

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

**EL ORO ES VALIOSO PORQUE  
TODOS CREEMOS QUE LO ES**

La mercantilización en el capitalismo a través de las  
culturas del archivo

TRABAJO DE FIN DE GRADO EN BELLAS ARTES  
(Curso 2022 - 2023)



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

**Marina López Domínguez**  
**Tutor: Mario Espliego Torralba**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre, por obligarme a guardar los tickets cuatro años atrás.

## ÍNDICE

1. Prólogo	Pág. 3
2. Estado de la cuestión	Pág. 6
2.1. Motivación	Pág. 7
2.2. Objetivos	Pág. 7
2.3. Metodología	Pág. 8
3. Investigación teórico-conceptual	Pág. 11
3.1. Referentes conceptuales y formales	Pág. 11
4. Conclusiones	Pág. 24
5. Anexo	Pág. 25
5.1. Origen de la idea	Pág. 25
5.2. Descripción de la obra	Pág. 25
5.3. Materiales	Pág. 27
5.4. Procesos	Pág. 30
6. Referencias	Pág. 32
7. Listado de figuras	Pág. 33

## 1. PRÓLOGO

La producción comienza hace cuatro años cuando abandono la casa familiar y mi madre me pide que guarde todos los tickets de la compra para controlar el dinero que se gasta en comida. No obstante, una vez ya no es necesario seguir guardando los tickets, continúo haciendo este acto como una especie de huella de la realidad. Debido al mundo tan cambiante y abrumador en el que vivimos, estos recibos se convierten en una marca palpable de todo lo ocurrido a nivel social y político en los últimos años. Es decir, los tickets son un reflejo de cómo por causas globales (la pandemia mundial del Coronavirus y su influencia en la producción), políticas (la guerra de Ucrania y sus consecuencias sobre la energía) o sociales (la alta demanda de un mismo producto, como fue el alcohol o las mascarillas en el año 2020), ha derivado en que el precio, el valor monetario de un mismo producto, haya incrementado exponencialmente. Por tanto, de manera inconsciente se reafirmó el sentido del proyecto, la mercantilización de la comida, la salud e incluso de las personas.

La mercantilización es abordada por Mark Fisher en *Realismo capitalista* como un proceso de transformación de bienes y servicios en mercancías comerciables en orden de obtener un beneficio<sup>1</sup>. Absolutamente todo es comerciable hasta cuando menos debería serlo; en efecto, como se aprecia en la acumulación de los tickets, ocurre todo lo contrario: las necesidades básicas como es la comida resultan cada vez más descubiertas e inalcanzables para muchos estratos de la sociedad. Esta cuestión es resumida por *El capital* de Karl Marx, este también aborda fundamentalmente la cuestión del intercambio de mercancías donde, a grandes rasgos, explica que debido a la sociedad capitalista el “valor de cambio”<sup>2</sup> prevalece sobre su “valor de uso”<sup>3</sup> y posibilita que alguien se enriquezca de eso. Es decir, el valor monetario de los objetos permuta en función del trabajo socialmente necesario y del beneficio que produzca transformado en utilidad (la oferta y la demanda), teniendo en cuenta el sin fin de variables que pueden intervenir en su producción. Sin embargo, es la élite quien se aprovecha de ello ya que no son todas las fuerzas de trabajo consideradas como iguales. Se dice que la mercantilización solo es posible dentro del sistema capitalista porque es el libre mercado el que proporciona ese

---

<sup>1</sup> Fisher, M., & Aguirre, P. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.

<sup>2</sup> En el capítulo 1 “La mercancía” en *El capital*, Marx establece que “el valor de cambio aparece como la relación cuantitativa, la proporción en que se cambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra”. No obstante, el valor en la sociedad de una cosa depende del beneficio que produzca, por lo que se ve alterado constantemente.

<sup>3</sup> El valor de uso es referido a las características físicas que posee un objeto respondiendo a la utilidad de este e independientemente del trabajo que suponga al hombre. Sin embargo, en el capitalismo estas características no son suficientes para determinar el valor de cambio.

apetito insaciable por parte del capitalista y el atesorador, dando como resultado un intercambio de mercancías donde el foco de atención no es el valor de uso sino el beneficio, continuando el deseo de que este aumente continuamente. En palabras de Thomas Chalmers “Las mercancías no son la finalidad determinante del capitalista que negocia (...); su finalidad determinante es el dinero.”<sup>4</sup>

La mercantilización a costa de diversos grupos sociales en favor de los privilegiados, es también tratada en *El imperio del dolor* de Patrick Radden Keefe a través de la biografía de la familia estadounidense Sackler. En el libro se crea una dialéctica acerca del fallo en los sistemas (la sanidad, la justicia, el periodismo, las farmacéuticas...) y como esto conlleva la corrupción en orden de satisfacer los deseos de las élites.<sup>5</sup> Las altas esferas, así como se presenta en el texto, están dispuestas a anteponer su economía hasta comercializar con la salud, creando adicciones a la población por medio de la hipermedicalización. A pesar de que Radden Keefe narra desde el auge hasta la caída de la familia norteamericana, esta situación sigue vigente a día de hoy, siendo extrapolable al resto de organizaciones más allá de las farmacéuticas.

Por lo tanto, la finalidad que se va a abordar a lo largo del proyecto no es otra que la de servir de registro permanente de la intrahistoria, mientras se origina una crítica hacia el sistema capitalista, en el cual todo es reemplazable y perecedero. Así como expone Bataille en *La noción del gasto*, la economía nace como un intercambio de pérdidas, en lugar de adquisición de bienes, en las que estas son entendidas como parte de la actividad productiva de la sociedad. Sin embargo, es preciso reservar el término gasto a la función social y que nunca pueda ser modificado por los modos de consumo que sirven como medio de producción; dado que la actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación.<sup>6</sup>

En otro sentido, como expresa el artista Daniel Andújar, existen ciertos elementos que hacen recordar la diferencia económica entre las personas, uno de ellos es la comida, hace cien años el estereotipo de persona rica era un señor gordo fumando puros; sin embargo, a día de hoy el poder comer sano es un privilegio de clase, porque implica tener tiempo para cocinar<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Chalmers, T. (1832). *On Political Economy* (2° ed.). Londres. (pp. 165-166).

<sup>5</sup> Radden Keefe, P. (2021). *El imperio del dolor: La historia secreta de la dinastía que reinó en la industria farmacéutica*. Reservoir Books.

<sup>6</sup> Bataille, G. (2002). *La noción de gasto*. Etcétera.

<sup>7</sup> Casa Sin Fin (s.f.). Recuperado en 14 de Mayo de 2023, de <https://danielandujar.org/tag/casa-sin-fin/>

Así pues, los tickets ya no solo existen como marca en la memoria, sino como registro de la clase social a la que pertenece cada individuo, por lo que se puede permitir por el tipo de consumo que realiza.

En otro lugar, se mantiene un bucle temporal en el cual se puede apreciar la realidad de hace cuatro años (pasado), mientras que se es consciente del mundo individual y social tan cambiante, la vida contemporánea está conduciendo a un cambio profundo en el futuro. Es decir, se crea una especie de juego de diálogo entre los objetos del pasado y la percepción y vivencias actuales del espectador.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A partir de un hecho casual, como el origen de la recopilación durante cuatro años de tickets de la compra, surge la acumulación de otros elementos de mismo carácter, que sirven como narrativa para desarrollar acerca del tema principal del proyecto. Así se produce el paradigma de la mercantilización en el capitalismo abordado a través de las poéticas del archivo.

La cuestión es desarrollada tanto teóricamente como formalmente a través de las diferentes visiones de diversos artistas y teóricos. Mark Fisher problematiza en su libro *Realismo capitalista* acerca de las políticas económicas de las altas esferas y como estas afectan a todos los medios de consumo, dando como resultado la mercantilización. Bataille, desarrolla desde una posición crítica su oposición a que el gasto sirva a disposición de los medios de consumo, ya que considera este concepto como algo mucho más importante en la actividad humana, que un mero intercambio de bienes en orden de satisfacer a las élites. Estos aportan una base teórica fundamental sobre la que se ve apoyada toda la producción desde una actitud crítica.

Existen diversos elementos y herramientas que sirven para explicar plásticamente una crítica u oposición frente a algo, como la acumulación, el uso de materiales cotidianos o de baja calidad o el objeto como huella. A lo largo de toda la investigación se plantean artistas que trabajan con objetos reconocibles o trabajando la recopilación. En esa línea, Thomas Hirschhorn, Kai Althoff o Joaquín Cociña y Cristóbal León exponen a su favor la precariedad de recursos y materiales de manera que continúan su discurso teórico. Por otro lado, Thomas Ruff, Sahatsa Jauregui, Jeff Wall y Peter menzel, aunque de manera muy distinta, manifiestan un deseo de dejar constancia de su realidad a través del objeto, realizando de manera inherente un ejercicio de acumulación. El objeto como huella es abordado en el libro *Comunicaciones/Los objetos*, en el cual se explica a través de la óptica de varios autores la importancia de los objetos en el entorno como registro y cómo estos intervienen socialmente en el desarrollo humano. En concreto, Baudrillard explica la necesidad del ser humano de dejar constancia de su existencia a través de la herencia, y cómo el valor de los objetos es adquirido, no en relación con sus propiedades intrínsecas sino con el que socialmente se les atribuye en función de los deseos de la clase social dominante.

Finalmente, estas tres cuestiones mencionadas han sido expuestas a través de una instalación artística, la cual refleja la investigación plástica; motivada de igual manera por los artistas presentados con anterioridad, así como de los procesos afrontados.

## 2.1. MOTIVACIÓN

Creo fielmente que el desarrollo teórico del proyecto fue motivado por la idea analizada de Alejandra de la Torre “Nuestras casas son como cajas gigantes donde guardamos todo aquello que poseemos, nos define, nos hace personas, nos recuerda lo que fuimos.”<sup>8</sup> Todos los objetos obtenidos me estaban definiendo a mí y no al revés, estos, en esencia, son lo que son: objetos consumibles y perecederos. Son los humanos los que los connotan y atribuyen características en orden de satisfacer sus necesidades. Sin embargo, el desarrollo de la producción comenzó de una manera mucho más innata y como respuesta a un sentimiento de injusticia: no puede ser posible que alguien tenga que controlar cuanto gasta en comida o necesidades básicas en general, mientras que existe todo un sistema que se aprovecha de ello.

## 2.2. OBJETIVOS

Al contrario de lo que puede parecer por el carácter crítico del trabajo, el objetivo no es provocar un cambio o el de combatir al sistema, sino servir de huella a través de un espacio físico. Dejar constancia de lo ocurrido y de la realidad personal es un deseo perseguido por múltiples artistas, filósofos, historiadores, autores literarios, etc. a lo largo de toda la historia. Tampoco se explora realizar un registro como una manera egocéntrica de perdurar en la memoria, a pesar de que todo el mundo quiera ser recordado. La finalidad del proyecto se encuentra mucho más relacionada con participar en esa acumulación de vivencias que conforman la historia real. Tomar como punto de partida la realidad y no la obra, nos presentamos ante existencias en sí mismas. Al igual que la vida, las obras son realidades intrínsecas y no porque evoquen a algo conocido. Solo la ficción nos da acceso a la verdad porque ¿Qué es la realidad sino el conjunto de todas las vivencias de cada individuo? La realidad en sí misma es muy fácil de ser manipulada.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> De la Torre Morejón, A. (2012). *Acumulaciones y Fetiches. Reflexiones sobre nuestra relación con los objetos*. (Trabajo final de máster). Universitat Politècnica de València. Pág. 9.

<sup>9</sup> (2019). Wall: cerca del documento, a distancia prudencial. Recuperado en 8 de Junio de 2023 de <https://masdearte.com/jeff-wall-white-cube/>

### 2.3. METODOLOGÍA

Desde un primer instante se tuvo el proyecto definido con bastante claridad, por lo que el proceso real no es tanto una búsqueda sino una concreción de la idea original y como se llevaría a cabo formalmente.

Debido a la larga duración en el que se ha ido desarrollando el proyecto, como se ha analizado en puntos anteriores (pág. 3), el marco teórico a través del cual se desarrolla la producción es bastante preciso. No obstante, durante el avance de la producción, esta parte teórica iba aumentando a la vez que volviéndose más específica.

El punto de partida comienza con la diversa acumulación y clasificación de objetos que me resultaban interesantes, desde el elemento principal de la instalación, que son los tickets, como los folletos de propaganda, listas de la compra... Inicialmente, no sabía para que iban a poder ser utilizados todos estos objetos o si quiera qué tenían en común todos ellos, simplemente de manera inconsciente cogía y guardaba todo lo que me podía despertar cierta curiosidad relacionado con la motivación crítica inicial. No fue hasta bastante tiempo más tarde y comenzada la producción plástica, cuando observé que realmente llevaba toda mi vida guardando cosas que no tenían ningún valor monetario, pero a mi si me resultaban importantes y me preocupaba por ellas. Por tanto, en este momento, el proyecto adquirió una connotación y un valor que antes no estaba latente, favoreciendo su desarrollo. Todos estos materiales denotan de una manera muy concreta el proyecto y ayudan a la comprensión del mismo, dado que todos ellos se tratan de elementos reciclados, encontrados o de "baja calidad".

Otro de los ejercicios clave fue la enumeración detallada de todas las posibilidades que podía tener el proyecto de manera formal, es decir, todas las realidades que podrían existir de un mismo proyecto. No obstante, en el momento de verbalizar

esta lista escrita en voz alta, se da lugar a otra pieza en sí misma relacionada con la performance y la presencia (documentada y grabada). Así como defendía Bernard Heidsieck con la “poesía sonora”<sup>10</sup> o poesía de acción, reivindica la presencialidad de un objeto estático y la sirve a disposición de otra disciplina. Esta se libera del soporte material a través de la palabra y se convierte en acción, garantizando así su presencia. De igual manera, la palabra comienza a ocupar un espacio y los espectadores se convierten en oyentes, así como es visible en la exposición *Exposition monographique Poésie Action* en la Villa Arson. Esta consiste en diecisiete salas completamente blancas en las cuales todo el espacio es ocupado por la reproducción de diferentes textos grabados de Heidsieck, el mismo artista afirma que su producción no se encuentra muy alejada de las artes visuales <sup>11</sup>.

Figura 1

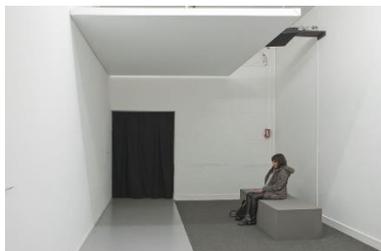
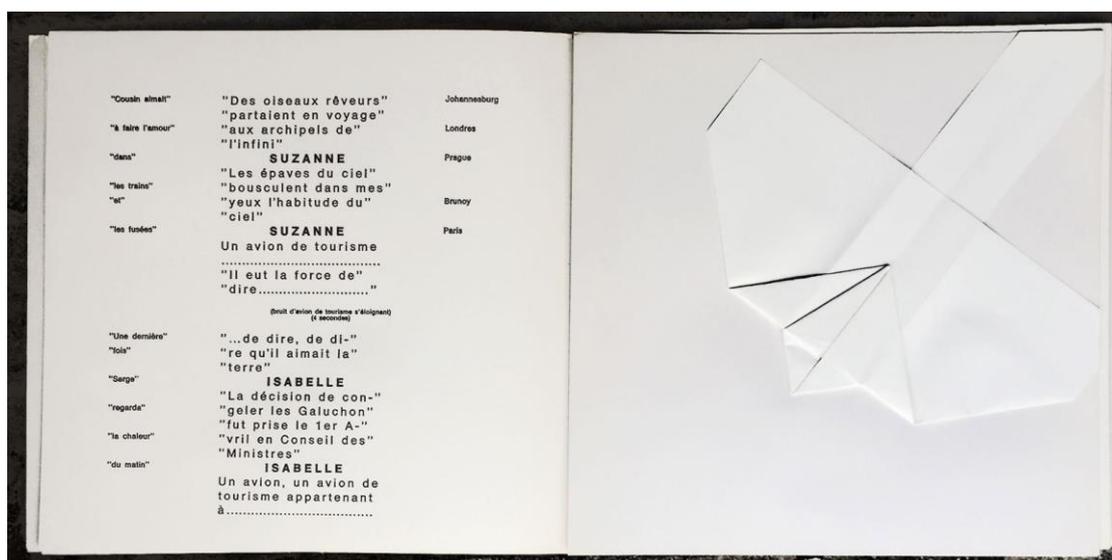


Figura 2



<sup>10</sup> En contraposición a los poetas de la época de los años 50 como la herencia de los surrealistas, la escuela de Rochefort o llevando más allá la poesía de André du Bouchet (la cual se caracterizaba por palabras extraídas de la cotidianidad y métrica carente de rima, pero con una clara diferencia entre el lenguaje y la realidad); Bernard Heidsieck convierte el lenguaje en realidad y las palabras en presencia. Este artista construyó unos escritos a los que llamó “poemas-partituras”, redactados de manera que facilitaran la dicción y a su vez existiendo realmente únicamente cuando son leídos, así como ocurre con las partituras musicales.

<sup>11</sup> Heidsieck, B. (2011). BERNARD HEIDSIECK : LE GRAND ORAL. Art press, 378, 74-75.

Una vez elaborada esta lista comienza la elección entre cuál de todas esas realidades paralelas es la que se iba a llevar a cabo; sin embargo, a pesar de comenzar a realizar pruebas de las posibilidades de producción que ya tenía incorporadas en mi lista, el proyecto no avanzó hasta que comprendí que la forma eran todas las formas. Ninguna de las muestras funcionaba porque no se requería elegir únicamente una; dado que existía la necesidad de explotar la producción al máximo, tal como relataba la idea teórica. En otras palabras, un objeto que en teoría no tiene valor, comienza a ser explotado en todas sus posibilidades a favor de la mercantilización.

### 3. INVESTIGACIÓN TEÓRICO-CONCEPTUAL

El proyecto abordado parte del recopilatorio de todo aquello que no puede ser olvidado (los tickets) porque forman parte de la realidad y nos ayuda a entenderla. Por ende, los referentes asientan el discurso crítico y proponen la obra como archivo.

#### 3.1. REFERENTES CONCEPTUALES Y FORMALES

Desde finales de los años 60, diversos artistas han investigado el arte como archivo y la recuperación del concepto de memoria, motivados por la permanencia de la misma y un dejar constancia a través de un objeto o espacio físico<sup>12</sup>. La memoria está conformada tanto por la memoria individual como por la colectiva, explicado a través de la “memorialización” de Mieke Bal o la “intrahistoria” de Unamuno. Ambos afirman que la historia real está conformada por cada una de las voces cotidianas como actividad cultural y que proporcionan a esta un registro muy alejado de La Historia en mayúsculas. Por tanto, los artistas son impulsados a dejar una huella de su realidad a través de piezas artísticas, en orden de conformar la intrahistoria en la modernidad.

Este tema me hace pensar instintivamente en el cúmulo, no como colección, sino en el significado más amplio de la palabra de acumular, y como ha sido empleado como recurso prácticamente de manera innata. El cúmulo o acumulación es una manera formal de realizar una crítica contra algo, generalmente contra el sistema abrumador en el que vivimos; es decir, frente a la saturación, más saturación. Acumular, según la RAE, es entendido como “juntar sin orden un gran número de cosas”.<sup>13</sup> “Cosas”, en general, sin principio ni final. Sin embargo, Georges Perec define este ejercicio de acumulación como una fortuna “El tiempo que pasa (mi Historia) deposita residuos que van apilándose: fotos, dibujos, carcasas de bolígrafos-rotuladores ya secos desde hace

---

<sup>12</sup> Guasch, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.” En *Matèria. Revista internacional d’Art*, (5), 157-183.

<sup>13</sup> Real Academia Española. (s.f.). Acumular. En Diccionario de la lengua española. [fecha de Consulta 29 de Mayo de 2022]. Disponible en: <https://dle.rae.es/acumular>

tiempo, carpetas, vasos perdidos y vasos no devueltos, envolturas de puros, cajas, gomas, postales, libros, polvo y chucherías: lo que yo llamo mi fortuna".<sup>14</sup> O como Funes el memorioso, personaje del cuento de Borges con el mismo nombre, el cual tiene la capacidad de recordar con detalle todos los sucesos que había vivido desde que se quedó parálítico, incluyendo olores, pensamientos, sensaciones... que no le importaba ser un "tullido" con tal de recordar cada pequeña minucia "Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras".<sup>15</sup> Sea la concepción que sea, todas llegan a la misma conclusión: intentar abarcar lo inabarcable; el tiempo, el recuerdo; mediante la única opción posible: retener y poseer todos los objetos que nos llevan a él.

Creo que todos los artistas mencionados a lo largo del trabajo tienen mucho que ver con la acumulación, una vez más, no como colección sino como ejercicio de juntar sin orden; ya que, al igual que yo, lo que se acumula es lo no-necesario. Generalmente, el acto de acumular se relaciona directamente con el coleccionismo. Se entiende que los únicos motivos por los que guardar un objeto son por cuestiones sentimentales, porque tiene algún valor monetario o lo tendrá en el futuro, o los dos a la vez. En la sociedad capitalista es impensable creer que alguien puede guardar cosas sin ningún valor, por ello, estamos tratando con el anti-coleccionismo. Objetos que podrían pertenecer a la colección del vertedero adquieren un valor y se exponen al público para que este también lo contemple. Y es que esto podría tener mucha más relación con la crítica al capital que un propio ensayo de Marx, Como dijo Thomas Hirschhorn "Me interesa trabajar políticamente, no hacer trabajo político."<sup>16</sup> Esta filosofía es fácilmente detectable a lo largo de todas sus obras, en *Cavemanman* expresa su descontento con las políticas actuales del momento como la

Figura 3



Figura 4



<sup>14</sup> Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos. Pág. 49.

<sup>15</sup> Borges, J.L. (1974). "Funes el memorioso" en *Obras Completas de Jorge Luis Borges* (pp. 485-490). Emecé. (pág. 488).

<sup>16</sup> Hirschhorn, T. (2006). Entrevista: Thomas Hirschhorn sobre *Cavemanman*. Walker <https://walkerart.org/magazine/audio-blog-thomas-hirschhorn>

guerra de Irak o la brutalidad del consumismo, pero sin llegar a hacer una crítica explícita dado que no busca encontrar una solución sino utilizarlo como herramienta de trabajo. A pesar de estar cuestionando al sistema a través de los materiales cotidianos, el recorrido de la pieza cargado de sobreinformación y el diálogo con el espectador; no quiere que sea un trabajo político porque considera que el trabajo del artista no es la de salvador. Hirschhorn se mueve constantemente entre el caos del mundo, por lo que tiene gran interés en hacer y leer acerca de todos los temas existentes; esta sobrecarga de información, como pensamientos obsesivos, es transmitida al espectador en sus obras mediante la acumulación: una columna de libros, varios relojes con la hora de diferentes ciudades, decenas de latas de refresco...

Figura 5



*Solo para una trompeta afligida* de Kai Althoff, aborda de manera mucho más romántica que la de Hirschhorn el desorden de una habitación llena de objetos. A pesar de que el artista lo relaciona con el concepto del amor en un ensayo para su reinstalación en 2006 en el Walker Art Center, creo que la obra tiene una carga política bastante notoria. La instalación comenzó con una selección de pinturas que poco a poco fue creciendo, sin orden, de manera innata, únicamente siguiendo el deseo de reflejar todas las cosas que Althoff ama, quiere del amor o no obtiene del amor. El resultado responde a un cuestionamiento de las dinámicas del género y la sexualidad establecidas por la sociedad. En otras palabras, el artista utiliza la herramienta de la acumulación como manera de desinhibirse de los códigos establecidos por la sociedad burguesa como el orden y la belleza.<sup>17</sup> Kai Althoff desplaza la bidimensionalidad de la pintura a la tridimensionalidad por medio de muñecas, calcetines, telas, cómics... Objetos que nos transportan a un mundo caótico alejado de la sociedad del momento, aunque influenciado por la misma, donde solo prima los deseos más interiorizados del artista. En definitiva, se trata

<sup>17</sup> Haddad, N. (2010, Noviembre). En la oscuridad. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/dark>

de una manera de escape al sistema para él y para cualquiera que lo contemple, mientras cuestiona los valores aprendidos, realizando precisamente lo contrario a estos: un laberinto espeluznante.

El acto de acumular, que parece que corresponde a los deseos del capitalismo por esa ansia de poseer cuantos más objetos mejor, rompe con esta visión al tratarse de elementos inútiles (palabra entendida como no útiles para la producción). Jean Baudrillard desarrolla en el libro *Los objetos que*

“Por encima de toda la variedad de los objetos que intervienen, en el cálculo de su duración, dos variables distintas: su tasa de uso real, inscrita en su estructura técnica y su material y el valor que adquieren como patrimonio (...) La función principal de los objetos es durar, inscribir con firmeza el status social. Esto era cierto para la sociedad tradicional, en la que la decoración hereditaria era el testimonio de la realización social y, en última instancia, de la eternidad social de una situación lograda.”<sup>18</sup>

Así, los objetos tienen una connotación social de manera inherente. Por ejemplo, la burguesía tiene actualmente un gusto por los objetos perecederos porque han gozado toda su vida de lo inmutable, mientras que los estratos sociales más bajos se ven sublevados a los ritmos de las clases privilegiadas, ya que solo tienen derecho a estos objetos cuando los modelos ya han cambiado. Esto es en gran parte provocado por la mercantilización, resultando los términos efímero y durable condicionados por ésta al gusto del capital. La identificación de ciertos objetos, actos o situaciones como parte de una clase social determinada, nos lleva a retomar también la idea expuesta anteriormente con el artista Daniel García Andújar (pág. 4) y más concretamente con su pieza *Trastorno de identidad. Hackeando el cuerpo de los trabajadores. Atlas 01*. Donde se muestra una crítica a la estandarización del individuo y se expone la pérdida de

Figura 6



<sup>18</sup> Baudrillard, J. (1971). “El flujo y el reflujo de los signos distintivos” en *Comunicaciones/Los objetos* (pp. 59-60). Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.



indirectamente hace referencia a esta acción con la frase “cada máquina nos hace pensar en las formas que sus usuarios están obligados a adoptar, o las formas internas que garantizan sus sucesivas operaciones, así como las formas potenciales que puede tomar su falla o desuso “.19 Ella se refiere al mundo del arte y cómo los artistas ponen continuamente trampas al espectador en orden de alimentar la relación entre el observador y el espectáculo. Sin embargo, es fácilmente extrapolable al sistema entero, donde la máquina es el propio orden social y los integrantes adoptan las normas del mismo. No obstante, estas normas pueden ser desafiadas y aprovechar las fallas a través de su mismo funcionamiento. No obstante, no es posible en la actualidad escapar completamente del sistema capitalista y nadie está libre de él aunque te retires en una cueva en soledad, como demostraba la obra *Cavemanman*. Por lo que la única opción posible que existe es participar con sus mismas reglas y aportándoles un valor personal.

Figura 9



Figura 10



Retrocediendo en la historia del arte, el ejemplo más notable es Andy Warhol, el cual se aprovecha del sistema para obtener una vida soñada, reproduciendo y apropiándose de los métodos de producción en masa del momento y capitalizar a su costa. Como ejemplos más significativos podemos mencionar *Shot Marylins* o *Latas de sopa Campbell*, a través de los cuales se explora el concepto de la reproducción en masa mediante elementos populares de la época, creando la sensación de repetición hasta el infinito. Porque, aunque se crea que se está yendo en contra del mercado, el mercado continúa haciendo dinero a expensas de cada individuo y la única solución viable es hacer una crítica desde dentro sin perder la esencia.

<sup>19</sup> Gatón, E. (2021). Sunburns. Recuperado el 22 de Mayo de 2023, de <https://www.urbanomic.com/document/sunburns/>

Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



*4,2,3 legs. tfake a zancada- oomph!* De Esther Gatón sintetiza a la perfección la idea latente en su ensayo mencionado anteriormente *Sunburns*, la obra consiste en un conjunto de piezas que intentan parecer constantemente lo que no son, ya sean por el material, la textura o la disposición con el resto de elementos. Como observamos en *Bechamel from Mars* (Figura 14, pág 16), cuyo título ya hace un avance del trampantojo que configura la producción de la artista. Por tanto, las piezas funcionan poniéndose en relación con su entorno y no como objetos en sí mismos. Su obra es bastante política a pesar de no hablar directamente sobre ese tema, se puede percibir en varios aspectos un deseo por luchar contra las normas establecidas y cuestionar la dinámica que irgue el sistema, intentando engañar continuamente al espectador para que este entre también en su juego.

Contra la saturación del sistema, el abarrotamiento de las imágenes, nuevamente se cuestiona lo establecido socialmente a través de sus mismas herramientas. No se trata de ninguna casualidad que los artistas referenciados expongan sus piezas con tantas similitudes formales. La cotidianidad tanto de los materiales como de la manera de hacer de cada artista, la precariedad de los mismos o tratarse de una amalgama de cosas entre lo cutre y lo feo; pero que, puestas en comparación, ya se encontraban mucho más relacionadas de lo que parecía en un primer instante de forma aislada. Estas dos cualidades del objeto se tratan de lo descrito como “brillo y polvo” por Sahatsa Jauregui, instrumentos que alguna vez fueron útiles para la producción y ya se ha agotado esa capacidad.<sup>20</sup> La arruga, lo roto, la huella es lo realmente interesante, se pueden ver cómo han vivido, como han habitado alguna vez algún lugar topológico y parte de ellos han permanecido allí. Resulta interesante el trabajo con objetos encontrados desmontables, así como los focos de interés de

<sup>20</sup> Jauregui, S. (2021). Sahatsa Jauregui. Un viaje de euforia y desencanto. Recuperado el 12 de Mayo de 2023, de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/sahatsa-jauregui>

Figura 15



Figura 16



Figura 17



Jauregui. *El hijo del* representa a la perfección estas cualidades, lo cutre de una página de revista arrancada o de un cilindro de cartulina, pero el lujo de un kimono, anulado nuevamente con un bañador superpuesto. Esta dualidad tan presente en la producción de Jauregui es donde habita realmente su obra y su esencia, la artista comienza a desarrollar un mundo propio en orden de satisfacer lo que ella misma ya estaba contemplando anteriormente como espectadora, y a acumular todo un imaginario fotográfico de lo que ocurre en su entorno. Cada artista sitúa en el punto de mira diversos elementos motivados por preocupaciones internas, creando una realidad paralela pero directamente relacionada con sus vivencias. El uso de elementos reconocibles facilita al espectador el entendimiento de las piezas, pero aportan nuevas incógnitas interesantes en el momento de analizar la producción en su conjunto. Sahatsa Jauregui, en obras como *Denbora*, *Sasoia eta Garaia*, hace reflexionar continuamente al espectador sobre todas las vidas que los objetos que conforman sus obras han podido tener, cuantas personas los habrán visto y tocado o a que fueron dedicados con anterioridad. De igual manera, se realiza una exaltación por la cotidianidad y se les atribuyen nuevas identidades a los diversos elementos mediante la descontextualización.

Dentro de esta amalgama de objetos y focos de interés, Isa Genzken en la exposición *Geldbilder* aborda el tema del capitalismo de manera muy directa y crítica por medio del dinero. Este se desprende de su función lucrativa y materialista para servir al medio pictórico como herramienta. Sin embargo, es innegable la carga simbólica que este objeto contiene. Nuevamente, nos encontramos con una crítica al capital a través del mismo, actualmente se puede intuir cierto estatus por parte de la artista ya que se puede permitir realizar una exposición con el elemento base del dinero. No obstante, Genzken afirma que estos han sido dispuestos de manera que en un futuro podrían ser retirados si se necesitase. Por otro

lado, estos trabajos nos hacen pensar en un cuadro representativo de nuestra sociedad contemporánea<sup>21</sup>, añadiendo elementos de su imaginario tan representativo sacado de revistas a través del collage. Por tanto, se podría hacer una reconstrucción de la realidad más inmediata a través de su mirada. La artista se encuentra muy influenciada por su contexto vital, nació en los años 50, respaldándole así el legado del constructivismo y el minimalismo

Figura 18



Figura 19



Retomando y realzando el tema de la acumulación, Alejandra de la Torre también realiza dicho ejercicio a pesar de no tratar con objetos; sus pinturas a modo de collage nos transportan inevitablemente a un lugar abarrotado de ellos, o también llamado “desván”, a través de sus miradas múltiples y fragmentadas. La palabra desván, la cual da título a uno de sus proyectos *El desván*, como concepto, creo que sintetiza muy bien la idea abordada a lo largo de la producción, ya que este es un lugar utilizado específicamente para guardar cosas viejas y en desuso. Un caballito de juguete, una aspiradora, un teléfono de ruleta, varios ositos de peluche... Crean un imaginario fácilmente reconocible que sitúa al espectador en un tiempo y espacio determinado. Dejando una huella física de una época concreta y aportando una visión personal de la misma. *Herencias para Isabel* es otro proyecto muy significativo en la obra de Alejandra de la Torre, este consiste en revivir el recuerdo de su abuela fallecida a través de los objetos, frases y recuerdos más importantes en su vida, elementos que en un par de años se considerarían socialmente como “trastos”. La artista tiene la necesidad de crear 6 piezas en orden de mantener viva la historia y memoria de su abuela.

<sup>21</sup> (2023).Isa Genzken: psicoanálisis desde el capitalismo. Recuperado en 13 de Junio de 2023 de <http://masdearte.com/isa-genzken-psicoanalisis-desde-el-capitalismo/>

La huella, tanto conceptualmente como formalmente, es un recurso utilizado para dejar constancia de algo que ha ocurrido en algún momento y ya no existe o no se encuentra ahí. La fotografía es el máximo ejemplo de esta acción, coleccionar fotografías es coleccionar el mundo porque es detener un instante en el que está existiendo algo para dejar una huella en la memoria. Este recurso es notorio en la producción plástica del proyecto, apareciendo múltiples huellas, marcas, arrugas del proceso de creación porque connota que algo estaba vivo, como un monstruo que se le alimenta poco a poco. Se puede apreciar en piezas como el panel de papel reciclado, el cual ha servido prácticamente de molde de lo que se encontraba debajo y se vislumbran huellas de gato. Por tanto, este también existe como registro del contexto en el que fue realizado, y en consecuencia, de la realidad más cercana al proyecto. Sin embargo, a través de la fotografía también puede crearse un discurso diferente a lo que está aconteciendo realmente. Jeff Wall a través de la ficción representa la realidad, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* o *A View from an Apartment* son instantáneas realizadas en un set, las cuales nos dan acceso a una realidad existente de una manera más directa y más convincente que una documental, ya que la realidad es fácilmente manipulada. El propósito del artista, al igual que el del TFG, es dejar constancia de ciertas realidades. La ficción creada es más accesible para el espectador puesto que no hay nada que pueda ser interpretado de manera contraria a lo que desea transmitir el autor, así como ocurre con la historia en sí misma, ya que el artista ha calculado minuciosamente cada detalle y puesto en escena una imagen muy teatral.

Figura 20



Figura 21



Figura 22



Al contrario que Peter Menzel con la serie fotográfica *Hungry Planet: What the world eats*, que muestra las cifras exactas de lo que come una familia en diversos países del mundo a través de una fotografía. Sin embargo, esta se ha realizado con tanto artificio que parece inverosímil, a pesar de tratar con datos reales. No obstante, el interés de Menzel no reside en la fotografía en sí misma como ocurría con Jeff Wall, sino en todo el proyecto de investigación y realización. Las imágenes están agrupadas en un libro y acompañadas de la cifra monetaria, por lo que el espectador tampoco tiene lugar a una interpretación distinta a la del artista ya que está siendo contextualizado con los datos además de la fotografía.

Figura 23



Continuando con esa huella gráfica, a la que se le añaden elementos orales para mostrar la realidad, la voz en off del cortometraje *Je vous salue, Sarajevo* de Jean-Luc Godard: “El miedo es la hija de Dios (...) ella vela por la agonía de toda la humanidad, intercede por ella. Para ello hay una regla y una excepción. La cultura es la regla y el arte es la excepción (...) y allí está el arte de vivir. Mostrar.”<sup>22</sup>, expone cómo todas las historias que son vividas no son contadas a través del arte, sino que son mostradas, dejando así una huella permanente de la agonía de su autor. Esta película muestra la repulsión de Godard por la guerra, donde se muestran distintas fotografías de esta, o mejor dicho, distintos planos de la misma fotografía. La voz en off deja clara la intención del director y la incomprensión de por qué los humanos deciden la guerra. Visualmente, se crea una historia a través de los distintos planos presentados, donde las personas de una fotografía dialogan convirtiéndose en personajes de película, como si nunca se hubiesen encontrado en el mismo lugar y puestos en un nuevo contexto. Me recuerda de cierta manera a la forma de hacer de Isabel Genzken o Sahatsa Jauregui, donde los objetos encontrados obtienen un nuevo significado únicamente poniéndose en relación con un nuevo marco

<sup>22</sup> Godard, J.L. (Director). (1993). *Je vous salue, Sarajevo* [Film]. *Périphéria*.(0'13"-1'15")

teórico. De igual manera, Godard tiene todo un imaginario artístico que representa todo lo que le apasiona, odia o cuestiona y este es mostrado a través de la acumulación y sobreinformación en sus películas.

Figura 24



Figura 25



Si volvemos al elemento de la acumulación, *Sympathy for the devil*, del mismo director, es un filme muy ideologizado que se entreve a través de una sucesión de planos de graffitis, desguaces donde se dice y se redice un mensaje muy claro que da intención de impulsar una revolución marxista en contra de la desigualdad, el hambre, la suciedad... Esta ideología se presenta desde los Black Panthers hasta los Rolling Stones, que son utilizados como excusa para crear un discurso acerca del trabajo y las clases bajas. Ya que lo que esencialmente es una experiencia lúdica liberadora y enormemente relacionada con el sexo y las drogas se muestra a través del trabajo. Por primera vez se presentan a los cantantes como trabajadores y no como estrellas del rock, y es que lo que une toda la película es esto mismo, que son trabajadores. La reiteración, los contrarios y el vaivén de la cámara adquieren gran importancia, ya que recalca el discurso de la película, así como la aparición de escenas intercaladas que aparentemente no guardan relación. A pesar de la realidad de los sucesos y la fuerte crítica realizada, se trata de una película tremendamente teatral, donde se puede destacar las peroratas de los revolucionarios, las representaciones de los actores como los guerrilleros y las vírgenes de blanco. Cualidad que facilita a la película la realización del cuestionamiento del sistema.

A nivel matérico, el transcurso del tema a lo largo de la producción del proyecto final, también ha llevado a la utilización de ciertos materiales que connotan toda la pieza y resignifican los objetos encontrados a través de la descontextualización de los mismos. Los materiales pobres, lo cutre, el ensamblaje, trabajar sin jerarquía... está directamente relacionado con el sistema en el que vivimos y la oposición al

Figura 26



mismo. Al igual que hiciera Hirschhorn, como ya he mencionado, *La casa Lobo* de Joaquín Cociña y Cristóbal León, demuestra que donde reside la importancia realmente no es en el acabado, ya que es en esa construcción y deconstrucción donde se puede apreciar el marco teórico del proyecto “no hay deshecho, el deshecho y el proceso es precisamente lo que se subraya y monumentaliza.”<sup>23</sup> La película de animación *La casa Lobo* realiza una crítica a las colonias alemanas en Chile, esta cuestión no solo es contada a través de la historia de una niña, sino que técnicamente también queda constancia de la condenación por parte de los directores hacia estas prácticas. El largometraje sumerge al espectador en un mundo escalofriante, donde las formas de los personajes cambian constantemente y se vislumbran los rastros de lo ocurrido anteriormente. Las huellas son entendidas como una manera formal de dejar una marca en la memoria, así como la trama narra la confusión de la protagonista. Por tanto, se reafirma el concepto de memoria únicamente a través de un recurso formal por ese dejarse ver de escenas anteriores y siguiendo un discurso elaborado.

Estos recursos formales: la acumulación, la huella o registro y materiales precarios, son los que aportan un nuevo carácter al proyecto. Inevitablemente todo está teñido de subjetividad, ya que cada elección está conformada con esta. Elementos que no son nada ni tienen importancia, poniendo el foco en ellos - y relacionándose con lo que les rodea- comienzan a tener nuevas lecturas y a resignificarse. Por lo que se crea una historia del mundo actual a través de las obras de estos artistas, dentro de 100 años los historiadores podrán analizar el sistema que ha acontecido uniendo todas las visiones y por tanto, realidades planteadas.

---

<sup>23</sup> Espliego, M. (31 de Enero de 2019). Cúmulo y solapamiento. De la vitela al LCD. [Discurso principal]. El cuaderno. Sesión 4. Centrocentro, Madrid, España. <https://www.youtube.com/watch?v=t-fkFSVTb4c>

## 4. CONCLUSIONES

Los objetos tienen el valor que les asignamos social, política, cultural y económicamente; y responden a las reglas de la oferta y la demanda, del consumo.

La esencia, el ser intrínseco de las cosas, es el que es, pero el valor dentro del sistema económico y social, es el que tanto el individuo como la propia sociedad le da en un momento y en un lugar concreto, por tanto, varía a lo largo de la historia y varía de un ámbito geográfico a otro. De ahí el elemento inherente a este proyecto de crítica a la mercantilización de la propia naturaleza de las cosas y de lo que somos como sociedad.

Los propios objetos en el proyecto son un registro, constituyen una huella de un momento histórico y personal, aportando una visión subjetiva del mismo.

Nuestros hábitos de consumo, qué y cómo consumimos, son un reflejo de clase, determinado por el poder adquisitivo. En el proceso creativo alguno de sus elementos, como son los catálogos de publicidad, han mostrado que su público target varía de un distrito postal a otro, de una calle a otra, de una ciudad a otra, se han revelado como una imagen nuevamente del valor de las cosas, directamente relacionado también de la historia individual. Como afirma Baudrillard, el objeto actúa como indicador de status social, conmutando a disposición de la clase privilegiada.

Por otro lado, el cúmulo, los objetos que acumulamos son una representación de la historia personal, del ser, de las vivencias personales, de aquello a lo que concedemos valor, independientemente de su utilidad caduca o su concepto social como basura. Por tanto, el acto de acumulación no estaría sólo relacionado con el ansia de poseer cuantos más objetos mejor, propia del capitalismo, sino del propio yo, de la propia identidad.

Así también, el uso de materiales precarios, reconceptualizándolos y otorgándoles un nuevo significado y valor, es un recurso utilizado ampliamente en la producción artística, que en este caso se adopta como estrategia y herramienta central para desarrollar el elemento sustancial y de partida del proyecto: una crítica ante la situación mundial económica, social y política, tal como defendía Hirschhorn, y un análisis reprobador de la mercantilización del ser.

## 5. ANEXO

### 5.1. ORIGEN DE LA IDEA

Como se ha mencionado en puntos anteriores, recopilar objetos inútiles es un ejercicio que llevo desarrollando desde que tengo uso de razón. Por lo tanto, el proyecto ya se encontraba latente, únicamente era necesario esclarecer por qué estaban sucediendo estos actos y un discurso teórico que lo respaldara. No podría decir con exactitud cuál fue el origen real de la idea ni de la motivación, sin embargo, si es contable el inicio de la producción. El momento en el que seguí guardando los tickets a pesar de ya no ser necesarios, es la primera decisión consciente de la obra y el elemento determinante para esta. Años más tarde le siguieron los folletos publicitarios o las listas de la compra, los cuales eran guardados específicamente para el desarrollo de este proyecto, aunque aún no tuviera claro cómo iba a ser el tratamiento del mismo.

“Una voz en off iba poniendo en relación cada uno de los elementos que van apareciendo, ofreciendo una narración y unas conexiones que mostraban una posibilidad de lectura”<sup>24</sup> Me siento más identificada con esa voz en off, etérea, de la que se habla en una conferencia que con la idea de autora y artista de mi proyecto. Todos los elementos ya estaban ahí y ya estaban enlazados, solamente me he limitado a contar la historia que pone a todos en relación de manera que tenga una coherencia.

### 5.2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La instalación se trata de una obra de carácter expansivo, por lo que es un proyecto abierto a nuevas propuestas y en continuo crecimiento. No obstante, en este punto solo se va a desarrollar acerca de las piezas mostradas en la instalación, a pesar de la realización de más prácticas a lo largo de la producción.

El proyecto es abordado desde un punto de vista sociológico y crítico respecto a la comercialización en el decadente mercado capitalista. Por otro lado, se plantea el tema de la permanencia en la memoria a través de la presentación de distintas huellas, y la acumulación de elementos como herramienta para mostrar el tema principal del proyecto: la realización de una crítica a la mercantilización en el capitalismo.

---

<sup>24</sup> Espliego, M. (31 de Enero de 2019). Cúmulo y solapamiento. De la vitela al LCD. [Discurso principal]. El cuaderno. Sesión 4. Centrocentro, Madrid, España. <https://www.youtube.com/watch?v=t-fkFSVTb4c>

El discurso toma forma física a través de una instalación, donde se entremezclan elementos sonoros con otros tomados del arte de archivo, como los tickets de la compra o folletos de propaganda. En esta se muestran tres objetos físicos: Lista de tickets en forma de pergamino enrollado y anclado al techo, bloque de folletos de propaganda y panel de pulpa de papel, clavado a la pared; y un elemento sonoro: un audio grabado en bucle, que acompaña la percepción de las piezas como una obra abierta.

La instalación no es una instalación final, ya que esta fue realizada como prueba en un espacio lo más semejante posible al de la propuesta del proyecto. No obstante, por cuestiones de medios y logística no es exactamente como había sido planeado y las piezas han sido adaptadas a ese espacio.



Figura 27

Figura 28

Figura 29

(de arriba a  
abajo e izq.  
a dcha.)

### 5.3. MATERIALES

Figura 30



Figura 31



Los materiales principales son extraídos del archivo y acumulación o del propio cuerpo como herramienta de trabajo. La recopilación de objetos no es elegida al azar, sino que se tratan de elementos estrechamente relacionados y modificados en cada una de las piezas. Por tanto, se crea un mundo particular y reconocible entorno al proyecto abordado, donde destaca y unifica materiales cotidianos como el papel.

El papel es el elemento de cohesión entre las piezas, sin embargo, cada una está tratada de manera distinta. El bloque está realizado con papel de folletos de propaganda encolado y barnizado en orden de crear una estructura rígida dando la sensación de perdurabilidad, este es motivado por la *Columna sin fin* de Brancusi. La columna se identifica con la historia occidental y su propia civilización, “erigiéndose en crecimiento permanente hacia lo alto, lo sin límite”<sup>25</sup>. Tradicionalmente, las estatuas de personas relevantes como reyes, emperadores, generales, etc. se situaban sobre una peana hacia lo alto en posición de superioridad frente a quien lo contemple, Brancusi utiliza esta tradición para sustituirlo por módulos geométricos. En Rumanía, país natal del escultor, son comunes los patrones geométricos textiles, los cuales son repetidos en tejidos tradicionales, ornamentación o característicos de las columnas de las casas de campo rumanas. Por lo tanto, lo elevado hasta el infinito en este caso es su pueblo y sus tradiciones en lugar de la élite. En consecuencia, considero la escultura mencionada de Brancusi como una fuerte crítica hacia las altas esferas y los valores tradicionales. Volviendo a la pieza del proyecto, la propaganda es apilada en forma de peana, sin embargo, no se encuentra nada encima más allá que los propios folletos, por tanto, lo que se enaltece son las ofertas que aparecen en los papeles y la clase trabajadora que se ven presionados a perseguirlas.

<sup>25</sup> Balcells, J. y Contreras, S. (2015). Fenómeno y lugar: Cuando la escultura se encontró con la extensión americana. *Revista 180*, (Nº35), 54 – 59.  
<http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/36/34>

Figura 32



Figura 33



Ocurre lo contrario con la lista de papeles colgada, esta se trata de fotocopias unidas por cinta adhesiva, por lo que parece bastante frágil sobre todo puesta en comparación con la pieza anterior. La fragilidad es una cuestión relacionada con la permanencia en la memoria y la huella, el funcionamiento de un ticket es a través de papel termosensible, en otras palabras, su permanencia es prácticamente nula porque su contenido está destinado a borrarse. Sin embargo, se rompe el destino de ser olvidado a través de la digitalización, puesto en evidencia en una pieza de siete metros.

Por último, el panel está realizado con pulpa de papel y cola blanca para adherir los documentos, al encontrarse situado en la pared se produce una especie de enaltecimiento de los objetos pegados, objetos perecederos que acaban generalmente en la basura en un período de tiempo bastante corto como se puede ver en la Figura 37. Así como, esta pieza expone diversos escritos que reflejan las diferencias en la publicidad en función del lugar geográfico en el que se reciban y por tanto, de la historia individual y colectiva.

Figura 34



Figura 35



Figura 36



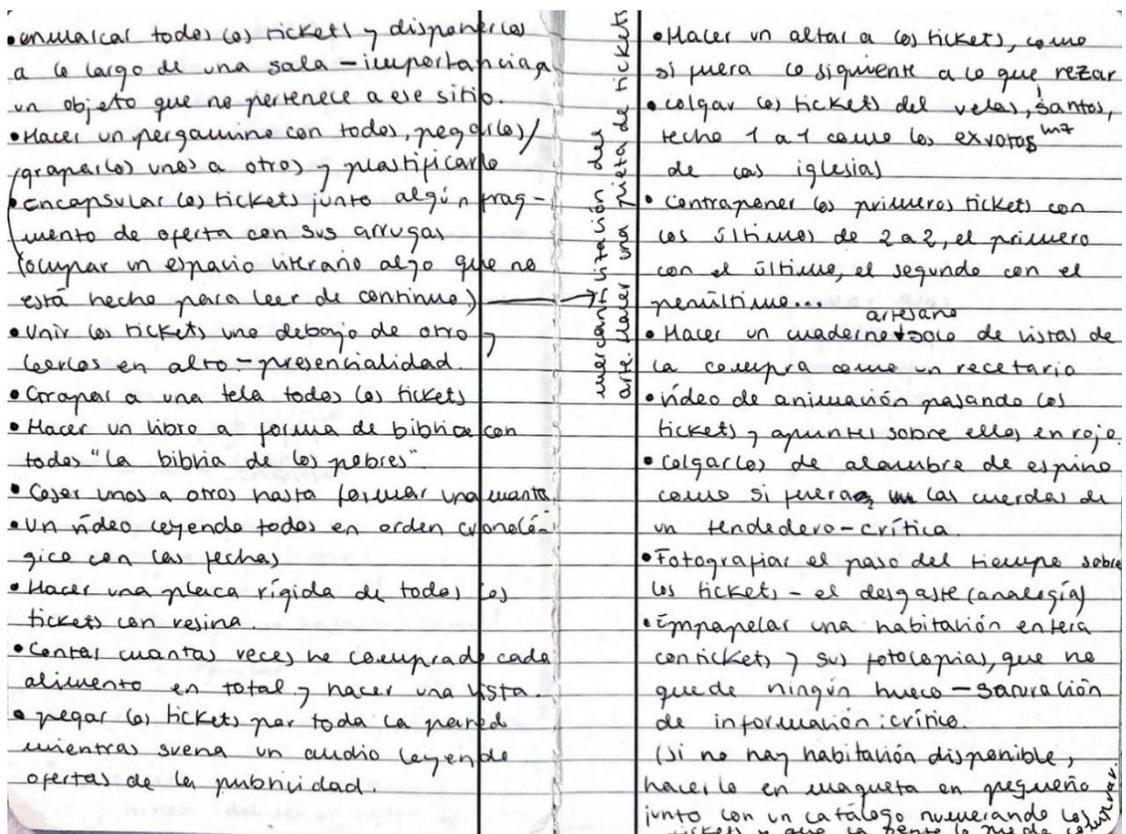
Figura 37



## 5.4. PROCESOS

Como se ha mencionado con anterioridad, se trata de una obra abierta de carácter expansivo, tanto cada una de las piezas que la conforman como la instalación en sí misma. No obstante, resulta pertinente desarrollar más detenidamente algunos puntos del proceso, los cuales fueron cruciales para el desarrollo de la instalación. La realización de un ejercicio de un listado de cada una de las posibilidades de la obra final articula las piezas mostradas finalmente. Sin embargo, todas son ideas factibles para continuar la producción en un futuro y aumentar el tamaño de esta, así como la posibilidad de nuevas propuestas. Ya que ninguna prevalece sobre la anterior hasta el punto de poder continuar la producción hasta el infinito.

Figura 38



El primer avance en la producción, sin tener en cuenta la acumulación de los diversos elementos, fue la clasificación y digitalización de los tickets; surgiendo así la primera pieza física del proyecto: un video en bucle de la sucesión de todos los tickets escaneados, no obstante este elemento ha quedado relegado a un posible desarrollo posterior de la obra que incorpore también elementos audiovisuales.

Figura 39



Desde que comencé a recopilar los folletos de propaganda he cambiado de casa numerosas veces en varias ciudades y distintos tipos de barrios, es consecuente mencionar esta cuestión ya que a través de la observación me percaté que depende de la clase social a la que pertenezca el barrio en el que vives, te llega al buzón distintos tipos de escritos. Creo que la primera vez que me di cuenta de este suceso fue cuando aún vivía con mis padres y a nuestro edificio no llegaba el catálogo de Navidad o el programa de ferias, dado que nos encontrábamos a las afueras de la ciudad, pero claro en ese momento solo era una niña. Hace un año, en un barrio de clase trabajadora en Málaga lo que más recibía eran ofertas de supermercado, en la primera casa en el centro de Salamanca a mayores también llegaba folletos de “compro oro” o algún catálogo de colchones; ahora que vivo en Gran Vía todos los días recibimos varios escritos, desde una tarjeta en la que se publicitan limpiadoras a domicilio a nuevas aperturas de restaurantes. Estoy segura de que aquí si llegaría el catálogo de Navidad. Y es que esta cuestión no hace más que afirmar algo que ya se ha desarrollado en múltiples ocasiones, socializamos en base a la clase a la que pertenecemos y los miembros del grupo social privilegiado tienen derecho a otros objetos, así como veíamos anteriormente (pág. 13) hasta en los anuncios que se meten en el buzón.

Esta cuestión no solo está latente en el bloque de folletos, sino también en el panel de pulpa de papel, lugar que sirve como registro de diversos objetos encontrados, y en el que la posición de dichos objetos en el panel también adquiere un significado no casual.

## 6. REFERENCIAS

- Balcells, J. y Contreras, S. (2015). Fenómeno y lugar: Cuando la escultura se encontró con la extensión americana. *Revista 180*, (Nº35), 54 – 59.  
<http://www.revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/36/34>
- Bataille, G. (2002). *La noción de gasto*. Etcétera.
- Baudrillard, J. (1971). El flujo y el reflujo de los signos distintivos en *Los objetos* (pp. 59-62). Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Borges, J.L. (1974). “Funes el memorioso” en *Obras Completas de Jorge Luis Borges* (pp. 485-490). Emecé.
- Casa Sin Fin (s.f.). Recuperado en 14 de Mayo de 2023, de <https://danielandujar.org/tag/casa-sin-fin/>
- Chalmers, T. (1832). *On Political Economy* (2º ed.). Londres.
- Cociña, J. & León, C. (Director). (2018). *La casa lobo* [Film]. Diluvio.
- Espliego, M. (31 de Enero de 2019). *Cúmulo y solapamiento. De la vitela al LCD*. [Discurso principal]. El cuaderno. Sesión 4. Centrocentro, Madrid, España  
<https://www.youtube.com/watch?v=t-fkFSVTb4c>
- Fisher, M., & Aguirre, P. (2016). *Realismo capitalista: ¿ No hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja negra.
- Gatón, E. (2021). *Sunburns*. Recuperado el 22 de Mayo de 2023, de <https://www.urbanomic.com/document/sunburns/>
- Godard, J.L. (Director). (1993). *Je vous salue, Sarajevo* [Film]. Périphéria
- Guasch, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.” *Matèria. Revista internacional d’Art*, (5).
- Haddad, N. (2010, Noviembre). En la oscuridad. *Frieze*. <https://www.frieze.com/article/dark>
- Heidsieck, B. (2011). BERNARD HEIDSIECK : LE GRAND ORAL. Art press, 378,
- Hirschhorn, T. (2006). *Entrevista: Thomas Hirschhorn sobre Cavemanman*. Walker  
<https://walkerart.org/magazine/audio-blog-thomas-hirschhorn>
- Jauregui, S. (2021). *Sahatsa Jauregui. Un viaje de euforia y desencanto*. Recuperado el 12 de Mayo de 2023, de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/sahatsa-jauregui>
- Marx, K. (1867). *El capital* (Volumen I). Siglo veintiuno.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Radden Keefe, P. (2021). *El imperio del dolor: La historia secreta de la dinastía que reinó en la industria farmacéutica*. Reservoir Books.
- Real Academia Española. (s.f.). *Acumular*. En Diccionario de la lengua española. [fecha de Consulta 29 de Mayo de 2022]. Disponible en: <https://dle.rae.es/acumular>

## 7. LISTADO DE FIGURAS

- **Figura 1.** Heidsieck, B. (2011). *Exposition monographique Poésie Action*. [grabación sonora.] (vista Passe-partout n°1 "Ravaillac... ¿sabes?!", 4'55")
- **Figura 2.** Heidsieck, B. y Bal, E. (1973) *PORTRAIT-PETALES. BIOPSIE 13. Collages de Eduard Bal*.
- **Figura 3.** Hirschhorn, T. (2002). *Cavemanman* [Instalación de técnica mixta.] (vista).
- **Figura 4.** Hirschhorn, T. (2002). *Cavemanman* [Instalación de técnica mixta.] (vista).
- **Figura 5.** Althoff, K. (2005). *Solo für eine befallene Trompete (Solo para una trompeta afligida)*. [Instalación de técnica mixta].
- **Figura 6.** Andújar, D. (2016). *Trastorno de identidad. Hackeando el cuerpo de los trabajadores. Atlas 01*. (pieza 14). [fotografía impresa].
- **Figura 7.** Ruff, T. (1986-1991). *Retratos de fondo neutro*. [fotografía].
- **Figura 8.** Ruff, T. (1981-1985). *Retratos de fondo coloreado*. [fotografía].
- **Figura 9.** Warhol, A. (1964). *Shot Marylins*. [Serigrafía].
- **Figura 10.** Warhol, A. (1962). *Latas de sopa Campbell*. [Pintura de polímero sintético sobre tela].
- **Figura 11.** Gatón, E. (2019). *4,2,3 legs. tfake a zancada- oomph!* [Bricks, fake pond, water, pigments, resin sculptures, cardboard, paint.]
- **Figura 12.** Gatón, E. (2020). *Negra*. [Plaster, resin, pigments].
- **Figura 13.** Gatón, E. (2020). *Slippery piece – roja*. [Plaster, resin, pigments and baby oil].
- **Figura 14.** Gatón, E. (2019). *Bechamel from mars*. [Resin, plaster, pigments, water, bricks, fake pond, sand, mosaic pebbles, wax, sausage liquid, bubble machine.]
- **Figura 15.** Jauregui, S. (2019). *El hijo del*. [Traje de kimono, traje de baño, página de revista, barras de hierro, espejo, cadena y cilindro de cartulina].
- **Figura 16.** Jauregui, S. (2018). *Denbora, Sasoia eta Garaia*. [Instalación].
- **Figura 17.** Genzken, I. (2014). *Geldbilder*. [Collage de técnica mixta.]
- **Figura 18.** De la Torre, A. (2012). *El desván*. [Técnica mixta sobre diferentes soportes.] 300 x 500 cm.
- **Figura 19.** De la Torre, A. (2020). *Estás muy Gilda en Herencias para Isabel*. [Técnica mixta sobre papel.]
- **Figura 20.** Wall, J. (1992). *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*. [Transparencia en caja de luz].
- **Figura 21.** Wall, J. (2004-2005). *A View from an Apartment*. [Transparencia en caja de luz].

- **Figura 22.** Menzel, P. (2005). *Hungry Planet: What the world eats. The Dudo family.* [fotografía impresa]
- **Figura 23.** Godard, J.L. (Director). (1993). *Je vous salue, Sarajevo* [Film]. Périphéria. (1'35")
- **Figura 24.** Godard, J.L. (Director). (1968). *Sympathy for the devil* [Film]. Cupid Productions. (15'47")
- **Figura 25.** Godard, J.L. (Director). (1968). *Sympathy for the devil* [Film]. Cupid Productions. (2'12")
- **Figura 26.** Cociña, J. & León, C. (Director). (2018). *La casa lobo* [Film]. Diluvio. (11'51")
- **Figura 27.** (2023) Pieza 1: Bloque. [Papel encolado y barnizado].
- **Figura 28.** (2023) Pieza 2: Papel. [Fotocopias unidas con cinta adhesiva].
- **Figura 29.** (2023) Pieza 3: Panel. [publicidad sobre pulpa de papel].
- **Figura 30.** Brancusi, C. (1938). *Columna sin fin.* [Fundición de hierro.]
- **Figura 31.** Detalle de patrón textil popular rumano.
- **Figura 32.** (2023) Pieza 1: Bloque. [Papel encolado y barnizado]. (Vista frontal).
- **Figura 33.** (2023) Pieza 1: Bloque. [Papel encolado y barnizado]. (Detalle).
- **Figura 34.** (2023) Pieza 2: Papel. [Fotocopias unidas con cinta adhesiva]. (Detalle).
- **Figura 35.** (2023) Pieza 3: Panel. [publicidad sobre pulpa de papel]. (Detalle).
- **Figura 36.** (2023) Pieza 3: Panel. [publicidad sobre pulpa de papel]. (Detalle).
- **Figura 37.** (2023). Observación de papel mojado. [Fotografía].
- **Figura 38.** (2023). Listado de piezas. [Papel y tinta escaneado].
- **Figura 39.** (2023). [Fotograma de vídeo], 0'20". Vídeo en bucle de los tickets (360) escaneados pasando a alta velocidad.