



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Reformulación del arte público

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Ballesteros Rodríguez, Víctor

Tutor/a: León Mendoza, Raúl

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

## **PALABRAS CLAVE**

cuestionamiento, monumento, replanteamiento, encubrimiento, tácticas

## **RESUMEN**

El proyecto consiste en un cuestionamiento de lo que se entiende como arte público monumental permanente. Pese a que los monumentos dedicados a personas célebres han quedado prácticamente obsoletos en la contemporaneidad, se siguen generando monumentos. La diferencia es que éstos ya no representan a dichos individuos y su protagonismo en acontecimientos sociales o históricos, sino que van más allá, pasando a representar la capacidad que tienen las propias estructuras de poder operar en el espacio público. En este contexto, el trabajo aborda otros modos de hacer, de pensar y de tratar este tipo de manifestaciones. En definitiva, un replanteamiento de este tipo de creaciones. En el interior de este replanteamiento, se atesoran una serie de cuestiones que ponen en tela de juicio, por un lado, el rol del monumento que ha tenido desde la noche de los tiempos hasta nuestros días, y, por otro lado, el papel que juega el artista en este espacio público. Así pues, nos encontramos ante una cuestión de rigurosa actualidad. En este trabajo nos cuestionamos quién está más capacitado para aprovechar ese espacio, un artista/ingeniero que suele responder a criterios y exigencias políticas o el pueblo que posee un potencial emancipatorio enorme, cuya voz permite evidenciar y poner el foco en problemáticas que realmente representan la vida cotidiana de la ciudadanía. ¿Cómo podemos acercarnos a todas estas cuestiones desde una tentativa de reformular la práctica artística y ponernos al servicio del ciudadano y sus necesidades?

## **SUMMARY**

The project involves questioning what is understood as permanent monumental public art. Despite the fact that the relevance of monuments dedicated to famous people has become practically obsolete in contemporary times, monuments continue to be created. The difference is that these no longer

represent such individuals and their prominence in social or historical events, but go further, representing the capacity of structures to operate in public space. In this context, the work addresses other ways of making, thinking, and treating these types of manifestations. Ultimately, it is a rethinking of these types of creations. Within this rethinking, a series of issues are treasured that question, on the one hand, the role of the monument from time immemorial to our days, and on the other hand, the role of the artist in this public space.

Thus, we are faced with a highly topical issue. In this work, we question who is better equipped to utilize that space, an artist/engineer who often responds to political demands, or the people who possess a huge emancipatory potential, whose voice can highlight and focus on issues that truly represent the everyday life of citizens. ¿How can we approach all these issues from an attempt to reformulate artistic practice and put ourselves at the service of the citizen and their needs?

### **KEYWORDS**

questioning, monument, rethinking, cover-up, tactics

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero aprovechar para agradecer a mi tutor Raúl, por el apoyo constante a lo largo del proceso, siempre aportando un feedback de mucho valor. Por otro lado, agradecer a mi familia y amigos el apoyo incondicional a lo largo de este año y por echarme una mano cuando lo he necesitado, sin ninguno de ellos esto no sería posible.

## ÍNDICE

<b>1.INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>2.OBJETIVOS</b>	6
2.1 OBJETIVOS GENERALES	6
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	6
<b>3.METODOLOGÍA</b>	6
<b>4.MARCO CONCEPTUAL</b>	8
4.1 EL MONUMENTO COMO INSTRUMENTO LEGITIMADOR DEL PODER	8
4.2 LA CRISIS DEL MONUMENTO EN LA CONTEMPORANEIDAD	9
4.3 EL ÁNGEL DE LA HISTORIA	13
4.4 CAMINO HACIA LA AREPRESENTACIÓN DEL MONUMENTO	14
4.5 ESTRATEGIAS DE LAS ESTRUCTURAS DE PODER Y TÁCTICAS DE MICHEL DE CERTEAU	18
4.6 CUESTIONAMIENTO DEL MONUMENTO Y ESTÉTICA DEL ENCUBRIMIENTO	20
4.6.1 LA FIAMBRERA OBRERA	21
4.6.2 ROGELIO LÓPEZ CUENCA	23
4.6.3 CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE	25
4.6.4 BOLTANSKI Y EL GESTO DE TAPAR	26
<b>5.DESARROLLO Y RESULTADOS DEL TRABAJO</b>	28
5.1 REPLANTEAMIENTO IMAGINATIVO DEL MONUMENTO	29
5.2 ENCUBRIR COMO ANULACIÓN DEL MONUMENTO	34
<b>6.CONCLUSIONES</b>	39
<b>7.BIBLIOGRAFÍA</b>	41
<b>8.ÍNDICE DE FIGURAS</b>	43

# 1. INTRODUCCIÓN

El espacio público es aquel entorno urbano abierto y accesible para el uso de todas las personas. Dicho de otro modo, este espacio es fundamental para la cohesión e interacción social de una comunidad. Por tanto, es un recurso común que debería administrarse equitativa y democráticamente, para que sea accesible universalmente para todas las personas, sin ningún tipo de distinción étnica, económica, de género o edad.

Desgraciadamente, no se entiende como un espacio neutral, sino que en él se manifiestan los antojos de las estructuras de poder. Dichas estructuras emplean de forma calculada estrategias organizativas y taxonómicas que no hacen más que acrecentar la desigualdad entre el poder político y el pueblo administrado. Podríamos pensar que esta clase de situaciones no pasan hoy en día, pero no deja de ser algo, por desgracia, de rigurosa actualidad. Por ejemplo, los múltiples ejemplos que encontramos en nuestras ciudades de arquitectura hostil (fig.1).

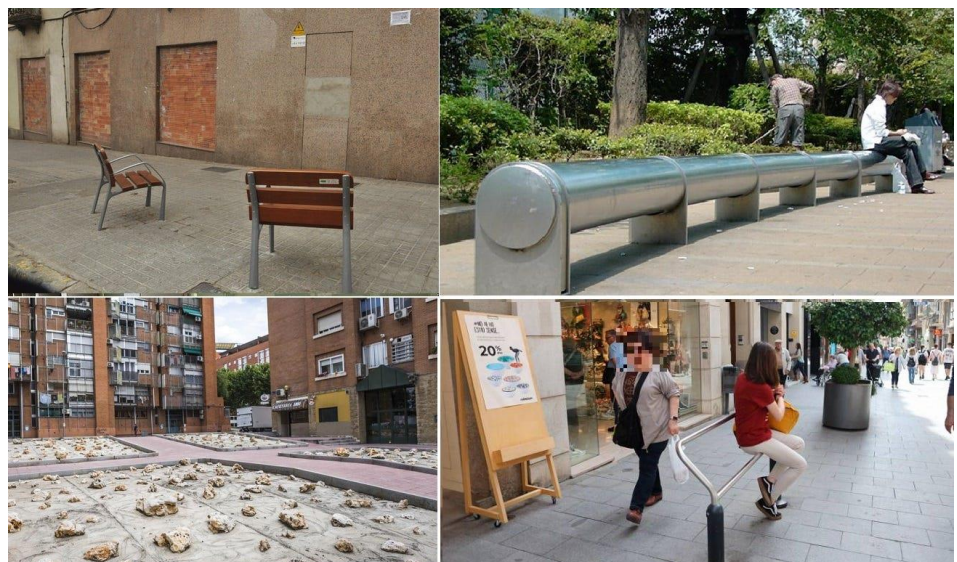


Fig 1. Ejemplo arquitectura hostil.

Muchas de estas estrategias de las estructuras de poder tienen que ver con un diseño urbano selectivo, con planes de gentrificación y privatización del espacio público. Además, éstas son acompañadas por una vigilancia y control,

invocadas por la presencia de las autoridades y fuerzas del orden designadas, así como un tedioso conglomerado de regulaciones y legislación que legitiman todas estas estrategias.



Fig. 2 Columna de Trajano.

Una de las estrategias más notorias de estas estructuras se trata del uso de la narrativa y del simbolismo para la legitimación de su dominio, así como para la promoción ideológica. Esta estrategia resulta muy evidente, porque ha estado presente prácticamente desde los albores de la humanidad, la arqueología lo atestigua. En el libro *"Fisura"* de Ignacio Vleming parafrasea a uno de los historiadores del arte más clásico, como viene siendo Aloïs Riegl, quien en su ensayo de 1903 *El culto moderno a los monumentos*, nos presentaba una definición de monumento a tener en cuenta "como una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales- o un conjunto de éstos- siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras" (Vleming, 2018, p.21).

En este sentido, existen varios ejemplos, desde columnas, arcos del triunfo, mausoleos, relieves, etc. (fig.2) De todos estos, podemos detenernos en la estatuaria ecuestre. Se caracteriza por su distancia, aislamiento y elevación, que refuerza la percepción de poder de la figura representada. Por otro lado, el uso del pedestal, con las inscripciones y mensajes que pueda contener, comunica una idea de permanencia, estabilidad y monumentalidad de la figura del líder frente a los súbditos. Su emplazamiento es importante, porque supone un monopolio del espacio público por parte de las clases dominantes.

Este monopolio es justo contra lo que debe luchar el pueblo, puesto que es nuestra responsabilidad exigir lo que consideramos que es un lugar común, donde nos podamos integrar. Para ello, el espacio público es nuestro campo de lucha, donde se negocian y disputan diversos usos y formas de ver el mundo. ¿Contra quién luchamos? Contra las estructuras que, en nombre de la seguridad, estabilidad y orden, nos administran. Esta crónica no se escribe sola, es la gesta de todo ciudadano de a pie que mantiene este pulso con el sistema.

De esta problemática de rigurosa actualidad, subyacen varias cuestiones que responderé en este proyecto. La primera de todas, ¿quién o quiénes deben tener poder de decisión en el espacio público? En segundo lugar, ¿el pueblo

posee la capacidad de emplear el espacio público para reflexionar, integrar y cohesionar lo comunitario? Por último, hemos visto que, igual que sucede con los monumentos, que son dispositivos sociales, varios artistas han sido intermediarios de estas estructuras para legitimar sus narrativas. Incluso, en el peor de los casos, siendo ellos mismos quiénes encapsulan el poder. Pero, ¿cómo podemos ponernos al servicio de los problemas cotidianos de la ciudadanía?

Así pues, el proyecto consta de dos partes bien diferenciadas en su metodología: la primera corresponde a una metodología más cualitativa donde investigamos todas las cuestiones planteadas anteriormente; y una segunda parte del proyecto, con una metodología más cuantitativa, consta de una serie de tentativas que buscan añadir un nuevo sentido o una resignificación a dichas manifestaciones artísticas.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVOS GENERALES**

1. Generar nuevos posibles en el arte público monumental
2. Construir nuevos significados en monumentos ya emplazados

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

1. Parasitar el espacio público
2. Hipotetizar sobre las representaciones que se hacen del poder actualmente
3. Investigar sobre la crisis del monumento

## **3. METODOLOGÍA**

Como mencionaba anteriormente, la metodología empleada para el desarrollo del proyecto será cuantitativa, es decir, que contiene estrategias propias de la metodología deductiva/cuantitativa. Mientras que la metodología deductiva/cuantitativa se basa en principios generales para llegar a una conclusión específica, la metodología inductiva/cualitativa es lo opuesto, se

basa en principios particulares para llegar a fines generales. Es decir, se caracteriza por el conjunto de estrategias que nos sirven en un trabajo de investigación y cuyas fuentes suelen ser opiniones, vivencias y, en definitiva, subrelatos de terceras personas.

De entre la variedad de las estrategias metodológicas cualitativas que hay, la más adecuada para indagar sobre el asunto planteado tiene que ver con la búsqueda bibliográfica, como libros, revistas, tesis, artículos de periódicos, etc. Concretamente, hemos considerado oportuno abordar las lecturas de Michel de Certeau, de Walter Benjamin, Calvo Serraller, etc.

Por otro lado, he considerado importante en este apartado delimitar las fases del proyecto, para tener una mayor planificación de éste y prevenir los posibles contratiempos que pudieron surgir. Haciendo una reflexión realista de hasta dónde pudimos llegar teniendo en cuenta las limitaciones de un trabajo final de grado.

El proyecto se estructura en las siguientes fases:

1. Identificación de la problemática: en este caso, del monumento como estrategia del poder para monopolizar el espacio público, así como la falta de voz del ciudadano.
2. Recopilación de datos, que nos arrojen posibles hipótesis: como decía antes, estrategias metodológicas mixtas
3. Fase práctica del proyecto, comprendida en:
  1. Fase de experimentación técnica
  2. Fase de ejecución de las intervenciones sobre las esculturas
  3. Fase de verificación: para documentar la reacción y consecuencia de la ejecución
  4. Fase de conclusión: donde haré balance del proyecto, con unas reflexiones finales.



## 4. MARCO CONCEPTUAL

### 4.1 EL MONUMENTO COMO INSTRUMENTO LEGITIMADOR DEL PODER

Con la finalidad de entender la dirección hacia la que se está apuntando en el proyecto, es oportuno mencionar los antecedentes del monumento, así como las funciones que ha tenido históricamente en el espacio público y su posterior crisis con la modernidad. Si se establece una taxonomía del monumento, el proyecto se centra en el arte que está presente en el espacio público, focalizando en el arte monumental permanente. Como el propio término señala, se diferencia del resto de arte público por su perdurabilidad en el espacio que se encuentra, otorgada por su peso, por su anclaje en el espacio y por el uso de materiales imperecederos. Aun así, cabe recalcar que, como se verá más adelante, este tipo de obras son duraderas en función de cuánto tiempo se mantenga un régimen político, siendo éstos duraderos en apariencia, pero tan transitorios como el relevo político decida.

El arte público monumental permanente ha jugado un papel capital en la historia, no solo del arte sino también de la humanidad. Podemos hablar de un carácter fenomenológico inherente a este tipo de arte, en tanto que posee la capacidad no solo de difundir mensajes, casi como si de un ejercicio propagandístico se tratara (fig.3), sino también de generar y moldear la identidad y memoria colectivas.

Es innegable la capacidad que tiene este tipo de arte de legitimar y exaltar el sistema de poder establecido. Ejemplos encontramos muchos, desde la representación de líderes, héroes nacionales o personajes célebres, ensalzando a estas figuras y, en definitiva, promoviendo el culto a la personalidad. En este punto considero importante hablar de Walter Benjamin. A pesar de que en *“Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia”* (1994), y de manera más extensa en *“La obra de arte de la reproductibilidad técnica”* nos habla de otras disciplinas artísticas, como la fotografía y el cine, considero que el autor es un buen antecedente bibliográfico del que partir para hablar tanto del aura como del valor cultural que se estaba dejando entrever anteriormente.



**Fig.3** Escultura del Cid ubicada en Plaza España, Valencia.



**Fig. 4** Escultura del rey Jaime I ubicada en Plaza de Alfonso el Magnánimo, Valencia.

La definición del aura como «la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial–temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo «lejanía, por cercana que pueda estar». Una vez aparecida conserva su lejanía a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia (Benjamin, 1994, p.26).

Esta legitimación se extrapola no solo a la figura del líder, sino también a la conmemoración de eventos históricos, como batallas. De este tipo de prácticas en general se desdeña una narrativa oficial o convencional<sup>1</sup>.

Lo que se destila de todo esto es, en definitiva, el uso sistemático y organizado del arte, no sólo en su factura, sino también en su distribución en el espacio público. Para las estructuras de poder, el arte pasa a ser un mero instrumento de control social y de manipulación de la memoria histórica. Cuando se glorifica a unos y se omite y prescinde de otros, se promueve una visión sesgada y reduccionista de la historia, que generalmente suele favorecer y enaltecer a las estructuras de poder y a sus abanderados (fig. 4,5). En definitiva, el arte público monumental permanente posee la capacidad de moldear la percepción colectiva y legitimar dichas estructuras.



**Fig 5.** Escultura de Gustavino ubicada en la Plaza de la Reina, Valencia.

## 4.2 LA CRISIS DEL MONUMENTO EN LA CONTEMPORANEIDAD

Pese al uso histórico que se ha hecho del monumento, tanto éste como la escultura en general sufrieron una crisis muy profunda, pero mirando en retrospectiva, más que necesaria. Dicha crisis se sitúa en el marco contextual de la modernidad y la contemporaneidad, ya que se trató de una época muy convulsa, en la que el sistema de poder se tambaleó por completo y fue testigo

<sup>1</sup> Este término se atribuye a Hito Steyerl y su libro “*Los condenados de la pantalla*”, del año 2020, Editorial Caja Negra de Buenos Aires.

de diversos cambios de paradigma. Por otro lado, la clase baja se planteaba todas estas narrativas oficiales y hegemónicas provenientes de arriba. Se percibía este cuestionamiento gracias al surgimiento de movimientos sociopolíticos críticos con las estructuras de poder imperantes. Fue el período de las revoluciones sociales, de la conciencia y lucha de clases.

Para Michel Foucault, en el libro “El poder, una bestia magnífica” nos va lanzando una serie de nociones clave, específicamente en el capítulo “Espacio, saber y poder”, que nos permite entender los cambios que se produjeron en las funciones y usos de la ciudad y del espacio público en la modernidad e inicios de la contemporaneidad.

Para Foucault (2012), es en la modernidad, véase en el siglo XVIII, cuando se empieza a incluir todo tipo de cuestiones urbanísticas en las inquietudes políticas. No quiere decir necesariamente que la arquitectura previa no tuviera tinte político, pero sí que es verdad que a partir de esta época se empezaron a hacer cuestionamientos en torno a lo que debía ser el orden en la sociedad, cómo debía de ser la ciudad, cómo debían evitar epidemias y revueltas. Dicho de otro modo, planteamientos en torno a la relación entre el poder político y el espacio urbano. El cambio vino en primer lugar, cuando el Estado concibió replicar la infraestructura de las ciudades a la totalidad de su territorio, es decir, no concebir a las ciudades como pequeñas islas rodeadas de campos de cultivo.

Para Foucault (2012) el liberalismo supone la pieza del puzzle que limita las acciones gubernamentales y hace que las cosas se vuelvan más favorables, para que se ajusten a la racionalidad gubernamental y no requieran intervención. En este contexto, supone la transición del pensamiento político de que hay una muchedumbre a la que hay que gobernar por derecho divino, hacia una realidad compleja con sus mecanismos de reacción y multitud de variables a tener en cuenta.

En cuanto a los cambios culturales y religiosos, se trataba de una sociedad cada vez más secularizada, fue una época en la que se transiciona del hombre sagrado al hombre profano, como diría Mircea Eliade en su libro “Lo

sagrado y lo profano”. A pesar de que el profano seguía teniendo reminiscencias religiosas de aquel pasado en el que repetía el modelo cosmogónico en todos los aspectos de su vida, ya no tenía un carácter esotérico sino más bien exotérico y desacralizado (2018). En este mundo de la modernidad, ya ni la buena fortuna ni la acción divina tenían cabida en la vida mundana. Si acaso nosotros éramos los máximos responsables de lo que sucedía en nuestras vidas.

Por otro lado, fue una época en la que los avances tecnológicos se aceleraban cada vez más. Por destacar algunos, hay que mencionar el ferrocarril. Como menciona Foucault: “Se supone que establecen una red de comunicaciones que ya no corresponde necesariamente a la red tradicional de caminos, sino que también deben tomar en cuenta la naturaleza de la sociedad y su historia” (Foucault, 2012, p.144).

Era necesario introducir los avances tecnológicos para hablar de la fotografía, como una de las causas estructurales de la crisis artística de aquella época. Con su invención y usos progresivamente masificados, el arte en general tenía la imperiosa necesidad de renovarse. Lo pictórico supo salir airoso de esta crisis, pero en el caso del monumento pensamos que la historia fue un poco distinta.

Todo este conjunto de causas coyunturales adscritas a la modernidad y a la contemporaneidad fueron decisivas para el monumento, el cual ya no tenía pertinencia en la sociedad de aquella época. Como veremos a continuación, el monumento dejó de cumplir su función, cuando representaba a los dioses y lo dejó de hacer de la misma forma cuando representaba a personajes célebres. El historiador y exdirector del Museo del Prado, Calvo Serraller, en su libro “El arte contemporáneo”, dedica algunos capítulos a este asunto. El autor nos cuenta que en el “Salón de 1846” de Charles Baudelaire, éste realizó un subepígrafe cuyo título no deja indiferente a nadie: “Por qué la escultura es aburrida”. Serraller comentaba que este ataque a la escultura era por su condición simbólica de “estatua”, que presuponía, como ya hemos dicho, conmemorar a dioses y héroes, algo imposible, apostillaba Baudelaire, para una sociedad secularizada como la contemporánea para la que ya no hay dioses o forman parte de un culto íntimo o privado (Serraller,2001, p.150).

Lo curioso de todo esto, es que como se recoge en la lectura de Serraller, Baudelaire volvió a arremeter contra la escultura en su “Salón de 1859”. En este sentido, este comentario que a continuación se citará va mucho más alineado con el caso de estudio de nuestro TFG, porque Baudelaire hace referencia precisamente al arte público monumental, pero en este caso le da la estocada final al concepto histórico que se tenía del monumento:

¡Qué importa que no sean dioses! En nuestra sociedad moderna de constantes cambios ningún prohombre tiene garantizada la supervivencia en la memoria colectiva y si, de hecho, en algún momento determinado y por alguna mudable razón, algunos hombres que pronto desaparecerán erigen una estatua a alguien, tan mortal y efímero como ellos, lo que necesariamente ocurrirá, al paso de no demasiado tiempo es que, consideradas esas hazañas, descubrimientos o cualidades completamente equivocados o, simplemente, pasados de moda, si por alguna razón aún no han sido ya quitadas o destruidas las estatuas conmemorativas correspondientes (fig.6), el ciudadano de a pie, al pasar junto a ellas, no sabrá a quiénes o a qué están conmemorando, ni siquiera, además, le habrá de importar demasiado. En definitiva: que lo mejor que les puede ocurrir a estas estatuas supervivientes es que nadie eventualmente las retire o las destroce porque no sepa qué es lo que realmente representan o a quién. (Serraller,2001, p.152).



Fig.6 Derrocamiento de la estatua de Edward Colston en Bristol, Reino Unido.

### 4.3 EL ÁNGEL DE LA HISTORIA

Es imposible evitar pensar en la novena tesis de “Sobre el concepto de historia” en el que Benjamin habla sobre el ángel de la historia, referenciando el “Angelus Novus” de Paul Klee (fig.7). Dicho ángel observa la historia de una forma distinta a la que la concebimos. No como una sucesión de acontecimientos, sino como una catástrofe única. Es arrastrado por los vientos huracanados que provienen del paraíso, mientras vislumbra las ruinas del pasado, las cuales se amontonan constantemente. Pero, a pesar de querer reconstruir el pasado y despertar a los muertos, no puede. El ángel, en su frustración, solo puede ser arrastrado por los vientos, que para Benjamin, son los vientos del progreso (Benjamin, 1989, p.44).



Fig 7. Angelus Novus de Paul Klee

La “verdad histórica” siempre ha estado de lado del progreso, no nos permite ni hacerles justicia a los muertos, ni romper el tiempo para salvarlos. Es evidente que Benjamin trazaba esta analogía conforme al contexto por el que estaba pasando Europa en plena Segunda Guerra Mundial, con las implicaciones que tuvo para el propio Benjamin en su vida personal (Filosofía de la historia,2020). Pero trazando un paralelismo con la metáfora previamente citada, vemos que el principal aspecto del que diferimos actualmente es que los vientos del progreso se han acelerado de una forma vertiginosa.

Si salvamos las distancias, hasta qué punto somos nosotros estos ángeles de la historia, qué podemos rescatar de este pasado sobre el que tenemos nuestra mirada, cómo podemos encapsular estos pequeños destellos antes de que desaparezcan ante la sensación de peligro, en qué momento nos volvimos incapaces de despertar a los muertos y con ellos, las historias que tienen que compartir y han sido sepultadas por los vientos del progreso y de la narrativa hegemónica.



#### 4.4 CAMINO HACIA LA REPRESENTACIÓN DEL MONUMENTO

Si bien el monumento tradicionalmente ha ido ligado a la representación de personas célebres que legitiman la narrativa de la estructura de poder que domina en ese momento, hubo un factor clave en este cambio de dirección que tomó el monumento.

Se trata del surgimiento de la subjetividad del artista y su progresiva interferencia en la propia obra de arte. Esta subjetividad se gestó en el propio seno del academicismo, ni más ni menos que en el Renacimiento. Una época marcada por esta búsqueda de revitalización intelectual y cultural. Dicha revitalización se caracterizó por tornar la mirada hacia la Antigüedad, con la consiguiente difusión no solo de las ideas platónicas, de donde surge el neoplatonismo, sino también las creencias paganas y esotéricas que van desde la astrología, hermetismo, la cábala, etc. Todas ellas se integraban y se sincretizan con las alegorías cristianas, dando lugar a una pluralidad que fue inviable en los siglos previos, en los que la iglesia católica era muy intolerante con el paganismo, además de ser un estamento con una fuerza política enorme (Revelando el Velo en español, 2020).

Es en este contexto de fusión cultural, de resurgimiento de los valores de la antigüedad y de recuperación de la tradición mística, cuando surge el Humanismo. Como movimiento, sienta los precedentes no solos de una sociedad secularizada, sino también del antropocentrismo, el hombre culto era independiente de la voluntad divina y era capaz de forjar su destino por elección propia. Ante esto, los artistas ascendieron socialmente, ya no eran meros artesanos, sino que poseían mayor estatus y estaban financiados por los mecenas. Esta adquisición de reconocimiento personal llevó al surgimiento de esta subjetividad, lo que cambió la percepción de la identidad del artista (fig.8).



**Fig 8.** Estatua ecuestre de Cosme I de Medici de Giambologna



Fig 9. Monumento a Balzac de Rodin

Esto no fue un proceso ni mucho menos rápido, sino que se fue gestando poco a poco, progresivamente lo representado pasaba a tener cada vez menor relevancia, y el artista, por contraparte, fue eclipsando a la obra. En definitiva, se posicionó al artista sobre lo que representaba su obra. Esto resulta especialmente palmario, teniendo en cuenta la mención previa de Calvo Serraller, referenciando a Baudelaire. Además, un buen reflejo de esto es la obra de Rodin “Balzac”, donde se ve claramente esta rotura de equilibrio que antaño existía entre el artista y lo representado en la obra (fig.9). Un desequilibrio que lo único que provoca en la contemporaneidad es que ambos opuestos se caigan de la balanza, como veremos a continuación.



Fig. 10 Fuente Pública de Miquel Navarro

Esta relación entre artista y obra, entre sujeto y objeto se fue deteriorando, prueba de ello fueron las obras escultóricas adscritas a la vanguardia del siglo XX. Con la influencia de la abstracción, de la geometría y del minimalismo, la representación del monumento pasó a no tener ninguna relevancia, ya que pasó a no referir a nada externo a la propia materia y forma de la escultura. Por ejemplificar, en Valencia tenemos muchas obras de este estilo, como de Sempere o Miquel Navarro (fig.10). En este contexto, el monumento se puede considerar arrepresentativo, en tanto que el antiguo vínculo entre la escultura pública y la representación de personas célebres es inexistente. En definitiva, para nosotros el concepto de lo arrepresentacional tiene que ver con la completa anulación de lo representado y del artista por igual.

Hemos investigado este concepto de la arrepresentación y hemos examinado cual es el estado de esta cuestión a nivel local en Valencia, para ver cómo se aplica. Me tuve que detener en una escultura, la cual me llamó mucho la atención. Por lo que tomé la decisión de reflexionar en este trabajo sobre esta manifestación escultórica tanto teórica como prácticamente.





Fig 11. Esfinge de la Cruz Cubierta



Fig 12. Esfinge de la Cruz Cubierta



Fig 13. Esfinge de la Cruz Cubierta

Se trata de este monumento, parece ser tallado en algún tipo de piedra u otro material sin especificar. Estamos hablando de un formato muy grande, ya que, aún sin tener pedestal, mide 2 '30 metros de altura x 2 metros de ancho x 4' 20 metros de profundidad (fig. 11, 12, 13).



Fig 14. Detalle de la Esfinge de la Cruz Cubierta

El estado de conservación es de los aspectos a tener en cuenta, ya que está muy mal conservado. De hecho, cuando le estuve tomando las medidas, pude apreciar la presencia de liquen en gran parte del monumento (fig. 14). Por otro lado, se podían ver rastros de un grafiti, además de un resto adhesivo incrustado a la superficie, como si se hubiera pegado algo. De todo esto se puede apreciar un ejercicio de agenciamiento, por parte de otras personas que han precedido a este proyecto.

Pero lo más sorprendente de todo es que se trata de uno de los pocos monumentos que hay en Valencia que no están catalogados, es decir, se desconoce el material, el costo y el autor. En este sentido, es algo que me llamó mucho la atención porque estuve investigando largo y tendido este asunto, pero el resultado fue infructuoso. En general, se trató de un proceso angustiante en el que llamé múltiples veces al Ayuntamiento y números derivados, sin resultado. Para concretar, contacté con el Servicio del patrimonio artístico y cultural, con el Archivo (fig. 15). En el correo de respuesta de este servicio dice lo siguiente: “Buenas tardes. Hemos consultado los expedientes de

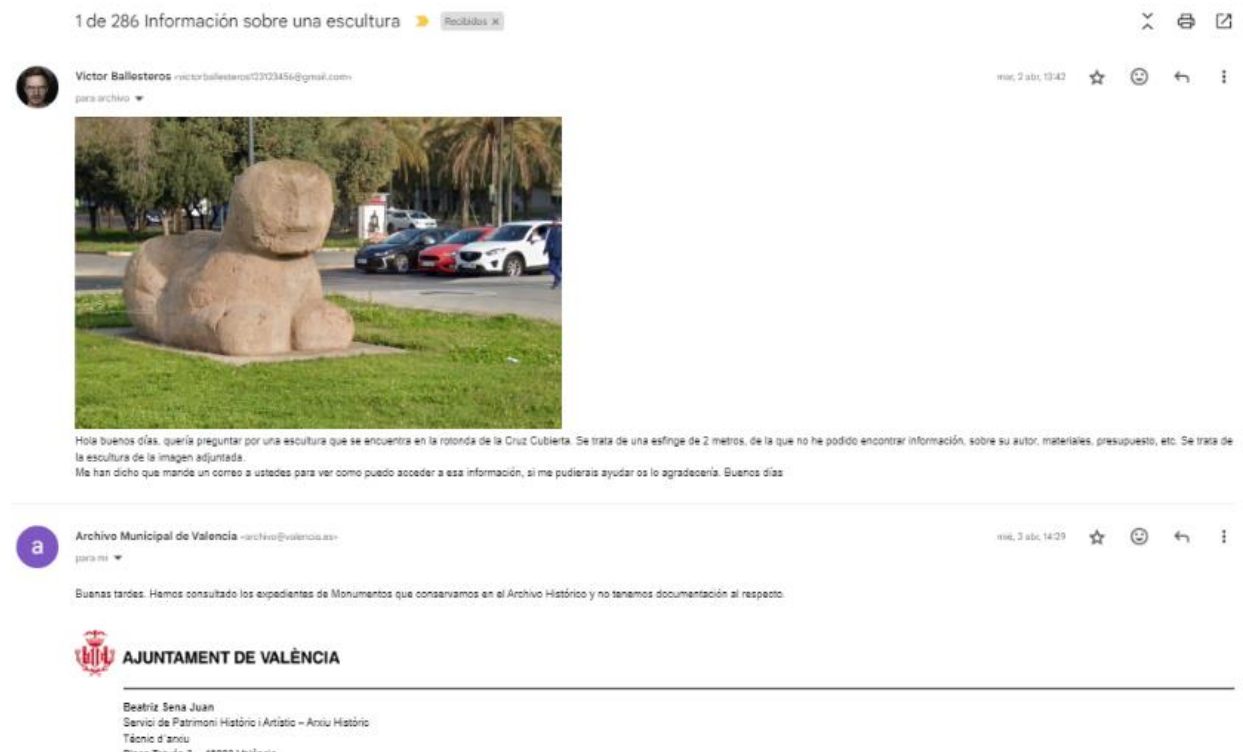


Fig 15. Solicitud de información sobre el monumento al correo electrónico del Archivo Municipal de Valencia

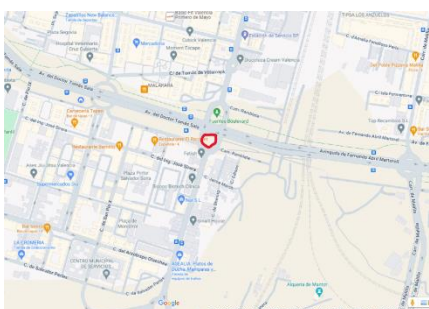


Fig 16. Ubicación del monumento

Monumentos que conservamos en el Archivo Histórico y no tenemos documentación al respecto.” (Archivo Municipal de Valencia, comunicación personal, 2024). Esta falta de información sobre el monumento es destacable porque lleva emplazado allí 20 años. Además, es necesario matizar que no se trata de zona periférica, siempre hay flujo de tráfico y se encuentra relativamente cerca de la Cruz Cubierta (fig.16), la cual tiene cierta relevancia patrimonial.

El motivo por el que decidí trabajar sobre este monumento es simple. Teniendo en cuenta este tipo de monumentos arepresentativos, nos topamos con este ejemplo que resulta palmario. Debido a que, si bien no representa a ninguna persona célebre, sigue siendo una manifestación del poder, en tanto que representa la capacidad que tiene éste de operar en el espacio público. Es un ejercicio de decoración sin ataduras, porque no hay nadie que se las ponga.

#### **4.5 ESTRATEGIAS DE LAS ESTRUCTURAS DE PODER Y TÁCTICAS DE MICHEL DE CERTEAU**

Ante este contexto, hay referentes teóricos que son conscientes de las problemáticas de nuestra inestable y convulsa época, pero vislumbran en ella un horizonte de oportunidades que nos otorgan un margen de actuación. Entre ellos, Michel de Certeau. De este autor, es de vital importancia tener en cuenta el valor inherente de las prácticas cotidianas, cómo hacer para que éstas no se encuentren en el fondo de la práctica artística, cómo hacemos para traerlas a la palestra. Las tácticas tienen mucho que ver con el concepto de biopolítica y con la politización del arte, en relación a esto último, Yayo Aznar en “Miradas políticas en el país de las fantasías” decía:

La política en el arte sobreviene, como asegura Rancière, cuando aquellos que <<no tienen>> tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes y no solamente un grito que denota sufrimiento (Yayo Aznar, 2019, p.124).

Para introducir las ideas de Michel de Certeau, cabe mencionar algunas ideas recogidas en el libro “Modos de hacer”. Si dicho sistema domina, gestiona y organiza todos los aspectos de nuestra vida, mediante estrategias adscritas al biopoder, tenemos un pequeño margen de reacción, que tiene que ver con el uso que hacemos de los productos diseñados por el sistema y que, como

consumidores, adquirimos. Este uso va a depender directamente de un contexto que no se puede ignorar ni separar. Estos actos y modos de hacer adquieren una dimensión distinta a la del consumo, es más bien polemología, puesto que se establece este combate entre el fuerte y el débil, siendo estos usos accesibles para el débil (Claramonte, 2001, p.375-376).

En la lectura mencionada anteriormente, se define a las estrategias como el cálculo de las relaciones de fuerzas que son posibles cuando un sujeto poderoso resulta aislable. Es encontrar en un mundo hechizado por el otro lo que es propio, gesto de la modernidad en todos los aspectos (Claramonte, 2001, p.379).

Esta apropiación del espacio del otro y reconocerlo como propio, tiene varios efectos. El primero supone una victoria de un lugar autónomo sobre el tiempo. En segundo lugar, el dominio de los lugares se consolida mediante la vista panóptica, porque permite la lectura del espacio y, en consecuencia, adelantarse en el tiempo. El último efecto, el orden deviene en conocimiento capaz de transformar incertidumbres de la historia en lugares legibles (Claramonte, 2001, p. 379-380).

En contraposición a las estrategias del sistema se encuentran las tácticas, que son los usos o acciones que se realizan sin un lugar propio. Así pues, toda táctica es llevada a cabo dentro del territorio controlado, organizado y estructurado por el fuerte. Esta falta de lugar propio, otorga al que se hace valer de las tácticas de una autonomía y movilidad que el fuerte no puede tener. Este margen de acción, por otro lado, se ve contrarrestado por una limitación, que es la constante adaptación a lo que puede pasar. Dicho de otro modo, el dominado (que no insumiso) debe convivir necesariamente con las contingencias que puedan acontecer. Por tanto, de las tácticas emana un aprovechamiento por parte del débil de las fallas coyunturales del sistema, el débil se introduce por las grietas del muro para reventarlo desde dentro. Todo se encuentra condensado en la siguiente cita:

La potencia está comprometida por su visibilidad. En contraste, la astucia es posible al débil, y a menudo sólo ella, como un "último recurso": "Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias". Es decir: más se transforma en táctica (Claramonte, 2001, p.381).

Para trazar una analogía, la diferencia entre estrategia y táctica es la misma que la existente entre la semiótica, que busca la comprensión de los procesos que articulan el lenguaje, y el chiste y dentro de éste, el uso que se hace de la retórica y sus estilos:

Aun cuando los métodos puestos en práctica por este arte de la guerra cotidiana jamás se presentan bajo una forma tan marcada, siempre nos queda, no obstante, el modo en que la apuesta sobre el lugar o sobre el tiempo distingue las maneras de actuar (Claramonte, 2001, p.383).

En este contexto, podemos concluir con que las tácticas son el arte del escamoteo, de la astucia, de las jugarretas, del aprovechamiento de las ocasiones. Tácticas no como algo sólido argumentativamente, sino como el as debajo de la manga del que está abajo, del dominado que no se somete, del que lucha día a día: "Carece de discurso propio. No tiene expresión propia. Practica el no lugar: Hace como si se eclipsara detrás de la erudición o las taxonomías que sin embargo manipula. Bailarín disfrazado de archivero" (Claramonte, 2001, p.395).

#### **4.6 CUESTIONAMIENTO DEL MONUMENTO Y ESTÉTICA DEL ENCUBRIMIENTO**





**Fig 17.** Obra Los Parados Pétreos de la Fiambrera Obrera

#### 4.6.1 LA FIAMBRERA OBRERA

El primer referente del proyecto es La Fiambrera Obrera, se trata de un colectivo de artistas que abordan la práctica artística y el activismo de una forma multidisciplinar, en ciudades como Valencia, Madrid o Sevilla. Sus obras a pesar de ser muy variadas, todas tienen una misma dirección hacia la que apuntan de forma efectiva. Este sentido tiene que ver con trabajos colaborativos, en los que les dan voz a los débiles, y de paso se hacen valer de tácticas, con la finalidad de señalar a las estructuras de poder. El uso que hacen del espacio público constituye la praxis de las ideas de Michel de Certeau (fig.17), puesto que trabajan en el espacio del fuerte, un espacio que se adjudicó como propio y lo organizó y clasificó.

Se podría elegir cualquier obra de este colectivo, pero la que mejor se adscribe al marco conceptual del proyecto es “Monumento en huelga” (fig. 18, 19). En ella, se decidió intervenir en una obra de arte público monumental de Alfafar. La intervención consistió en cubrir la obra dando a entender que el monumento estaba en huelga, este señalamiento crítico iba acompañado de una serie de oraciones, de preguntas que lanzaban al espectador. La intención era cuestionar la pertinencia del monumento, como hicieron Christo, Jeanne Claude o Rogelio López Cuenca. En su página web hay una cita que considero clave para entender la obra de la Fiambrera, puesto que en ella se sintetiza claramente su punto de vista acerca de los espacios:

Cuidado porque tampoco estamos en la tesis tan sencilla que apueste a que esos espacios son simplemente espacios perdidos: más bien son espacios ganados por otros, por "otra cosa" que no se cansa nunca de hablar, de poner monigotes... el que eso suponga que esos espacios estén definitivamente o no perdidos para el resto depende en buena medida de nosotros, de las tácticas que seamos capaces de aplicar a esos mismos espacios y sus rellenos, de las técnicas con que los tratemos (Fiambrera Obrera, s./f.).



**Fig 18.** Obra Monumento en huelga de la Fiambrera Obrera



**Fig 19.** Obra Monumento en huelga de la Fiambrera Obrera

La cita anterior destaca en parte por el carácter polemológico que contiene. Se establece esta contienda entre el fuerte y el débil. Una guerrilla

llevada a cabo en el territorio del otro. ¿En qué punto se dieron por perdidos estos espacios?, ¿cómo desde la práctica artística podemos hablar en esos espacios si nunca tuvimos esa capacidad de agencia?, ¿por qué se delegó y se sigue delegando esa responsabilidad a otros? Esos otros que, como la cita enuncia, no paran de hablar y cuentan la historia como les conviene. La forma que lo hacen es organizando un espacio común, que se adjudican y en él generan y ponen “monigotes” que legitiman sus acciones. En definitiva, actualmente es un momento idóneo para que, desde la práctica artística, comencemos a responsabilizarnos de lo que se dice en esos espacios, dándoles voz a aquellos a los que la historia oficial ha pasado por encima sin piedad, pero que cuyos relatos suponen una erupción simbólica de mucho valor. Con respecto a esto, reflexiono sobre estas cuestiones en el anexo 3.

A este respecto, ha habido diversas propuestas para hablar de estos relatos no oficiales desde la práctica artística del siglo XX y XXI. Debido a la amplitud de medios de los que se disponía, los artistas tuvieron la oportunidad de abrir nuevos debates en el espacio público en torno a cuestiones de su coetaneidad. En cierta manera, se puede decir que estos artistas fueron herederos de las teorías de Benjamin y vieron la importancia de rescatar estos subrelatos. Escucharon lo que los muertos tenían que decir y, en un ejercicio de empatía con el débil, trabajaron con la memoria, lo archivístico y el documento. A colación de esto, para el Congreso Europeo de Estética del 2010, Miguel Ángel Navarro publicó un texto preliminar interesante llamado “Hacer visible el pasado: el artista como historiador (Benjaminiano)”. En dicho texto, aparte de ahondar en estos artistas, nos deja una idea fundamental, que estas prácticas conforman una forma de resistencia contra la narrativa oficial, ésta última obsesionada con un pasado y con una memoria que se olvida con el paso del tiempo; que es manipulada cuando se cuenta parcialmente; que es banalizada cuando es víctima de la fetichización. (Navarro, 2010, p.3).



Fig 20. Obra Do not cross, art scene de Rogelio López Cuenca

#### 4.6.2 ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Otro referente que plantea este tipo de cuestionamiento del monumento es Rogelio López Cuenca, un artista cuya obra es de carácter multidisciplinar. La obra de Rogelio que se adscribe a este cuestionamiento de metodología de trabajo tiene que ver con la intervención en el espacio público.

Concretamente, la obra “Do not enter: Art Scene” (1991-2006) es un buen ejemplo (fig.20). Es una de sus obras más conocidas, pues se trata de intervenciones con cintas de balizamiento en espacios públicos. Tiene varias piezas realizadas de dimensiones variables, pero lo que se repite en todas ellas es el uso que hace de estas cintas, que contienen el título mencionado antes (Rogelio López, s./f.).

De entre todas las piezas de esta obra, destaca una sobre la que es necesario detenerse. El motivo resulta evidente, ya que traslada esta acción de señalamiento crítico mediante la cinta para balizar en un monumento. Y no es un monumento cualquiera, ya que se trata de uno que representa a los reyes eméritos de España (fig. 21). Visualmente es una imagen muy potente y provocadora, porque tan sólo con una cinta y el contexto, Rogelio se está cuestionando la pertinencia de ese monumento.



Fig. 21 Obra Do not cross, art scene de Rogelio López Cuenca



Este es buen momento para matizar que lo que hemos visto en el marco teórico con antecedentes en la tradición y en la escultura pública de siglo XIX, si bien en líneas generales este tipo de obra se alejó de la estetización de la política para acercarse más a un trabajo relacionado con la memoria y al cuestionamiento de las narrativas hegemónicas, vemos que se sigue haciendo esta estetización. Pero cabe recalcar que, a pesar de que actualmente es algo de carácter minoritario, en todo caso se trata de la excepción que confirma la regla, una norma preponderante antaño a la par que obsoleta actualmente en términos generales, pero que igualmente perpetúa e impone esta genealogía injusta en el espacio público.

En este aspecto, Yayo Aznar hablaba en su libro “Miradas políticas en el país de las fantasías” (2019) sobre cómo Rancière trabaja sobre la experiencia que es capaz de romper la experiencia ordinaria, regida por lógicas de dominación, por desviación, reconfiguración o resignificación:

Se propone una experiencia que perturba los sentidos, una experiencia que rompa con las formas comunes de la experiencia, esas formas que son las formas de la dominación. Algo que, por otro lado, está en el mismo centro de la emancipación de los trabajadores, una emancipación que comienza con la posibilidad de constituir maneras de decir, maneras de ver, maneras de ser, maneras de autorrepresentarse que rompan con las impuestas por el sistema dominante (Yayo Aznar, 2019, p.126).

Con esta simple acción, vemos el carácter subversivo de la obra de Rogelio, quién está haciendo un cuestionamiento sobre las barreras físicas que limitan el acceso al ámbito creativo y cultural. Además de plantear quién debe participar en la práctica artística y cómo lidiar con las limitaciones que impiden la inclusión en este ámbito.

#### 4.6.3 CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE



Fig 22. Obra *Wrapped monument to Vittorio Emanuele* de Christo y Jeanne-Claude

Otro de los referentes que trabajan con la memoria son Christo y Jeanne Claude. Sus obras destacan sobre todo porque el encubrir forma parte de su metodología. Una de sus primeras obras fue “*Wrapped monument to Vittorio Emanuele*” del año 1970 (fig.22). A dicha obra se hace referencia en el libro “*Tendencias del arte, arte de tendencias*” de Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo. Según el libro, esta fue una de las primeras obras conceptuales que se adscriben a lo que se conoce como *antimonumento*, que se basa en el cuestionamiento de la pertinencia de la escultura monumental en el espacio público (Carrillo y Ramírez, 2004, p.241). Con este simple gesto ocurría una cosa curiosa:

Christo y Jeanne-Claude consiguieron destacar todavía más la presencia de esa escultura pública en la vida cotidiana de la ciudad y, por tanto, obligaron a los espectadores a repensar su significado histórico y su forma artística. Hicieron que los ciudadanos analizaran su proyección simbólica, cuando generalmente los monumentos, como diría Georges Bataille, eran objeto de <<diaria inatención>> (Carrillo y Ramírez, 2004, p.242-243).

Como decía antes, la obra de ambos artistas usa como metodología de trabajo el encubrir y se hace patente esta estética del encubrimiento. Dicho concepto aparece mencionado en el libro “*La salvación de lo bello*” de Byung Chul-Han. En el capítulo homónimo, Han nos habla de que este juego de encubrir y descubrir, de velar y desvelar forma parte inherente a la belleza. Para Han, la belleza somera y transparente es un oxímoron, una contradicción en sí misma, porque lo bello requiere de un ocultamiento. En este sentido, el velo que cubre al objeto pasa a tener más valor que aquello que oculta, porque en este esconder, es donde se genera la hermenéutica. Dicho de otro modo, en el ocultar se genera la especulación, la magia, la mística, el secreto y el misterio que, si se desvela, ya no tendrá el mismo atractivo de antes. A este respecto, la estética del encubrimiento es el trecho, el intersticio que separa al erotismo de la pornografía y que separa también al poema de un manual de instrucciones.

Es la retórica, el juego y la expectativa que preceden al conocimiento de la verdad (Han, 2015, p.45-51).

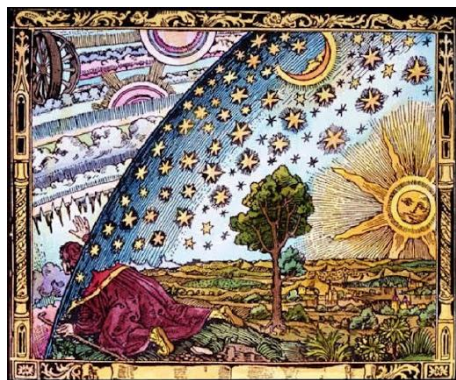


Fig. 23 Alegoría al velo de maya

El velo de por sí ya es una metáfora y un motivo artístico de carácter alegórico empleado desde la antigüedad. Representado en multitud de culturas alrededor del mundo, como en el hinduismo, donde se hace referencia al velo de maya (fig.23). Siendo éste el tejido aquel que conforma la realidad, la cual es considerada como un conjunto de apariencias ilusorias. En dicho tejido, la humanidad se enreda gozosamente en cada una de sus diferentes el velo representa el símbolo de aquello que oculta un conocimiento o un saber: “Una cosa es correr el velo y otra muy distinta es mostrar cuál es el velo, porque si no sabemos qué es ni dónde está, ¿qué queremos correr?” (Revelando el Velo en español, 2020).

Por último, el gesto de tapar el pasado nos remite a la fetichización de la memoria. Es decir, la banalización que se produce cuando se comercializa con el pasado. A este respecto, Antonio Aguilera, profesor de filosofía en la Universidad de Barcelona, concibe en la desaturación como vía de reconciliación con el pasado: “Benjamin establece la posibilidad de una cultura postaurática que salvaría la huella de lo humano mediante su recuerdo, apertura a la reconciliación. Ataca al fetichismo por medio de su radicalización: desaturación de la misma pérdida del aura” (Aguilera, 2021).

#### 4.6.4 BOLTANSKI Y EL GESTO DE TAPAR

En ese marco, Boltanski es uno de los artistas más representativos que trabajan con la memoria. Su obra es tan extensa como multidisciplinar, pero siempre tiene este hilo conductor, esta metodología que tiene que ver con el trabajo del pasado, de la historia del vencido. En cierta manera, el memorial en su obra adquiere un trato respetuoso, sin caer en la banalización. Una de las obras más emblemáticas de Boltanski y que me sirve de referente, se trata de “Compra-venta” (fig.24, 25). Dicha instalación cabe mencionar que la ha realizado en varias ciudades como Kassel y Valencia, centrándome en esta última, se realizó específicamente en el Almudín, un edificio de planta



Fig 24. Instalación Compra-venta de Boltanski



Fig 25. Instalación Compra-venta de Boltanski

rectangular construido en el siglo XIV, como lugar para almacenar y vender trigo. Dicho edificio, tuvo numerosas ampliaciones a lo largo de los siglos y poseía previamente un patio central, que se acabó cerrando dando el aspecto de basílica que tiene actualmente. En los alrededores. Objetos con un enorme valor simbólico, de los que sus dueños se desprendieron. Con dichos objetos se instalaron en el edificio a modo de almacén y la gente podía ir a comprarlos (Saladini,2012).

En palabras del propio Boltanski: "se jugaba con la memoria del propio edificio y distintos objetos que sus propietarios querían vender y que, sin duda, estaban inscritos en su memoria" (La Vanguardia, 2014).

De esta instalación se desprenden varias ideas. La primera es cómo se trabaja las memorias individuales, encapsuladas dentro de los objetos, los cuales adquieren un valor increíble. Por otro lado, resulta interesante la distribución de dichos objetos en un espacio, al que le devuelve y otorga de nuevo la función para la que fue construido hace tantos siglos.

Respecto a la estética de la obra, es necesario comentar cómo el artista dispone los objetos, tapándose con una delicada tela, con toda la carga simbólica que eso acarrea. Esta imagen tiene un potencial a tener en cuenta, porque dicho gesto condensa toda la carga cultural y esotérica del velo, incluyendo en ella la imagen que tenemos del sudario, como el pañuelo que suele rodear la faz o el cuerpo en su completitud de un difunto, como señal de respeto, véase sin ir más lejos el sudario de Turín (fig.26). Dicha acción presupone otro ejemplo de la estética del encubrimiento. Por último y no menos importante, esta invitación que nos ofrece Boltanski de poder comprar dichos objetos remite directamente a una fetichización de la memoria, como en el caso de Christo y Jeanne-Claude.

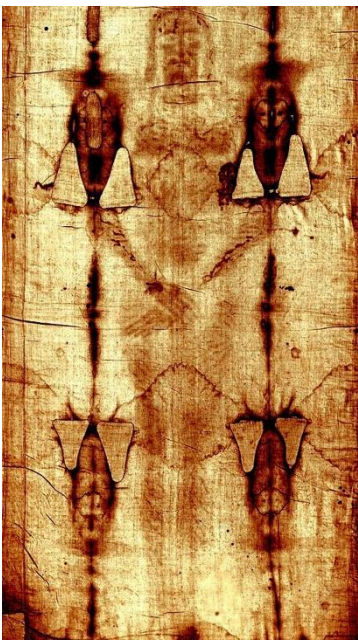


Fig 26. Sudario de Turín

## 5. DESARROLLO Y RESULTADOS DEL TRABAJO

En este contexto, la parte práctica del proyecto va enfocada a trabajar con este vacío, de aprovecharnos de este margen de maniobra del que disponemos para hacer un señalamiento crítico del monumento. Dicha parte consta de dos tentativas diferenciadas: un replanteamiento imaginativo del monumento estudiado en este TFG y un ocultamiento de éste.



**Fig 27.** Reproducción de barbotina de colada con engobe

El primero resulta potente porque es más que evidente la crítica al monumento en cuestión, además de que la adición de elementos que le otorgan nuevos sentidos a la esfinge permite una gran cantidad de resignificaciones. En definitiva, la primera tentativa se adscribe al *détournement* o desvío (fig.27). El doctor Antonio Bentivegna nos habla en un artículo titulado “Concepto y empleo del *détournement* en el ámbito del proyecto de renovación social de la Internationale Situationniste (1958-1972)” sobre esta técnica:

La pérdida de importancia - llegando hasta la pérdida de su sentido original - de cada elemento autónomo desviado, y la organización al mismo tiempo de otro conjunto significativo que confiere a cada elemento su nuevo sentido. Se trataría, entonces, de una técnica de apropiación abocada a la reorganización semántica del modelo original a través de un nuevo empleo de los elementos tergiversados (Bentivegna, 2019, p.3).

En el segundo, con el ocultamiento se produce la anulación del monumento. Tiene mucho que ver de nuevo con el concepto de antimonumento, por el cuestionamiento sobre su pertinencia en el espacio público. Esta tentativa está relacionada con la estética del encubrimiento y con la metodología que tienen Christo y Jeanne-Claude, ya que la acción obliga al transeúnte a repensar el significado histórico, la forma artística y la adecuación del monumento, el cual suele ser objeto de diaria inatención (Carrillo y Ramírez, 2004, p.242-243). En definitiva, con el ocultamiento se está anulando o

poniendo una atadura al poder, para que no opere libremente en el espacio público. Para esta tentativa, el velo que ocultará al monumento se trata de un conjunto de sábanas, cosidas con máquina de coser, a la que se le añadirá una cita en spray, que referencia a una obra de la Fiambrrera Obrera. La acción se llevará a cabo de noche y será documentada fotográficamente con cámara fotográfica y con las cámaras de tráfico que hay situadas delante del monumento. Este último tiene mucho potencial porque implica el uso subversivo y táctico de un dispositivo de vigilancia con el objetivo de documentar el encubrimiento.

### 5.1 REPLANTEAMIENTO IMAGINATIVO DEL MONUMENTO

El proceso que he tenido para hacer estos replanteamientos imaginativos del monumento se ha caracterizado por el uso de moldes, para hacer reproducciones en distintas pastas cerámicas. Dichas reproducciones las intervenía, modelaba y añadía elementos para realizar las tentativas. Para realizar el molde, tuve que modelar una esfinge, intentando que fuera lo más similar posible al monumento, por lo que tuve en cuenta las proporciones de éste para realizar un modelado en plastilina. Una vez realizado el modelado, realicé un molde de escayola, compuesto de 2 piezas y 2 llaves (fig.28).



Fig 28. Molde con positivo de plastilina

Para las reproducciones no estaba seguro si quería que el procedimiento fuera por apretón o por barbotina de colada. Inicialmente, me decidí por



hacerlas por apretón, aunque más tarde también realicé por barbotina de puesto que éste no tenía retenciones.

Para realizar la reproducción por apretón necesitas aplicar presión en la pasta cerámica sobre el negativo, para que la pasta registre las texturas. Dicha operación se repite en toda la figura que se busca reproducir para, a sin que se rompa. El paso siguiente es esperar a que la pasta seque un poco, para ello, podemos esperar simplemente o aplicar calor con una pistola de calor para agilizar el proceso. Una vez tenga el secado adecuado se saca la pasta del molde. Como éste estaba compuesto por 2 mitades, esta operación se realiza simultáneamente en los dos. Una vez hemos sacado las dos mitades de la reproducción, cosemos la unión y unimos con barbotina. Ya tan solo queda modelar los desperfectos y hacer los añadidos de las tentativas (fig.29).



**Fig. 29** Proceso de reproducción por apretón

Por otro lado, para hacer reproducciones de barbotina de colada, el proceso es distinto. Primero, necesitamos que el interior del molde esté limpio, para que la reproducción salga lo más limpia posible. Cerramos el molde y nos ayudamos de alguna goma a cuerda para que haga presión en las dos mitades hemos asegurado, procedemos a aplicar la barbotina en el interior del molde, para ello nos ayudamos con un vaso de plástico. Cabe recalcar que la barbotina

usada se trata de una barbotina de loza de baja temperatura que se caracteriza por tener un color blanco en su secado. Una vez aplicada la barbotina, dejamos que repose un tiempo. Esta cuestión es crucial, porque cuanto más tiempo esperemos, las paredes de la reproducción serán más anchas, lo que facilitará el poder sacarlo del molde sin que se rompa o deforme. Cuando consideramos que el ancho de las paredes es el idóneo, vertemos la barbotina sobrante de nuevo en el bote y volvemos a esperar un tiempo a que seque lo suficiente como para asegurar que la reproducción salga sin ningún daño (fig.30).



**Fig. 30** Reproducciones de barbotina de colada



**Fig. 31** Reproducción por apretón cocida con engobe



**Fig. 32** Reproducción por apretón mezclado con 2 pastas con engobes



**Fig. 33** Reproducciones por apretón mezclado con 2 pastas con engobes



**Fig. 34** Reproducción por apretón mezclado con 2 pastas



**Fig. 35** Reproducción por apretón con madera

Ambas operaciones las repetí un número de veces considerable, puesto que tenía en mente que la cantidad de reproducciones fuera numerosa (fig.31,32,33,34,35). En total, la cantidad ascendió a 40 reproducciones.



Dichas reproducciones tienen un doble objetivo. Por un lado, el de la manifestación tangible de las propuestas y, por otro lado, la instalación de algunas de ellas en sitios concretos (fig.36,37,38).



Fig 36. Conjunto de reproducciones de colada y apretón



Fig 37. Conjunto de reproducciones de colada y apretón

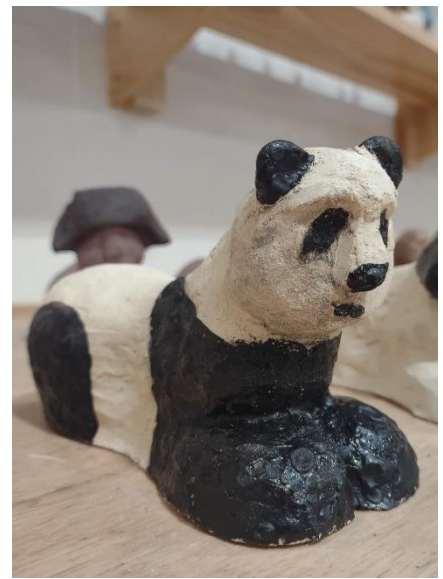


Fig. 38 Reproducción por apretón cocida con engobe

Los emplazamientos elegidos corresponden a la localización del monumento, así como espacios culturales del barrio. Con estas instalaciones, me parecía interesante emular las reproducciones estaban dispuestas de la misma forma, con la peculiaridad, de que, en el interior de ellas, ponía alguna

nota que hiciera referencia al monumento, como, por ejemplo, sus coordenadas (fig.39,40,41,42).



Fig. 39 Instalación de reproducciones en la calle



Fig. 40 Reacción de la Instalación



Fig.41 Instalación de reproducciones en la calle

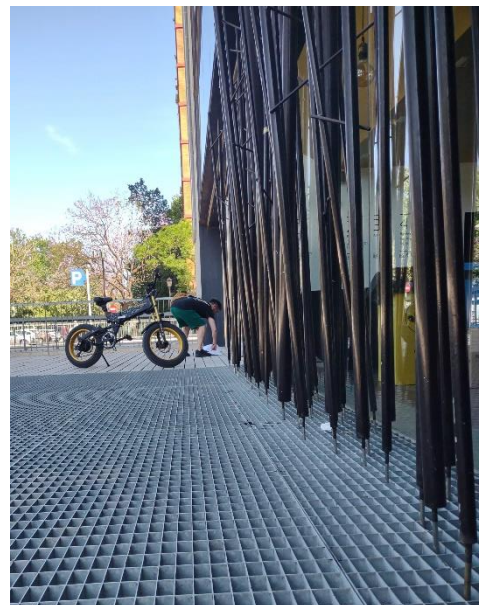


Fig. 42 Reacción de la Instalación

Cabe mencionar que los resultados de las reproducciones y sus instalaciones en los emplazamientos, se encuentran documentados de manera más extensa en el anexo 2.





Fig. 43 Cosiendo el velo

## 5.2 ENCUBRIR COMO ANULACIÓN DEL MONUMENTO

Por otro lado, para realizar la táctica de ocultamiento, decidí usar un conjunto de sábanas, coserlas entre sí hasta alcanzar un tamaño adecuado para encubrir a la esfinge. Para ello, tomé medidas generales y aparte de ahí, realicé un despiece para calcular cuánto material necesitaría. Llegué a la conclusión de que usaría 6 sábanas (fig.45).

Para coserlas me serví de una máquina de coser que tengo por casa y compré una bovina de color blanca (fig.46), acorde con las sábanas. El proceso fue un poco tedioso, pero a las pocas horas conseguí tener toda la superficie cosida, midiendo 6,23 x 5 metros (fig.43,44,47,48).



Fig. 44 Detalle mientras coso el velo



Fig. 45 Sábanas del velo



Fig. 46 Bovina

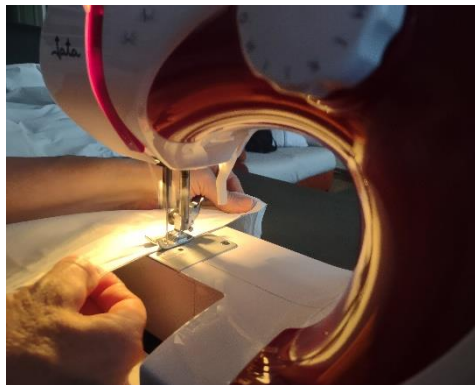


Fig. 47 Detalle de la máquina cosiendo



Fig. 48 Detalle de la costura

Una vez estaba el velo listo, debía poner la cita que hacía referencia a una obra de la Fiambreira Obrera, llamada “Monumento en huelga” en la cual insertaron la siguiente oración: “Recuperad la competencia sobre vuestros espacios públicos y ganaréis derechos sobre vuestras vidas” (fig.49). Para poner la cita, usé spray negro para que contraste con el blanco de las sábanas (fig.50-53) y realicé un boceto en digital para visualizar la disposición de la cita, la cual está dividida en dos partes y cada una dispuesta en un lado de la esfinge.

Y GANAREIS DERECHOS SOBRE  
VUESTRAS VIDAS

RECUPERAD LA COMPETENCIA  
SOBRE LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Fig. 49 Visualización de la cita en el velo





Fig. 50 Velo extendido en el suelo



Fig.51 Pintando el velo



Fig. 52 Medio velo pintado



Fig. 53 Pintando el velo

Para la instalación del velo, pensé en poner alrededor de la pieza más reproducciones tapadas también (fig.54,55,56). Cabe mencionar que requerí de la ayuda de varias personas: mi compañera Lola Daniel, que me ayudó a colocarlo (fig. 57,58); mis compañeros Carolina Santello y Sergio Real, que documentaron la acción, desde el punto de vista de la cámara de tráfico que hay enfrente del monumento, a la cual se puede acceder desde la web del Ayuntamiento (fig.62,63,64); por último, mi hermano también documentaba, pero con cámara fotográfica. La acción fue muy rápida, lo suficiente como para que no nos pillará ningún coche de policía, ya que es una zona muy transitada. El resultado ha sido el esperado (fig.59,60,61) y aunque a las pocas horas lo quitaron, se comentó en algunos foros de vecinos vía Facebook.



**Fig.54** Reproducciones instaladas junto al monumento



**Fig. 55** Reproducciones instaladas junto al monumento



**Fig. 56** Reproducciones instaladas junto al monumento

**VER EN PÁGINA SIGUIENTE:**

**Fig.59, 60, 61, 62, 63, 64**



**Fig. 57** Monumento ocultándose



**Fig. 58** Monumento ocultándose





Fig. 59 Resultado de la instalación



Fig. 60 Resultado de la instalación



Fig. 61 Resultado de la instalación

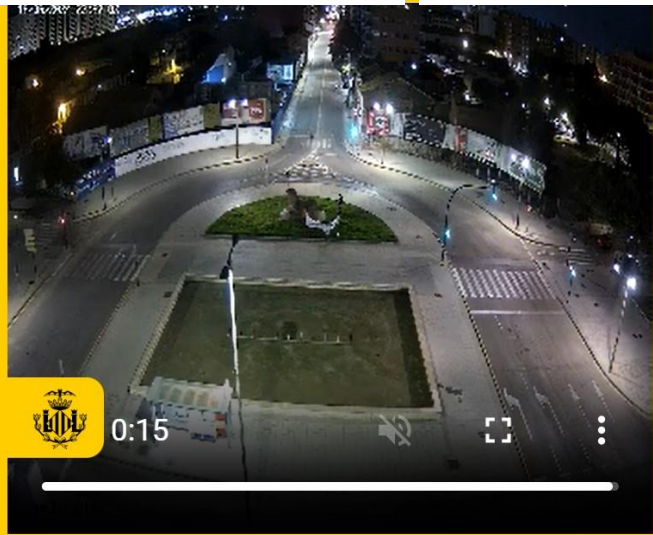


Fig. 62 Registro de la instalación desde la cámara de tráfico

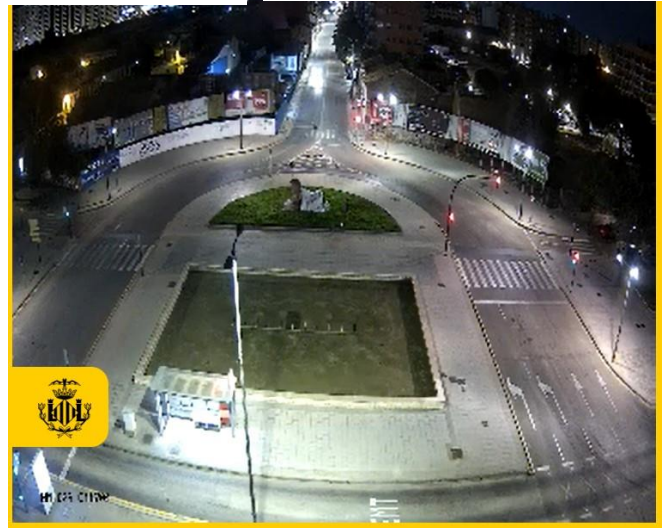


Fig. 63 Registro de la instalación desde la cámara de tráfico

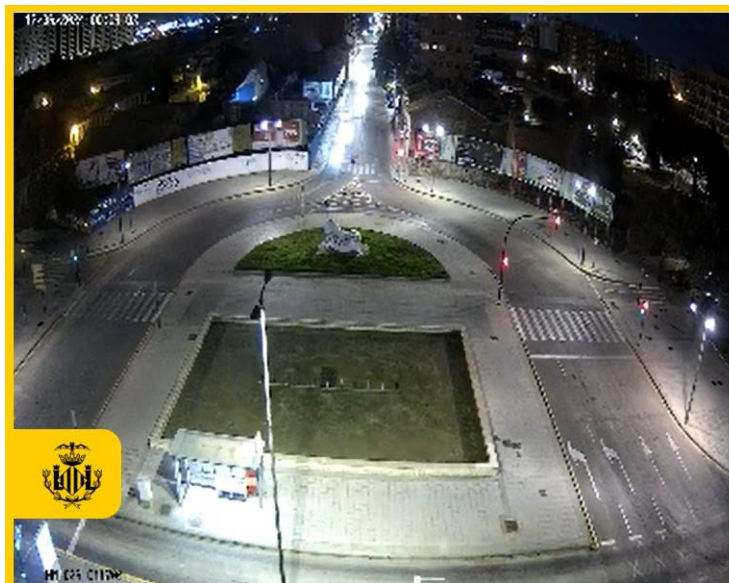


Fig. 64 Registro de la instalación desde la cámara de tráfico

## 6. CONCLUSIONES

En términos generales, se han cumplido con los objetivos establecidos. El objetivo de realizar un replanteamiento imaginativo del monumento mediante adición de elementos considero que es una táctica muy fecunda, ya que permite la generación de un abanico de posibilidades enorme. Por otro lado, llevar a cabo el marco teórico, con la investigación, reflejada en la bibliografía, ha sido de una gran ayuda. Sin todo esto, no podría haber expresado las ideas de manera eficiente. En cuanto a los referentes considero que la Fiambrera Obrera, junto a Christo y Jeanne-Claude han sido claves para articular la parte práctica del proyecto. Y no solo eso, sino que además han despertado en mí un interés, por un lado, de trabajar en esta resignificación del espacio público y, por otro lado, me ha generado la pulsión de investigar los sub relatos que se han generado en esta zona. En otras palabras, en el fondo del proyecto reside la idea de que para que se produzca esta resignificación del arte público, estos monumentos o manifestaciones deberían ser contextuales. Es necesario que se produzca una vinculación entre estas intervenciones y los relatos no oficiales. Al trabajar con estos relatos, nos daremos cuenta de la erupción simbólica que suponen. Al fin y al cabo, aunque los vientos del progreso sean muy fuertes, nos queda este pequeño margen de actuación, que nos da la posibilidad de rescatar estos pequeños destellos antes de que desaparezcan. Estos destellos quedan reflejados en el anexo 3, pero considero que esta es una vía en la cual poder desarrollar futuros proyectos e investigaciones. En cuanto al resultado de las piezas, la variedad de tentativas que hay cumple con el volumen de trabajo que tenía en mente. En tanto que tentativas, la cuestión del resultado estético no es relevante en su función de ejercicios de cuestionamiento del espacio público. La potencia que atesora el *detournement* pasa justamente por su simpleza. Por otro lado, la táctica del encubrimiento tuvo un proceso muy satisfactorio, pero cabe recalcar que, si no hubiera sido por mis amigos y compañeros, afrontar el proyecto solo hubiera sido inviable. De nuevo, es necesaria la movilización colectiva y afectiva para maniobrar en este pequeño margen del que nos hemos aprovechado. Por último, recordar que la generación de monumentos no es más que una estrategia de las estructuras de poder. A pesar de que la esfinge no represente

a nadie, indirectamente está representando la capacidad que tiene el poder de operar en el espacio público. Desde la práctica artística usualmente se han delegado las decisiones que se toman sobre qué se tiene que hablar en el espacio público. Como dice la Fiambrera Obrera, se trata de un espacio del que se han apropiado, pero no es un espacio perdido definitivamente, porque eso se decidirá en base al uso que nosotros hagamos de éste. Este es el margen del que nos valemos para operar. Este margen de agencia, que nos permite cuestionar, con maña, esta genealogía, que es injusta, pero que no para de generar. Es en este margen, el lugar en que se sitúa este TFG.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

AZNAR, Y. (2019). *Miradas políticas en el país de las fantasías* (Primera). Madrid: Ediciones Akal.

BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia* (1a. ed). Buenos Aires: Taurus.

BENJAMIN, W., & Echevarría, B. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Primera edición). Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Editorial Itaca.

BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J., & EXPÓSITO, M. (2001). *Modos de hacer*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CARRILLO, J., & RAMÍREZ, J. A. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (Segunda). Madrid: Ensayos de Arte Cátedra.

Eliade, M. (2018). *Lo Sagrado y lo profano* (Quinta). Barcelona: Austral.

HAN, B. (2010). *La Sociedad del Cansancio* (Segunda). Barcelona: Herder.

HAN, B. (2015). *La Salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

FOUCAULT, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica* (Edgardo Castro). México: Siglo veintiuno.

SERRALLER, F. C. (2001). *El arte contemporáneo* (Primera). Barcelona: Taurus.

STEYERL, H., & EXPÓSITO, M. (2020). *Los condenados de la pantalla* (1. Ed). Buenos Aires: Ed. Caja Negra.

VLEMING, I. (2018). *Fisura* (1º edición). Madrid: Rua Ediciones.

### WEBGRAFÍA

AGUILERA, A. (2021). *Fetichismo del pasado*. <<https://elcuadernodigital.com/2021/05/28/fetichismo-del-pasado/>>[Consulta: 17 de mayo de 2024]

BENTIVEGNA, A. (2019). *Concepto y empleo del détournement en el ámbito del proyecto de renovación social de la Internationale Situationniste (1958-1972)*. 19. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7309454>>[Consulta: 15 de junio de 2024]

FIAMBRERA OBRERA. (s./f.). *Espacios públicos recuperados* <<https://sindominio.net/fiambrera/publicos.htm> > [Consulta: 15 de mayo de 2024]

FILOSOFÍA DE LA HISTORIA (2020). Tesis sobre la historia—Walter Benjamin. <<https://www.youtube.com/watch?v=Y-Y6fhVZOcM> > [Consulta: 12 de mayo de 2024]

HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A. (2010). *Hacer visible el pasado: El artista como historiador* (Benjaminiano). <[https://www.academia.edu/16973124/MIGUEL\\_ANGEL\\_HERNANDEZ\\_NAVARRO](https://www.academia.edu/16973124/MIGUEL_ANGEL_HERNANDEZ_NAVARRO) > [Consulta: 13 de mayo de 2024]

LÓPEZ CUENCA, R. (s./f.). *Do not cross art scene* <<https://www.lopezcuenca.com/do-not-cross-art-scene/> > [Consulta: 13 de mayo de 2024]

PÁGINA WEB DE LA VANGUARDIA (2014). *Christian Boltanski, galardonado con el Premio Internacional Julio González*. <<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20141212/54421343664/christian-boltanski-galardonado-con-el-premio-internacional-julio-gonzalez.html> > [Consulta: 12 de mayo de 2024]

REVELANDO EL VELO EN ESPAÑOL. (2020). “*El Misticismo en el Renacimiento: Código Secreto.*” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=-T-DLOEvPp8> > [Consulta: 12 de junio de 2024]

REVELANDO EL VELO EN ESPAÑOL. (2020). “*Simbología: EL VELO.*” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=2Imqo8oNOtU> > [Consulta: 15 de mayo de 2024]

REVELANDO EL VELO EN ESPAÑOL. (2020). “*Neoplatonismo: El Corazón Oculto del Renacimiento.*” en Youtube <<https://www.youtube.com/watch?v=K7GwFOYLOWc> > [Consulta: 12 de junio de 2024]

SALADINI, E. (2012). *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi* [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text,



Universidade de Santiago de Compostela].  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=110360>> [Consulta: 12 de mayo de 2024]

## 8. ÍNDICE DE FIGURAS

**Fig.1** Alemany, Carmen (2023) Ejemplos de arquitectura hostil [Fotografía]  
<<https://medium.com/@carmen.alemany/qu%C3%A9-es-la-arquitectura-hostil-y-c%C3%B3mo-nos-afecta-d2b099a83e0f>> Página 4

**Fig. 2** (s./f.) Fotografía de la columna de Trajano [Fotografía]  
<<https://www.fuenterrebollo.com/Heraldica-Piedra/roma-columna-trajano.html>> Página 5

**Fig.3** (s./f.) Escultura del Cid ubicada en Plaza España, Valencia [Fotografía]  
<<http://www.idiezarnal.com/valenciaesculturapublica.html>> Página 8

**Fig.4** De la Cruz Nevado, Alberto (2017) Escultura del rey Jaime I ubicada en Plaza de Alfonso el Magnánimo, Valencia [Fotografía]  
<<https://valenciasecreta.com/dentro-del-caballo-jaime-i/>> Página 9

**Fig.5** Torres, Salva (2022) Escultura de Gustavino ubicada en la Plaza de la Reina, Valencia [Fotografía] <<https://www.makma.net/alfredo-llorens-gustavino-plaza-de-la-reina/>> Página 9

**Fig. 6** Birchall, Ben (2020) Derrocamiento de la estatua de Edward Colston en Bristol, Reino Unido [Fotografía]  
<<https://www.lavanguardia.com/internacional/20200607/481656405395/derrocada-estatua-edward-colston-comerciante-esclavos-siglo-xvii-bristol-reino-unido.html>> Página 12

**Fig. 7** Klee, Paul (1920) Fotografía del Angelus Novus de Paul Klee<[Fotografía]  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Angelus\\_Novus](https://es.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus)> Página 13

**Fig. 8** (2005) Estatua ecuestre de Cosme I de Medici de Giambologna [Fotografía]  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Estatua\\_ecuestre\\_de\\_Cosme\\_I\\_de\\_M%C3%A9dici](https://es.wikipedia.org/wiki/Estatua_ecuestre_de_Cosme_I_de_M%C3%A9dici)>Página 14

**Fig. 9** Kubina, Jeff (2006) Fotografía del Balzac de Rodin [Fotografía]  
<[https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_a\\_Balzac](https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Balzac)>Página 15

**Fig. 10** Giualiscious (s./f.) Fuente Pública de Miquel Navarro [Fotografía]<  
<https://www.lovevalencia.com/fotos/pantera-rosa-valencialovevalenciaigervalenciainstagoodvalenciagramruzafabarriolovepinkp anterartefollowfollowback-giualiscious>>Página 15

**Fig. 11** Ballesteros, Víctor (2024) Esfinge de la Cruz Cubierta [Fotografía] Página 16

**Fig. 12** Ballesteros, Víctor (2024) Esfinge de la Cruz Cubierta [Fotografía] Página 16

**Fig. 13** Ballesteros, Víctor (2024) Esfinge de la Cruz Cubierta [Fotografía] Página 16

**Fig. 14** Ballesteros, Víctor (2024) Detalle de la Esfinge de la Cruz Cubierta [Fotografía] Página 16

**Fig. 15** Ballesteros, Víctor (2024) Solicitud de información sobre el monumento al correo electrónico del Archivo Municipal de Valencia [Captura de pantalla] Página 17

**Fig. 16** Ballesteros, Víctor (2024) Ubicación del monumento [Captura de pantalla] Página 17

**Fig.17** Fiambrera Obrera (s./f.) Obra Los Parados Pétreos de la Fiambrera Obrera [Fotografía]<<https://sindominio.net/fiambrera/paradfile1.htm> > Página 20

**Fig.18** Fiambrera Obrera (s./f.) Obra Monumento en huelga de la Fiambrera Obrera [Fotografía]<<https://sindominio.net/fiambrera/huelgafot.htm> > Página 21

**Fig.19** Fiambrera Obrera (s./f.) Obra Monumento en huelga de la Fiambrera Obrera [Fotografía]<<https://sindominio.net/fiambrera/huelgafot.htm> > Página 21

**Fig.20** López, Rogelio (1991-2006) Obra Do not cross, art scene de Rogelio López Cuenca[Fotografía]<<https://www.lopezcuenca.com/do-not-cross-art-scene/> > Página 22

**Fig.21** López, Rogelio (1991-2006) Obra Do not cross, art scene de Rogelio López Cuenca[Fotografía]<<https://www.lopezcuenca.com/do-not-cross-art-scene/> > Página 23

**Fig. 22** Kender, Shunk (1970) Obra Wrapped monument to Vittorio Emanuele de Christo y Jeanne-Claude ]Fotografía]<<https://www.archipanic.com/farewell-christo-jeanne-claude/wrapping-monument-of-vittorio-emanuele-milan-1970-photo-by-shunk-kender-christo-und-jeanne-claude/> >Página 24

**Fig. 23** Flammarion, Camille (1888) Alegoría al velo de maya [Ilustración]<<http://revistacultural.ecosdeasia.com/arthur-schopenhauer-reflejos-occidentales-en-el-mundo-budista/> >Página 25

**Fig. 24** Cortés, José Miguel (1998) Instalación Compraventa de Boltanski [Fotografía] <<https://www.ebay.es/itm/350872151159>>Página 26

**Fig. 25** Cortés, José Miguel (1998) Instalación Compraventa de Boltanski [Fotografía] <<https://www.ebay.es/itm/350872151159>>Página 26

**Fig. 26** (s./f.) Sudario de Turín [Fotografía] <<https://www.infobae.com/sociedad/2023/09/22/misterios-del-santo-sudario-la-prueba-de-radiocarbono-el-lienzo-del-siglo-i-y-las-monedas-sobre-los-ojos-de-cristo/>>Página 27

**Fig. 27** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción de barbotina de colada con engobe [Fotografía] Página 28

**Fig. 28** Ballesteros, Víctor (2024) Molde con positivo de plastilina [Fotografía] Página 29

**Fig. 29** Ballesteros, Víctor (2024) Proceso de reproducción por apretón [Fotografía] Página 30

**Fig. 30** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducciones de barbotina de colada [Fotografía] Página 31

**Fig. 31** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción por apretón cocida con engobe [Fotografía] Página 31

**Fig. 32** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción por apretón mezclado con 2 pastas [Fotografía] Página 31

**Fig. 33** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducciones por apretón con engobes [Fotografía] Página 31

**Fig. 34** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción por apretón mezclado con 2 pastas [Fotografía] Página 31

**Fig. 35** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción por apretón con madera [Fotografía] Página 31

**Fig. 36** Ballesteros, Víctor (2024) Conjunto de reproducciones de colada y apretón [Fotografía] Página 32

**Fig. 37** Ballesteros, Víctor (2024) Conjunto de reproducciones de colada y apretón [Fotografía] Página 32

**Fig. 38** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducción por apretón cocida con engobe [Fotografía] Página 32

**Fig. 39** Ballesteros, Víctor (2024) Instalación de reproducciones en la calle [Fotografía] Página 33

**Fig. 40** Ballesteros, Víctor (2024) Reacción de la Instalación [Fotografía] Página 33

**Fig. 41** Ballesteros, Víctor (2024) Instalación de reproducciones en la calle [Fotografía] Página 33

**Fig. 42** Ballesteros, Víctor (2024) Reacción de la Instalación [Fotografía] Página 33

**Fig. 43** Ballesteros, Víctor (2024) Cosiendo el velo [Fotografía] Página 34

**Fig. 44** Ballesteros, Víctor (2024) Detalle mientras coso el velo [Fotografía] Página 34

**Fig. 45** Ballesteros, Víctor (2024) Sábanas del velo [Fotografía] Página 34

**Fig. 46** Ballesteros, Víctor (2024) Bovina [Fotografía] Página 34

**Fig. 47** Ballesteros, Víctor (2024) Detalle de la máquina cosiendo [Fotografía] Página 34

**Fig. 48** Ballesteros, Víctor (2024) Detalle de la costura [Fotografía] Página 34

**Fig. 49** Ballesteros, Víctor (2024) Visualización de la cita en el velo [Fotografía] Página 35

**Fig. 50** Ballesteros, Víctor (2024) Velo extendido en el suelo [Fotografía] Página 36

**Fig. 51** Ballesteros, Víctor (2024) Pintando el velo [Fotografía] Página 36

**Fig. 52** Ballesteros, Víctor (2024) Medio velo pintado [Fotografía] Página 36

**Fig. 53** Ballesteros, Víctor (2024) Pintando el velo [Fotografía] Página 36

**Fig. 54** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducciones instaladas junto al monumento [Fotografía] Página 37

**Fig. 55** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducciones instaladas junto al monumento [Fotografía] Página 37

**Fig. 56** Ballesteros, Víctor (2024) Reproducciones instaladas junto al monumento [Fotografía] Página 37

**Fig. 57** Ballesteros, Víctor (2024) Monumento ocultándose [Fotografía] Página 37

**Fig. 58** Ballesteros, Víctor (2024) Monumento ocultándose [Fotografía] Página 37

**Fig. 59** Ballesteros, Víctor (2024) Resultado de la instalación [Fotografía] Página 38

**Fig. 60** Ballesteros, Víctor (2024) Resultado de la instalación [Fotografía] Página 38

**Fig. 61** Ballesteros, Víctor (2024) Resultado de la instalación [Fotografía] Página 38

**Fig. 62** Ballesteros, Víctor (2024) Registro de la instalación desde la cámara de tráfico [Fotografía] Página 38

**Fig. 63** Ballesteros, Víctor (2024) Registro de la instalación desde la cámara de tráfico [Fotografía] Página 38

**Fig. 64** Ballesteros, Víctor (2024) Registro de la instalación desde la cámara de tráfico [Fotografía] Página 38