerrado. Surge, entonces, la posibilidad de que exista cierta relación entre la

concepción disciplinar del medio, que efectivamente podría mantener el carácter jerarquizante de las “Artes nobles” o “Bellas artes” y el contexto mercantil. Esta posible relación entre arte y mercado la abordaremos en un próximo epígrafe.

### **3.1.2. El medio y sus códigos**

Volviendo a desgranar el significado de la sentencia de McLuhan (1988), podemos poner especial atención en la relación de significado que el autor propone con la elección del artista—o comunicador—de un medio sobre otro. Con esto, surge una especie de concepción del medio como una herramienta lingüística que posiciona al “comunicador” en un marco concreto, con todo lo que supone la inscripción en un campo. Es decir, el uso de determinadas herramientas y códigos que diferenciarán, por ejemplo, a un escultor de un dibujante.

Esta concepción lingüística del medio que aporta McLuhan (1988), nos hace referirnos al texto de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, (1986).

Marchán menciona el desarrollo de la praxis artística desde el siglo XIX, en que la forma y los códigos del medio artístico sí eran el principal motivo de estudio. Para determinar que desde entonces, la práctica artística, que “abandonó el principio mimético de constitución a favor del sintáctico formal” —de este punto en adelante— “se interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte” (Marchán, 1986, p.249).

Así pues, es a partir de las vanguardias del siglo XX, y más concretamente a partir de la práctica artística de Marcel Duchamp donde el formalismo—es decir, los códigos— empiezan a supeditarse al concepto. Es por ello que

Marchán (1986) se refiere a que el arte comienza a cuestionarse su propia naturaleza, y a reivindicar su funcionalidad significativa.

Haciendo especial hincapié tanto en la práctica constructivista, pero más concretamente, en los autores de la abstracción pictórica y el minimalismo tales como Yves Klein, Pierre Manzoni o Ad Reinhardt , determina que:

*Las diversas acepciones y prácticas del «conceptual» han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico. (Marchán, 1986, p. 249).*

No obstante,

*La desmaterialización se ha traducido en una renuncia a la fisicalidad, a la infraestructura cosal tradicional, pero no a la materialidad en general, aunque ésta se presente en formas más desmaterializadas de energía (Marchán, 1986, p.252).*

Así pues, podríamos determinar que a diferencia del ya citado McLuhan (1988), Marchán (1986) podría estar refiriéndose a una percepción de la práctica artística contraria—o no del todo— a la del primer autor. Pues, aunque ya aporta un paso hacia la conceptualización artística, la decisión por un medio u otro no tendrá mayor valor que la propia idea. Podríamos, entonces, intuir una reformulación que recoge en una nueva sentencia a partir de su original: *El mensaje es el medio.*

Lo cierto es que no difiere a la opinión del propio McLuhan cuando propone: “Le imponemos la forma de lo viejo al contenido de lo nuevo. La enfermedad subsiste” (McLuhan, 1988, p.86)

¿Estaríamos, entonces, dirigiéndonos hacia una percepción sobre la materialización de la práctica artística en la que, efectivamente, se exijan nuevos *medios*—o códigos— adecuados a este nuevo cambio de paradigma?

### **3.1.3. La expansión del medio. Y en su defecto ¿hipermedio?**

Podríamos decir que uno de los primeros intentos por la búsqueda de un nuevo medio acorde a esta conclusión en la que la función habría de supeditarse a la idea; resultaría la expansión de los propios medios ya existentes. Para entender esto, conviene recuperar el texto de Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido* (1983).

Si bien Krauss empieza por hacer un análisis exhaustivo de las prácticas artísticas de medios expandidos retrotrayéndose una década. La autora, determina que dichas prácticas en un principio modernistas, de carácter vanguardista o “ideólogas de lo nuevo”, terminaron por ser una especie de práctica de carácter “historicista”. O sea, una recodificación de los propios medios. La expansión, por tanto, había agrandado el espectro limítrofe, pero seguía contemplando dicho límite (1983).

Todavía entonces, podía resultar mínimamente sencillo determinar en qué espectro de medios podía inscribirse una pieza u otra.

En cuanto a la escultura, medio que analiza más en profundidad a lo largo del texto, por mucho que insistiese en expandirse, permanecía estando codificada. El medio seguía siendo parte del mensaje.

*Me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna. (Krauss, 1983, p. 63).*

También Krauss, como lo haría Simón Marchán en paralelo, había llegado a una conclusión en la que, efectivamente en un contexto posmoderno, la función del arte se supeditaría a la idea. Sin importar la “exigencia modernista de pureza e independencia de los diversos medios”. La práctica artística debía de relacionarse con “las operaciones lógicas en una serie de términos culturales” en los que “cualquier medio” pudiera utilizarse (1983).

A partir de estas reflexiones, llegamos a un punto en que podríamos determinar que esta expansión a partir de medios ya existentes, con sus respectivos originales y, por tanto, ya codificados—aunque recodificados—podría no resultar del todo una solución exenta de los aspectos formalistas que pudiesen interferir en la función significativa que intentamos resolver. Hacer servir al concepto sobre cualquier otro aspecto.

Se nos plantea entonces, la posibilidad de referirse a un *hipermedio* que pudiese dejar a un lado estas cuestiones en la forma, y dar cabida así a gran cantidad de relaciones conceptuales entre sus elementos materiales. Pues, volviendo a las referencias mencionadas, la función conceptual del medio no ha de implicar estrictamente una desmaterialización total.

El término *hipermedio*, lo acuña Eugeni Bonet en *Escritos de vista y oído* (2014) para referirse a la práctica artística de la Instalación. Este término, lo podríamos relacionar con la nomenclatura que reciben algunas prácticas de investigación contemporáneas, que plantean expandir las metodologías de trabajo convencionales llamadas “multidisciplinares”.

La multidisciplinareidad es, según Jorge Caro en *Multidisciplinareidad, Interdisciplinariidad y Transdisciplinariidad* “la práctica de investigación basada en la yuxtaposición de modelos teóricos y metodológicos pertenecientes a diferentes disciplinas para abordar una pregunta de investigación específica” (2020, p.16).



De vuelta al contexto artístico, Bonet alude a una “contrafigura” del artista disciplinar que define como *aquel* no especializado en ningún medio en concreto, y capaz de adecuar el mismo a las exigencias conceptuales y el desarrollo de sus planteamientos teóricos (2014). Haciendo uso del medio instalativo, que le permitirá según Francesc Torres (1990)—autor citado por el mismo Bonet— “incorporar nuevos medios y estrategias estéticas a medida que aparecen, y al mismo tiempo establecer puentes con otras disciplinas ya consolidadas” (Torres, 1990).

No obstante, Bonet comenta—de forma casi irónica—: “Necesitamos aún un manual del tipo «la instalación explicada a los niños»” (Bonet, 2014, p. 295).

Esta indicación, nos hace plantearnos si existiese la posibilidad de que el medio instalativo—o *hipermedio*—tan abierto a la aparición de cualquier nuevo medio o estrategia estética, en directa relación con las disciplinas de códigos ya muy asentados, podría, en cierto momento suponer justo lo que venía queriendo evitar: La recodificación del medio.

¿Al recodificarlo podría, de nuevo, devolverle ese tinte jerarquizador con el que nos referíamos a la percepción disciplinar? Otra vez, nos encontramos con que esta ligadura con “los viejos” medios—o disciplinas—impide que su valor formal y su codificación histórica, den el protagonismo que se viene demandando al concepto (McLuhan, 1988).

#### **3.1.4. Una vista Interdisciplinar en el estudio**

Tras analizar varios tipos de prácticas y estudios críticos con la percepción disciplinar de los medios artísticos, se nos plantea mirar hacia otros campos de investigación externos al artístico. Como ya mencionamos previamente para hablar de aquellas estrategias multidisciplinares, ¿Por qué no profundizar en el desarrollo de las metodologías de trabajo en términos generales?

Si bien aquellas prácticas de investigación multidisciplinar en que, volviendo a Caro,

*Cada especialista trabaja por separado, existiendo poca o ninguna sinergia entre los investigadores de los diferentes campos involucrados. (...) la yuxtaposición sirve a la disciplina base (...) y cuando el trabajo se completa, cada disciplina retorna a sus respectivos límites (2020, p. 16).*

Podríamos prestar atención a aquellas prácticas que aborden la investigación “mediante el diálogo, la coordinación, la colaboración y la transferencia de modelos y herramientas metodológicas entre las diferentes disciplinas involucradas”. Se trata, pues, de una forma de trabajo *interdisciplinar*.

Jorge Wagensberg, en *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*; atribuye a este personaje de la reflexión un “espíritu de la frontera” —del límite—, que alberga un “talante interdisciplinar” idóneo para la generación de un “nuevo conocimiento”. En nuestro caso, una nueva forma de entender el arte y su función de servir al concepto. Wagensberg sin dudar sentencia:

*La interdisciplinariedad es toda una manera de reflexión que maneja sobre todo ideas, quizá sólo ideas y quizá nada más que ideas (2015, pp. 11-12).*

Según Wagensberg, esta forma de investigación casaría perfectamente con la naturaleza sin fronteras, abstracta y plástica de las ideas. El autor, incide de modo reiterativo en el matiz que separa de sus significados al *pensamiento* del *conocimiento*. Si bien el pensamiento podría suponer un “producto íntimo y presuntamente infinito”; y el conocimiento “un elaborado transmisible y necesariamente finito, enmarcado en el espacio y el tiempo”. Nos encontramos, entonces, con la necesidad de la transmisión de la idea para

generar más ideas. Esto es, entonces, que efectivamente sí que habrá que encontrar un lenguaje—un código—para transmitirlos (2015).

No obstante, y según Wagensberg, “No se trata de añadir pedazos de tecnología fresca a un lenguaje antiguo, sino de inventar un nuevo lenguaje que saque partido de la nueva tecnología (...) imaginar y construir formas o estructuras antes impensables es reinventar el lenguaje.” Porque “no hay nada más interdisciplinario que la realidad” (Wagensberg, 2015, p.16).

Este lenguaje nuevo, interdisciplinar y común, deberá estar codificado, sí; pero lo suficientemente abierto para sus constantes decodificaciones y recodificaciones. Si bien nuestro objetivo se basa en transmitir ideas—conceptos— y generar nuevos planteamientos.

No obstante, siguiendo con esta metodología de investigación que contempla las convergencias entre métodos de medios diversos para usarla sobre un caso mayor, la idea, todavía excluye de sus fronteras la mirada hacia otros campos.

En ese caso, cabe destacar que este pequeño matiz, sí que se resuelve con una metodología de tipo *transdisciplinar*. Así, la búsqueda de soluciones—o formas de comunicar— las ideas, no se contemplará por ejemplo, en el medio artístico—con todas sus variables técnicas—sino que en el caso transdisciplinar, podrá buscar estrategias propias de otros campos como la tecnología o la ciencia para servir a un objetivo común.

En cualquier caso, seguimos hablando de medios, campos, códigos y lenguajes reconocibles. La forma permanece. El medio todavía influye en el mensaje. Llegados a este punto del estudio, podemos plantearnos si realmente cabe la posibilidad de lo contrario.

### **3.1.5. Postdisciplinareidad**

Surge en esta búsqueda, una última nomenclatura en referencia a las metodologías de investigación contemporáneas: Lo *postdisciplinar*.

Frédéric Darbellay, plantea en *From interdisciplinarity to postdisciplinarity: Extending Klein's Thinking into the Future of university*, (2019); un punto en la concepción contemporánea de medios que, efectivamente, como el propio prefijo *post-* indica, plantea ya una desaparición total de la concepción disciplinar.

Darbellay, entiende aquello multi-, inter- y transdisciplinar como “la tríada interdisciplinar”, que todavía sirve a la concepción por disciplinas. Habiendo analizado previamente los matices que, de nuevo, marcarían los límites en cada caso, incide en la importancia que supone de la inclusión y aceptación de estas metodologías dentro del ámbito de investigación y el trabajo productivo (2019).

En este caso, se nos plantea otro factor que podría determinar el futuro del desarrollo de una práctica desligada de aquello disciplinar: el mercado.

*¿Puede el concepto de postdisciplinareidad ser simplemente integrado/asimilado en la existente taxonomía? ¿O ofrece una radical e inusual perspectiva, si se libera a sí misma de cualquier referencia disciplinar? (Darbellay, 2019, p.92).*

La permanencia de las disciplinas, y por tanto, de la especialización, surgen para Darbellay como seguro a “la reproducción y durabilidad” de la misma comunidad disciplinar. Es por ello, que podría ser que esta propuesta de visión hacia la concepción de un nuevo lenguaje no-disciplinar, permaneciese bloqueada por agentes externos al conocimiento y su “desarrollo natural” (2019).

### 3.2. EL MERCADO

Continuando con el razonamiento de Darbellay (2019), profundizaremos sobre esta última idea que relaciona el desarrollo del medio con el contexto mercantil. Con sus estrategias, estructuras y concepciones productivas.

La implementación de un nuevo método no disciplinar se aleja demasiado, según Darbellay, de dichas concepciones de mercado. Defiende, entonces, una postura postdisciplinar, y por tanto “transgresora”:

*La transgresión se entiende aquí para involucrar una verdadera falta de respeto transgresor hacia las disciplinas y las lógicas institucionales que las legitiman y protegen, así como la obligación de asignar a otros o a uno mismo una identidad disciplinar fija (Darbellay, 2019, p. 100).*

En términos de lo identitario, ¿Podría ser que se nos estuviese incluyendo sin nuestro consentimiento dentro de unas estructuras sociales enmarcadas en un contexto productivo –y a su vez jerárquico—?

Y desde la posición de artistas, alumnos e investigadores ¿Cuál es nuestro rol, entonces, dentro de esta estructura social?

#### 3.2.1. Exigencias

En este punto del estudio, realizamos una lectura de la polémica y reveladora investigación incluida en *El tiburón de los 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas* (2009) de Don Thompson con la finalidad de comprender los mecanismos del sistema del mercado del arte. Lejos de poder experimentar todavía este punto en la carrera artística, pero intuyendo ciertas dinámicas que podría adoptar la Academia, intentamos comprender y hacer una visión crítica de los funcionamientos de la economía del arte en la actualidad.

Este texto recopila datos y conversaciones con coleccionistas, galeristas, críticos y toda clase de profesionales del arte mercantil para analizar este contexto, e ilustrar al lector con sus estrategias y códigos.

Por ejemplo, citando una conversación con Philippe Segalot, consultor de arte de Nueva York y exgerente del departamento de arte contemporáneo de Christie's; en la que enumera una lista de diez —y no más— artistas por generación desde los años 80 hasta la contemporaneidad (Segalot, 2009, p. 55).

Estas declaraciones junto a muchas otras conversaciones y diversas cifras y datos, dejan constancia del funcionamiento aparentemente bien estructurado y estudiado del mercado del arte. De la misma conversación con Segalot, Thompson recopila:

*Puedes elegir a grandes artistas pronto; ya no hay un síndrome Van Gogh, en el que se tardan años en reconocer a un genio. Hoy hay muchos marchantes, curadores, consejeros y críticos vigilando el arte nuevo de artistas cuyos méritos de trabajo se reconocen fácilmente* (Segalot, 2009, p. 55).

Divagando en este contexto, y observando cierta jerarquía organizada en la que un grupo de personas reducido y bien posicionado en esta estructura social determinará quién resultará un artista exitoso, nos planteamos entonces las posibilidades reales de acceder a este escalafón. De nuevo, nos topamos con otro límite.

Nos resulta pertinente, llegados a este punto en el estudio, analizar la situación de precariedad a través del texto de Remedios Zafra, *El Entusiasmo: Precariedad y Trabajo Creativo en la Era Digital* (2019) para determinar nuestro posible rol en este contexto.

Partiendo de la concepción de una especie de pulsión creativa que Zafra denomina como una “pasión que punza y arrastra” (Zafra, 2019, p. 13). Se plantea que la influencia del trabajo, y ciertas responsabilidades impuestas por el sistema social y de mercado, puedan afectar a esta práctica hasta el punto de sumir al creador en un estado *desentusiasta*.

En cualquier caso, esta situación de precariedad persiste, según Zafra, a beneficio del propio sistema. El pensamiento y el conocimiento— y en este caso—el desarrollo de las prácticas artísticas, podrían “generar conciencia” en sus autores, y dar pie a una organización colectiva hacia el cuestionamiento de su posición dentro de este contexto (Zafra, 2019, p. 17).

El panorama parece enturbiarse cuando, además, Zafra insiste en el gusto del mercado por el uso de ciertas estrategias que nos podrían alejar aún más de atender únicamente a nuestras necesidades creativas. Siendo en este caso la generación de un contexto competitivo entre iguales así como ciertas exigencias en torno a la velocidad de producción (2019).

Ante esta situación, Zafra recalca,

*Pero es esencial para posicionarnos en la vida de manera consciente, cuestionando, no cambiando unas verdades por otras, sino haciendo reflexivas las formas en que se diseñan las verdades hoy* (Zafra, 2019, p. 40).

¿Nos estaría invitando Zafra, entonces, a seguir dando aliento a esta pulsión creativa desde nuestra propia posición dentro esta jerarquía? ¿Si nos han impuesto un rol, deberíamos producir en torno al mismo?

### 3.2.2. Hablar de dinero

Ante estas cuestiones, podríamos considerar el texto Paul Ardenne *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención* (2009).

Si bien el autor determina desde un primer momento la situación que venimos analizando en torno al medio, en la que se había planteado dejar atrás la representación y los formalismos propios del siglo XX y la modernidad, para dar paso a un tipo de obra interdisciplinar—en camino hacia un futuro *postdisciplinar*—; propone la figura del “artista contextual”. Que “se aparta de la concepción común y la diferencia es profunda, oncológica. Pues esta vez, para el artista, se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro de la descripción figurativa” —la representación— “o de jugar con el fenómeno de las apariencias”—los formalismos— (Ardenne, 2006, p. 11).

El arte contextual, según Ardenne, plantea la propia realidad como medio, lejos de codificaciones provenientes de la concepción disciplinar que comentamos anteriormente. “Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad” (Ardenne, 2006, p. 11). En definitiva, hablar de la realidad, a través de la realidad.

Y entonces Ardenne se cuestiona, “¿Qué es exactamente La “realidad”?, ¿Es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estetización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...?” (Ardenne, 2006, pp. 11-12).



Volviendo a Zafra, se trataría de una realidad precaria, jerárquica y productiva. ¿Podemos, según esta lógica, hablar de nuestra situación precaria? ¿Hablar de *dinero*? La autora ya reflexiona sobre ello:

*En algún momento de nuestra historia hablar de dinero cuando uno escribe, pinta, compone una obra o crea se hizo de mal gusto. Como si la creación habitara esa dimensión donde el pago ya se presupone suficiente en el ejercicio creador; como temiendo (o alimentando el temor) que las palabras dinero o sueldo entren en conflicto con la inspiración, que algo ensuciara el mundo abstracto y limpio de la obra, aun cuando está hecha en detritus y miseria (Zafra, 2019, p. 17).*

Juan Martín Prada en *Teoría del arte y cultura digital* (2023) reafirma algunas cuestiones que aquí se vienen planteando a través de los textos de Zafra (2019) y Ardenne (2006). Prada propone hablar de precariedad, sí, pero no necesariamente con unos medios precarios. No se trata, pues, del “regreso al arte povera” (p.34), sino de establecer las formas de relación pertinentes propias de esta situación precaria y plasmarlas en la obra. En definitiva, “trabajar más *acerca de* lo precario que *con* lo precario” (p.35).

## 4. MARCO REFERENCIAL

### 4.1. EN LO CONCEPTUAL

#### 4.1.1. Peter Fischli y David Weiss

Surgen como referentes directos de este trabajo la pareja artística Peter Fischli y David Weiss. Pues ambos han trabajado durante décadas en un torno al cuestionamiento de narrativas populares, movimientos artísticos y nuestra percepción de la realidad a través del “juego descarado”<sup>1</sup>, y unos medios no convencionales.

Gracias a la concepción de dos personajes, Oso y Rata, como una especie de *alter egos*, se posicionan en el límite entre ficción-realidad en que consiguen cuestionar dichos temas en relación con aquello ya establecido dentro del sistema artístico. Cabe destacar además, que ha conseguido insertar estas prácticas en el propio contexto artístico institucional.

Así pues, en ocasiones han proyectado vídeos de acciones por la calle, como es el caso de *The least resistance*, 1980-1981, en el museo Guggenheim de Nueva York (Fig.4); o bien han ocupado el espacio museístico con la disposición de los trajes empleados por los artistas colgados en el propio Museo Reina Sofía en el caso de *Are animals people?*, 2016 (Fig.5).

Por otra parte, y tratando temas en relación con el cuestionamiento de los propios medios artísticos y la materialización de conceptos, realizan en varias ocasiones y de formas diversas, piezas como *The objects for Glenstone*, 2010-2011 (Fig.6) para la misma galería; o *How to work Better*, 2016 también para el Guggenheim, donde presentan gran cantidad de objetos propios del



**Fig.4** Peter Fischli y David Weiss. *The last resistance*, 1980-1981. Frame de la video-acción. Oso y Rata en el Guggenheim.



**Fig.5** Peter Fischli y David Weiss. *Are animals people?*, 2016. Oso y Rata colgando del techo del Museo Reina Sofía.



**Fig.6** Peter Fischli y David Weiss. *Objects for Glenstone*, 2010-2011.

<sup>1</sup> Peter Fischli David Weiss. Glenstone Gallery. (2014, Diciembre). <https://www.glenstone.org/art/exhibition/peter-fischli-david-weiss/>

desorden del estudio de un artista, hechos completamente de poliuretano tallado y pintado. Es debido al uso de la representación, y no la propia presentación de dichos objetos —a modo de *readymade*—lo que hace cuestionar tanto el medio, como aquello relacionado con la producción y la materialización de los conceptos.

En ambos casos, la inclusión de estas piezas en espacios galerísticos y museísticos, dentro del circuito artístico, determina su convicción por el posicionamiento por el mencionado cuestionamiento de estructuras, movimientos, percepciones en torno a aquello establecido.

## 4.2. EN LO MATERIAL

### 4.2.1. Katja Novitskova

Katja Novitskova es una de las referentes materiales de este proyecto. Por un lado, el uso del espacio expositivo a favor de una visión más instalativa de sus piezas generalmente escultóricas es fundamental. Como es el caso de *Hamburger Bahnhof*, 2019 (Fig.7) o *Microbial Oasis*, 2021.

Aunque, como ya señalo, sus piezas se podrían inscribir en un campo más cercano a lo escultórico, todas ellas beben de otros medios artísticos, como la gráfica, la pintura, o el medio audiovisual, sin dejar de lado el sentido total instalativo (Ver Anexo I). La misma Novitskova reflexiona sobre el medio y determina:

*“Estoy interesada en cómo los medios redefinen el mundo, la cultura y todo.”<sup>2</sup>*

En cuanto al proceso de materialización de las piezas, Novitskova parte primeramente de un concepto, que traduce a través de la poética. A partir de elementos reales o figuras reconocibles, finaliza su proyecto en una especie de escena simbiótica en la que la naturaleza y la tecnología convergen en un

<sup>2</sup> SMOLIK, N. *Katja Novitskova* en Artforum. Nueva York. Septiembre 2014. P. 26.



**Fig.7** Katja Novitskova. *Hamburger Bahnhof*, 2019. Vista de la instalación.



**Fig.8** Katja Novitskova. *Spirit, Curiosity and Opportunity*, 2014. Detalle.

mismo plano. No es tanto la mezcla de estos dos temas o elementos conceptuales, sino justamente las estrategias procesuales empleadas las que influyen en mi trabajo. Finalmente, y por lo que respecta a los aspectos técnicos y materiales de los que se sirve Novitskova, me intereso por los metacrilatos y aluminios debido a sus acabados brillantes o cromados. Por otra parte, también pongo especial atención en la mezcla de los recursos gráficos digitales, con la plasticidad de estos dos materiales que comento. Algunas piezas escultóricas parte de los proyectos como *Spirit, Curiosity and Opportunity*, 2014 (Fig.8) influyen directamente en mi trabajo.

#### 4.2.2. Josep Maynou y Jordi Mitjà

También funcionan como referentes materiales Josep Maynou y Jordi Mitjà, concretamente con la pieza expuesta en la galería Bombon Projects en Barcelona en 2019: *Return of the Junker-JM2000*. (Fig.9, 10). Esta obra a modo de instalación recoge aspectos como el desecho y la basura, en relación con la velocidad y el motor. Es el uso poético de aquello automovilístico para hablar de estos conceptos, y su posterior materialización lo que nos interesa de Maynou y Mitjà.

Por otro lado, y de la misma forma en que lo hace Novitskova, esta materialización también es fruto de la mezcla de características técnicas propias y concretas de una gran variedad de medios que desembocan en una pieza común a modo de instalación. Esta concepción de la pieza, se encuentra muy cercana a la noción de escena o escenario. Pues es a partir de la metáfora y la comparación a partir de objetos propios de un contexto concreto, como es el mundo del *tunning* y de los *junkers* (chatarreros), de los que se sirven para plantear los temas y conceptos de interés. Siendo en este caso la superproducción y el avance imperante de la tecnología. Así pues, podemos señalar algunos elementos escultóricos tanto objetuales como estructurales, audiovisuales, pictóricos, gráficos y fotográficos (Ver Anexo I).



**Fig.9, 10** Josep Maynou y Jordi Mitjà. *Return of the Junker-JM2000*, 2019. Vistas de la instalación.

### 4.3. EN LO CONCEPTUAL-MATERIAL

#### 4.3.1. Richard Prince

Richard Prince surge como referente en lo conceptual-material debido a esta relación conceptual que establece con el uso del espacio y la disposición de las piezas en el mismo.

A través de estrategias propias de la cultura DIY de los automóviles, así como a través de figuras míticas de la cultura americana como los cowboys, los moteros o los rockeros; relaciona aspectos presentes tanto en la cultura y la identidad americana, como en las técnicas de representación y los aspectos formales que se desarrollan en el arte contemporáneo. Reivindicando así, a la vez, aquellos aspectos en común. Plasmados, por ejemplo, en la propia colocación de las piezas escultóricas en el espacio colgadas en paredes o sobre *pedestales* autoproducidos. De esta forma, plantea cuestionar y relacionar ciertos aspectos como la grandilocuencia, las figuras de poder, la iconicidad o la miticidad presentes tanto en la cultura americana como en el desarrollo de las prácticas artísticas desde la modernidad y la vanguardia hasta la época contemporánea.

Este es el caso de piezas como *It's a free concert*, 2014 (Fig.11, 12):

*Incluso si Prince privilegia lo banal, como los capós de los automóviles, logra colocarlos en un estado de suspensión que está igualmente anclado en lo trivial y lo aurático (Dziewior, 2014)*

o *Hoods*, 2022. (Fig.13):

*La resultante Hoods referencia a dos tendencias de la posguerra americana: La cultura de coches DIY, y la exploración de la abstracción y el ready-made vanguardistas. El montaje en la pared de las obras*



**Fig.11, 12** Richard Prince. *It's a free concert*, 2014. Vista de la instalación.



**Fig.13** Richard Prince. *Hoods*, 2022. Vista de la instalación.

*enfatisa las protuberancias distintivas, las palas y otras características de diseño que hicieron que los coches de la época fueran icónicos (Freer, 2022).*

#### **4.3.2. Something must break**

Something Must Break es el proyecto curatorial formado por los artistas Monia Ben Hamouda y Michele Gabriele. Estos dos plantean la concepción de un tipo de obra efímera que se introduce en nuevos espacios expositivos y plantea su resignificación.

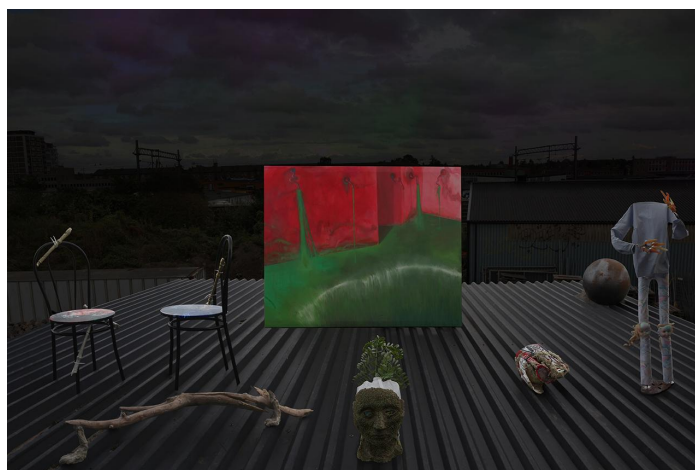
El proyecto *Assiette ou Virage et Dérapage*, 2017 (Fig.14), propone la intervención directa en una motocicleta real por parte de los mismos Ben Hamouda y Gabriele así como Vitaly Bezpалov, Alessandro Di Pietro, Jibril Esposito, Dorota Gaweda & Egle Kulbokaite y Lucia Leuci. Esta pieza cuestiona no solo el medio artístico en el que se podría inscribir, tal vez escultórico o instalativo; sino también el mismo espacio expositivo. La moto en este caso, funciona como elemento recogido y recogedor.



**Fig.14** Something Must Break. *Assiette ou Virage et Dérapage*, 2017.

Según la nota de prensa *Nomadic, fulfilling disposition of non-familiar shapes: Assiette ou Virage et Dérapage* (2017), los integrantes de Something Must Break se sirven de esta intervención para hablar de la relación entre la materialidad de la obra y su significación conceptual. *Assiette ou Virage et Dérapage*, 2017 propone la apreciación de las decisiones formales y materiales que se toman durante el proceso, y el por qué conceptual de las mismas. Así pues, se trata de dejar a un lado la concepción superficial y formal de la obra, errónea a su parecer, para dar pie a la valoración de los aspectos conceptuales que han llevado a los artistas a utilizar un material u otro, un medio u otro, una disposición u otra e incluso, un espacio de exposición u otro.

Por otra parte, en *Northern Lights*, 2019 (Fig.15), el espacio funciona como una especie de marco narrativo. Un espacio que contextualiza de forma poética los aspectos tratados en el proyecto total. Se trata, pues, de una muestra expositiva-instalativa sobre un tejado de un observatorio. Este uso de un espacio concreto, según el texto curatorial, plantea algunas cuestiones en torno a la misma creación artística: el gusto por la cinematografía y la narrativa; pero también una visión del futuro entre existencialista y decepcionada. Es, por tanto, un uso del espacio no solo narrativo y poético, sino también conceptual.



**Fig.15** Something Must Break. *Northern Lights*, 2019. Vista de la instalación.

## 5. PRODUCCIÓN

### 5.1. ANTECEDENTES

Durante estos dos últimos cursos en el grado, he ido realizando varias piezas a través de medios como la acción, *Renegar del toro*, 2021 (Fig.16) o la intervención pública, *Compro mewi*, 2021 (Fig.17) ; el vídeo, *Las Ratas*<sup>3</sup>, 2021 y lo escultórico-instalativo, ↔ (*Atropello: pedestrians look both ways*)<sup>4</sup>, 2022 (Fig.18, 19). En la mayoría de los casos, los conceptos y temas a tratar han ido oscilando entre la idea de éxito, precariedad y el cuestionamiento de las estructuras de poder, la Academia y el mercado. Límites, según mi percepción. Y es en este contexto donde se ha ido gestando nuestro posicionamiento.



Fig.16, 17. Meritxell Simó. *Renegar del toro*, y, *Compro mewi*, 2021.



Fig.18, 19. Meritxell Simó. ↔ (*Atropello: pedestrians look both ways*), 2022. Detalle y vista de la instalación

Por otro lado, con la oportunidad de experimentar con técnicas y medios diversos, abiertos a la interdisciplinariedad, se ha ido generando una búsqueda por un afinamiento del sentido conceptual de su uso. Incluso trabajando con medios que suponían una mayor implicación por el alto grado de exigencia técnica.

<sup>3</sup> *Las Ratas*, 2021. <https://youtu.be/C7-A1NcWPX4>

<sup>4</sup> ↔ (*Atropello: pedestrians look both ways*), 2022. <https://youtu.be/FKLLq6ovZJ8>



Este es el caso de la experimentación con los procesos gráficos. Pues trabajando su punto de expansión, se ha buscado aportar un sentido de obra total y de nuevo, de carácter interdisciplinar. Este es el caso de *Adelantada*, (2023) y *Allà on vaig* (2023) (Fig.20, 21).



**Fig.20, 21** Meritxell Simó. *Adelantada* y *Allà on vaig* , 2023.

En resumen, se ha ido desarrollando un gusto por la adaptación del medio según el concepto, así como otros aspectos que pudiesen limitar y delimitar la producción. Siendo en este caso el propio contexto y las capacidades adquisitivas. Este desarrollo de la capacidad de adaptación y concepción de una obra total e interdisciplinar, es la que consideramos definitoria tanto en el proceso como en la producción. Generada, efectivamente, por la pulsión por producir en torno a dichos límites.



Durante la realización de este Trabajo de Fin de Grado, también se ha llevado a cabo una exposición grupal autogestionada, *(K)no(w)n name*, (2023) en la que a través de las estrategias del juego de rol y el diseño de personajes, pudimos materializar también algunos conceptos y temas ya comentados. Sobre todo, aquellos en relación con el éxito, el autopoicionamiento y el proceso artístico.



En mi caso, pude realizar tres piezas que, debido al tiempo coetáneo con este trabajo, surgieron del estudio que estaba realizando. En este caso, prestando especial atención al concepto de “estrategias” en base a la idea de éxito como meta de mi personaje inventado. Así pues, realicé *Playing Cards* (Fig.22), *Blow* (Fig.23) y *Podium* (Fig.24), de nuevo, atendiendo al sentido conceptual de la exposición y de los míos propios; y adaptando el medio a estos.



## 5.2. 90-363'6 Km/h.

Como si se tratase del diseño de un personaje o *alter ego*, este proyecto funciona también como una escenificación del entorno, experiencias y una gran cantidad de accesorios que envuelven a este protagonista.

Si bien planteamos a este personaje como un binomio entre un “gurú sectario” y un “piloto de carreras”, este planteamiento poético de nuestro trabajo divide en dos escenarios metafóricos los temas y conceptos a tratar. Así pues, hago una distinción entre “la carretera” y “el circuito”. Por un lado, aquellos límites

Fig.22, 23, 24 Meritxell Simó.  
*Playing cards, Blow y Podium, 2023.*

que estén más próximos al contexto y los medios adquisitivos y materiales del artista, se desarrollarán en la carretera, y por tanto, sus limitaciones de velocidad se fijarán en 120 km/h. No obstante, aquellos límites que tengan que ver con el mercado, la especialización y la profesionalización ocurrirán dentro del circuito. Ahora, el piloto podrá *dar gas*, y tener más margen de velocidad. No obstante, tendrá que correr en competición, y atender a unas limitaciones variables e inestables.

Esta distinción de escenas es poética, que no material. Es decir, las piezas se encuentran en un espacio común, pero se dividen en un sentido conceptual.

### **5.2.1. @secta.noventa**

En el *escenario* de “la carretera”, en el que el límite de velocidad se marca en 120 KM/H, un conductor que siente una pulsión por correr hacia una meta, con unos objetivos; y una naturaleza por competir, compararse y, sobre todo, ganar; transforma sus inquietudes en la invención de una secta. Este conductor que ahora pasará a ser un gurú sectario, plantea una creencia y unos mandamientos. Siendo en este caso “conducir a una velocidad de 90 KM/H”, debajo de los límites establecidos en 120 Km/H.

Si ir a 100 KM/H supone ir a toda velocidad hacia un objetivo fijo, con visión túnel y sin contemplar aquello que queda fuera del binomio vehículo-conductor, ir a 120 KM/H es ir a toda velocidad, a costa de perder el control de la situación, dejando que la meta supere al conductor. Se plantea el “ir a 90 KM/H” para tener así la posibilidad de ir en marcha, a una velocidad rápida, y hacia una meta definida, pero con la capacidad de controlar la situación, y sabiendo frenar atendiendo al tráfico y respetando al resto de conductores.

No obstante, es debido a la propia decisión por erigir una secta, la que beneficia al propio conductor-gurú.

Si según la RAE, una secta se define como:

*f. Comunidad cerrada, que promueve o aparenta promover fines de carácter espiritual, en la que los maestros ejercen un poder absoluto sobre los adeptos.*

La posibilidad de generar un contexto a su favor, al margen del contexto real, incrementa. En este caso, el gurú toma provecho de su posición en la punta de la estructura social, en este caso piramidal.

De esta forma, el gurú sectario emplea una estrategia enmascarada gracias a la sensación de seguridad que ofrece el grupo para, de este modo, alcanzar sus propios objetivos. Obligando a sus adeptos a conducir a 90 Km/h para poder pilotar a 120 Km/h y alcanzar la meta asegurándose así su propio éxito.

Esta secta, que se lleva a cabo de una manera performada o dramatizada a través de la red social Instagram adoptando el nombre de @secta.noventa<sup>5</sup>.

A través de esta plataforma virtual que se va activando regularmente a través de publicaciones e *insta stories*, se llevan a cabo encuentros y experiencias entre los propios seguidores-fieles y el gurú sectario. La cuenta, recoge imágenes de la señal de tráfico que informa de este límite de velocidad, 90 Km/h, a modo de imagería religiosa (Fig.25). O bien fotografías que ejemplifican la "Actitud90", es decir, la aplicación práctica del *dogma*.

Durante la producción de esta parte más experiencial, performativa y relacional que envuelve la secta, los seguidores-fieles de la cuenta también han colaborado en desarrollar su imagería. Pues han enviado y/o publicado vídeos de sus velocímetros a 90 Km/h a modo de ofrendas (Fig.26). O también se han ido publicando fotografías de la colocación por la ciudad de unos



Fig.25 Publicación en el perfil de @secta.noventa.

<sup>5</sup> Perfil de @secta.noventa en Instagram: <https://www.instagram.com/secta.noventa/>

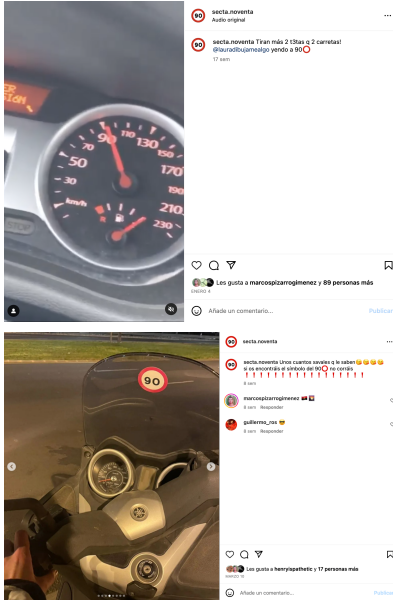


Fig.26, 27 Publicaciones en el perfil de @secta.noventa. Velocímetro a 90 Km/h y colocación del *adhesivo90* sobre una moto.

adhesivos serigrafiados con el símbolo del 90. A modo de estrategia propagandística (Fig.27).

Así pues, las piezas que materializan dichas experiencias en el *entorno* virtual y que formarán parte de una instalación final son:

Por un lado, *STAND90* (2023). Partiendo de varias de las acepciones en el significado de la palabras *stand* en inglés como:

#### Verbo

1. Tener o mantener una postura firme, apoyada por los pies de uno mismo.
2. (De un objeto, edificio o asentamiento) estar situado en un sitio o una posición particular.

#### Nombre

1. Una actitud frente a un aspecto en particular; una postura tomada en una discusión.
2. Espacio en el que una empresa expone y presenta sus productos o servicios al público.

Planteo, pues, un *stand* o pie expositor con panfletos serigrafiados con el nombre de usuario *@secta.noventa*. que podrían recordar a aquellos empleados en las estrategias propagandísticas de las verdaderas sectas. De nuevo, adoptándolas para dar a conocer su *dogma*.

Esta pieza, funciona como una especie de “portal” entre el entorno físico y material, con el *contexto* virtual y abstracto. Si bien su funcionalidad servirá para indicar a través de los mismos panfletos la redirección a dicho entorno virtual.

Es importante, pues, destacar que su materialidad o carácter físico no define el conjunto, sino que será el acto de acceso a la red Instagram la que termine de definir su sentido total.

Este *stand* está realizado con dos tubos de escape y un disco de freno de motocicleta para la parte estructural; y para la parte que sostiene los panfletos, un metacrilato transparente cortado a láser y modelado (Ver Anexo II) en forma de pantalla protectora o cúpula de moto (Fig.28) .



Fig.28 Ejemplo de cúpula o pantalla protectora.

A modo de aplicación del dogma, surge la segunda pieza que hace referencia a la secta, *ACTITUD90*<sup>6</sup> (2023). Esta se materializa en forma de vídeo-acción y se reproduce a través de la plataforma Youtube en un ordenador portátil, apoyado sobre un pie expositor serigrafiado con el símbolo del 90 (Ver Anexo II).

Es importante recordar que la reproducción del vídeo se encuentra insertada en la plataforma Youtube y no en cualquier otro tipo de reproductor predeterminado con la finalidad de hacer referencia, de nuevo al *contexto* virtual. Del mismo modo que la secta se ha desarrollado en Instagram, esta agrupación sectaria también cuenta con un canal de Youtube. Si bien planteamos el uso de estrategias propagandísticas y de marketing para dar a conocer el dogma, también hemos de tener en cuenta el incipiente uso propagandístico de dichas redes sociales y plataformas virtuales por parte de algunas empresas.

La acción que se reproduce, consta de un trayecto en moto por un polígono industrial y finaliza con la realización de una pintada en forma de 90 con un *stencil* sobre una valla publicitaria (Fig.29). El empleo de esta técnica permite conseguir el gran tamaño en el tiempo reducido en que debe durar la acción.

<sup>6</sup> Vídeo *ACTITUD90*: <https://youtu.be/CvRQU25bdKA>



**Fig.29** Pintada con *stencil* sobre la valla publicitaria.

Es parte importante de la pieza la edición del vídeo y los planos empleados. En tanto que, por un lado, grabo mi punto de vista como piloto (Fig.30), pero también soy grabada por puntos de vista externos. Un coche que me sigue durante todo el recorrido (Fig.31), y un punto de vista fijo en el lugar en donde realizo la pintada (Fig.32). Si bien estamos reflexionando sobre la competición y las carreras, es importante determinar la existencia de otros agentes que participan en ellas.



**Fig.30** Punto de vista del piloto.



Fig.31 Punto de vista del coche.



Fig.32 Punto de vista externo.

A modo de diseño de vestuario para los personajes de esta especie de *narración*, realizo mi vestimenta, así como los estilismos de los ayudantes del vídeo. En mi caso, un traje chaqueta, *CEO90* (2023) serigrafiado con el símbolo de la secta y un casco de motocicleta. El proceso de estampación de *CEO90*, (Ver Anexo II) tuvo en cuenta ciertos aspectos técnicos para conseguir que esta estampa sobre la chaqueta y el pantalón, solo fuese legible una vez sentada sobre la moto. Como si se tratase de un adhesivo más propio de los camiones de gran capacidad (Fig.33).



Fig.33 Ejemplo de camión con adhesivos de límite de velocidad.

En el caso de los ayudantes, realicé un estilismo con prendas negras y la colocación de los *adhesivos90* sobre sus respectivos cascos. Para presentarlos así a modo de *discípulos* o *secuaces* del personaje principal.





Fig.34-38 Isologotipos e Imagotipos con sus respectivas referencias.

### 5.2.2. En la parrilla de salida

Si bien este conductor, continuando con el desarrollo conceptual de nuestra metáfora, cuya naturaleza por ganar y competir, atendiendo a los límites, llega a un punto en que, pasando a ser un gurú sectario, se ha deshecho de la competencia; ahora, con un objetivo claro—obtener el éxito en la profesionalización— se metamorfoseará de nuevo para convertirse en un piloto de carreras.

En la línea de salida, antes de iniciar la carrera, este piloto se ha asegurado de hacer *pole position*<sup>7</sup> y de conseguir salir *sponsorizado*<sup>8</sup>. Intuyendo el límite, que ya no está en 120 Km/h, sino en 363,6 Km/h. Una marca récord que alguien con nombre y apellidos ha batido. ¿Podrá nuestro piloto, una vez forme parte de la competición, ser quien implante ese límite?

La materialización de este tercer estado del personaje, se centra justamente en estos dos conceptos: *pole* y *sponsors*, y toman corporeidad en forma de dos elementos físicos en el espacio.

Primeramente, una pieza de carácter más objetual-escultórico partiendo del carenado<sup>9</sup> de una moto al que se le retiraron sus adhesivos originales para posteriormente aplicar unos adhesivos que yo misma diseño, *SPONSORS* (2023).

La estética de estos adhesivos, se inspira en los logotipos de los *sponsors* utilizados en las competiciones de MotoGP. Para servirme como patrocinadores inventados. Por tanto, el trabajo que realizo supone tomar como diseño inicial los logotipos de los *sponsors* reales, y el diseño de las empresas en donde he trabajado hasta ahora, para hacer una mezcla de estos dos.

<sup>7</sup> *Pole position*, Primera posición que ocupa un piloto en la parrilla de salida en una carrera automovilística o de motos.

<sup>8</sup> *Sponsor*, Patrocinador (persona o entidad que patrocina una actividad).

<sup>9</sup> *Carenado*, Estructura de forma aerodinámica en un vehículo, a modo de quilla de embarcación.

Por otra parte, diseño unos adhesivos en referencia a mis padres y al niño que he estado cuidando durante el curso, Finn.

Una vez llevado a cabo el rediseño y diseño de estos adhesivos de manera digital (Fig.34-38), corto en diferentes vinilos de colores con la Plotter de corte para finalmente adherirlos al carenado. (Ver Anexo II)

En cuanto a la segunda pieza, *POLE* (2023), dentro del espacio poético del circuito, planteo un metacrilato rojo transparente recortado a láser y ensamblado formando la palabra “*pole*” .

Haciendo referencia al espectro limítrofe en que nuestro personaje se posiciona, *90-363'6 Km/h* (2023) (Fig.39), es el título que recibe el conjunto de planteamientos conceptuales y piezas en el espacio físico. Si bien es cierto que existe una división poética de ambas parejas de piezas—la carretera y el circuito— todas ellas se encuentran en un mismo espacio, generando así relaciones y conversaciones tanto poéticas como conceptuales. (Ver Anexo III).

En cuanto a las decisiones formales y de medios, y empleando una estrategia similar a la de otros referentes como Katja Novitskova, Josep Maynou y Jordi Mitjà, hemos intentado realizar una muestra física de las piezas a modo de instalación, y por tanto, de carácter interdisciplinar; para materializar una especie de *escenografía* que alude al personaje inventado; no obstante, es importante hacer hincapié en la concepción de este conjunto más allá de la propia materialización física. Así pues, recalamos la importancia de concebir las experiencias y relaciones fruto del desarrollo del proyecto a través de la cuenta de Instagram como parte fundamental del proyecto para poder concebir así la pieza en su totalidad.

Por otro lado, el uso de este espacio clínico así como la disposición de las piezas en el mismo, persigue una justificación conceptual y poética de manera similar a algunos referentes prácticos previamente mencionados como *Something Must Break* o Richard Prince. En este caso, se ha buscado hacer cierta alusión a las disciplinas y disposición de las piezas clásicas en el entorno museístico o galerístico a través de estructuras verticales—*STAND90* (2023) (Fig.40) o *ACTITUD90* (2023) (Fig.41)— que podrían funcionar como pedestales o elementos míticos, icónicos o grandilocuentes. Lo mismo sucede al hacer uso de un espacio neutro, limpio y puro cuya finalidad podría radicar en la misma mitificación o concepción genial de las piezas.

En el caso de *POLE* (2023) (Fig.42), la materialidad de esta pieza así como su disposición en el espacio, pretende generar una especie de estado abstracto en la historia del *piloto* haciendo uso del material transparente y su disposición flotante en el espacio físico.

Finalmente, *SPONSORS* (2023) (Fig.43), presentada en contacto con el suelo y como pieza extraída de un conjunto mayor—una motocicleta— plantea aludir a través de esta disposición la falta de algunos elementos que formarían parte de un conjunto— el propio motor, las ruedas, el manillar...—que traducimos en los medios económicos y materiales según nuestros intereses conceptuales.



Fig.39 Meritxell Simó. 90-363'6 Km/h. Vista de la instalación.



Fig.40 Meritxell Simó. 90-363'6 Km/h. Detalle de STAND90.



**Fig.41** Meritxell Simó. 90-363'6 Km/h. Detalle de ACTITUD90.



**Fig.42** Meritxell Simó. 90-363'6 Km/h. POLE.



Fig.43 Meritxell Simó. 90-363'6 Km/h. Detalle de SPONSORS.

## 6. CONCLUSIONES

Una vez dado por finalizado el estudio teórico y práctico de los temas de interés a través de varios referentes, y teniendo en cuenta la estrecha relación entre estos temas con la producción y obra artística, consideramos que, efectivamente, hemos podido experimentar la influencia de los factores percibidos como *límites* que proponíamos al inicio de este trabajo; el medio artístico y el contexto de mercado. Dentro del marco académico, estos se traducirían en la concepción disciplinar y por departamentos, así como en la experiencia real de ciertas dinámicas competitivas—de alguna forma normalizadas— entre otros compañeros.

A través del pensamiento crítico y la consiguiente toma de consciencia y conocimiento de los temas de estudio, se ha intentado realizar una producción no solo intrínsecamente coherente, sino afín también a otros aspectos contextuales y concretos que se han desarrollado a lo largo de este curso.

Estos aspectos abarcan desde la matrícula en ciertas asignaturas con sus respectivas exigencias técnicas, metodológicas y de evaluación; a la realización de una exposición autogestionada, pasando por la observación constante del contexto artístico valenciano—la asistencia a exposiciones, inauguraciones, ponencias, ferias—buscando experimentar de primera mano algunas de las divagaciones e hipótesis planteadas a lo largo del estudio.

Finalmente, y en cuanto a los aspectos técnicos, materiales y *mediales* sopesados e implementados en la práctica de *90-363'6 Km/h*, nos encontramos en un punto *agridulce* del proceso. Si bien nuestra intención ha sido realizar una propuesta práctica lo más alejada posible de la concepción disciplinar, e incluso intentando acercarnos unos pasos hacia aquello *postdisciplinar*, nos encontramos con que todavía ha habido factores limítrofes que han terminado por definir o codificar dicha producción. No obstante, constatamos que aquello que definimos, en según qué casos, como pulsión, necesidad, o “pasión que punza y arrastra” (Zafra, 2019, p. 13), nos permitirá seguir profundizando en este estudio durante los años próximos, sin obviar la existencia de limitaciones allá en donde consideremos oportuno realizar estudios basados en el cuestionamiento y a través de una visión crítica.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig.1** Captura de pantalla del plan de estudios del primer curso del Grado en Bellas Artes en la Facultad de San Carlos.
- Fig.2, 3** Captura de pantalla de las asignaturas “Taller interdisciplinar de materiales” y “Gráfica experimental e interdisciplinar” y sus respectivos departamentos.
- Fig.4** Peter Fischli y David Weiss. *The last resistance*, 1980-1981. Frame de la vídeo-acción. Oso y Rata en el Guggenheim.
- Fig.5** Peter Fischli y David Weiss. *Are animals people?* , 2016. Oso y Rata colgando del techo del Museo Reina Sofía.
- Fig.6** Peter Fischli y David Weiss. *Objects for Glenstone*, 2010-2011.
- Fig.7** Katja Novitskova. *Hamburger Bahnhof*, 2019. Vista de la instalación.
- Fig.8** Katja Novitskova. *Spirit, Curiosity and Opportunity*, 2014. Detalle.
- Fig.9, 10** Josep Maynou y Jordi Mitjà. *Return of the Junker-JM2000*, 2019. Vistas de la instalación.
- Fig.11, 12** Richard Prince. *It's a free concert*, 2014. Vista de la instalación.
- Fig.13** Richard Prince. *Hoods*, 2022. Vista de la instalación.
- Fig.14** Something Must Break. *Assiette ou Virage et Dérapage*, 2017.
- Fig.15** Something Must Break. *Northern Lights*, 2019. Vista de la instalación.
- Fig.16, 17** Meritxell Simó. *Renegar del toro y Compro mowi* , 2021.
- Fig.18, 19** Meritxell Simó. ↔ (*Atropello: pedestrians look both ways*), 2022. Detalle y vista de la instalación.
- Fig.20,21** Meritxell Simó. *Adelantada y Allà on vaig*, 2023.
- Fig.22, 23, 24** Meritxell Simó. *Playing cards, Blow y Podium*, 2023.
- Fig.25** Publicación en el perfil de @secta.noventa.



**Fig.26, 27** Publicaciones en el perfil de @secta.noventa. Velocímetro a 90 Km/h y colocación del *adhesivo90* sobre una moto.

**Fig.28** Ejemplo de cúpula o pantalla protectora.

**Fig.29** Pintada con *stencil* sobre la valla publicitaria.

**Fig.30** Punto de vista del piloto.

**Fig.31** Punto de vista del coche.

**Fig.32** Punto de vista externo.

**Fig.33** Ejemplo de camión con adhesivos de límite de velocidad.

**Fig.34-38** Isologotipos e Imagotipos con sus respectivas referencias.

**Fig.39** Meritxell Simó. *90-363'6 Km/h*. Vista de la instalación.

**Fig.40** Meritxell Simó. *90-363'6 Km/h*. *STAND90*

**Fig.41** Meritxell Simó. *90-363'6 Km/h*. Detalle de *ACTITUD90*.

**Fig.42** Meritxell Simó. *90-363'6 Km/h*. Detalle de *POLE*.

**Fig.43** Meritxell Simó. *90-363'6 Km/h*. Detalle de *SPONSORS*.

## REFERENCIAS

### LIBROS

Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención*. Murcia: Azarbe.

Aristóteles. (2014). *Metafísica*. Barcelona: Gredos.

Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído*. Barcelona: MACBA.

Bourdieu, P. (1979) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Krauss, R. *La escultura en el campo expandido*. En Foster, H. (2002) *La posmodernidad* (pp. 59–74). Barcelona: Kairós.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos Barcelona: Akal.

Martín Prada, J. (2023). *Teoría del arte y cultura digital*. Barcelona: Akal.

McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (1997). *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós.

Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.

Singer Thaler, M. (2003). *Las sectas entre nosotros*. Barcelona: Gedisa.

Thompson, D. (2009). *El tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel.

Wagensberg, J. (2015). *El pensador intruso. El espíritu interdisciplinario en el mapa del conocimiento*. Barcelona: Tusquets.

Zafra, R. (2021). *El Entusiasmo: Precariedad y Trabajo Creativo en la Era Digital*. Anagrama.

## REVISTAS

Álvarez, S. (Septiembre 2019). *El fenómeno sectario y la figura del líder como piedra angular del grupo*. Revista de Criminología, Psicología y Ley, 2 (1). Universidad de Salamanca

Smolik, N. (Septiembre 2014). *Katja novitskova* en Artforum. Nueva York.

Torres, F. (Febrero de 1990). *El espacio de la instalación: una práctica equivocada*. El País (suplemento Artes).

## ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

Caro Saiz, J. (2020). *Multidisciplinaredad, Interdisciplinaredad y Trandisciplinaredad*. Terra Incognita [Recurso Electrónico]: *Libro Blanco Sobre Transdisciplinaredad y Nuevas Formas de Investigación En El Sistema Español de Ciencia y Tecnología*. <https://investigacion.ubu.es/documentos/5f8e33ae2999526350b6e12e>

Darbellay, F. (2019). *From Interdisciplinarity to Postdisciplinarity: Extending Klein's Thinking into the Future of the University en Issues in interdisciplinary studies*, Vol.37(2) pp.90-109, Center for Children's Right Studies. University of Geneva.

Schmucler, H. *La investigación (1982): un proyecto comunicacióón/cultura* en Memoria de la comunicación. Argentina: EBib/os. 1997.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Asale, R., & Rae. (n.d.). Límite: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/l%C3%ADmite>

Asale, R., & Rae. (n.d.). Secta: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/secta#:~:text=3.-,f.,poder%20absoluto%20sobre%20los%20adeptos>.

Asale, Rae , & Rae. (n.d.). Disciplina: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/disciplina>

Asale, Rae, & Rae. (n.d.-b). Medio, media: Diccionario de la Lengua Española. "Diccionario de la lengua española" - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/medio>

Disciplina. disciplina | traducir al inglés - Cambridge Dictionary. (n.d.). <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/espanol-ingles/disciplina>

Gopnik, B. (2016, Marzo 7). *Fischli and Weiss: A deep dive into surface fun*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/fischli-weiss-surface-fun-repays-deep-dive-442592>

*Nomadic, fulfilling disposition of non-familiar shapes: Assiette ou Virage et Dérapage*. (Noviembre 2017) Art Viewer. Recuperado el 12 de Febrero, 2023, desde <https://artviewer.org/assiette-ou-virage-et-derapage/>.

Novitskova, K. (n.d.). *From 0 to infinity, Katja Novitskova*. <https://www.katjanovi.net/index.html>

*Peter Fischli/David Weiss: ¿Son los animales personas?* . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2009, Abril). <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/peter-fischlidavid-weiss-son-animales-personas>

*Peter Fischli and David Weiss, the least resistance, 1980–81*. The Guggenheim Museums and Foundation. (2016, Enero 28). <https://www.guggenheim.org/audio/track/peter-fischli-and-david-weiss-the-least-resistance-1980-81>

*Peter Fischli David Weiss*. Glenstone Gallery. (2014, Diciembre). <https://www.glenstone.org/art/exhibition/peter-fischli-david-weiss/>

Pizà, S. (2020, Mayo 13). *Return of the Junker-JM2000, Josep Maynou, Jordi Mitjà*. Bombon Projects. <https://bombonprojects.com/exhibition/retrun-of-the-junker-jm2000/>

Prince, R. (n.d.) *Richard Prince*. <http://www.richardprince.com/>

*Richard Prince*. Gagosian. (2018). <https://gagosian.com/artists/richard-prince/>

*Richard Prince: Hoods, West 21st Street, New York, May 10–June 25, 2022*. Gagosian. (2022). <https://gagosian.com/exhibitions/2022/richard-prince-hoods/>

Stand. stand\_1 verb - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. (n.d.). [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stand\\_1?q=stand](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stand_1?q=stand)

Stand. stand\_2 noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com. (n.d.). [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stand\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/stand_2)

## ANEXOS

Adjunto a este trabajo, hemos generado una memoria de anexos descargable en la plataforma Ebron, para ampliar de forma gráfica aspectos mencionados a lo largo de la memoria. En este caso, la justificación conceptual del uso de medios presente en la práctica de Katja Novitskova, y Josep Maynou y Jordi Mitjà en el Anexo I; la documentación del proceso y clarificación de algunos sistemas de ensamblado o producción en el Anexo II; y la ampliación de recursos fotográficos de vistas y detalles de la instalación *90-363'6 Km/h* en el Anexo III.