



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

La supervivencia de la pintura como autoconciencia entre  
el objeto y su representación (Jersey Club Remix)

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Machado Pérez, Mencía

Tutor/a: Peiró López, Juan Bautista

Director/a Experimental: PORRAS SORIANO, ALVARO

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

*La supervivencia de la pintura como  
autoconciencia entre  
el objeto y su representación  
(Jersey Club remix)*

Mencia Machado Pérez

Tutor: Juan Bautista Peiró.

Co-tutor: Álvaro Porrás Soriano.

*a Juan, a Álvaro, a Miguel, a Fernando, a Lucía, a Alfredo, a María, a Sofía.*

# RESUMEN

Este proyecto se presenta como un trabajo teórico-práctico en el que se reflexiona sobre la legitimidad de la pintura, planteando este proceso desde la idea de borde. Para ello, el proyecto toma las características de un ensayo textual y formal, en torno a un grupo cerrado de autores que sirven como referencias desde los estudios visuales, entrecruzados con referencias externas a la pintura, como pueden ser los movimientos estéticos de las culturas club y hip-hop de los años 90 y los 2000s. A su vez, se complementa la investigación mediante propuestas formalizadas como piezas finales, que surgen como cristalización de las relaciones entre las ideas tratadas, y que navegan entre ideas propias de la pintura, pero abordadas desde dos elementos ajenos al acto pictórico: por un lado, la legitimidad de la pintura durante la historia, planteada como el acto de cruzar la línea de meta en una carrera (que marca lo vivo); y por otro lado, la relación del vaciado de significado y la resignificación de los espacios donde el significado y el borde dan pie a su propia reconstrucción.

Así, el proyecto plantea encontrar nexos especulativos en torno a cómo se construye la continuidad de las imágenes a partir del límite. Para ello, se genera una línea argumental a través de una práctica artística de carácter instalativo, que atraviesa todos estos procedimientos aludiendo a lo fantasmagórico de las grietas, a la pista de carreras, al bodegón, al tribal como cementerio, y a cómo todas esas imágenes se convierten en pintura a partir de la muerte de la misma.

**BORDE  
GRIETA  
ESCENARIO  
FIN DEL RELATO  
REPRESENTACIÓN**

# ABSTRACT

This project is presented as a theoretical-practical work in which SE reflects on the legitimacy of painting, considering this process from the idea of the edge. For this, the project takes the characteristics of a textual and formal essay, around a closed group of authors who serve as references from visual studies, intertwined with external references to painting, such as the aesthetic movements of the club and hihop cultures of the 1990s and 2000s. In turn, the research is complemented by proposals formalized as final pieces, which emerge as a crystallization of the relationships between the ideas discussed, and which navigate between ideas typical of painting, but approached from two elements alien to the pictorial act: on the one hand , the legitimacy of painting throughout history, posed as the act of crossing the finish line in a race (which marks the living); and on the other hand, the relationship between the emptying of meaning and the redefinition of spaces where the meaning and the edge give rise to their own reconstruction.

The project proposes to find speculative links around how the continuity of the images is built from the limit. For this, a plot line is generated through an artistic practice of an installation nature, which goes through all these procedures alluding to the phantasmagoric of the cracks, the race track, the still life, the tribal as a cemetery, and how all those images they become painting after its death.

**EDGE  
CRACK  
STAGE  
THE END OF GRAND NARRATIVES  
REPRESENTATION**

# ÍNDICE

Introducción	/1	
Objetivos	/3	
Metodología	/4	
Tabla de contenidos	/6	
Capítulo 1: Una taza de café no durará ni un sólo segundo sobre el coche de un policía		/7
Capítulo 2: Es imposible bailar 4'33" hasta que 4'33" se convierte a Jersey Club		/23
Capítulo 3: La alfombra como pista de carreras	/40	
Conclusiones	/49	
Bibliografía	/50	
Musicografía	/52	
Índice de imágenes	/53	
Anexo I: Obras y fichas técnicas	/56	
Anexo II: ODS	/64	

# INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final de Máster se configura dentro de una estructura definida por un marco teórico que se desarrolla en tres apartados que se solapan y enlazan entre ellos, a pesar de las direcciones lineales que marca cada uno de los puntos. De esta manera, el marco teórico del trabajo permite contextualizar las propuestas y obras producidas, cuyo carácter formal respondería a esa misma idea de solapamiento. Estas obras actuarían como argumento de las problemáticas señaladas en el trabajo, que tienen como elemento radical de raíz una aproximación a la representación pictórica desde la propia formalización de las imágenes en el contexto cultural contemporáneo. Así, los tres bloques que conforman el marco teórico de este trabajo responden a la estructura capitular que lo componen.

El primer capítulo de este trabajo, *Una taza de café no durará ni un sólo segundo sobre el coche de un policía*, se trata de una observación y análisis de «la imagen» desde los estudios visuales y la práctica artística como toma de posicionamiento, así como para situar el núcleo del trabajo. Este apartado se centra, a nivel historiográfico, en cómo la pintura y su continuación por otros medios (en términos que apelan al sujeto), dan pie a la relación entre imágenes que se despegan del formato tradicional y cómo este formato puede ser tratado como «objeto totalizante». Este apartado propone una relación entre el esquema de representación pictórico general, hasta su descomposición y fragmentación, poniendo de manifiesto cómo la parte de atrás del bodegón sucede en el límite de la presentación de la imagen, y, parafraseando a Donna Haraway, cómo en la cultura del capitalismo tardío, cualquier realidad desea convertirse en imagen por su propia seguridad<sup>1</sup>.

En el segundo apartado, *Es imposible bailar 4'33" hasta que 4'33" se convierte a Jersey Club*, se referencian tanto letras de canciones de Hip Hop de los 80s y 90s, como remixes y variaciones de las mismas a partir del estilo de música electrónica Jersey Club, originario de Nueva Jersey a principios de los 2000. Así, se propone una genealogía de la música electrónica y del hip hop, vinculada con el fin de la música disco y del fordismo, coincidiendo con la solidificación del discurso del agotamiento del relato moderno. Vaciadas las fábricas, éstas se convierten en espacios de agenciamiento, vinculados a la producción y al disfrute de la música. Por lo tanto, se pone bajo relieve la idea de los espacios vacíos, de resignificación -volviendo a simbolizarse a través de la idea del bodegón-, y de cómo ésta se relaciona con la pintura holandesa (en tanto que funciona como génesis del relato moderno del capitalismo) a la hora de generar escenarios ficticios para el reconocimiento del sujeto. Así mismo, a lo largo del capítulo, se colocan una serie de agentes artísticos, a modo de parentesco, como Arthur Jafa (1960-), William Pope L. (1955-), Lili Reynaud Dewar (1975-) o Aria Dean (1993-), y otras figuras que plantean la codificación y continuación de imágenes a través del cuerpo y contextos sociales concretos. Con esta comparativa de genealogías se pretende marcar los puntos de conexión en el pliegue de los discursos que visitan las perspectivas políticas de los cuerpos afectados por los procesos socio-políticos de finales del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Haraway, D. (2015), *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*, Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

En el tercer capítulo, titulado *La alfombra como pista de carreras*, se propone un estudio acerca de la alfombra, trabajado desde el orientalismo y su función como fetiche exótico, en lo relativo a su vinculación con la construcción de espacio.

Se propone así un nuevo pliegue que atiende a cómo la alfombra adquiere un papel protagónico frente al bodegón, dentro de la historiografía de la imagen proyectada al público de los grandes salones del siglo XIX, y cómo esta se relaciona esta con el tribal, en tanto que es representación del retorno a la comunidad vernácula. Por otro lado, también se investiga acerca de la línea de meta en las carreras de coches, que funciona como borde, como una marca de lo vivo, aludiendo de nuevo a este límite en relación a la construcción del espacio y sobre cómo la línea de meta se relaciona con la pintura y su legitimidad, desde algunos de los paradigmas que hemos visitado en los capítulos anteriores.

Así, se muestran las propuestas elaboradas dentro del marco del Máster de Producción Artística, de manera que no se incluyen en un sólo apartado, si no que se retroalimentan con la parte teórica a medida que se va avanzando, permitiendo al lector una reflexión acerca de cada una de ellas en relación a los textos. También, se irán referenciando tanto obras de artistas como videoclips sin ceñirse a un apartado concreto, de manera que, de nuevo, sea el lector quien configure las conexiones entre texto y obra. De esta manera, el trabajo, aún buscando adecuarse a los criterios de legitimidad académica que se esperan de la propuesta de un Trabajo Final de Máster, subvierte la lectura lineal y el modelo estandarizado por la Universidad, heredado de las ciencias sociales, como un intento de aproximación a una metodología propia del ámbito de las Bellas Artes.

# OBJETIVOS

Dividiremos los objetivos en generales y específicos:

## **GENERALES:**

- Realizar un ejercicio de enfrentamiento de imágenes e investigación en torno a la relación intrínseca que hay entre ellas.
- Generar una crítica al cómo todo se ha convertido en imagen, y por ende, en pintura.
- El estudio sobre cómo la pintura durante la historia occidental ha legitimado la imagen, marcando qué es lo vivo.
- Generar preguntas y respuestas acerca de la representación, así como sobre el fin del relato.
- Plantear un circuito referencial mediante el que se citen referencias y ejemplos de artistas que trabajen en torno a las ideas tratadas en este trabajo.
- Plantear una reflexión crítica sobre la reproducción de formas atendiendo a la repetición como medio y su relación con el significado, así como a la destrucción del mismo.

## **ESPECÍFICOS:**

- Encontrar una línea conductora a partir de la idea de borde, desde la que hablar sobre la imagen contemporánea y su trasfondo pictórico.
- Generar una serie de vinculaciones recurrentes a la idea de borde, atravesando la estética del hip hop, desde los años 80 hasta los 2000.
- Plantear una línea conductora desde la idea de borde, atravesando marcos y modelos de representación.

# METODOLOGÍA

A lo largo de este trabajo se presentan distintas líneas discursivas a través de la enlazamiento de varios objetos de estudio, de modo que hemos elaborado tres formas de poner en relación los marcos culturales que analizamos. Cada una de estas búsquedas de relaciones está concretada dentro de los tres apartados que componen la estructura principal del trabajo. Estos elementos se van superponiendo entre sí para acercar la producción textual del trabajo a los planteamientos prácticos desde los que se genera la producción objetual que compone el proyecto. De esta manera, se ha planteado una metodología de investigación y producción mixta, en la que las referencias estéticas que marcarán un devenir texto-imagen de los conceptos representados. Desde esta intención, el trabajo se elabora atendiendo a una metodología de carácter holístico, cercana a la metodología cualitativa, desde la que se establecen vinculaciones entre objetos concretos para, a través de ellos, acercarnos a marcos de estudio y a problemáticas más generales.

*La supervivencia de la pintura como autoconciencia entre el objeto y su representación (Jersey Club remix) (2023)*, plantea una serie de conceptos que se auto-referencian constantemente entre ellos, lo que ha dado pie a una producción artística de un carácter instalativo, que busca integrar, en un mismo marco especulativo, distintas ideas que parten del pensamiento artístico tradicional, como son la muerte de la pintura y el mundo convertido en imagen, para generar una teorización de la idea de borde. De esta manera, los marcos de estudio a los que se les presta atención se integran tanto en el desarrollo discursivo del trabajo como en las piezas finales. Así, el marco teórico y los conceptos dentro del mismo atraviesan de manera transversal todas las obras finales de este Trabajo Final de Máster.

Este trabajo comenzó siendo parte de la investigación del TFG presentado en 2021 en la Universidad de La Laguna, titulado *On a vase on the verge of falling (2021)*. Como una ramificación del mismo, la parte discursiva del proyecto se ha ampliado, en tanto que ha adquirido varias formas desde su inicio. En un primer lugar, se puso en práctica el ejercicio de anotación y de recolección referencial, de apuntes y marcos estéticos, que fueran coherentes con la producción artística que se estaba llevando a cabo en ese mismo momento. Después, en forma de parches, se rellenaron los huecos vacíos que podía tener esta investigación, para así, poder reflexionar, de manera tanto general como específica, las posibles vinculaciones que podían darse entre estas referencias. Durante esta recogida de bocetos, las piezas finales que se muestran en el trabajo fueron cobrando sentido, las cuales fueron produciéndose de manera simultánea al texto que las acompañan.

La investigación del proyecto inscribe al trabajo en tendencias propias del pensamiento contemporáneo, como son los nuevos materialismos, el realismo especulativo y la hauntología, entendida desde Jacques Derrida (1930-2004) y Mark Fisher (1968-2017). Igualmente, el trabajo se ve influenciado por algunas corrientes propias de los estudios visuales, desde la hermenéutica de la imagen de Victor Stoichita (1949-), o desde la lectura simbólica de la imagen de autores próximos a nuestro contexto como Oriol Fontdevila (1978-). De este modo, el marco teórico del proyecto vendría a plantear un modo de existencia de los objetos como seres autónomos fuera del correlacionismo humano, en atención a su agencia radical, mientras que atiende a ciertas lecturas

simbólicas y especulativas de los cuerpos objetuales y las referencias que compondrían estos mismos objetos dentro del paradigma cultural en el que están inscritos. Así, el trabajo se compone de un alto número de referencias y citas de los marcos discursivos a los que nos referimos, que se exponen a lo largo del texto, y que generan una trama en la que se entrelazan cada una de las ideas planteadas.

Estas ideas acopladas y aproximadas entre sí, se articulan en torno a una idea principal: el <<todo>> devenido en imagen, lo que da pie al <<todo>> devenido en pintura, lo que convierte al <<todo>> en objeto, desde dónde se plantea, y se cuestionan sus bordes y sus límites. Esto muestra la ausencia de relato, la capacidad del vaciado de significado, y su posterior resignificación. Mediante estas cuestiones, se abren otras ramificaciones donde se reflexiona sobre la relación de las grietas (tanto reales como simbólicas) de la pintura, con las grietas (tanto reales como simbólicas) de los espacios donde nacen algunos géneros de música que se basan en esta resignificación. Así mismo, esta búsqueda de relaciones a través de la idea del borde busca establecer un vínculo con la incapacidad de entender los patrones de las alfombras y con los marcos de reproducción ornamentales, afectado por este vaciado de significado, en tanto que estos dispositivos actúan en diversos contextos como materializaciones del borde.

Cabe recalcar también, que, en este trabajo, nunca se ha distinguido la parte de investigación de la parte de producción artística, ya que precisamente se defiende que esto es algo que no tiene sentido hoy, por lo que la función del trabajo se ciñe a la idea de objeto entre objetos, vinculando mediante nexos ambas partes. De esta forma, el trabajo buscaría ajustarse al formato académico tradicional, en tanto que cumple con una estructura marcada que consideramos útil para exponer representaciones vinculativas que de otra forma se presentarían caóticas, y en tanto que está generado desde un reconocimiento de los discursos establecidos desde la academia universitaria, los cuales han actuado como eje transversal en el proceso de investigación. Sin embargo, entendemos que establecer este tipo de metodologías, en las que la investigación no busca un resultado establecido, puesto que omiten un a priori discursivo, sino que parten de una voluntad de encuentro y de reflexión especulativa, no siempre pueden responder a la estructura normativizada, sino que deben generar un discurso propio, en el que la teoría y la práctica se cristalicen de manera conjunta.

# ESQUEMA DE CONTENIDO

## CAPÍTULO 1

Se desarrolla una reflexión acerca de la imagen, qué protagonismo adquiere dentro del acto pictórico, y se genera una línea conductora hacia la parte de atrás del bodegón, desde donde pensar la idea de borde.

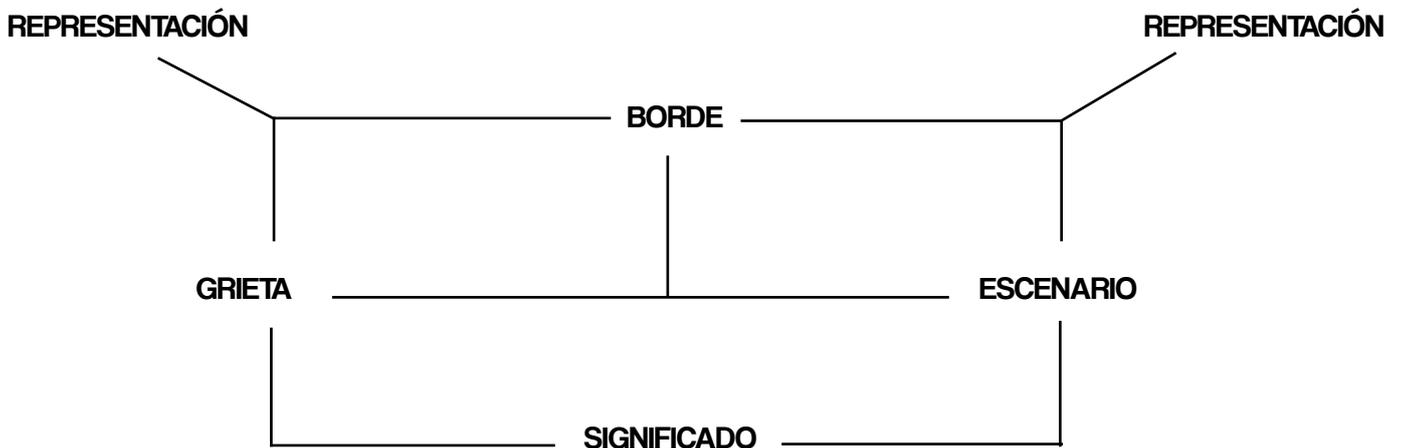
## CAPÍTULO 2

A partir de las reflexiones sobre la imagen que se desarrollan en el primer capítulo, se plantea una reconstrucción histórica de la música electrónica y el hip hop, relacionada con el declive de la música disco y el modelo de producción fordista, en paralelo a la consolidación del discurso sobre el agotamiento de la narrativa moderna.

Este contexto se presenta como un punto de partida desde donde hablar sobre los espacios donde se resignifica y se ignora el relato, donde nacen las grietas (al igual que en la pintura, como forma de alegoría que da pie a espacios de resignificación), centrándose en las formas de representación y en cómo se define el sujeto mediante ella, vinculando la imagen a esos modos de representarse.

## CAPÍTULO 3

Mediante la grieta como espacio vacío de significado, se plantea un análisis sobre la alfombra, explorando su estudio desde la perspectiva del orientalismo y su papel como objeto exótico, especialmente en lo que respecta a su conexión con la construcción del espacio. Además, se busca comprender su relación con lo tribal, como representación del retorno a la comunidad vernácula y el ornamento como reproducción de la grieta.



# **CAPÍTULO 1: UNA TAZA DE CAFÉ NO DURARÁ NI UN SÓLO SEGUNDO SOBRE EL COCHE DE UN POLICÍA**

En el videoclip de *Straight outta Compton* (1989), del grupo de gangsta rap N.W.A. (formación originaria de la West Coast de Estados Unidos, que estuvo activa desde 1986 hasta 1991, consolidándose como una de las agrupaciones abanderadas del género), aparece una taza de café sobre el maletero de un coche de policía, que, al ponerse en marcha, cae al suelo. Esta imagen da título al primer apartado del trabajo, que refiere a la continuidad en la imagen, al borde, a los límites de los elementos de un bodegón y de su propia representación.

Para comenzar la parte de investigación de este trabajo, nos apoyamos en Derrida y en cómo planteaba en su trabajo, *La escritura y la diferencia* (1967), que la deconstrucción de un sistema de pensamiento establecido implica, en cierta medida, reproducir sus formas para desafiar y subvertir sus propios fundamentos. N.W.A. irrumpe en la escena musical estadounidense con videos de carácter casero, con producciones muy baratas y un lenguaje casi irreproducible que, a lo largo de los años noventa acabaría por configurar un paradigma simbólico para la cultura popular en norteamérica. Esta ruptura con el simbolismo de la tradición estadounidense (la cual habría marginalizado al jazz, al blues y al soul, al alejarlos, dentro de la estética de masas, de su sonido de espíritu afroamericano), transformaría a los integrantes de N.W.A., y con ellos al gangsta rap y a la música afrodescendiente, en puros sujetos mitológicos que adecuarán el signo social marginal al modelo del capitalismo tardío. Tal y como dice Mark Fisher, “ocurre que el circuito por el cual el hip hop y el campo social del capitalismo tardío se retroalimentan mutuamente es uno de los dispositivos con los que cuenta el realismo capitalista para transformarse en una suerte de mito antimítico (...) en su pretensión común de borrar cualquier ilusión sentimental y ver el mundo «tal como es»”<sup>2</sup>. El mito sobre N.W.A., vendedores de crack, chavales de la calle militarizados, perseguidos incesantemente por la policía, provoca un reflejo de una cierta realidad social preexistente en la sociedad norteamericana de los noventa, que haría que el grupo se moviese por circuitos totalmente populares, sin pasar por la radio, de la cual fueron censurados constantemente durante su carrera. En su mito y su lenguaje, existe una codificación. El café cayendo referencia una serie de códigos que podemos (o no) reconocer en base al contexto: Si algo interrumpe el agradable desayuno de café y donuts a la policía de Compton, no es otra cosa que los grupos marginales que están viviendo dentro de sus propios sistemas de representación. No hay espacio donde no aparezcan como enemigos y su imagen active inmediatamente una respuesta por parte de ese sistema.

Lo que se plantea en esta investigación a partir de estas imágenes concretas, es: ¿Cuál es la continuidad de esta imagen? ¿Cómo se reproduce ininterrumpidamente una imagen que se naturaliza hasta tal punto que la creemos y somatizamos como propia? La respuesta a estas preguntas, tal vez sería que esta imagen es un dispositivo, y todos sus elementos son pictóricos, así:

El café para llevar sería un símbolo de cómo la modernidad se acelera en los tiempos de un capitalismo de urgencia. Un momento en el que el sujeto ya no se detiene, ni el café cumple las funciones que cumplía en el París de Baudelaire<sup>3</sup> descrito por Benjamin,

2 Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial. p.22.

3 Benjamin, W., (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

cuando el café estaría ligado a la representación de la experiencia contemplativa moderna y el espacio en el que la gente se reuniría para tomarlo, del que surgen las terrazas parisinas, estaría relacionado con una profundización en la experiencia de la ciudad más excitante que efusiva. Si el café pudiera resignificar la propia construcción colonial del continente americano, desde sus orígenes etíopes, dentro de un vaso de cartón rodeado por una tira de papel corrugado, su historicidad va a comprometerse con otro tipo de ritmo social. El café marca cómo la ciudad se transforma en un escenario hiperproductivo.

Por otro lado, el coche, un objeto «con género». Adorno, en *Minima moralia* (1974), habla sobre las puertas de los coches como algo que se diseña para <<dar portazos>> y que, junto a la velocidad, la aerodinámica, y la imagen, opera como una exageración de lo masculino, legitimando así al propio conductor (que se integra en la imagen)<sup>4</sup>.

Tyler the Creator, en *LUMBERJACK* (2021) dice:  
It never rain in Cali', came with an umbrella.  
Rolls Royce pull up, black boy hop out.<sup>5</sup>

En Cali' nunca llueve, vino con un paraguas.  
El Rolls Royce se detiene, un chico negro salta.



Imagen 2: Frames de GIF de una persona sacando un paraguas integrado en la puerta de un Rolls Royce.  
Obtenido de: <https://m.vayagif.com/307325/coche-con-un-agujero-secreto-para-guardar-el-paraguas>

4 Adorno, T. W. (1974). *Minima moralia; reflections from damaged life*. London: New Left Books. p.37.

5 The Creator, T. (2021). *LUMBERJACK* [Canción], en *Call me If you Get Lost*. Columbia Records.

El capitalismo, en su afán de expansión y supervivencia, requiere cooptar y comercializar los movimientos contraculturales y las expresiones surgidas como resistencia al sistema, apropiándose de ellas y convirtiéndolas en productos. La industria musical se encargó de convertir a N.W.A. en mercancía, utilizando su simbología como instrumento para su propia reproducción. De este modo, al representar una masculinidad dominante y desafiante (claramente reforzando dinámicas de poder y excluyendo otras identidades y formas de masculinidad), N.W.A. buscaba afirmar su poder y resistencia. El análisis minucioso del videoclip de N.W.A. y la interpretación de sus símbolos llevan a cuestionar el propósito con el que esta simbología sirve al capitalismo.

Quizás, la clave radica en que la eficiencia del capitalismo, tal como se manifiesta en el imaginario de N.W.A., está vinculada a una situación concreta de precariedad: recursos escasos, mensajes directos en sus canciones sin espacio para divagaciones, debido al poco tiempo disponible para grabar, ya que los estudios de grabación les otorgaban limitadas horas de trabajo, en comparación a artistas de otros géneros amparados por la misma productora. Como resultado, sus canciones carecían casi de coros y dobles voces, quizás herencia de grabar en cintas magnéticas, lo que les concedía una única oportunidad para hacerlo, ya que rebobinar implicaba el riesgo de perder la grabación. Desde esta idea, su simbología, en búsqueda de una legitimación mitológicamente violenta, va a ofrecer lecturas sobre la llegada de la aceleración hipermoderna a los años noventa en plena apertura a la globalización radical, y en un estadio paradigmático de la realidad racial estadounidense.

Imagen 3: Mencia Machado, *Is that a sculpture on wheels? Be a lot cooler if it was* (2022) [Frames de vídeo].  
URL: <https://youtu.be/kEYSqBSJ-AM>





(Página anterior) Imagen 4: Fotografía de archivo personal (2018).

Algo que ha hecho la pintura durante toda la historia es legitimar, marcar qué es lo que está vivo y lo que no lo está. Sin embargo, lo que se aborda en este trabajo dentro de esta cuestión es, precisamente, lo que se queda fuera de la imagen. Parafraseando a Stoichita, el cuadro es representación, pero el objeto de esta representación es su propio negativo <sup>6</sup>.

Según Donna Haraway, la búsqueda de una realidad de convertirse en imagen está motivada por una cuestión de supervivencia. En un contexto donde las imágenes son omnipresentes y se les otorga un valor cultural, las realidades necesitan ser visualizadas y representadas para ser validadas. De esta manera, el deseo de convertirse en imagen se vincula con la necesidad de <<existir>> y ser reconocido en un entorno mediado por la visibilidad y la representación. Este planteamiento de Haraway tendría relación con lo que plantea Guy Debord (1931-1994) en *La sociedad del espectáculo* (1967) sobre cómo las relaciones sociales se transforman en relaciones mediadas por imágenes y representaciones. Emplea la idea de la fantasmagoría, para describir la manera en que las imágenes y representaciones dominan la percepción de la realidad, y la experiencia directa se ve reemplazada por su representación mediada, donde las imágenes y los signos se vuelven más reales y convincentes que la propia realidad. Debord reflexiona el espectáculo como aquel resultado de la mercantilización total de la vida social, en el que todo se convierte en fetiche y aparece como un objeto fantasmagórico, en la medida en que las experiencias y los objetos se vuelven alineados y separados de su contexto original<sup>7</sup>. Convirtiéndose así en:

La mercancía, como el objeto mágico y deseado.  
Los productos, como los iconos de estatus.  
Y su posesión, en un medio para construir identidades.

El humanista Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872), mucho antes del comienzo de la vorágine hipercapitalista, diría:

<< Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Lo que es sagrado para él no es sino la ilusión, pero aquello que es profano es la verdad. Más aún, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que decrece la verdad y que la ilusión crece, tanto y tan bien, que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado >><sup>8</sup>.

La reflexión sobre el papel de la experiencia dentro de los términos de la verdad, se adentra en otros terrenos, como es el del punto de enunciación, que entra dentro de la relación entre la experiencia (real) y su representación (final). El punto de enunciación es una metodología de identificación muy utilizada desde los estudios queer, los estudios de género, así como desde Black Studies y los estudios decoloniales, y refiere a que existen discursos que tan sólo se pueden articular desde posiciones ideológicas e identitarias concretas.

6 Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro*, Madrid: Cátedra, p. 256.

7 Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo* (1a. ed), Valencia: Gallimard.

8 Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo* (1a. ed.). Valencia: Gallimard, p. 6.

Al preguntarse por los motivos que históricamente han llevado a distintos colectivos, identificados como subalternidades, a luchar por su libertad, o a no hacerlo, o a articular una defensa coherente, o a exponer desordenadamente sus ideas, habría que replantear si la respuesta que se ofrece pertenece o no al mismo contexto desde el que se pregunta, entendiendo que hay respuestas que nacen de otras formas discursivas que no pueden aparecer dentro del razonamiento hegemónico, siendo este el que tradicionalmente ha preguntado por la causa, hasta la llegada de los estudios enunciados por las identidades disidentes. Estos discursos forman parte de una serie de constructos políticos que se interrelacionan entre sí dentro de distintas dinámicas de poder y que los estudios decoloniales han nombrado de distintas formas en función a esa misma idea del punto de enunciación: pronunciados desde la subalternidad según Spivak, desde la somatización necropolítica en Mbembe, o en los pensamientos desde el borde en Mignolo.

El poder de la representación, tal vez, esté ahí, en quienes no aparecen, y en quienes aparecen de forma animal (desde el devenir-animal deleuziano, retomado por Haraway, Braidotti, Preciado, Bennet...) o alejados del escenario. Esta toma de voz, esta búsqueda de una enunciación dentro de la dicotomía entre poder y subalternidad, que se activa desde la experiencia, puede generar una expresión concreta ante las relaciones de autoridad que se darían dentro de los ejercicios coloniales, raciales y de género. Walter Mignolo (1941-) dice:

“Si como afirma Dussel la superación de esas dicotomías presupone, en primer lugar, que el lado más oscuro de la modernidad (esto es, la periferia colonial) se descubre a sí mismo como inocente, ese mismo descubrimiento presupondrá afirmar, primero, los loci de enunciación en los bordes de la expansión colonial y, segundo, la construcción de la razón poscolonial a partir de los escombros de la modernidad europea y de las herencias (transformadas) de la cultura universal”<sup>9</sup>.

Esta construcción de la experiencia daría forma a la lectura de las políticas que operan para imponer unas determinadas subjetividades en todos los ámbitos de la existencia social, es decir, en el trabajo, en el sexo, en el género y en la autoridad colectiva. Estos modelos de enunciación políticos, funcionales dentro de la maquinaria del espectáculo de representación hegemónica, son distribuidores de códigos y valores a través de umbrales sociales, que se abren a partir de la construcción imaginaria de «lo otro» y en conjunción con la construcción de «lo propio».

Por otro lado, la idea de umbral, entendida desde la proyección lacaniana, se refiere a que cuando conformamos la imagen <<del otro>>, nos basamos en la imagen parcial de nuestra vista, tomándola así como imagen completa. Esto podría llegar a implicar a la experiencia de la enunciación en los principios de una psicología de la representación que marcaría las formas con las que construimos la mirada. Al mirar un jarrón de frente, no sabemos cómo es por detrás, sin embargo esto no nos

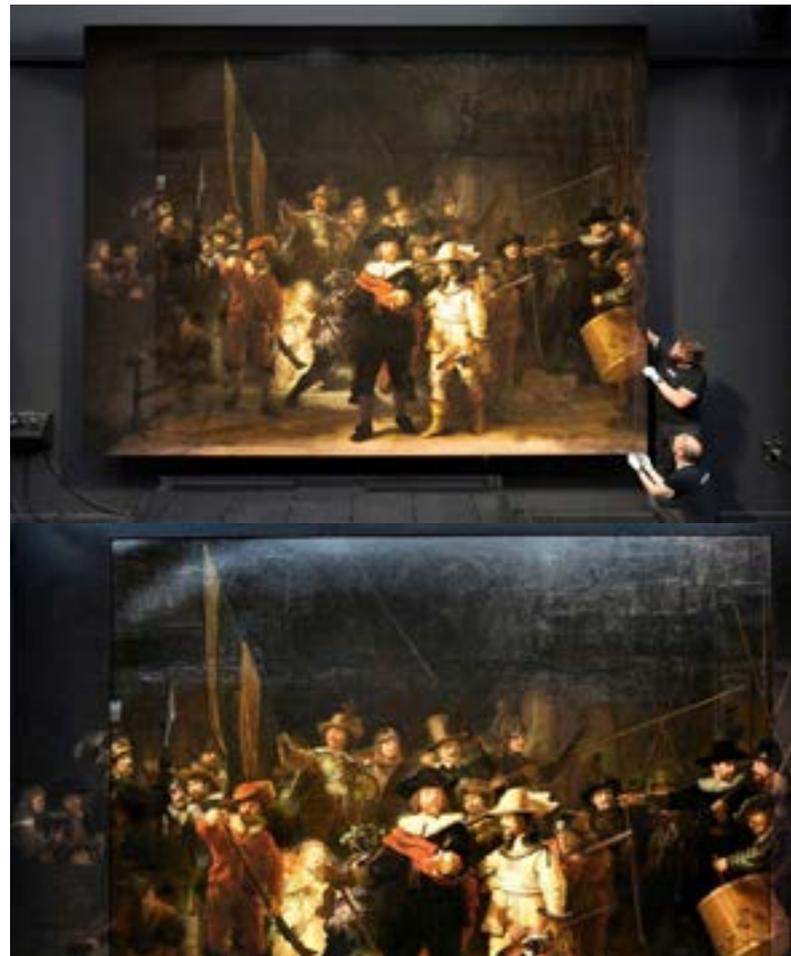
---

9 Mignolo, W. (2005). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (Antología 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB, pp. 241-242.

impide conocer el jarrón. Este umbral de lo no visible podría ser un marcador de todo lo que se queda fuera de la representación; o quizás lo contrario, el umbral de lo visible es cómo se toma lo parcial como total.

Esto es algo que se relaciona con las imágenes parciales, propias de las producciones de los medios de masas, en las que se limita el ángulo de visión para que dentro de la imagen se encuentre tan sólo una parte del objeto o sujeto esencial, en lugar de su totalidad.

Al cuadro *La ronda de noche* (1642), del pintor Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), se le recortó en 1715 una franja del lateral izquierdo y superior, eliminando a tres personajes, para que cupiese por la puerta de la sala del Consejo de Guerra del Ayuntamiento de Ámsterdam.



Imágenes 5: Operarios colocando los bordes del cuadro de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La ronda de noche* (1642).

Obtenidas de: <https://www.xataka.com/robotica-e-ia/a-este-cuadro-rembrant-le-cortaron-bordes-1715-cupiera-ayuntamiento-ahora-han-reconstruido-ia>



(Página anterior) Imagen 6: Fotografía de archivo personal (2018).

En este ámbito, en el que la producción de la mirada y la traducción de la experiencia hacen que la imagen se produzca como una otredad subjetivizada, tal y como diría el teórico de la percepción visual J.J. Gibson (1904-1979), “los descubrimientos de los pintores han sido mucho más complejos que los descubrimientos de los psicólogos, si bien menos racionales”<sup>10</sup>. Tal y como veremos más adelante, en la pintura, como escenario irracional de la representación de la experiencia, el objeto se abstrae tanto como la propia imagen, como el borde que la delimita que, en este caso, deviene propia imagen (que se abstrae por completo).

La pintura también refiere al borde, pero ¿qué es lo que sucede a partir del mismo?. El borde del bodegón, entendido como los límites físicos de la composición, es el marco que encierra a los objetos y determina su relación con el espacio. Así mismo, en el caso específico de las naturalezas muertas, contemplado como el límite de lo vivo, el borde del bodegón genera un vacío, un vaciado de significado sobre <<lo que está fuera>> y, entretanto, lo resignifica.

Desde la percepción de Martin Heidegger (1889-1976) sobre esta idea de vacío, que el filósofo establecería en *Ser y tiempo* (1927), se propone una lectura en la que el borde del bodegón puede ser visto como una manifestación de la condición de <<ser en el mundo>>. Los objetos, con su disposición y ubicación dentro del mismo, revelan nuestra existencia dentro de un entorno, mientras que el borde del bodegón genera una distinción entre el mundo de los objetos representados y el mundo más amplio que les rodea, generando una tensión entre el interior y el exterior, lo conocido y lo desconocido. Heidegger, así como se refiere a la condición de <<ser en el mundo>> también lo hace con el <<ser para la muerte>>. En la medida en que el bodegón representa objetos perecederos, pertenecientes a la vida cotidiana, el borde recuerda nuestra propia mortalidad y finitud. Al delimitar, se separan estos objetos del mundo exterior, lo que referencia la transitoriedad de la existencia y su consecuente angustia, en términos heideggerianos.

De esta forma, el borde en la imagen implica aquello que se acaba, dejando a un lado lo periférico de la misma, lo que le rodea. Sin embargo (y a su vez), ¿resulta posible recortar la imagen? Tal vez el borde de una imagen lo que hace precisamente es remarcar su continuidad. Heidegger en su ensayo *Construir, habitar, pensar* (1951), explica: “Un límite no es aquello en que algo se detiene, sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su representarse”<sup>11</sup>.

Cruz Cafuné en su canción *Como solía* (2018), dice:  
El poder pa’ mi solo es un borde<sup>12</sup>.

10 Gibson, J.J. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. *American Journal of Psychology*, vol. 73, nº 4, Illinois, p. 654.

11 Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones, p. 5.

12 Cafuné, C. (2018). *Como solía*, en *Como solía* [Canción], MÈCÉN Ent.

Es decir, el límite no debe ser entendido como punto de detención, sino como el punto de partida, desde el que las cosas empiezan a desplegarse, y sirve como umbral desde el que se adquiere una forma perceptible. Para ello, se apoya en los griegos, que eran quienes lo concebían como el momento en el que algo se revela y se hace presente, a manifestarse en su esencia.

Tiene sentido plantear también aquí una estrofa de la canción *The Message* (1982), de Grandmaster Flash y Furious Five, en la que dice:

... Don't push me cause I'm close to the edge.  
I'm trying not to lose my head.  
It 's like a jungle sometimes.  
It makes me wonder how I keep from going under<sup>13</sup>.

...No me empujes porque estoy cerca del borde.  
Estoy tratando de no perder la cabeza.  
A veces es como una jungla.  
Me hace preguntarme cómo evitar hundirme.



Imagen 7: Frame del videoclip de Grandmaster Flash y Furious Five, *The Message* (1982).

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>

Imagen 8: Giorgio Morandi, *Natura morta* (1939).

Obtenida de: <https://onlinelicor.es/natura-morta-1939-de-giorgio-morandi/>

<sup>13</sup> Grandmaster Flash, Furious Five, (1982) ,The Message [Canción] en *The Message*. Sugar Hill Records.

Si pretendiésemos una genealogía de la reflexión acerca de la representación y su vínculo con la experiencia, podríamos retraernos hasta el arte Medieval, cuando la representación estaría estrechamente ligada a la religión, así como a la Iglesia, y las imágenes funcionaban bajo los términos de la devoción y la didáctica. Sin embargo, el formato cuadro, como se reconoce hoy, con sus bordes y su enfoque en una imagen recortada ha logrado perdurar como expresión de la representación visual.

El historiador y crítico de arte Victor I. Stoichita (1949-) ha analizado las causas que contribuyeron a la aparición del mismo y explica cómo a medida que la Iglesia se volvió más influyente y la fe cristiana se propagó, las imágenes religiosas ganaron importancia como medios para la enseñanza. Tiene sentido remarcar aquí que toda imagen y representación es finita: Dios es infinito, pero su hijo es humano, por lo que es finito, representable, y es por ello que la religión cristiana o católica tiene imagen específica, como una figuración del ideario didáctico del catolicismo.



Imagen 9: Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás* (1602).  
Obtenida de: <https://christian.art/es/daily-gospel-reading/john-20-19-31-2019/>

Con el tiempo, la necesidad de transmitir mensajes claros llevó a que los artistas medievales comenzasen a enmarcar sus imágenes, lo que les permitía una composición más ordenada. Así, el recorte de la imagen se convirtió en una práctica mediante la que conseguían eliminar elementos que despistaran y, de esa forma, pudieran concentrar toda la atención en el contenido esencial. Este cambio en la representación estuvo también influenciado por el considerar esta relación entre espectador e imagen, generando un encuentro personal e íntimo, a medida que la sociedad se volvía más individualizada. Este formato permitía que la imagen se convirtiera en objeto de contemplación, sin atender a aquellas funciones devocionales.

Entendiendo a la imagen como objeto de la mirada, la imagen llevaría consigo la representación, sin embargo, son las imágenes las que precisamente problematizan el cuestionamiento de la representación misma, que es algo que pasó en cuanto apareció la imagen exótica, cuya relación entre producción de la mirada y producción de la imagen se volvió difusa. No se sabe qué trae la atención sobre sí misma para reproducirse, si es que los objetos exóticos aparecen para reproducir la imagen que ya existe, o si es la mirada la que busca producir esto. Mirar la imagen se convierte en una trampa.

Todas las imágenes tratan de volver a traer algo al aquí y ahora, de esta manera, el lugar lo entendemos a través del paisaje, y el paisaje es la imagen que hemos comprendido a través de la pintura. Así, las imágenes siempre tienen que ver con el cuerpo, están vinculadas intrínsecamente con él, proyectándose frente a ellas, pues toda imagen representada tiene una especie de cuerpo mediante el que se manifiestan física y perceptivamente. Si la imagen refiere a cuerpo, la imagen también refiere al acto, ya que afecta al presente. En la imagen no hay cuadro, sin embargo <<somos nosotros>> quienes vemos cuadros, de manera que <<somos nosotros>> los que activamos la imagen con el contacto de la mirada.

Todo esto tiene que ver con que para entender la imagen hoy, hay que entender lo que es el cuerpo hoy. Hans Belting (1935-2023), historiador de arte reconocido por su especialización en arte medieval y renacentista, así como en la teoría de la imagen, planteó en *Antropología de la imagen* (2007)<sup>14</sup>, que el cuerpo es el soporte originario de las imágenes; habló de la imagen percibida, pero también de las imágenes interiores, de imágenes de ensueño, mentales, etcétera.

Tanto es así, que tenemos una figura unitaria de nuestros cuerpos, que se construye cuando nos reconocemos en un espejo, sin embargo, desde una perspectiva lacaniana, lo que nos devuelve este es una representación parcial del cuerpo, de manera que ni siquiera lo hemos visto, e incluso nuestro cuerpo interno nos resulta extraño, ya que nuestros sentidos no abarcan el interior. Sin embargo, si la imagen tiene que ver con el cuerpo, debe tener una estrecha relación con la muerte, ya que a veces, nace de las tumbas: Los retratos a los fallecidos representan y suplantán al cuerpo ausente, lo que nos abre a la idea de medio, en el que el cuerpo es el modelo de todo. Es decir, solamente un sujeto consciente (que sabe que va a morir) puede soportar una mirada, así como tener y soportar imágenes, y tiene sentido puntualizar esto en tanto que somos quienes podemos ver imágenes y vincularnos con ellas. Esto sólo ocurre porque tenemos conciencia de muerte, porque somos seres simbólicos. Para que haya mirada debe haber sujeto y el sujeto debe tener conciencia, lo que lleva a que cuando hay mirada es cuando hay intencionalidad. De esta manera, la presentación tiene que ver con la presencia, y representar, implica volver a traer algo que no estaba al aquí y ahora, por ello, para saber dónde se encuentra el instante presente es donde está el cuerpo.

En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes (1915-1980), explica que:

“Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar puesto que he decidido tomar como guía la conciencia de mi emoción. Pero muy a menudo, he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente <<otro cuerpo>>, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa, siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (...) Posando frente al objetivo (quiero decir, siendo consciente de posar, incluso de forma fugaz), yo no arriesgo tanto (al menos por ahora). Sin duda, mi existencia la extraigo metafóricamente del fotógrafo. Pero por más que esta dependencia sea imaginaria (y de lo más

---

14 Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

puro de lo imaginario), la vivo con la angustia de una filiación incierta: una imagen -mi imagen- va a nacer, ¿me parirán como un individuo antipático o como un <<buen tipo>>?”<sup>15</sup>.

Parece interesante remarcar también que Barthes plantea el concepto de <<Punctum>> en *La cámara lúcida* junto al de <<Studium>><sup>16</sup>, en un momento en el que apenas había teoría de la fotografía. El Studium es todo aquello que es controlable por su autor dentro de una imagen, que refiere al conjunto de relaciones, citas, reverberaciones o connotaciones, que se articulan (más o menos) voluntariamente, aquello que genera interés en la imagen. Por otro lado, el Punctum es, precisamente, eso que tiene la imagen, que te toca, ese <<no sé qué>> que te punza. Así, el Studium son aquellas cualidades de una imagen que se pueden enseñar, como los conceptos de Barthes, y el Punctum sería eso que tienen las artistas que consiguen darle a esa amalgama de referencias una forma rotunda que consigue impactar en el espectador. Al ser tan complejo de definir, el punctum deriva por otras sendas, y se supone que lo que <<te toca>>, te toca por un enlace con algún otro recuerdo, que hace que la imagen se conecte con el fondo.

Barthes, en este libro, también habla de una imagen que le impacta profundamente porque evoca la imagen de su madre en una edad en la que supuestamente no podría tener recuerdos directos. Así, reflexiona sobre la fotografía como medio que captura el tiempo pasado, y lo representa de manera que desafía la linealidad temporal, lo que se puede relacionar con aquello que comentábamos anteriormente de entender las imágenes como aquello que trata de volver a traer algo aquí y ahora, lo que sugiere que las imágenes fotográficas son agentes que permiten la evocación y reaparición de elementos.

Relacionando esta idea con que las representaciones, ya sea a través de la fotografía o del agenciamiento, involucran la capacidad de reaparición, Deleuze entiende el agenciamiento como una vinculación de elementos, sean objetos, ideas o incluso procesos, en forma de ruptura. Sin embargo, no son meras sumas de partes individuales que se concentran, sino que implican una emergencia de propiedades y efectos a través de las interacciones entre ambas partes. A pesar de esto, el control de las representaciones de una misma, implica desligarse, en alguna medida, de los sistemas de relaciones que ya existen. Se destaca que las interacciones entre elementos generan una emergencia de propiedades y efectos, lo que da lugar a nuevas formas y significados.

Entendido todo esto como una ruptura, es desde aquí desde donde nos referimos a <<la grieta>>. La obra *Cuadro negro sobre fondo blanco* (1913) de Kazimir Malevich (1879-1935), ya tenía grietas, por lo tanto, ¿estaba más muerta la pintura cuando era un monocromo y estaba húmeda, o ahora que está seca y produce retícula e imagen? Tal vez el anacronismo y la vinculación de imágenes también son grietas.

15 Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 40-41.

16 Barthes op. Cit., p 60.

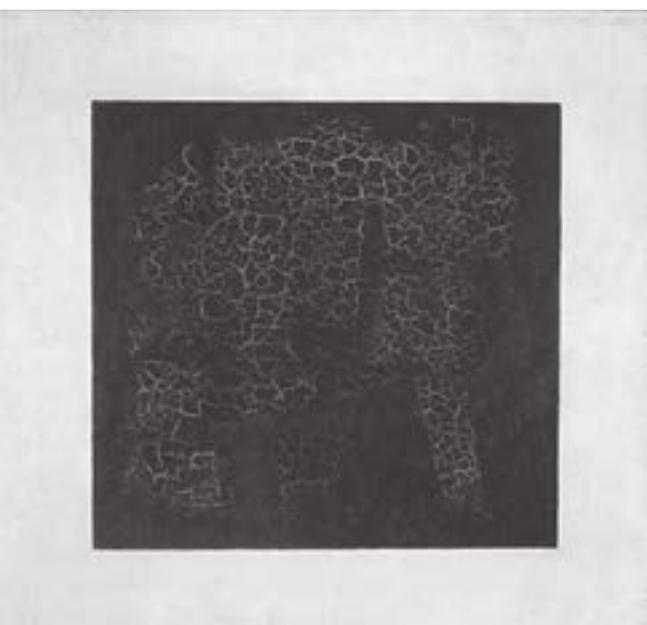


Imagen 10: Kazimir Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado\\_negro](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado_negro)

Malevich, al igual que Lacan (1901-1981), se refiere al <<desierto>> para hablar sobre el significado. Por un lado, Malevich, en el *Manifiesto Suprematista* (1915)<sup>17</sup>, utiliza la metáfora del desierto como el estado de vacío y liberación de las formas reconocibles, convirtiéndose en un símbolo de libertad y búsqueda del lenguaje universal. Por otro lado, Lacan lo utilizó bajo términos de la teoría del psicoanálisis para ilustrar la experiencia de <<la falta>> y el vacío en la construcción del significado, describiendo el desierto como aquel espacio simbólico donde los sujetos se enfrentan a esa realidad de <<la falta>> y buscan inscribir sus significados en un mundo ya construido. El significado se convierte en escenario, y para entender esto, recorro a Víctor I. Stoichita, en *La invención del cuadro* (1993), donde plantea:

“La tematización del escenario de producción es el resultado de los esfuerzos autorreflexivos de la pintura. La autoconciencia de la imagen tiene visos de ser una gran aventura cuya trayectoria multiforme e intrincada se confunde en última instancia con el nacimiento del cuadro, quiero decir, del cuadro como objeto”<sup>18</sup>.

Así, el lienzo, no sólo sirve como soporte desde y donde crear imagen, sino también para tratarlo como objeto, para romperlo si no cabe por la puerta. Según Heidegger, tan sólo nos damos cuenta de que un objeto es un objeto cuando este se rompe, es decir, sabemos lo que es un martillo en el momento en el que deja de servirnos como martillo, por lo que pasa a ser <<otra cosa>><sup>19</sup>.

La idea de objeto-mercancía y el fetichismo de la mercancía bajo ideas marxistas, se refiere a la manera en que las relaciones sociales se expresan a través de los objetos producidos y consumidos, siendo objetos que se intercambian en el mercado con el objetivo de obtener un valor de cambio. En los debates del siglo XX sobre la autonomía del arte, tendían a pasar por alto el carácter de mercancía

17 Malévich K. y Vladimir Maiakovski (1915). *Manifiesto Suprematista*, p. 1.

18 Stoichita, V., I. (2000) *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 257.

19 Heidegger, M. (1951), *Ser y Tiempo*. Trad. por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica. p. 41.

que tenía la obra de arte en una sociedad capitalista. En este sentido, el enfoque marxista señala que cualquier obra de arte tiene una doble naturaleza: por un lado, es apreciada por su valor cultural, y por otro, es un objeto (de valor económico).

Para hablar del cuadro como objeto, Víctor I. Stoichita en *La invención del cuadro*, expone una reflexión sobre la posición del espectador frente al cuadro, un encuentro entre objeto y persona:

“El cuadro debía ser <<expuesto>> como simulando. Colocado al nivel mismo del suelo, sin marco, el cuadro tenía que engañar. El aficionado al arte que se le acercase debía sentir el deseo de darle la vuelta para ver lo que el cuadro representaba. Al hacerlo, hallaba sólo una tela (real) tensada sobre el bastidor. Entonces comprendía que lo que había visto era la <<representación>> de lo que en aquel momento estaba viendo y tocando. Al volver a mirar el cuadro, tras un momento de vértigo y perplejidad, lo percibía como <<representación>>. Finalmente, sabía que se trataba de una <<imagen>>. Pero esta imagen representaba <<nada>>”<sup>20</sup>.



Imagen 11: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting* (1672).

Obtenida de: <https://publicdomainreview.org/collection/reverse-of-a-framed-painting/>

<sup>20</sup> Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 263.

# **CAPÍTULO 2: ES IMPOSIBLE BAILAR 4'33" HASTA QUE 4'33" SE CONVIERTE A JERSEY CLUB**

Camus plantea: “... suele suceder que los decorados se derrumben”<sup>21</sup>.

Uno de los miembros de la N.W.A., Ice Cube, aka O’Shea Jackson Sr. (1969-), en su canción *It was a good day* (1992), genera un escenario del día ideal, un día en el que no hay nadie que le apunte con una pistola, ni sufra violencia por parte de la policía. Al final de la canción (y representado en el videoclip), todo esto sucede, aludiendo a un borde, un límite entre lo real y lo que no lo es. Se trata de un bodegón, que no se aferra a la estaticidad, pero, sin embargo, sí que lo hace a unas imágenes concretas: ni rastro de la policía, no tener que utilizar hoy su arma guardada en la mesita de noche.

Will I live another 24’? Drunk as hell, but no throwin’ up (...) today I didn’t even have to use my AK, I can’t believe, today was a good day<sup>22</sup>.

¿Viviré hoy otras 24 horas? Borracho pero sin vomitar (...) incluso hoy no tuve que usar mi AK, no me lo puedo creer, hoy fue un buen día.

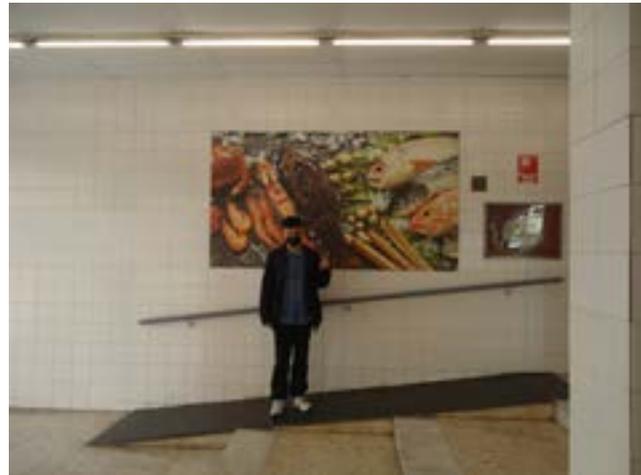


Imagen 12: Fotografía a Miguel Rubio (2021).

Imagen 13: Frame del videoclip *It was a good day*, Ice Cube (1993).

Dirigido por F. Gary Gray, grabado en South Central.

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=h4UqMyIdS7Q>

21 Camus, A. (1981). *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial, p. 9.

22 Ice Cube, (1992). *It was a good day* [Canción], en *The Predator*. Priority Records.

En este apartado del trabajo, tiene sentido plantear lo siguiente: si existe algo como un pasado que nunca se dio, o una ausencia determinada, que sirve para explicar el presente que sí se ha materializado, quizás tenga sentido creer, no sólo que los fantasmas existen, sino que ofrecen, además, un repertorio de escenarios en constante caída y construcción que merecen la pena considerar desde la pintura, cuyas características, ya desplazadas a otros medios, legitiman el discurso pictórico contemporáneo.

Lil uzi Vert en la canción *20 min* (2017):

Listen, this is not my city show,  
But I treat it like my city show.<sup>23</sup>

Escucha, este show no es en mi ciudad,  
Pero lo trato como si fuese un show en mi ciudad.



Imagen 14: Mencia Machado, *Don't know my size* (2022).

---

23 Lil Uzi Vert. (2017). *20 min* [Canción]. En *Luv is Rage 2*. Generation Now.

Para entender esta cuestión del escenario, hay que entenderlo como medio, donde existe una posibilidad de lo fantasmagórico, y tiene sentido señalar aquí *El arte de describir* (1987) de la historiadora de arte estadounidense Svetlana Alpers (1936-), donde la autora explica que:

“Un género de retrato favorito de los holandeses era el llamado retrato historiado. Por el nombre, podríamos suponer que los holandeses, como Drebbel en Inglaterra, jugaban al transformismo. Hoy día, a veces resulta sorprendente ver las identidades históricas que los modelos holandeses deseaban asumir: un comerciante y su esposa posan como Ulises y Penélope; Jan de Bray representó a una pareja como Antonio y Cleopatra. Pero aún más sorprendente que la elección de personajes es la forma de presentación. [...] Todas esas personas retratadas como personajes históricos, casi sin excepción, se caracterizan por parecer disfrazados más que transformados. Entre retrato y retratista se produce un choque. Es como si la insistente identidad de los modelos holandeses, presente en su semblante y delatada por su doméstico porte, se combinara con la insistencia descriptiva del estilo del pintor para hacer imposible que parezcan otra cosa que lo que no son”<sup>24</sup>.

Esta idea de lo escenificado, también recuerda a lo que comenta Víctor I. Stoichita en *La invención del cuadro*:

“(..) Pero esta <<firma en la paleta>> apunta a la <<ficción>> del conjunto y tematiza al autor. No es simplemente la firma del cuadro (en realidad, sobre el cuadro pintado hay otra firma), es también la firma de esta maquinaria de ilusiones que es, en realidad, <<la pintura>>. Los anteojos que cuelgan en el tabique a la derecha señalan que todo este complicado juego entre <<pintura>> y <<realidad>> se dirige a la vista. Es la propia vista la que debe convencerse de la vanidad de la pintura”<sup>25</sup>. (Stoichita 200 p.255).

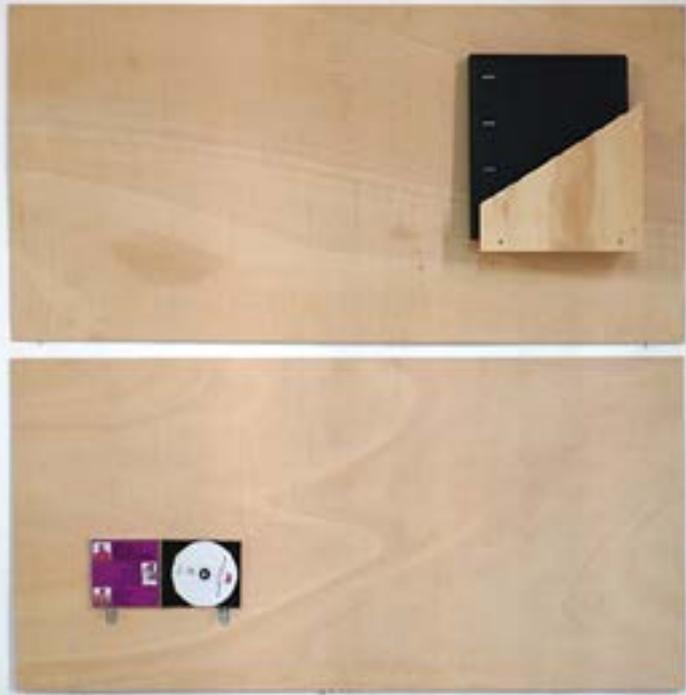


Imagen 15: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, Múnich. Fotografía por Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich.

Obtenido de: Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 255.

24 Svetlana, A. (1987). *El arte de describir*. Madrid: Hermann Blume, p. 48-49.

25 Stoichita, V., I. (2000). *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Siruela, p. 255.



Imágenes 16-17: Mencía Machado , El disco de World Domination (2022).

Por otro lado, en *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (2018), Jorge Luis Marzo, trata de ofrecer una exploración de la cultura contemporánea a través de la lente de la posverdad, en tanto que puede tratarse de una lectura política de la historiografía como simulacro, desde dónde el autor explica que:

“(...) Rancière parece presentar la función del fantasma como aquel agente que devuelve el espectáculo a lo real, aun a pesar de que el simulacro no se debe a nada. Esa ficcionalización de su referente hace que la ausencia de realidad se manche de ella. (...) Se preguntaba Nietzsche en *La gaya ciencia* <<Esta voluntad incondicional de verdad, ¿qué es? ¿Es la voluntad de no dejarse engañar? ¿Es la voluntad de no engañar? ¿por qué no dejarse engañar?>> (...) Todo parte, en realidad, de la confusión interesada entre mentira y falsedad”<sup>26</sup>.

De esta manera, la resignificación de imágenes y escenarios está también ligada al borde, como si esta resignificación fuera la línea de meta de un circuito de carreras, convirtiéndose en todas las vueltas posibles que puedan darse al mismo escenario: el principio y el final a la vez. Mientras, la bandera que anuncia la llegada a la línea de meta, sirve precisamente como ese gesto que ha hecho siempre la pintura, el de legitimar una forma de presentación, de marcar, nuevamente, lo vivo. De esta forma, la bandera se convierte en un objeto híbrido que habla del movimiento, convirtiéndose en el objeto de la resignificación por excelencia, en tanto que es una representación del desbordamiento y, de alguna manera, marca también este borde, traza el fin, así como habla de la resignificación del propio objeto y de un contexto en su conjunto.



Imagen 18: Mark Tansey, *The end of painting* (1984).

Obtenido de: <https://www.mutualart.com/Artwork/End-of-Painting/AF27E65C1A32D101>

<sup>26</sup> Marzo, J.L. (2018). *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Ediciones Cátedra, p.60.

La artista Lorea Alfaro (1982-) en su tesis, titulada *Amor y distancia técnica. Sobre una práctica propia [2005-2015]* (2021), ofrece una aproximación que compartimos a esta idea del escenario, entendiendo este como un espacio de interacción de voces que pronuncian discursos mixtos, híbridos y fugaces, como si fueran los sonidos de motor y el rechinar de los derrapes de unas ruedas ya gastadas por el calor del asfalto. En este sentido, Alfaro, recuperando a Barthes, dice:

“(..) por el momento diré algo que me interesa y sirve de Barthes (...): su capacidad de estructurar a través de diversas personas, voces o imágenes. Es decir, que la primera persona del singular aparezca a través del resto de lo posible. No sabes quién habla: sabes que alguien habla”<sup>27</sup>

Alfaro aplica esta enunciación al aire para describir, dentro de su propia producción discursiva, una serie de pulsiones que se establecen en distintos escenarios desde los que la artista reconoce una voz propia.

Y eso pasa, precisamente, en un escenario como *It was a good day*, donde ya no se cree en el relato, sino que este se disfraza a partir del conocimiento de que éste no es real. Un escenario dentro del escenario. Tiene sentido remarcar esto como referencia a Mark Fisher, en *Los fantasmas de mi vida* (2013), quien plantea también una reflexión acerca de la cultura contemporánea a través de la nostalgia, así como de la búsqueda por encontrar un sentido de propósito. En él, se examina la manera en que la cultura moderna está siendo afectada por el deseo de revivir el pasado, y que este se materializa como el deseo de evadir el presente. Fisher plantea preguntas sobre cómo la nostalgia funciona como medio para crear una realidad falsa, una realidad que es a menudo incluso más seductora que la realidad.<sup>28</sup>

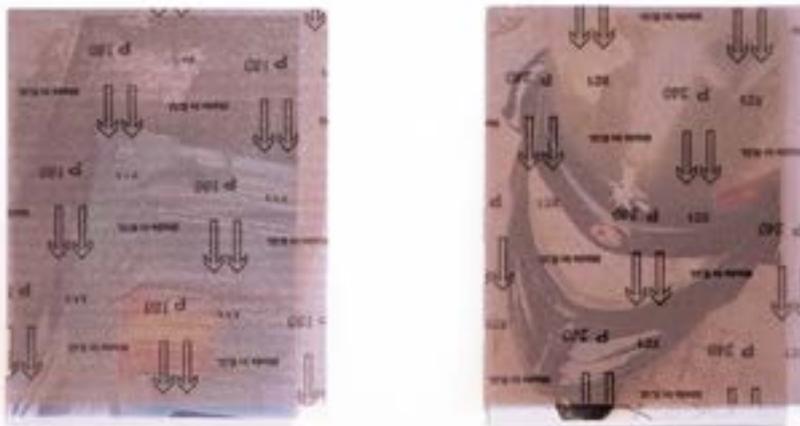


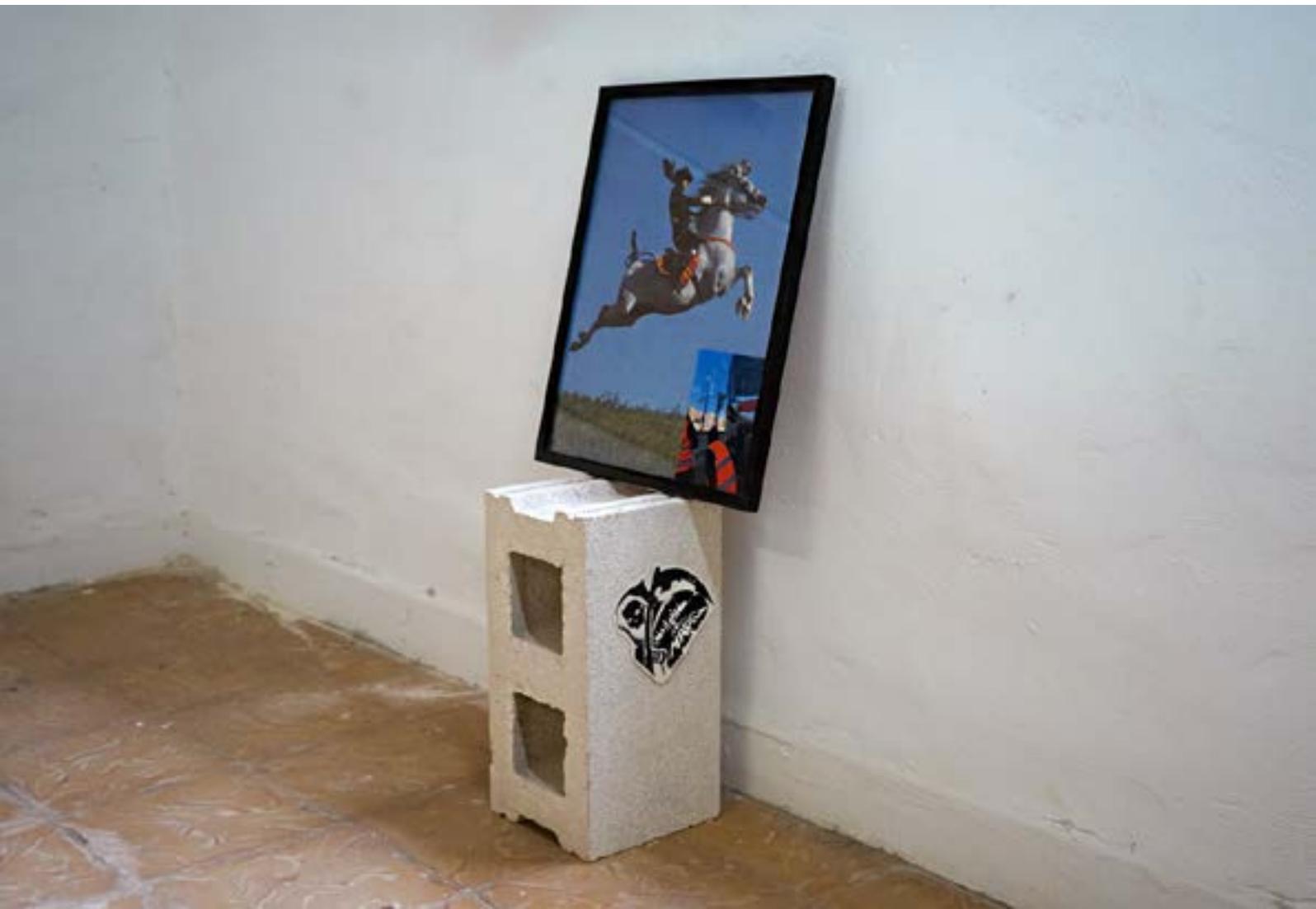
Imagen 19: Mencia Machado, *Es una imagen que se enfrenta a otra* (2021).

27 Alfaro García, Lorea (2021). *Amor y distancia técnica. Sobre una práctica propia [2005-2015]* [Tesis de Doctorado, Universidad del País Vasco]. <https://addi.ehu.es/handle/10810/50892?show=full>, p.17.

28 Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Parece lógico relacionar, en este punto del trabajo, la ausencia de relato con la idea de figura-fondo, como aquello que alude al contexto. Esta relación, se ha disuelto. El sujeto sin escenario, se convierte en una <<grieta>> entre la figura y su relación con el contexto. Incluso, referenciando a los ejemplos que se han mostrado en este trabajo, como el videoclip de *It was a good day* o el retrato historiado de los holandeses sobre el que hablaba Svetlana Alpers, el escenario se convierte en algo claramente escenificado en forma de teatro. Eso se convierte en un relato en el que nos inscribimos y nos reconocemos de manera ficticia, dando pie a que (nos) construyamos a partir de alteridades. La relación figura-fondo se descompone, formalizada como sujeto sin escenario, en el cual ya no creemos, ni nos reconocemos en él.

Imagen 20: Mencia Machado, *Donde estoy yo y donde están las cosas* (2021).



Cuando la relación que tenemos con la figura-fondo se vuelve relevante es cuando entendemos cómo la sociedad define la autonomía y capacidad de agencia de los individuos, convirtiéndose en mero ornamento dentro de un trasfondo de espectáculo. El libro *Teoría del Bloom* (2001), publicado por el colectivo y grupo de pensamiento francés Tiqqun (1990- principios de los 2000), explica que la figura-fondo es una idea que se relaciona con el análisis que proponen sobre cómo los individuos actúan frente a esta situación. Por otro lado, <<Bloom>>, en inglés, se traduce comúnmente como “florecer” o “eclosión”. En el contexto de la Teoría del Bloom, se utiliza como metáfora para referirse al personaje de Ulises, con su potencial de autonomía, lo que busca contrarrestar la lógica del poder, al cual lo emplean como figura que se enfrenta al agotamiento del gran relato:

“Puesto que el Bloom es aquel que ya no logra salir claramente del contexto inmediato que lo envuelve, su mirada es la de un hombre <<que no reconoce>>”<sup>29</sup>.



Imagen 21: Frames del videoclip de *Stay Fly*, de Three 6 Mafia (2005).  
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=vBjzAdpZzf0>

29 Tiqqun (2006). *Teoría del Bloom*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, p. 10.

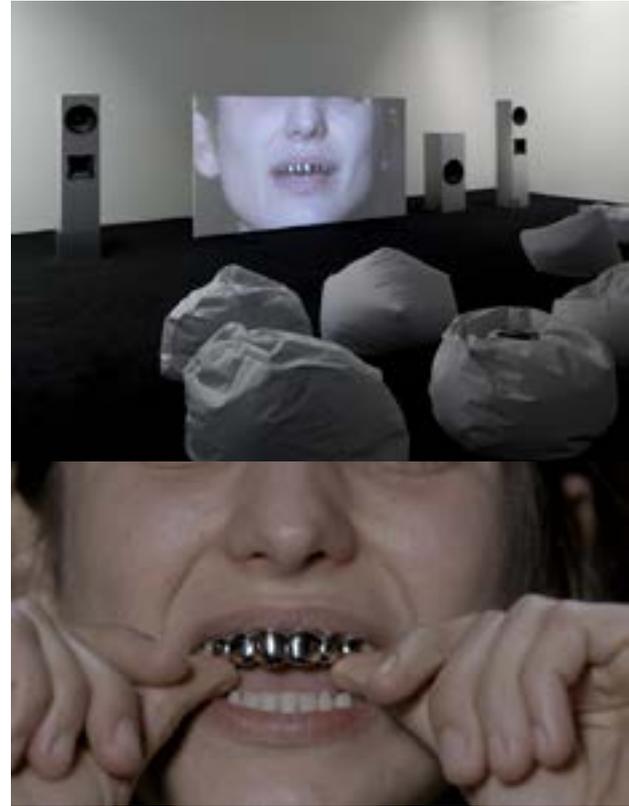


Imagen 22: Lili Reynaud Dewar, *Teeth gum machines future society* (2016).  
Obtenido de: <https://art21.org/read/lili-reynaud-dewars-teeth-gums-machines-future-society/>



Imagen 23: Lili Reynaud Dewar, *Live through that?!* (2014).  
Obtenido de: <https://art21.org/read/lili-reynaud-dewars-teeth-gums-machines-future-society/>

La obra de *Live Through that?!* se trata de un escenario suspendido, donde ni siquiera hay fondo, como sucede en *El pífano* (1866) de Édouard Manet (1832-1883) (cuyo antecedente claro es *Pablo de Valladolid* (1637) de Diego Velázquez (1599-1660)) y en *Stay Fly* (2005) de la banda de rap de Memphis, Three 6 Mafia. Ambas, se enmarcan dentro de esta relación, de figura y fondo vacío, y además, también lo hacen sobre de la definición del sujeto en función del trabajo u objeto que soporta, conectando con otra serie de códigos simbólicos que implicarían, en sí mismos, las mismas condiciones de sumisión y cosificación del cuerpo en el paradigma del trabajo y de la explotación laboral, como pudiera ser el símbolo de la camiseta blanca, presente tanto dentro del rap, como en los pabellones de las cárceles y en los trabajos de construcción.



Imagen 24: Édouard Manet, *El pífano* (1866).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_p%C3%ADfano](https://es.wikipedia.org/wiki/El_p%C3%ADfano)



Imagen 25: Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid* (1637).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_de\\_Valladolid](https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo_de_Valladolid)

Este elemento de la camiseta blanca, <<white tee>>, se ha convertido en un código dentro del rap, actuando como referencia en canciones como *wokeuplikethis\** de Playboi Carti y Lil Uzi Vert (2017), *I Think They Like Me* de Dem Franchize Boyz con Jermaine Dupri, Da Brat & Bow Wow (2006), o *FRANCHISE*, de Travis Scott feat. Young Thug y M.I.A (2020), entre otras.

Dem Franchize Boyz, grupo de Atlanta de snap (subgénero del hip-hop nacido en Georgia, cuyos orígenes culturales vienen de los 80), compuesto por Gerald "Buddie" Tiller, Maurice "Parlae" Gleaton, Bernard "Jizzal Man" Leverette y Jamal "Pimpin" Willingham, convirtieron la camiseta blanca como prenda icono dentro del rap. Una prenda sin pretensiones, sencilla, transformada en un código permanente dentro del léxico del hip-hop, una pieza de declaración, que permite un espacio a otros elementos dentro del imaginario hip-hop de los 70, 80 y 90, como las joyas, los tatuajes, y la <<actitud>>.

Imagen 26: Playboy Carti y Lil Uzi Vert, *wokeuplikethis\** (2017).

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=REmZhFKmOmo>

Imagen 27: Dem Franchize Boyz, Jermaine Dupri, Da Brat y Bow Wow, *I Think They Like Me* (2006).

Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=w5vxVuee5qA>

Imagen 28: Travis Scott, Young Thug y M.I.A., *FRANCHISE* (2020).

Obtenido de: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VRyoaNF9sk](https://www.youtube.com/watch?v=_VRyoaNF9sk)

Imagen 29: Giorgio Morandi, *Still life* (1957).

Obtenido de: <https://www.poeuvreart.com/es/reproducciones-de-artistas/aaz/Giorgio-morandi-natura-morta-1957.html>



La camiseta blanca dentro de la cultura club puede ir más allá de una mera apreciación estética. Especialmente en géneros musicales como el house, el techno y el rave, la camiseta blanca se convirtió en un elemento clave en el momento en que su uso permitía que la música y el ambiente sean los protagonistas principales, sin distracciones visuales, simbolizando una especie de uniformidad y sentido de pertenencia a la cultura club. En algunos casos, también se ha asociado a la vestimenta de los presos en las cárceles, como parte del uniforme penitenciario, aludiendo a una representación simbólica de la cárcel y la privación de la libertad como una crítica hacia al sistema y los problemas relacionados con la justicia y la prisión. Así mismo, tanto como uniforme penitenciario, como vestimenta laboral, nace de los espacios de hormigón, y el uso del mismo, cumple con todos los requisitos para pretender romper estos mismos espacios.

Mckenzie Wark habla sobre la Cultura Club, refiriéndose a ella como algo que está totalmente fuera de la representación (de la imagen), y sobre cómo esta es una forma de resistencia al capitalismo. Explica que la Cultura Club es una forma de producción de cultura que se encuentra fuera del control de los medios de comunicación masivos, convirtiéndola en una producción de cultura más democrática, siendo los clubes los espacios donde se rompe la homogeneización de la cultura, espacios de vaciado y resignificación. Así, el subgénero de música electrónica Jersey Club, originario de Newark a principios de los 2000, se trata de la acción de romper canciones (y sus formas de representación) y sobre cómo se reconstruyen a partir de la misma.

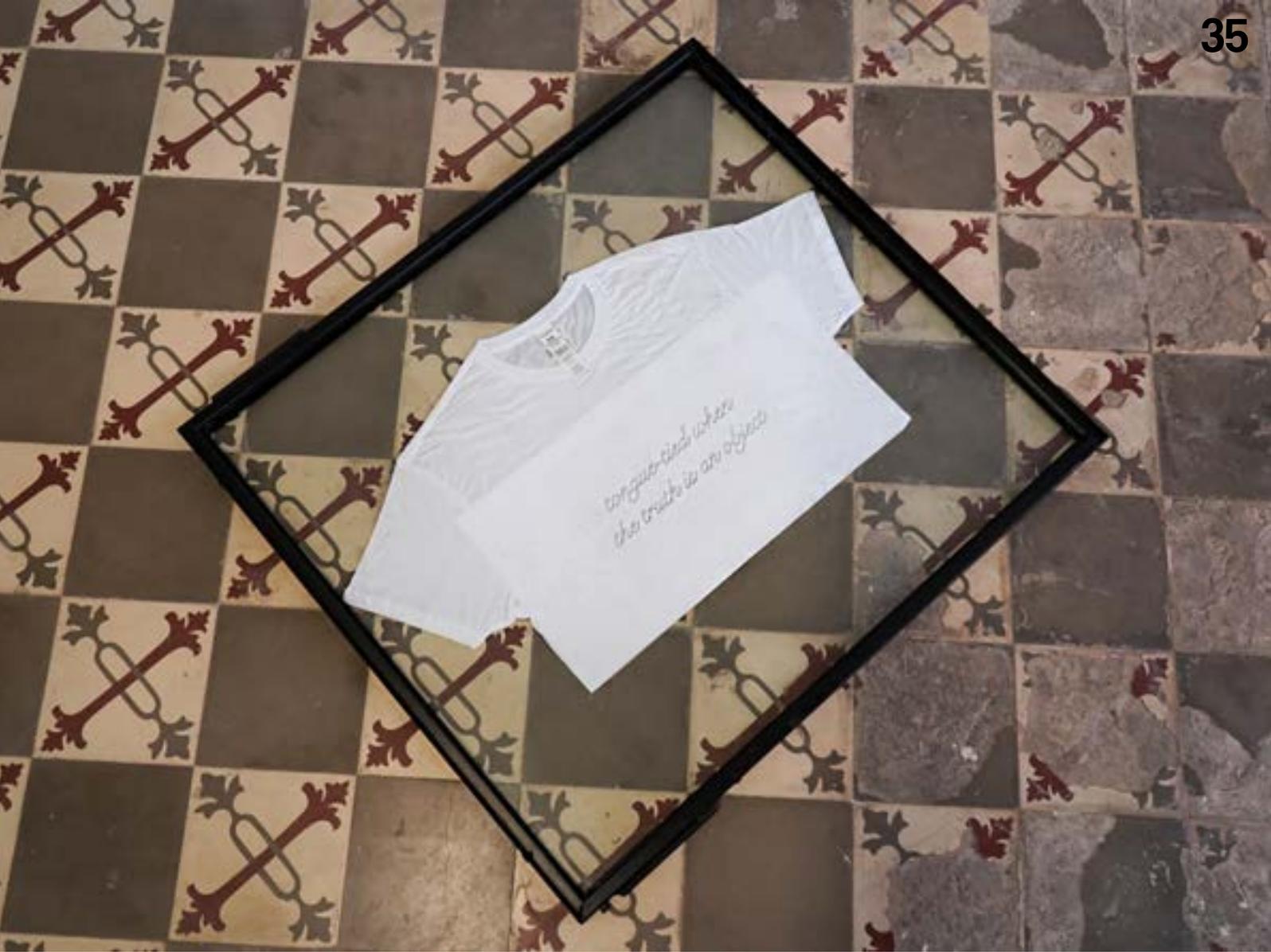


Imagen 30: Mencia Machado, *Tongue-tied when the truth is an object* (2022).

La práctica artística del artista estadounidense Arthur Jafa (1960-), aborda temas relacionados con la identidad racial. A partir de imágenes de archivo, clips de vídeos y fotografías, construye narrativas y reflexiona sobre el repertorio de la imagen, como múltiples capas de significado y las tensiones presentes en la representación, que se convierten en objeto de opresión, estigmatización o marginalización a las comunidades afrodescendientes, buscando el subvertir estas representaciones estereotipadas mediante el uso de imágenes alternativas, lo que encuentra una continuidad en el videoclip de *Wash us in the blood* (2020), de Kanye West y Travis Scott, en el que se plantea esta resignificación, pues se trata de un repertorio de lo negro, la cual hoy es asociación literal de todo, y no reducido a lo absurdo, sino todo lo contrario, pues un agujero negro tiene tanta vinculación con lo político como el Black Lives Matter.



Imagen 31: Arthur Jafa, *Mickey Mouse was a Scorpio* (2016).

Obtenido de: <https://ocula.com/magazine/features/in-focus-arthur-jafa-at-julia-stoschek-collec/>

Es decir, el borde en estas imágenes implica aquello que se acaba, dejando a un lado lo periférico de la misma, lo que le rodea. Ortega y Gasset se refiere al marco como aquella estructura que enmarca la percepción y comprensión del mundo, que viene dado por las creencias y experiencias previas, actuando como un filtro para darle forma y significado a la imagen, como marco de referencia.<sup>30</sup> Por otro lado, Jacques Lacan se refiere a las pantallas como aparatos de exclusión, planteando que las pantallas, como intermediarios tecnológicos, distorsionan la relación entre el analista y el analizado, enfatizando la importancia de la presencia física e interacción directa<sup>31</sup>.

30 Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte*. Barcelona: Espasa Libros.

31 Lacan, J. (1964). *El Seminario Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.



Imagen 32: Frames del videoclip de Kanye West y Travis Scott , *Wash us in the blood*, (2020).  
Obtenidos de: <https://www.youtube.com/watch?v=h0U2QUGKbSE>.

Esta cuestión del marco como límite de la imagen, se sitúa en relación al techno de Detroit (nacido al comienzo de los años 1980), que estaba en los orígenes del rap, y nació, precisamente, del fracaso de las industrias en estos lugares, así como del fracaso de la música disco en ambos; es decir, nace de las grietas. Esta acción de nacer de las grietas, implica romper, resignificar y construir, como comentábamos anteriormente, otras alteridades.

Mckenzie Wark explica en un breve tweet que ama la música techno cuando esta escapa de la musicalidad, el bailar a la música <<estampada>><sup>32</sup>. El techno, influenciado por la música electrónica alemana y la música disco europea, se alimentaba también del soul, funk y del groove. Kraftwerk, un grupo alemán de música electrónica, encargó la fabricación de secuenciadores como el Synthoma, lo que les permitió generar nuevos sonidos, y por ello se les considera pioneros del Techno. Sin embargo, fue en Detroit donde el sonido se arraigó, cuando Afrika Bambaataa llevó estos sonidos a la ciudad. Detroit, despoblada tras la Guerra Fría, se convirtió en una ciudad fantasma mientras enfrentaba problemas de industrialización, lo que acentuaba aún más la diferencia de clases. En este contexto fue donde tres personas compraron la primera caja de ritmos computarizada, llamada Roland TR-808, formando así el grupo Belleville Three, y comenzaron a generar sonidos robóticos, influenciados por el disco, el funk y la electrónica de Kraftwerk.

Los orígenes del techno surgieron como una salida para los jóvenes sin recursos que buscaban sentir <<algo>>, bailando techno en edificios brutalistas post-industriales abandonados; situándose en las grietas. Esto, es generar relato después del fordismo, y de eso es de lo que precisamente habla la obra de Jersey Deller

32 Wark, M. [@mckenziwark]. (25/6/22). *Love techno when it scapes musicality. Dancing to patterned noise*[Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/mckenziwark/status/1540723464784560128?s=46&t=sE5XPcgXZ8vw9r3flope8Q>

(1966-) titulada *We might not have girlfriends but we do know how to have a good time* (1991), que es casi como si imitara la escultura de Constantin Brancusi (1876-1957) titulada *Endless Column* (1918) pero con botellines de cerveza.

Es decir, primero como tragedia: el formalismo y el ritmo del trabajo fordista; y después como comedia: cerveza y techno.



Imagen 33: Jeremy Deller, *We might not have girlfriends but we do know how to have a good time* (1991).

Obtenido de: <https://www.jeremydeller.org/EarlyWrks1990/EarlyWrks1990.php>

Imagen 34: Constantin Brancusi, *Endless Column* (1918).

Obtenido de: <https://www.theartnewspaper.com/1998/12/01/action-urgently-needed-to-save-brancusis-endless-column>

Fue más tarde cuando el techno de Detroit se extendió a Berlín, Ámsterdam y Londres, cuando Neil Rushton y Derrick May publicaron el álbum de expansión de la música techno, titulado *Techno! The new dance sound of Detroit* en 1988. En este álbum, se incluyeron canciones de productores de la escena de Detroit en ese momento, como *Sharevari* de A Number of Names, *Alleys of Your Mind* de Cybotron y *Strings of Life* de Derrick May. Contribuyó a establecer a Detroit como uno de los lugares clave en la historia y desarrollo del techno.

Más tarde, nace el estilo de música Jersey Club en los 2000, en Nueva Jersey, empezando a desarrollarse en la escena club de Newark. Se caracteriza por su acelerado ritmo con carácter repetitivo, que utiliza samples y remixes de canciones anteriores, normalmente de hip hop, R&B y música electrónica, lo que implica tomar fragmentos de obras musicales preexistentes y darles un nuevo sentido, es decir, la resignificación es una característica intrínseca del Jersey Club, ampliando la línea narrativa y desafiando las convenciones establecidas.

Las grietas juegan un papel importante en esta génesis del Jersey Club. El género emergió en un contexto de decaimiento urbano a partir de crisis socioeconómicas, habitando los espacios vacíos y abandonados para convertirlos en sus <<escenarios>> de experimentación y resistencia. Estas grietas referencian tanto las fisuras y fallas en las estructuras establecidas, como las oportunidades para la innovación y la transformación. Así, estas grietas se convierten en fantasmas, Roberto Gil Hernández en el libro *El fantasma de los guanches* (2019), explica:

“(…) la de no resultar perceptible sino en el difuso campo de la intuición, los apegos, las emociones y los presentimientos, lo que convierte a estas apariciones en el destello de un oxímoron: algo sensible no visible que no puede decirse que pertenezca completamente a nuestra realidad. No sabemos bien, por tanto, qué es un fantasma. Un ectoplasma, se caracteriza por su recurrencia, por su capacidad para visibilizarse, para irrumpir desde la nada y después desaparecer. Su autoridad para el asedio, para estar en un lugar sin invalidarlo. Su encantamiento no debe abordarse sin valorar primero el hecho de que los fantasmas no existen, pero insisten, haciendo así viable el estudio del escenario en que se manifiestan”<sup>33</sup>.

A través de actitudes performativas se desafía y critica la hegemonía del capitalismo en la configuración de los espacios, y a partir de la grieta, en estos contextos que operan como dispositivos, emerge una resignificación de la narrativa hacia un relato alternativo y subversivo, donde la estética de los edificios postindustriales y la presencia en los márgenes generan una atmósfera desafiante, propiciando un espacio vacío que se aleja del relato lineal y tradicional.

tongue-tied when  
the truth is an object

33 Gil Hernández, R. (2019). *El fantasma de los guanches*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. p.31

# **CAPÍTULO 3:**

# **LA ALFOMBRA**

# **COMO PISTA DE**

# **CARRERAS**

En este último apartado, pretendemos concentrar ideas como son la alfombra como ornamento, el ornamento como arma y el arma en forma de tatuaje tribal. Una correlación de conceptos que se retroalimentan desde puntos completamente distintos unos a otros, mediante la representación, el borde y, de nuevo, la pintura y su legitimidad.

La alfombra, como soporte, como contenido y contenedor, situada desde el plano horizontal (comprendiendo que esta disposición provocaría un pliegue historiográfico hacia la condición modernista del objeto decorativo), provoca lo que podemos definir como un ejercicio de señalamiento del territorio. Señala lo transitable, que tiene relación con las imágenes parciales y con la ausencia de la peana.

En relación a las alfombras, las ideas de <<lo transitable>> y <<lo que no lo es>>, se exploran como una relación directa con el espacio, la experiencia y la percepción. Por un lado, lo transitable, aquellos espacios abiertos al movimiento y la acción. Por otro, lo no transitable, aquello que está cerrado o restringido. En relación a las alfombras, se puede reflexionar sobre cómo el diseño y la estructura de una alfombra puede influir en la experiencia del espacio y la percepción del movimiento. Una alfombra con patrones claramente delineados, guía el movimiento en un espacio determinado.

La alfombra, como plano horizontal de la escena, delimita el territorio sagrado, como hace el bodegón, donde a aquella persona u objeto que se sitúa sobre ella, se le atribuye el verdadero poder. Así, se convierte en la peana perfecta, y mientras, se convierte en una idea que habla directamente de la ausencia de la peana.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1989)<sup>34</sup>, argumenta que, con el advenimiento de la reproductibilidad técnica, las estatuas y las obras de arte ya no tienen el mismo aura sagrada. La reproductibilidad técnica, como la fotografía y el cine, permite la creación de copias masivas, así como la diseminación rápida de las imágenes, lo que altera nuestra relación con la producción artística. En ese contexto, Benjamin alude a la idea de que los dioses han abandonado las estatuas, ya que estas ya no poseen la presencia divina, volviéndose vacías, en objetos sin vida ni poderes divinos. También señala el papel de los dioses como audiencia privilegiada, y cómo en la era moderna somos nosotros los espectadores, en lugar de ellos. Esta transformación implica una pérdida de referentes trascendentales y una experiencia más terrenal del arte.



Imagen 35: Fotografía de archivo personal. Alfombra sobre pieza de Lucía Sanz en algo.algo editorial (2023).

Imagen 36: Fotografía de archivo personal. Vaso sobre tacos de madera (2023).

34 Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.



Imagen 37: Mencia Machado, *Caprice à deux* (2023).



Imagen 38: Mencia Machado, *Caprice à deux* (2023).

El pedestal vacío simbolizaría ahora el nihilismo y la falta de narrativa, así como de significado absoluto, de manera que están vinculados con las experiencias estéticas arraigadas a la experiencia humana contemporánea.

Desde los nómadas, que utilizaban las alfombras como elemento para el resguardo del frío, fijadas al suelo con madera, se plegaban para permitir el desplazamiento, pasando por los pastores que necesitaban aislamiento térmico en sus tiendas y tierras de pastoreo, hasta la nobleza y aristocracia que decoraban sus residencias con alfombras, este objeto suele representar imagen en los patrones que lleva consigo, y como la pintura expandida, generan espacios (escenarios) transitables. La idea de los patrones que aluden al paisaje de jardín, se utilizaba para llevar consigo la primavera al invierno. Un repertorio de ornamentos como animales, flores, o escenas de caza, que aluden a la abstracción de lo divino, al paraíso. Sin embargo, resulta complejo entender los patrones de las alfombras, de dónde aparecen. Se trata casi de encuentros entre el sujeto y el tribal, formas casi sin sentido. De hecho, Oriol Fontdevila, en *El arte de la mediación* (2018), explica:

“Otro ejemplo que aporta Gell, son las alfombras con motivos orientales, de las cuales el placer de poseerlas se encuentra en la misma imposibilidad de estar uno nunca seguro de haber comprendido del todo cómo se ha formado su patrón. Aunque las relaciones que se establecen entre los distintos motivos de una alfombra pueden ser racional o matemáticamente (simetrías entre motivos, rotaciones de un motivo, etc.), las composiciones resultantes consiguen desafiar una y otra vez el desciframiento visual”<sup>35</sup>.

De esta manera, la alfombra sirve como bandera en la línea de meta, como pintura. Un procedimiento estático, el aquí y ahora, lo vivo y lo muerto. Sin embargo, se puede llegar a su borde, es decir, hay un límite.

Un eje vertical (bandera) y uno horizontal (alfombra).

Así, tanto la bandera como la alfombra, son estructura.

En *La pérdida del pedestal* (1994), Javier Maderuelo explica: “Pero, tal vez el caso más sorprendente haya sido el de pretender para la escultura un género tan pictórico como el paisaje, y lo es por la extremada dificultad que supone representar con formas finitas, limitadas a los contornos físicos de la obra escultórica”. Esta convergencia entre la escultura y el paisaje, tanto en su desafío como en su reinterpretación, nos invita a explorar la intersección entre la materialidad y la naturaleza, sin embargo, en este libro también se explica otra perspectiva de la escultura frente al paisaje, que tal vez se acerque más a los patrones de formas que se representan en las alfombras:

“pero queda otra postura escultórica frente al paisaje, la de representarlo como figura, con las limitaciones de toda obra material, que tiene unos contornos determinados. (...) Los artistas del Land Art, recuperaron el paisaje a través del arte. (...) Las ferias universales, desde sus primeras ediciones a mediados del siglo XIX, se han planteado como un jardín, no porque tuvieran plantas, árboles y parterres sino porque pretendían ser heterótopos, lugares donde se hallan todos los lugares”<sup>36</sup>.

Parafraseando a Rosalind Krauss, un monumento es una representación conmemorativa que se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar,<sup>37</sup> y esto encuentra resonancia en el análisis de *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. En estelibro, el autor explica el concepto de la corporalidad en la cultura occidental y reflexiona

35 Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni. p. 58.

36 Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Valladolid: Fundación de Cultura, Diputación Provincial de Huesca, p.31.

37 Krauss, R. 1985 (1979). *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Editorial Kairós. p.63.

sobre cómo el cuerpo se ha convertido en un objeto de disciplina y control en los últimos siglos. Ambos enfoques destacan como elementos físicos y simbólicos que se entrelazan para dar forma y significado a los espacios. En el libro, Foucault argumenta que, a través de la historia, el cuerpo ha sido siempre un objeto de manipulación, y que es este hecho por el que se ha generado la creación del <<cuerpo utópico>>, donde el cuerpo es objeto de disciplina, castigo y control. El libro analiza cómo las instituciones públicas y privadas han utilizado el cuerpo como una herramienta para controlar y disciplinar a la población, explicando cómo estas instituciones han desarrollado una serie de técnicas para enseñar, educar, controlar y disciplinar a los individuos. Esta imagen idealizada se ha utilizado para promover ciertos comportamientos y discursos. Además, el libro aborda el concepto de <<las heterotopías>>, que se refiere a espacios aislados que permiten la realización de ciertas actividades fuera de los límites de la cultura dominante. Estos espacios pueden ser físicos, como los gimnasios, los parques y los museos, o pueden ser simbólicos, como los relatos, los rituales y los mitos. Estos espacios permiten que los individuos escapen de la disciplina y el control establecidos por la cultura dominante, y al mismo tiempo, son importantes para mantener ciertos valores y creencias. Las heterotopías pueden ser utilizadas por los individuos para explorar su identidad, su libertad y su capacidad de autoexpresión. Estos espacios también pueden ser utilizados para resistir la imposición de la cultura dominante. De hecho, en este libro, Foucault plantea:

“También el cuerpo es un gran actor utópico, cuando se trata de las máscaras, del maquillaje y del tatuaje. Enmascararse, maquillarse, tatuarse, no es exactamente, como uno podría imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más bello, mejor decorado, más fácilmente reconocible; tatuarse, maquillarse, enmascararse, es sin duda algo muy distinto, es hacer entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles. La máscara, el signo tatuado, el afeitado depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo”<sup>38</sup>.

Esta concepción del cuerpo como un espacio disciplinado y regulado, encuentra contrapunto en los tatuajes tribales, los cuales representan una forma de resistencia y reafirmación no sólo de la identidad individual, sino colectiva. Inscriben al cuerpo en símbolos ancestrales que, sin embargo, hoy no lo apuntamos como manifestación de heterotopía corporal. Los tatuajes de símbolos tribales, que solían representar antiguas creencias religiosas o estatus sociales, han perdido su significado original y se han convertido en mero ornamento, lo que también implica una fricción en la relación entre el símbolo y su significado. A pesar de esto, aún subsisten cuestiones identitarias latentes en ellos, que revelan las fallas de las promesas del progreso. A través de estas áreas reactualizadas, la pintura se acerca al ámbito del diseño de identidad corporativa, mientras que la imitación, como base de la socialización, adquiere nuevos contenidos. A medida que el símbolo se resignifica al insertarse en un nuevo contexto, pierde su valor cultural original y asume otros, generando una fragmentación y yuxtaposición de planos que abren nuevas posibilidades de habitar un espacio vacío, en negativo. No implica el retorno a la comunidad vernácula, ni siquiera se halla bajo el régimen del significado, se ha convertido en ornamento, a la vez que en fantasma, en tanto que es una forma sin significado, o quizás todo lo contrario, pero tiene sentido puntuar esto, en el mismo sentido que Dios condena a Caín a vagar por la tierra sin poder morir, con una marca en su cuerpo. Así, el tribal abandona el estatus de lo vivo, no está en el cuadro, pero tampoco puede morir, sólo se arrastra, vagando así toda la eternidad en el plano horizontal, por las alfombras.

---

38 Foucault, M (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión Argentina, p. 13.

N.W.A. en *Straight outta compton* (1988):  
Squeeze the trigger, and bodies are hauled off<sup>39</sup>.

Aprieta el gatillo y los cuerpos son arrastrados.

Imagen 39 (Arriba): William Blake, *Nebuchadnezzar* (1805).

Obtenida de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Adán\\_y\\_Eva\\_encuentran\\_el\\_cuerpo\\_de\\_Abel](https://es.wikipedia.org/wiki/Adán_y_Eva_encuentran_el_cuerpo_de_Abel)



Imagen 40 (Abajo): William Blake, *Adamo ed Eva trovano il corpo di Abele* (1826).

Obtenida de: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:William\\_Blake\\_-\\_Nebuchadnezzar\\_\(Tate\\_Britain\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:William_Blake_-_Nebuchadnezzar_(Tate_Britain).jpg)



Imagen 41: William Pope, *Meditation square piece* (1978).

Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/292281>



Imagen 42: William Pope, *Tompkins Square Crawl* (a.k.a *How Much is that Nigger in the Window*), Nueva York (1991).

Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/292282>



39 N.W.A. (1988). *Straight outta Compton* [Canción], en *Straight outta Compton*. Ruthless Records.

Como comenta Oriol Fontdevila en *El arte de la mediación* (2018):

“Aún así, por lo que a la ornamentación se refiere, algunos de los ejemplos más brillantes están relacionados con la decoración de armas. No es anodino que estos instrumentos hayan sido tan propensos a acogerla. Thomas Golsenne sostiene que la ornamentación aumenta la eficacia de un arma. Lo explica a partir de la consideración de Gilles Deleuze del ornamento en tanto que la estética de la diferencia: según este filósofo, el ornamento constituye un proceso dinámico de crecimiento (de un motivo) constituido por zonas de intensidad variable. Golsenne entiende así que el ornamento no es parte del embellecimiento externo y accesorio de un cuerpo o de un soporte, sino que es la expresión de una fuerza interior de diferenciación. El ornamento constituye la vitalidad misma de la cosa a la que confiere su potencia”<sup>40</sup>.

De esta manera, tiene sentido marcar el tribal como si fuera un arma, como el gesto de un signo.



Imagen 43: “Che la mia ferita sia mortale” / “Que mi herida sea mortal”. Obtenido de: <https://twitter.com/redhistoria/status/1366503490814701571>

El tribal, también tiene que ver con la repetición, y la repetición, dentro de la producción artística contemporánea, entendida como una estrategia subversiva en la que se cuestiona los conceptos tradicionales de la originalidad, no implica una mera reproducción de lo existente, sino la reinterpretación y resignificación del objeto o símbolo repetido, lo que implica reconocimiento. Desde esta perspectiva, la repetición se convierte en una herramienta que desestabiliza lo establecido y genera una reflexión crítica, permitiendo que se abra un espacio para la recontextualización, así como desafía la noción de autoría y singularidad. Se desdibujan los límites, como en el caso del tatuaje tribal, que permite la colaboración colectiva en la creación de su resignificación.

Este juego dentro de la representación, implica también cómo Deleuze aborda los signos desde una perspectiva semiótica, entendiendo que los signos son portadores de sentido y constituyen una forma de representación.

---

40 Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni. p.59.

Deleuze explica en *Proust y los signos* (1964):

“Aprender concierne esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos que hay que descifrar, interpretar. No hay aprendiz que no sea egiptólogo de algo. No se llega a carpintero más que haciéndose sensible a los signos de la madera...”<sup>41</sup>.

Algo que se vincula con el análisis de los signos de Deleuze es el uso del patrón de damero en diferentes contextos, que muestran cómo los signos visuales pueden ser utilizados para transmitir información, indicar puntos de llegada, o presentar la dualidad y equilibrio. Ambos ejemplos, destacan la importancia de la interpretación de los signos y su papel no sólo en la comunicación, sino en la comprensión. El damero, como patrón repetitivo, sirve para la partida (de ajedrez), para las banderas en la meta, para las alfombras y para las mantas gruperas de los caballos. En las banderas de la línea de meta en las carreras, el damero se utiliza para indicar el punto y final de la competición. Se trata de un señuelo visual reconocible mediante los cuadros blancos y negros claramente contrastados, sabiendo que se ha llegado al final de la carrera. En las alfombras, el patrón de damero se utiliza como detalle decorativo, atendiendo a la geometría que aporta, pero también se utiliza como representación de la dualidad y el equilibrio, opuestos y contrastados.

Imagen 44: Jérôme Bel, *Nom Donné par l'Auteur* (1994).  
Fotografía de Hernan Sorgeloos.

Otenido de: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Le-dernier-spectacle-Bailando-Wandlung-de-Susanne-Linke-C-Herman-Sorgeloos\\_fig4\\_349929383](https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Le-dernier-spectacle-Bailando-Wandlung-de-Susanne-Linke-C-Herman-Sorgeloos_fig4_349929383)



Imagen 45: Eva Babitz y Marcel Duchamp jugando al ajedrez (1963).

Otenido de: [https://elpais.com/elpais/2018/01/24/eps/1516793821\\_090065.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/24/eps/1516793821_090065.html)



# CONCLUSIONES

A partir de los objetivos planteados al inicio de este Trabajo Final de Máster y durante el desarrollo del mismo, cabe señalar lo siguiente:

En primer lugar, se ha llevado a cabo el ejercicio de enfrentamiento de imágenes con una coherencia no sólo a nivel estético, si no a nivel conceptual. Estas relaciones, se han justificado mediante los nexos entre las obra presentadas y con el desarrollo discursivo de este Trabajo Final de Máster. A lo largo de este trabajo, se ha realizado una crítica y se ha desarrollado una justificación acerca de cómo todo deviene imagen, relacionando esta idea con la transformación sufrida por la pintura. Esta cuestión de la pintura como imagen por excelencia, se defiende, a nivel historiográfico, con la idea de cómo la pintura es la que legitima dichas imágenes; tras esta investigación, se plantean preguntas acerca de la imagen del borde del bodegón, que genera otros escenarios que no forman parte del mismo, pero sí que pertenecen al hecho pictórico y a su continuidad. El tribal y la alfombra, no se escapan de la idea de todas estas cuestiones que se plantean, convirtiéndose ambos en ornamento y marca del territorio derivado de la pintura.

Todo este proceso de investigación, está enmarcado bajo las ideas de autores y autoras que se ponen como referencia en este trabajo. Por un lado, pintura clásica, y por otro, la historia de la pintura holandesa, videoclips de hip-hop de los 70, 80, 90 y 2000 y letras de las mismas canciones.

Partiendo de las raíces de este trabajo, tanto en la parte de investigación como en la formalización de obras, de forma paralela, he desarrollado también otras propuestas como la exposición en la sala Guanarteme en Tenerife titulada *Veladuras, banderas y cuerpos* (2022), en la que se expusieron piezas que sirvieron, en un principio, como comienzo de la investigación que se presenta en este Trabajo Final de Máster, ya que esta línea de investigación nace con la propuesta de TFG que presenté en 2021, y he seguido desarrollando hasta ahora, lo que me ha permitido orbitar alrededor de las ideas planteadas en el proyecto, y expandirlas aún más.

Por otro lado, durante el 2022 y este año 2023, junto al artista Miguel Rubio Tapia, estamos realizando un proyecto autogestionado que se mueve entre la curaduría y la producción de autoediciones llamado Algo.algo Editorial, en el cual se invita a agentes artísticos a materializar su práctica artística en distintos formatos, orbitando el eje de la autoedición. Así, hemos realizado una programación tanto del comisariado de exposiciones como de conferencias performáticas, que incluyen artistas como Lucía Sanz Montávez, Álvaro Porras Soriano, Claudia Pastomas, Víctor Alemán Del Toro, o Mike Batista Ríos, esta última, en colaboración con Internet Moon Gallery. Este proyecto está asociado con otros espacios independientes en Valencia, bajo el nombre de EVAA (Espais Valencians d'Art Associats), donde se encuentran espacios como son Zape, Saceca, Pols, A10 e Internet Moon Gallery.

Sin embargo, este trabajo se encuentra abierto a su continuación, es decir, no se concibe como un trabajo cerrado, en tanto que aún hay líneas a tensar, y que su investigación se seguirá llevando a cabo. De esta manera, el proyecto seguirá dando vueltas hasta llegar a la línea de meta.

# BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (1974). *Minima moralia; reflections from damaged life*. London: New Left Books, p.37.
- Alpers, S. (1995). *El arte de describir*. Madrid: Hermann Blume
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Camus, A. (1981). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Gallimard.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama Editorial.
- Fisher, M. (2016). *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Ediciones Caja Negra.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial.
- Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión Argentina.
- Gibson, J.J. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. American Journal of Psychology. Vol. 73, nº 4.
- Gil Hernández, R. (2019). *El fantasma de los guanches*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Heidegger, M. (1951). *Ser y Tiempo*. Trad. por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Oficina de Arte y Ediciones.
- Krauss, R. 1985. *La escultura en el campo expandido*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Lacan, J. (1987). *El Seminario Jacques Lacan, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Malévich, K. y Maiakovski, V. (1915). *Manifiesto Suprematista*.

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Valladolid: Fundación de Cultura, Diputación Provincial de Huesca.

Marzo, J.L. (2018). *La competencia de lo falso. Una historia del fake*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Mignolo, W. (2005). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (Antología 1999-2014)* Barcelona: CIDOB.

Ortega y Gasset, J. (2016). *La deshumanización del arte*. Barcelona: Espasa Libros.

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro*. Ediciones Siruela.

Tiqqun. (2009). *Teoría del Bloom*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.

# MUSICOGRAFÍA

Cybotron, (1981). *Alleys of Your Mind* [Canción], en *Enter*. Deep Space Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kMHNhJJnve4>

Cafuné, C. (2018). *Como solía* [Canción], en *Como solía*. MÈCÉN Ent  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ELXN9cqe-2c>

Travis, S. y Thug, Y. (2020), *FRANCHISE* [Canción], Epic Records.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VRyoaNF9sk](https://www.youtube.com/watch?v=_VRyoaNF9sk)

Dem Franchise Boyz (2006), *I Think They Like Me* [Canción], en *On Top Of Our Game*. So So Def Recordings.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w5vxVuee5qA>

Ice Cube, (1992), *It was a good day* [Canción], en *The Predator*. Priority Records.  
Dirigido por F. Gary Gray.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h4UqMyldS7Q>

The Creator, T. (2021), *LUMBERJACK* [Canción], en *Call me If you Get Lost*. Columbia Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R4Y7JlQlv20>

Three 6 Mafia (2005), *Stay Fly* [Canción], en *Most Known Unknown*. Columbia Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vBjzAdpZzf0>

N.W.A. (1988). *Straight outta Compton* [Canción]. En *Straight outta Compton*. Ruthless Records.  
Dirigido por Rupert Wainwright.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>

May, D. (1988), *Techno! The new dance sound of Detroit* [Álbum]. 10 Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i3u7NUBfhk4>

Grandmaster Flash, Furious Five (1982), *The Message* [Canción] en *The Message*. Sugar Hill Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>

Carti, P y Uzi Vert, L. (2017), *wokeuplikethis\** [Canción], en *Playboi Carti*. AWGE Interscope Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=REmZhFKmOmo>

West, K. y Scott, T. (2020). *Wash us in the blood* [Canción]. GOOD Music.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h0U2QUgKbSE>

May, D. (1987). *Strings of Life* [Canción]. Transmat Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3hZA0xarSac>

A Number of Names (1981). *Sharevari* [Canción], en *Shari Vari (Remixes)*. Metroplex Records.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=leFOxTdHPfA>

Uzi Vert, L. (2017). *20 min* [Canción]. En *Luv is Rage 2*. Generation Now.  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bnFa4Mq5PAM>

# ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Frames del videoclip *Straight outta Compton* (1989), de N.W.A., dirigido por Ruper Wainwright. Canción incluida en el álbum *Straight outta Compton* (1988).  
Obtenidos de: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>. (pág. 8).

Imagen 2: Frames de GIF de una persona sacando un paraguas integrado en la puerta de un Rolls Royce.  
Obtenido de: <https://m.vayagif.com/307325/coche-con-un-agujero-secreto-para-guardar-el-paraguas>. (pág. 9).

Imagen 3: Frames de la pieza de vídeo *Is that a sculpture on wheels? Be a lot cooler if it was* (2022), Mencía Machado. URL: <https://youtu.be/kEYSqBSJ-AM>. (pág. 10).

Imagen 4: Fotografía de archivo personal (2018). (pág. 11).

Imagen 5: Operarios colocando los bordes del cuadro de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La ronda de noche* (1642).  
Obtenidas de: <https://www.xataka.com/robotica-e-ia/a-este-cuadro-rembrant-le-cortaron-bordes-1715-cupiera-ayuntamiento-ahora-han-reconstruido-ia>. (pág. 14).

Imagen 6: Fotografía de archivo personal (2018). (pág. 15).

Imagen 7: Frame del videoclip de Grandmaster Flash y Furious Five, *The Message* (1982).  
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>. (pág. 17).

Imagen 8: Giorgio Morandi, *Natura morta* (1939).  
Obtenida de: <https://onlinelicor.es/natura-morta-1939-de-giorgio-morandi/>. (pág. 17).

Imagen 9: Caravaggio, *La incredulidad de santo Tomás* (1602).  
Obtenida de: <https://christian.art/es/daily-gospel-reading/john-20-19-31-2019/>. (pág. 18).

Imagen 10: Kazimir Malevich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado\\_negro](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuadrado_negro). (pág. 21).

Imagen 11: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil. The Reverse of a Framed Painting* (1672).  
Obtenida de: <https://publicdomainreview.org/collection/reverse-of-a-framed-painting/>. (pág. 22).

Imagen 12: Fotografía a Miguel Rubio (2021). (pág. 24).

Imagen 13: Frame del videoclip *It was a good day*, Ice Cube (1993). Dirigido por F. Gary Gray, grabado en South Central.  
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=h4UqMyldS7Q>. (pág. 24).

Imagen 14: Mencía Machado, *Don't know my size* (2022). (pág. 25).

Imagen 15: Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Vanitas*, Múnich. Fotografía por Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich.  
Obtenido de: Stoichita, V. I. (2000) *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Siruela. (pág. 26).

Imagen 16-17: Mencia Machado, *El disco de World Domination* (2022). (pág. 27).

Imagen 18: Mark Tansey, *The end of painting* (1984).  
Obtenido de: <https://www.mutualart.com/Artwork/End-of-Painting/AF27E65C1A32D101>. (pág. 28).

Imagen 19: Mencia Machado, *Es una imagen que se enfrenta a otra* (2021). (pág. 29).

Imagen 20: Mencia Machado, *Donde estoy yo y donde están las cosas* (2021). (pág. 30).

Imagen 21: Frames del videoclip de Three 6 Mafia *Stay Fly* (2005).  
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=vBjzAdpZzf0>. (pág. 31).

Imagen 22: Lili Reynaud Dewar, *Teeth gum machines future society* (2016).  
Obtenido de: <https://art21.org/read/lili-reynaud-dewars-teeth-gums-machines-future-society/>. (pág. 32).

Imagen 23: Lili Reynaud Dewar, *Live through that?!* (2014).  
Obtenido de: <https://art21.org/read/lili-reynaud-dewars-teeth-gums-machines-future-society/>. (pág. 32).

Imagen 24: Édouard Manet, *El pífano* (1866).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_p%C3%ADfano](https://es.wikipedia.org/wiki/El_p%C3%ADfano). (pág. 33).

Imagen 25: Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid* (1637).  
Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo\\_de\\_Valladolid](https://es.wikipedia.org/wiki/Pablo_de_Valladolid). (pág. 33).

Imagen 26: Playboy Carti y Lil Uzi Vert, *wokeuplikethis\** (2017).  
Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=REmZhFKmOmo>. (pág. 34).

Imagen 27: Dem Franchize Boyz, Jermaine Dupri, Da Brat y Bow Wow, *I Think They Like Me* (2006). Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=w5vxVuee5qA>. (pág. 34).

Imagen 28: Travis Scott, Young Thug y M.I.A., *FRANCHISE* (2020).  
Obtenido de: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VRyoaNF9sk](https://www.youtube.com/watch?v=_VRyoaNF9sk). (pág. 34).

Imagen 29: Giorgio Morandi, *Still life* (1957).  
Obtenido de: <https://www.poeuvreart.com/es/reproducciones-de-artistas/aaz/Giorgio-moran-di-natura-morta-1957.html>. (pág. 34).

Imagen 30: Mencia Machado, *Tongue-tied when the truth is an object* (2022). (pág. 35).

Imagen 31: Arthur Jafa, *Mickey Mouse was a Scorpio* (2016). (pág. 36).

Imagen 33: Jeremy Deller, *We might not have girlfriends but we do know how to have a good time* (1991).

Obtenido de: <https://www.jeremydeller.org/EarlyWrks1990/EarlyWrks1990.php>. (pág. 38).

Imagen 34: Constantin Brancusi, *Endless Column* (1918).

Obtenido de: <https://www.theartnewspaper.com/1998/12/01/action-urgent-ly-needed-to-save-brancusis-endless-column>. (pág. 38).

Imagen 35: Fotografía de archivo personal. Alfombra sobre pieza de Lucía Sanz en algo.algo editorial (2023). (pág. 41).

Imagen 36: Fotografía de archivo personal. Vaso sobre ladrillo (2023). (pág. 41).

Imagen 37: Mencia Machado, *Caprice à deux* (2023). (pág. 42).

Imagen 38: Mencia Machado, *Caprice à deux* (2023). (pág. 43).

Imagen 39: William Blake, *Nebuchadnezzar* (1805).

Obtenido de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Adán\\_y\\_Eva\\_encuentran\\_el\\_cuerpo\\_de\\_Abel](https://es.wikipedia.org/wiki/Adán_y_Eva_encuentran_el_cuerpo_de_Abel). (pág. 46).

Imagen 40: William Blake, *Adamo ed Eva trovano il corpo di Abele* (1826).

Obtenida de: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:William\\_Blake\\_-\\_Nebuchadnezzar\\_\(Tate\\_Britain\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:William_Blake_-_Nebuchadnezzar_(Tate_Britain).jpg). (pág. 46).

Imagen 41: William Pope, *Meditation square piece* (1978).

Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/292281>. (pág. 46).

Imagen 42: William Pope, *Tompkins Square Crawl (a.k.a How Much is that Nigger in the Window)*, Nueva York (1991).

Obtenido de: <https://www.moma.org/collection/works/292282>. (pág. 46).

Imagen 43: “*Che la mia ferita sia mortale*” / “*Que mi herida sea mortal*”.

Obtenido de: <https://twitter.com/redhistoria/status/1366503490814701571>. (pág. 47).

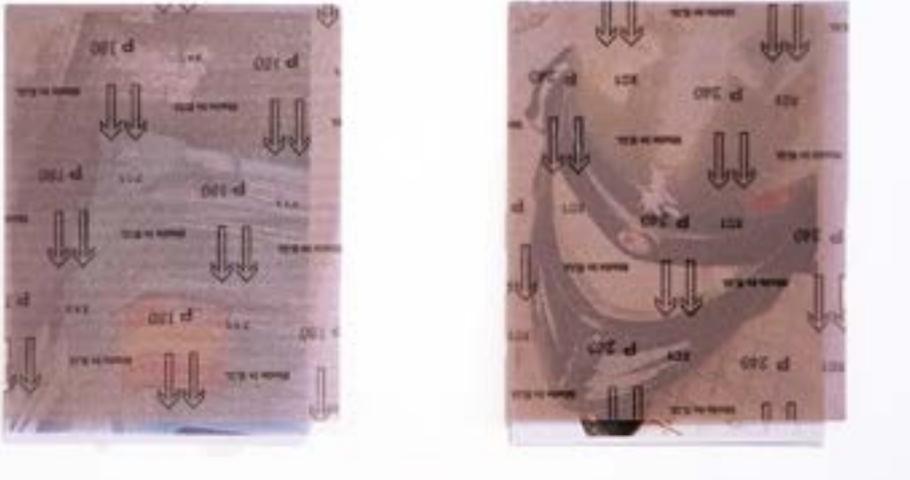
Imagen 44: Jérôme Bel. *Nom Donné par l’Auteur* (1994). Fotografía de Hernan Sorgeloos.

Otenido de: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Le-dernier-spectacle-Bailando-Wandlung-de-Susanne-Linke-C-Herman-Sorgeloos\\_fig4\\_349929383](https://www.researchgate.net/figure/Figura-8-Le-dernier-spectacle-Bailando-Wandlung-de-Susanne-Linke-C-Herman-Sorgeloos_fig4_349929383). (pág. 48).

Imagen 45: Eva Babitz y Marcel Duchamp jugando al ajedrez (1963).

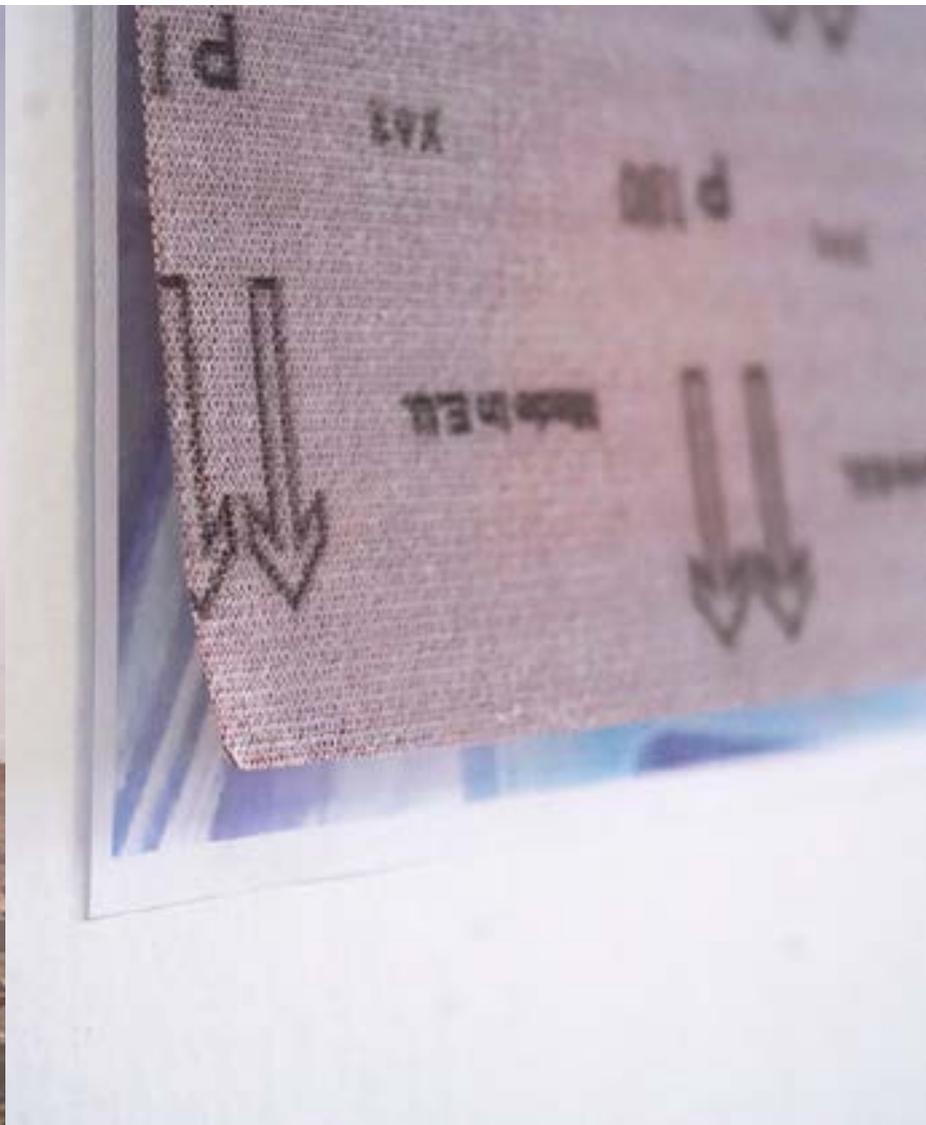
Otenido de: [https://elpais.com/elpais/2018/01/24/eps/1516793821\\_090065.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/24/eps/1516793821_090065.html). (pág. 48).

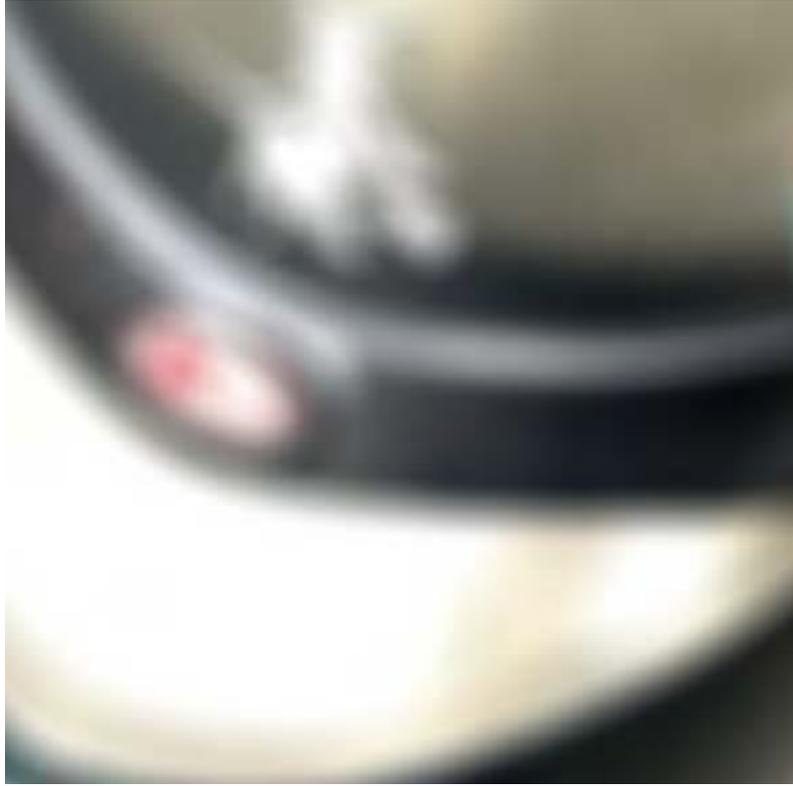
# ANEXO I: OBRAS Y FICHAS TÉCNICAS



Mencia Machado, *Es una imagen que se enfrenta a otra* (2021).

Fotografías, papel de lija.  
29,7 × 32 cm.  
2021.

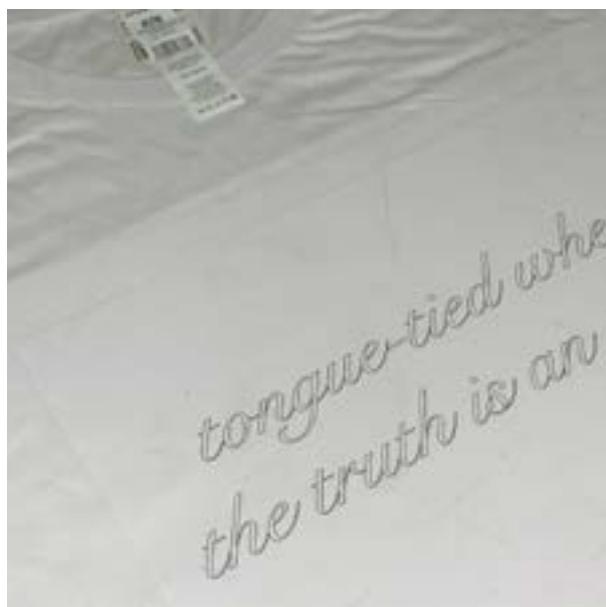






Mencia Machado, *Tongue-tied when the truth is an object* (2022).

Camiseta blanca, frase impresa en papel, cristal y marco.  
90 x70 cm.  
2022.





Mencia Machado, *Donde estoy yo y donde están las cosas* (2021).

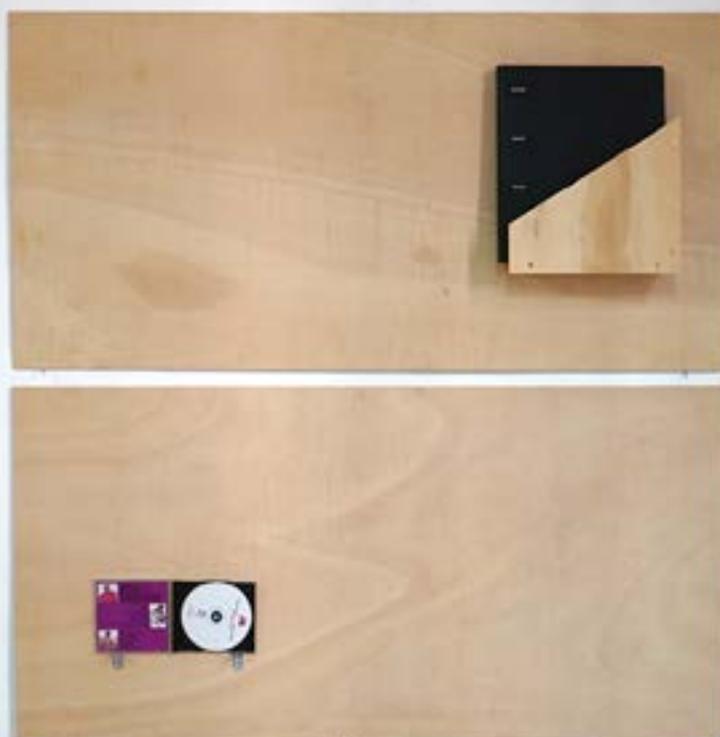
Fotografía enmarcada, fotografía fuera de marco, bloque de hormigón y pegatinas.  
Medidas variables.  
2021.





Mencia Machado, *Caprice à deux* (2023).

Soporte de televisión, gorra y pins.  
Medidas variables.  
2023.



Mencia Machado, *El disco de World Domination* (2022).

Madera de pino, archivador con repertorio de imágenes, carcasa del disco de Three 6 Mafia *World Domination* y disco de Rubén Blades y Willie Colón *Metiendo Mano*.

Medidas variables.

2022.





Mencia Machado, *Is that a sculpture on wheels? Be a lot cooler if it was* (2022).  
URL: <https://youtu.be/kEYSqBSJ-AM>

Vídeo recopilación de trompos con coches de videoclips de hip-hop.  
2022.



Imagen 14: Mencia Machado, *Don't know my size* (2022).

Imagen digital  
2022.

# ANEXO II: 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 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 type="checkbox"/>	<input checked="" 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 type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" 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.**

Reflexión sobre la relación del TFM con los ODS más relacionados:

- Reducción de las desigualdades.
- Industria, innovación e infraestructuras.

La presente investigación se encuentra atravesada por una perspectiva decolonial, por lo que se abordan cuestiones como la problemática de las desigualdades que enfrentan grupos en la sociedad contemporánea y sus formas de representación. Se enmarca dentro de una perspectiva desde la que se analiza y cuestiona las estructuras de poder.

También, se reflexiona acerca de la cultura Club y sobre cómo ésta se apropia de espacios abandonados debido a la crisis, transformándolos en espacios desde los que generar cultura, lo que se convierte en una forma de innovación cultural que reconfigura el entorno urbano.

**Valencia, julio 2023.**