



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

# UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

## Facultad de Bellas Artes

Una plaza con monumentos o la necesidad de estructura  
mientras se monta desmontando: una investigación/praxis  
a través de la escultura.

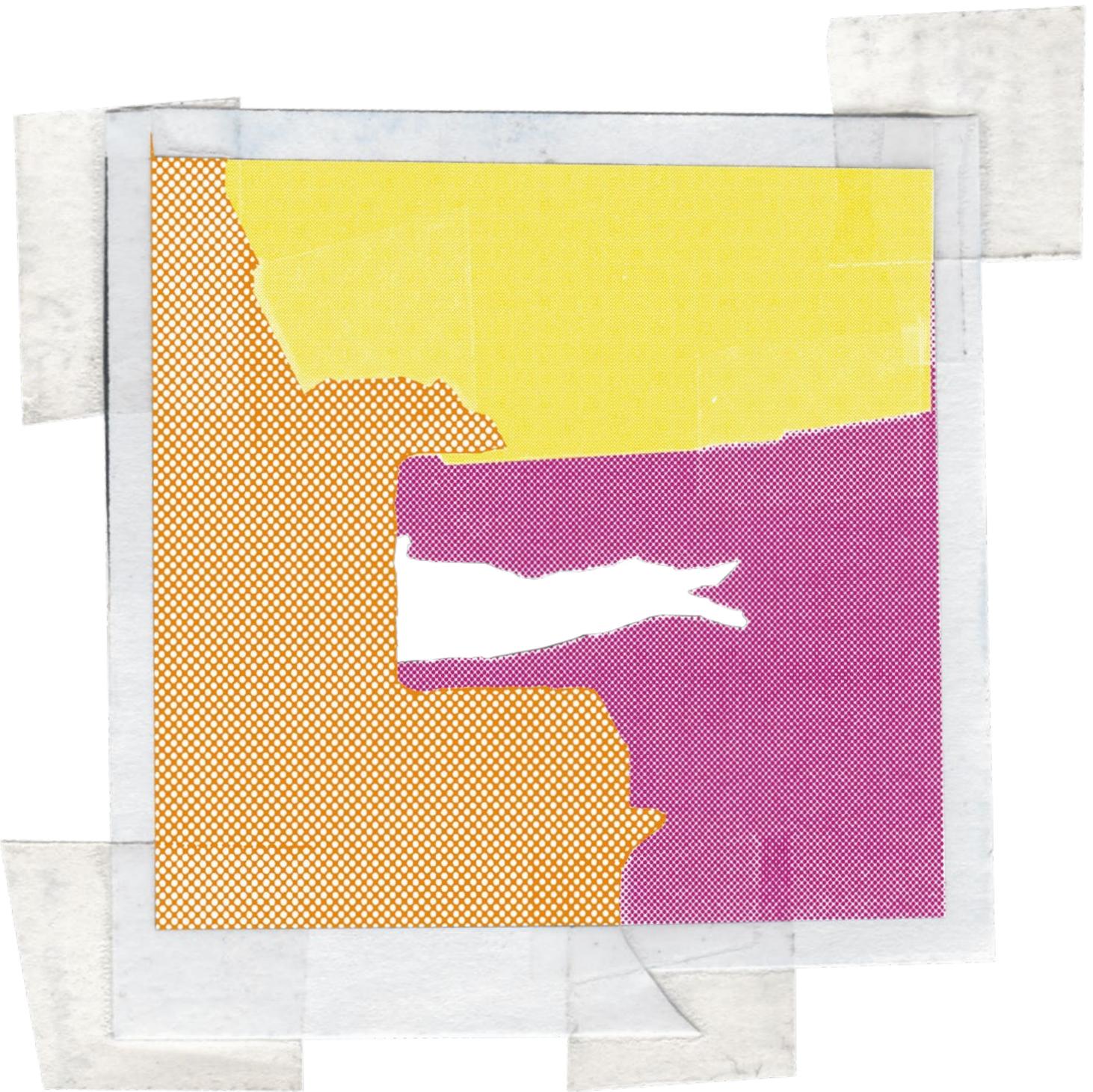
Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Larreina Morales, Félix Javier

Tutor/a: Tomás Marquina, Daniel

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023



**Una plaza con monumentos o la necesidad de estructura mientras se monta desmontando:  
una investigación/praxis a través de la escultura**

Félix Javier Larreina Morales  
Dirigido por Daniel Tomás Marquina  
Trabajo Fin de Máster Tipología 4  
Valencia, junio de 2023



## Resumen

El espacio público está en constante cambio y conflicto. A partir del contexto de la plaza de la Virgen Blanca y la del General Loma en Vitoria Gasteiz se plantean unas reflexiones teóricas y producciones artísticas para entender lo que ocurre en el espacio público.

En estas plazas se encuentran los dispositivos escultóricos: el Monumento a la Batalla de Vitoria, La Mirada de Agustín Ibarrola y la escultura vegetal VITORIA GASTEIZ!. Tomándolos como punto de partida para una praxis que sea capaz de estructurar desde la escultura y el montaje, tanto la parte más teórica como la más práctica. Una manera de hacer que se ha ido condensando a medida que se hacía pensando o se pensaba haciendo.

Por lo tanto, el TFM toma como origen unos casos concretos en el espacio público para establecer una metodología y unas reflexiones en torno al mismo.

Palabras clave: espacio público- escultura- praxis- (des-)montaje- contradicción.

## Abstract

Public space is in constant change and conflict. Starting from the la Virgen Blanca and General Loma square in Vitoria Gasteiz, theoretical reflections and artistic productions are proposed in order to understand what is happening in public space.

In these squares we find three sculptural devices: the Monument to the Battle of Vitoria, La Mirada by Agustín Ibarrola and the plant sculpture VITORIA GASTEIZ!. They are a jumping point for a praxis that structures the more theoretical and practical parts of sculpture and assembly. This way of doing is a result of thinking by doing and doing by thinking.

Therefore, the master's thesis draws from three cases in the public space to then establish a methodology and reflections about it.

Keywords: public space - sculpture - praxis - (dis-)assemble - contradiction.

Reconocer que el trabajo no se hace solo es para mí muy importante, por lo tanto agradezco a las personas que desde la cercanía o la lejanía han acompañado este trabajo.

Dani por acompañar todo el proceso, dejándome hacer sin perder mucho el norte.

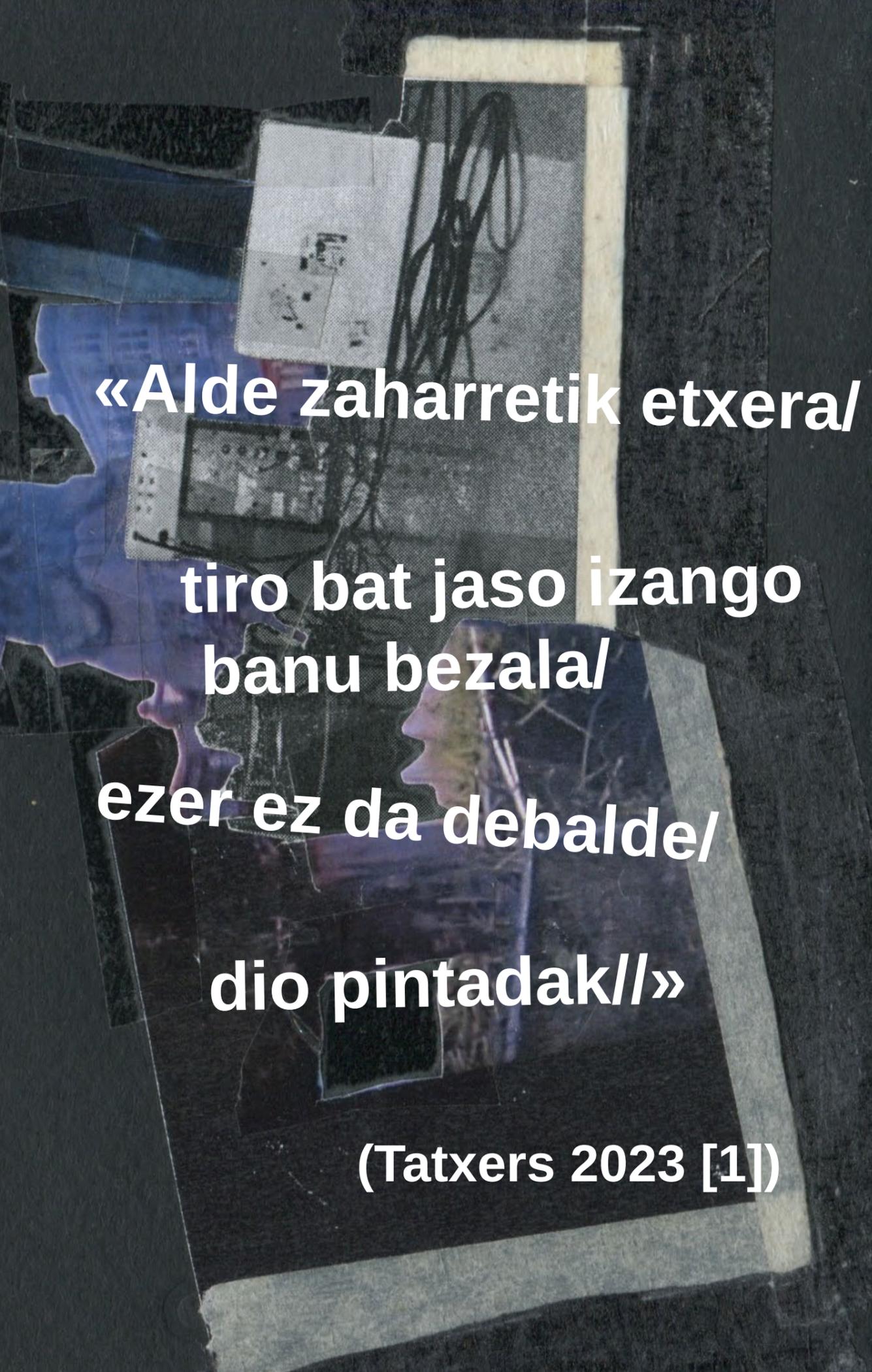
Ana Arnaiz por estar dispuesta a escuchar y no quedarse callada.

Alba, Fran, Javi y Sara por compartir su tiempo, sus ideas, sus palabras.

Mi hermana, mi madre y mi padre por saber más que yo, enseñándome y dejándome aprender.

Amigxs con lxs que he hablado de esto o de otras muchas cosas, con lxs que he compartido procesos y mesas, que me inspiran y me animan a seguir *con/en* esto. Gracias Aday, Alba, Ana, Ane, Carlos, Carmen, Ceci, Estefana, Fran, Gon, Helena, Javi, Kevin, Laura, Lucas, María, Noelia, Renata, Sara, Xara, Xael

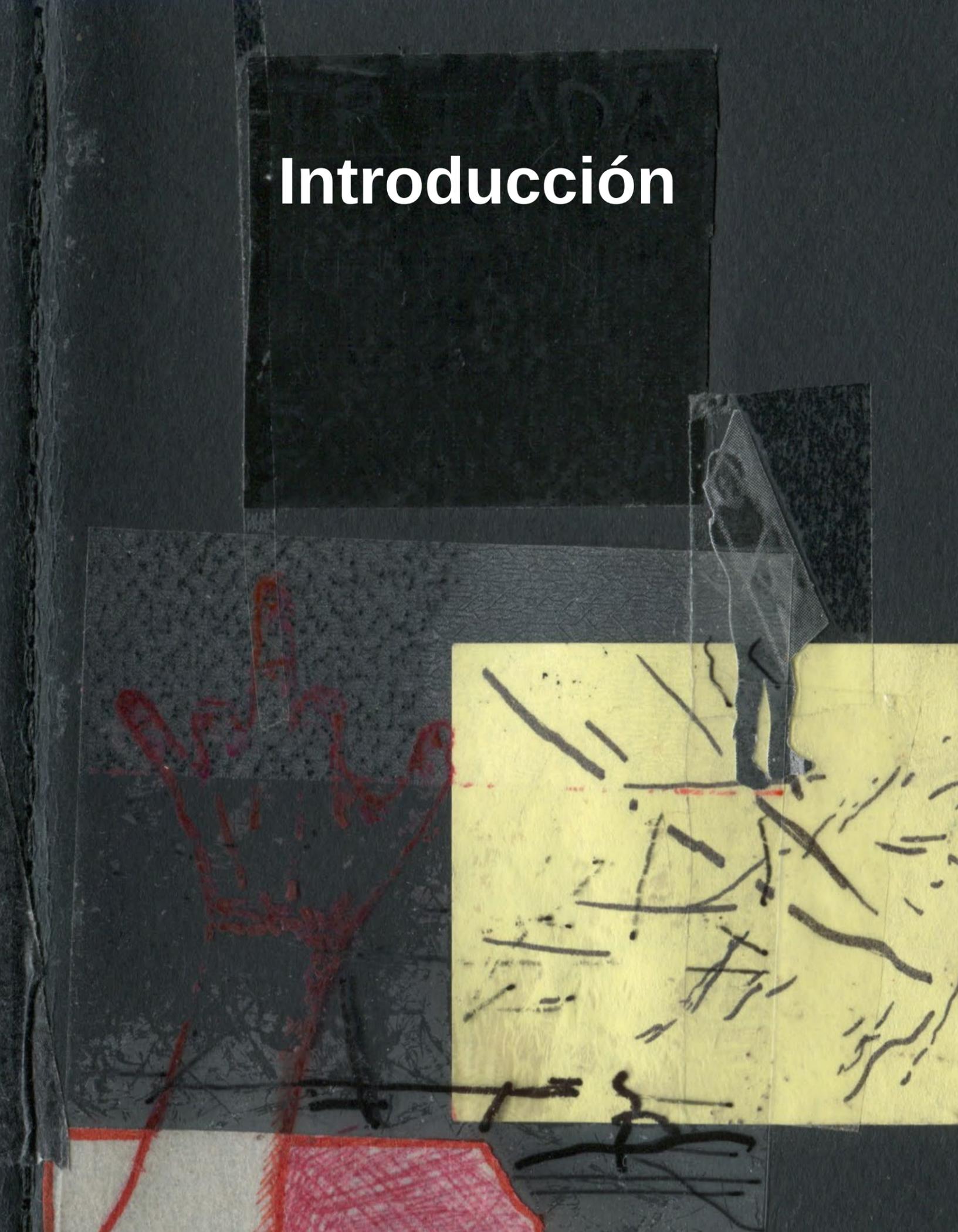
Introducción	10-17	
	13	Objetivos
	14-15	Metodología
	16	Estructura de cargas/contenidos
1. Lo que estaba: la triada	18-31	
	20	1.1. Emplazamiento
	22	1.2. <i>Monumento a la Batalla de Vitoria</i>
	24	1.3. <i>La Mirada</i> de Agustín Ibarrola
	26	1.4. VITORIA GASTEIZ!
	28-31	1.5. Notas de cierre:
	28	1.5.1. Identidades que construyen
	30	1.5.2. Fiestas
	31	1.5.3. Fracasos
2. Referentes	32-49	
	36-39	2.1. Espectros
	37	2.1.1. Oteiza/ Malevich
	38	2.1.2. Punki-Reagge Parti
	39	2.1.3. <i>Shape Of ... To Come.</i>
	40-43	2.2. Precursores
	40	2.2.1. Franciso Ruiz de Infante ( <i>Vitoria-Gasteiz</i> , 1966)
	41	2.2.2. <i>Experimental Jetset</i> (Ámsterdam, 1997)
	42	2.2.3. Nora Aurrekoetxea ( <i>Bilbao</i> , 1989)
	43	2.2.4. <i>Silêncio Coletivo</i> (Porto, 2020)
	44-47	2.3. Aspiraciones
	44	2.3.1. <i>Alba de la Portilla Castillo</i> (Pamplona, 1999)
	45	2.3.2. <i>Javier Ozcoidi Arricibita</i> (Pamplona, 1999)
	46	2.3.3. <i>Carlos Ruiz de Valbuena Rica</i> ( <i>Tres Cantos</i> , 2000)
	47	2.3.4. <i>Estéfana Román Matesanz</i> (Vigo, 2000)
	49	2.4. Notas de cierre
3. Lo generado: el montaje	50-137	
	53-109	3.1. Praxis:
	53-95	3.1.2. Cómo (procesos y procedimientos)
	96-109	3.1.2. Desde dónde (conceptualización)
	96-108	3.1.2.1. Posiciones generales
	96-107	3.1.2.1.1. (DES-)
	108	3.1.2.1.2. DIY/DIO
	109	3.1.2.2. Posturas específicas
	109	3.1.2.2.1. <b>non-U</b> -mento
	109	3.1.2.2.2. <i>Détournement</i>
	109	3.1.2.2.3. Iconoclasia
	111-135	3.2. Lo construido (Descripción técnica y tecnológica de la obra)
	137	3.3. Notas de cierre
Conclusiones: cierre provisional	140-143	
Bibliografía	144-148	
Música	149-152	
Índice de imágenes	153-158	
Anexos	160-185	
	160	Objetivos de desarrollo sostenible
	162-185	Cuadernos

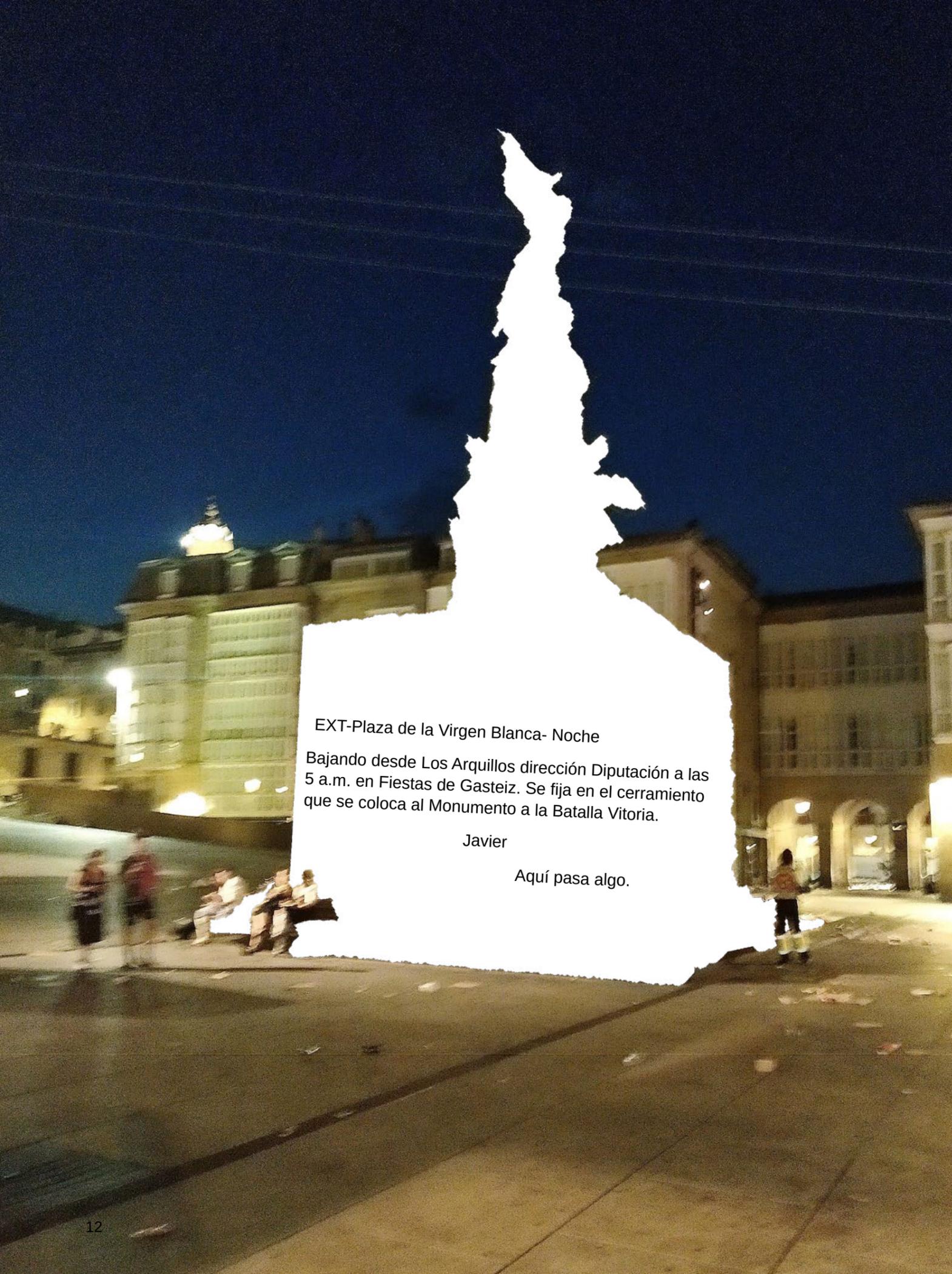


«Alde zaharretik etxera/  
tiro bat jaso izango  
banu bezala/  
ezer ez da debalde/  
dio pintadak//»

(Tatxers 2023 [1])

## Introducción





Aquí comienza la motivación para realizar este trabajo, una sensación que atraviesa el cuerpo y que de forma inesperada se enquistaba lo suficiente en la cabeza para darle gas a todo un proceso de investigación, en el marco de la tipología 4. Una motivación que se ha ido complejizando al descubrir que se puede establecer una triada de elementos entre la plaza de la Virgen Blanca y la de General Loma.

Tres dispositivos que son el foco de esta investigación: el *Monumento a la Batalla de Vitoria* (MBV), *La Mirada* de Agustín Ibarrola, conocida popularmente como El coño (LMEC) y la escultura vegetal VITORIA GASTEIZ! (Vg!). Estos tres dispositivos se encuentran entre el monumento, la escultura pública y la propaganda institucional. Cada dispositivo plantea un cambio de paradigma respecto a cómo entender la función de la escultura en el espacio público.

Por lo tanto, tenemos tres elementos a analizar. Surge la necesidad de generar una estructura que envuelva a los tres y nos haga comprender qué ha cambiado en la escultura y en el espacio público.

Durante el análisis, la reflexión sobre cómo se hace y desde dónde se hace ha ido ganando importancia. Así han surgido varias preguntas a las que se les ha dedicado tiempo y espacio en buscar respuestas, no necesariamente finales.

Para ayudarnos en este trabajo se va a desarrollar una praxis que ha desembocado en unas reflexiones, este documento, y un montaje, la obra desarrollada. Dos líneas de trabajo simultáneas.

Por lo tanto, el título recoge cada elemento. *Una plaza con monumentos*, el contexto, *o la necesidad de estructura*, lo que se pretende, *mientras se monta desmontando*, cómo se ha ido haciendo, *una investigación/praxis a través de la escultura*, el qué.

«Todas las razones están reunidas, pero no son las razones las que hacen las revoluciones; son los cuerpos.» (Comité invisible 2017, p.7)

## Objetivos

Para establecer el campo de trabajo se establecen unos objetivos generales:

- Ajustar mi mirada a lo que ocurre con el espacio público.
- Producir un montaje que recoja las inquietudes con las que se está trabajando.
- Generar una metodología propia tanto en la práctica como en la escritura.
- Compartir el proceso de investigación.

Y unos objetivos específicos para guiar en el proceso:

- Acercarse a cada elemento desde sitios diferentes.
- Desarrollar obras en diferentes medios.
- Tomar conciencia del cuerpo como motor de producción.

Fig. 1 *Monumento a la Batalla de Vitoria* con cerramiento en Fiestas de Vitoria-Gasteiz sin monumento.

## Metodologías

Generar una forma de hacer propia, no en el sentido de una original, sino en el de que sea coherente y nazca del hacer es parte de los objetivos de nuestro trabajo. Por tanto, las metodologías surgen en la praxis, buscando y encontrando caminos. Entendemos que «la práctica conceptual y la estética no se encuentran simplemente en oposición, sino que se implican mutuamente; es evidente que tampoco objeto y teoría pueden separarse claramente aquí, sino que están, por así decir, saturadas una con la otra.» (Rebentisch 2018, p.11). Es decir, aplicamos los mismos procedimientos y operaciones tanto al texto como a la práctica. Por este motivo, entendemos que lo que sucede en este documento es material: «[...] el lenguaje ya no es el mismo una realidad, sino una herramienta que sirve para operar sobre lo real, para obtener efectos en función de estrategias diversamente conscientes.» (Comité invisible 2017, p.10). Se trata de operar sobre el espacio público desde la producción de esculturas, de moda y del texto para ser capaz de reflexionar y entender. Esta es la posición desde la que entendemos nuestra práctica artística.

Para la realización de la investigación se han aplicado diferentes metodologías: la cualitativa, el proceso situado, la subjetividad crítica y el montaje.

**La metodología cualitativa** está presente porque esta investigación parte del estudio específico de lo que ocurre en el espacio público, va ajustándose a cada paso del proceso y ha permitido extraer estructuras/conclusiones más amplias. La lectura y escucha de diferentes fuentes ha sido esencial también para ir estructurando las partes de este TFM y las relaciones que conforman dichas partes entre sí. No han sido solo libros y artículos académicos, la música ha constituido una parte importante de la metodología: ha dado un ritmo al trabajo y ha configurado el ritmo de los propios textos, ha sido el punto de partida de algunas reflexiones y ha proporcionado compañía. Por lo tanto gente como Krauss o Deleuze y Guattari comparten espacio con Cicatriz o Gata Cattana.

*¿Qué cabe pensar de esta lista? ¿Que vuelve a mezclar artistas, teóricos, militantes, criminales y terroristas? En realidad, está traduciendo el deseo situacionista de abrir las fronteras y resolverlo todo. ¿Hoy es posible comparar a Sade con Marx, lograr que existan Stirner y Lautréamont, poner el mismo plano a Lancenaire y Makhno? (Bourseiller 2022, p. 234)*

Sin embargo, el deseo de este trabajo no es resolverlo todo y arreglar el mundo sino ser coherente con la práctica que se ha seguido, explicitando la naturaleza dispersa del trabajo de investigación.

**El proceso situado** ha sido otra de las metodologías que se ha seguido. Hemos asumido el hacer como un continuo que permite descentrarse y seguir una práctica rizomática. Para poder mantener esta forma y ser capaces de trasladarla a nuestro trabajo, ha sido importante documentar el proceso y planear de antemano lo que íbamos a hacer, incluso para poder saltárnoslo. Y ha sido fundamental también hacer que todos los elementos implicados en nuestra investigación hayan ido avanzando paso a paso, haciendo que todo contagie a todo.

Una lengua no es solo un medio expresión, es una forma de estructurar el pensamiento. A lo largo de este documento hay citas de canciones que están en euskera sin traducir. La música en euskera siempre ha tenido una presencia muy fuerte en el contexto vasco. Planteando una manera de entender el mundo y una forma de crear. Dejando a decisión en manos del lector incluyo el traductor del Gobierno Vasco; <https://www.euskadi.eus/traductor/> para que, quien lo desee, pueda acceder a estas citas.

*...estaba demasiado presente en mis textos académicos, que había que encontrar la manera de que saliese de ellos. Supongo que parte del problema eran mis enunciados en primera persona, pero no solo. Había algo en la forma y no solamente en el contenido. Entonces no tenía la coartada del conocimiento situado (Fernández Pan 2022, p. 61).*

**La subjetividad crítica** ha informado sobre cómo escribir el texto. Hemos intentado mantener un tono académico pero hay veces que lo que se discute atraviesa completamente el cuerpo y por eso es necesario cambiar de voz. «Se puede hablar de los conflictos y se puede hablar desde los conflictos. No es la misma lengua ni el mismo estilo.» (Comité invisible 2017, p.11). Dos preposiciones que provocan un cambio en el punto de vista. Un *de* para intentar establecer lo que ocurre con cada uno de los elementos estudiados: el MBV, LMEC y Vg!, analizándolos desde la distancia y aplicando sobre ellos cierta tensión para descubrir las contradicciones que se generan. Pero también hay momentos en los que hablo *desde* mí: de amigxs y de lo que he construido. En esos casos he pasado a la primera persona del singular para poner en evidencia mis propios sesgos, mis afectos y mis contradicciones.

La noción de **montaje** ha sido el último engranaje en el aparato metodológico. Una forma de actuar donde el material se despliega por el espacio para estructurar desde el cuerpo. El punto de partida fueron las nociones trabajadas en la asignatura de Conceptos del Espacio Escultórico impartida por Ana Arnaiz y Abián González en tercero de carrera en la Facultad de BBAA en Leioa, Bilbo.

*El montaje ha sido la operación técnica a partir de la cual ha podido darse una estructura respecto a los materiales utilizados. El montaje congenia con la lógica del collage, aportándole temporalidad, y permite incidir en la ubicación y aparición de elementos. Si el collage atiende al corte y la afectación entre fragmentos desde la cercanía, el montaje favorece la relación y la contextualización de unidades más completas. Es posible entonces ir secuenciando plásticamente el pensamiento en base a cortes, movimientos y contrastes que generan resonancias, ritmos, densidades. (González, 2022 pp. 19).*

Gracias a esta cita podemos certificar la importancia del concepto de montaje para nosotros. Nos motiva para construir e ir ajustando dicha construcción a la propia práctica que se está desarrollando. Una operación que permite además actuar desde diferentes disciplinas: el texto, la escultura o el grabado y mantener en todas ellas una actitud.

También desarrollar el pensamiento desde las manos y el material físico y construir sentido desde el cuerpo. Simultáneamente se ha aplicado el DES-montaje, como operación. Un movimiento de replegar los materiales, juntarlos todos en una carpeta, un carro o un archivo, es decir, reestructurar.

Asimismo, durante todo el tiempo de la investigación hemos realizado una serie de cuadernos (incluidos en los anexos) donde, a través del collage, hemos ido pensando y estructurando la investigación.

«The thing about theory and practice is—in theory, they're the same; in practice, they're different.» [lo que pasa con la teoría y la práctica es que, en teoría, son lo mismo, pero en la práctica son diferentes.] (CrimethInc Writers' Bloc 2022). Por lo tanto, es el campo de pruebas de la praxis donde se ponen en acción las metodologías y se descubre cuáles funcionan o dónde hay que hacer ajustes.



## Estructura de cargas | contenidos

El trabajo se divide en tres partes, se abre con una introducción y se cierra con una conclusión que es un cierre provisional.

La primera parte es un acercamiento a cada uno de los elementos de las plazas, comenzando con su emplazamiento para luego hacer unos apuntes históricos y de su genealogía escultórica que nos permiten relacionarlos con diferentes autores. Además se incluyen unas notas de cierre desde tres perspectivas que ayudan a entender cada elemento a diferentes niveles: la identidad, las Fiestas y los fracasos.

La segunda parte aborda el apartado de referentes del TFM a través de tres subdivisiones: espectros, precursores y aspiraciones.

La primera, espectros, conforma una serie de referentes que habitan a este trabajo. Su presencia aún no siendo física se siente.

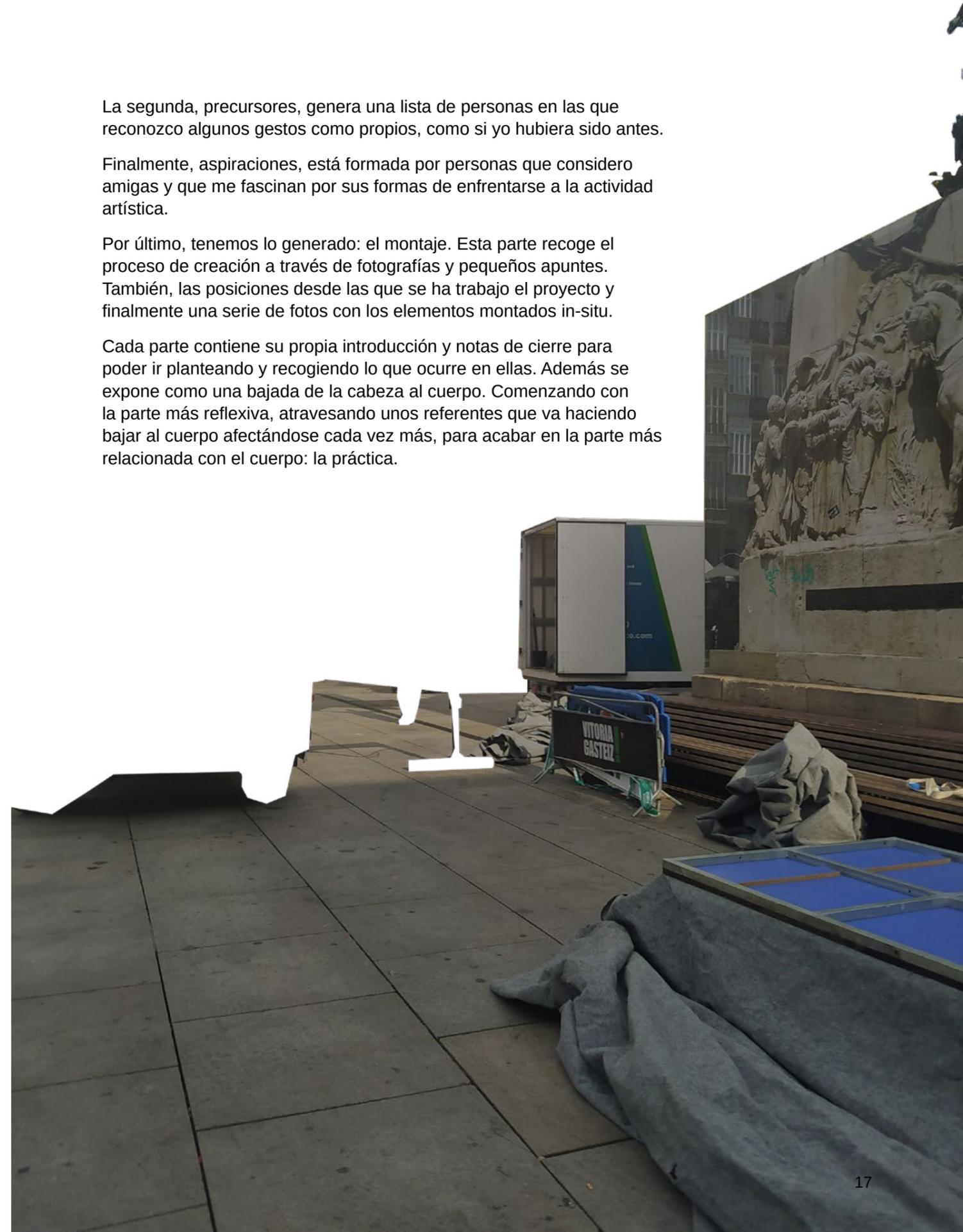
Fig. 2 Monumento a la Batalla de Vitoria mientras desmontan el cerramiento de fiestas.

La segunda, precursores, genera una lista de personas en las que reconozco algunos gestos como propios, como si yo hubiera sido antes.

Finalmente, aspiraciones, está formada por personas que considero amigas y que me fascinan por sus formas de enfrentarse a la actividad artística.

Por último, tenemos lo generado: el montaje. Esta parte recoge el proceso de creación a través de fotografías y pequeños apuntes. También, las posiciones desde las que se ha trabajado el proyecto y finalmente una serie de fotos con los elementos montados in-situ.

Cada parte contiene su propia introducción y notas de cierre para poder ir planteando y recogiendo lo que ocurre en ellas. Además se expone como una bajada de la cabeza al cuerpo. Comenzando con la parte más reflexiva, atravesando unos referentes que va haciendo bajar al cuerpo afectándose cada vez más, para acabar en la parte más relacionada con el cuerpo: la práctica.



**Jaio naiz baina/  
Zein da nire lekua/  
Handiaren izua/  
Norena da mundua//**

**Lo que estaba:**

**La triada**

**TRIADA**

*Manumental*

**(J Martina 2021 [1])**

# Emplazamiento

Una plaza, bueno, dos. La plaza de La Virgen Blanca y la plaza del General Loma, (fig. 5, enmarcadas por líneas blancas), son los espacios donde se ubican los dispositivos que dan comienzo a la investigación (fig. 5, enmarcadas por líneas negras). Conforman dos plazas a nivel de gestión urbanística, pero a nivel de calle, debido a la peatonalización del centro de la ciudad, es una. Me parece importante señalar qué entendemos por plaza «...un espacio que acoge y que se construye –como espacio físico y social– a través de las prácticas de los sujetos-cuerpo que la ordenan, cuyas subjetividades también se (re)configuran por la interacción recursiva con el espacio.» (Porta Lledó 2017 p. 95). Es a través de esta visión como la plaza no es solo configurada a nivel de urbanismo y disposición, sino que los cuerpos que la habitan también la modifican, como se verá en las notas de cierre.

Para situarnos nos parece conveniente hacer un pequeño repaso de cómo ha ido cambiando la plaza. Este repaso se va a hacer mayormente mediante imágenes. Como contexto general es importante saber que la ciudad de Vitoria-Gasteiz nace a partir de un núcleo amurallado y que la plaza Vieja (fig. 3), las actuales plazas de la Virgen Blanca y plaza España, estaba limitada por construcciones y fuera de las murallas. En el siglo XVI, se incluye dentro de las murallas debido a la construcción del convento de San Antonio. La plaza no se concibe a nivel urbanístico, es un espacio abierto que aparece entre edificios. En el momento que se construye la plaza España (fig. 4), s. XVIII, se configura el espacio que entendemos en la actualidad como la plaza de la Virgen Blanca. En 2008 se conforma el espacio que se puede ver en la actualidad (fig. 5).

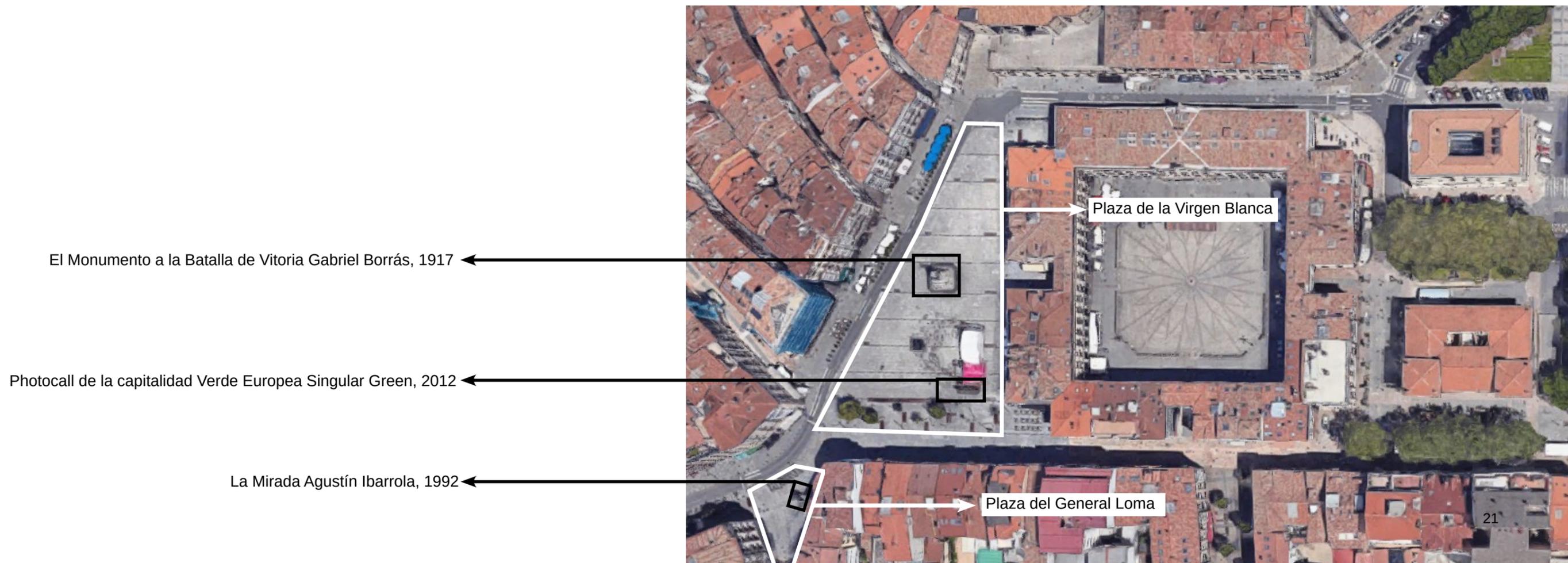


Fig. 3 Mapa de la ciudad realizado por Beatriz Arizaga y Sergio Martínez.



Fig. 4 Plaza Vieja., Juan Ángel Sáez García, 1854. En el cuadro podemos ver a la derecha la fachada de la plaza España y en el centro el espacio de la actual Virgen Blanca.

Fig. 5 Captura de pantalla de Google Maps de la plaza en la actualidad.



## El Monumento a la Batalla de Vitoria

El 21 de junio de 1813 sucede la batalla de Vitoria y la victoria de los aliados frente a las tropas francesas dentro del marco de la guerra de Independencia (1808-1814). La importancia histórica reside en «...la retirada definitiva del ejército napoleónico de España» (Vives Casas 2011, p. 130)

Desde un principio se propone la construcción de un monumento pero no es hasta 1913 cuando se publican las bases del concurso. La polémica acompaña al monumento desde el concurso: la validez del jurado y la elección de la propuesta de Gabriel Borrás, un escultor valenciano residente en Madrid, son puestas en entredicho. Finalmente, se inaugura el 4 de agosto de 1917. El monumento siempre ha tenido problemas. «Perdida su identidad simbólica, convertido desde sus inicios en un objeto de polémica y cuestionado su valor artístico desde la perspectiva moderna, el Monumento a la Batalla de Vitoria sigue siendo un tema rico en matices que nos sitúa en escenarios de historia local nacional e internacional» (Arregui y Armentia 2013, p. 5).

La noción de monumento está ligada a esta escultura, gracias a la relación que apunta Krauss «Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esa lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar.» (1986, p. 63).

La enorme relación que tienen los monumentos con el poder y la institución Estado, trabajan a nivel simbólico. Los monumentos al fin y al cabo son el lenguaje del poder en la escultura, usados como herramientas de legitimación de sí misma.

Fig. 6 Montaje fotográfico del Monumento a la Batalla de Vitoria .

*Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico [...]. Consisten en llegar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones hacer o no hacer, unas consecuencias -unas significaciones, en el sentido lato del término) y en hacerlos valer como tales, es decir hacer este vínculo más o menos forzado para la sociedad o el grupo considerado. (Castoriadis 2013, p. 187)*

«El monumento [...] con su carga conmemorativa, se ubica en la ciudad como una imposición del poder» (Maderuelo 2008, p. 189). Quien tiene un monumento merece ser recordado, merece tener poder, justifica una narrativa histórica. Esto nos permite comprender la importancia del monumento en el espacio público. Valores escultóricos que pueden ser cuestionados por cada momento, pero valores simbólicos que ejercen presión en el imaginario social y utilizados para justificar construcciones sociales heredadas.



## La Mirada de Agustín Ibarrola

En el mes de junio de 1992 se instalaron dos obras del escultor Agustín Ibarrola en la plaza del General Loma. La donación fue por parte de la Caja Vital, extinta caja de ahorros que actualmente forma parte de Kutxabank. El propio autor nos aclara sus intenciones:

*Aunque estéticamente diferentes, las esculturas instaladas en la plaza General Loma guardan una relación simbólica puesto que ambas fueron gestadas por el autor en periodos de ausencia de libertad. (Declara Ibarrola) "Existe una relación y es la que nos impuso la represión franquista. Las dos obras se basan en investigaciones surgidas en la cárcel con la finalidad de ser un grito por la libertad y la democracia". [...]*

*El propio artista analizó las características de dicha plaza y propuso a los responsables municipales la colocación de otra de sus obras en el extremo opuesto. El acuerdo adoptado concluyó con la cesión de "La mirada". (Dos esculturas 1992, p. 25)*

La que nos interesa es *La Mirada*. Una obra que según el escultor tiene un marcado espíritu político y una reflexión en la decisión de colocarla en la plaza.

*Las investigaciones llevadas a cabo por el escultor sobre el tratamiento relativo al volumen de una esfera concretaron hace unos meses en la creación de su escultura "La mirada". Inició estos estudios en una celda de castigo del penal de Burgos, utilizando las migas de pan como instrumento básico de trabajo. (Dos esculturas 1992, p. 24-25)*

La cita nos ayuda a entender que la motivación de la pieza viene de una circunstancia personal del autor. En ella convive una motivación reivindicativa y una búsqueda de elementos formales. «...es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial.» (Krauss 1986, p. 64).

Esta cita nos ayuda a catalogar a la escultura como fruto de una visión moderna de la escultura, pese a estar colocada en el 1992, las investigaciones son previas. La escultura se ha separado del monumento y pertenece a lo que podemos llamar escultura pública. La realización no corresponde con un encargo del poder para celebrar un evento concreto, pero eso no quiere decir que se planee construir algo. «El acto del monumento no es la memoria sino la fabulación» (Deleuze y Guattari, 1999, p. 169). *La Mirada* no se coloca como memoria para los encarcelados del franquismo, pese a las declaraciones de Ibarrola, se coloca para una fabulación acerca de la libertad fruto de un elemento autorreferencial del escultor. Además, por época corresponde a un periodo de reivindicación de los artistas vascos. Los siguientes ejemplos fueron también instalados en la ciudad de Vitoria-Gasteiz: Jorge Oteiza, *Homenaje a Galíndez*, 1999, Eduardo Chillida y Peña Ganchegui, *Plaza de los Fueros*, 1982 o Néstor Basterretxea, *La libertad se abre redonda*, 1994.

Pero la escultura es capaz de generar otras ficciones. «...tras el ocaso de las ideologías, un nuevo monumento [...] causaría asombro y sería la diana de comentarios jocosos.» (Maderuelo 2008, p.193). En el caso de la *Mirada* muy poco tiempo después se la empezó a conocer como *El coño de la Virgen Blanca*, patrona de la ciudad, debido a su cercanía con la plaza de La Virgen Blanca. Posteriormente se ha acertado a *El coño*. Unas ficciones muy alejadas de la reivindicación de la libertad y además con una carga machista. Ahora solo ha quedado como un marcador espacial, es decir, puedes decirle a cualquier persona de la ciudad: quedamos en el coño, que te va a entender.

Fig. 7 Montaje fotográfico de *La Mirada*.



## VITORIA GASTEIZ!

«El 2012 ha sido un año emocionante para Vitoria-Gasteiz. Durante los últimos doce meses, la capital del País Vasco ha ostentado el título de Capital Verde Europea.» (Comisión Europea 2012). Como parte de las celebraciones se colocó un *photocall* de la marca de la ciudad realizado con elementos vegetales. La ciudad, desde el momento en que recibió el premio, ha utilizado el concepto de lo verde como motor vehicular para las campañas publicitarias con el objetivo de acercar el turismo. Es por ello que la colocación de este *photocall* con la marca de la ciudad no es de extrañar. Gesto que también han realizado muchos ayuntamientos como el de Bilbao en el mirador de Artxanda o el de Ámsterdam colocado en la plaza Museumplein.

«Singular Green ha realizado la instalación [de] la escultura vegetal símbolo de Vitoria» (Singular Green 2012). La empresa lo llama escultura, a pesar de no tener ninguna consideración espacial, se ha trasladado un logo. Además, debido a cuestiones prácticas de riego tiene una peana, algo inusual en la escultura contemporánea. Tampoco pertenece a ninguna genealogía de la escultura. Su realización es un elemento publicitario que utiliza el espacio para formalizarse.

*Cada espacio urbano configura un microcosmos de elementos significantes en el cual cualquier actuación que transforme el orden del espacio por simple capricho altera sensiblemente el precario equilibrio que este conjunto de elementos, aun siendo formalmente desastrosos, configuran como un determinado paisaje que para los ciudadanos es reconocible hasta entrañable.* (Maderuelo 2008, p. 226)

Su función es la de *photocall* para los turistas. Es una condensación muy clara de un dispositivo de propaganda institucional. Es cierto que los dos elementos mencionados anteriormente son dispositivos. En cambio, responden a cuestiones que podríamos llamar escultóricas y están presentes en tradiciones propias, el monumento y la escultura pública. En cambio, el *photocall* no y por lo tanto entenderlo a través del dispositivo como propone Agamben es un camino interesante.

«Resumamos brevemente en tres puntos:

1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.» (2011, p. 250)

La red en este caso estaría formada en sus nodos por el Ayuntamiento, que decide la colocación, el premio europeo, la imagen que se quiere proyectar y lo verde. A través del *photocall* estos elementos se legitiman en el espacio público y Vitoria-Gasteiz se establece en el imaginario de los ciudadanos y turistas como una ciudad verde.

«2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.» (Agamben 2011, p. 250)

La relación de poder se establece con la autoridad legitimadora que tiene un elemento colocado en el espacio público. Al estar ahí colocado se le supone verdad y que debe tener un motivo de peso para estar ahí situado.

«3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber.» (Agamben 2011, p. 250)

Por lo tanto, se establece la relación de poder antes comentada con el conocimiento que se le supone a la afirmación de lo verde que es la ciudad.

Fig. 8 Fotomontaje de VITORIA GASTEIZ!



## Notas de cierre: Identidades que construyen



Fig. 9 Fragmento del monumento donde pone A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA.

*Este significant (nación) sólo cobra sentido dentro de las articulaciones específicas de la imagen nacional o imagen de nación. Por tal debe entenderse el máximo sistema simbólico representativo de la dominación y la legitimación desde la Revolución Francesa que combina en configuraciones históricas y geográficas contingentes los seis elementos racionales de la dominación y la legitimación (los principios de la soberanía popular y de la autodeterminación de los pueblos, las ideas sobre un territorio y una historia comunes y los acuerdos de la comunidad política sobre el orden económico-social y sobre el lugar del mismo en el sistema-mundo) con los relatos míticos sobre el origen de la comunidad política. (Vior 2011, pp. 256-257)*

A partir de este extracto podemos comprender cómo la construcción de las identidades nacionales es factor de legitimación de los estados. Dos de las fuentes simbólicas son el espacio público y lo que en este se encuentra. Por lo tanto, cada uno de los casos de este estudio.

La conformación de la identidad nacional es un factor importante en el MBV cuyo tema está enmarcado en la guerra de independencia, uno de los orígenes del estado español en el relato liberal, en relación con la constitución de 1812, y la unión del pueblo ante un enemigo común. Una realidad que se desploma cuando al terminar la guerra vuelve Fernando VII y con él, el antiguo régimen. Por lo tanto, la formación de un estado-nación liberal falla.

En su base se coloca la frase A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA. Esta proclama da a entender que en 1917 hay un interés por el poder en que los ciudadanos generen la identidad nacional vinculada al estado español. Además, se puede establecer una vinculación espacial a gran escala debido a su emplazamiento, mira a la entrada a la ciudad que viene de Madrid.

Por otro lado, en 1917 hay varios eventos, las Juntas de Defensa, la asamblea convocada por la Liga Regionalista en Barcelona y la huelga general revolucionaria, que hacen tambalear y ponen en cuestión la Restauración, 1874-1931. A pesar de que la convocatoria es del 1913, la integridad del proyecto del estado español estaba en duda en el marco de la inauguración del monumento y nos ayuda entender el contexto donde se incluye la proclama A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA, reforzando ese pasado mítico.

Fig. 10 Fragmento del monumento donde pone A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA donde se ha tachado con spray A LA IN .



1992 fue una época muy diferente a la que produjo el MBV. Aunque no creo que fuera el interés de la Fundación de la Caja Vital hacer una reivindicación en el plano nacionalista vasco, la decisión de donar la obra de Ibarrola genera la posibilidad de ciertas lecturas. La reivindicación de la escultura vasca, de marcado carácter político en el caso de Ibarrola, comunista y bastante alejado a los posicionamientos del nacionalismo vasco y muy activo contra ETA, puede verse como querer generar la identidad de la ciudad a nivel autonómico, de la Comunidad Autónoma Vasca. Un escultor que no es de la ciudad, pero le une algo mayor, la identidad del pueblo vasco. Como ya hemos dicho, esto es contradictorio con las opiniones políticas de Ibarrola pero eso no imposibilita apropiaciones de otros grupos. Por ejemplo, Oteiza fue crítico con el PNV-EAJ pero eso no impidió la colocación de una escultura suya en el año 2002 enfrente del Ayuntamiento de Bilbao gobernado por el PNV en el momento. Por lo tanto, aunque ni el artista lo pretendiera, ni quien lo donó, se podría argumentar la posibilidad de que se estuviera intentando la generación de una identidad vasca.

Finalmente, tenemos el photocall que podríamos relacionarlo con la intención del Ayuntamiento de la ciudad de crear una identidad vitoriana. Como hemos mencionado, en 2012 la ciudad recibe la capitalidad verde europea lo que provoca que se coloque el photocall convirtiéndose rápidamente en una gran atracción turística y un símbolo de la ciudad. Podríamos elucubrar que hay una intención de generar una identidad ciudadana ajena a la comunidad. Es cierto, que puede parecer un poco de conspiranoico asignar, de primeras este plan al Ayuntamiento de Javier Maroto (PP) pero en 2015:

*Una gran bandera de Vitoria ondeará frente a la catedral. La enseña, de 5 por 7 metros y sujeta a un mástil de 18, será izada el Día de Santiago como «un símbolo de unidad e integración», según el Gabinete [de] Maroto. [...].*

*La bandera de Vitoria, la cruz roja de San Andrés sobre fondo blanco y el escudo de la ciudad en medio, es una gran desconocida. Nunca se le ha dado un protagonismo especial en una sociedad en la que las enseñas van cargadas de identidad e ideología y han producido mucho dolor. El Gobierno de Javier Maroto, según fuentes municipales, buscaba «un símbolo de cohesión ciudadana», como pueden serlo ya la Virgen Blanca, Celedón o el Alavés. «Algo que nos una por encima de ideologías y gobernantes», señalan. (Góngora 2014)*

Una posición que articula el gobierno donde las banderas no son símbolos ideológicos y pueden unir a todo el mundo, aunque es evidente el sinsentido de esta afirmación en el contexto del País Vasco. También, es el interés por generar unidad a través de un símbolo que únicamente pertenece a la ciudad, la bandera (fig. 10), relacionándola con las fiestas y el equipo de fútbol de la ciudad, ambos elementos que suelen provocar fuertes sentimientos de pertenencia.

*El actual Gobierno Maroto estudió la posibilidad de poner el mástil en la Balconada de San Miguel, lugar emblemático en el que se enciende en cohete de inicio de las fiestas patronales, pero las características del edificio que tiene viviendas debajo lo impidieron. Se barajaron otros lugares como la plaza del general Loma pero también se desestimó. (Góngora 2014)*

Los emplazamientos que se plantearon fueron muy cercanos a los de los casos de estudio, aunque al final se eligiera otro por cuestiones urbanísticas. A pesar de la diferencia de tres años en la colocación de cada dispositivo, bandera y photocall, creo que sí podemos apuntar a cierta dirección y plantearnos que algo ocurre.

A modo de primer cierre provisional, podríamos señalar cómo poco a poco el espacio público va perdiendo fuerza en su capacidad de unir a la ciudadanía en identidades amplias. El MBV pretende una ciudadanía española, LMEC una vasca y Vg! únicamente puede con una vitoriana. Con cada nuevo intento, las pretensiones se rebajan. Se está apuntando a una dirección y vislumbrando ciertas tensiones. Un posible camino sería analizar de forma más detallada la manera en la que el poder ha ido cambiando de posición sobre la manera de usar el espacio público como lugar ideológico respecto a la identidad.



Fig. 11 Proceso de la instalación de la bandera.

## Las fiestas

El *txupinazo* da comienzo a las fiestas patronales de la Blanca en Vitoria-Gasteiz el 4 de agosto sobre las seis de la tarde. Un gran número de personas se congregan en la plaza de la Virgen Blanca esperando a la bajada de Celedón y el comienzo de las fiestas (fig. 11).

Probablemente conviene hacer una aclaración de términos y de la idiosincrasia. El *txupinazo* es el acto que dan comienzo a las fiestas: la gente se reúne y se lanza un cohete, algo que ocurre también en fiestas de otras ciudades. La idiosincrasia específica al de Vitoria es la siguiente: la gente se reúne en la plaza, canta, baila, bebe y espera a que descienda por un cable Celedón (fig. 11) desde la torre de la Iglesia de San Miguel. Celedón es un personaje que representa a los aldeanos alaveses. Mientras desciende, a través de unos cables, con su paraguas es un muñeco, al entrar por un balcón se transforma en una persona y está cruzando andando la plaza andando, sube a la Balconada de San Miguel, mientras se canta

*Celedón, ha hecho una casa nueva,*

*Celedón, con ventana y balcón.*

Se lanza el cohete y da por comenzadas las fiestas. El 10 de agosto Celedón, el muñeco, vuelve a subir a la torre de San Miguel hasta el año siguiente.

Durante las fiestas, al MBV se le hace un cerramiento que reproduce las caras de este para protegerlo, de manera inútil, de manchas de kalimotxo y de personas con espíritu escalador. Esto se lleva haciendo «...desde 2013, el Ayuntamiento de Vitoria protege el principal monumento de la ciudad durante las Fiestas de Vitoria. » (Góngora 2017) para no invertir dinero en su restauración todos los años.

El monumento por lo tanto entra en una realidad triple donde conviven: la representación del mismo, el monumento y su dimensión simbólica. Es habitual que durante el *txupinazo* se coloquen pancartas relacionadas con el movimiento independentista vasco, como pueden ser: *Euskal presoak eta iheslariak etxera* (presos vascos y huidos a casa). Esto presenta una contradicción respecto al monumento. Aunque la decisión de colocar ahí los mensajes se debe al emplazamiento y el lugar privilegiado que ocupa en la plaza respecto al balcón de San Miguel, donde se encuentran las cámaras televisivas, y explicita tensiones en la sociedad respecto al valor simbólico de MBV.

El photocall se retira para protegerlo y se aprovecha el momento para reparar lo que haga falta y reemplazar parte de los elementos vegetales. *La Mirada* es completamente olvidada, se mantiene como siempre expuesta a los mismos instintos escaladores de la población.

A través de estas circunstancias podemos entender qué ocurre con cada elemento en las fiestas. Cuál es la preocupación que tiene el Ayuntamiento por cada uno y que se hace para protegerlo. Esto nos abre nuevas vías de investigación donde el foco esté en cómo el poder de la ciudad ha ido cambiando su acercamiento a los elementos en el espacio público.

## Fracasos

La última forma de plantear un cierre es analizar cómo cada elemento ha fracasado en los objetivos primeros que podrían tener.

El MBV falla al no unificar un sujeto español en la ciudad, existe el nacionalista/independentista vasco en la ciudad, en el *txupinazo* se ve. Es cierto que esto se puede entender como una contradicción y no un fracaso, además no solo ha sido soporte para reivindicaciones independentistas, también lo fue durante el 15M y ha sido punto de partida de muchas manifestaciones. La decisión de usarlo como soporte es una cuestión estratégica, está en el centro de la ciudad. La decisión no tiene que ver con un ataque al monumento como hemos mencionado antes. Sin embargo, esto no quiere decir que en el plano simbólico ocurra un fracaso, tensiones, contradicciones.

En el caso de LMEC, las pretensiones que tiene Ibarrola para convertirlo en símbolo de libertad (Dos esculturas, 1992) quedan por los suelos al convertirse en una escultura que la ciudadanía llama *El coño*. Nombre que se usa y ha hecho que se pierda el original.

Finalmente, Vg! se podría decir que no fracasa al cumplir su propósito de atracción turística y de legitimación de una cuestión ecológica. Sin embargo, fracasa al hacer que Vitoria-Gasteiz se convierta en fondo, componiendo una ciudad que solo mira al turismo. También, convirtiendo la ciudad en marca, algo que ha ocurrido con otras muchas ciudades, para exportar una imagen. La potencialidad del espacio público borrada para unas fotos.

Como último cierre provisional y englobando las tres reflexiones podemos ver cómo el espacio público al estar en perpetuo cambio y superposición, todo lo que se introduce en él es sujeto de apropiaciones, resignificaciones y contradicciones.



Fig. 12 Bajada de Celedón 2019.

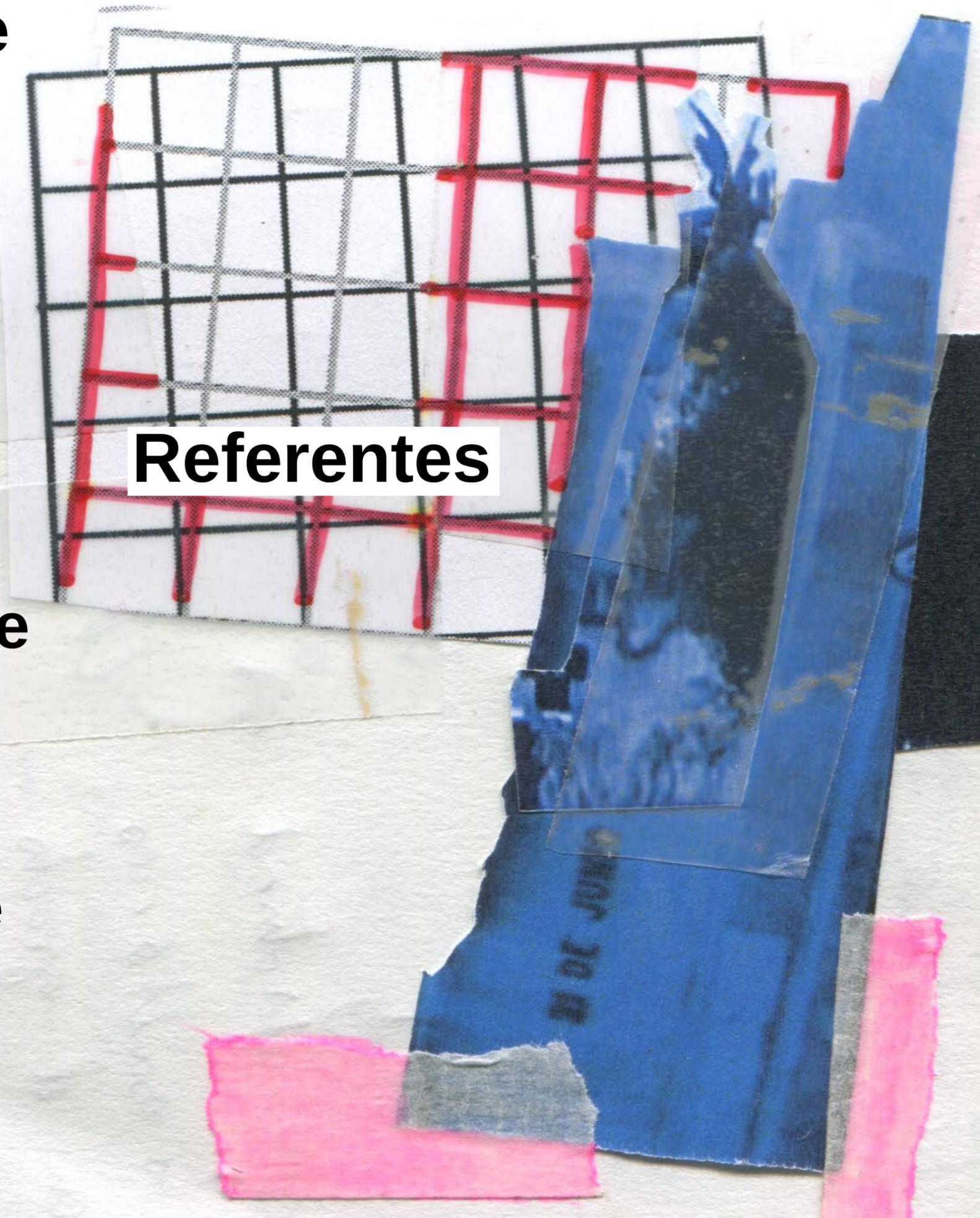
**«Escuchando los Justice  
me miran mal/**

**Escuchando La Zowi me  
miran mal/**

**Escuchando Eskorbuto me  
miran mal/**

**Escuchando El Fary me  
miran mal//»**

**(La Élite 2022 [2])**



**Referentes**

Este apartado dedicado a referentes se ha organizado en tres subdivisiones: espectros, precursores y aspiraciones. Cada una de ellas corresponde a una manera de entender la relación entre la historia del arte y quienes la habitan.

La primera, espectros, conforma una serie de referentes que sobrevuelan este trabajo. Su presencia aún no siendo física se siente.

La segunda, precursores, genera una lista de personas en las que reconozco algunos gestos como propios, casi como si yo hubiera sido antes.

Finalmente, aspiraciones está formada por personas que considero amigas y que me fascinan por sus formas de enfrentarse a la actividad artística.

# Espectros

El punto de partida de este trabajo surge de estas consideraciones:

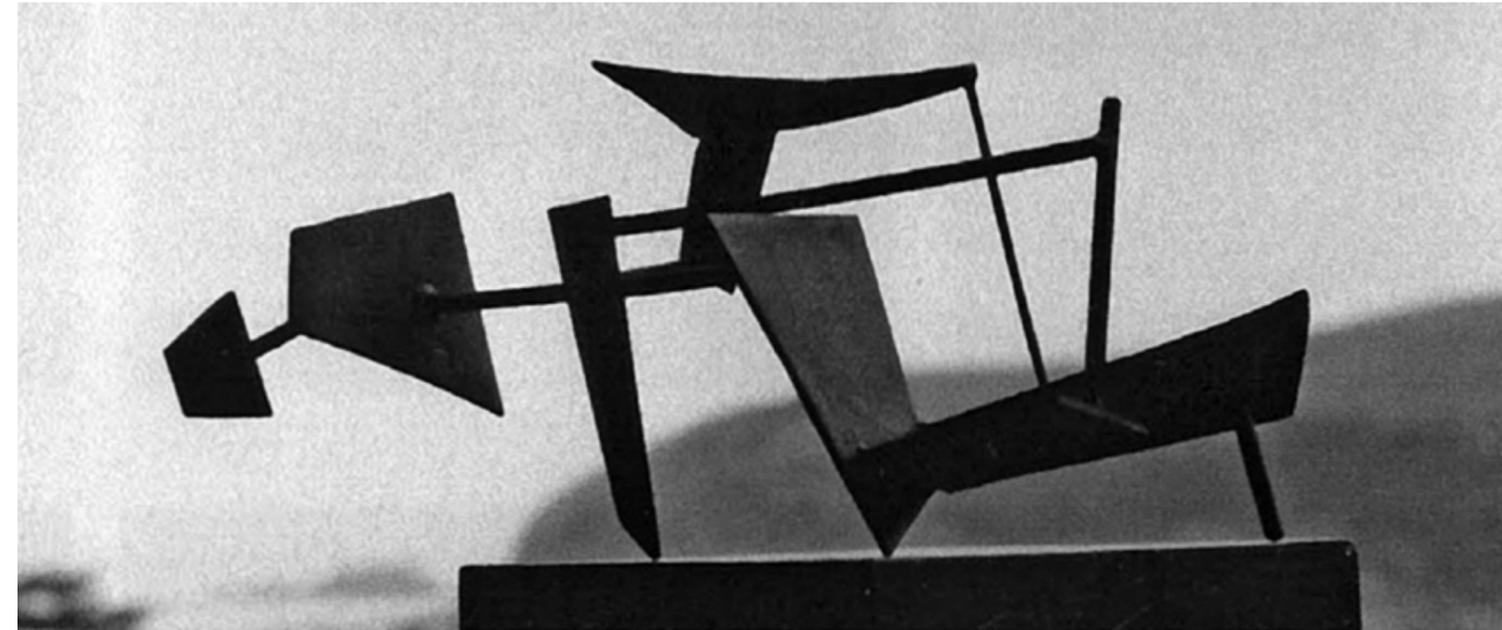
*La manera en que trabajan los fantasmas es el asedio. (En francés es el verbo hanter). Los fantasmas habitan asediando: estando en un lugar sin ocuparlo. [...]*

*De lo que se trata, entonces, es de pensar el espacio de lo virtual, de aprender a vivir con ello. [...]. El fantasma estaría siempre en medio, jugando entre uno y otro: entre la vida y la muerte, entre la efectividad y la ineffectividad, entre lo presente y lo ausente, entre lo actual y lo in-actual. [...]*

*Derrida afirma que la llegada de lo otro implica la necesidad de escucharlo, dejar hablar al espectro, (Derrida y Moreno 2011, p. 129)*

Por lo tanto, hablamos de espectros para referirnos a personas que habitan nuestro trabajo cuya presencia sugiere posibilidades y caminos. Conforman de forma directa partes esenciales de este TFM y sin ellas no podría entenderse en qué posición nos encontramos para la realización de esta praxis/investigación. «Entonces se trataría de pensar un nuevo tipo de temporalidad y, por ende, un nuevo tipo de historicidad: pensar (en) la temporalidad de lo espectral. El espectro será siempre un (re)aparecido: recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir en el futuro: el espectro como una promesa». (Derrida y Moreno 2011, p. 131). Establecer una temporalidad suspendida en la serie elegida donde las cosas reverberan y «Al descomponer la historia del presente, del atlas, surgen espectros, fantasmas, seres o cosas anacrónicas» (Didi-Huberman 2011).

Fig 13. Agrupación espacial con Unidades Malévich, Jorge Oteiza, 1957.



## Oteiza/Malevich

*Resumiendo, tu pregunta de matar al padre creo que debería de plantearse en otros términos; es decir, nosotros no hemos vivido a Oteiza como un peso sobre nuestras espaldas, y, sin embargo, habría que pensar si Oteiza vivió con preocupación el hecho de que la interpretación que le devolvió el éxito fuera la de otros, la de una generación nueva. (Badiola 2015)*

El peso de Oteiza y su influencia en el Arte Vasco sobrevuela la práctica. Durante mis estudios de grado en la facultad de Leioa el punto de partida sobre el hacer artístico eran los postulados de Oteiza. En cambio, en Valencia, el punto de partida es otro. Por lo tanto, su presencia no es automática, he sido yo quien la ha arrastrado. Malevich, por otro lado, fue espectral para Oteiza, por ejemplo le dedicó piezas (Fig. 13). La presencia de Malevich también se percibe en este trabajo. Está vinculada con los meses de la revolución de octubre, donde las vanguardias artísticas y políticas buscaban nuevas formas de organización. Malevich escribió esto:

*Y no importan qué estado construyamos, puesto que es un estado, al mismo tiempo se creará una cárcel.*

*Y, dado que la misma palabra sigue siendo palabra, esta forma obligatoriamente una serie de construcciones semejantes a sí misma, y crea un estado similar ya sea de uno u otro orden.*

*Al ver en el futurismo una rebelión ya no vimos nada más, lo aclamamos como rebelión, aclamamos la revolución, pero, por esto mismo, exigimos la destrucción de todo lo viejo y de todos sus fundamentos, para que de las cenizas no surjan ni cosas ni estados. (Malevich 2022, p. 148)*

La potencia en estas palabras que demandan la destrucción y la esperanza de algo nuevo, es una manera de entender mi posición ante la creación.

## Punki-Reagge Parti

*Punky Reagge Party*, Bob Marley, 1977.

Tema compuesto Bob Marley cuando residía en Inglaterra y que explicita el nexo entre el movimiento rastafari de Jamaica y el punk de Reino Unido.

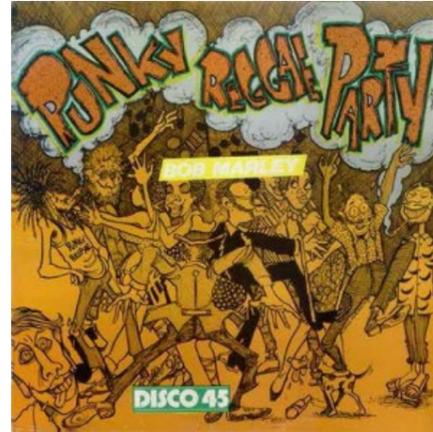


Fig. 14 Portada del single de Bob Marley de 1977.

*Inde Kuestion (Punki-Reggae-Party)*, Potato, 1995.

El *Rock Radikal vasco* (RRV) fue una etiqueta colocada a grupos de los años 1980 a los que se les atribuía ciertas vinculaciones políticas y estéticas, algo similar ocurría con la nueva escultura vasca. Potato es una banda de Vitoria a la que se relaciono con el RRV. En contraposición, reivindicó *Euskadi Tropikal*, un acercamiento desde posiciones más anarquistas y del reggae. Es por esto que la decisión de versionar el tema de Marley marca una posición respecto al panorama del momento.

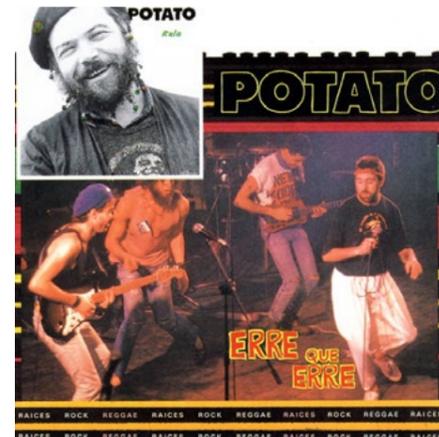


Fig. 15 Portada del disco *Erre que Erre* de Potato 1995.

*Marmitako X Punki-Reggae-Party*, Chill Mafia Records, 2021.

La presencia del RRV pesa aún en el panorama actual. Cuando Chill Mafia decide versionar el tema se coloca en una genealogía, que hace con otros temas como *cicatriz.mp3*, y en una manera de entender el contexto cultural y su herencia. Versiona a Potato versionando a Marley reconociendo la herencia musical pero no dejándose arrastrar por el sonido y las actitudes. Reconociendo lo anterior pero no subyugándose.

Esta posición acecha nuestro trabajo. Ser consciente del pasado y ser capaz de llevarlo a otros sitios contemporáneos retorciéndolos y resignificándolos. Siendo iconoclasta. Una manera de actuar cuya presencia reconozco en mi trabajo con los monumentos.



Fig. 16 Portada del disco *Ezorreratik X Bepizkundera*, Chill Mafia 2021.

## The Shape Of ... To Come



*The Shape of Jazz to come*, Ornette Coleman, 1959.  
*The Shape of Punk to come*, Refused, 1998.  
*The Shape of Trance to come*, Lorenzo Senni, 2018.

Fig. 17 Portada del disco *The shape of jazz to come* de Ornette Coleman 1959.

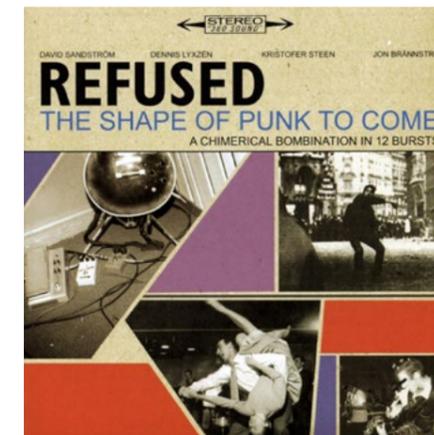


Fig. 18 Portada del disco *The shape of punk to come* de Refused 1998.

El punk ha sido el género de música que más he escuchado en todas sus vertientes. Por lo tanto conocía el álbum de Refused y su importancia. A través de mi tutora del TFG, Lorea Alfaro, es como conocí y empecé a escuchar a Lorenzo Senni, artista de techno y compositor del tema *The Shape of Trance to come* que toma el nombre del álbum de Refused. Pensé que esto era una alegre coincidencia pero la investigación me permitió conocer el álbum de Coleman del que Refused «samplea» el título.

Los tres ejemplos comparten el nombre y una actitud de renovación, plantear un nuevo entendimiento dentro de un género. Los tres son formas nuevas de algo que ya conocemos. Una posición desafiante y probablemente algo ególatra. Sin embargo, es una actitud que implica conocer cómo se ha hecho hasta un momento, ver qué se hace en otros sitios e intentar, al menos, otra forma.

Es desde aquí desde donde afronto el trabajo y el ahora con un entendimiento del pasado y con ojos en el futuro; escuchando a los espectros.



Fig. 19 Portada del single *The shape of trance to come* de Lorenzo Senni 2018.

## Precursores

Los referentes suelen ser una serie de personas que se mencionan para establecer una genealogía. Colocando tu trabajo al final y como resultado de lo anterior. Sin embargo, esta sección se llama precursores, quienes van delante.

*Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.* (Borges 1984, pp. 711)

Borges nos permite entender a través de Kafka textos anteriores. Estableciendo como punto de partida el final y viendo donde reverbera en el pasado. Por lo tanto, las personas que se encuentran en esta lista son aquellas con las que por un motivo u otro me reconozco en sus obras. Veo como propios ciertos gestos, formas de actuar o ideas, casi como si notara que me las habían robado a mí, cuando probablemente, sea al revés. «Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.» (Borges 1984, pp. 710)

## Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, 1966)

Durante el grado, para la asignatura Historia Últimas Tendencias impartida por Javier San Martín, había que hacer un trabajo sobre un artista vivo, lo hice sobre Ruiz de Infante. Tuve la oportunidad de hablar con él a través de Skype y el trabajo se convirtió en otra cosa. Un trabajo que pretendía ser sobre otro, de investigación sobre lo que hacía, de repente eran conversaciones. Conversaciones para intentar entendernos, ver qué se producía. A partir de ese evento, me doy cuenta de la bidireccionalidad de los referentes, del reconocimiento mutuo.

Concretando, en sus instalaciones, percibimos que todo está ensamblado al límite y que en cualquier momento se cae. En realidad, esto es falso, hay un conocimiento de lo que se hace y de la capacidad de los materiales. Hay una gran cantidad de trabajo de planificación, previo al montaje en sala, para poder llegar a esas facturas de inestabilidad aparente. Esa inestabilidad está presente en lo que hago, solo que probablemente en mi caso sea menos ficción.



Fig. 20 Fotografía de la exposición) en Reina Sofía de Francisco Ruiz de Infante.



Fig. 21 Fotografía de prueba de montaje1, dispositivo fondos.

## Experimental Jetset (Ámsterdam, 1997)

En la exposición de *Superstructures* en RMIT University de *Experimental Jetset* hay una forma en la que imagen y la estructura comparten presencia. Ninguna de ellas compite, trabajan para un mismo fin. Las imágenes son elementos matéricos, se ve de dónde provienen, sus dobleces, preocupa cómo está construida. Algo similar pasa con las estructuras, su construcción está a la vista, entendemos cómo funcionan y de dónde vienen.

Esa forma de trabajar con estos dos materiales se me hace muy cercana. Una honestidad con el trabajo, haciéndola presente en la construcción de los elementos, marcándolos con la realidad material de su estructura. Una actitud que se hace presente en ambos trabajos.



Fig. 22 Fotografía de la exposición *Superstructures* en RMIT University de *Experimental Jetset*.



Fig. 23 Fotografía de prueba de montaje1, dispositivo MBV.

## Nora Aurrekoetxea (Bilbao, 1989)

Aurrekoetxea en estas piezas (fig. 24) coloca muy cerca los elementos de sujeción, varilla roscada y tuercas y los ornamentales, anillos.

«Ornamento y estructura. Función y ornamento. ¿En qué sentido es no esencial el ornamento?» (Aurrekoetxea 2023, p. 138). Tuercas y anillos pueden parecer muy diferentes en función, unos son estructurales y otros ornamentales. Sin embargo, podemos entender cómo ambos se intercambian el nombre dependiendo de la pregunta. Si preguntamos qué es funcional en el plano constructivo del material, diríamos que la tuerca. Si la pregunta fuera qué es necesario en la construcción de sentido, diríamos el anillo. «Los elementos que utilizamos como ornamentos no son insignificantes; tienen una función, y no es una función superficial.» (Aurrekoetxea 2023, p. 138). Ambos elementos participan en la estructura de la pieza.

La decisión de dejar a la vista la tuerca, de que la varilla roscada salga más de lo necesario, mostrar lo que sujeta. Es parte integral de la estructura tanto funcional, como estética y simbólica. En esto es donde me reconozco, en utilizar los elementos estructurales de forma funcional y ornamental al mismo tiempo. Las pletinas están para sujetar las maderas (fig.25), y para explicitar la unión y como detalle estético que atrae la atención.

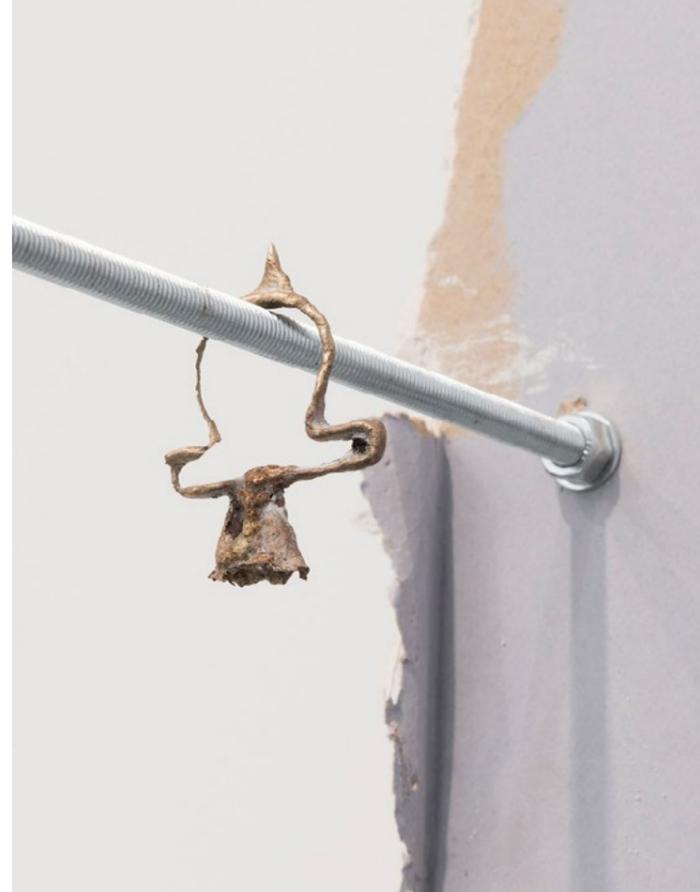


Fig. 24 Fotografía de la exposición "I bought flowers for myself" en Juan Silió Gallery de Nora Aurrekoetxea.



Fig. 25 Fotografía de proceso de bastidores.

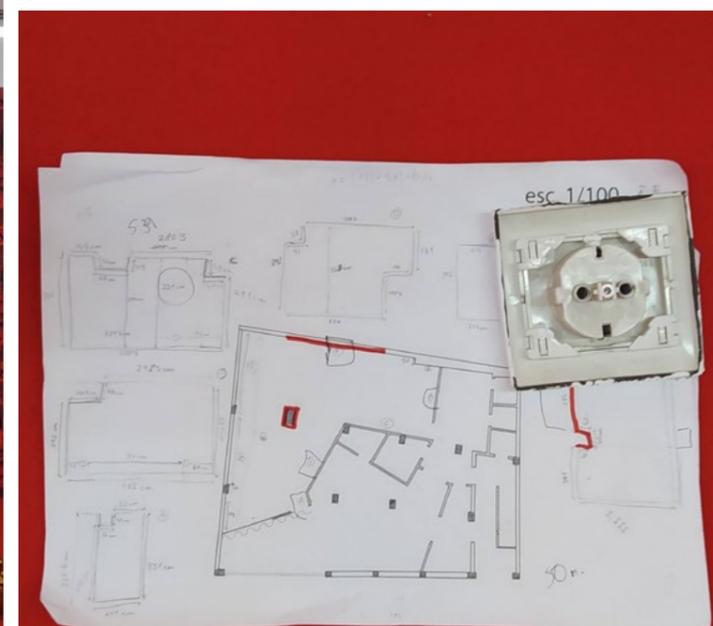


Fig. 26 Escáner de mi anillo anilla de llaves y pulsera sujeta por imperdibles.

Fig. 27 Fotografía de la exposición *Anunciação* en Hangar (Lisboa) de *Silêncio Coletivo*.



Fig. 28 Plano de la exposición *Anunciação* en Hangar (Lisboa) de *Silêncio Coletivo*.



## *Silêncio Coletivo* (Porto, 2020)

Durante las prácticas que realicé en Hangar *Centro de Investigação Artística*, Lisboa, entre otras funciones me dediqué al montaje y desmontaje de las exposiciones. En todas ellas aprendí, pero, me eran ajenas, no participaba en ninguna decisión, colocaba donde me decían. Sin embargo, no participé en la última y fue la que más propia sentí, *Anunciação de Silêncio Coletivo*, Jaime Lauriano (São Paulo, 1985) e Igor Vidor (São Paulo, 1985). La exposición era una reflexión en torno a los monumentos a los colonizadores portugueses que se encontraban en Portugal y las reacciones iconoclastas en el mundo durante el verano del 2020. A nivel temático se puede reconocer una relación evidente. También a nivel de construcción, colocar imágenes sobre estructuras de madera para dotarlas de mayor presencia en el espacio.

Sin embargo, en lo que más me reconozco es en la inesperada participación que tuve. Un día se me pidió que midiera todas las paredes del espacio de exposiciones y que las trasladara a un pequeño plano (fig.28). Iba con todo el cuidado del mundo, asegurándome de las medidas un par de veces y comprobando que las medidas totales coincidían. Aunque no se cometieron errores, algún milímetro bailaba. Yo pensaba que era para tener la sala acotada pero era para encargar unos vinilos. A la hora del montaje, en el que yo no estaba, pudieron cometerse errores y el vinilo no cubrió la pared de forma completa. Estoy en los pequeños huecos donde se ve la pared.

## Aspiraciones

En esta categoría se encuentran personas que conozco y que considero amigas. Aspiraciones porque tienen cualidades a las que aspiro pero que no siento como propias. Esto hace que tenga una fascinación por prácticas que hacen de forma orgánica y que a mí me resultan artificiales en mis procesos. Cuando veo lo que hacen, les leo o hablamos, me dan ganas de ponerme a hacer.

### Alba de la Portilla Castillo (Pamplona, 1999)

Alba, en su proyecto, *XO, un beso un abrazo*, le da igual y no da cuenta de la clasista diferenciación que se hace entre baja y alta cultura. No hay nada que sea indigno como material, todo afecta, desde lo encontrado en una chatarrería hasta unas banderas de las *Spice Girls*. En mi caso, me cuesta mucho no sobreanalizar los porqués, impidiéndome actuar si no tiene sentido antes en mi cabeza. En consecuencia, me cuesta mucho evitar paradigmas y contraposiciones absurdas, siempre viendo cómo justificar lo propio y desarticulando lo otro. En cambio, un simple NO es suficiente.

«En mí no está el ocupar, sino el trabajar desde un imaginar y observar, de algún modo, para conseguir comunicarme con la otra e identificarme con ella.» (De la Portilla Castillo, 2022, p. 6). Su obra genera espacios horizontales en su naturaleza que son capaces de envolverte en sus mecanismos propios. La ocupación no es invasiva y hostil, trabaja con el espacio de forma que crea espacios nuevos. Una manera de trabajar que me resulta compleja y ajena, aunque la intento poner en práctica. Yo sí que noto el ocupar y mi relación con el espacio es más conflictiva, de trabajar en contra, tensionándolo. Intento trabajar hacia esa forma de relación donde generar espacios sea un con y no un contra.

*En mi trabajo, a menudo no veo la diferencia entre una pieza que construyo y un objeto que he encontrado. Se trata más de un aspecto conversacional, el compartir una atracción hacia ese objeto o el querer buscar maneras de compartir lo que encuentro interesante con otras personas. Generar un espacio en el que se den otro tipo de relaciones, en las que se crucen el giro afectivo y la cultura visual, tomando como acceso el pasado. (De la Portilla Castillo 2022, p. 5)*



El sistema de procesamiento es el cuerpo y los vínculos, no la cabeza. Tiendo a estar demasiado en la cabeza y debería bajar al cuerpo. No voy a negar que me cuesta y que dependo mucho de racionalizar las cosas. Por lo tanto, la posibilidad de que el hacer te lleve a los afectos y a lo común me resulta fascinante.

Fig. 29 Fotografía de una prueba del suelo cubierto por las banderas, Alba De la Portilla, 2022.

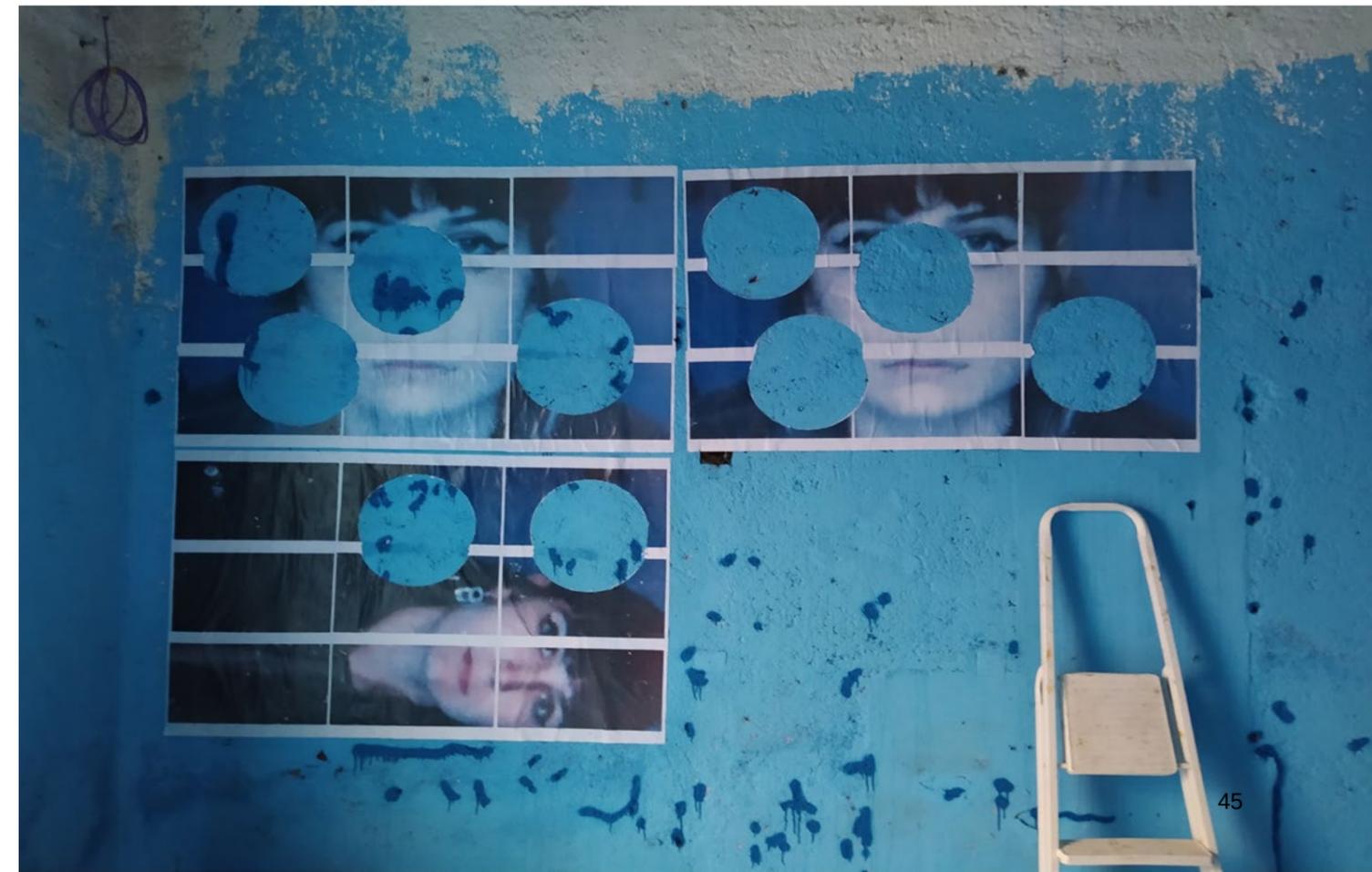
## Javier Ozcoidi Arricibita (Pamplona, 1999)

Javi tiene una forma de trabajar honesta desde el no-saber, por ejemplo: el proyecto de *SALA AZUL*. Este fue un proyecto de 2021 que consistió en generar un espacio de trabajo común junto a Inés Caro, Enara Eguiluz, Marta Domínguez, Javier Ozcoidi y yo mismo. Se realizaron diferentes intervenciones guiadas por los impulsos de cada persona, donde todos nos volcamos en su resolución. Javi encoló unas imágenes a las paredes de la sala. Lo que me interesa es cómo consiguió estas fotos. Fue a partir de un vídeo que grabó rodeando a Marta y dándose cuenta de que las partes que le interesaban eran cuando su rostro aparecía. Asumiendo su no-saber editar, decide grabar la pantalla solo cuando aparecen los fragmentos que le interesan, y así extraer los fotogramas posteriormente.

Esa capacidad de asumir de una forma tan resolutiva las limitaciones es algo que admiro. Comprender la técnica que manejas, pero no dejar de actuar sino buscar otras formas. Cuando yo no sé hacer algo lo intento resolver una y otra vez con mis recursos esperando encontrar algo, pero siguiendo el camino obvio, no la tangente.

Por otro lado, cuando graba es capaz de que no sean registros de acciones, la acción de la cámara es corporal, atestigua que hay alguien operándola. Yo soy incapaz de producir ese estado, estoy demasiado centrado en lo que ocurre detrás de la cámara, en el afuera y no en la imagen que se está generando.

Fig. 30 Fotografía del Trabajo Sala azul con la intervención de Ozcoidi, imágenes encoladas y Larreina, puntos de spray de otro azul, 2021.



## Carlos Ruiz de Valbuena Rica (Tres Cantos, 2000)

Carlos pinta. Sin duda, hace más cosas, pero pinta. La razón de enfatizar tanto en este gesto es la completa pasión y entrega que tiene por él. Para entender por qué esto me inspira hay que saber que yo no tengo ojo para la pintura. Con esto no quiero decir que no me interese o guste la pintura, solo que me cuesta un trabajo extra estar en la misma longitud de onda.

En su TFG, no describió sus pinturas, no había imágenes de ellas. Sí había un texto sobre un pájaro que es capaz de repetir los sonidos que oye, como el obturador de la cámara, y otro sobre música india de los noventa. A pesar de esto, la pintura estaba ahí, se leía cómo esta generaba una comprensión del mundo, un lugar desde el que mirar.

Las pinturas no son instantáneas y no sé cómo hace eso. El ojo está unido a un cuerpo, la mirada a su pintura no es retiniana, hay distancia. Hay todo un conocimiento sobre una manera de hacer, un interés por sus recovecos que es capaz de centrar y hacer que todo sea atravesado por la pintura.

Fig. 31 Pintura de Carlos Ruiz de Valbuena, 2022.



## Estéfana Román Matesanz (Vigo, 2000)

Estéfana tiene una honestidad que se desborda de sus piezas y textos. Esto hace que al ver su obra me sienta maravillado por la estructura, las uniones, la construcción. Todo está ahí a la vista.

*Te pones un jersey al revés, las costuras revelan la factura, el cómo se ha hecho, sabes que por alguien. Esas costuras las tomo como dibujos, dibujos que a la vez son recorridos por lo que puedes pasar, igual atravesar con un alambre, una línea, una mancha, un peso.*

*Desde ahí pretender levantarlo de otra manera, construir una estructura que actúe como cuerpo. Acercarme desde la trama y su naturaleza al objeto es construir a base de líneas, trazos... que a veces funciona por sí solo y otras necesita de algo más... seguir trabajándolo, añadir peso, un volumen, un corte, una masa, más líneas... (Román Matesanz 2022, p. 11)*

La construcción (fig. 32) da la sensación de que está generada respetando el material. En el ensamblaje probablemente ha estado en posiciones incómodas y tensionadas. Pero al verla en su estado de presentación parece relajada, estable. No porque parezca que se vaya a desmoronar en cualquier momento. En mi caso, lo que hago está siempre en un estado de precariedad constructiva inestable. Me gusta, pero soy capaz de reconocer sus fallos.

Por si fuera poco, pinta y hace escultura con una coherencia entre los dos medios que me intriga.

*El trabajo se plantea desde el mismo compromiso y desarrollo del medio que elijo, pintura y escultura.*

*Ambos son medios que para mí se entrelazan y se repelen a la vez. Lo que se investiga y se consigue en uno se pone a prueba en otro, igual de otro modo. Acercarme a la escultura desde la pintura o el dibujo... y viceversa. Hablar de una práctica concreta desde otra, utilizando los propios medios, conceptos, nociones... de esta. (Román Matesanz 2022 p. 12)*

En mi práctica propia intento ser coherente al utilizar diferentes técnicas, sin embargo, se me hace cuesta arriba. Pienso y actúo de formas diferentes cada vez, no siendo capaz de retener y mantener una actitud. Al ver una manera tan clara me deslumbra. Es posible hacerlo, lo que genera en mí es querer seguir.

Fig. 32 Pera Marquesa, Estéfana Román, 2022.



## Notas de cierre

Nombrar a los espectros como tales y entendiendo qué papel juegan en nuestro trabajo y en sus dinámicas quita mucho peso de encima. Están y solo hay que escuchar para poder comprender cómo informan el hacer.

En el apartado de los precursores se busca el gesto propio en la obra ajena y no al revés. Esta operación genera mayor simpatía con el capítulo de los referentes porque muchas veces se hace a posteriori. La obra ajena se entiende desde la propia.

La parte de las aspiraciones tiene una línea que une todo: la noción del cuerpo. Se me ha dicho en varias ocasiones que estoy mucho en la cabeza y debo bajar al cuerpo. De lo que son capaces mis amigxs, es de eso mismo, de trabajar desde el cuerpo.

« Lo que hay en la vida son *apegos*, agenciamientos, seres situados que se mueven en todo conjunto de vínculos.» (Comité invisible 2017, p.142)

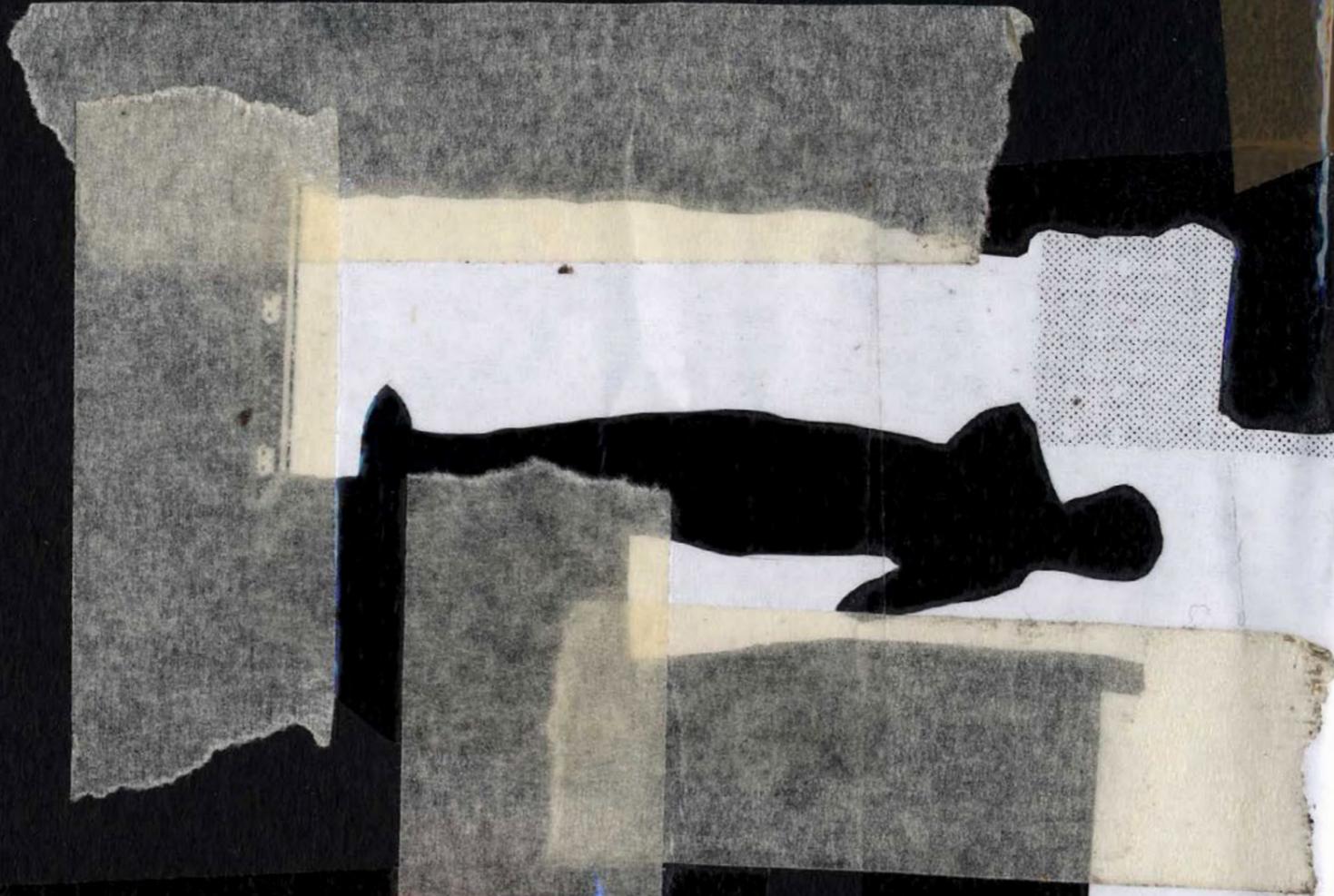
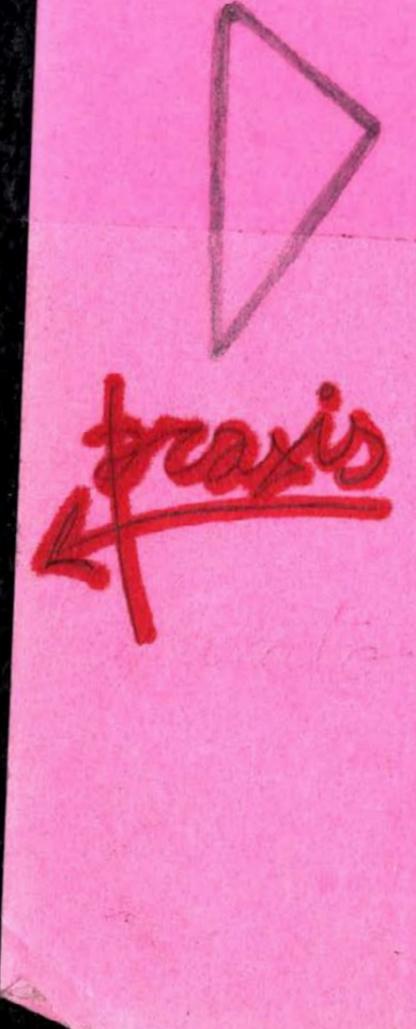
«Que la producción/  
no decaiga!!»

Lo Generado:

demencialmente acelerado.  
forma  
potencia.  
revolución permanente  
que permite estar/(des)montando.  
de planes e impulsos.  
entre montaje y desmontaje, entre montar  
y desmontar, (des)montando.  
estructura.  
conflictos desmontandola!  
montando  
e aparato metodológico  
En cambio, el in-situ.  
proceso en derundio.  
estructura  
(Des)montado una posición de  
estar

El montaje

(Algara 2020 [1])



## **Praxis: Cómo (procesos y procedimientos)**

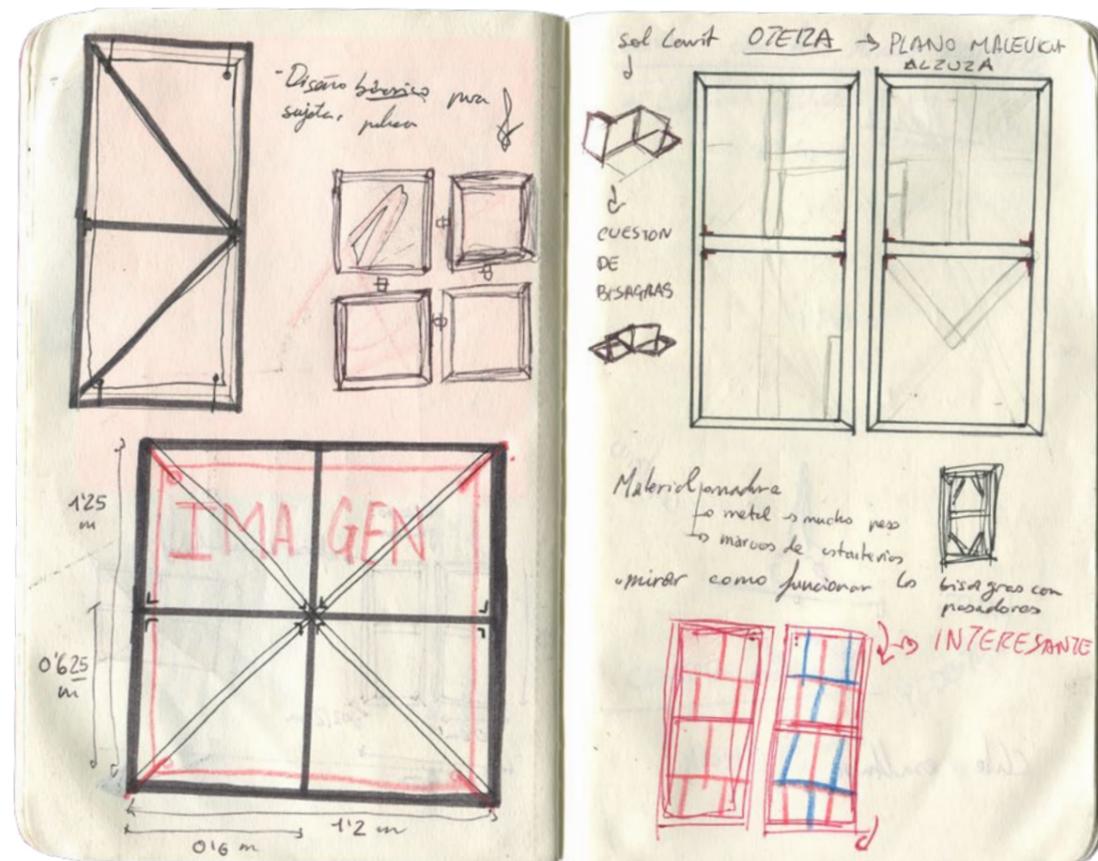
Se ha tomado la decisión de ir alternando las imágenes de los procesos que han ocurrido en los talleres de escultura y las imágenes de los procesos del taller de litografía. Aunque no compartan tiempos. Se pretende con esta operación que surjan tensiones o relaciones en los procesos desde la maquetación. «El modo de estructurar el montaje perturba el flujo del tiempo, lo irrumpe y le concede una nueva facultad» (Tarkovski 2002, p.148). A su vez, las imágenes están acompañadas por breves textos que apuntan sobre la técnica o el material o las motivaciones.



Evento que provoca el chispazo para ponerse a trabajar.

Fig. 33 Desmontaje del cerramiento de MBV.

Fig. 34 Escáner de cuaderno, primer acercamiento a la idea.



Probando diferentes estructuras internas que pueden complejizar la forma encontramos la cuadrícula de Oteiza que encaja. Complejiza y lo une al contexto.

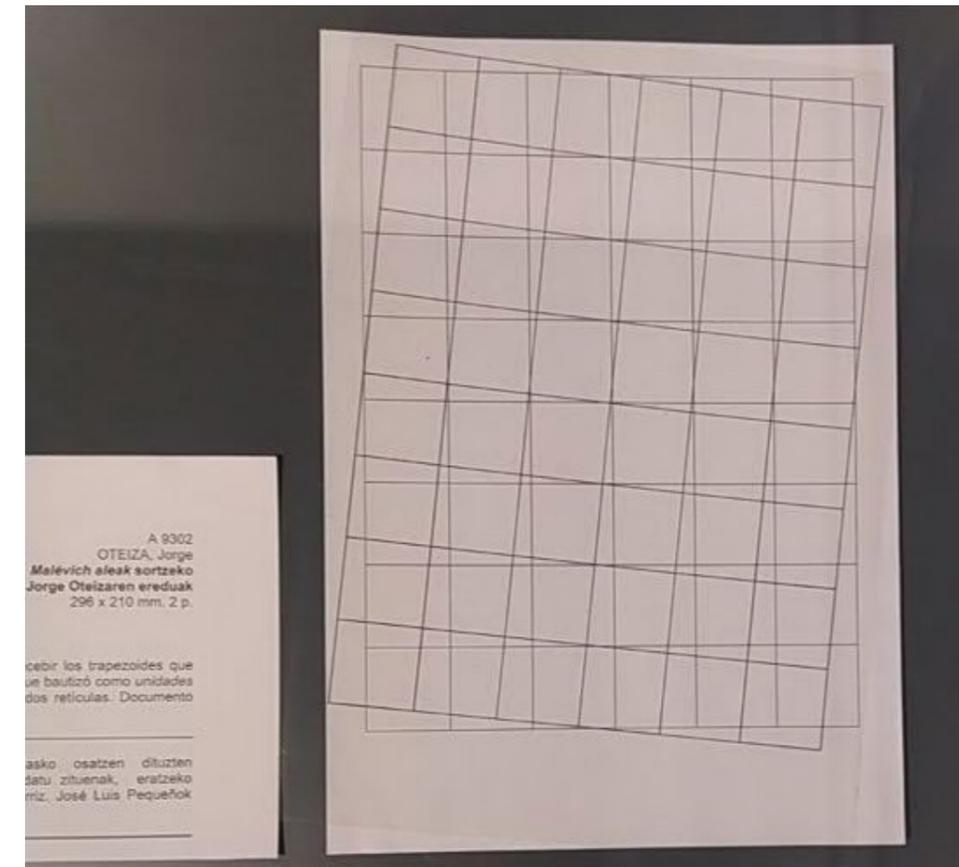


Fig. 35 Cuadrícula para generar trapecios Malevich de Jorge Oteiza.

Fig. 36 -Escáner de cuaderno, posibles estructuras internas.

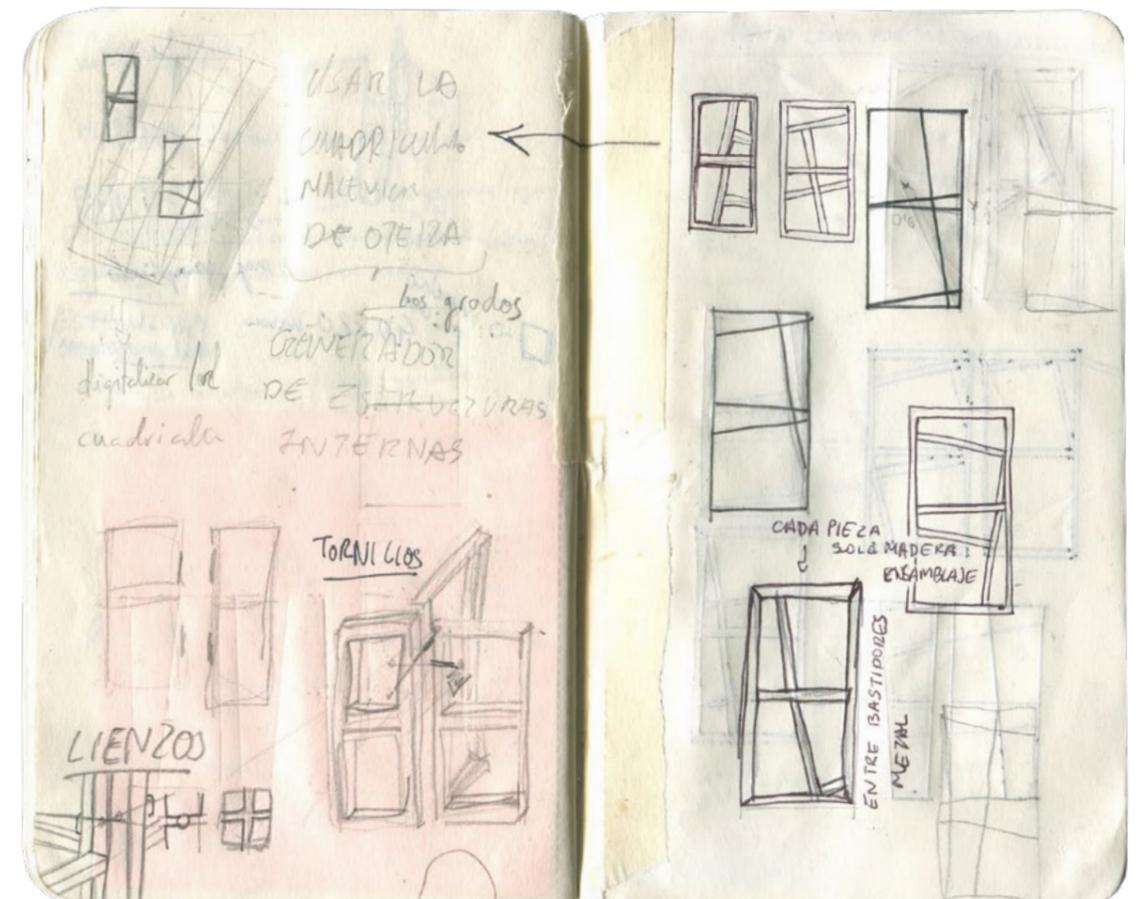




Fig. 37 Escáner de cuaderno, primer acercamiento a la idea para la ropa.

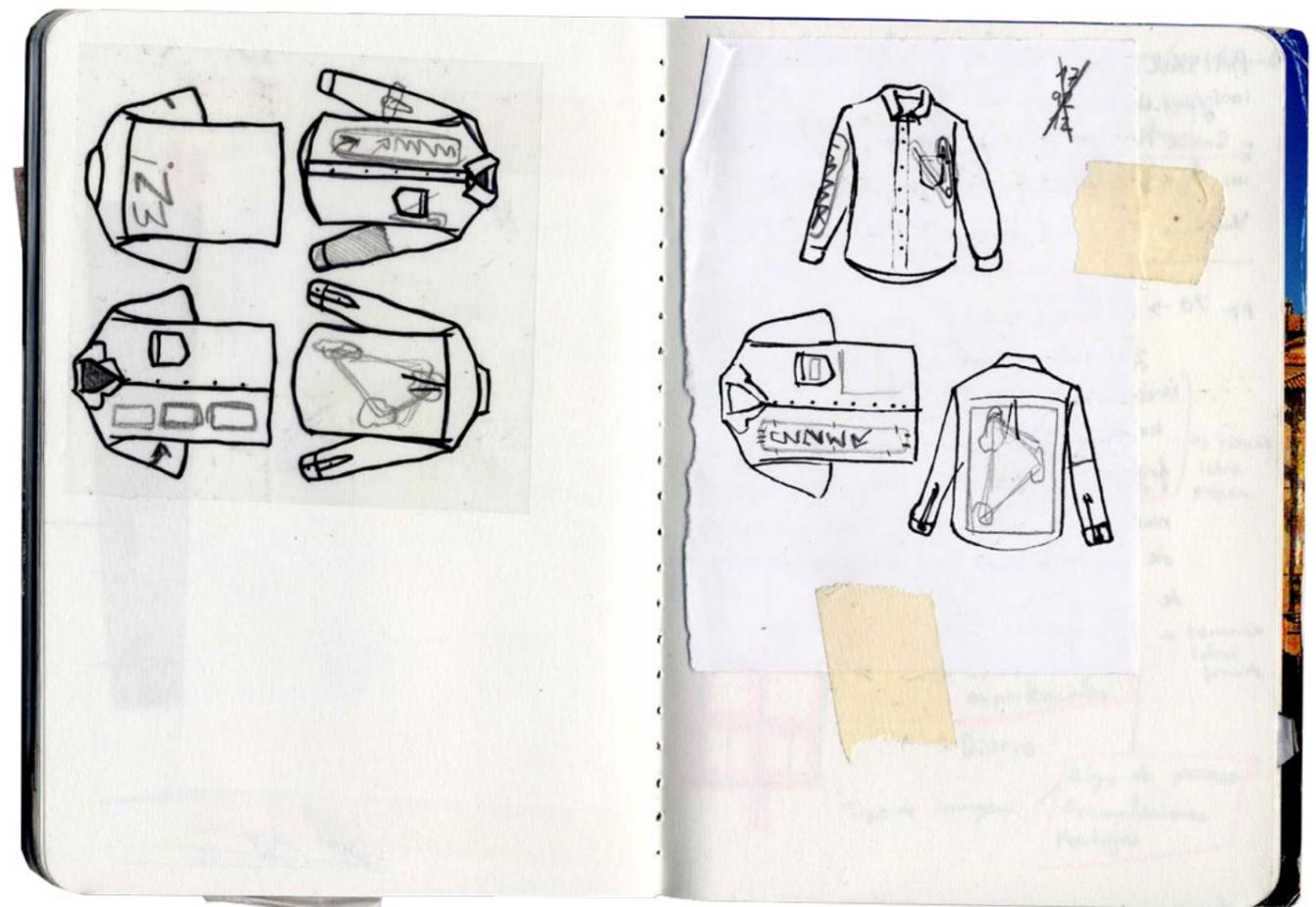


Fig. 38 Escáner de cuaderno, bocetos.

Dándole vueltas a cómo incluir la litografía en el proyecto se decide realizar prendas de vestir porque:

«Urbanismo, arquitectura y moda condensan la semiótica del periodo y el montaje se erige en sintaxis» (Aguirre 2022, p.38)

«El tejido urbano es un enjambre de signos y textos, un marasmo de subdivisiones incesantes. En la ciudad contemporánea, la multitud se presenta a sí misma como un texto en movimiento» (Aguirre 2022, p. 54)

Gracias a estas dos citas se establece el camino de acción: realizar parches para camisas con motivos de la investigación. Hay una actitud muy impositiva en la escultura pública, en la permanente al menos, de saber qué es lo que debe estar puesto. A través de la moda se puede ejercitar la escultura pública desde un lugar antiautoritario. Asumir el espacio público como uno común.



Un taller, el espacio de trabajo marcado por las potencialidades: la herramienta, el lugar para guardar cosas, las maniobras que tienes que hacer, y más importante aún, con quien compartes el espacio. Las posibilidades de trabajo marcadas por las contingencias.

Fig. 39 Taller de madera de la facultad.



Fig. 40 Taller de litografía de la facultad.

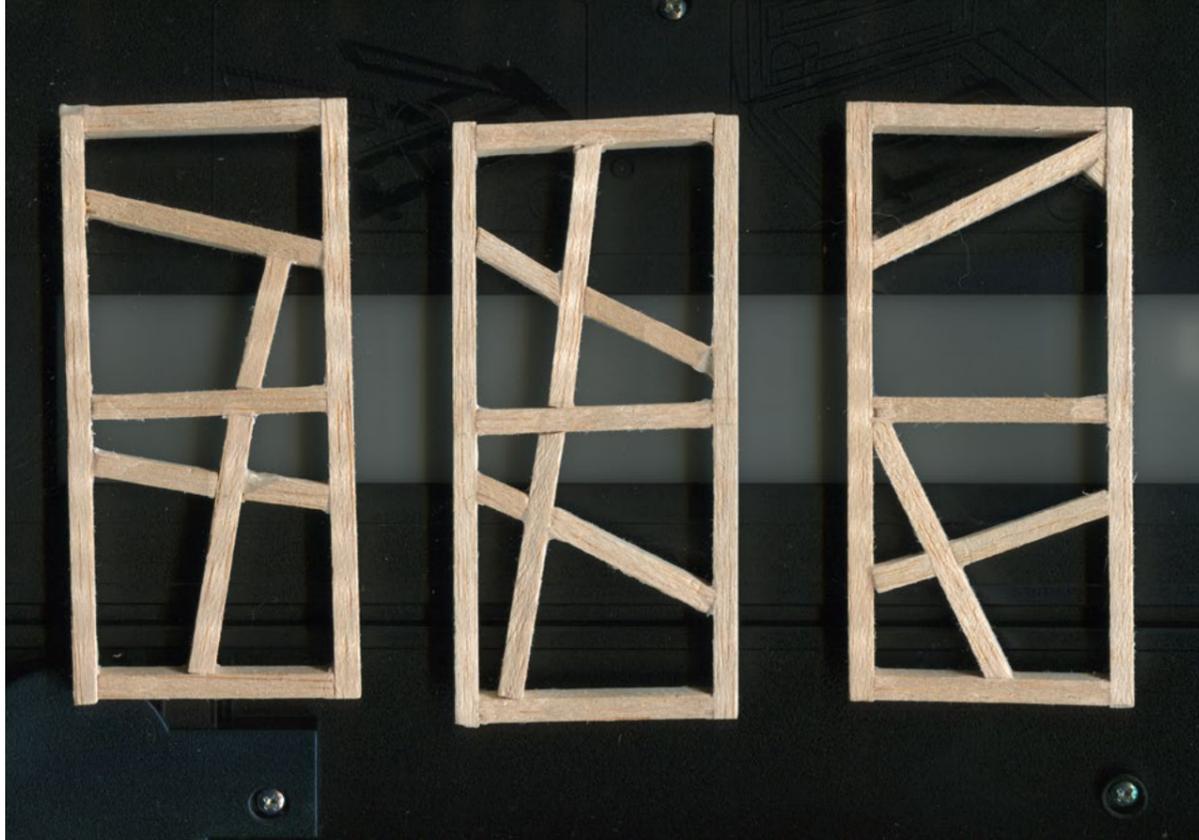


Fig. 41 Escáner de maquetas, posibles estructuras internas para OM.

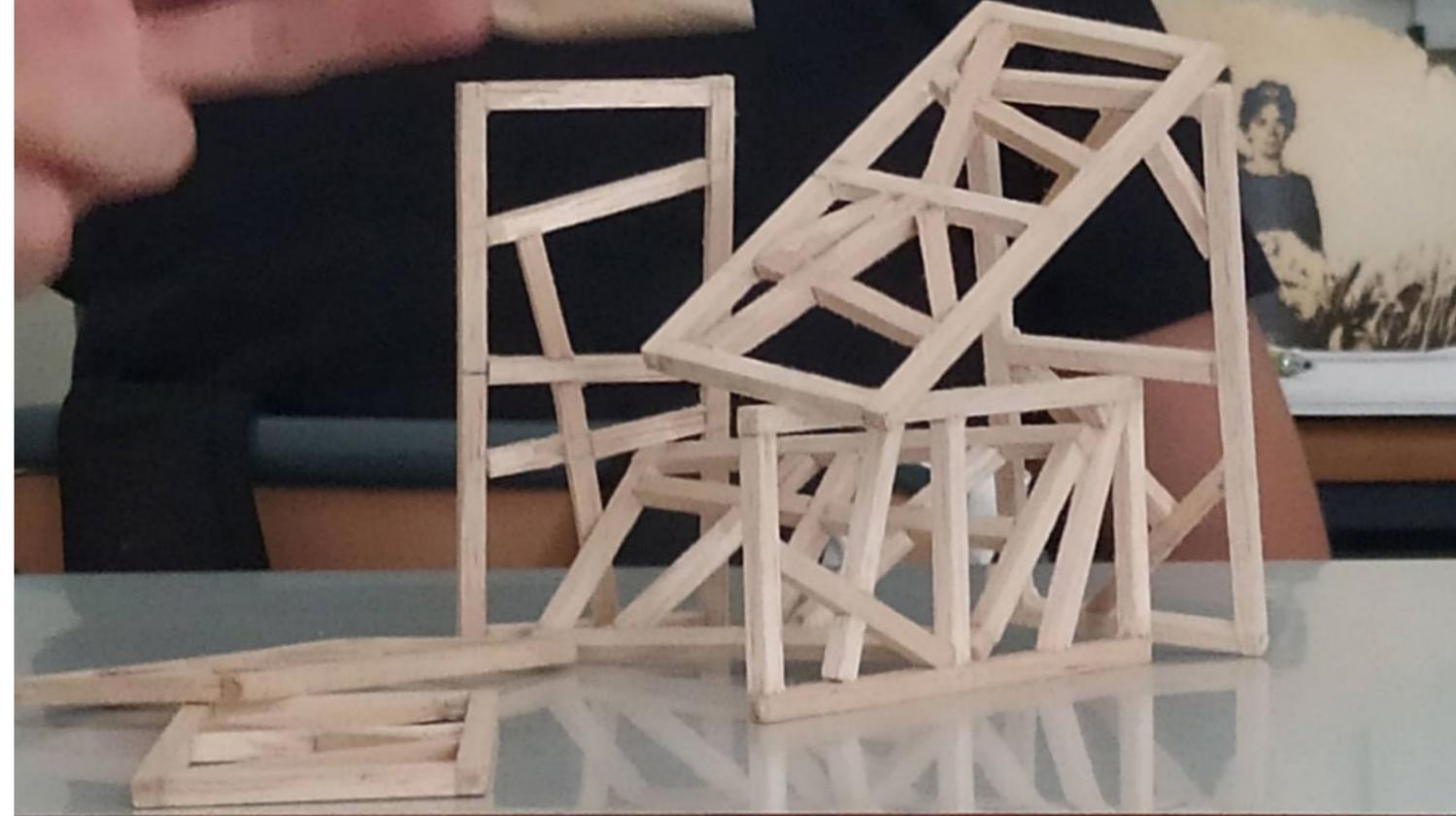
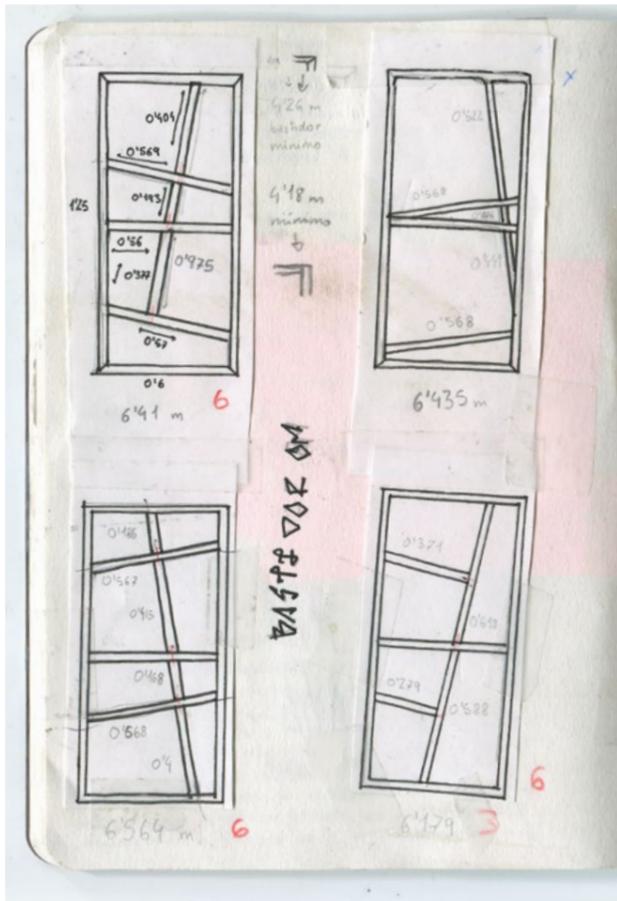


Fig. 43 Juegos con las maquetas.

Fig. 42 Escáner de cuaderno, estructuras internas para OM.

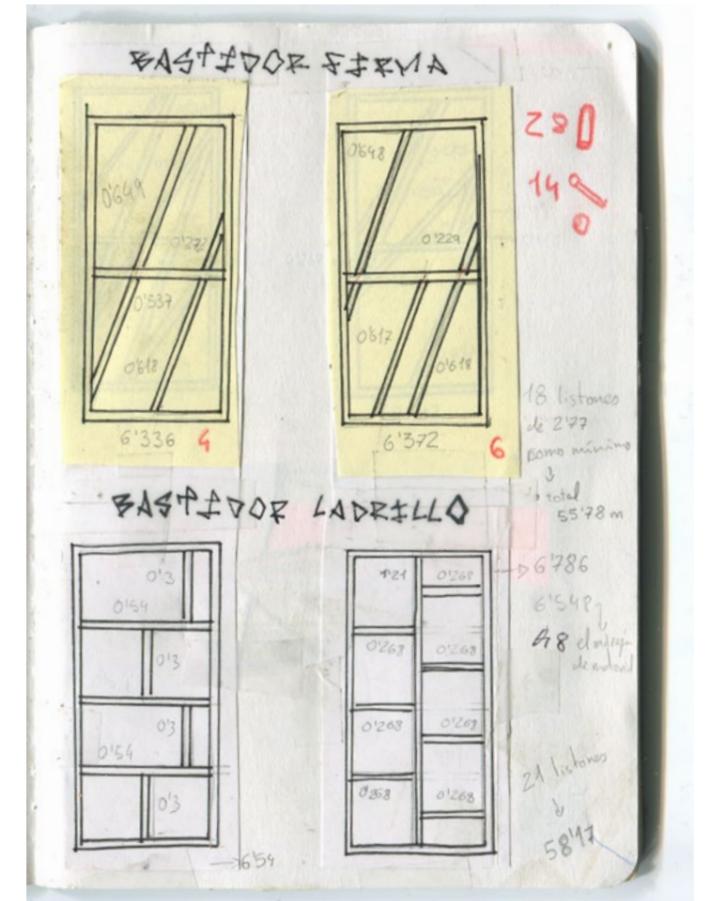


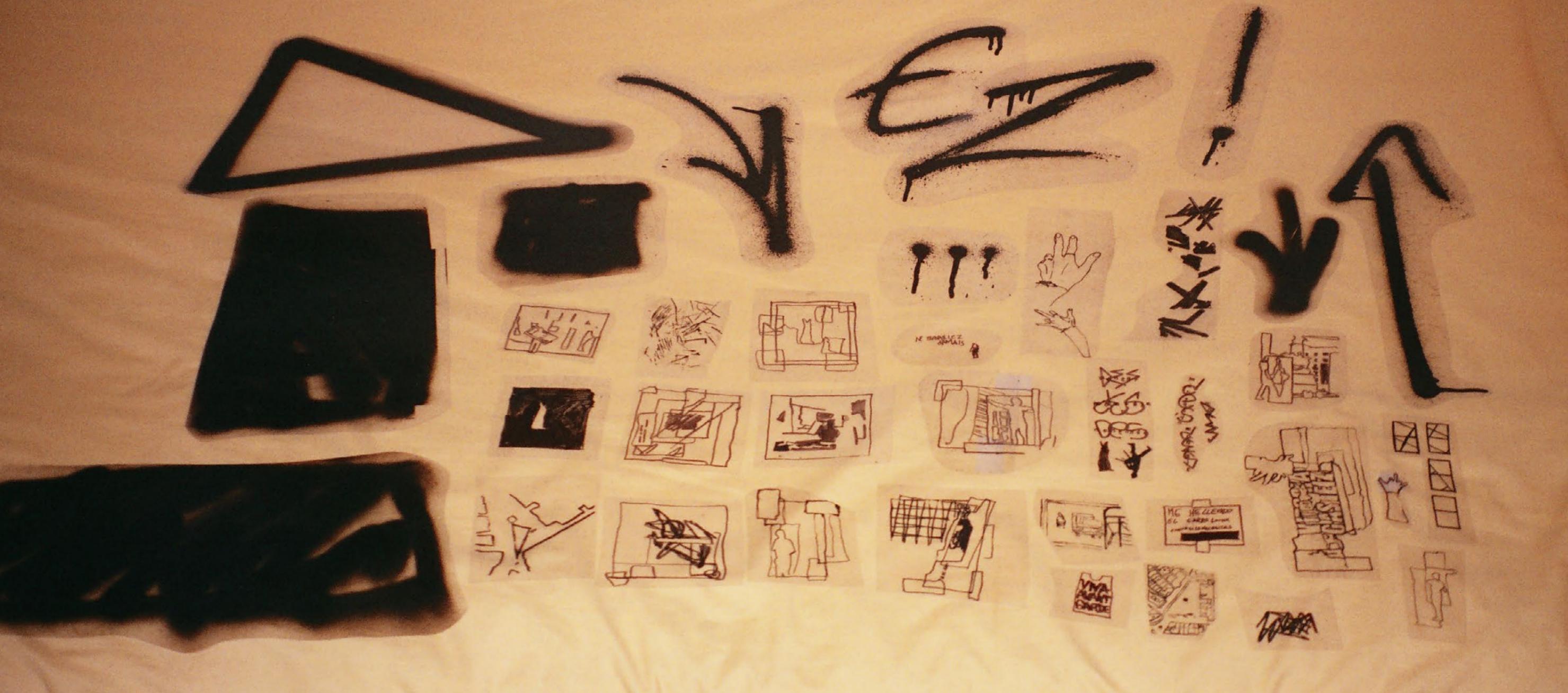
Se cerraron las medidas y el material a utilizar a través de bocetos y maquetas, teniendo en cuenta la manera más eficiente de realizar el despiece. Se tomó la decisión de crear cuatro bastidores a partir de la cuadrícula de Oteiza, OM, dos a partir de mi firma y dos con un patrón de ladrillo.

Se encargaron veintiún listones alistonados de abeto: 2700x20x20mm y tres listones redondos alistonados de abeto: 2700x10x10mm.

El tamaño de los bastidores venía dado por unas placas de aislante, con las que se había trabajado previamente.

Fig. 44 Escáner de cuaderno, estructuras internas para firma.





Al trabajar con planchas de offset emulsionadas es necesaria la creación de fotolitos. Estos están realizados en acetatos con spray, posca y permanentes.

Fig. 45 Fotolitos para litografía, realizados en acetato con spray, posca y permanente.



Fig. 46 Proceso de encolado de los bastidores.



Fig. 47 Proceso de encolado con espigas.

Fig. 48 Detalle de los bastidores con las uniones de espigas.

Se pegaron con cola blanca las esquinas cortadas a inglete y sujetadas con un sargento para marcos, de dos en dos, para poder avanzar a más ritmo.

El paso siguiente fue reforzar las uniones a través de espigas que atraviesan ambos listones por completo. Se realizaron los agujeros previos con una sucesión de brocas para perjudicar la madera lo menos posible. Sin embargo, al ser alistada se abrió con facilidad y supuso un problema a resolver. Se minimizaron los saltos entre números de broca y en los casos en que se abrieron mucho se rellenaron con serrín y cola blanca.





Fig. 49 Proceso de insolación de la plancha de offset con diseño de plaza.



Fig. 50 Plancha revelada con diseño de la plaza.



Fig. 51 Proceso de agujereado de las pletinas.

Para realizar las estructuras internas se usaron los retales de madera y se fue midiendo listón a listón para facilitar el cálculo de los ángulos de contacto entre el marco y la estructura interna. Al principio se planteó la opción de hacer machihembrado para unir ambas partes pero debido a la fragilidad de la madera se pensó en usar espigas de nuevo, y otra vez quedo rechazada por la fragilidad del material.

Al final, se optó por el uso de tornillería y tirafondos. Los tirafondos para unir el marco y la estructura interna y los tornillos y pletinas para unir las diferentes piezas entre sí. La longitud de los tornillos se debe a una intención de explicitar los mecanismos de unión.

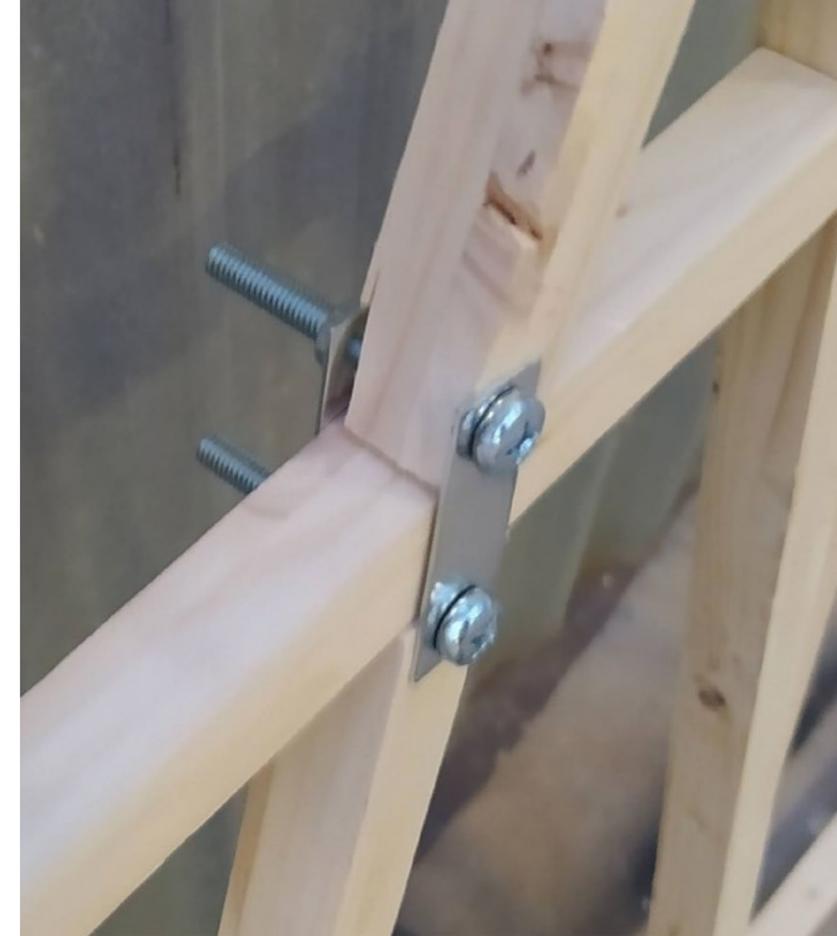


Fig. 52 Detalle de la unión con tornillos y pletinas.

Fig. 53 Detalle de la unión con tirafondos.





Fig. 54 Proceso de estampación, con la imagen en la mantilla.

#### Pasos para estampar

1. Limpiar la plancha.
2. Poner el activador de aluminio en una capa fina.
3. Esperar a que seque/actúe.
4. Limpiar la plancha.
5. Colocar el papel/tela en su lugar.
6. Humedecer la plancha y pasar el rodillo con tinta.
7. Asegurarse de que la plancha esté seca (no le gusta a la mantilla el agua).
8. Utilizar la manual: colocar papel continuo en el papel/tela y en plancha para que la mantilla no estampe, retirarlos y volver con la mantilla. O la semiautomática: (quitarse de los laterales y presionar un botón).
9. Repetir desde el paso 5.

Aprovechar los ratos mientras se seca la plancha para cortar el papel, preparar la tela, estirar la tinta...

Remarcar la importancia del trabajo colaborativo en el taller.



Fig. 55 Proceso de estampación del diseño plaza con Xara. Foto por Laura Ausín.



Fig. 56 Proceso de estampación del diseño texto con Gon.



Fig. 57 Los bastidores OM y firma.



Fig. 58 Diseño plaza en proceso de entintado.

Fig. 59 Proceso de estampación en tela del diseño plaza.



Fig. 60 Proceso de encolado de las imágenes con imágenes de MBV y LMEC.

Se tomo la decisión de incluir también la imagen de los tres dispositivos en la propia estructura. Para ello se descartaron los bastidores con estructura interna de ladrillos y uno de los OM. Las imágenes de los elementos se encolaron sobre retales de madera que me dio Jimena. Una imagen construida a partir de fotocopias para explicitar la estructura. Agujereando alrededor del perímetro para luego separar la figura del fondo introduciendo la caladora.

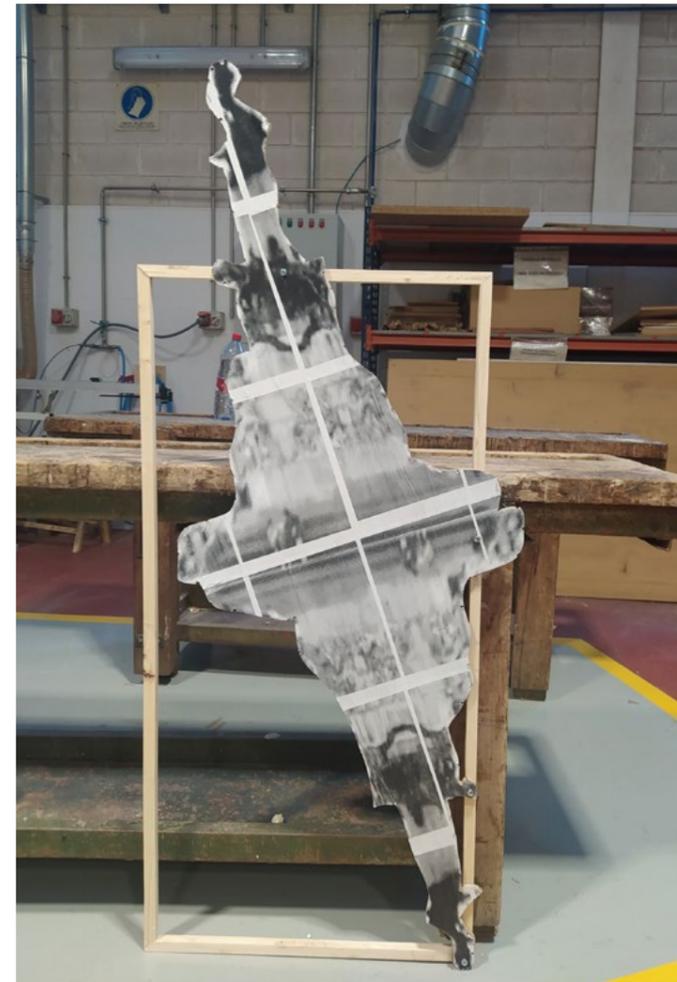


Fig. 61 Bastidor MBV.

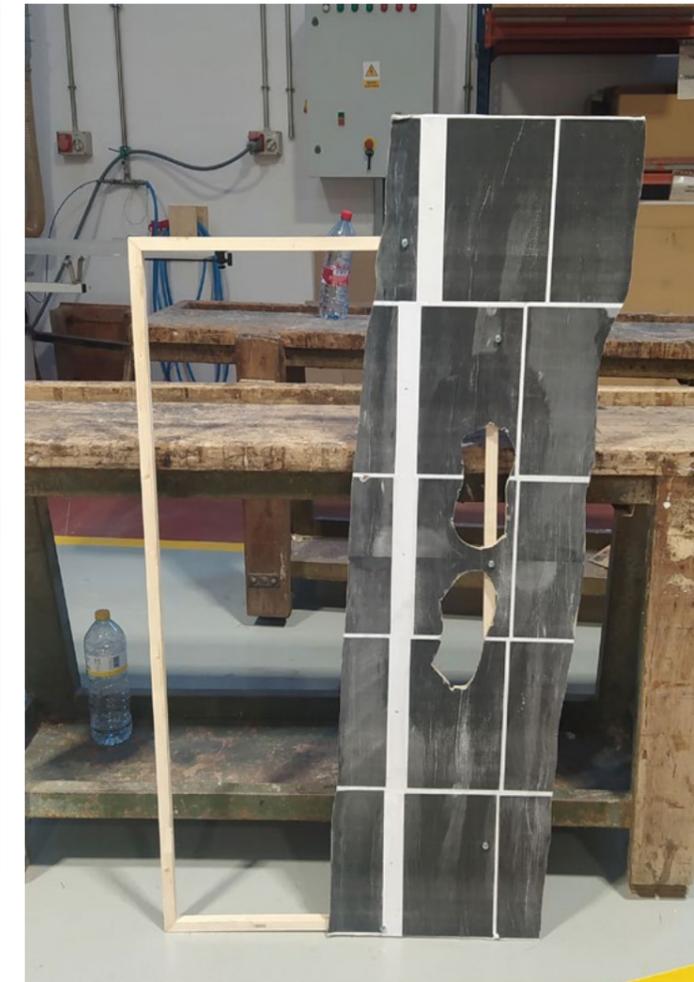


Fig. 62 Bastidor LMEC.

Fig. 63 Bastidor Vgl.



Fig. 64 Proceso de estampación con cartones de diferentes espesores.



Al estampar en tela hace falta una superficie debajo que la tense y la mantenga estable para conseguir una estampa fidedigna a la matriz. Si se utilizan diferentes elementos para conseguir un relieve irregular se pueden conseguir diferentes presiones y por lo tanto diferentes definiciones de la matriz en la misma estampa.

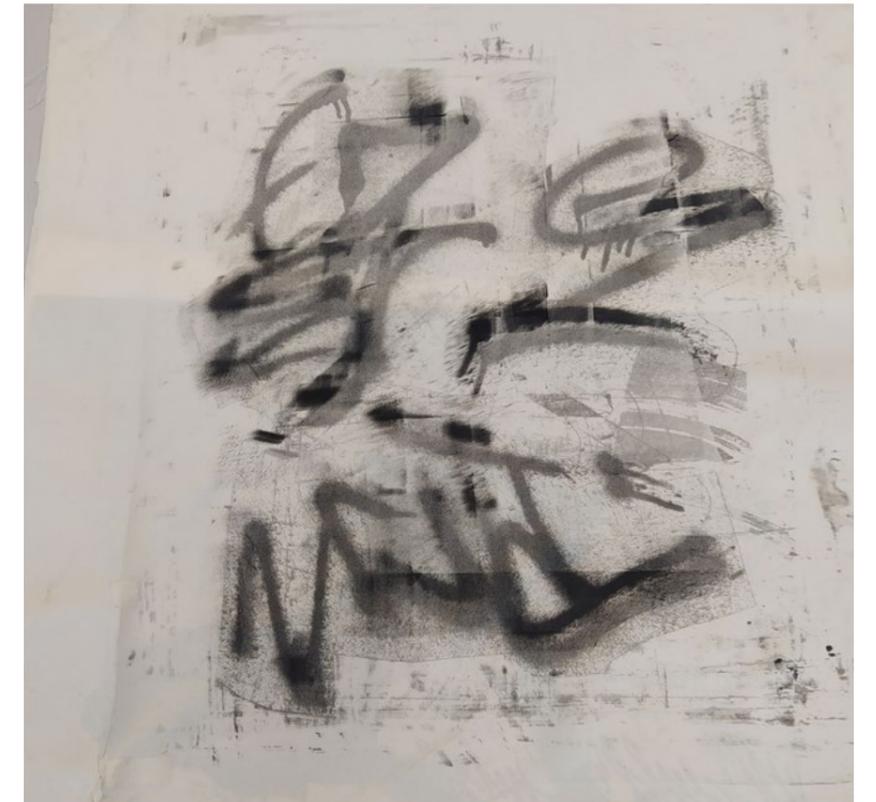


Fig. 65 Estampa con cartones de diferentes espesores donde se pueden ver las diferentes presiones en la imagen.

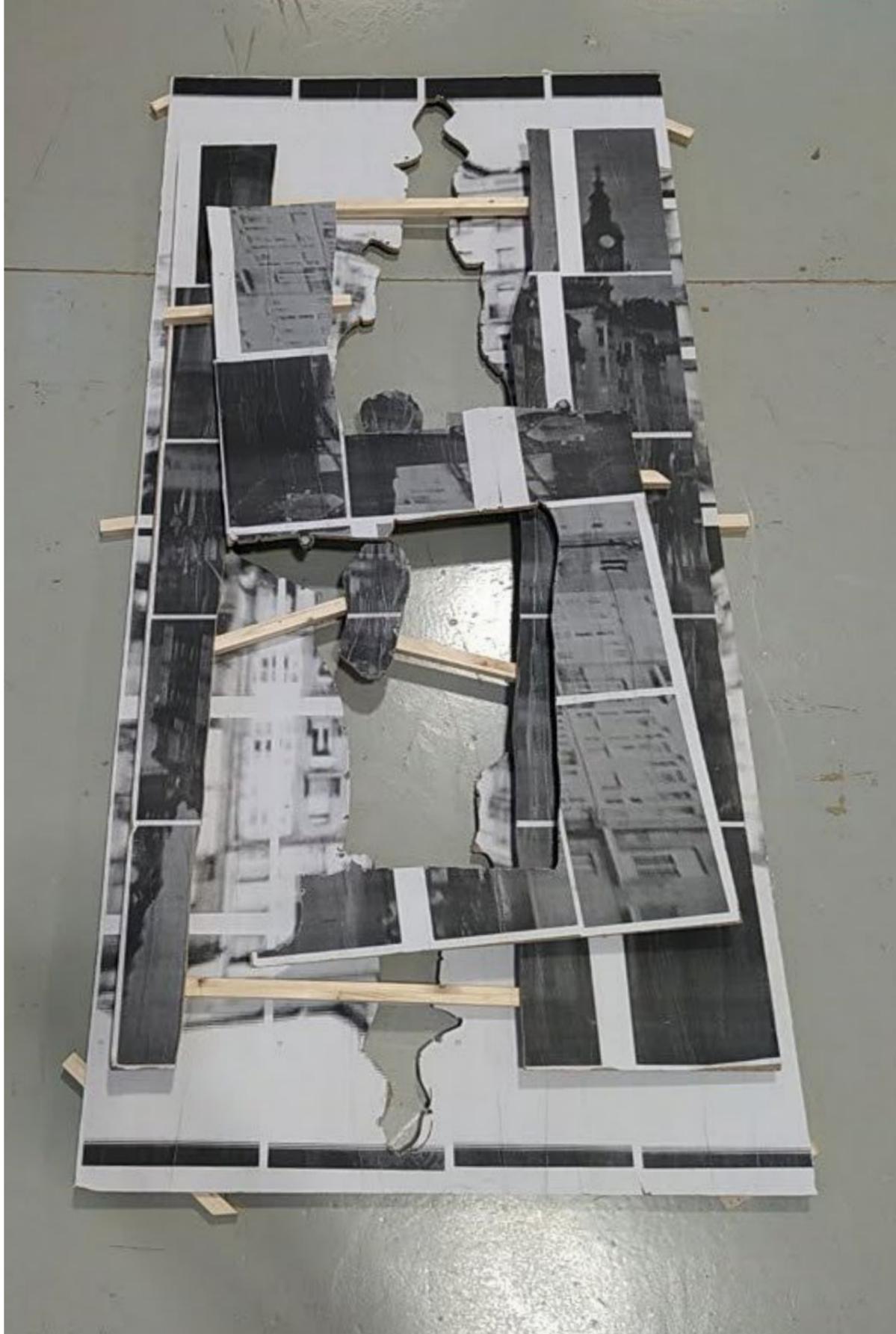


Fig. 66 Apilación de fondos.

Una estructura que une los fondos a través de varilla roscada.

Una unión precaria y explícita, forzando que se junten.

Para unir los fondos unos a otros utilicé varilla roscada de un metro y tuercas para fijarlo en su lugar. Mediante pruebas se iban realizando agujeros para conectar cada plancha con las otras viendo de qué manera las líneas de las varillas y los planos iban generando una estructura.

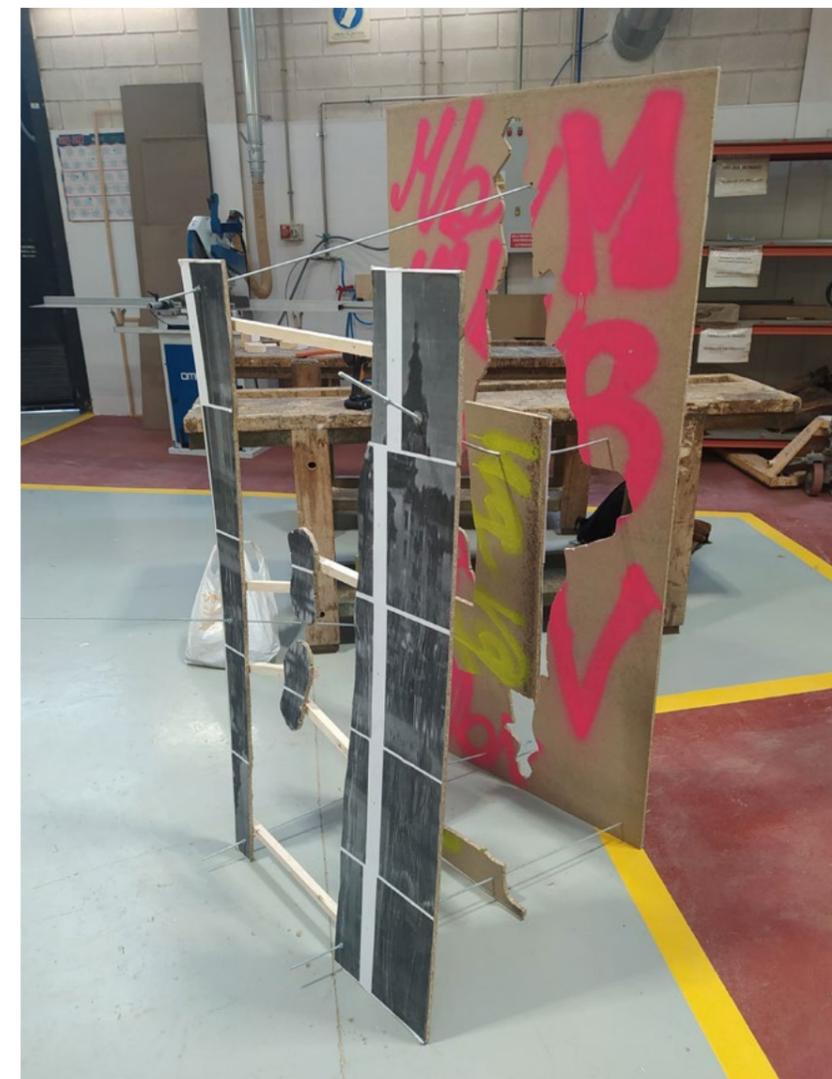


Fig. 67 Primer acercamiento a estructura de fondos.

Fig. 68 Primer acercamiento a estructura de fondos detalle de la unión con varilla roscada.



Fig. 69 Prueba de vestuario, detalle del bolsillo en tinta negra.



Fig. 70 Prueba de vestuario, detalle de manga en tinta roja.



Fig. 71 Lona microperforada.

El último elemento, la lona microperforada de 125x120 cm. Se realizaron intervenciones con spray. Un triángulo de color rojo uniendo cada elemento (fig. 72), generando una estructura.

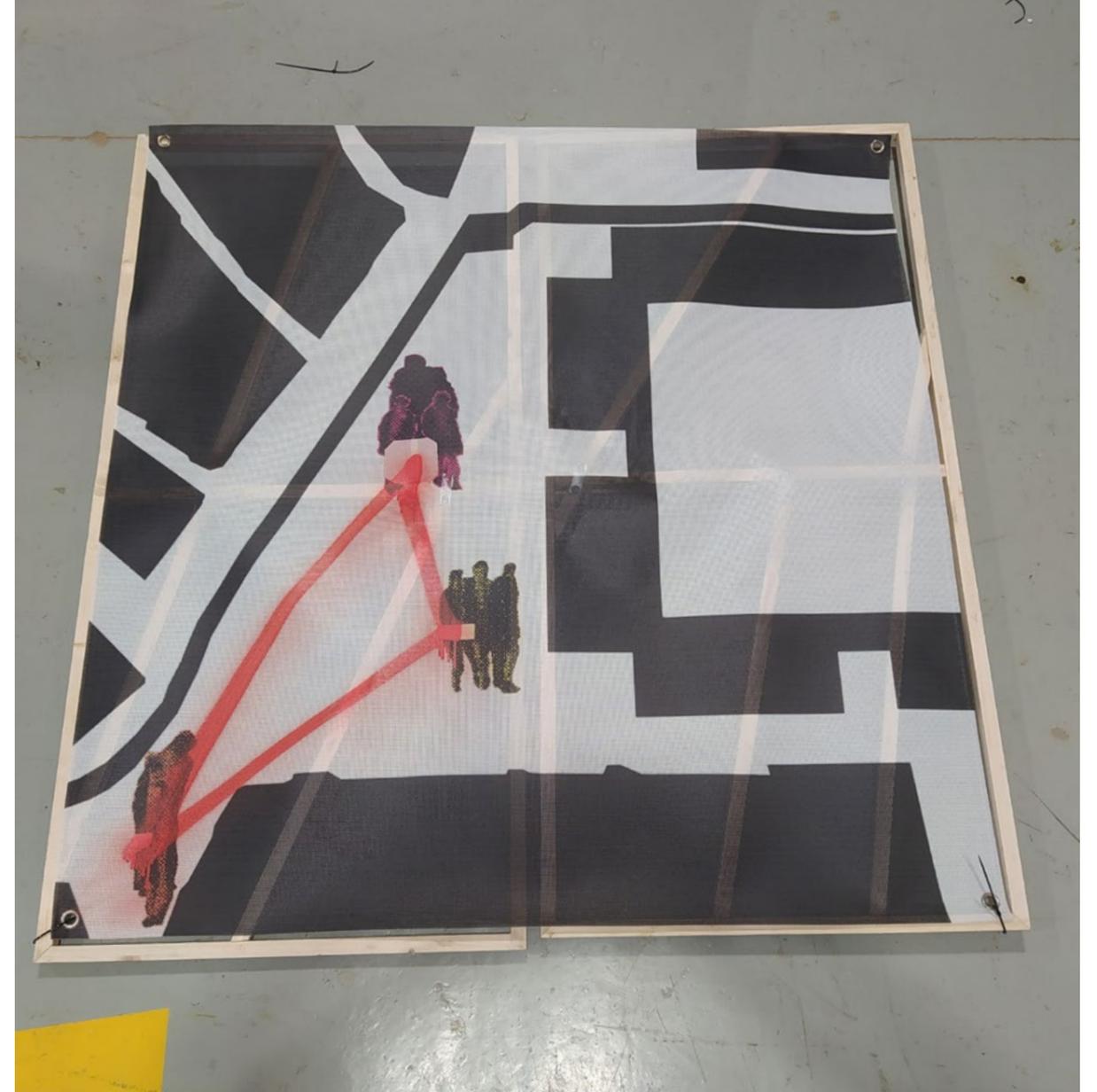


Fig. 72 Lona microperforada montada en bastidor firma con triangulo de spray uniendo los elementos.

La misma tinta sobre dos telas diferentes.

Fig. 73 Prueba de vestuario en tela negra y tinta rosa.



Fig. 74 Prueba de vestuario en tela blanca y tinta rosa.

Como último procedimiento se trasladó todo el material a la T-4 para hacer montajes. Allí cada vez se probaban cosas diferentes, organizaciones distintas. Estructurando y produciendo en el espacio expositivo.



Fig. 75 Carro de montaje 1.



Fig. 76 Carro de montaje 2.



Fig. 77 Carro de montaje 3.

Fig. 78 Prueba de vestuario del diseño texto en tela blanca con tinta rosa, verde y negra.

Colores muy de este verano  
según Helena



Según Xara  
London Calling de The Clash



Fig. 79 Todo el material junto en el "almacén" de madera.

## Praxis: Desde dónde (conceptualización)

### Posturas generales

Las piezas desarrolladas parten de posiciones de trabajo comunes a toda la práctica, (DES-) y DIY/DIWO/DIT.

Vamos a empezar por las generales. (DES-) es un texto que pretende reflexionar en torno al concepto de la instalación. Para ello se redactó el texto, colocado a la izquierda de la página, y se pidió a cuatro personas de contextos diferentes, Alba de la Portilla, Fran García, Javier Ozcoidi y Sara Mono, que escribieran las notas, que habitualmente van al pie de página, pero en este caso, están en la página de la derecha para marcar que tienen la misma importancia que el propio texto. Notas escritas para desautorizar la voz del texto.

Un dispositivo de transmisión de  
Flx. Javier Larreina Morales/FJLM

Fig. 80 Escáner de cuaderno con collage.



Con notas al pie<sup>2</sup>  
Alba de la Portilla Castillo/APC  
Fran Garcia Gomez/FGG  
Javier Ozcoidi Arricibita/JOA  
*Sara Mono/sm*

No me siento cómodo con la palabra instalación, me lleva ocurriendo casi desde que empecé la carrera, la gente la usaba para referirse a sus trabajos cuando a mí me parecía que tenía que ver con otra cosa. No quería colocarme en la posición<sup>3</sup> altiva de pensar que la gente se equivocaba, que era YO quien la usaba bien y los demás no tenían ni idea. Revisando textos sobre el tema me doy cuenta de que **ni las propias fuentes se ponen de acuerdo**<sup>4</sup>.

*...su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones, en muchos casos contradictorias: se ha afirmado que la instalación es una categoría artística que cumple un papel similar al de la pintura o a la escultura dentro de las artes plásticas, y a su vez se ha dicho y se ha escrito que es un género, – lo que querría decir que cumpliría dentro del arte una función semejante a la del bodegón, el paisaje o el retrato (Larrañaga, 2001, p.7)*

No hay una definición concreta, el propio espíritu de la instalación, amplio, transversal, múltiple, lo evita. Generando una genealogía propia en función del autor del texto. Uno de los nexos comunes eran los 60/70. Es aquí donde yo encuentro una de las primeras tensiones, los primeros que lo proponen son pintores, Kaprow, Flavin o Kabakov. Por lo tanto, sin faltar al *respe(C)to* a la pintura y a quienes la practican, **hay un no querer llamarlo** escultura<sup>5</sup> a sus acercamientos al espacio. No sé si por superioridad, por creer que la escultura son solo estatuas y monumentos y que lo suyo era otra cosa nueva y moderna<sup>6</sup>. También, hay muchas cosas que se vinculan con la instalación, el espacio expositivo o el papel del espectador, que para mí no son solo suya<sup>7</sup>.

Empezando por el primero, el espacio expositivo siempre ha sido esencial a la hora de hacer algo relacionado con el arte. El espacio que rodea a las cosas siempre ha estado, colocar un cuadro nunca ha sido **INOCENTE**. Gran parte de la historia del arte occidental ha estado vinculada a la iglesia, con mayúscula y con **minúscula**, por lo tanto, supeditada a la arquitectura, al espacio que está.

*...los espacios donde se instala el arte, son reconsiderados como condiciones estructurales de su existencia, como las manifestaciones materiales de las determinaciones contextuales. La inocente tarea de colgar un cuadro, o colocar una escultura, se vislumbran operaciones sofisticadas donde lo que está en juego es la percepción del objeto artístico (Moraza 2008, p. 98)*

El papel del espectador en la instalación<sup>7</sup>, no sé quién ha pensado que el espectador solo son ojos, igual la gente que trabaja con la imagen, aunque lo dudo<sup>8</sup>.

*El arte de instalación se diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía, vídeo) en que está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio. Mas que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista. (Bishop, 2006, p.81)*

Específicamente en la escultura la relación con el cuerpo<sup>9</sup> **es esencial** para entender las nociones de estatua y más tarde la de objeto<sup>10 11</sup>.

Estos discursos hacen que haga que yo no me sienta cómodo al usarla. Me genera **demasiadas tensiones y dudas**. Por lo tanto, usar otra palabra, montar<sup>12</sup>, a la cual me sentía más cercano y veía más potencial de aparato metodológico en mi práctica fue la solución. Desde montar aparecen otras dos palabras montaje y montando. A partir de aquí están sus versiones con el prefijo des-, desmontar, desmontaje y desmontando<sup>13</sup>. Cada una marca una aproximación diferente al sentido que le quiero dar a la noción, el sustantivo, el infinitivo y el gerundio<sup>14</sup>.



Fig. 81 Escáner de collage 1.

<sup>1</sup>(DES-)

«el comportamiento de Oteiza se puede asimilar al formalismo moderno, que asignaba al arte la misión de desmontar la realidad y volverla a construir para, mediante su extrañamiento, desvelar la cualidad fenoménica del mundo, donde, a veces, se escondía el misterio.» (Bados 2008, p. 20) JOA

<sup>2</sup>Notas al pie

Un ejercicio de desautorizar el texto desde la marginalia. Fusilado de (Experimental Jetset 2021). Una operación desde la igualdad. Los tipos de letra dicen algo. FJLM

<sup>3</sup>Posición

no es altiva, estabas situándote. (para mí) estabas señalando aquello que no te estaba gustando o que el resto de las personas no le daban el valor k tu le das. Por eso creo que desde ahí se construye esto APC

<sup>4</sup>ni las propias fuentes se ponen de acuerdo

La razón de ser de esto es "natural", pues es el entendimiento sobre fenómenos nuevos y/o relativamente reciente siempre es marcado por la disparidad en los siglos XX y XXI. Por poner dos ejemplos cercanos al nacimiento de la instalación como concepto, también había gran disparidad entre lo que era y debía ser el feminismo entre muchas autoras, al igual que también había gran disparidad entre lo que era y debía de ser o, incluso, cómo debería considerarse el concepto de espacio expositivo, que no se empieza a estudiar de forma directa hasta los ochenta. FGG

<sup>5</sup>no querer llamarlo escultura

Pero yo creo que es desde el miedo o desde el querer desligarse de la tradición APC

<sup>6</sup>No sé si por superioridad, por creer que la escultura son solo estatuas y monumentos y que lo suyo era otra cosa nueva y moderna

Esto nace principalmente de la arrogancia del arte pictórico, entendido como las ramas de la imagen plástica en dos dimensiones. Casi siempre ha tenido el papel histórico de la narración y, más adelante, el del espacio expositivo, por lo que los artistas que se encontraban en estas ramas creían que el primer arte era el suyo, y luego iría lo demás. Si bien la historia del arte les dio la razón durante siglos, el concepto de instalación se les quedó mucho más grande de lo que ellos podían imaginar. FGG

<sup>7</sup>o el papel del espectador, que para mí no son solo suya

No soy creyente de que porque algo caracterice a la instalación les elimine esta característica a otras técnicas, ramas, ámbitos, etcétera. FGG

<sup>8</sup>No sé quién ha pensado que el espectador solo son ojos, igual la gente que trabaja con la imagen, aunque lo dudo

También creo que esto tiene mucho más que ver con la arrogancia del artista que con el propio concepto de la instalación, me explico: sería muy ingenuo asumir que muchos artistas de antes de la contemporaneidad no poseían más deseo de ser contemplados a de formar parte de su propio público. Sería también ingenuo pensar que no ocurre lo mismo ahora. Además, no creo que el papel del espectador sea la única característica relevante de la instalación, sino también el contexto en el que la idea prevalece sobre los aspectos formales. Esto es importante a corto plazo, pero puede ser un problema a largo plazo. En su nacimiento era muy relevante esta idea porque la academia le daba una importancia rotunda a lo formal, pero "ahora" que la academia está acogiendo a la instalación como si fuese parte de ella, empieza a generarse el punto de ambigüedad entre las distintas ramas y técnicas artísticas. ¿En qué se diferencian la escultura y la instalación si la instalación deja de poder ser apropiable por parte de la disidencia? FGG

<sup>9</sup>Cuerpo

La escala. Total APC

<sup>10</sup>Objeto

Recuerda que la escultura no está solo en el objeto. JOA

<sup>11</sup>El párrafo completo

Te propongo hablar un día de la mirada, quizás nos sirva a las dos ya que yo también estoy con ello. Te envío también un documento de la mirada desde un punto fenomenológico. JOA

<sup>12</sup>Montar

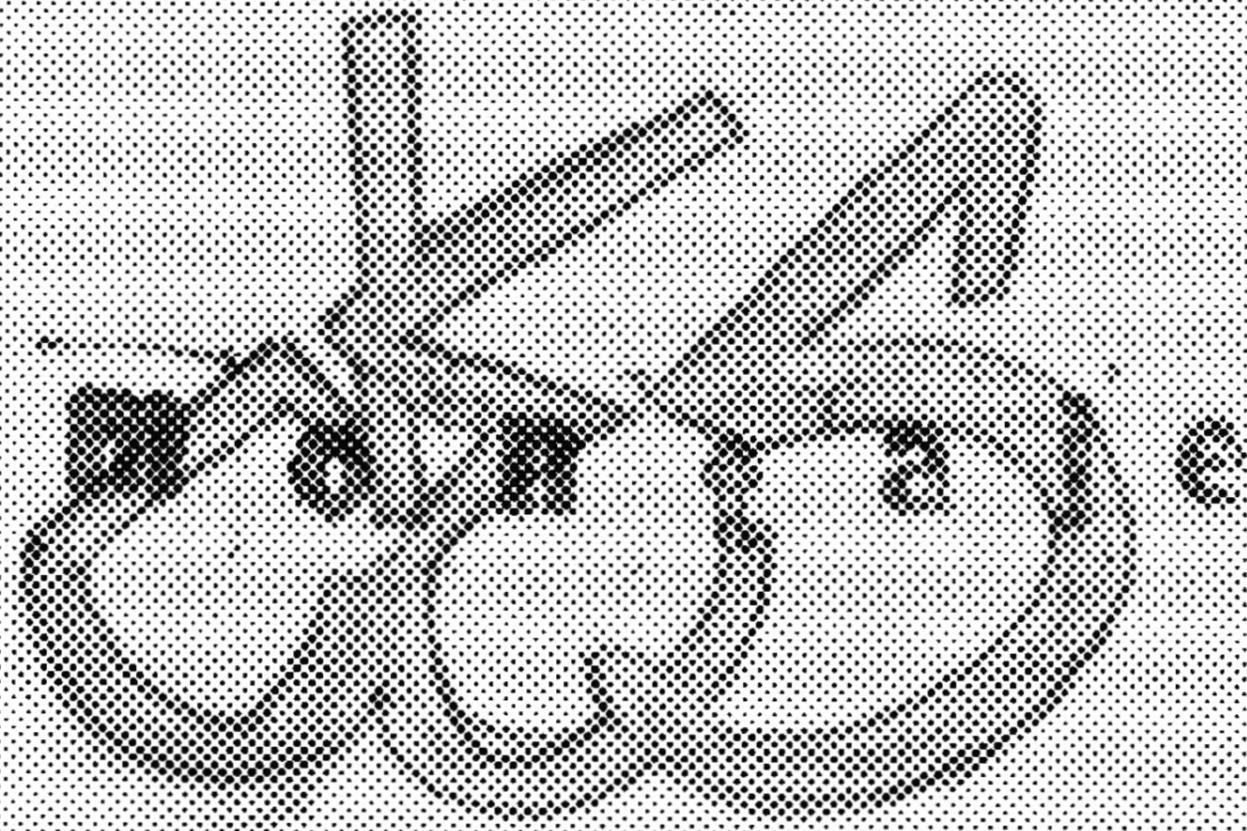
Préstamo (s. XVI) del francés monter, tomado como término militar en el sentido 'subirse encima de un animal'; procedente del bajo latín \*montare, es derivado de mons, montis 'monte', por comparación de la acción de ascender o descender con la de montar a caballo. APC

<sup>13</sup>desmontar, desmontaje y desmontando

¿Crees que en cada montaje o desmontaje produces algo nuevo? A mí me gusta intentar que suceda eso si las condiciones me lo permiten. JOA

<sup>14</sup>El párrafo completo

Como apunte meramente personal, encuentro también mucha ambigüedad en el concepto de "montar". Si bien jamás podría negar que está extremadamente ajustado a tu método de trabajo, creo que también resulta ambiguo. ¿No es prácticamente cualquier obra un montaje de sí misma? Si la instalación resulta ambigua al comerse al espacio y adueñarse del terreno de lo que ya existía, ¿no hace lo mismo el montaje? FGG



(des)MONTAJE<sup>15</sup>.

*La relación* con el cine y la edición *es evidente*, las teorías del montaje están ahí. Lo que ocurre cuando pones dos imágenes juntas, seguidas. Las imágenes no piensan, se piensan y estructuran pensamiento. Al montar vídeo, hay que estar en ese entre fotogramas. Atisbar lo que ocurre al unir las imágenes para poder estructurar. Por la tanto, la relación que tiene el montaje cinematográfico con el espacial es la conciencia de estar.

Estar presente en el montaje para poder tomar las decisiones en el in-situ. Por mucho que fuera diseñado con anterioridad hay que *estar* para poder adecuarse al espacio y no imponer. Además, al construir montajes donde lo que une cada dispositivo no es evidente y hay entres. Los recorridos mentales, espaciales o simbólicos quedan a cargo del público que recoge y reconfigura lo que propone el montaje. El montaje espacial puede convertirse en un desmontaje haciendo que los elementos vuelvan a su estado de almacenaje. Sin embargo, ese desmontaje se convierte en una nueva estructura de significados. La desarticulación de una película, en cambio, es la descontextualización de planos, arrancarles del sentido de conjunto.

A los (des)montajes no se les puede arrancar el conjunto, al *ser* colectivos, al menos en los que he estado. Experiencias conjuntas donde el estar, el compartir, el escuchar, el organizarse ocurre. Estar de forma activa para ver donde aparecen los entres. Estar en grupo donde se aprende unos de otros, ya sea cómo funciona mejor dos elementos o cómo solucionar un problema con un proyector<sup>16</sup>.

Fig. 83 Escáner de collage 3.

<sup>15</sup>(des)Montaje

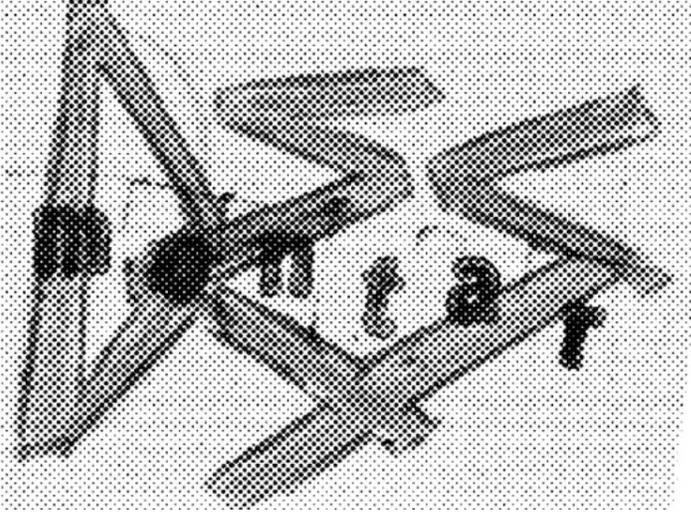
Es interesante que hables del montaje desde el vídeo, yo también lo pienso bastante, a pesar de que ya sabes que es algo que tiendo a evitar siempre. Leer esto me ha recordado a lo que me sucedió en una exposición colectiva este curso, donde un vídeo que proyectaba y que había estado trabajando en el in-situ, terminó de montarse para mí cuando se introdujo el sonido de las piezas de Iker. Para mí ahí, desde el trabajo espacial en la sala, se dio el montaje y por ello al acabar, un desmontaje que hace que algo de lo que ahí pasaba ya no esté en lo mío. (imagino que esa carencia de audio ahora para ese vídeo es la que me está haciendo trabajar un poco con sonido sin tener ni idea...) JOA

<sup>16</sup>El párrafo completo

Creo que esto no es una característica propia del arte, sino de todos los procesos mentales, culturales e, incluso, políticos. Se practiquen correctamente o no, porque el arte puede poseer procesos mentales terroríficos al igual que lo hace la política (que no lo político), creo que esto forma parte de humanizar nuestros actos, no de estructurar nuestro arte propiamente dicho. Esto anterior lo escribo pensando que en-tiendo a lo que te refieres, que puedo estar alejado de tu intención, pero la analogía que voy a hacer es que, por ejemplo, la Revolución Industrial fue una forma de desmontar y volver a montar una estructura social y económica, que aunque bien podría no haber sido radical, ese desmontaje "se convierte en una nueva estructura de significados". Si bien puede ser una extrapolación extraña y también ambigua, creo que todo (o casi todo) lo que construimos en cualquier ámbito sigue una necesidad de montaje y desmontaje, sea simbólico o físico, o ambas cosas. FGG

Fig. 84 Escáner de collage 4.





(des)MONTAR.

El teatro. Mi padre y mi madre fueron durante parte de su vida miembros de una compañía de teatro. Yo estuve entre bastidores mientras había que montar, recorriendo escenografías a medio montar y molestando en los ensayos. No recuerdo el desmontar, probablemente ocurrían muy tarde para *un chiquillo*<sup>17</sup>. Recorrer las escenografías mientras se construían marcó la relación con el espacio y el cuerpo. Entender la profundidad del escenario, cómo en los ensayos va configurando y produciendo espacio y también desde donde se mira, la importancia de la posición.

El arte de escena, entiéndase todo lo que ocurre en un escenario, tiene dos elementos que son pertinentes en el (des)montar, la escenografía, configurada a partir de dispositivos, y los cuerpos, actores, bailarines, músicos... Estos elementos son los que constituyen el espacio de representación<sup>18</sup>. Se afectan el uno al otro construyéndose de forma conjunta. La escenografía estructurando el espacio y las personas sobre el escenario produciéndolo. Al trasladar esto al espacio expositivo puede parecer que el factor importante son esos dispositivos, las piezas que deben ser rodeadas, vistas, apreciadas. Activadas por el espectador pero no trabajando con ellas<sup>19</sup>.

En cambio, si cambiamos de posición de instalar a montar se puede crear una relación directa. El montar hace que ambas partes cobren la misma importancia. Las piezas se convierten en un marco para el espectador, donde ocurren cosas. Ensamblajes de materiales organizados para que los cuerpos puedan generar su propia relación. Al colocar la estructura del montaje y las piezas en primer plano el público entiende que está en una ficción, un espacio creado, de representación donde puede establecer dinámicas diferentes con el espacio.

Más mayor he montado y desmontado diferentes formatos, pero nunca solo. A veces con gente con años en esto que te indica dónde van las cosas, cómo llevar el peso, cómo cargar y descargar una furgoneta... Esto permite entender el espacio, que han automatizado para hacer más fácil el trabajo. Otras veces, muy pocas, he sido yo quien sabe algo más y he podido compartir ese conocimiento. La mayoría de las veces ha sido con gente como yo, que sabe pero no mucho. Apoyándonos los unos en los otros, aprendiendo de forma conjunta, amoldándonos a cada manía, produciendo espacio al (des)montar<sup>20</sup>.

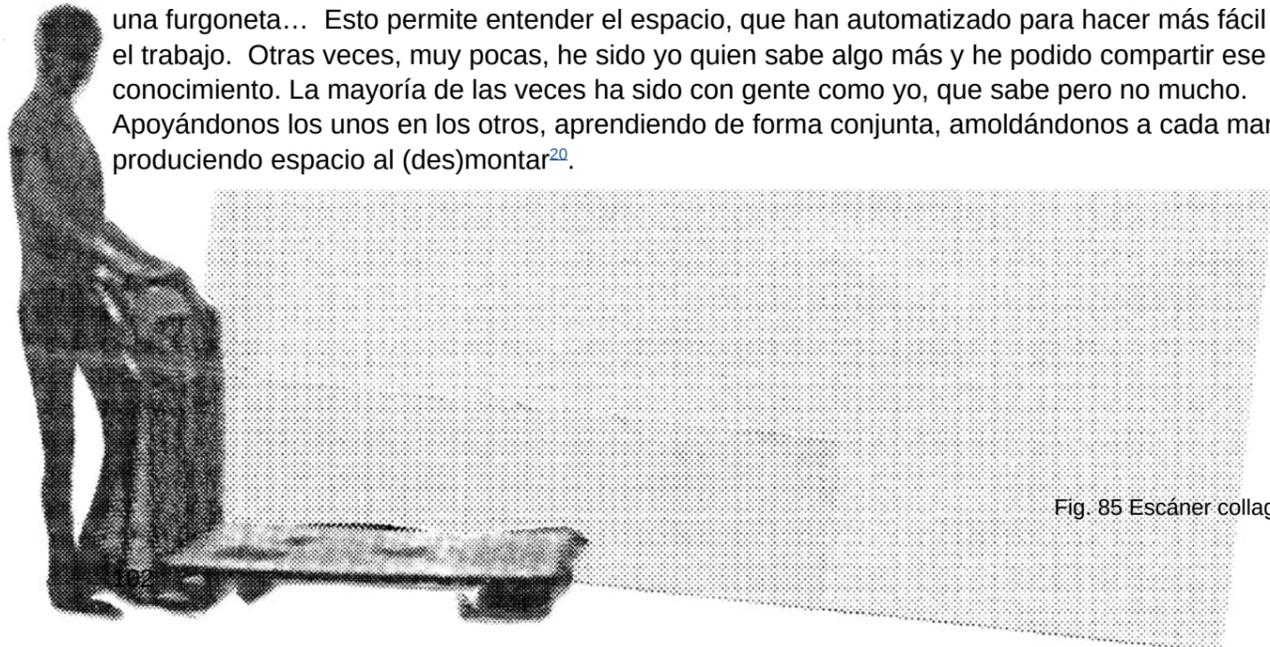


Fig. 85 Escáner collage 5.

<sup>17</sup>Un chiquillo

Este pequeño, diminuto, ínfimo escrito abraza lo escurridizo, la grieta, lo que está en medio de. Descontextualiza y desmonta a la par que construye un texto para abordar esta tarea sin pretensiones. Esta pequeña intervención depende del texto madre y ambos están intrínsecamente vinculados. Desde el pre- amor hacia Javier y a esta cosa de la creación-construcción. *sm*

<sup>18</sup>Estos elementos son los que constituyen el espacio de representación

Quitarte la razón en esto sería de ser un necio, pero creo que sí que cabe una pequeña puntualización. Creo que es repetitivo expresar que la escenografía (un espacio construido) conforma el espacio de representación (un espacio construido). Me refiero al espacio de representación como "espacio construido" porque hemos aportado tanta connotación a cada espacio que todo son espacios construidos simbólicamente. Creo que lo adecuado sería expresar que los elementos que configuran el espacio de representación son los cuerpos y él mismo. FGG

<sup>19</sup>Activadas por el espectador pero no trabajando con ellas

Creo que esto otro no es del todo cierto, y creo que es una contradicción. No podemos hablar de que la instalación (o cualquier otra rama) busca activar al espectador sin trabajar con las piezas después de expresar "no sé quién ha pensado que el espectador son dos ojos". Si el espectador la activa solo mirando, entonces su única actuación parte de sus ojos, y esto no es -o no debería ser- cierto. Si bien puede parecer también que me estoy contradiciendo después del apunte que te hice anteriormente sobre esto mismo, creo que la instalación -y, en realidad, todo el arte- necesita deshacerse del deseo de la admiración y permitir que el público viva en sus obras. Por otra parte, me parece injusto atribuir -o dar a entender, que también puede no ser tu intención, pero la asumo porque este texto va relacionado con la instalación- esta arrogancia del artista al arte de instalación, luego de habérsela atribuido a la pintura. Creo que la arrogancia del artista, en este caso, no excluye a ningún ámbito artístico. El arte es un agujero negro de arrogancia y superioridad, y debemos partir de asumir en dónde estamos y qué artistas tenemos al lado -y encima- para poder generar estas críticas -que, por cierto, son muy necesarias. FGG

<sup>20</sup>El párrafo completo

Otro apunte personal: me parece muy tierno y relevante plantear el espacio de trabajo compartido como un espacio de entendimiento, empatía, comprensión y oportunidad de realización y autorrealización. FGG

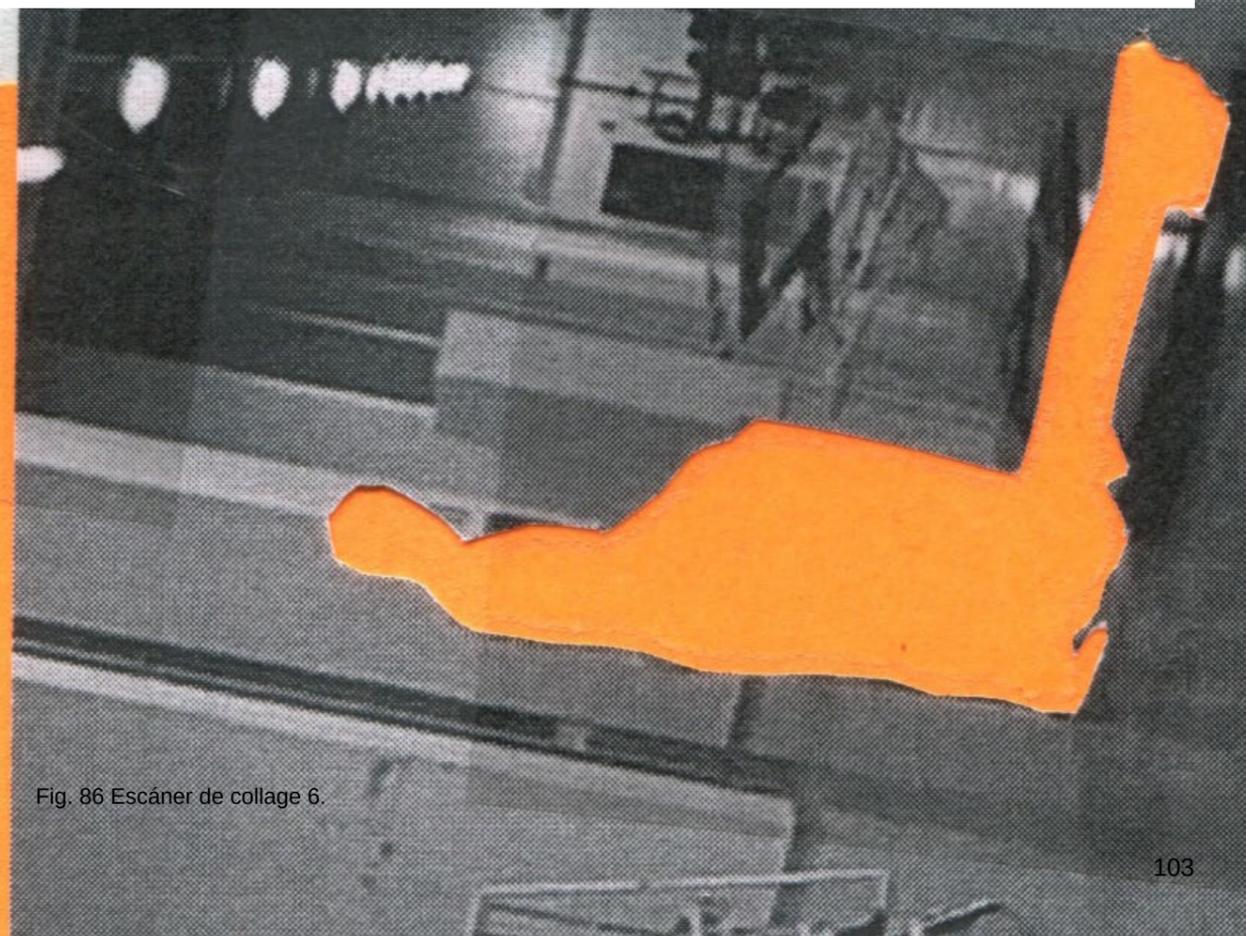
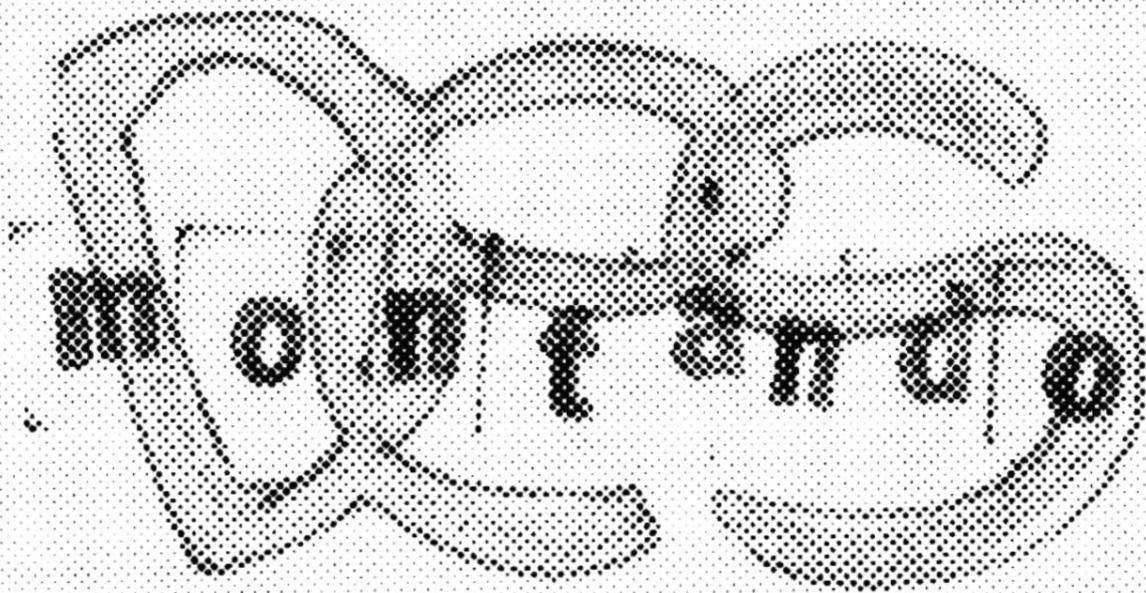


Fig. 86 Escáner de collage 6.



(des)MONTANDO.

La potencialidad de las cosas. Estar montando y desmontando, ves las cosas dispuestas en el espacio y puedes confundirte. Un estado intermedio, una marca de acción y de tiempo, la potencia del material. Montas y desmontas encontrando manías: dónde dejar el material, apilarlo de forma diferente si viene o va a una furgoneta/carro, cómo organizas el espacio para trabajar de forma cómoda. Constantemente organizando espacio, haciéndolo.

(Des)montando que es gerundio, una velocidad, un tiempo, demencialmente acelerado. En cambio, es contradictorio con mi forma de trabajar y con estar (des)montando. Donde la mayoría del tiempo se pasa mirando y probando, subiendo y bajando, compartiendo el espacio. La potencia, la posibilidad, el cambio, la revolución permanente eso es lo que permite estar (des)montando. Un estado de posibilidades, una velocidad incierta que se nutre de planes e impulsos. Estar entre montaje y desmontaje, entre montar y desmontar, (des)montando. Plantear una estructura para luego tensionar y generar conflictos desde dentro, desmontándola poco a poco y montando otra nueva. Cada una se va acomodando más, el aparato metodológico se refina. En cambio, el in-situ, es estar en proceso, en gerundio, permite que ninguna estructura sea lo suficientemente sólida, autoritaria. (Des)montado una posición de estar<sup>21</sup>.

22



Fig. 87 Escáner de collage 7.

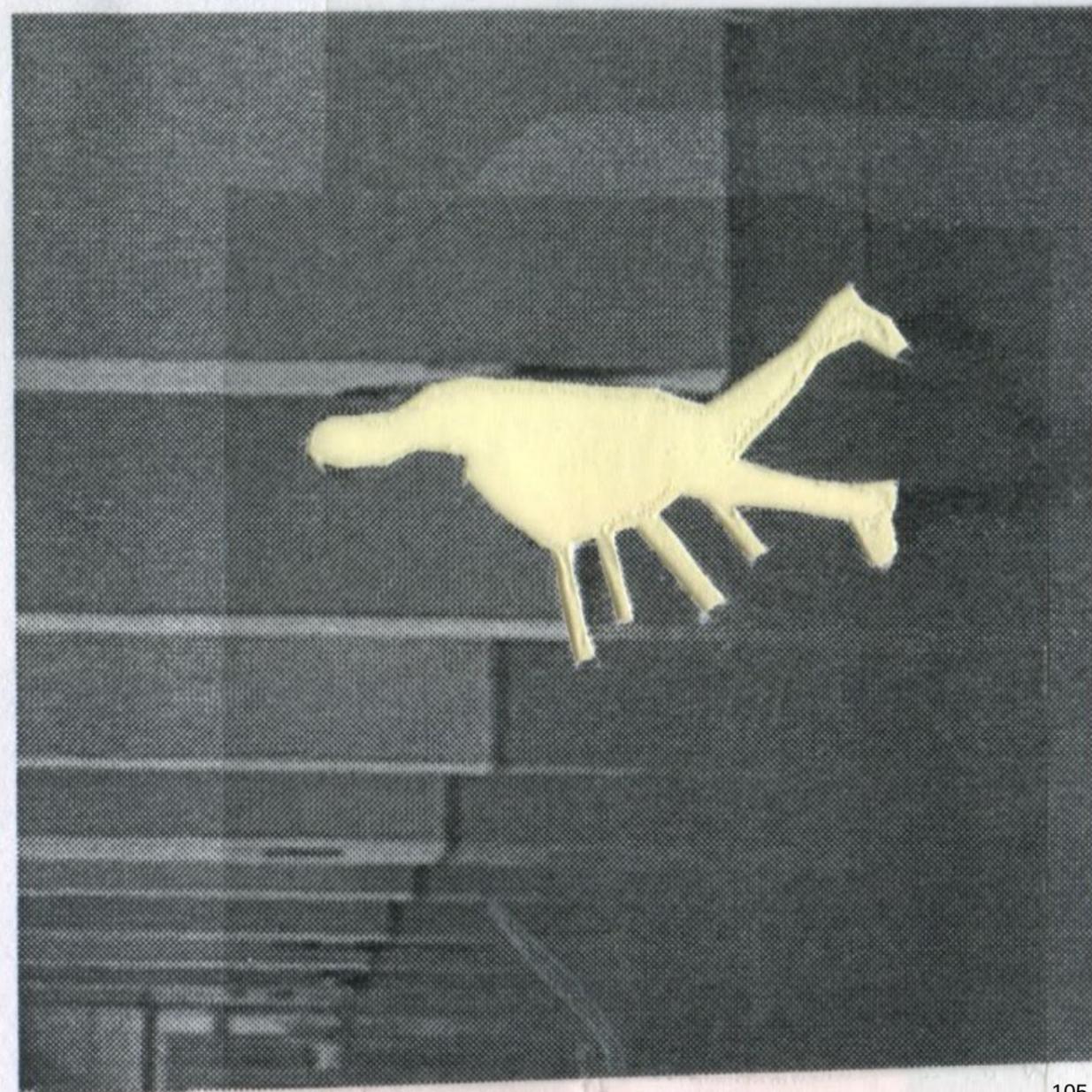
<sup>21</sup>El párrafo completo

Creo que esa binariedad entre el montaje y el desmontaje, "(des)montando", es lo que le aporta un interés muy grande a tus piezas (que no llamaré instalaciones por respeto). Opino que aportarle algún concepto intermedio, que no necesite de las raíces originarias de "montar", puede aportarle fuerza, siempre y cuando no pierda la unión con el concepto. Cuando veo tus piezas, obviamente pienso en "montar" porque ese concepto me lo aportas tú, pero también se me cruza por la mente "irrumper" y "modificar". Esto solo lo doy como opinión, que tiene un valor muy relativo en este caso, pero contemplo tus obras como una irrupción, un repentino, una descolocación entre lo que entendemos como montar y como desmontar. Creo que tus piezas salen de lo binario de hacer una cosa o la otra, y creo que merecen su propia forma de ser que no sea una suma de conceptos. Opino que, en este caso, la suma de las partes aporta más que el todo, y esa suma exagerada merece un trato propio, pero en horizontal con el montaje y el desmontaje. FGG

<sup>22</sup>Fuera de texto

Creo que esta es la nota con más sin sentido y encima le pongo la última, pero me ha pasado dos días que al leer el texto no podría parar de imaginar una persona maquillándose exageradamente, poniéndose un pelucón y después quitándose todo. Generando dos imágenes distintas a partir de una misma cara, potenciando y/o cubriendo distintos rasgos. JOA

Fig. 88 Escáner de collage 8.



## Post-mortem de (DES-)

Es necesario empezar con una serie de aclaraciones que justifican este texto. El anterior, se escribió por tres motivos: una reflexión en torno al tema de la instalación para el TFM, una respuesta a una propuesta para Edición Experimental y la construcción de un dispositivo para el montaje del PAM! 23. Por lo tanto, el texto se condensó en el estado que recoge las páginas anteriores, hay muchas cosas que son dignas de cambiar y puntualizar. Sin embargo, se ha decidido mantener la integridad del texto y resolver las cuestiones que levantan las notas al pie en este. La autoridad que se otorga a la escritura y el tiempo que se dedica a la redacción es una ventaja. Sin embargo, se cree que al recoger lo planteado se está incluyendo, al fin de cuentas «el montaje se erige en sintaxis.» (Aguirre 2022, p. 38).

La estructura de este post-mortem va a seguir el mismo orden de las notas al pie, con la excepción de la intervención en el propio texto de Sara Mono que se va a comentar al final. Los números de las notas al pie, con hipervínculos, para reconocer a qué se responde y si es necesario se incluirán extractos de estas en cursiva.

[1](#)-Empezar con una cita de Bados hablando sobre Oteiza.

[2](#)- La operación.

[3](#)-Desde dónde se construye el discurso y qué posiciones tomamos es una cuestión que ha atravesado el TFM. Que se haya encontrado una manera de hacer que sea y se reconozca como humilde, es importante. «El montaje, sería a las formas lo que la política es a los actos: necesita juntos estos dos significados del desmontaje que son el exceso de las energías y la estrategia de los lugares, la locura de transgresión y la sabiduría de posición.» (Didi-Huberman 2013, p.119).

[4](#)-De los ochenta hace cuarenta años.

[5](#)-La transgresión de querer ser nuevo y moderno.

[6](#)-No sé si les ha dado la razón.

[7](#)-La decisión de colocar la importancia del espectador como esencial para la instalación, es tramposo. Elegir partes del argumentario fáciles de discutir para rechazar el conjunto. Aunque estoy de acuerdo en que una característica se pueda compartir entre disciplinas y no hace menos válida a ninguna. Si se necesita algo definitorio que centre el objeto de estudio. Además en el caso específico de « la "inclusión del observador" -mencionada tantas veces como novedad en relación con el arte minimalista y el arte de la instalación- designa la estructura autorreflexiva-performativa en el sentido antes mencionado de la relación estética con el objeto, entonces esta inclusión sería una característica de toda *experiencia artística*» (Rebentisch 2018, p. 69)

[8](#)- *¿En qué se diferencian la escultura y la instalación si la instalación deja de poder ser apropiable por parte de la disidencia?* FGG. Igual habría que hacer lo disidente desde un sitio, no desde un formato INSTALACIÓN. Entender lo instalativo como «...modelos de su posibilidad; no tanto ejemplos de un nuevo género, sino géneros siempre nuevos.» (Rebentisch 2018, p. 19).

[9](#)-Sin duda.

[10](#)-Cierto.

[11](#)-Aquí mismo está citado.

[12](#)-La etimología es algo en lo que no había caído. Viendo la relación con lo militar, se podría establecer la construcción de una máquina de guerra nómada (Deleuze y Guattari, 1997) .

[13](#)- *Si las condiciones lo permiten.* JOA. «[un] tipo de investigación en la que realmente tengamos los elementos del laboratorio más acotados que no sea esto de estar continuamente respondiendo a circunstancias contingentes. Pero hay algo [de estar respondiendo] que parece que es como interesante» (Prego 2020) Son las condiciones contingentes las que nos permiten hacer y deshacer, por lo tanto, sobre lo que respecta a la pregunta se intenta.

[14](#)- *¿No hace lo mismo el montaje?* FGG. Si, es una acusación legítima la que se hace en esta nota si entendemos el montaje como un género nuevo y no una posición desde la que trabajar. Si se entiende como un posicionamiento no importa el medio que se está trabajando, atendiendo eso sí a sus necesidades.

[15](#)- Poner dos imágenes juntas, ¿qué pasa entre ellas?

[16](#)-Sí.

[17](#)-<3

[18](#)-La repetición se debe a «...la duplicación de todos los signos teatrales en lo que representa y lo que es representado» (Rebentisch 2018, p. 176)» una «...tensión irreductible entre lo que está representado y lo representado.» (Rebentisch 2018, p. 235). Hacer visible esta tensión que también ocurre en el arte contemporáneo en el material. Por ejemplo, se construye con bolsas de basura: el material hace de sí mismo y sirve como material de construcción.

[19](#)-Hay una diferencia entre *activar* y *trabajar con* una obra. Es verdad que si una obra solo demanda ser vista, la vista la activa. Sin embargo, la mirada «implica detener la vista, anclarla mediante una actitud serena en virtud de la cual se suspende, se pone entre paréntesis el resto del movimiento y la acción corporal.» (Villamil Pineda 2009, p. 101), se olvida del cuerpo. En cambio al trabajar con una obra el cuerpo toma acción y se convierte en parte activa.

[20](#)-<3

[21](#)-Agradezco la visión y me dispongo a encontrar ese entre medio, propio pero horizontal.

[22](#)- Me da a mí que esa imagen tiene que ver mucho con lo que tú estás y tienes entre manos, por ello te lanzo con lo que estoy yo: «[...]en todos los casos se impone la cuestión del montaje. [...] sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos.» (Didi-Huberman 2013, p.77) Una conversación entre besugos que construye las tangencias.

Palabras seleccionadas por *sm*:

*Ni las propias fuentes se ponen de acuerdo [...] respe(C)to [...] a quienes la practican. [...] Hay un no querer llamarlo: [...] INOCENTE [...] y [...] minúscula. [...] Es esencial para entender [...] demasiadas tensiones y dudas. [...] La relación [...] es evidente: [...] estar [...] y [...] ser [...] un chiquillo. [...].*

Una reestructuración desde dentro, reorganizar las piezas de una forma que el texto original pueda convertirse en otra cosa. Otra cosa que creo que no está en mí formalizar ni dilucidar. Poner dos cosas juntas y quedarse a observar qué se levanta, igual la playa.

## DIY/DIWO/DIT

Segunda posición general respecto a la praxis artística.

«Esta cosa tan anglo del DIY, DIWO, DIT, no es sino una traducción contraída de encontrar y compartir estrategias para “hacerlo tú mismx”, “hacerlo con otrxs” y “hacerlo juntxs”». (Higón Cardete 2022, p. 169)

Una consigna del punk que luego se ha ido modificando en las dos siguientes para incluir lo colectivo. Una forma de proceder que «...autorizaba a hacer y tocar música sin la necesidad del dominio de la técnica» (Vietes García 2018, p. 47). Rastreado a sitios como: «...movimientos sociales y artísticos como el punk, el postpunk, el Dadaísmo, el Surrealismo, el Situacionismo, el anarquismo o los movimientos de liberación feministas y LGTBQI.» (Vietes García 2018, p. 47) Presente en procesos de todos los ámbitos: «Cocina, música, sexualidad, bricolaje, teorías varias, etc. De esto sin duda se deriva este afán por lo colaborativo como forma de aprendizaje y de trabajo» (Higón Cardete 2022, p. 169).

Sin embargo, trae consigo «...la precariedad derivada de la autogestión.» (Higón Cardete 2022, p. 11). Al caracterizarse por ser una manera de «...producción económica, rápida, ágil, directa, efímera, que se lleva a la práctica desde una idea de reciclaje, de urgencia» (Vietes García 2018, p. 47)

Esta es la disyuntiva en la que se coloca esta manera de actuar en los procesos que nos ocupan. Hay una querencia indudable por este proceder cultivado desde el principio. Valores que se comparten, la voluntad de hacer sin saber muy bien cómo, lanzarse a la aventura esperando que por el camino, al juntar cosas, se erija cierta realidad. La rapidez que permite responder al presente. Una actitud que se puede ver en las imágenes del proceso.

Reivindicar el DIY/DIWO/DIT desde la universidad da rabia. Es poner en valor el ingenio del pobre desde una institución que tiene la capacidad económica de solventar en parte la precariedad del sector, pero la distribución de la riqueza no parece ser de su interés. Una precariedad, quizás, útil durante la formación, donde ir a contenedores industriales, coger cuatro maderas y conseguir ensamblar algo con gracia es una experiencia formativa, cuando las expectativas y las apuestas no son muy altas. No obstante, cuando esto se pone en valor desde una institución ya sea académica o artística hay que levantar la ceja. No puede ser que este discurso se fomente en lugares con capacidad de producción, haciendo que con cada nueva generación y crisis que las acompañan, el dinero sea menor.

## Posicionamientos específicos

Tres posicionamientos específicos a la investigación con los monumentos, cómo entenderlos, qué hacer con ellos y cómo trabajar con su imagen.

### Non-U-mento

La cuestión del *non-U-mento* término establecido por Gordon Matta-Clark y que Gallego desarrolla en su tesis doctoral es uno de los pilares del trabajo.

*Una de las propuestas de Matta-Clark sobre la arquitectura era crear un espacio sin construir, en un lugar (semi)abandonado, desahuciado y sin funciones, pero cotidiano; lo que podemos decir que es ese lugar moribundo, y por tanto, una amnesia urbana, hace referencia a un aspecto que más representa al non-U-mento, el principio de la muerte. En el non-U-mento de Matta-Clark era una arquitectura morta que seguía siempre en un cambio constante (2019, p. 358).*

Los tres dispositivos, el MBV, LMEC, Vg!, fallan de una manera u otra, son ruinas de concepciones del espacio público. Partiendo de aquí, las imágenes con las que se trabaja en el montaje son de elementos muertos, dispositivos que han dejado de funcionar pero que sus espectros acechan, marcan las posibles estructuras, marcos de actuación. La ciudad como *non-U-mento*.

### Détournement

«...una operación estética donde unos elementos intrínsecamente significantes han de ser proyectados para adquirir un sentido alterno.» (Akutain Ziarrusta 2017, pp. 16) He aquí el segundo pilar de la forma de trabajar. Entender la operación como mecanismo de construcción de otro sentido.

*El montaje, soporte del détournement, anhela ir más allá de la realidad de esta contradicción, presentándose como el cruce de diversos pensamientos, espacialidades y temporalidades [...]. Una imagen lleva implícita la posibilidad de cambio, basta con unirla a otra imagen [...]. Con ello, el montaje propone la contemplación de la imagen como imagen. Para no terminar, sin embargo, en una síntesis superior de los opuestos, sino permitiendo que las contradicciones se revelen con toda su crudeza como muestra de las contradicciones reales existentes en la realidad. (Akutain Ziarrusta 2017, pp. 359-360)*

Volviendo al montaje, entendemos que es una herramienta con más usos de los que se planteaban en un principio. Una vía que asume las contradicciones. Abordar un trabajo desde el in-situ pero a 500 kilómetros de lo que se investiga (distancia entre la facultad y la plaza) es una forma de trabajar con los elementos que permite estirarlos y llevarlos a otros sitios.

### Iconoclasia

La iconoclasia en relación con el tratamiento de la imagen de la triada. Se trabaja de una forma no reverencial, se comprenden los mecanismos simbólicos pero no se respetan. Deconstruyendo y destruyendo la triada para comprenderla y generar algo nuevo. « La iconoclasia busca encontrar el sonido hueco de dichos ídolos, y es ahí donde se ha entendido la iconoclasia como un gesto, como una actitud. » (Martín 2020, p. 29). Una apropiación de su apariencia para retorcer lo simbólico.

*Del mismo modo que su destrucción modifica las relaciones de poder preexistentes, mediante la violencia y creando imágenes intimidatorias a su paso. Podemos concluir por tanto, que ambos procesos, construir un monumento y destruirlo, ambos, son ejercicios de violencia e intimidación. (Espliego 2018, p. 315)*

Ambos ejercicios no tienen el mismo objetivo y eso marca la diferencia. No es lo mismo intimidar desde el poder que al poder.

**Lo construido:**  
(Descripción técnica y tecnológica del montaje)

Se mantiene aquí el mismo esquema realizado en el apartado Praxis: Cómo (procesos y procedimientos). Es decir se van a intercalar imágenes del montaje en la T-4 con imágenes de las camisas puestas. Ambos son dispositivos montados en el in-situ.



Fig. 89 Montaje3 plano general.

Un posible montaje, numerosas permutaciones, una condensación cada vez.

Fig. 90 Vestuario completo, foto por Fran García.

Estampas en tela pensadas para unas camisas. Unas camisas pensadas para ser llevadas.





Fig. 91 Montaje3, dispositivo MBV 1.



Fig. 92 Montaje3, dispositivo MBV 2.

Unos marcos en los que se insertan y desbordan imágenes de cada uno de los elementos. Imágenes que están en espejo hacia arriba y abajo, presencia y ausencia, contruidos y destruidos al mismo tiempo (¿monumento y contra-monumento?).

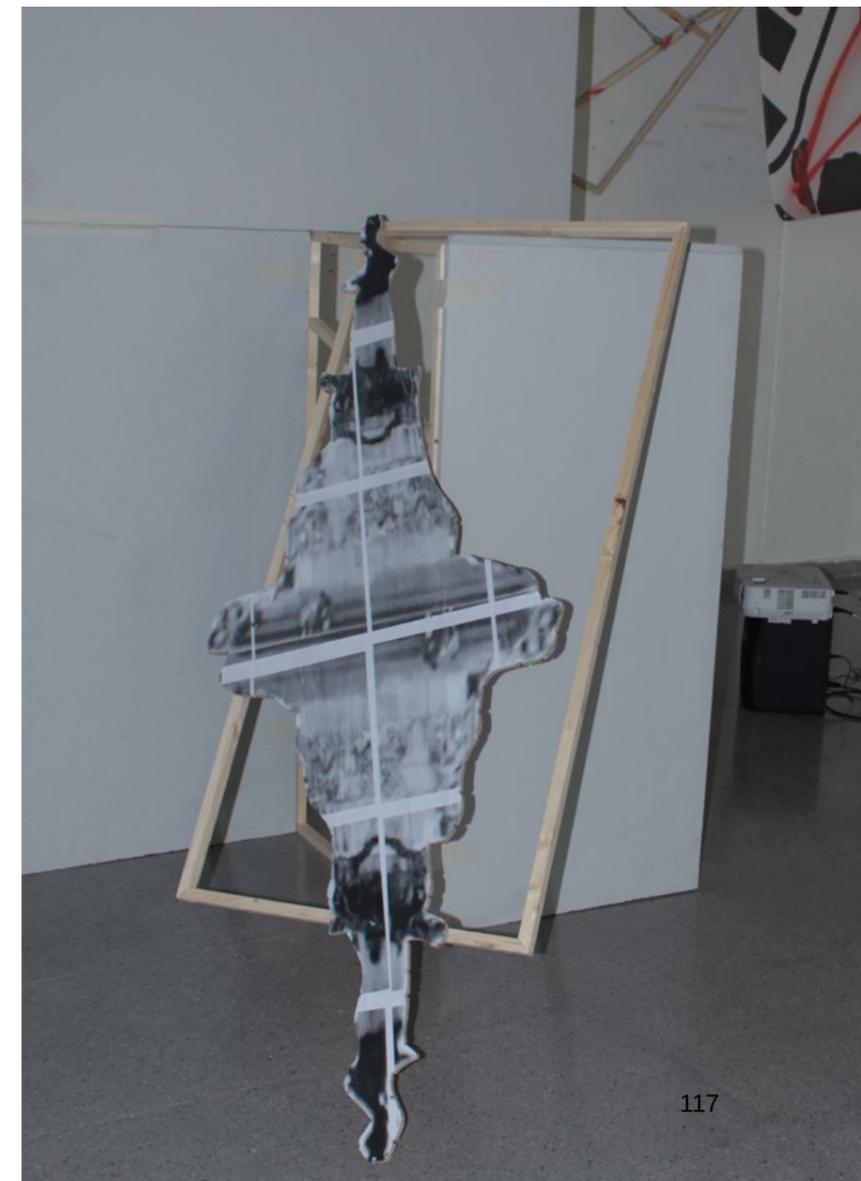


Fig. 93 Montaje3, dispositivo MBV 3.



Fig. 94 Camisa blanca.



Fig. 95 Camisa blanca puesta 1, foto por Fran García.

Fig. 96 Camisa blanca puesta 2, foto por Fran García.





Fig. 97 Montaje3, dispositivo LMEC 1.

Estos marcos, placas de aislante y bastidores están en cada uno construyendo un espacio para cada dispositivo. En conjunto, produciendo espacio.



Fig. 98 Montaje3, dispositivo LMEC 2.



Fig. 100 Camisa granate puesta 1, foto por Fran García.

Fig. 99 Camisa granate.



Fig. 101 Camisa granate puesta 2, foto por Fran García.



Fig. 103 Montaje3, dispositivo Vg! 2.

Estructuras que evidencian su construcción. Tornillos que sobrepasan la madera, pletinas visibles, guías de corte, imágenes con los marcos de impresión.

Fig. 102 Montaje3, dispositivo Vg! 1.



Fig. 104 Camisa gris.

Fig. 105 Camisa gris puesta 1, foto por Fran García.



Fig. 106 Camisa gris puesta 2, foto por Fran García.

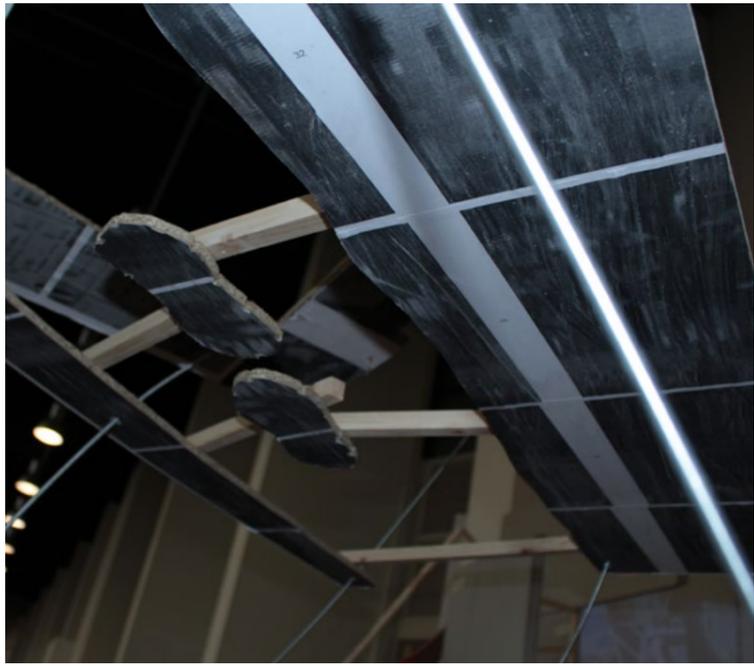


Fig. 107 Montaje3, dispositivo fondos 1.

Fig. 108 Montaje3, dispositivo fondos 2.



Fig. 109 Montaje3, dispositivo fondos 3.





Fig. 110 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, anverso.

Fig. 111 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, reverso.

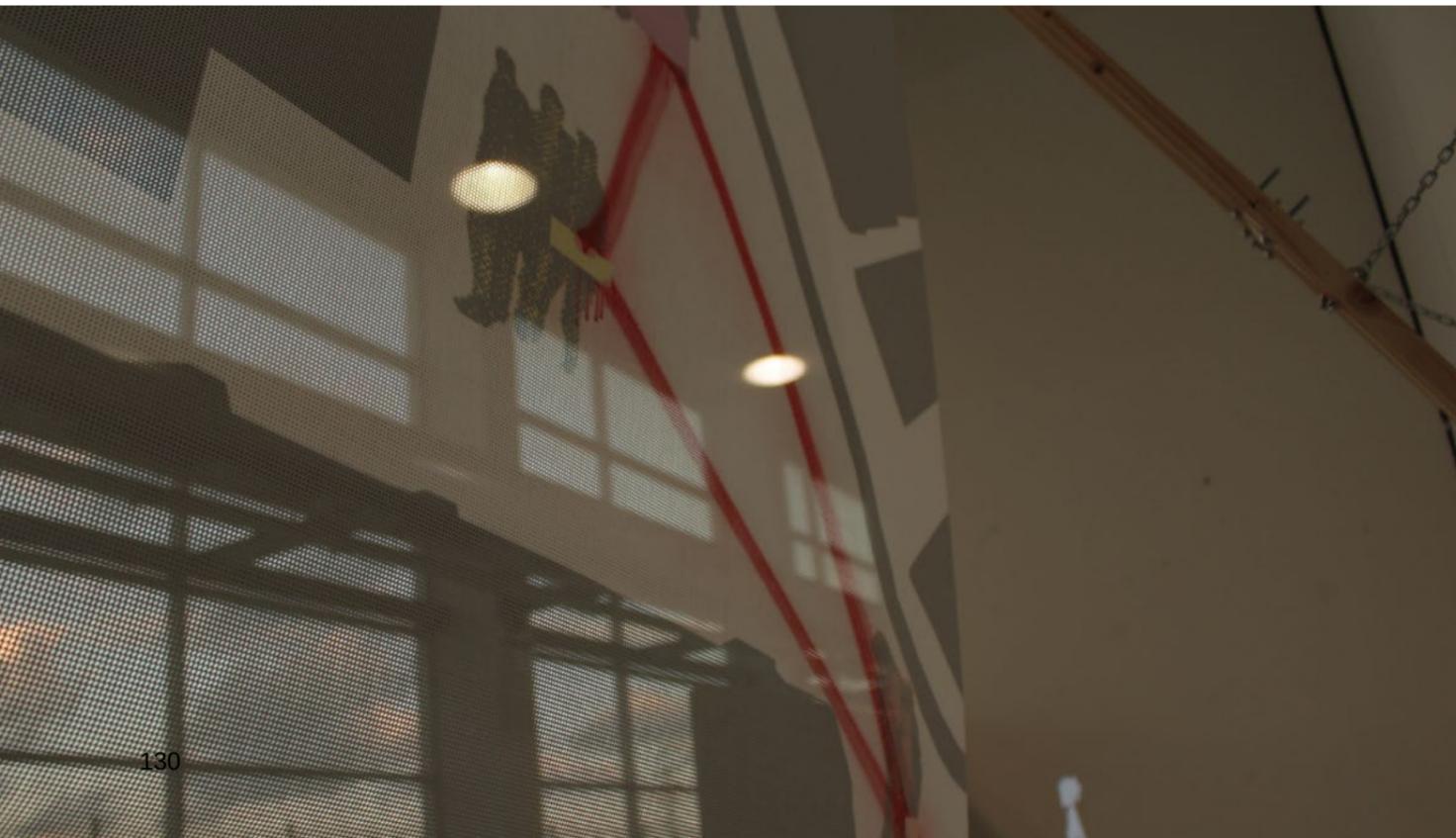


Fig. 112 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, detalle.



Fig. 113 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, detalle de sujeción.

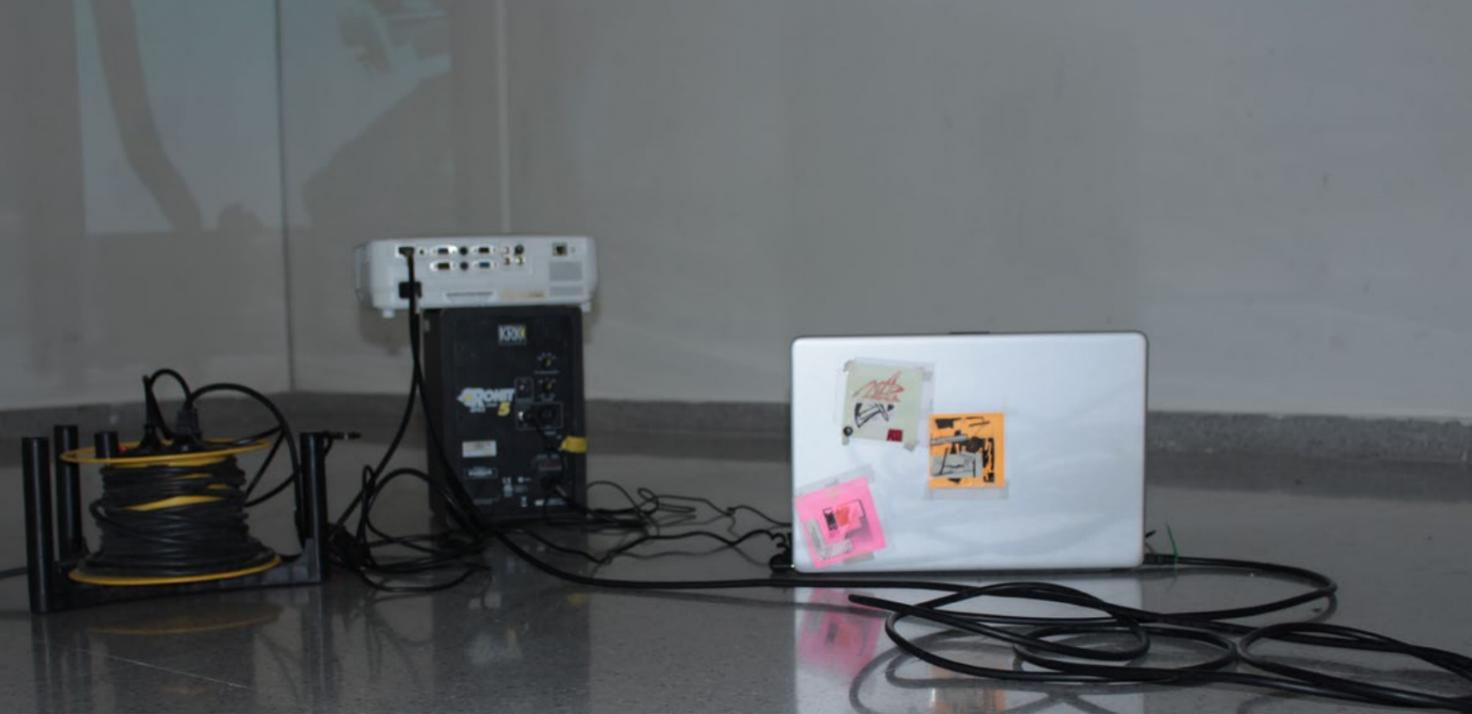


Fig. 114 Portátil, altavoz, proyector y cables, trasera.

Fig.115 Portátil, altavoz, proyector y cables, frontal.



Fig.116-123 Fotogramas de vídeo, recorrido triángulo spray imperdible, <https://youtu.be/cbMnzqGs4dQ>

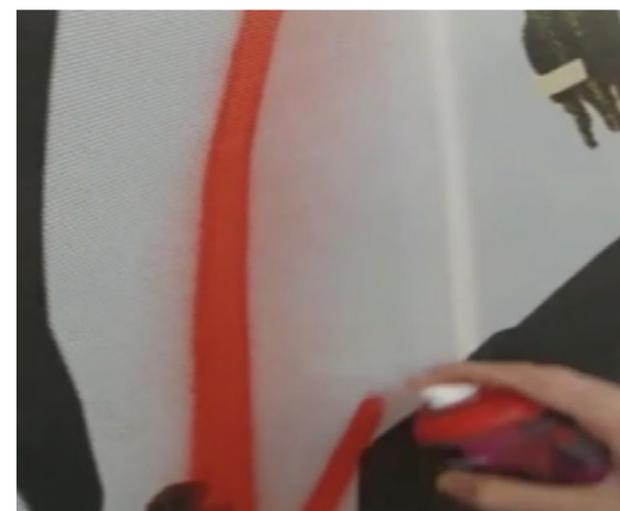
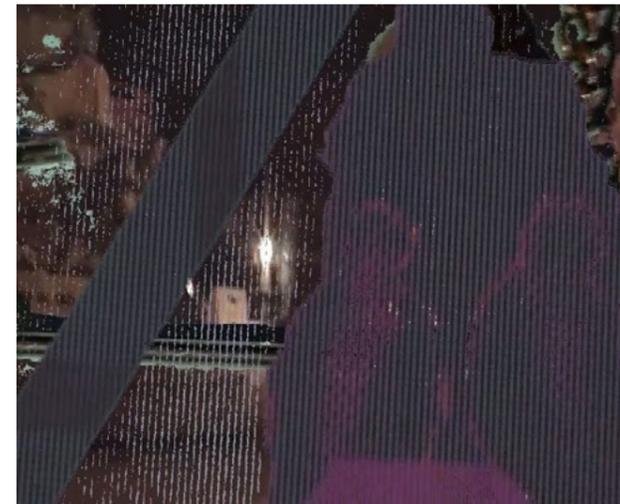




Fig.124-126 Fotogramas de vídeo recorrido y camisas



## Notas de cierre

El montaje sin duda no es perfecto. Ocupa el espacio de una forma impositiva, no se relaja, es algo violento. Molesta al tránsito de la T4, modifica el comportamiento del cuerpo porque está en medio y no porque te introduzcas en sus lógicas y seas capaz de estar de otra forma. Volviendo al medio, el día antes de la defensa del TFG enseñé lo que había montado a Arnaiz, que me dijo dos cosas entrelazadas a las que le llevo dando vueltas desde entonces. Empezó advirtiéndome que no hiciera nada, que me conocía, primer elemento, pero que por qué estaba en medio, que en escultura se articulaba el centro desde la periferia. Volvemos al dispositivo fondos que estaba en el centro y a mí me molestaba. Lo deje ahí, no lo cambié a pesar de mis dudas, la gente apoyó que ahí era su sitio y que era el adecuado. Ane, en cambio, igual por compartir lugar de deformación sí me dijo que en medio no era su sitio. ¿Es o no es el lugar correcto? No lo sé.

Por otro lado, el montaje permite un espacio de reflexión y ver de otra manera MBV, LMEC y Vg! y comprender que son elementos sujetos a cambios y a distintas configuraciones. La unión de todos los elementos genera un montaje donde cada elemento tiene un lugar y vertebra el espacio, dando cuenta de las relaciones y estructuras internas que se generan. Esto hace que los dispositivos provocan no solo una reflexión en torno a sí mismos, su construcción y las imágenes que contienen, sino también en relación con el espacio que habitan.

Respecto a las camisas «El tejido urbano es un enjambre de signos y textos, un marasmo de subdivisiones incesantes. En la ciudad contemporánea, la multitud se presenta a sí misma como un texto en movimiento.» (Aguirre 2022, p. 54). El espacio público también es conformado por las personas que lo habitan. Añadiendo a la práctica el cuerpo como espacio de intervención: «...en el sentido estricto de una relación entre el cuerpo y el espacio, entre el despliegue corporal en el espacio y la ocupación del espacio.» (Lefebvre 213, p.218). No limitándose a una intervención desde el objeto sin cuerpo y colocando el propio cuerpo en el conflicto de la práctica. Una acción que si preguntas a las personas que me conocen les parecería muy extraño que hiciera moda. Sin embargo, se ha conseguido articular en torno al montaje.

En relación a los procesos constructivos de ambos procesos, se podrían haber afrontado de una manera más limpia, produciendo resultados más profesionales y demostrando el conocimiento correcto para obtener resultados de calidad hegemónica. Aunque siendo sinceros, la factura precaria me atrae como acabado, es DIY/DIWO/DIT.

Fig. 127 Fotograma de vídeo desmontaje-yo.

**«Haien estrukturan  
kanta bat;**

**Daukadana da  
baina ez da asko»**

**Conclusiones:**

**Cierre provisional**

**(TOC et al 2022)**



## Conclusiones

A continuación analizamos cómo se han ido cumpliendo los objetivos planteados al inicio de este trabajo.

La mirada a lo que ocurre con el espacio público se ha ajustado al emplear diferentes posiciones para tensionar los dispositivos trabajados en la primera parte del trabajo, *lo que estaba: la triada*. Es aquí donde se presentan de forma clara cada uno de ellos, donde se analizan las identidades que construyen cada uno de estos elementos y cómo dichas identidades sufren contradicciones cuando las personas habitan la ciudad.

la tercera parte, dedicada a *lo generado: el montaje*, se ha producido en el marco de la temática. Nutriéndose la obra de lo que iba ocurriendo en este documento.

Como ya hemos mencionado, la metodología ha consistido en encontrar una estrategia que una que naciera del propio hacer. Para entender cómo se ha cumplido este objetivo es clave destacar la importancia que ha cobrado la noción de (des-)montaje. Es una posición desde la que se trabaja pero hace falta ser consciente de ella y también compartirla para entender su importancia. Pensamos que escribir también es hacer y por eso se ha mantenido la misma actitud y se han empleado los mismos mecanismos a la hora de abordar la obra que en el proceso de escritura: montando el texto y asumiéndolo como material plástico para poder estirarlo y construir sentido.

Durante todo el desarrollo de este trabajo ha habido personas que lo han acompañado: profesores, familia y amigxs. El lugar más evidente en el que este objetivo se ve cumplido es en el texto (DES-). El proceso de escritura se ha compartido al incluir otras voces dentro del mismo y también han ocurrido muchas conversaciones en torno a mesas, cervezas, llamadas o mensajes donde se dejaba que el proceso se saturara de diferentes perspectivas para conseguir complejizarlo más.

En relación con los objetivos específicos, cada elemento ha tenido aproximaciones desde diferentes ángulos. Nos hemos acercado a ellos desde varias disciplinas. Confluyen en este documento referencias de muy diferentes orígenes: desde filósofos marxistas a insurreccionistas franceses o artistxs consagradxs, desde amigxs, a musicxs de muy diferentes géneros. Es decir, asumir lo disperso del pensamiento y ecléctico del gusto para conformar una investigación.

También se ha desarrollado obra que responde a la escultura y obra que responde al grabado. Ambas comparten las posturas desde las que hemos trabajado y estar presente en cada proceso para no trasladar manías o maneras específicas de otros procesos. Consiguiendo ajustar los intereses a la técnica y no la técnica a los intereses.

Por último, ser consciente del cuerpo era para mí el objetivo más complicado a cumplir y evidenciar. La realidad es que la conciencia se tenía antes de empezar y lo que pasaba era la incapacidad de ponerlo en práctica. Gracias a esta praxis y a las personxs que la han acompañado se ha conseguido ir trabajando todas las partes del proceso dejándonos afectar y atravesar.

## Cierre provisional

Tanto este documento como la futura defensa son un cierre provisional a las preguntas que plantea este trabajo. Un corte en el proceso que se ve condensado y determinado en un espacio y tiempo concreto. Sin embargo, el proceso sigue. Las ideas que se plantean en los textos y en la práctica, parecen más hipótesis que conclusiones. Hipótesis que no tienen la esperanza de ser resueltas, más bien de ser complejizadas.

A forma de cierre, vamos a relacionar cada elemento con un verso de una canción, volviendo a la música como vehículo para entender y marcar posición.

(Senni 2020) Esta canción techno me sirve de metáfora para explicar mi trabajo. Variaciones sobre una misma base, algo que define bastante bien el TFM, ir dando vueltas para encontrar cosas diferentes cada vez, nuevas formas de ver, procesos que funcionan, otros que no tanto, personas, estructuras. Estoy orgulloso de lo que he realizado, tanto a nivel de la producción como los caminos que se han vislumbrado en la parte más teórica, se ve por dónde seguir investigando.

« Dime, ¿el futuro era esto? No, no por favor »  
(Biznaga, 2022, [2])

LMEC, a una propuesta de utopía queha quedado abandonado, su potencial desperdiciado. No sé si por el propio carácter de la pieza, a la que le ganó el mote, o que el arte ya dejó de tener esa posibilidad, si es que alguna vez la tuvo. No sé si molesta o todavía es posible que recupere su potencial. Está en un limbo.



Fig. 128 Yo frente LMEC foto por Ceci Castro.

Fig. 129 Yo frente MBV foto por Ceci Castro.



«Asesinan a la Pepa y que vivan las cadenas»  
(El Coleta y Mueveloreina, 2018)

El MBV sufre contradicciones constantemente, arrollado por el paso del tiempo. Qué hacer con él es una pregunta compleja que debe ser resuelta por un proyecto más amplio que el de un TFM. Yo por mi parte no soy muy de idolatrar ni de mitificar el pasado. Sin embargo, las contradicciones que sufre me parecen productivas.

Fig. 130 Yo frente Vgi foto por Ceci Castro.



«Egun batean erre egingo zaitut»  
(Taxters, 2020)

Vg! es un epítome de ver la ciudad como generadora de riqueza económica, mirando a los turistas. Una muestra a la que señalar a nivel ecológico para ahogar las demandas de lo que queda por hacer, ya fuimos green capital. Es un símbolo reaccionario y autocomplaciente.

Como se mencionaba al principio, se han ido leyendo en el trabajo citas en euskera sin traducir, esto que puede parecer un capricho obedece a un intento de ensanchar el trabajo. Hay detalles que quizás en una primera lectura no dispongas de todas las herramientas para decodificar. Tampoco puedes entender el euskera. Por eso ahora, vuelvo a incluir el traductor del Gobierno Vasco: <https://www.euskadi.eus/traductor/>. La relectura del texto puede que añada nuevas capas de significado.

## Bibliografía

- ACCONCI, Vito, 2004. *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- ACHA, Gabriela y Jorge MIÑANO (eds.), 2021. *Metal*. Europa: Material Review.
- AGAMBEN, Giorgio, 2011. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, núm. 73, pp. 249-264. [Consulta: 20 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- AGUIRRE, Peio, 2022. *Estilo. Estética, vida y consumo*. Madrid: Turner publicaciones
- AKUTAIN ZIARRUSTA, Ainhoa, 2017. *Détournement. Una posible realidad desde la praxis artística*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. [Consulta: 18 de noviembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/27131>
- ALFARO, Lorea, 2021. *Amor y distancia técnica. Sobre una práctica propia [2005-2015]*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Leioa [consulta: 30 diciembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/50892>
- APPADURAI, Arjun, 1996. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press [Consulta 14 de marzo de 2022]. Disponible en: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecaupves-ebooks/reader.action?docID=310379>
- ARMENTIA ALAÑA, Cristina y Ana ARREGUI BARANDIARAN, 2013. *El monumento a la Batalla de Vitoria Historia y avatares*. Vitoria-Gasteiz: Arabako Foru Aldundia y Euskara, Kultura eta Kirol Saila.
- ARNAIZ, Ana, 2006. Entre escultura y monumento. La estela del Padre Donostia para Agiña del escultor Jorge Oteiza. *Ondare*, núm. 25, pp. 305-325. [Consulta 26 de diciembre de 2022]. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/entre-escultura-y-monumento-la-estela-del-padre-donostia-aldetik-baina.html?page=3>
- ARNAIZ, Ana y Xabier LAKA, 2020. No construido(s): potencial instituyente en dos proyectos integración arte/arquitectura con Jorge Oteiza. *AusArt* núm. 8 (2), pp. 55-76. [consulta 26 de diciembre de 2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.1387/ausart.22111>
- ARNAIZ, Ana, et al. 1998. Escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional. En CENTRE D'ESTUDIS DEL'ESCULTURA PÚBLICA I AMBIENTAL, Universitat de Barcelona. *Presencias en el Espacio Público contemporáneo. Las ideas y su pensamiento. Visiones críticas y análisis del pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Centre d'Estudis del'Escultura Pública i Ambiental Universitat de Barcelona, pp 85-102
- ATXAGA, Bernardo, 2007. Otra mirada. En *Bernardo Atxaga*. [En línea]. [consulta: 19 de julio de 2023] Disponible en: <https://www.atxaga.eus/testuak-textos/otra-mirada>
- AURREKOETXEA, Nora, 2023, Nora Aurrekoetxea. En Mikel ONANDIA y Jone ALAITZ URIARTE. *Desmuntatzeak eta ornamentuak: elkarrizketak = desmontajes y ornamentos: entrevistas*. Jone Alaitz Uriarte y Mikel Onandia, pp. 124-149
- BADIOLA, Txomin, 2015. "La cultura tiene una función social urgente: crear ciudadanos despiertos", entrevistado por Iñaki Mendizabal y Borja Guerrero. [En línea] 16 de junio de 2015. [consulta: 20 de enero de 2023] Disponible en: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2015/06/16/cultura-funcion-social-urgente-crear-2875242.html>
- BADOS, Ángel., 2008. *Oteiza: laboratorio experimental = laborategi esperimental*. Alzuza: Fundación-Museo Jorge Oteiza.
- BISHOP, Claire. 2006. El arte de instalación y su legado. En Maria CASANOVA y Vicky MENOR. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador*. Valencia: IVAM pp. 81-87.
- BORGES, Jorge Luis, 1974. *Obras Completas 1923-1972*. 14ª edición, Buenos Aires: Emecé Editores.
- BOURSEILLER, Cristophe, 2022. *Historia de la ultraizquierda. Espartaquistas, comunistas libertarios, situacionistas, neoanarquistas, zadistas, black blocs y otros enemigos del capital*. Madrid: Errata Naturae
- BOYNIK, Sezgin (ed.), 2021. *Punk suprematism : theoretical writings on punk, nation, state, art, bureaucracy, and socialism*. Helsinki: Rab-Rab Press
- CASTORIADIS, Cornelius, 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Ciudad de México: Tusquets Editores México.
- COMISIÓN EUROPEA, 2012. Gracias Vitoria-Gasteiz!. Capital verde europea. En: *European comision Enviroment*. [post] [consulta: 28 de enero de 2023] Disponible en: <https://ec.europa.eu/environment/europeangreencapital/gracias-vitoria-gasteiz/>
- COMITÉ INVISIBLE, 2017. *Ahora*. Logroño: Pepitas de calabaza S. L.
- CRIMETHINC WRITERS' BLOC, 2022. *Contradictionary: a bestiary of words in revolt*. [En línea]. Olympia: Crimethinc. [consulta: 19 de julio de 2023] Disponible en: <https://es.crimethinc.com/books/contradictionary>
- DE LA PORTILLA CASTILLO, Alba, 2022. *XO, un beso un abrazo*. Trabajo Fin de Máster. Centro Huarte, Universidad del País Vasco y Universidad Pública de Navarra, Huarte.
- DE MARCO, Edina, 2016. *Arte público y monumento. Dispositivos inmanentes de memorias*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Leioa [consulta: 30 diciembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/23406>
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, 1999. *¿Qué es la filosofía?* 5a ed. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, 1997. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 3a ed. Valencia: Pre-Textos
- DERRIDA, Jaques y Juan Felipe MORENO, 2001. Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. *Revista de Estudios Sociales* [en línea], núm. 8, pp. 129-131 [consulta: 22 de enero de 2023] Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28924>
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 26 de noviembre 2010-28 de marzo 2011. Madrid: MNCARS
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado libros

- DOS ESCULTURAS de Agustín Ibarrola enriquecen el patrimonio artístico de Vitoria. 1992. *Boletín de información municipal* [en línea]. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, núm. 78, pp. 24-25 [consulta 26 de diciembre de 2022]. <http://www.liburuklik.euskadi.eus/handle/10771/29033>
- ESPLIEGO, Mario, 2018. *Violencia y monumento a través de las practicas artísticas (1989-2016)* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. [consulta: 15 de mayo de 2023] Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46457/>
- EXPERIMENTAL JETSET, 2021. *Superstructures: notes on experimental jetset vol. 2*. Ámsterdam: Roma publications
- FERNÁNDEZ PAN, Sonia, 2022. *Edit*. Bilbao: Caniche Editorial
- FERNANDEZ POLANCO, Aurora, 2013. Escribir desde el montaje. En Selina BLASCO (ed.). *Investigacion artistica y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimetricas, pp. 105-115.
- GALLEGO HERNÁNDEZ, Gabriela, 2019. *El Non-U-mento como poética anarquitectonica: amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts. [consulta: 30 de noviembre de 2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/133995>
- GARCÉS, Marina, 2013. *Un mundo en común*. Barcelona: Bellaterra.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Jessie, 2022. ¿Qué posición ocupa la escritura en el campo artístico?. *AusArt Aldizkaria*, vol. 10, núm. 1, pp. 67-75.
- GÓNGORA, Francisco, 2014. Una gran bandera de Vitoria ondeará frente a la catedral. *El Correo* [artículo en línea]. 20 de julio de 2014, Álava-Araba [consulta 25 de enero de 2023]. Disponible en <https://www.elcorreo.com/alava/araba/201407/20/gran-bandera-vitoria-ondeara-20140717110551.html>
- GÓNGORA, Francisco, 2017. El Ayuntamiento protege el Monumento a la Batalla de Vitoria en su centenario ante el inicio de las fiestas. *El Correo* [en línea]. 4 de agosto de 2017 Álava-Araba [consulta 26 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://www.elcorreo.com/alava/araba/ayuntamiento-protege-monumento-20170804221253-nt.html>
- GONZÁLEZ, Abián, 2022. *Cuerpo influido*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Leioa [consulta: 30 diciembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/58500>
- HIGÓN CARDETE, Beatriz, 2022. *REDES EXCÉNTRICAS Una memoria estético/política de las prácticas artísticas transfeministas en el Estado español*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts. [Consulta: 28 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/189169?show=full>
- HIRSCHHORN, Thomas, 2015. *Gramsci monument*. New York ; London: Dia Art Foundation.
- KRAUSS, Rosalind, 1986. La escultura en el campo expandido. En Hal FOSTER. *La Posmodernidad*. 2ª Edición. Barcelona: Editorial Kairos, pp. 56-74.
- LARRAÑAGA, Josu, 2006. *Instalaciones*. 2ª edición. Madrid: Nerea.
- LEFEBVRE, Henri, 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing
- MADERUELO, Javier, 1994. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- MADERUELO, Javier, 2008. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo, 1960-1989*. Tres cantos: Akal.
- MAIAKOVSKI, Vladimir, 1971. *Yo mismo : Cómo hacer versos*. Madrid: Alberto Corazón.
- MALÉVICH, Kazimir, 2022. Kazimir Malévich. En Editorial La Felguera. *La destrucción creadora. Antología anarcofuturista del octubre rojo*. Madrid: Editorial La Felguera, pp. 145-235.
- MARTÍN, Sergio M., 2020. *Strum der Bilder. Indagaciones sobre la actitud iconoclasta a través del video-ensayo*. Trabajo Fin de Máster. Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts. [consulta: 30 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/150751>
- MORAZA Juan Luis, 2008. Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones). *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, núm. 26, pp. 65-102. [consulta: 30 de octubre de 2022]. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/11502668.pdf>
- PORTA LLEDÓ, Alma, 2017. Procesos de ordenamiento del espacio público. Un ejercicio de cartografía socio-espacial de la vida cotidiana y las dinámicas de vaciamiento. *Territorios en formación*, nº 12, pp. 91-112 [consulta: 29 de mayo de 2023] Disponible en: <https://doi.org/10.20868/TF.2017.12.3650>
- PREGO, Sergio, 2020. *Sergio Prego*. ONA. A cura de Julia Morandeira, entrevistado por La Panera Lleida. [video en línea] 24 de marzo de 2020 [consulta 15 de abril 2023] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=y-HQA24Ab38&ab\\_channel=LaPaneraLleida](https://www.youtube.com/watch?v=y-HQA24Ab38&ab_channel=LaPaneraLleida)
- REBENTISCH, Juliane, 2018. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Ed.
- RIEGL, Alois, 1987. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor Libros.
- REMENTERIA, Iskandar y Ana ARNAIZ, 2020. Arte y arquitectura: Una perspectiva gnoseológica para nuestro tiempo. *AusArt Aldizkaria*, vol. 8, núm. 2, pp. 15-24. [consulta 26 de diciembre de 2022]. Disponible en: <https://doi.org/10.1387/ausart.22104>
- REMENTERIA, Iskandar, 2012. *Proyecto No Concluído Para La Alhóndiga De Bilbao*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Leioa [Consulta: 30 diciembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- RESNICK, Sarah, 2018. *Judson Dance Theater: the work is never done*. New York: The Museum of Modern Art.
- REYNOLDS, Simon, 2013. *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ROMÁN MATESANZ, Estéfana, 2022. *Nariz corta ceja blanca*. Trabajo de Fin de Grado. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Leioa.

- RUIZ-CUEVAS PEÑA, Ramón, 2005. Olaguíbelek hirigunea desokupatu zuenean/ La desocupación del espacio urbano de Olaguíbel. En COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO. *Olaguíbel: el arquitecto de Vitoria= gasteizko arkitektoa*. Vitoria-Gasteiz: COAVN delegación de Álava.
- SINGULAR GREEN, 2012. Escultura Vegetal en Vitoria Gasteiz. Jardín Vertical. En: *Singular Green*. [post] [Consulta: 20 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://www.singulargreen.com/escultura-vegetal-en-vitoria-gasteiz/>
- SMITHSON, Alison, 1986. *Upper Lawn: Folly solar pavillion*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya
- TARKOVSKI, Andrei, 2002. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. 6ª edición, Madrid: Ediciones Rialp.
- VIETES GARCIA, Azucena, 2018, *Practicas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco (1985-2005)*. Tesis Doctoral. Universidad de Castilla La Mancha, [Consulta: 28 mayo de 2023]. Disponible en: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/22269>
- VILLAMIL PINEDA, Miguel Ángel, 2009. Fenomenología de la mirada. *Discusiones Filosóficas*. Año 10 núm. 14 enero-junio, pp. 97-118 [Consulta 26 de abril de 2023]. Disponible en: <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/discusionesfilosoficas/article/view/699/622>
- VIOR, Eduardo, 2011. El afianzamiento de la idea de nación en la revolución francesa y sus consecuencias para la modernidad. *Passagens. Revista Internacional de Historia Política e Cultura Jurídica*, vol. 3, núm. 2, pp. 239-263 [Consulta 25 de enero de 2022]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337327177006>
- VIVAS Ziarrusta, Isusko (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano: del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano: el caso de Bilbao : regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- VIVES CASAS, Francisca, 2011. El monumento a la batalla de Vitoria. *Ars Bilduma: Revista del departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, núm. 1, pp. 129- 136 [consulta 26 de diciembre de 2022]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/44840>

## Música

- ALGARA, 2020 [1]. Dopamina y producción. En *Enamorados del control total*. [Álbum en Spotify] Londres: La Vida Es Un Mus. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/track/2etM4U0hgC97CcNLwlgPec?si=a7abbac15262456e>
- ALGARA, 2020 [2]. *Enamorados del control total*. [Álbum en Spotify] Londres: La Vida Es Un Mus. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1KSeAv5NqhF66bbsvbV6jQ?si=EYxUad8MTegTgEDYVRpWOW>
- ALIZZZ, 2023. *Boicot*. [Álbum en Spotify] Madrid: Warner Music Spain S.L. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/7gOC9yYduuAMpe3oF2ICXG?si=mESfAa\\_xRb-XWHkPZuagCw](https://open.spotify.com/album/7gOC9yYduuAMpe3oF2ICXG?si=mESfAa_xRb-XWHkPZuagCw)
- BIZNAGA, 2022 [1]. *Bremen no existe*. [Álbum en Spotify] Torroella de Montgrí: Cooperativa Montgrí S.C.C.L. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1e2tTbYm7bwhGeerohrzB9?si=VBGj9tO8SjakqmFYRgelwA>
- BIZNAGA, 2022 [2]. Espíritu del 92. En BIZNAGA. *Bremen no existe*. [Álbum en Spotify] Torroella de Montgrí: Cooperativa Montgrí S.C.C.L. [Consulta 24 de enero 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/1e2tTbYm7bwhGeerohrzB9?si=JyE0\\_XydTm29M7Q75yNo8w](https://open.spotify.com/album/1e2tTbYm7bwhGeerohrzB9?si=JyE0_XydTm29M7Q75yNo8w)
- BOB MARLEY & THE WAILERS, 1977. *Exodus*. [Álbum en Spotify] Londres: Island Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/2mBbV0Ad6B4ydHMZlZAY7S?si=y9\\_eSpldRuKJgMKp\\_ABh6A](https://open.spotify.com/album/2mBbV0Ad6B4ydHMZlZAY7S?si=y9_eSpldRuKJgMKp_ABh6A)
- BRUTALISMUS 3000, 2023. *Ultrakunst*. [Álbum en Spotify] Berlín: LIVE FROM EARTH. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1OegF0mlizsl36EVw1y1SW?si=V3qgMoPGTO2ezCl4QCqngg>
- C.TANGANA, 2023. *Estrecho/Alvarado (feat. pablo pablo)*. [Sencillo en Spotify] Madrid: Sony Music Entertainment España, S.L. Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/1Z3NkOHY0rbefHDklttPhP?si=6s2-M3GQRdq7Nd3f\\_sQRA](https://open.spotify.com/album/1Z3NkOHY0rbefHDklttPhP?si=6s2-M3GQRdq7Nd3f_sQRA)
- CICATRIZ, 1986. *Inadaptados*. [Álbum en Spotify] Pamplona: Oihuka. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/27KSLddcDyno8Wm3kYweQV?si=-V3Bq9ZUSpGIZPhTm7sPyA>
- COLEMAN, Ornette, 1959. *The Shape of jazz to come*. [Álbum en Spotify] Nueva York: Atlantic. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/2iPH3iUmpa9uflpwY76keF?si=YAgA5FrrSByHocjwIMvxOA>
- CRACK CLOUD, 2022. *Tough Baby*. [Álbum en Spotify] Inglaterra: Meat machine [Consulta 29 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/2TbXwM6mjRA2G6XuS8XEJ2?si=VH7mbx\\_ySQq7ll8tKwzmgg](https://open.spotify.com/album/2TbXwM6mjRA2G6XuS8XEJ2?si=VH7mbx_ySQq7ll8tKwzmgg)
- CHILL MAFIA RECORDS, 2021. *Bedeinkatua*. [Sencillo en Spotify] Bilbao: Oso Polita Records [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/6cZn8T1W6ujQXtdIKXJ3K?si=jlUXLLy9QfiGygPdd1ICOQ>
- CHILL MAFIA RECORDS, 2021. *Ezorregatik X berpizkundera*. [Álbum en Spotify] Bilbao: Oso Polita Records [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/2FllfGibr0Tx5dvEswc60Y?si=5kvjxWGSi-FoC-S3ZB6SA>

- EDDIE CIRCA, 2020. *Pasar X por el duty free*. [Álbum en Spotify] Madrid: María Lustel. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1uROuHfXVg8oGPvJRPhEV?si=7gzt6cRCQW2gdUJsGiYIVg>
- EL COLETA y Mueveloreina, 2018. *Camaradas cañeros*. En EL COLETA. *Neokinki*. [Álbum en Spotify] Madrid: El Coleta. [Consulta 24 de enero 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/2J6sEviassoROwR4xFsepFc?si=ff8H2L-rSFquzOCxUJwFVQ>
- ELEKTRODUENDES, 2004. *Salgo a la calle*. [Álbum en Spotify] Barcelona: Grita o muere Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/3wdwyHXHc5NKboxzLsE6pS?si=BdATFHCPsFa8Ez9S3dGLFQ>
- ESKORBUTO, 1986. *Anti Todo*. [Álbum en Spotify] Vizcaya: Intromúsica [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/3wUnzhkFYpu964FHctywFe?si=HxUJBz3pThK\\_2Ggh9U4IWw](https://open.spotify.com/album/3wUnzhkFYpu964FHctywFe?si=HxUJBz3pThK_2Ggh9U4IWw)
- ESKORBUTO, 1987. *Los demenciales chicos acelerados*. [Álbum en Spotify] Vizcaya: Discos suicidas. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/3LFIRPTEq7y04pJNIDJ1n?si=kWyM2o5ZR9S88Gne4cwlqA>
- GATA CATTANA, 2016. *Cuatro Monedas*. [sencillo en Spotify] Madrid: Gata Cattana [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/0i9d42Wqj8O9fl9FOST9et?si=ChtYlwoVS3qzS.Jsy-PvtYg>
- GATA CATTANA, 2021. *Los siete contra Tebas*. [Álbum en Spotify] Madrid: Gata Cattana. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/3zZubh10BTeVkjClhXLcK0?si=6dw0g789R2uaXsJNxa9yfA>
- HIELO BEATS; CHARLIE HIJOS BASTARDOS y GATA CATTANA, 2016, Piri Reis. *EN HIELO BEATS. Neodimio* [Álbum en Spotify]. Madrid: Hielo Beats [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/track/1rDkQq8P82SB0QnUUUejCa?si=d5885b7c79c54f68>
- J MARTINA, 2022 [1]. *Gazte baten ametsak*. En *Jaio Naiz Baina*. [Álbum en Spotify] España: J Martina [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/track/4RmGWXyH4wANNSqqpm8x3l?si=b474d99177644db8>
- J MARTINA, 2022 [2]. *Jaio Naiz Baina*. [Álbum en Spotify] España: J Martina [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/7n1dtyluZRiXhZUDAc3kj4?si=95NaMU0LTiiXcPzWifgyUQ>
- LA ELITE, 2022 [1]. *Nuevo Punk*. [Álbum en Spotify] Torroella de Montgrí: Cooperativa Montgrí S.C.C.L. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/4BvgVjyh1dUisuvJdBZG9E?si=7i9TspBQTWeidTpOmuTu5Q>
- LA ELITE, 2022 [2]. *Todos me miran mal*. [Sencillo en Spotify] Torroella de Montgrí: Cooperativa Montgrí S.C.C.L. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/4BvgVjyh1dUisuvJdBZG9E?si=7i9TspBQTWeidTpOmuTu5Q>
- M.C.D., 1997. *Jódete*. [Álbum en Spotify] San Sebastián: Basati Diskak. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1AQXxv2pGU4QSh6v34Fufl?si=Rj4qK4k4SvKyosVSaqCAWQ>
- MERINA GRIS, 2022. *Zerua Orain*. [Álbum en Spotify] País Vasco: Araika. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/1JblFQ1DWYe7ZGnnmuXrEi?si=czb5\\_79dTFO2f9pD.JemU9w](https://open.spotify.com/album/1JblFQ1DWYe7ZGnnmuXrEi?si=czb5_79dTFO2f9pD.JemU9w)
- NERVE AGENT, 2022. *12 atentados*. [Álbum en Spotify] España: Nerve Agent [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/7N3lvfOO892WcHapXJ7eM0?si=Fi\\_gCbaANSX-byBcbP3-Btw](https://open.spotify.com/album/7N3lvfOO892WcHapXJ7eM0?si=Fi_gCbaANSX-byBcbP3-Btw)
- POTATO, 1990. *Erre que erre+Rula*. [Álbum en Spotify] Pamplona: Oihuka. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/5FrkWtNORQsmGSnlGolBCU?si=gtpgbhl5QJmLrAoZKR67kA>
- REFUSED, 1998. *The Shape of punk to come*. [Álbum en Spotify] Fagersta: Burning Heart Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/2Us9qPHLvl\\_oTI6HkYAPcz2?si=JBG16SLvSuapyXWIMHIIiQ](https://open.spotify.com/album/2Us9qPHLvl_oTI6HkYAPcz2?si=JBG16SLvSuapyXWIMHIIiQ)
- SEI SEGA, 2023. *Bilbo eta euria*. [EP en YouTube] Sei Segá. [Consulta 29 de mayo 2023] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=fk0vaCD2xlg&ab\\_channel=JIMMYKRAPA](https://www.youtube.com/watch?v=fk0vaCD2xlg&ab_channel=JIMMYKRAPA)
- SEMANA SANTA, 2023. *Autodefensa*. [Álbum en Spotify] Madrid: Intromusica [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/6LM8SOaFuRJPft7shtypMZ?si=y\\_vtes1RymlNmo7BqrU7w](https://open.spotify.com/album/6LM8SOaFuRJPft7shtypMZ?si=y_vtes1RymlNmo7BqrU7w)
- SENNI, Lorenzo 2017. *The Shape of trance to come*. [Sencillo en Spotify] Londres: Wrap Records [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/7JyBNiv2ASN9hqnH87mEY?si=wNkkPmsJQ4OPEDq8oYBQFw>
- SENNI, Lorenzo 2020. *Vandalize music*. [Sencillo en Spotify] Londres: Wrap Records [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/0hTFNfmKcEJNsUF3e54WEH?si=AH9z86Y3TVGdSP6ITWIPzQ>
- SHEGO, 2021. *Vicente Amor*. [Sencillo en Spotify] Pontevedra: Ernie Records [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/4kDXE9CEGdB3CcoroleDP4?si=ywXY2K4aSlil4yWnyl\\_P9w](https://open.spotify.com/album/4kDXE9CEGdB3CcoroleDP4?si=ywXY2K4aSlil4yWnyl_P9w)
- STUCK, 2021. *Content that makes you feel Good*. [Álbum en Spotify] Jersey: Exploding In Sound Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/5i90PC7GqDmAJ42FJjkF2m?si=Xg1AUMW8TqGPR9qcaPAOqg>
- TATXERS, 2020. *Elizak burning*. En TATXERS. *Garaipen Kutreak*. [Álbum en Spotify] Pamplona: Tatxers. [Consulta 24 de enero 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/4sBOcf0Jgixmf3GB1OpCr8?si=0x2NDfACTdKml.tbCqALngw>
- TATXERS, 2023 [1]. *Labanak*. En TATXERS. [Álbum en Spotify] Madrid: Tough Ain't Enough y Valencia: Flexidiscos. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/track/638QK5PE4vBmhyhY3kpZyc?si=44a8d4aada9b4cdbh>
- TATXERS, 2023 [2]. *TATXERS*. [Álbum en Spotify] Madrid: Tough Ain't Enough y Valencia: Flexidiscos. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/5IZr2yJ1ukH4B9VGLh1Wjw?si=jcfj8oWTTju1WqhJXURHPQ>

- TEMPEST, Kae, 2022. *The line is a curve*. [Álbum en Spotify] Burbank: American Recordings. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/5bmSkzrpPUCfimC9pBt5MD?si=7L2L10pxTfy5da0qkrwMsg>
- THE ADVERTS, 1978. *Crossing the Red Sea*. [Álbum en Spotify] Londres: Bright. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/2npR50t6ulXjLKgeMJ4Vp3?si=E-5KqplHSSGcr-3YKNIYog>
- THE CLASH, 1979. *London Calling*. [Álbum en Spotify] Nueva York: CBS [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/6FCzvataOZh68j8OKzOt9a?si=BycHVDdxS9aEXNjk0oxwYA>
- THE CLASH, 1980. *Sandinista*. [Álbum en Spotify] Nueva York: CBS. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/2UxN3UKyS3Z5r0Sra8A5RF?si=ZMORjoChSSSAhg-tCOwilw>
- THE JAM, 1977. *In the city*. [Álbum en Spotify] Londres: Polydor Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/5Mq5p94xQFYEnRetWkCP7I?si=MZuul\\_sRxRF-tC5XtNrF4AA](https://open.spotify.com/album/5Mq5p94xQFYEnRetWkCP7I?si=MZuul_sRxRF-tC5XtNrF4AA)
- TOC et al., 2022. *Hutsa bezain hotza*. [Sencillo en Spotify] País Vasco: TOC RECORDS [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/track/3TIM85ygRILf1OPy1OUMe5?si=26f7f0c8d59447fb>
- TOC, 2022. *Bat barik ez dauz bi*. [Álbum en Spotify] País Vasco: TOC Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/3mCFdqxNGlf6yW5nMw09uG?si=w1DGUGZ3SdSuR5sy\\_cl87Q](https://open.spotify.com/album/3mCFdqxNGlf6yW5nMw09uG?si=w1DGUGZ3SdSuR5sy_cl87Q)
- VERDE PRATO, 2022. *Euskal Pop Erradikala*. [Álbum en Spotify] Madrid: Plan B Records. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: [https://open.spotify.com/album/3KgbDEZ3cZVg4SclrVPNPN?si=\\_yxoflPBT\\_e7NhoruLn5cA](https://open.spotify.com/album/3KgbDEZ3cZVg4SclrVPNPN?si=_yxoflPBT_e7NhoruLn5cA)
- VULPES, 2005. *Me gusta ser*. [Álbum en Spotify] Pamplona: Oihuka. [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/6RD6rONtQlaQv04ccJMegF?si=J5c4VpQ2S5a2seHlhBlzXw>
- VVV [TRIPPIN'YOU], 2019. *Destrucción*. [sencillo en Spotify] Madrid: VVV [trippin'you] [Consulta 27 de mayo 2023] Disponible en: <https://open.spotify.com/album/7GcjAbGPjtTFY5AAnKMKLC?si=dvoQtKs5RbKregpKQZF8GA>

## Lista de figuras

Figuras de portada, contraportada y primeras página de capítulo pertenecen a collage realizados durante el transcurso de la investigación. Si no se especifica autor, es elaboración propia.

Fig. 1 *Monumento a la Batalla de Vitoria* con cerramiento en Fiestas sin monumento.

Fig. 2 *Monumento a la Batalla de Vitoria* mientras desmontan el cerramiento de Fiestas.

Fig. 3 Mapa de la ciudad realizado por Beatriz Arizaga y Sergio Martínez. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.gasteizhoy.com/plaza-virgen-blanca-vitoria-historia/>

Fig. 4 *Plaza Vieja*, Juan Ángel Sáez García 1854. En el cuadro podemos ver a la derecha la fachada de la plaza nueva o plaza España y en el centro el espacio de la actual Virgen Blanca. Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.gasteizhoy.com/plaza-virgen-blanca-vitoria-historia/>

Fig. 5 Captura de pantalla de Google Maps de la plaza en la actualidad.

Fig. 6 Montaje fotográfico del *Monumento a la Batalla de Vitoria*.

Fig. 7 Montaje fotográfico de *La Mirada*.

Fig. 8 Fotomontaje de VITORIA GASTEIZ!

Fig. 9 Fragmento del monumento donde pone A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA.

Fig. 10 Fragmento del monumento donde pone A LA INDEPENDENCIA DE ESPAÑA donde se ha tachado con spray A LA IN. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://nortexpres.com/pintada-monumento-batalla-vitoria/>

Fig. 11 Proceso de la instalación de la bandera. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://blogs.vitoria-gasteiz.org/medios/2016/07/22/una-nueva-bandera-de-vitoria-gasteiz-ondea-desde-esta-manana-junto-a-la-catedral-nueva/>

Fig. 12 Bajada de Celedón 2019. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: [https://www.eldiario.es/euskadi/historia-fiestas-vitoria-imagenes-2-seis-decadas-bajadas-celedon\\_3\\_9216409.html#foto27](https://www.eldiario.es/euskadi/historia-fiestas-vitoria-imagenes-2-seis-decadas-bajadas-celedon_3_9216409.html#foto27)

Fig. 13 *Agrupación espacial con Unidades Malévich*, Jorge Oteiza, 1957. [Consulta 16 de junio 2023] Extraída de: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Jorge-Oteiza-Agrupacion-espacial-con-Unidades-Malevich-1957-Figura-3-Jorge\\_fig7\\_301739345](https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Jorge-Oteiza-Agrupacion-espacial-con-Unidades-Malevich-1957-Figura-3-Jorge_fig7_301739345)

Fig. 14 Portada del single de Bob Marley de 1977. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Punky\\_Reggae\\_Party\\_\(Consultado\\_24\\_01/2023\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Punky_Reggae_Party_(Consultado_24_01/2023))

Fig. 15 Portada del disco *Erre que Erre* de Potato 1995. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://open.spotify.com/track/3F7oigWWs3Wnx1EitU2HvK> (Consultado 24 /01/2023)

Fig. 16 Portada del disco *Ezorregatik X Berpizkundera* de Chill Mafia 2021. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=SXXshSEWeug>

Fig. 17 Portada del disco *The shape of jazz to come* de Ornette Coleman 1959. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.amazon.es/Shape-Jazz-Come-Ornette-Coleman/dp/B00000214W>

Fig. 18 Portada del disco *The shape of punk to come* de Refused 1998. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://music.apple.com/es/album/the-shape-of-punk-to-come/1485027854>

Fig. 19 Portada del single *The shape of trance to come* de Lorenzo Senni 2018. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://music.apple.com/us/album/xallegrox-the-shape-of-trance-to-come-single/1275050126?l=es>

Fig. 20 Fotografía de la exposición *Habitación de Lenguajes (Bestiario nº 2 y nº 3)* en Reina Sofía de Francisco Ruiz de Infante. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francisco-ruiz-infante-habitacion-lenguajes-bestiario-no-2-no-3>

Fig. 21 Fotografía de prueba de montaje1, dispositivo fondos.

Fig. 22 Fotografía de la exposición *Superstructures* en RMIT University de *Experimental Jetset*. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.jetset.nl/archive/superstructure>

Fig. 23 Fotografía de prueba de montaje1, dispositivo MBV.

Fig. 24 Fotografía de la exposición *I bought flowers for myself'* en Juan Silió Gallery de Nora Aurrekoetxea. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: [https://www.noraurrekoetxea.com/\\_I-bought-flowers-for-myself](https://www.noraurrekoetxea.com/_I-bought-flowers-for-myself)

Fig. 25 Fotografía de proceso de bastidores.

Fig. 26 Escáner de mi anillo anilla de llaves y pulsera sujeta por imperdibles.

Fig. 27 Fotografía de la exposición *Anunção* en Hangar (Lisboa) de *Silêncio Coletivo*.

Fig. 28 Plano de la exposición *Anunção* en Hangar (Lisboa) de *Silêncio Coletivo*.

Fig. 29 Fotografía de una prueba del suelo cubierto por las banderas, Alba de la Portilla, 2022. Extraída de: *XO, un beso un abrazo*

Fig. 30 Fotografía del Trabajo Sala azul con la intervención de Ozcoidi, imágenes encoladas y Larreina, puntos de spray de otro azul. 2021.

Fig. 31 Pintura de Carlos Ruiz de Valbuena, 2022. [Consulta 3 de junio 2023] Extraída de: <https://www.instagram.com/p/CnCEfZnDySJ/>

Fig. 32 *Pera Marquesa*, Estéfana Román, 2022. Extraída de: *NARIZ CORTA CEJA BLANCA*

Fig. 33 Desmontaje del cerramiento de MBV.

Fig. 34 Escáner de cuaderno, primer acercamiento a la idea.

Fig. 35 Cuadrícula para generar trapecios Malevich, de Jorge Oteiza.

Fig. 36 Escáner de cuaderno, posibles estructuras internas.

Fig. 37 Escáner de cuaderno, primer acercamiento a la idea para la ropa.

Fig. 38 Escáner de cuaderno, bocetos.

Fig. 39 Taller de madera de la facultad.

Fig. 40 Taller de litografía de la facultad.

Fig. 41 Escáner de maquetas, posibles estructuras internas para OM.

Fig. 42 Escáner de cuaderno, estructuras internas para OM.

Fig. 43 Juegos con las maquetas.

Fig. 44 Escáner de cuaderno, estructuras internas para firma.

Fig. 45 Fotolitos para litografía, realizados en acetato con spray, posca y permanente.

Fig. 46 Proceso de encolado de los bastidores.

Fig. 47 Proceso de encolado con espigas.

Fig. 48 Detalle de los bastidores con las uniones de espigas.

Fig. 49 Proceso de insolación de la plancha de offset con diseño de plaza.

Fig. 50 Plancha revelada con diseño de la plaza.

Fig. 51 Proceso de agujereado de las pletinas.

Fig. 52 Detalle de la unión con tornillos y pletinas.

Fig. 53 Detalle de la unión con tirafondos.

Fig. 54 Proceso de estampación, con la imagen en la mantilla.

Fig. 55 Proceso de estampación del diseño plaza con Xara. Foto por Laura Ausín.

Fig. 56 Proceso de estampación del diseño texto con Gon.

Fig. 57 Los bastidores OM y firma.

Fig. 58 Diseño plaza en proceso de entintado.

Fig. 59 Proceso de estampación en tela del diseño plaza.

Fig. 60 Proceso de encolado de las imágenes con imágenes de MBV y LMEC.

Fig. 61 Bastidor MBV.

Fig. 62 Bastidor LMEC.

Fig. 63 Bastidor Vg!

Fig. 64 Proceso de estampación con cartones de diferentes espesores.

Fig. 65 Estampa con cartones de diferentes espesores donde se puede ver las diferentes presiones en la imagen.

Fig. 66 Apilación de fondos.

Fig. 67 Primer acercamiento a estructura de fondos.

Fig. 68 Primer acercamiento a estructura de fondos detalle de la unión con varilla roscada.

Fig. 69 Prueba de vestuario detalle del bolsillo en tinta negra.

Fig. 70 Prueba de vestuario detalle de manga en tinta roja.

Fig. 71 Lona microperforada.

Fig. 72 Lona microperforada montada en bastidor firma con triangulo de spray uniendo los elementos.

Fig. 73 Prueba de vestuario en tela negra y tinta rosa

Fig. 74 Prueba de vestuario en tela blanca y tinta rosa.

Fig. 75 Carro de montaje 1.

Fig. 76 Carro de montaje 2.

Fig. 77 Carro de montaje 3.

Fig. 78 Prueba de vestuario del diseño texto en tela blanca con tinta rosa, verde y negra.

Fig. 79 Todo el material junto en el "almacén" de madera.

Fig. 80 Escáner de cuaderno con collage.

Fig. 81 Escáner de collage 1.

Fig. 82 Escáner de collage 2.

Fig. 83 Escáner de collage 3.

Fig. 84 Escáner de collage 4.

Fig. 85 Escáner de collage 5.

Fig. 86 Escáner de collage 6.

Fig. 87 Escáner de collage 7.

Fig. 88 Escáner de collage 8.

Fig. 89 Montaje3 plano general.

Fig. 90 Vestuario completo, foto por Fran Garcia.

Fig. 91 Montaje3, dispositivo MBV 1.

Fig. 92 Montaje3, dispositivo MBV 2.

Fig. 93 Montaje3, dispositivo MBV 3.

Fig. 94 Camisa blanca.

Fig. 95 Camisa blanca puesta 1, foto por Fran Garcia.

Fig. 96 Camisa blanca puesta 2, foto por Fran Garcia.

Fig. 97 Montaje3, dispositivo LMEC 1.

Fig. 98 Montaje3, dispositivo LMEC 2.

Fig. 99 Camisa granate.

Fig. 100 Camisa granate puesta 1, foto por Fran García.

Fig. 101 Camisa granate puesta 2, foto por Fran García.

Fig. 102 Montaje3, dispositivo Vg! 1.

Fig. 103 Montaje3, dispositivo Vg! 2.

Fig. 104 Camisa gris.

Fig. 105 Camisa gris puesta 1, foto por Fran García.

Fig. 106 Camisa gris puesta 2, foto por Fran García.

Fig. 107 Montaje3, dispositivo fondos 1.

Fig. 108 Montaje3, dispositivo fondos 2.

Fig. 109 Montaje3, dispositivo fondos 3.

Fig. 110 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, anverso.

Fig. 111 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, reverso.

Fig. 112 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, detalle.

Fig. 113 Montaje3, dispositivo lona y bastidor firma, detalle de sujeción.

Fig. 114 Portátil, altavoz, proyector y cables, trasera.

Fig. 115 Portátil, altavoz, proyector y cables, frontal.

Fig. 116-123 Fotogramas de vídeo recorrido triangulo spray imperdible, <https://youtu.be/cbMnzqGs4dQ>

Fig.124-126 Fotogramas de vídeo recorrido y camisas

Fig. 127 Fotograma de vídeo desmontaje-yo.

Fig. 128 Yo frente LMEC, foto por Ceci Castro.

Fig. 129 Yo frente MBV, foto por Ceci Castro.

Fig. 130 Yo frente Vg!, foto por Ceci Castro.

# Anexo ODS



## ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

## Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

ODS 4. Educación de calidad.

La educación es un aspecto que atraviesa cualquier proceso social, incluido el espacio público. La necesidad de formar a una ciudadanía que tenga la capacidad de crítica y de análisis para entender que función cumple un photocall colocado por el Ayuntamiento es importante.

ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.

Durante todo el TFM se ha podido ver los medios con los que se estaba trabajando. La importancia de este ODS se refiere a la relación con el trabajo. Para que la práctica artística pueda ser una práctica de calidad debe ocurrir dos cosas. La primera tener el tiempo para poder dedicársela. La segunda es el acceso a los medios. Para que este trabajo sea uno de calidad y no precarizado no puede ocurrir que hagan falta trabajos asalariados para sostenerlo y que muchas de las instituciones no tengan los presupuestos para poder apoyarlo.

ODS 12. Producción y consumo responsables.

La producción de las piezas ha sido sostenible al ser muy conscientes del material con el que se trabaja. Se han maximizado sus posibilidades para no desaprovechar nada, se ha compartido el material para que pueda tener más vida más allá de este proyecto.

ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.

Este es el ODS con mayor vinculación a la investigación que se presenta. Lo que se coloca en el espacio público es lo que la institución decide que merece la pena recordar. Si la ciudad se quiere que sea más inclusiva debe ocurrir un proceso democrático de participación para decidir que ocurre con los dispositivos que están en la actualidad y los que se querrán colocar. No puede ser que las ciudades cada vez acojan a más personas pero no se acomoden a ellas.

Es cierto, es imposible generar un monumento, escultura pública o escultura en la calle que contente a todo el mundo. Es por esto mismo, que la búsqueda por parte de la investigación artística en encontrar otras formas con posibilidad de cambio es una tarea importante.

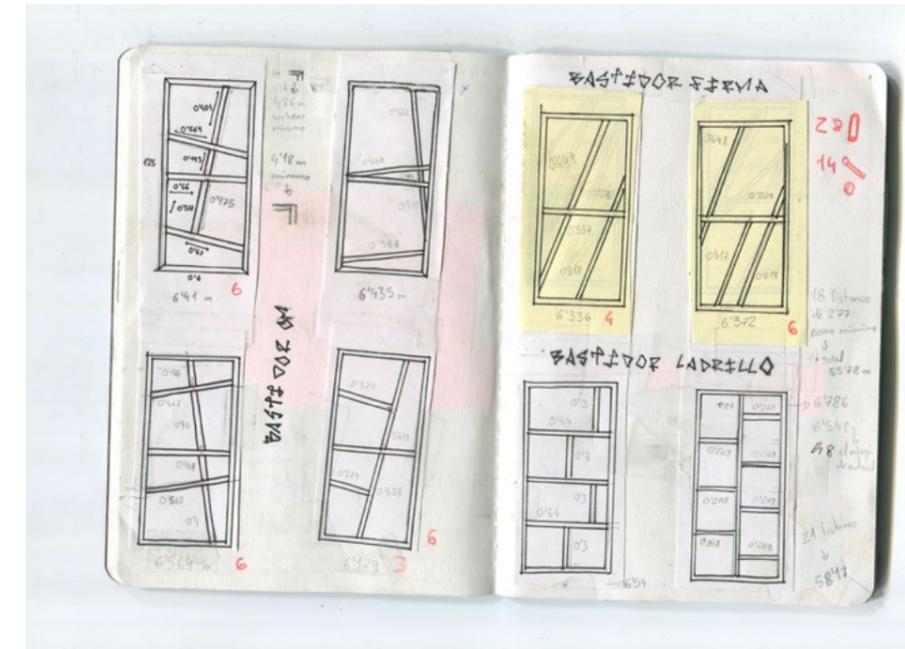
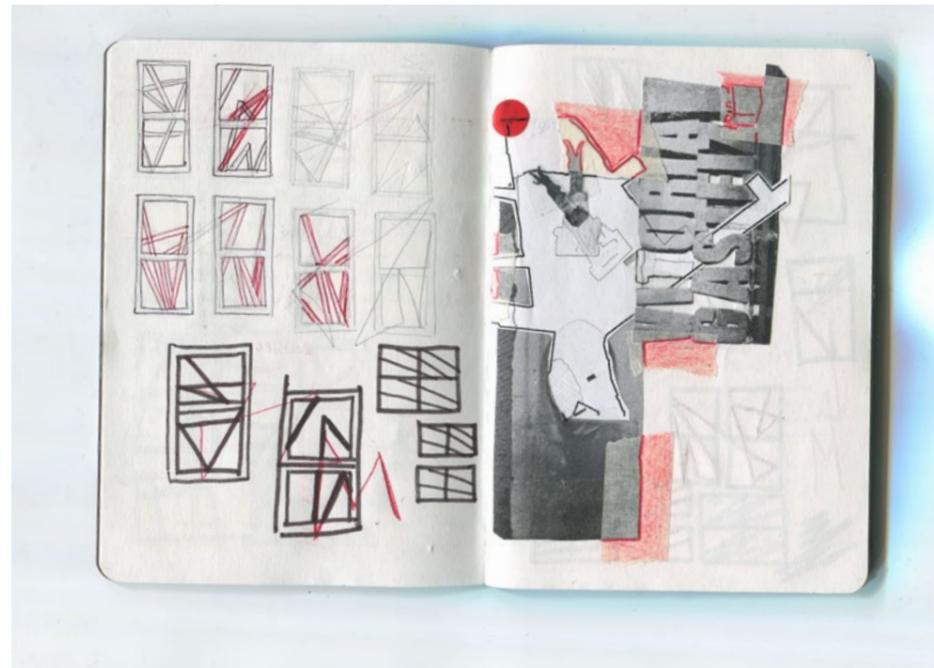
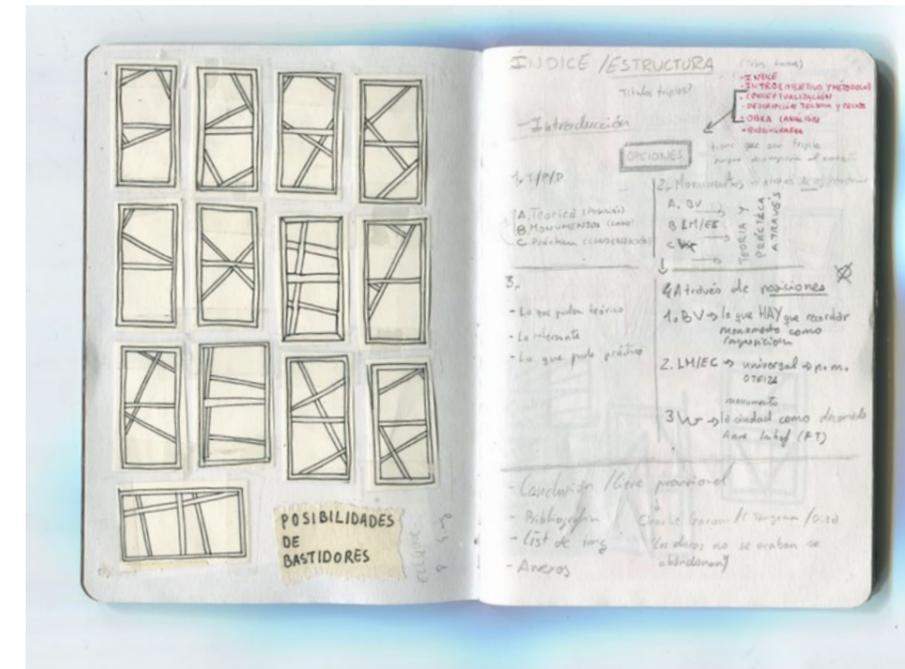
## Anexo cuadernos: negro 1

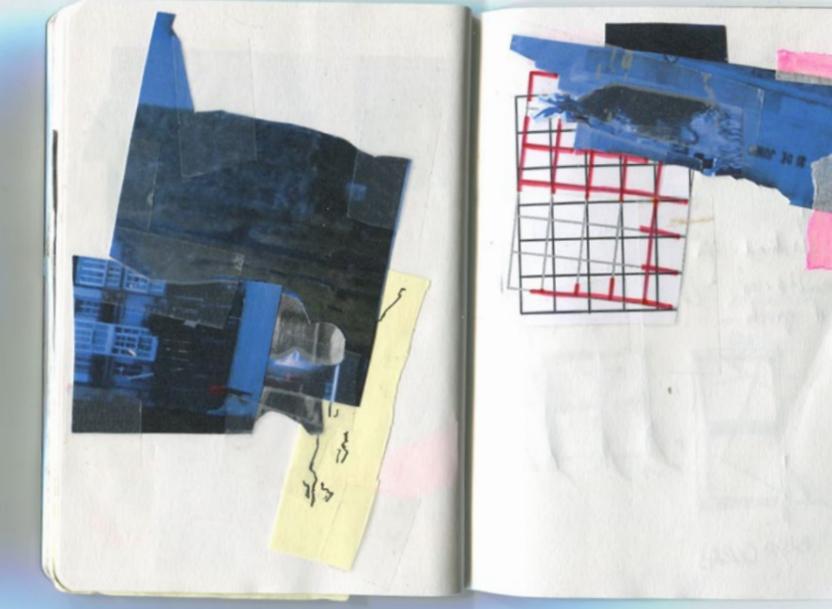
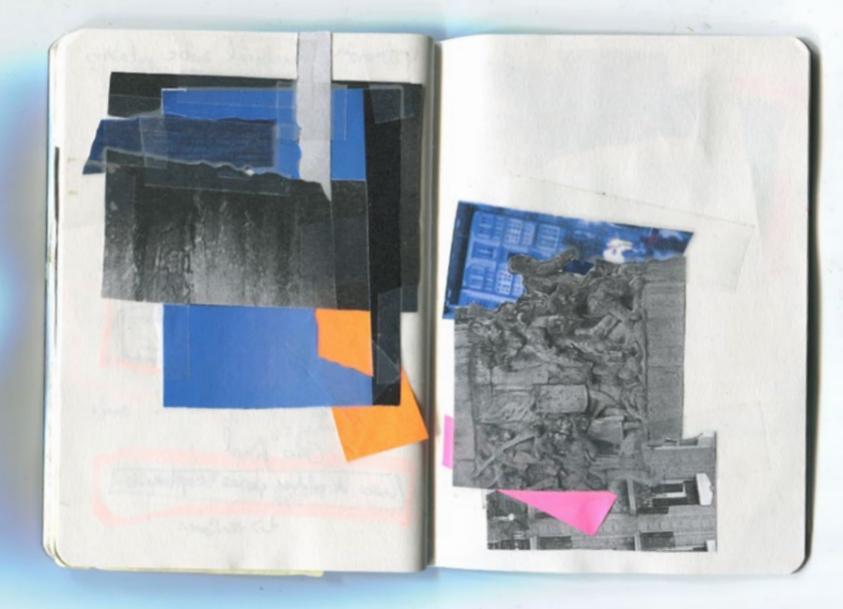
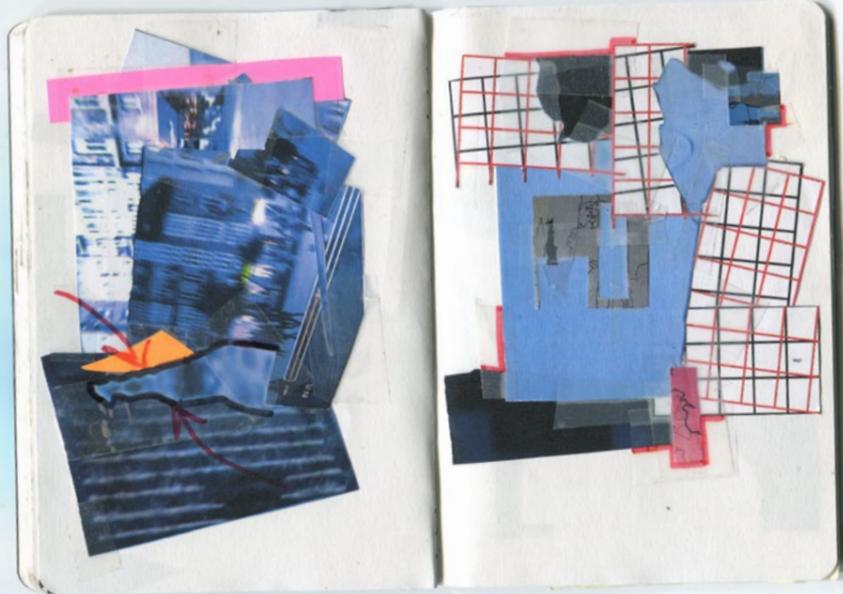
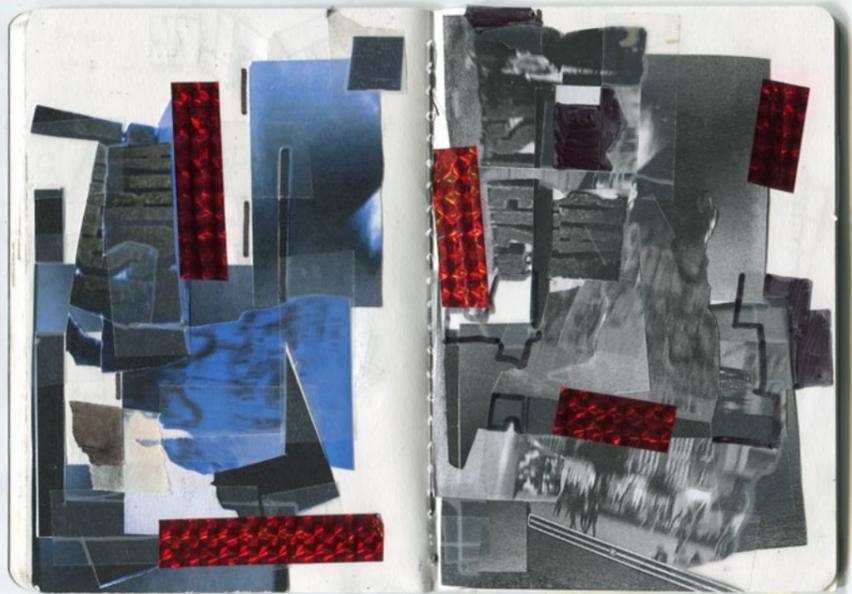
Los cuadernos de campo son una forma de trabajo que ayuda a estructurar el pensamiento y el trabajo. Una metodología paralela a la del trabajo donde se ha ido volcando todo.

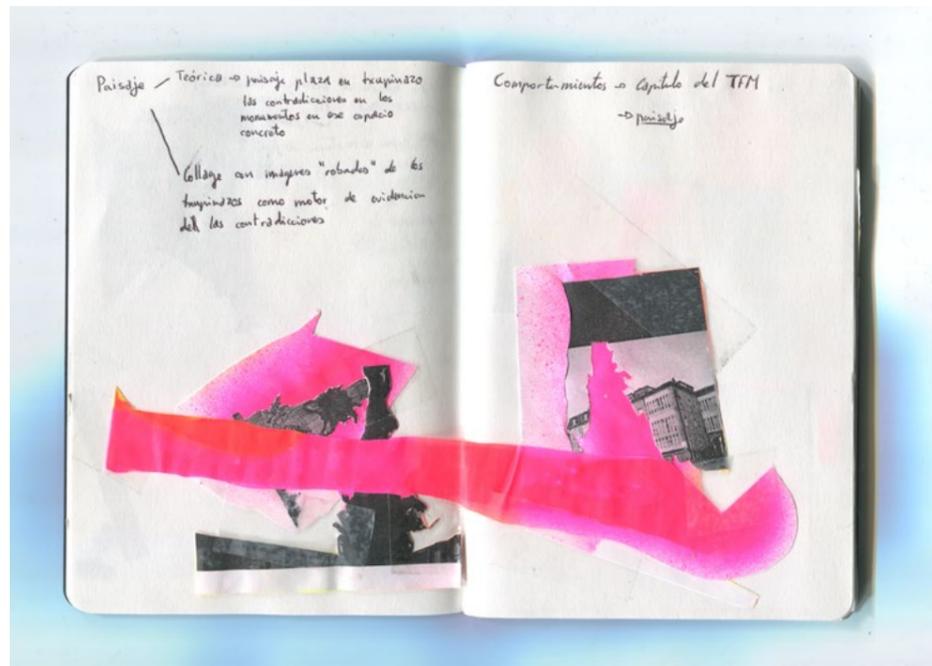
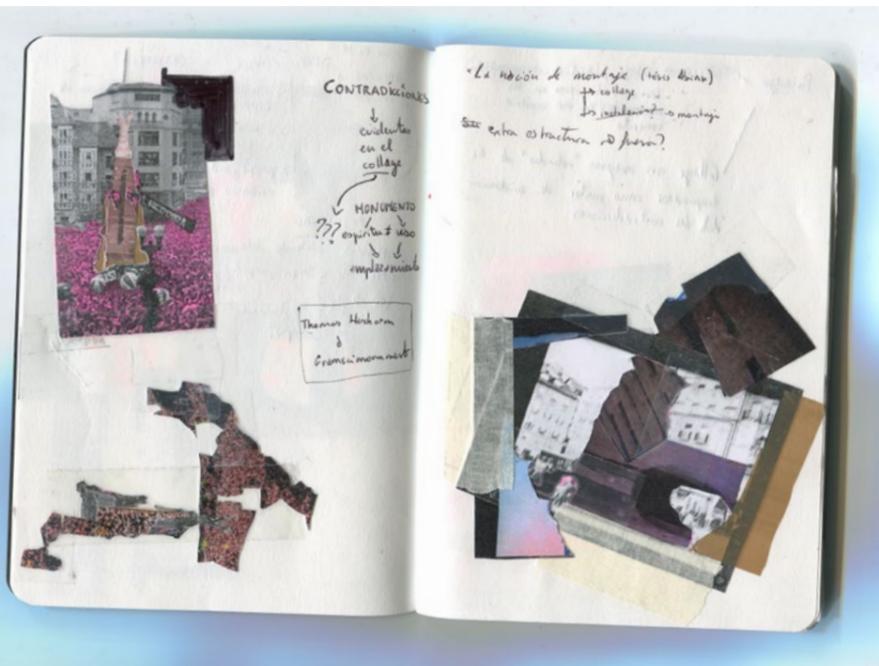
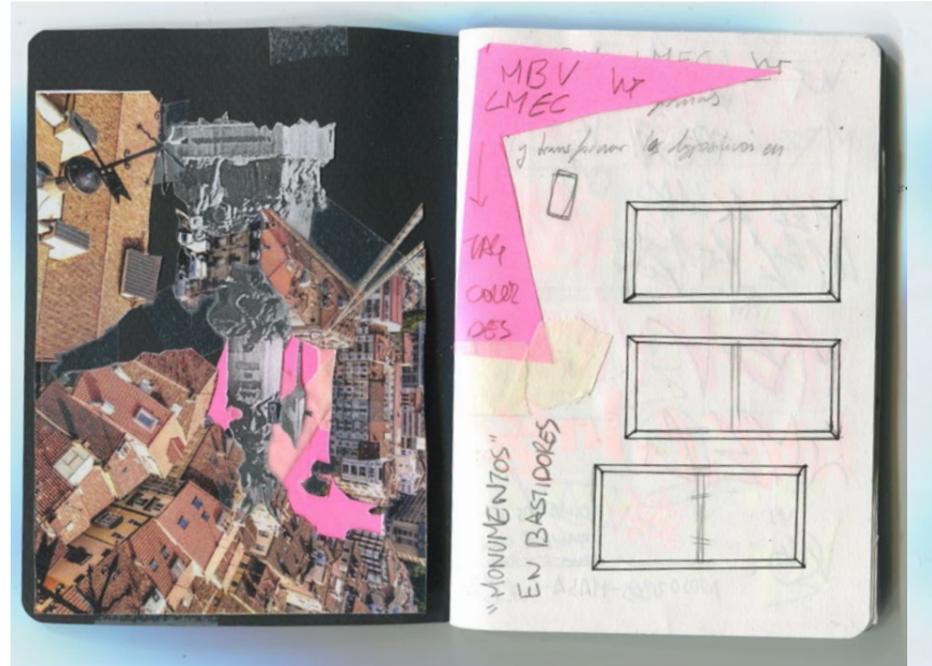
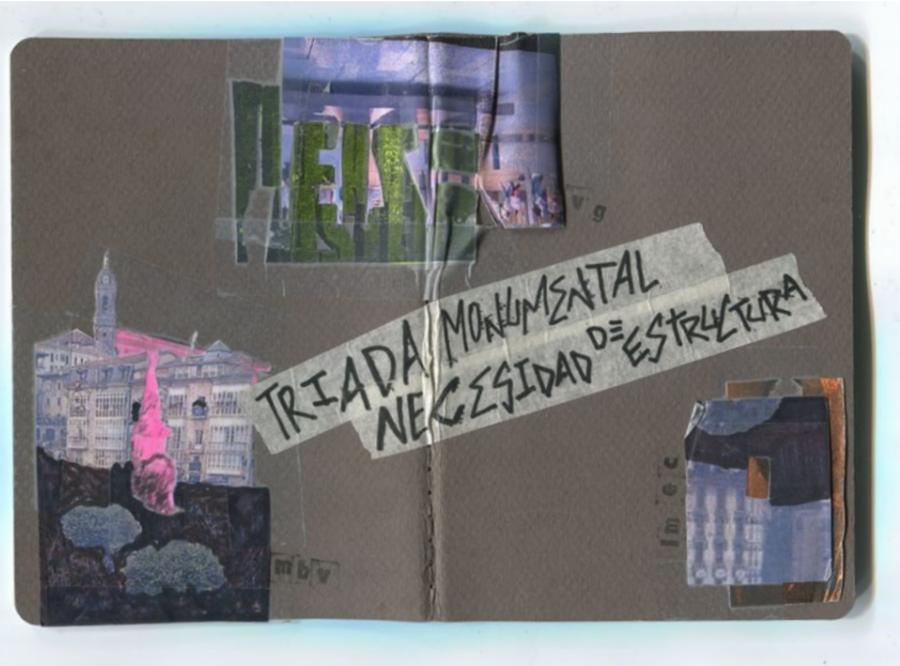
Notas de conversaciones, acercamientos a ideas, apuntes constructivos, listas de materiales, esquemas, collages.

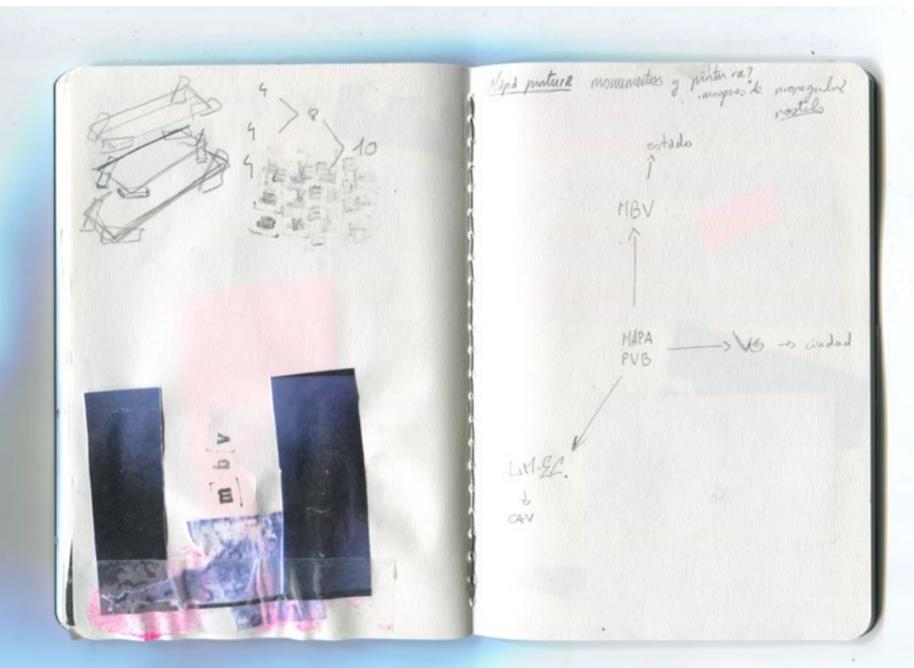
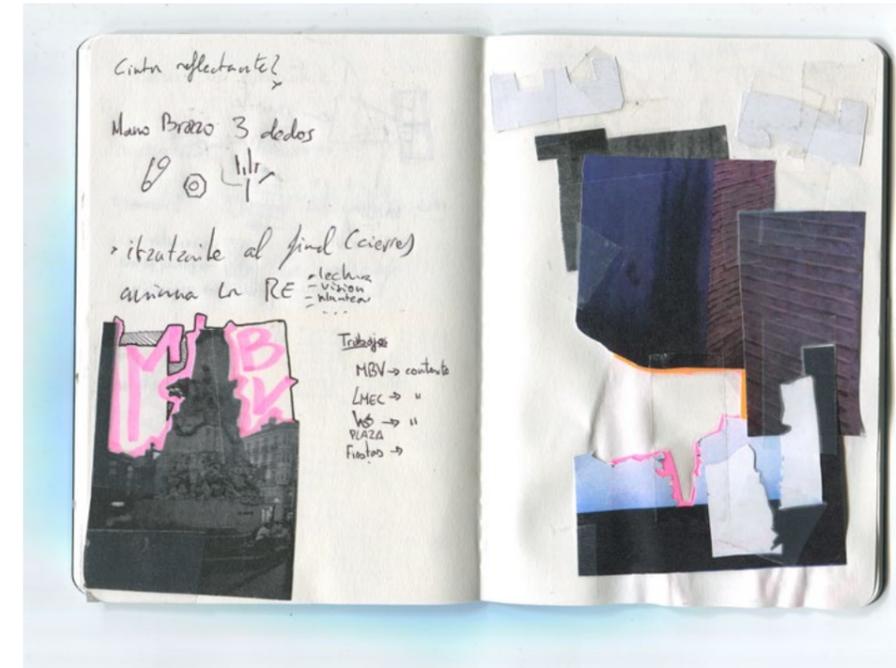
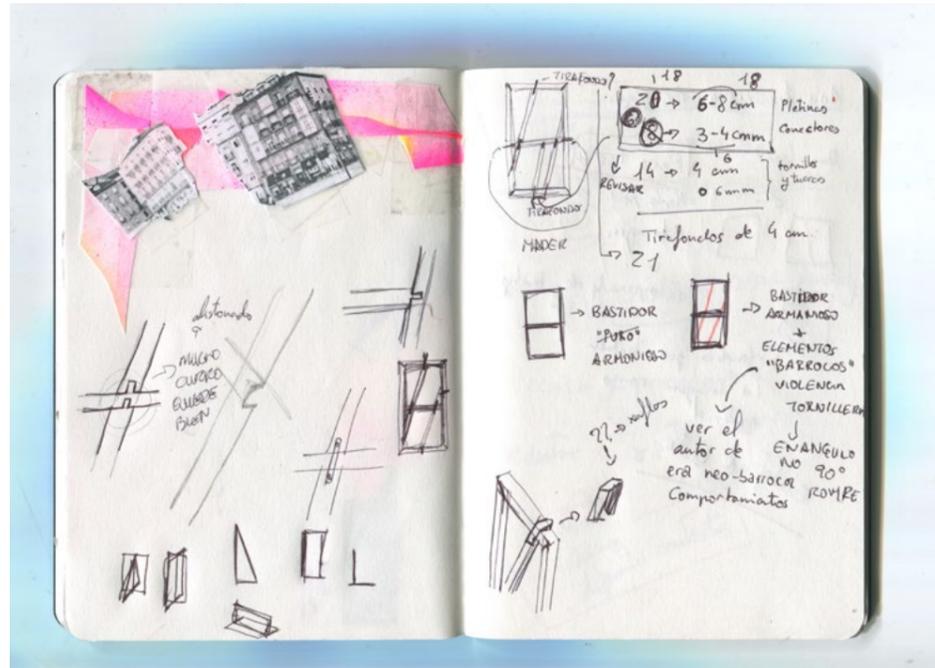
A este último elemento, collage, queremos darle una importancia mayor. El trabajo con las imágenes ayuda a pensar, estando atento a lo que ocurre para poder extraer relaciones.

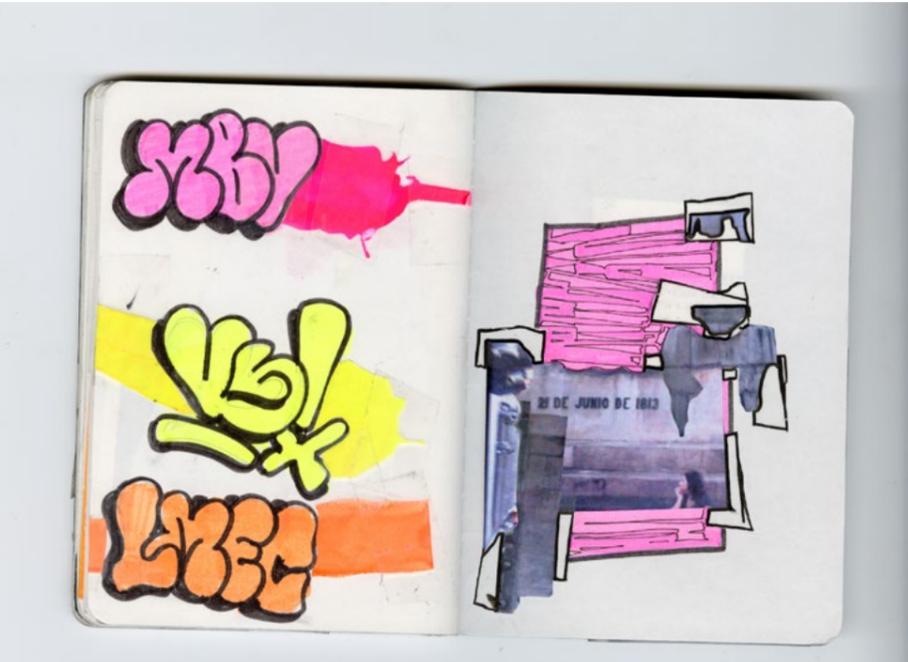
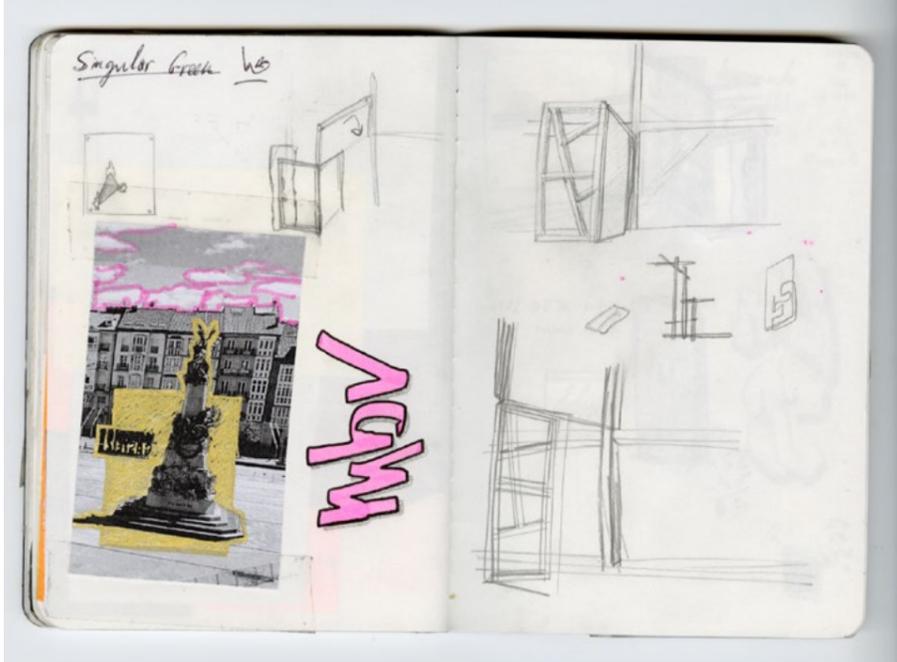
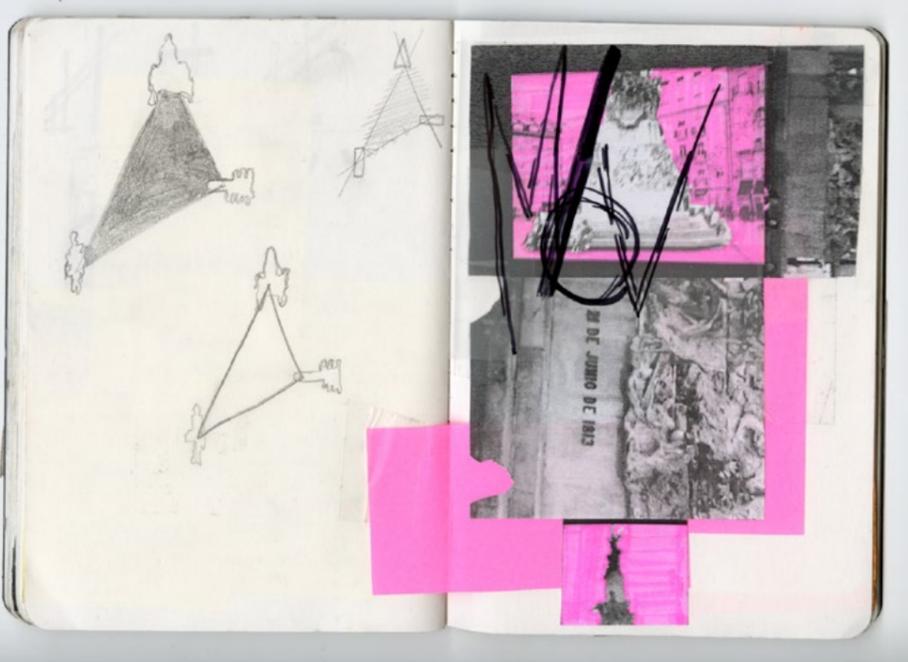
Relaciones que se filtran en las reflexiones teóricas que sin el trabajo plástico hubiera sido imposible formalizar. Un trabajo realizado con las manos y desde el material.



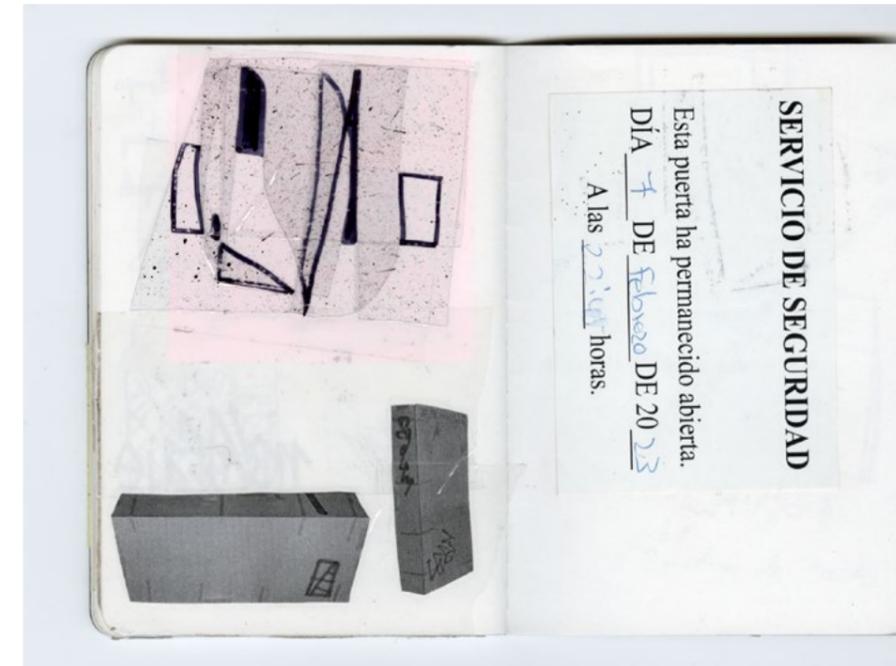
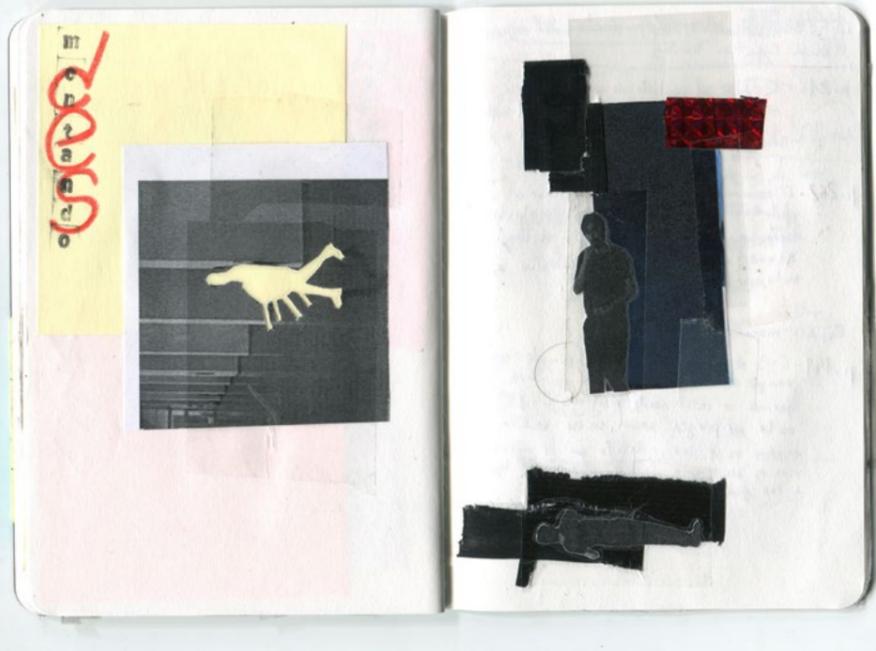
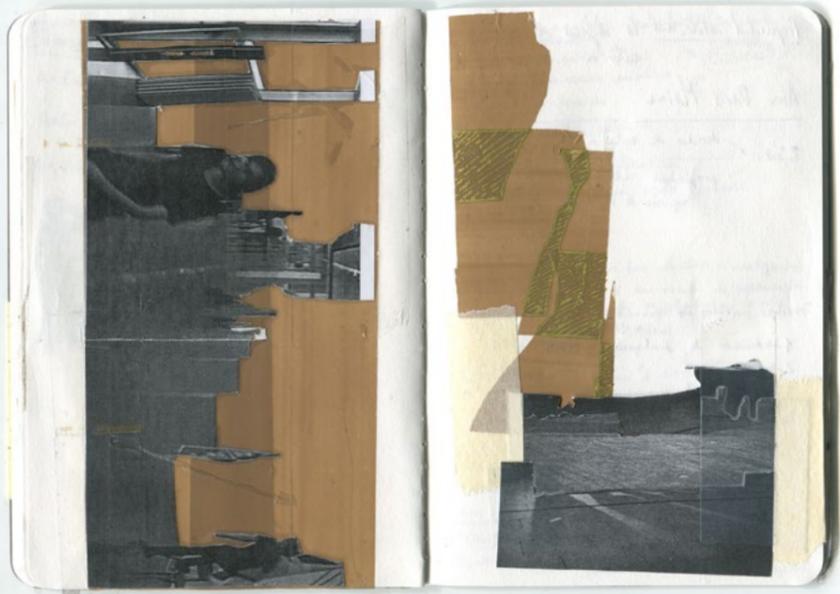




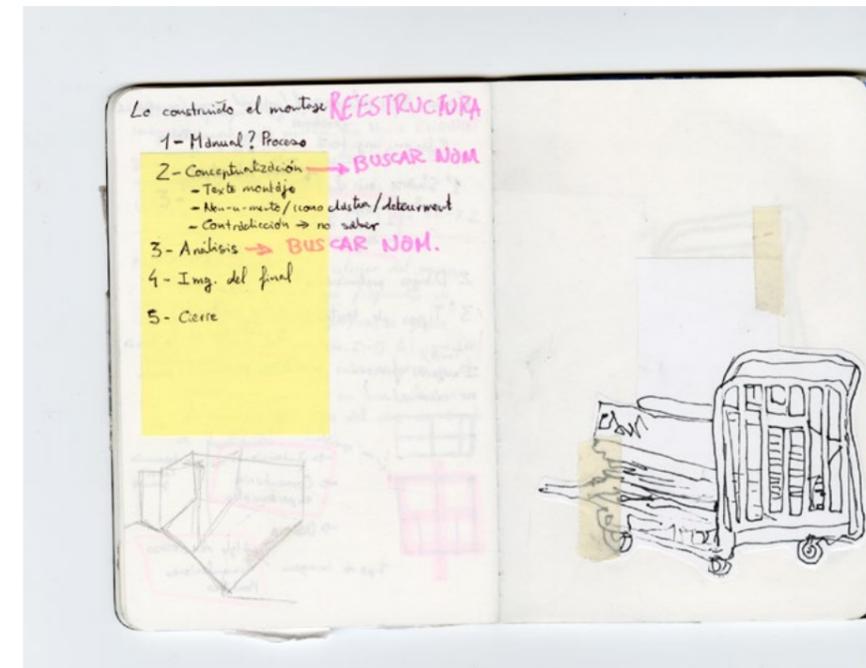


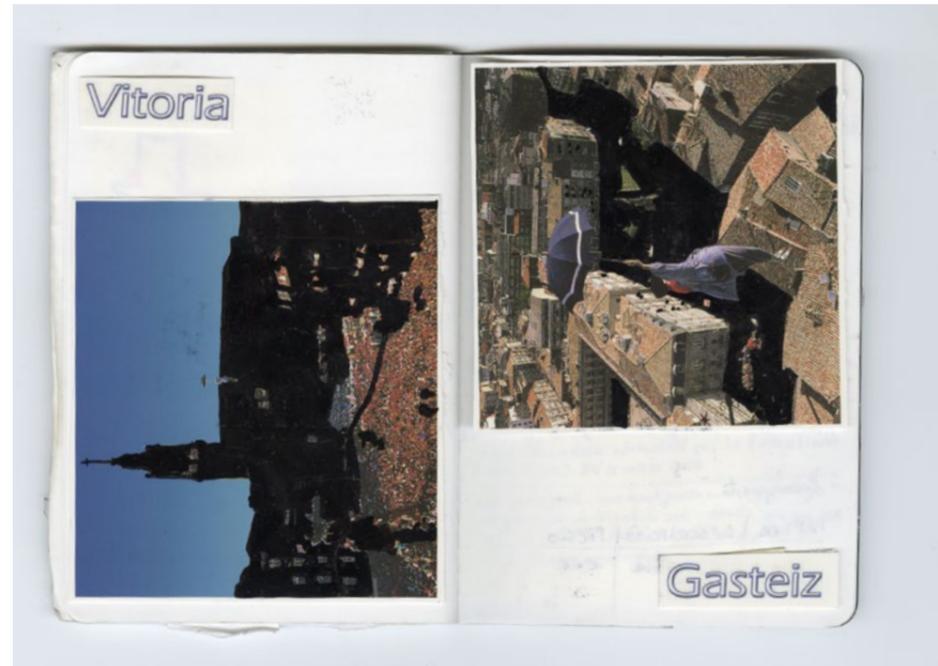
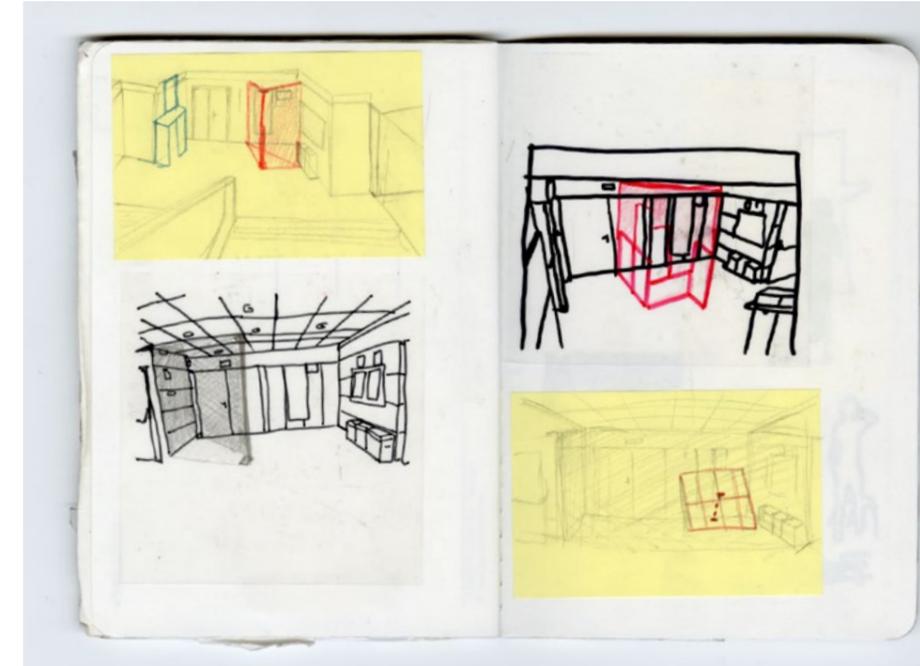
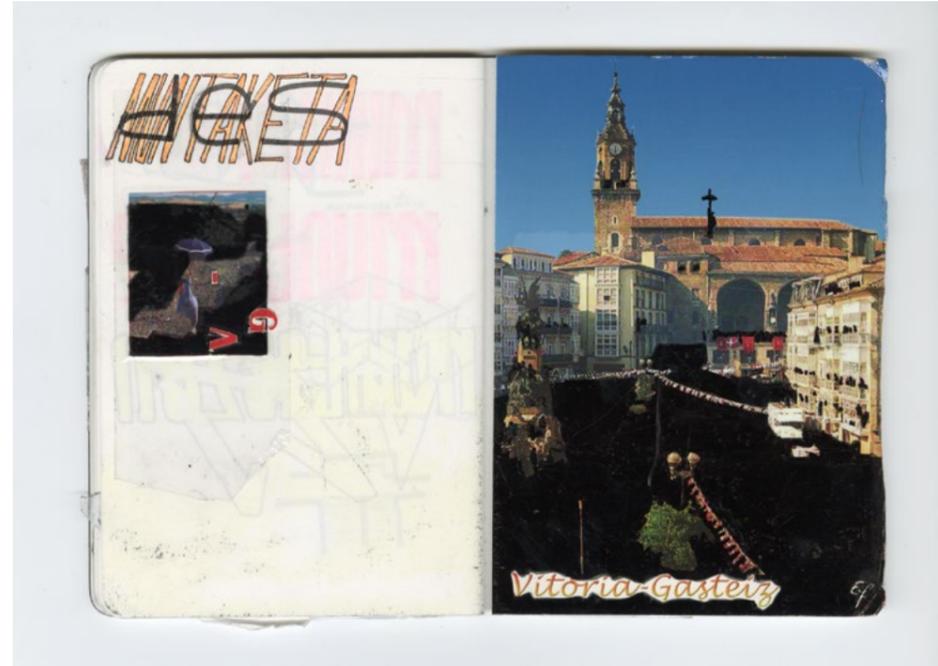
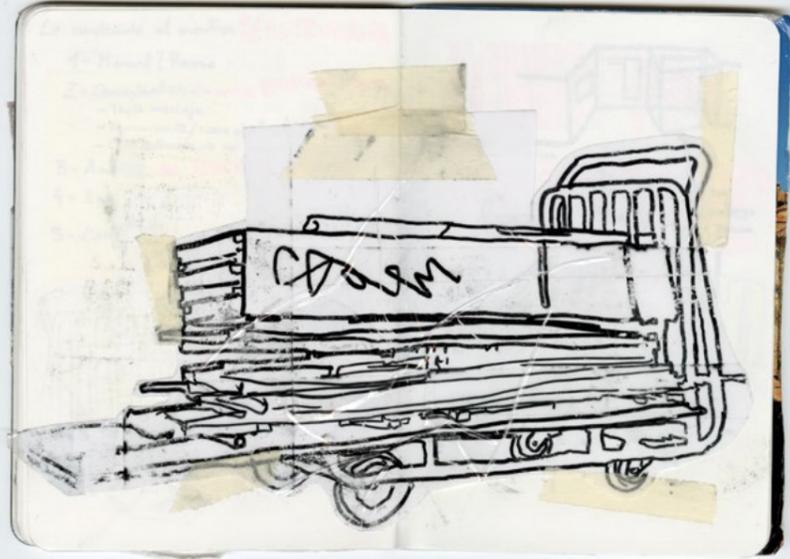












Negro 3

