



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

ES LO QUE HAY. Prácticas artísticas desde la
precariedad.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Aguilar Cabezuelo, Pedro Jose

Tutor/a: Ros Lluch, Guillermo

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

Este trabajo recoge el proceso de creación de una serie de instalaciones *site-specific* cuyo objetivo es servir como alternativa al espacio expositivo convencional ante la situación de precariedad en el ámbito artístico.

En primer lugar se realiza una investigación en torno a la situación hostil de precariedad presente en el marco artístico y creativo atendiendo a autoras como Remedios Zafra, así como un análisis de las características del espacio expositivo convencional y sus implicaciones.

Teniendo en cuenta este contexto se pretende resolver la siguiente cuestión: ¿Puede alguien con escasos recursos generar una obra artística “viable” en el circuito del arte actual? Así pues, se delimita la propuesta buscando emplear los medios más convenientes para realizar una producción artística tangible, asequible y autogestionada, siendo estos principalmente la apropiación y el *ready-made*. Una vez claros, se estudian referentes que emplean dichas técnicas como Carles Llonch y Julià Panadès.

Posteriormente se llevan a cabo dos instalaciones *site-specific* buscando alejarse del espacio expositivo convencional y empleando objetos encontrados, aplicando los recursos anteriormente mencionados. Finalmente, se concluye presentando una exposición colectiva donde queda demostrada la validez de la propuesta.

PALABRAS CLAVE

Instalación - Apropiación - Precariedad - *Ready-made* - *Site-specific*
Autogestión

ABSTRACT

This work gathers the creation process of a series of site-specific installations whose objective is to serve as an alternative to the conventional exhibition space in the face of the precarious situation in the artistic field.

First of all, an investigation about the hostile situation of precariousness present in the artistic and creative framework is carried out, paying attention to authors such as Remedios Zafra, as well as an analysis of the characteristics of the conventional exhibition space and its implications.

Taking into account this context, the aim is to solve the following question: Can someone with scarce resources generate a "viable" artistic work in the current art circuit? Thus, the proposal is delimited by seeking to use the most convenient means to carry out a tangible, affordable and self-managed artistic production, these being mainly appropriation and ready-made. Once that's clear, we study referents that use these techniques such as Carles Llonch and Julià Panadès.

Subsequently, two site-specific installations are carried out, seeking to move away from the conventional exhibition space and using found objects, applying the aforementioned resources. Finally, we conclude by presenting a group exhibition where the validity of the proposal is demonstrated.

KEY WORDS

Installation - Appropriation - Precariousness - Ready-made - Site-specific -Self-management

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por dármele todo y más.

A mis amigos y amigas, por estar, ayudarme e inspirarme.

A los profesores y profesoras que escuchan y se implican.

A Guillermo, por creer en nosotros.

A todas las personas que he conocido durante la carrera.

Gracias

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. MARCO CONCEPTUAL	7
3.1 INTRODUCCIÓN	7
3.2 ARTE Y PRECARIEDAD	7
3.3 EL ESPACIO EXPOSITIVO	9
3.4 UNO TRABAJA CON LO QUE TIENE	12
3.4.1 <i>La apropiación</i>	12
3.4.2 <i>El ready-made</i>	12
3.4.3 <i>Las redes sociales</i>	13
4. REFERENTES	15
4.1 CARLES LLONCH	16
4.2 JULIÀ PANADÈS	17
4.3 VICTOR JAENADA	18
5. MATERIALIZACIÓN DEL TRABAJO	20
5.1 LAS IDEAS Y SU EVOLUCIÓN	20
5.1.1 <i>¿Qué sobra?</i>	20
5.1.2 <i>La importancia del contexto</i>	21
5.1.3 <i>El hilo conductor</i>	21
5.2 HACER, HACER Y HACER	22
5.2.1 <i>No es pot tenir tot</i>	22
5.2.2 <i>Amics del camping</i>	25
6. CALLE GUILLEM DE CASTRO	30
6.1 INTRODUCCIÓN	30
6.2 CONTEXTUALIZACIÓN	30
6.3 AUTOGESTIÓN Y HORIZONTALIDAD	31
6.4 DIFUSIÓN	32
6.5 INAUGURACIÓN Y PRENSA	33
7. CONCLUSIONES	38
8. FUENTES REFERENCIALES	40
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	41

1. INTRODUCCIÓN

ES LO QUE HAY busca plantear herramientas útiles para poder llevar a cabo una producción artística propia basada en el uso inteligente de los recursos disponibles, actuando como respuesta a la situación precaria que tiene lugar en el ámbito creativo y artístico. Por este motivo, a la hora de escoger dichas herramientas se ha pretendido que fuesen accesibles a nivel económico y práctico. Además, el empleo de una serie de pautas y restricciones para llevar a cabo la práctica actúa a su vez como una suerte de “reto” cuya superación implica ser capaz de producir obra con unos recursos limitados y que resulte factible.

En lo que a investigación y teoría se refiere, el trabajo se centra principalmente en estudiar el contexto precario y los espacios expositivos convencionales, todo ello desde el punto de vista de un estudiante en vísperas de acabar el Grado en Bellas Artes y por ende alguien sin una experiencia real como artista en ningún tipo de mercado ni sistema más allá del académico.

Teniendo esto en cuenta, las propuestas se realizan con el objetivo de resultar útiles para cualquier persona en una situación similar, alguien que no disponga de demasiados recursos o que busque ser capaz de autogestionar su propia producción artística mediante técnicas asequibles.

Paralelamente, también se busca valorar no sólo la herramienta empleada sino el modo de empleo. En la gran mayoría de casos no es tan importante el qué se hace sino el cómo se hace, algo que va completamente ligado a la figura del mismo artista. Se pretende poner atención a la capacidad y el criterio propios para la elección de objetos y lugares como parte del acto y proceso creativo.

Por último cabe aclarar que para la redacción de esta memoria se emplea generalmente el modo de redacción impersonal. No obstante, en algunas secciones específicas se opta por la primera persona para facilitar tanto su redacción como su comprensión.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los **objetivos generales** de este trabajo son:

Realizar una serie de instalaciones *site-specific* empleando la apropiación y el *ready-made*, demostrar su valor como herramientas útiles bajo el marco de la precariedad y recoger todo el proceso en la presente memoria.

Los **objetivos específicos** son, por otra parte:

- Investigar la situación de precariedad presente en el ámbito de la producción artística.
- Entender la naturaleza de las galerías y museos como espacios expositivos.
- Analizar referentes contemporáneos, buscando entender cómo llevan a cabo sus diferentes proyectos y qué los hace funcionar.
- Explorar y practicar las técnicas de apropiación y *ready-made*.
- Utilizar las redes sociales como elemento de difusión.
- Poner atención al proceso propio, atendiendo a las motivaciones para llevar a cabo las diferentes propuestas y las maneras de hacerlo.
- Adquirir un aprendizaje y una experiencia teórico-práctica que tenga utilidad en un futuro analizando qué funciona y qué no, el éxito y el fracaso como parte del recorrido.
- Registrar dicho aprendizaje o experiencia para que pueda ser de utilidad para otras personas.
- Aprovechar el potencial instalativo y narrativo de los lugares donde se realizan las instalaciones.
- Demostrar que es factible realizar una producción artística basada en un uso mínimo de recursos mediante ejemplos prácticos.

La **metodología** empleada es de base procesual y no tanto proyectual, puesto que durante todo el proceso de desarrollo y realización de las ideas siempre han estado presentes la improvisación, la espontaneidad y la capacidad resolutive, y no tanto la planificación de un proyecto concreto y cerrado.

Tanto la apropiación de objetos como la búsqueda y empleo de espacios parten mayormente de la casualidad o el azar, dejando que los diferentes elementos marquen en cierta forma el camino a seguir de forma progresiva.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1 INTRODUCCIÓN

En el siguiente apartado se abordan una serie de temas con la intención de contextualizar la propuesta, realizando una investigación en torno a las implicaciones de la situación de precariedad en el mundo del arte, el concepto de espacio expositivo y el uso de los medios disponibles para llevar a cabo una práctica artística autogestionada.

3.2 ARTE Y PRECARIEDAD

Puede que solo dos estados de ánimo constante hagan que la vida valga la pena ser vivida. Yo diría el noble goce de una pasión creadora o el desamparo de perderla. Me refiero a esa pasión que punza y arrastra y que nos motiva a anteponer el deseo frente al inmovilismo, el hacer frente al tener, una práctica creativa frente a, por ejemplo, un trabajo alienante, esa sensación que perturba «profundamente» frente a la que resigna o reconforta. (Zafra, 2017)

Así comienza *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital* de Remedios Zafra, obra en la que se apoya completamente este apartado.



Fig.1 Portada de *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Remedios Zafra, 2017.

En este libro la autora reflexiona acerca de lo que implica ser un sujeto precario en una época en la que el trabajo creativo se entiende como completamente vocacional, ajeno por tanto a ser considerado un oficio igual de valioso o incluso remunerable que otros.

La precariedad se define como “Situación que viven los trabajadores sujetos a unas condiciones de trabajo por debajo del límite considerado como normal, especialmente cuando los ingresos económicos que se perciben por el trabajo no cubren las necesidades básicas de una persona”(Real Academia Española, s/f). En la obra de Zafra, esta palabra suele ir acompañada de otra que da título al libro: *entusiasmo*. En el libro, el término entusiasmo aparece en el escrito de dos formas, como explica la autora: “Una forma de entusiasmo aludiría a la «exaltación derivada de una pasión intelectual y creadora», y la forma más contemporánea surgiría como «apariencia alterada que alimenta la maquinaria y la velocidad productivas» en el marco capitalista” (Zafra, 2017, p.12). En este apartado se tienen en cuenta ambas acepciones, puesto que proporcionan diferentes matices sobre el tema a tratar y su relación con lo precario.

Así, entusiasmo y precariedad forman un binomio que condiciona al artista a la hora de llevar a cabo su producción. En cierto modo es común que el artista-estudiante no disponga de demasiados medios, monetarios o materiales, para producir su obra, puesto que normalmente el sistema no se los proporciona. Al contrario, el artista-estudiante no solo no cobra sino que *paga* por producir, o más bien por *la posibilidad de producir*.

Esto tiene sentido desde el punto de vista académico, donde a cambio de un precio se otorgan unos conocimientos y herramientas de utilidad para el futuro profesional, pero es este futuro el que más tarde se verá condicionado por una serie de factores que no dependen de lo aprendido.

Asimismo, si al finalizar la carrera el ex-estudiante decide emprender un proyecto propio pero no dispone de estos medios materiales o económicos, se verá obligado a buscar ingresos de otras maneras antes de empezar o seguir esa pulsión creadora. Como dice Zafra:

Algo trastoca la posibilidad de esta pasión cuando de la práctica creativa llevada por el entusiasmo pueden derivarse trabajos capaces de proyectarse como futuro, es decir, trabajos de los que se puede vivir y trabajos de los que no. Cuando sentida y buscada esta pasión no puede ser ejercida y late el desamparo de verla aplazada permanentemente. (2017, p.10)

En este trabajo se plantean una serie de herramientas ante esta problemática, intentando acortar la distancia entre esa pulsión y la posibilidad de llevarla a cabo confiando en que si no se dispone de los medios deseados, quizá se puedan emplear otros.

3.3 EL ESPACIO EXPOSITIVO

A la hora de producir obra se ha de tener en cuenta no sólo la planificación, el proceso y el resultado final, sino también su exhibición o difusión.

En la Grecia Antigua surgieron las pinacotecas, lugares destinados a almacenar y exhibir obras de arte mayormente de carácter pictórico, algo que más tarde se convertiría en la idea de museo actual. A lo largo de los siglos algunas figuras de poder (familias reales, altos cargos...) comenzaron a crear también las primeras manifestaciones de galerías en los palacios, coleccionando obras de arte y exhibiéndolas haciendo ostentación de sus posesiones. De esta manera, surgen espacios destinados únicamente a la conservación y exhibición de obras, y con ellos una serie de características que los conforman.

Una de las primeras características del concepto de espacio expositivo es su capacidad para aislar. Éste separa la obra de arte del “mundo real”, creando una falsa ilusión de algo atemporal e inexpugnable. Esto implica además que no todo el mundo tiene el privilegio de poder acceder a ese lugar y de poder vivir esa experiencia. Algo que contribuyó a esto con el paso del tiempo fue concebir el espacio expositivo como un “cubo blanco”, lugar en cierto modo aséptico, con paredes blancas que dan una sensación de limpieza y casi pureza para aislar la obra sobre este fondo neutro, alejado del resto de espacios.

La configuración de estos espacios también es importante, puesto que ha de acompañar el carácter otorgado a las obras. Como explica Thomas McEvilley en la introducción de *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*:

O'Doherty describe el espacio de la galería moderna como un espacio construido según «leyes tan rigurosas como las que se aplicaban a la construcción de una iglesia medieval». El principio básico que subyace a esas leyes, añade, es que el mundo exterior no debe penetrar en ella y por eso mismo las ventanas suelen estar cegadas. Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo [...] La finalidad de tal escenario se asemeja a la de los edificios religiosos: "al igual que las verdades de la fe, las obras de arte deben presentarse aisladas del tiempo y de sus vicisitudes." (McEvilley, 1986, p.13)

Posteriormente el autor realiza otro símil con los espacios religiosos, aludiendo esta vez a las cámaras funerarias egipcias y cómo fueron concebidas "para suprimir la conciencia del mundo exterior" (McEvilley, 1986, p.14)

Fuera de la configuración del espacio también existían y existen una serie de normas y convenciones que adopta quien entra en estas galerías o cubos blancos. Como dice McEvilley "Como en las iglesias, en la clásica galería de la modernidad no hablamos en un tono de voz normal, no nos reímos, no comemos, no bebemos, no nos tiramos al suelo ni nos dormimos" (1986, p.15). La capacidad de estos espacios para alterar el comportamiento de sus "habitantes" viene dada por este carácter casi místico que se le otorga a los mismos, y es por ello que existe una diferencia tácita entre alguien fuera y dentro de la galería.

Si pasamos al punto de vista ya no del espectador que acude sino del artista que expone, éste es elevado a una categoría casi tan alta como lo son las obras expuestas, alejado de todo lo que pasa fuera. Artista y espectador quedan pues en escalas distintas, creándose una distancia entre ellos.

En este trabajo la atención recae sobre aquellos casos en los que no existe la posibilidad de acceder a estos espacios, por lo que se plantea la búsqueda de espacios que poco o nada tengan que ver con la idea de galería o



Fig.2 Portada de *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo* de Brian O'Doherty,

museo convencional. Se busca alejar tanto a la obra de su consideración mística como al artista y al espectador de las convenciones establecidas.

Los espacios elegidos para este trabajo son lugares que nunca fueron pensados para albergar una muestra artística de ningún tipo, donde se muestra el desgaste, el paso del tiempo o la suciedad. Tienen una historia, connotaciones e incluso potencial narrativo, por lo que también son una parte activa de la exposición. Conjugar los objetos con los espacios se convierte en un ejercicio no sólo de composición espacial, sino también de búsqueda de significados y relación de conceptos entre el lugar y las piezas.

Con todo esto se busca lograr una práctica artística y un modo de exhibición más cercano y sincero, uno que no dependa de ninguna organización o agente más allá del propio artista de manera que él mismo, obra, espacio, y espectador convivan directa y horizontalmente.

La reacción antigalería, [...] es una protesta contra la reducción y el aislamiento de «bella apariencia» de la obra de arte. La posibilidad de encontrar nuevos canales de distribución frente a los mecanismos habituales es lo que más preocupa a los creadores más conscientes. Pero en esta operación se corre el peligro de precipitaciones demasiado utópicas, [...] La discusión sólo tendrá sentido desde un análisis de las condiciones concretas, ya que es tentadora la extrapolación utópica sin pasar por mediaciones concretas, sin bucear en la más elemental crítica de lo existente. (Marchán, 1994, p.157)

3.4 UNO TRABAJA CON LO QUE TIENE

Hasta ahora se ha hablado de la situación de precariedad que padecen los artistas al distanciarse del marco académico, así como de qué características hacen a algunos espacios expositivos lugares poco accesibles para éstos. Como se ha dicho anteriormente en esta memoria, el objetivo de la misma es plantear herramientas que sirvan como solución a corto plazo para evitar estos problemas, o al menos poder lidiar mejor con ellos.

La última parte del marco conceptual abarca el uso de la apropiación, el *ready-made* y las redes sociales como estrategias para la creación artística. De nuevo la manera de abordarlo parte de la asunción de no estar inventando nada nuevo, sino empleando las técnicas para un fin propio y acorde a la propuesta.

3.4.1 La apropiación

En primer lugar se hablará de la apropiación como sistema de “obtención de recursos”. Para el artista precario, buscar y recoger objetos o materiales abandonados o tirados en la basura es una forma de obtener, a coste cero, material con el que trabajar. Si bien en 1967 el Arte Povera se caracterizaba por el empleo de materiales pobres como piedras o ramas para realizar obras de arte, en lo que respecta a este trabajo se han primado los objetos en sí mismos y no tanto los materiales.

Esto no quiere decir que no exista también la opción de apropiarse de ambas cosas y combinarlas, puesto que es precisamente de este “afán combinatorio” de donde surge la siguiente herramienta.

3.4.2 El *ready-made*

Se entiende por *ready-made* un objeto que es descontextualizado y al cual se le otorga la categoría de obra de arte (Lampkin, 2020). El primero en crear y usar este término fue el conocido artista francés Marcel Duchamp, quien, bajo el alias de *R.Mutt* y siguiendo una petición de la artista



Fig.3 *Fontaine* de Marcel Duchamp, realizada en 1917. (63 × 48 × 35 cm.)

multidisciplinar Elsa von Freytag, realizaría en 1917 la que se convertiría en una de las obras más controvertidas de toda la historia del arte, *Fontaine*.

Éste fue el primer caso de un objeto cotidiano siendo elevado a la categoría de obra de arte y expuesto en una galería. El mismo Duchamp, entrevistado por Martin Friedman en 1965 dice lo siguiente:

Que el Sr. Mutt haya hecho o no la fuente con sus propias manos no tiene importancia, él la eligió. Tomó un artefacto ordinario de la vida y lo colocó de manera que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un nuevo pensamiento para ese objeto.

Lo importante de esta obra no son sus características formales (a pesar de querer servir aún así como objetos estéticos) sino el cuestionamiento inherente de qué es arte y qué no lo es.

Esta pregunta irá de ahí en adelante ligada a todo *ready-made*, puesto que normalmente éstos se componen de objetos cotidianos o banales sin aparente relación con el mundo del arte, buscando dignificarlos. Asimismo, se pone en valor el poder de decisión y criterio del artista a la hora de seleccionar los objetos con los que trabajar, al igual que se pretende en este trabajo.



Fig.4 Marcel Duchamp al lado de *Roue de bicyclette*, 1913

3.4.3 Las redes sociales

Desde la creación de los primeros *ready-mades* hasta ahora estas técnicas de apropiación y combinación de objetos se han popularizado. Muchos artistas deciden emplearlas, quizá y entre otras cosas porque como hemos visto antes, generalmente no supone ningún coste. Tal es la facilidad o el atractivo de estas propuestas que incluso se pueden ver exhibidas en un medio tan actual como lo son las redes sociales. Este es el caso de algunos referentes que se mostrarán a continuación, personas que utilizan la apropiación y el arte encontrado para generar un contenido que más tarde publican en internet. Las redes sociales como Instagram, Twitter o Facebook son herramientas muy útiles a la hora de difundir la propia obra. Disponiendo de un ordenador o móvil con conexión a internet todo el mundo puede acceder a ellas.

El uso de estos medios para compartir la producción propia permite al artista una total autogestión en la toma de fotografías y en su difusión, como se verá más adelante. El no depender de agentes externos para la publicación o exhibición de contenido hace que ésta sea más directa, habiendo menos intermediarios entre artista y espectador.

Finalmente, situando al artista que sale del marco académico como alguien nacido en el año 2000 o posterior, éste se inscribiría dentro del grupo de los “Nativos Digitales” o de la “Generación Z”, (dícese de los nacidos entre 1995 y 2015) personas a las que el uso de las redes les es generalmente común e intuitivo. Teniendo esto en cuenta, este artista precario tendría todavía más razones para utilizar estas redes en su favor ya que estaría familiarizado con las mismas. Este no es un requisito indispensable, pero sí puede ayudar. Si bien a día de hoy la mayoría de galerías, museos y organizaciones disponen de páginas web propias donde compartir el trabajo de los artistas, en este proyecto se alude a un uso más personal, directamente del artista para el artista.

4. REFERENTES

4.1 INTRODUCCIÓN

Encontrados o buscados cada vez son más los artistas que reciclan en su obra materiales que otros han desechado. [...] ¿Es una consecuencia de la crisis económica y de la precariedad en la que trabajan hoy los creadores más jóvenes? ¿Es la respuesta que dan a la sociedad de consumo actual? ¿Qué nuevos significados adquieren todos estos objetos innobles insertados en nuevas y armónicas producciones?. (Espino, 2022)

Los referentes seleccionados para este trabajo no hablan necesariamente de la precariedad, sino que emplean estrategias o modos de actuación que funcionan bajo este marco.

Entre ellos existen puntos comunes y diferencias. Además de emplear la apropiación y el *ready-made* entre sus prácticas, los tres critican de alguna manera lo que se considera o no arte, la manera de producirlo y los sistemas que envuelven la práctica artística, pero cada uno lo hace de una manera particular.

Lo que les diferencia no es tanto qué hacen sino cómo lo hacen. Desde la manera o el lugar donde presentan o crean sus obras hasta cómo las difunden o exponen, estos artistas son capaces de jugar con los medios a su disposición y ofrecer un tipo de producción artística coherente y sólida, y por esto se los plantea como referentes en esta memoria.

El haber escogido a estos artistas y no a grandes nombres de la historia del arte como Duchamp o Arman responde a un interés por contextualizar la propuesta en el presente, tratando de hablar en todo momento de métodos y estrategias aplicables en la actualidad. Pese a conocer la importancia y legado de los primeros, se ha preferido elegir a artistas contemporáneos, personas que se mueven a través de la escena artística española actual y que emplean las redes sociales e internet para hablar de sí mismos y su obra.

Todo esto hace que exista una mayor sensación de cercanía entre y hacia ellos, motivo por el cual se han escogido como referentes en este trabajo.

4.1 CARLES LLONCH

Carles Llonch (Lleida, 1985) es el primero de los artistas seleccionados. Su trabajo se centra en la ciudad, en observarla y extraer de ella todo tipo de interpretaciones poniendo el foco en diferentes elementos dependiendo del proyecto. Como se puede leer en su *statement*: “A partir de la observación de los detalles, lo concreto, construyo discursos que abarcan dibujos amplios de la convivencia en las ciudades.” (Llonch, s.f)

Lo interesante de Llonch es precisamente dónde dirige esa mirada, a qué presta atención y qué hace con ello. El mismo artista declara que su práctica se divide en dos líneas de actuación: una en la que aísla y compara elementos de la ciudad a través de lo audiovisual y otra en la que interviene el espacio público de manera física, generando lo que él llama “intersticios”.

El trabajo que fue decisivo a la hora de seleccionarlo como referente es una fusión de sus dos líneas de actuación: *Street readymade*. En este proyecto iniciado en 2015, Llonch crea un perfil en Instagram y Facebook donde publica fotografías de elementos encontrados en diferentes lugares de la ciudad, pasando en algunas ocasiones por objetos estéticos y en otras simplemente sirviendo como elementos anecdóticos.

Para entender por qué la elección del *ready-made* para llevar a cabo esta propuesta se ha de entender el punto de vista de su creador: “Inventado por Duchamp, la introducción del *readymade* supuso un antes y un después en la configuración de las relaciones entre sujeto y objeto artístico modernas, empujando de forma irreversible el arte hacia lo cotidiano.” (Llonch, s.f)

Estas palabras son las que refuerzan el mensaje de Carles Llonch presente en *Street readymade*, presentar lo diario como algo digno y prestar atención a aquello que sucede “a pie de calle”. Para finalizar, una última cita del artista:



Fig.5 2019, Carles Llonch, 2021



Fig. 6 TFM, Carles Llonch, 2021



Fig. 7 Brancusi N-340, Carles Llonch, 2022



Fig. 8 *paella formal disorder*, Carles Llonch, 2022

4.2 JULIÀ PANADÈS

Una de las figuras con más peso o influencia en este trabajo es Julià Panadès (Mallorca, 1981). Sus trabajos abarcan desde instalaciones y exhibiciones grupales hasta *ready-mades* realizados en la calle de camino a casa y compartidos en redes sociales. Como él dice, trabaja lo conceptual y simbólico desde lo formal y estético. (Panadès, s.f)

Realiza prácticas de carácter multidisciplinar, pero su recurso más utilizado son los *ready-mades* producidos con objetos y materiales encontrados, naturales o pobres a través de los cuales realiza una crítica a la sociedad de consumo y pone en tela de juicio el valor del objeto artístico. Sobre esto, el propio Panadès dijo en una entrevista:

Pero si hablamos de la que me siento más orgulloso, diría que es el proyecto de *Altares y Totems playeros*. No es un gran proyecto, ni conceptual ni formalmente: consiste en crear instalaciones en la playa en forma de altar o de tótem a partir de restos de basura encontrada en la misma playa. Y una vez he hecho la foto y la he subido a Instagram, recojo esa basura para después tirarla. [...] Pero, además, me lo paso genial y ya no me aburro en la playa. Es un proyecto que ironiza con el concepto *site-specific* y refleja la rapidez de producción y distribución de imágenes de arte que se está dando hoy en día a través de las redes. (Díaz, 2015)

Panadès utiliza las herramientas propuestas en este trabajo de manera elocuente. Pese a no cerrarse a un tipo de espacio donde colocar o fotografiar las obras, sabe sacarle partido a los diferentes objetos, lugares y encuadres para mostrar exactamente lo que quiere mostrar.



Fig. 9 Panadès trabajando en uno de sus *Tótems playeros*.



Fig. 10 *Recolecta y ofrenda de hoy* 17.1.2022, Julià Panadès, 2022



Fig. 11 S/t, Julià Panadès, 2022

Trata los objetos cotidianos y los materiales con respeto, elevándolos como ha dicho anteriormente incluso a la categoría de altares, pero haciendo gala también de un ingenio y sentido del humor.

Por último, sabe que las redes sociales son también una muy buena herramienta para “inmortalizar” lo que hace y a su vez criticar el propio ritmo de consumo de contenidos e imágenes.

El uso de materiales encontrados tiene que ver con "la crisis económica que agudizó la precariedad del artista, también responde a ideas de sostenibilidad y a líneas de trabajo arqueológicas". [...] "Aborda lo escultórico desde la improvisación y la documentación de intervenciones efímeras" (Espino, 2022)

4.3 VÍCTOR JAENADA

A pesar de que él mismo se defina como pintor por encima de todo, Víctor Jaenada (Barcelona, 1977) también se centra en los objetos y el espacio en sus “Exposiciones-Obra”.¹ Estas son las que en cierta parte han inspirado algunas de las instalaciones de este proyecto.

En este caso el artista sí accede a galerías, pero lo importante es qué hace una vez dentro. Su manera de alterar la configuración del espacio mediante los elementos que hay en él resulta interesante, puesto que tiene una visión de la muestra como algo vivo y cambiante.

Para entender esto un poco mejor se recurrirá a una cita del propio artista. Sobre su exposición-obra *Hacer Cosas* (2016), Jaenada dijo lo siguiente:

Es una exposición que está viva, hoy por ejemplo he cambiado dos cosas. [...] También es una exposición en la que las cosas encuentran su lugar y su espacio ellas solas, por eso es importante tener tiempo y sumergirte de pleno en el proceso de creación. De hecho cuando hago este tipo de exposiciones todo son riesgos porque empiezo desde cero, pero fracasar también está dentro de lo previsto y de lo artístico.” (Pascual, 2022)

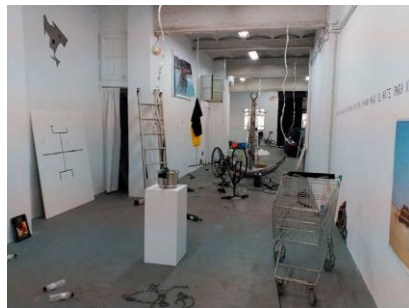


Fig.12 Exposición *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016



Fig.13 Detalle de *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016

¹ Término empleado por el propio artista referido a algunas de sus exposiciones.

En esta última frase se puede ver también parte de la filosofía del autor, integrar el fracaso en la dinámica creativa. Si se tiene en cuenta el contexto precario en el arte esta filosofía cobra más fuerza, ya que el artista se va a enfrentar más de una vez a distintos tipos de fracaso.

Volviendo a la práctica, destaca especialmente cómo Jaenada aborda el tratamiento de los espacios, o más concretamente de los objetos en estos. En el caso de *Hacer Cosas* (2016) lleva a cabo una práctica multidisciplinar mezclando imágenes, pinturas, texto o dibujos con objetos cotidianos.

Mis trabajos se presentan con un aire radical y apresurado, pero más allá del primer golpe de vista, se nos revelan como estructuras sólidas y perversas. Desde lo personal, lo popular y/o desde la actualidad, se tratan los grandes temas universales y atemporales. (Jaenada, s.f)

Todos estos elementos son colocados en el espacio de manera que, relacionándose entre sí, crean una serie de significados más o menos explícitos y juegan con el binomio objeto-imagen para hacer reflexionar al espectador.



Fig.14 Detalle de *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016

5. MATERIALIZACIÓN DEL TRABAJO

Este apartado abarca todo el periodo de planificación, evolución y materialización de la propuesta, desde primeras ideas hasta resultados finales, pasando por todas las fases intermedias. En él se habla todo el tiempo del proceso, atendiendo a los diferentes estímulos, fracasos, frustraciones y certezas que han ido presentándose a lo largo del camino y cómo estos influyen en la práctica artística. Como se ha mencionado en la introducción de la memoria, se emplea la primera persona con objetivo de favorecer la redacción y comprensión del apartado, dado el carácter más personal del mismo.

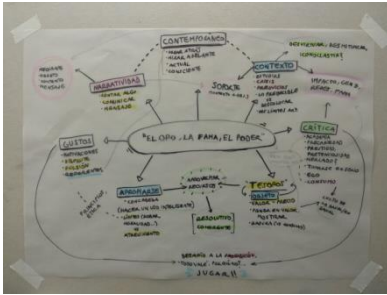


Fig.15 Mapa mental inicial para el desarrollo de la propuesta.

5.1 LAS IDEAS Y SU EVOLUCIÓN

5.1.1 ¿Qué sobra?

Uno de los mayores problemas al plantear este trabajo fue el de acotar y descartar ideas. Desde un primer momento tuve en cuenta una gran cantidad de planteamientos y maneras posibles de abordar la propuesta, y fue difícil quedarse con uno solo.

El proyecto ha pasado por muchas fases. La forma de plantearlo ha sido mucho más procesual que proyectual, puesto que casi hasta el final no sabía definitivamente cómo y acerca de qué se iba a llevar a cabo. Existía un interés por los materiales y objetos abandonados, pero no sabía muy bien qué hacer con ellos.

Tras experimentar con la pintura o el dibujo llegué a la conclusión de que si se querían utilizar los objetos como medio discursivo era mejor deshacerse de “intermediarios” y apuntar directamente al manejo de los elementos en sí mismos. Es entonces cuando comienza la experimentación con el *ready-made* y pongo más atención a lo encontrado en la calle.



Fig.16 Una primera aproximación pintando un objeto encontrado. (148 × 210 mm)



Fig.17 Otra aproximación, carboncillo sobre papel, (148 × 210 mm)

5.1.2 La importancia del contexto



Fig.18 Imagen de *Chernobyl Papers*,
New Scenario, 2021

A medida que iba recogiendo y combinando objetos tuve la idea de no producirlos en “cualquier sitio”, sino tener en cuenta también el contexto. Esto vino dado por el descubrimiento de *Chernobyl Papers* (2021), un proyecto del dúo artístico *New Scenario* (formado por Paul Barsch y Tilman Hornig) que consistió en acudir a la zona de exclusión de Chernobyl y distribuir por ella cuarenta dibujos hechos por artistas internacionales.

Lo más interesante de este trabajo es cómo usa el espacio para dar contexto a las obras, y cómo ese contexto aporta en gran medida un componente narrativo. Además, también se tiene en cuenta el modo de exhibición digital, puesto que este proyecto sólo es accesible vía la propia web de los artistas y consiste en un *scroll* continuo de imágenes.



Fig.19 Imagen de *Chernobyl Papers*,
New Scenario, 2021

Así comenzó la búsqueda de lugares fuera del marco expositivo convencional, con la idea de poder utilizarlos como escenario para los objetos que se iban recogiendo y de aprovechar sus connotaciones y potencial narrativo. Para ello pregunté a diferentes personas si conocían lugares abandonados o con este potencial, que fuesen accesibles de alguna manera y cuya ocupación temporal fuese factible.

5.1.3 El hilo conductor

Una vez se tuvo el qué hacer, cómo, y dónde, faltaba el *por qué*. Tras reflexionar sobre lo que se quería llevar a cabo y mirar a referentes como los anteriormente mencionados surgió la idea de la precariedad. Este es un tema que resultaba muy coherente con la propuesta práctica, ya que como estudiante no se dispone de demasiados medios. Además, los recursos principales utilizados eran los objetos encontrados y la ocupación de espacios no expositivos, prácticas que no necesitan una inversión económica. Si a esto le sumamos el uso de las redes sociales para compartir el trabajo, la elección de este tema era muy coherente.

5.2 HACER, HACER Y HACER

5.2.1 *No es pot tenir tot*

Una vez clara la idea de ocupar espacios no expositivos y distribuir *ready-mades* por estos, había que llevarla a la práctica. La primera instalación *site-specific* llevada a cabo fue *No es pot tenir tot*. Esta se realizó como segunda entrega para la asignatura de Estrategias de Creación Pictórica.

La idea inicial era exponer una serie de *ready-mades* en el aula de la asignatura, pero un compañero me sugirió llevar todos los objetos que tenía al sótano del edificio B en la Facultad de Bellas Artes. Este parecía un sitio más que apropiado, porque al estar bajo tierra, prácticamente olvidado y abandonado, casaba con las obras que se iban a presentar. Llevar esos objetos abandonados, sucios y en desuso a un lugar con las mismas características era una decisión fácil de tomar.



Fig.20 *No es pot tenir tot*, Pedro J. Aguilar, 2022

Así pues, horas antes de la entrega empezó la distribución de elementos en el espacio. En el proceso me guíé mayormente por la improvisación, puesto que por un lado no tenía obras pensadas de antemano ni tenía en cuenta la distribución espacial hasta que no estuve en el lugar. Es ahí donde juega un papel fundamental la capacidad de cada persona para hacer ese uso inteligente de los medios, tratando de componer el espacio de la mejor manera posible y dando a cada cosa un lugar adecuado. De esta instalación encontré muy interesante el dejarme llevar por la improvisación, el poder cambiar y retocar cosas hasta el último momento (a la manera de Jaenada) y el no saber con qué nueva idea me iba a topar a medida que trabajaba.



Fig.21 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.22 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.23 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022



Fig.24 *No es pot tenir tot*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.25 *No es pot tenir tot*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.26 *No es pot tenir tot*, Pedro J. Aguilar, 2022

5.2.2 *Amics del camping*

Esta segunda instalación tuvo lugar en un camping abandonado cerca de Valencia. En esta búsqueda de lugares, unos compañeros me recomendaron este lugar por su proximidad, fácil acceso y por la cantidad de elementos abandonados que allí se encontraban. El mismo día en que supimos de él, realizamos una visita a modo de acercamiento y primera toma de contacto. La idea inicial era utilizarlo únicamente como fuente de objetos abandonados que usar y decidimos volver otro día para trabajar allí. Esta instalación es un ejemplo de cómo trabajar directamente con el material que proporciona el propio espacio, puesto que a pesar de haber llevado objetos encontrados en otros sitios finalmente decidimos explorar el lugar y modificar los elementos que íbamos encontrando.

En este caso, la fotografía juega un papel distinto, ya no de mera documentación posterior a la realización de toda la instalación sino de fotografía documental, entendiéndolo por éstas fotografías realizadas a medida que se exploraba el lugar y conforme se iban encontrando y creando piezas.

Aunque todas las fotografías fueron realizadas por mí, varios de mis compañeros realizaron algunos de los *ready-mades* a medida que avanzábamos. Esto me resultó interesante tanto por la “no intervención” en partes de mi propio trabajo como por la segunda reflexión que es capaz de generar en torno a la autoría.

De esta práctica extraigo el hecho de utilizar meramente los elementos que proporciona el propio lugar, la exploración como metodología, el uso de la fotografía a modo de reportaje (o cobertura fotográfica) y el valor de la colaboración y cooperación entre artistas.



Fig.27 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.28 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.29 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022



Fig.30 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.31 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.32 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022



Fig.33 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.34 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.35 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022



Fig.36 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.37 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.38 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

6. CALLE GUILLEM DE CASTRO

6.1 INTRODUCCIÓN

Para empezar, en este apartado también se emplea la primera persona para facilitar su escritura y comprensión. Como se ha expresado a lo largo de todo el escrito, el objetivo de este trabajo es el de proponer herramientas para enfrentar la situación de precariedad en el mundo de la producción artística mientras se reflexiona sobre ella. Por esto mismo se ha experimentado con la apropiación, el *ready-made*, la ocupación de espacios no expositivos y el uso de redes sociales como medios para poder autogestionar la práctica propia. Estas herramientas no son las únicas aptas para ello, sino las que he considerado como más afines, oportunas y coherentes a la hora de abordar esta problemática teniendo en cuenta mi situación e intereses personales.

Así pues, en este apartado se presenta un ejemplo de cómo estas propuestas pueden funcionar y ser efectivas cumpliendo con los objetivos planteados anteriormente.

6.2 CONTEXTUALIZACIÓN

Decenas de personas se agolpan en la Calle Guillem de Castro, algunas de ellas han llegado aquí a través de las redes, otras por el boca a boca y algunos curiosos se asoman a ver qué está pasando y por qué hay tanto jaleo por el barrio. En un tercer piso sin ascensor espera la respuesta, una exposición sin nombre pero con localización, que muestra el trabajo de 11 artistas emergentes,⁷ de ellos valencianos: Alfredo Burguera, Gabriel Moragues, Javier Galán, Joar Remolar, Laura Cano, Leandra Delicado, Marcos Pizarro, Paula Pina y Pedro Aguilar; y 4 de ellos extranjeros: Pia Jakober, Simon Baptist, Sora Park y Thai Tai Pham. (Madueño, 2022)



Fig.39 Cartel de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Durante el transcurso de cuarto de carrera, un compañero nos ofreció a mí y a otras personas utilizar su casa para llevar a cabo una exposición colectiva. Acostumbrados a que una exposición suele estar amparada por una galería o museo (como se ha tratado anteriormente en esta memoria) pensábamos que el carácter de nuestra muestra sería ciertamente informal, y que probablemente no tendría demasiado alcance.

Una vez aceptamos la invitación comenzamos a pensar en qué piezas llevaría cada uno. Entre los integrantes de la propuesta había quien se inclinaba más por la pintura, el dibujo o el modelado, y yo vi la oportunidad de experimentar con objetos encontrados y *ready-mades*. De esta manera podría comprobar la viabilidad de estas técnicas en un entorno más cercano a lo profesional.



Fig.40 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

6.3 AUTOGESTIÓN Y HORIZONTALIDAD

Así, empezamos a reunirnos en el propio piso, ubicado en la calle Guillem de Castro, para planificar cómo se llevaría a cabo la exposición. Teniendo en cuenta lo autogestionado de la propuesta, en las reuniones se planteaban diferentes direcciones por las que llevar el proyecto. Por un lado cada persona proponía su visión de cuál podría ser el tono, desde algo más formal como despejar las salas lo máximo posible para mostrar sólo las obras hasta mezclar éstas últimas con elementos de la propia casa. Dado el carácter *site-specific* de la muestra, parte del proceso consistía en experimentar con la distribución de los elementos por el espacio buscando el lugar óptimo para cada pieza, atendiendo al potencial narrativo del entorno. Ante esto se tuvo muy presente que por encima de todo, aquel espacio era un piso habitado, por lo que las intervenciones que se realizasen debían dejar un espacio para que el día a día de los convivientes no se viese demasiado afectado.



Fig.41 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Uno de los temas importantes en las reuniones era hablar de los medios de los que disponíamos, tanto a nivel individual como de grupo. Todos los integrantes éramos estudiantes tanto del Grado en Bellas Artes como del Máster de Producción Artística, por lo que nos encontrábamos en situaciones similares.

Buscábamos maneras de sacarle el mayor partido posible a la exposición, ya que la entendíamos como una oportunidad para desenvolvernos en un ambiente nuevo y más “profesional” sin llegar a estar apoyados por ningún organismo o institución. Queríamos que esta nos sirviese de “práctica para el mundo real”, entendiendo este mundo como el de los espacios expositivos convencionales, pero con el paso del tiempo nos daríamos cuenta de que esta propuesta tendría más relevancia de lo que parecía en un primer momento.

Otro de los puntos a destacar fue precisamente la horizontalidad. Al no depender de un agente externo tampoco existía una jerarquía entre nosotros. Todas las opiniones se tenían en cuenta, puesto que era un proyecto colectivo autogestionado del que todos formábamos parte. Durante el proceso de distribución de las obras ocurrían dos cosas a destacar: por un lado, todos los integrantes opinábamos acerca de la distribución de las obras, buscando aportar ideas que sirvieran para llegar al mejor resultado posible, tomando decisiones de manera colaborativa. Por otro, el hecho de que viviesen personas en el piso implicaba que su opinión era importante a la hora de decidir dónde se colocaba o no cualquier cosa, además de provocar que en el transcurso de los días el espacio se fuese reconfigurando continuamente debido al uso cotidiano de los lugares.

Como más tarde se podría leer en prensa: “Una gran parte de las obras nacen y se desarrollan a través de elementos encontrados en la calle, desde marcos de fotos hasta pequeños objetos encontrados entre bastidores que ahora van habitando poco a poco el espacio.” (Madueño, 2022)

6.4 DIFUSIÓN

Como estudiantes tampoco disponíamos de vías de difusión más allá del boca a boca y las redes sociales, así que decidimos usarlas a nuestro favor. Creamos un perfil en Instagram por el que anunciaríamos el evento y compartiríamos la información pertinente.



Fig.42 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Además, dado que el piso era una residencia privada se quiso hacer pública la calle pero no la dirección concreta. Se instaba a los interesados en venir que contactaran con nosotros enviando un mensaje privado a la cuenta de Instagram. Esto provocaba que la atención fuese mucho más personal, y que de alguna forma el asistente se comprometiese a acudir a la exposición.

Desde un principio sabíamos que la asistencia constaría mayormente de los familiares, amigos y conocidos de cada integrante, puesto que son los círculos a los que con más facilidad les llegaría la información. Más tarde nos dimos cuenta de que el alcance sería mayor de lo que esperábamos. Esto se debió por un lado al alcance de las redes sociales, pero por otro a la divulgación entre personas que compartieron la “noticia” a través de sus propios círculos.

6.5 INAUGURACIÓN Y PRENSA

Así llegamos al día de apertura. La asistencia estuvo por encima de lo esperado, debido a los factores comentados anteriormente, y nos sorprendió la variedad de personas que acudieron.

Además de gestionar el flujo de gente que entraba y salía, los integrantes nos encargamos de realizar pequeños *tours* a diferentes grupos explicando las particularidades de cada obra y autor. Un punto a valorar fue precisamente esta relación directa del artista con el espectador, puesto que quien acudía podía interactuar directamente con quien había realizado una obra y preguntar todo lo que quisiese. Al contrario que en una galería convencional, no existía una distancia implícita entre artista y espectador, y el comportamiento general de todos los asistentes era de total naturalidad, hablando en tono normal, preguntando, riendo...

En lo que a asistentes se refiere, se reunieron desde estudiantes, familiares y amigos hasta profesores de la Facultad de Bellas Artes, artistas en activo y galeristas. También acudió una periodista del portal digital Culturplaza a cubrir la muestra, y entrevistó a los diferentes artistas acerca de sus opiniones y sensaciones sobre la misma.

Tras el día de la inauguración la exposición se mantuvo abierta una semana más. Se publicó un artículo en Culturplaza cubriendo el evento y hablando de cómo este proponía “un nuevo concepto de exposición por explorar” (Madueño, 2022) además de recoger citas de los propios artistas y reflexiones. Se hizo hincapié en la autogestión, el continuo planteamiento de qué es arte y qué no y el uso de elementos cotidianos en la muestra. “Reflexionan sobre la utilidad, el por qué del arte y el enigma de plantearse qué forma parte de la vida diaria del apartamento y qué se ha creado para la muestra.”(Madueño, 2022)

Para finalizar, creo necesario reafirmar *Calle Guillem de Castro* como un ejemplo válido de realización de una muestra autogestionada por medio de un buen uso de los recursos disponibles. Ante el hecho de ser artistas precarios buscamos soluciones, y empleamos una serie de herramientas para poder llevar a cabo lo que nos propusimos, obteniendo resultados satisfactorios.



Fig.43 Artículo de prensa sobre la exposición en el portal Culturplaza.



Fig.44 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.45 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.46 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

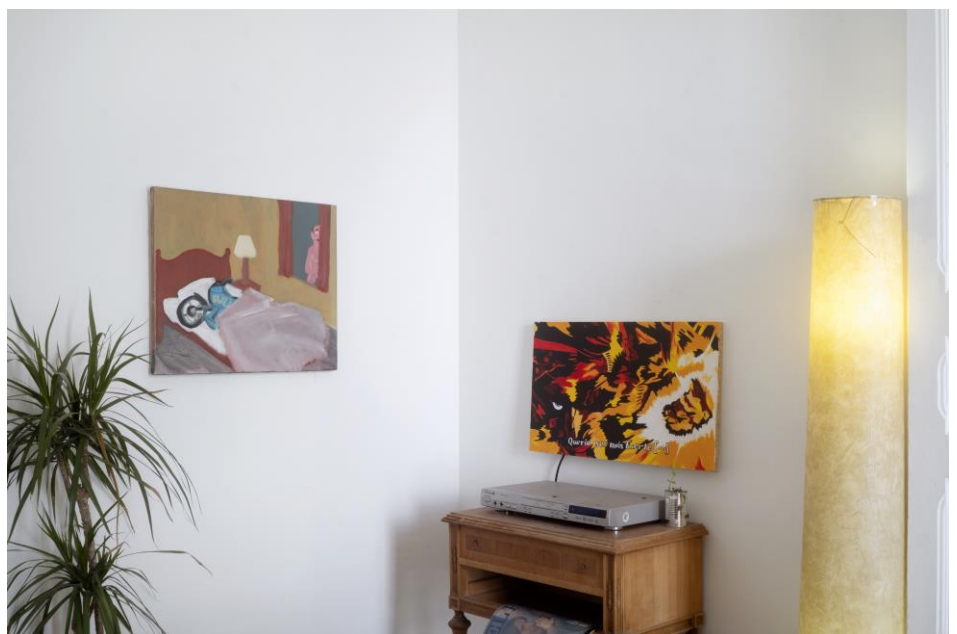


Fig.47 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.48 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.49 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.



Fig.50 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.51 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.52 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.

6. CONCLUSIONES

Para éste último apartado también se empleará la primera persona dado su carácter personal y para facilitar su redacción y comprensión.

En primer lugar considero que el trabajo ha cumplido con los objetivos propuestos, puesto que ha servido como precedente para explorar la apropiación, el *ready-made*, la ocupación de espacios no expositivos y el uso de las redes sociales como métodos para conseguir autogestionar mi propia práctica artística mediante un uso apropiado de medios bajo el marco de la precariedad.

En segundo lugar, tanto la investigación teórica como la puesta en práctica de las instalaciones me ha llevado a descubrir cosas sobre mi propio proceso creativo. He aprendido que a la hora de llevar a cabo un proyecto me gusta apoyarme en la improvisación, y la casualidad pero sin dejar de lado la planificación y planteamiento de unas bases desde un principio. Además me ha llevado a experimentar con técnicas que hace un tiempo nunca habría pensado emplear, como lo son la apropiación y el objeto encontrado. Por otro lado, también he sentido el estrés y la frustración de querer abarcar muchos temas y técnicas y no poder hacerlo, pasando por etapas de obsesión y acumulación masiva de objetos que no me llevarían a ningún lado o creyendo que quizá no estaba empleando el método correcto.

Todo esto me ha llevado a pensar mucho sobre la práctica artística. Qué implica ser artista, qué es arte y qué no, o si estoy haciendo algo que me gusta son algunas de las preguntas que más han surgido durante este proyecto. Por mucho que algo guste también puede cansar, y esto es algo de lo que me he dado cuenta a medida que avanzaba la propuesta.

Como conclusión final, este trabajo me ha parecido un muy buen ejercicio de resolución de problemas y sinceridad, de explicarme muchos porqués. Todo lo que he llevado a cabo ha nacido de un interés por descubrir nuevas formas de sacarle el mayor partido a los medios de los que dispongo y disfrutar de la práctica artística.

Considero además el enfoque empleado coherente con mis ideales, puesto que creo necesario disponer de herramientas con las que enfrentar el futuro precario que nos espera a mí y a otros artistas. Poder decir que somos capaces de llevar a cabo una práctica artística autogestionada me parece algo de lo que estar orgulloso, y por supuesto no es sólo gracias a mí. Todo lo que he aprendido viene de personas que me han querido enseñar nuevas maneras de hacer y que han creído que otros escenarios son posibles. A todas ellas les agradezco y dedico este trabajo.

8. FUENTES REFERENCIALES

DÍAZ GUARDIOLA, J. (2015, 14 septiembre). *Julià Panadès: «Yo sé lo que es, literalmente, “trabajar como un chino”»*. abc. Recuperado 10 de mayo de 2022, de <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150908/abci-daran-hablar-julia-panades-201509041937.html>

ESPINO, L. (2022, 4 enero). *Viejos materiales para la nueva escultura*. El Español. Recuperado 1 de junio de 2022, de https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20180706/viejos-materiales-nueva-escultura/320469515_0.html

JAENADA, V. (s. f.). *Bio - Statement - CV*. VICTOR JAENADA. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://victorjaenada.art/bio-statement-cv/>

JAENADA, V. (2020, 5 junio). *Hacer cosas*. VICTOR JAENADA. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://victorjaenada.art/hacer-cosas-2016/>

LAMPKIN, F. (2020, 8 febrero). *Rueda de bicicleta - Marcel Duchamp*. HA! Recuperado 31 de mayo de 2022, de <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>

LLONCH MOLINA, C. (s. f.). *Statement_cast — Carlesllonch*. Carlesllonch.Net. Recuperado 1 de junio de 2022, de https://carlesllonch.net/Statement_cast

LLONCH MOLINA, C. (s. f.). *Streetreadymade — Carlesllonch*. Carlesllonch.Net. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://carlesllonch.net/Streetreadymade>

MADUEÑO, T. (2022, 28 marzo). *Calle Guillem de Castro, la cuna (autogestionada) de los nuevos artistas*. *Cultur Plaza*. Recuperado 4 de junio de 2022, de <https://valenciaplaza.com/calle-guillem-de-castro-la-cuna-autogestionada-de-los-nuevos-artistas>

Marcel Duchamp Talks with Martin Friedman about the Readymade. (2012, 16 febrero). [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VYqDpNmnu8I&list=TLPQMjYwMzlwMjKZHCcpqYndzw&index=4>

MARCHÁN FIZ, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

PANADÈS, J. (s. f.). *Julià Panadès, biografía, galería y obras | BCulture*. BCulture. Recuperado 10 de mayo de 2022, de <http://www.bculture.org/es/autor/julia-panades/>

PASCUAL, M. (2022, 1 junio). *Victor Jaenada. Arte desde siempre y porque sí*. Metal Magazine. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://metalmagazine.eu/es/post/editorial/victor-jaenada-arte-desde-siempre-y-porque-si>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario panhispánico del español jurídico (DPEJ), *Precariedad* [en línea]. < <https://dpej.rae.es/> > [Fecha de la consulta: 01/05/2022].

ZAFRA, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. 1ª ed. Barcelona: Anagrama.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1 – Portada de *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Remedios Zafra, 2017.

Fig.2 Portada de *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo* de Brian O’Doherty,

Fig.3 *Fontaine* de Marcel Duchamp, realizada en 1917. (63 × 48 × 35 cm.)

Fig.4 Marcel Duchamp al lado de *Roue de bicyclette*, 1913

Fig.5 *2019*, Carles Llonch, 2021

Fig. 6 *TFM*, Carles Llonch, 2021

Fig. 7 *Brancusi N-340*, Carles Llonch, 2022

Fig. 9 Panadès trabajando en uno de sus *Tótems playeros*.

Fig. 10 *Recolecta y ofrenda de hoy 17.1.2022*, Julià Panadès, 2022

Fig. 11 *S/t*, Julià Panadès, 2022

Fig.12 Exposición *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016

Fig.13 Detalle de *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016

Fig.14 Detalle de *Hacer Cosas* de Víctor Jaenada, 2016

Fig.15 Mapa mental inicial para el desarrollo de la propuesta.

Fig.16 Una primera aproximación pintando un objeto encontrado. (148 × 210 mm)

Fig.17 Otra aproximación, carboncillo sobre papel, (148 × 210 mm)

Fig.18 Imagen de *Chernobyl Papers*, New Scenario, 2021

Fig.19 Imagen de *Chernobyl Papers*, New Scenario, 2021

Fig.20 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.21 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.22 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.23 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.24 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.25 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.26 *No es pot tenir tot* , Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.27 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.28 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.29 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.30 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.31 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.32 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.33 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.34 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.35 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.36 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.37 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.38 *Amics del camping*, Pedro J. Aguilar, 2022

Fig.39 Cartel de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.40 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.41 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.42 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.43 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.44 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.45 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.46 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.47 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.48 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.49 Parte de la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.50 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.51 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.

Fig.52 Obra propia presentada en la exposición *Calle Guillem de Castro*.