

136

VITRINAS

Yaiza Pozo Garcia

NIUB: 20187952

Trabajo de Final de Grado
Departamento de Artes Visuales
y Diseño - Comportamientos escultóricos
Tutora: Carlota Polo
Curso: 2021-2022

Facultad de Bellas Artes
Universidad de Barcelona

Por y para ellas.

RE- SU- MEN

“136 Vitrinas” es un proyecto de investigación artística que parte de la vitrina como objeto y deriva hacia una serie de cuestiones entorno a la relación y el vínculo que establecemos con ciertos objetos. En algunos casos originan tanto la acumulación y el fetichismo como el coleccionismo y el consumismo.

Se reflexiona sobre el concepto en sí mismo de lo que simboliza o es una vitrina. Todo objeto transparente y contenedor de materia ¿Es una vitrina? ¿Podríamos considerar una cabina de teleférico o una incubadora una vitrina?

La materialización del proyecto se formaliza en una instalación artística formada por seis vitrinas de diferente índole: una incubadora y un túmulo (pieza audiovisual), tres marcos de fotografías, un acuario, veintiséis mamparas (foto libro), dos invernaderos y una campana de vidrio.

Palabras clave

Vitrina, objeto, vínculo, acumulación, fetiche.

ABS- TRA- CT

“136 Vitrinas” is an artistic research project that starts from the showcase as an object and drifts towards a series of questions around the relationship and the link we establish with certain objects. In some cases they originate both accumulation and fetishism as well as collecting and consumerism.

It reflects on the concept itself of what symbolizes or is a showcase. Every transparent object and container of matter Is it a showcase? Could we consider a cable car cabin or an incubator a showcase?

The materialization of the project is formalized in an artistic installation formed by six showcases of different kinds: an incubator and a tumulus (audiovisual piece), three frames of photographs, an aquarium, twenty-six screens (photo book), two greenhouses and a glass bell.

Key words

Showcase, object, emotional bond, accumulation, fetish.

ÍNDI- CE

| | |
|---------------------------------|-----|
| Introducción | /11 |
| Hacia una definición del objeto | /12 |
| El objeto en cuestión | /16 |
| Todo sucede por algo | /20 |
| Lectura renovada | /22 |
| La selección | /24 |
| Algunas consideraciones | /55 |
| Epílogo | /57 |
| Bibliografía | /58 |

IN- TRO- DUC- CIÓN

Quiero hablar de un objeto accesible para todo el mundo. Un objeto comprendido por todos, conocido por todos. Identificamos sin dificultad su función y aspecto pero, ¿realmente nos paramos a pensar en sus posibles variantes? ¿Un objeto es solo lo que conocemos? ¿Puede tener diferentes significados? A partir de lo que conocemos o está estipulado, ¿podemos variarlo? ¿Puede contener otras connotaciones?

Quiero dar protagonismo a un objeto de segunda, un objeto que intenta pasar desapercibido en el que parece que lo realmente importante se halla en su interior. Si dejamos de lado el protagonismo que tienen los objetos que la habitan y nos centramos en el contenedor, ¿qué podemos decir de ella? ¿Sería correcto utilizar un “pronombre personal” para referirnos a un objeto?

“Las vitrinas son sin duda una parte esencial de las instalaciones de presentación de un museo. Museólogos y diseñadores están hoy únicamente de acuerdo en que cuanto menos notable sea una vitrina, tanto mejor cumplirá su verdadera función de guardar y proteger los objetos de arte, permitiendo al mismo tiempo apreciarlos.” (István, 1985).

ELLA.

HACIA UNA DE- FINI- CIÓN DEL OBJE- TO

Un objeto es una cosa material que carece de vida propia y que puede percibirse por medio de nuestros sentidos.

Desde un punto de vista antropológico, la cultura material forma parte integral de la experiencia humana. Estudiar objetos, clasificar o coleccionar es un método utilizado desde el origen de la antropología. Según la visión occidental, es importar, salvar o rescatar aquello que se consideran indicios de culturas primitivas o de un mundo lejano. Investigar la cultura material ha sido de las mayores preocupaciones teóricas de esta ciencia, ya que gracias a estos, se pueden descubrir muchos datos para realizar estudios sobre la evolución social.

El papel fundamental del objeto es de ser usado por el hombre ya que es algo diseñado por él mismo. ¿Es únicamente su función? Vivimos en un sistema consumista, cuya base es la adquisición de bienes y objetos del tipo que sea, por lo tanto, el objeto está diseñado para ser adquirido, usado, desechado y posteriormente substituido por otro. (De este asunto hablaremos más adelante).

¿Un objeto es solo un objeto? Un objeto no es cualquier cosa. Abraham Moles lo define así:

“En nuestra civilización el objeto es artificial. No se dirá de una piedra [...]. La piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le pegue una etiqueta que la haga ingresar en el universo social de referencia”. (Moles, 1974)

¿Estamos siendo materialistas por aferrarnos a un objeto? ¿Es Fetichismo puro y duro?

¿Por qué nos aferramos a guardar ropa que no volveremos a ponernos? El antropólogo londinense Daniel Miller, estudia el concepto del materialismo y argumenta la relación que tenemos con los objetos de manera consumista, sobre como las personas desarrollan relaciones de afecto con la adquisición de objetos en tiendas y como hacer frente a los problemas de la separación y la pérdida.

¿Por qué ciertos objetos cobran relevancia en la vida de las personas y otros no? ¿Por qué los objetos (o ciertos objetos) pueden ser

nexo de unión o desunión entre individuos, familias, colectividades, etc? ¿se podría derivar el verbo *objetar*¹ del sustantivo objeto? Para encontrar respuesta en estas preguntas hay que procurar establecer qué es lo que conecta o desconecta a los objetos con las personas. Sea por lo que sea, lo único claro es que existe un sentimiento entre objeto e individuo. Evidentemente el valor dado a estos objetos es otorgado por los sentimientos del individuo que perduran a través del tiempo, y de alguna manera estos sentimientos son debidos a la relación que establecemos de manera directa o indirecta con todo lo que nos rodea. Asimilamos una serie de conceptos, reglas y tradiciones desde que nacemos y esto nos condiciona toda la vida.

Somos unos acumuladores. Cuando dejamos de utilizar un objeto, según el ciclo del consumismo este tendría que ser rechazado, eliminado, pero en muchos casos somos incapaces de deshacernos de ellos. Creemos que tarde o temprano lo necesitaremos o lo echaremos en falta, el típico “por si a caso”.

“Deshacerme de un objeto inútil al que apenas presto atención una vez al año supone de alguna manera deshacerme de una parte de mi vida, pero conservarlo sin darle uso implica tener que enfrentarme a su silencioso reproche cada vez que abro la puerta del armario”.

Deyan Sudjic

El coleccionismo sería otra forma de acumulación donde se adquieren objetos de la misma temática para crear archivo propio. En ningún momento se tiene en cuenta su función, se podría decir que son objetos de *adorno*², de poder, de un ser consumista.

Uno de los principales motivos por el cual retenemos objetos tiene que ver con nuestra cultura capitalista. Ya explicaba Karl Marx como en una cultura como la nuestra es mucho más importante el tener que el ser. Continuamos asociando el hecho de tener muchas cosas con el de aparentar cierto estatus social, cierta riqueza, a pesar de que en la actualidad donde los espacios vitales cada vez son más reducidos, quizás el vacío,

el espacio, denota más riqueza que la acumulación.

Fetichismo en objetos. Sobre todo lo que guardamos hay ciertos objetos que tienen más importancia que otros, destacan por ser especiales. Obviamente les atribuimos un vínculo emocional porque nos remiten a aspectos personales, tienen un valor que a veces es difícil de explicar.

Cabe aclarar el sentido de la palabra fetiche remitido al objeto, ya que se suele vincular a la sexualidad y a lo primitivo. Según la RAE (Real Academia Española), el fetiche es un “ídolo u objeto de culto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos”.

Es especial porque tiene un valor, es exclusivo, no es el típico objeto que pasa desapercibido junto a todos los demás. Tiene una carga emocional importante, nos remite al pasado, a la infancia, al amor que nos rompió el corazón, a un ser querido que ya no está o que simplemente adoramos por cualquier otro motivo importante para nosotros. Ya no importa si es un objeto funcional.

Referente a los aspectos mencionados, cabe destacar la similitud de concepto respecto al “amuleto”, esos objetos de pequeñas dimensiones que contienen cierta espiritualidad y a los que convencionalmente se les ha atribuido el don de la buena suerte.

1 Sobre el término Objetar.

Objetar es reflexionar sobre el objeto del objeto, con la finalidad de pensar en el sentido mismo de su existencia.

2 Sobre el término Adorno.

Aquello que se pone para ornamentar o hacer algo más bello o atractivo. Que carece de funcionalidad aparente.

La vida del objeto se clasifica de la siguiente manera según Moles (Moles, 1974); el deseo, la adquisición, el descubrir, el amar, la habituación, el mantenimiento y la sustitución.

En el deseo del objeto se distingue el deseo prolongado, donde aparece la posesión o la adquisición, la necesidad y el deseo impulsivo, producto de un impulso pasajero que se atenúa con el olvido pero que puede resurgir.

La adquisición es la conclusión del deseo, el paso del objeto desde el colectivo a la esfera personal. Tiene una gran carga emocional y es un punto sin retorno, una elección y, por lo tanto, una renuncia a todas las alternativas posibles. El máximo momento de placer del consumidor está situado en ese instante de compra.

Descubriendo el objeto que está en nuestras manos, completamente nuevo, perfectamente preparado y embalado para ser abierto en casa, se sitúa el descubrimiento, el ensayo como juego y como representación.

Amar el objeto significa la posesión extraña de un placer que aporta en su primera fase de deseo. Una suma de cualidades que se le atribuía de manera idealizada y dónde progresivamente empiezan a aparecer algunos defectos.

Una vez poseído y explorado, aparece la habituación del objeto. Abandona progresivamente el escenario de deseo, el placer decrece y el objeto forma parte del mundo.

Finalmente, la muerte del objeto, en que el individuo lo reemplaza o lo enjuicia. Puede morir de olvido y en algún caso no ser sustituido. Esta sería su muerte más definitiva.

Podríamos concluir en que el individuo está vinculado a cada etapa del objeto de múltiples maneras y este vínculo es mantenido y reforzado por la sociedad consumista, por el prestigio y por los medios de comunicación que definen un retrato ideal del ser en sociedad.

De la denominación "cosa" a la de "objeto" apenas existen límites. Las diferencias son mínimas e incluso, en ocasiones, ambas palabras aparecen en el diccionario como sinónimas. Las categorías que la Historia del Arte ha ofrecido al objeto son infinitas. El objeto inventado, recuperado, fabricado, compuesto, al revés, sexual, ambiguo, transformado, rectificado, irónico, crítico, político, utilitario, materialista, desviado, recreado, lúdico, conceptual, absurdo, obsesivo, natural, visionario, tecnológico, efímero, cotidiano...

Quizá por esta característica de infinitud, habría que preguntarse cuándo el objeto se convirtió en obra de arte.

Si hay que destacar a un artista por el uso del objeto cotidiano es sin duda Marcel Duchamp (1887-1968), el primer artista en utilizarlo y presentarlo como una obra de arte, iniciando así el movimiento dadaísta, que tuvo lugar en la primera mitad del Siglo XX.

¿Dadaísmo, ready-made, cinetismo, surrealismo, ...?

"En el breve período entre 1906 y 1913, el rostro del arte cambió más de lo que lo había hecho nunca. Aspectos establecidos como el simbolismo narrativo, la corrección anatómica, en modelaje escultural y la unidad del material fueron puestos en duda. Los escépticos y cínicos preguntaban: ¿Qué es arte? ¿Qué convierte algo en arte? ¿Qué es un artista? Duchamp contestó a todas estas preguntas, no como teórico, sino mediante una demostración irónica. Formuló sus objeciones a la pintura y su enfoque "retinal" en un objeto aforístico. La *Rueda de bicicleta* montada sobre un taburete (Fig.1), con la que Duchamp anunció una serie de ready-made en 1913, proclama el arte como una cuestión de definición, como un término arbitrario. Ni el artista, ni su autobiografía ni sus sentimientos tienen nada que ver con el arte. El arte es lo que se sitúa sobre un pedestal y no sobre la estantería de un comercio. En definitiva, el arte reside en el ojo del espectador." (Schneckenburger, 2012).

En 2019 realicé una interpretación formal i conceptual de Rueda de bicicleta de Duchamp, planteando así la naturaleza de las obras de arte y el papel del artista. El artista defendía su creación ya que él había escogido aquel objeto convirtiéndolo en obra de arte. Mi propuesta fue la siguiente: seleccionar un taburete que tenía en casa y situar una figura humana en pequeña escala haciendo referencia al artista y cómo este es absorbido por la propia obra. ¿Es más importante el artista que la obra de arte? ¿Quién determina qué es arte y qué no lo es? ¿Los galeristas y el mercado? ¿El propio artista? ¿Quién es artista? (Fig.2).



Fig.1. *Rueda de bicicleta*. Marcel Duchamp. (Obra original perdida. Versión de 1951).

"Ver que la rueda giraba fue muy relajante, muy reconfortante. Me gustó la idea de tener una rueda de bicicleta en mi estudio. Disfrutaba mirándola, igual que disfrutaba mirando las llamas bailando en una chimenea. Fue como tener una chimenea en mi estudio".

Marcel Duchamp



Fig.2. *The rol of the artist*. Yaiza Pozo. (2019).

EL OBJE- TO EN CUES- TIÓN

Según la Real Academia de la Lengua Española, una vitrina es un mueble acristalado y con estantes para exponer y proteger objetos o productos y/o un escaparate (espacio exterior de las tiendas).

Y bien, ¿son necesarios los estantes? Si un mueble acristalado no tiene estantes ¿No es una vitrina? ¿Cómo ha de ser una vitrina para ser vitrina?

Armario, escaparate, vasar, aparador, estantería, cristalera, expositor, mostrador, exhibición, exposición, muestra, alacena, trinchera, despensa.

Exponer, explicar, explanar, manifestar, referir, plantear, formular, afirmar, alegar, declarar, describir, razonar.

Exhibir, representar, mostrar, exteriorizar, interpretar, proteger, preservar, escudarse, refugiarse, resguardar, ayudar, apoyar, defender, favorecer, auxiliar, abrigar, sostener, amparar, tutelar, asegurar, custodiar, propiciar, patrocinar, atender, cuidar, garantizar, conservar, calentar, socorrer, acoger, acompañar, escoltar.

Antónimos: callar, ocultar, abandonar, atacar.

Exhibir y proteger serían sus dos principales funciones o utilidades. Para poder encontrar la definición adecuada de dicho objeto es importante en primer lugar analizar su origen.

El origen de las vitrinas.

Las vitrinas se crearon como parte del mobiliario para ordenar, exhibir y proteger los objetos que contenían.

“El origen de las vitrinas de museo se remonta a los armarios acristalados de madera que albergaban las primeras colecciones abiertas al público en el siglo XVIII” (István, 1985).

Todo el mobiliario que contenía una sala de museo servía para mostrar y almacenar los objetos y a su vez cumplían con un orden siguiendo la propia normativa. La gran mayoría eran armarios verticales empotrados a la pared con estantes y cajones interiores. Eran auténticas joyas de artesanía hechas con madera y vidrio.

Ya desde el siglo XVI existían en las colecciones privadas, podían ser de diferente calidad de material según los posibles del propietario.

A partir del siglo XIX con el desarrollo de los museos y de la tecnología, las vitrinas empezaron a ser más comunes y ya no destacaban tanto por su apariencia sino que empezaron a cumplir su aspecto más comercial (Fig.3).

A principios el siglo XX, apareció una nueva visión o concepto del museo donde este pasaba al servicio de la sociedad. Hubo un aumento de la actividad y eso supuso una gran transformación de las vitrinas, ya no eran parte de la sala sino que empezaron a pasar desapercibidas gracias a los materiales empleados, el diseño y la iluminación interior de la vitrina, que hacía resaltar aún con más fuerza los objetos que albergaba. A posteriori ha sido demostrado lo perjudicial que ha llegado a ser para muchos de los objetos expuestos por culpa de la poca investigación o recursos que se tenía entonces para controlar y preservar de manera adecuada sin propiciar grandes deterioros (Fig.4).

Desde la mitad del siglo XX hasta ahora, la vitrina ha pasado a ser el receptáculo conservador del objeto, esa es su única función. Surge una necesidad de materiales más ecológicos, aunque la madera maciza se siga



Fig.3. Vitrina de origen inglés. Época Victoria. (Principios del siglo XIX).



Fig.4. Vitrina de origen francés. Art Decó. (Siglo XX).

utilizando, aparecen metales tratados como el acero y el aluminio, resinas y cristales de nueva generación. El diseño minimalista es el protagonista dada la necesidad de restar importancia a la vitrina y ofrecer el protagonismo absoluto al objeto que se halla en su interior.

En cuanto a los **tipos de vitrina**, según su diseño o forma destacan las vitrinas horizontales, tipo mesa, donde los objetos son colocados para poder ser observados desde arriba, suelen ser de pequeño formato, como joyas, documentos o libros.

Las vitrinas verticales exentas, donde el espectador puede observar desde todos los ángulos, menos la base. Los objetos tridimensionales pasan a tener una medida mediana o grande, como esculturas, artefactos, instrumentaria, etcétera.

Las vitrinas verticales adosadas, suelen estar apoyadas en una pared y permiten una visión frontal y lateral. Este tipo de vitrinas permite una mayor estabilidad al estar ancladas en una superficie. Suelen habitar objetos de diferentes índoles como utensilios, armas, instrumentaria o mobiliario de pequeñas dimensiones.

Sobre las funciones que ha de tener una vitrina es importante destacar el servicio de protección ante los climas adversos, el exceso de luz, las corrientes y flujos de aire, los accidentes y curiosidad del público, los insectos y microorganismos, el robo o vandalismo y las catástrofes.

La vitrina doméstica

Todas las vitrinas almacenan y a la vez muestran, por lo que este tipo de vitrina se acaba convirtiendo en un expositor dentro de un hogar con nuestros bienes más preciados.

En sus inicios, la vitrina formaba parte del mobiliario como una pieza ostentosa, de gran riqueza que contenía objetos de valor; cristalería, vajilla, figuras de porcelana y objetos de plata o alpaca.

Con el paso de los años y el cambio de sociedad, la vitrina ha pasado de ser un objeto poco accesible y exclusivo a formar parte del mobiliario de cualquier hogar.

No nos olvidemos de los objetos de valor sentimental como los marcos de fotos, los souvenirs o los típicos recuerdos de bodas, bautizos y comuniones. La acumulación toma su protagonismo y lo que a priori era un mueble para exhibir objetos de valor o riqueza acaba convirtiéndose en un contenedor de *pongos*³ (Fig.5).

También cabe destacar otro de los usos más comunes; como despensa. El término correcto para referenciar este tipo de mueble sería el de alacena, comúnmente utilizado en la cocina donde se guardan ciertos alimentos que no necesitan ser refrigerados.

La vitrina de los coleccionistas

El coleccionismo consiste en la adquisición o recopilación de objetos agrupados según sus características físicas o de temática. Un buen coleccionista de objetos requerirá de un lugar donde exhibir y resguardar sus bienes más preciados. Ahí es donde entran las vitrinas para ensalzar y proteger ese tipo de objetos especiales, raros y valiosos que enganchan al individuo hasta tal punto que en ocasiones, se vuelve algo casi obsesivo (Fig.6).

3 Sobre el término Pongo.

Objetos de pequeño y mediano formato de carácter peculiar.



Fig.5. Vitrina doméstica (Mi vitrina de libros y pongos).



Fig.6. Vitrina con figuras de Funko Pop.

TODO SU- CEDE POR ALGO

Todo empezó hace un año, ante la necesidad de formalizar una de mis obras, "*Agujas para clasificar*" donde creé un archivo de agujas de pelo, y estas estaban contenidas en una vitrina. (Fig.7).

Ese mismo año utilicé mi vitrina de la sala de estar como punto de partida para mi obra "*Pongos*" (Fig.2), un foto libro inspirado en la obra "*Autobiography*" (1980) del artista conceptual Sol Lewitt (1928-2007) donde realizó fotografías de todos los objetos que tenía en su casa de Nueva York poco antes de partir hacia Italia. Un detallado espacio que pretendía retratarlo con detenimiento a partir de su ausencia. En él, Lewitt es el narrador y el protagonista. El conjunto, publicado originalmente en formato de libro, es un conmovedor repaso de su intimidad. Sus utensilios de cocina, sillas, libros, relojes, zapatos, ropa, fotos familiares, etcétera. Todo su mundo, sin nada que destaque por encima del resto.

En mi caso, realicé fotografías de todos los objetos con denominación de pongo. (Fig.8).

Estoy mintiendo, empezó antes, cuando me independicé. Desde el principio se me metió en la cabeza que quería una vitrina, una vitrina que iba a contener libros. No quería volver a utilizar una estantería y que se llenaran de polvo. Podría haber optado por un mueble común con estantes y puertas, pero no es lo mismo. Los libros son objetos que se suelen exponer, mostrar e incluso hay gente que los utiliza a modo de decoración.

Mucho antes, tenía unos 5 o 6 años cuando pasó. Estaba sentada, jugando con mi vecino en la terraza de mi casa, no sabría decir exactamente con qué, pero si recuerdo caerme hacia atrás y notar el impacto de mi cabeza contra el acuario de la tortuga. No sentí nada, pero la cara de mi vecino era un poema, salió corriendo a llamar a mi madre y empezó el drama. Acabé con tres puntos en la oreja. Así que podría decirse que tengo una cicatriz por culpa de una vitrina.

Mi primera vitrina fue una incubadora. No acabé allí por nada en especial, simplemente cogí fiebre y estuve unas 12h hasta recuperar la temperatura idónea.

Definitivamente esta obsesión por los objetos la he heredado de mi madre. Y ya no hablo únicamente de vitrinas, sino de objetos en general. En mi casa siempre ha habido esa tendencia consumista de adquirir objetos, de mantener el hogar como una gran vitrina, como si se tratase de un reportaje de la revista *El Mueble*. También cabe mencionar su factor “recolector” o mejor dicho, pasearse los viernes por la calle que es cuando está establecida la recogida de muebles en mi zona. El factor “coleccionista” y el guardarlo todo por si acaso.

La artista Stephanie Calvert (1988) cuya madre tenía diagnosticado el Síndrome de Diógenes, pasó de avergonzarse de esos objetos que su madre acumuló durante toda su vida a formar piezas con ellos y sentirse orgullosa de su origen. La serie se titula “*Shame to Pride*” (2015).

Esta peculiaridad heredada ha hecho que tenga tendencia a seguir la costumbre y además se suma el hecho de que en la mayoría de obras que he estado haciendo estos años, el objeto, en todas sus variantes siempre ha formado parte. Desde objetos encontrados a objetos fetiche y simbólicos entre otros.

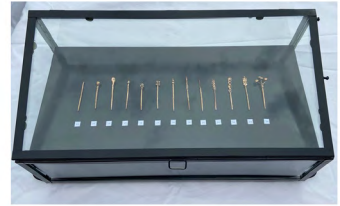


Fig.7. *Agujas para clasificar*. Yaiza Pozo (2021).



Fig.8. *Pongos*. Yaiza Pozo (2021).

LEC- TURA RE- NOVA- DA

Etimológicamente la palabra vitrina procede del francés “*vitrine*” y esta del latín “*vitrum*” que significa vidrio. Por lo tanto, ¿podría considerarse que todo mueble o receptáculo de vidrio es una vitrina? ¿El contenido es lo que marca si es una vitrina o no? ¿Algo que no sea de vidrio, pero mantenga la cualidad de transparencia puede ser llamado vitrina?

Para poder desarrollar esta premisa se tienen en consideración las siguientes características: Ha de ser transparente y debe contener alguna cosa. Por lo tanto, ¿un bote de garbanzos podría considerarse una vitrina? ¿Un escaparate lo es? ¿O únicamente el recipiente es de vidrio por sus cualidades de conservación? Aquí es donde entra a lo que denominamos “*Lectura renovada*”, una nueva visión del objeto comúnmente conocido como vitrina, donde esta pasa a segundo plano y entra en juego únicamente su concepto.

Y bien, ¿cuál es la intención de centrarse en el concepto de lo que representa el objeto vitrina? Se podría estar hablando únicamente de la representación, como ocurre en la obra “*One and Three Chairs*” (1945) (Fig.9) de Joseph Kosuth (1945) donde aparece el objeto silla, la fotografía de la silla y la palabra y definición de silla. Son tres representaciones de una silla con diferentes códigos o registros: visual, objetual y de lenguaje. Al confrontar así el objeto con su representación y su definición, Kosuth lo reduce a su único concepto, en la continuidad de la idea de Marcel Duchamp del ready-made.

Esta nueva visión puede ser explicada con más facilidad a través de ciertos objetos que cumplirían con la premisa de lo establecido y expuesto anteriormente: un marco de fotografías, un acuario, una máquina expendedora de refrescos, un invernadero, un bote de conservas, una campana expositora, un farolillo, un reloj de arena, una vinoteca refrigerada, una placa de petri, una mampara de ducha, una máquina expendedora de chicles, una incubadora, un túmulo, una bombonera, un bote de perfume, una bombilla, una cabina de teleférico, una puerta giratoria, el Palacio de Cristal de Madrid, el Papamóvil, una cabina de teléfono y un largo etcétera.



Fig.9. *One and Three Chairs*. Joseph Kosuth (1965).

LA SE- LEC- CIÓN

Donde cada vitrina tiene su propia historia o su propio relato.

0,9 - 82,33

Nuestra primera y última vitrina.

Tres marcos de fotos

Sobre el álbum familiar.

Trébucher sur l'aquarium

El objeto trampa.

Veintiséis mamparas que nunca tuve

Sobre el objeto no vivido.

Invernadero - vitrina - invernadero

De vitrina a vitrina.

El objeto que sirvió de excusa para hablar de escaparates

Vitrina vs. Escaparate.

0,9 - 82,33

0,9 - 82,33, sobre nuestra primera y última vitrina. Sobre el principio y el fin, la vida y la muerte a través del mismo objeto, la incubadora y el túmulo.

El título está compuesto por el 0,9 que hace referencia al nacimiento (9 meses) y el 82,33 a la esperanza de vida en España en 2022 en ambos sexos.

Y bien, ¿a qué está ligada esa exposición del ser humano en sus momentos más críticos? Existe una gran diferencia entre la incubadora, cuya función es la de salvaguardar la vida del recién nacido y la del túmulo, donde se expone al fallecido.

La **exposición del cadáver** es una cuestión de tradición y cultura que se remonta a la Edad Media, donde se colocaba al fallecido sobre una mesa y se hacía el velatorio o velorio que conocemos hoy en día. Un ritual de despedida de la familia y que forma parte del proceso del duelo.

En 1991 el artista José Antonio Hernández-Díez presentó la obra titulada "*San Guinefort*" (Fig.10) en la que figuraba un perro disecado y expuesto en una vitrina. El espectador podía manipular el cadáver a través de cuatro orificios con unos guantes negros que recordaban a una incubadora. Manifestando así la idea y reflexión sobre la exposición de los restos mortales de un ser vivo y cuestionándose los límites del arte o del artista.

Esta manera de provocar al espectador ha sido algo recurrente en muchos artistas como Joseph Beuys en su obra "*How to Explain Pictures to a Dead Hare*" de 1965 cuando explicó unos cuadros a una liebre muerta en sus brazos.

El cadáver como objeto de exhibición también es mostrado en la exposición itinerante "*Bodies*", donde se utilizan cadáveres humanos de donantes o cuerpos no reclamados, los huesos, los músculos, etcétera. El cuerpo se muestra como si se tratase de una clase anatomía con el objetivo de atraer al espectador curioso/morboso.

Sobre la fotografía “post mortem”.

En el siglo XIX era habitual fotografiar a los fallecidos. Lo que hoy en día podría parecer un horror, en el pasado suponía “un acto de amor. La necesidad de reafirmar la huella vital de un allegado, el deseo de fortalecer el recuerdo de alguien al que se quiso” comenta Carlos Areces. Junto a la escritora Virginia de la Cruz Licheth ha coeditado el libro “*POST MORTEM*”, una recopilación de 150 fotografías de personas en su lecho de muerte de la época victoriana. (Fig.11)

Esta fascinación por el género le fue inspirada por la película “*Los Otros*” (2001) de Alejandro Amenábar, en la que aparece un álbum con dichas fotografías.

La fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo que ha sido, por lo que desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria y la memorialidad. (Richard, 2000).

Sobre la exposición de personas.

Los zoológicos humanos existieron durante los siglos XIX y XX en ciudades como Londres, París, Amberes, Barcelona, Madrid, Hamburgo, Varsovia, Milán y Nueva York. Su aberrante función era la de mostrar tribus indígenas a modo de exposición etnológica, para el disfrute del mundo occidental.

El conocido como “*Negro de Banyoles*”, el hombre disecado perteneciente a la etnia bosquimano que se mostró durante más de veinte años en el museo Darder de Banyoles. También formó parte de esa sociedad que exhibía al ser humano con “fines etnológicos”. Una imagen evidente de los efectos del colonialismo.



Fig.10. *San Guinefort*. Jose Antonio Hernández-Díez (1991).



Fig.11. *Post Mortem*. Virginia de la Cruz Licheth (2021).



ESTABLE
CARRILLO
CARRILLO
CARRILLO
CARRILLO



ADVERTENCIA
Atención: Este carrito
tiene la función de
desplazarse de manera
autónoma. Solo
utilícelo en espacios
designados y con
atención a la señal.



ADVERTENCIA
No manipular los cables de la sonda
ni los cables de respiración
sin la autorización del personal
de enfermería.





Tres- mar- cos de fotos

“Tres marcos de fotos” Habla sobre el álbum familiar. Formalmente, la obra está representada por tres marcos de fotografías, dos de ellos cedidos por mis progenitores. El otro marco es mío.

La intención de dicha representación en tres marcos de fotografías hace alusión a la separación de la familia nuclear que pasa a conformar tres núcleos familiares independientes.

Las imágenes que faltan son los huecos que confirman la fragmentación y discontinuidad del álbum. Son esos espacios de ausencia el lugar en el que se abre la posibilidad al cuestionamiento, al interrogante sobre la construcción de nuestra propia historia y de la memoria. Cuando no hay representación ni imagen a la que aferrarnos no hay más que recordar con la experiencia y las narraciones contadas por otros. Las imágenes muchas veces juegan el papel de tapar lo que hay detrás de ellas, como si lo único que existiese es lo que en ellas podemos observar. (Huberman, 2013).

El álbum familiar está vinculado al archivo personal: a las vivencias, experiencias de vida, recuerdos, ausencias, infancia y acontecimientos, es decir, a la construcción de la propia identidad.

Las fotografías junto a los objetos construyen un registro que perduran en el tiempo de forma que pueda ser visto en el futuro y a su vez se irán construyendo nuevos relatos que harán crecer el archivo familiar.

El álbum de familia como estructura formal y de significado se ha ido conformando con unas características precisas desde su aparición a mediados del siglo XIX y su apogeo en la primera mitad del siglo XX. Actualmente se ha visto superado por el entorno digital, que ha cambiado radicalmente el estatuto de la imagen fotográfica entendida como objeto y repositorio de un pasado por una nueva concepción de la imagen como medio de comunicación. (Enguita, 2013).

100 Jahre (2001), (Fig.12) de Hans-Peter Feldmann (1941) es una serie compuesta de 101 retratos de personas de su entorno familiar y amigos que abarcan desde las ocho semanas hasta los cien años de edad representando así las etapas de la vida y las historias que albergan.

Annette Messager (1943) en una ocasión afirmó: "Busco poseer y apropiarme para mí misma la vida y sus acciones. Constantemente inspecciono, colecciono, ordeno, clasifico y reduzco cualquier cosa a numerosas colecciones de álbumes". (Messager, 2006). A principios de la década de 1970 construyó su propio archivo, compuesto por álbumes que se inician en 1970 con el número 1, *Le Mariage de Mademoiselle Annette Messager*, y concluyeron con el número 60, un diario titulado *Mon Comics* de 1972-1973.

Su obra *Les Pensionnaires*, de 1971-1972 (Fig.13) es una instalación en la que la artista se convierte en una madre o maestra que cría, mantiene, protege y castiga a sus hijos, las aves, en este caso docenas de gorriones ataviados con chaquetas de lana hechas a mano, agrupados cuidadosamente en hileras y dispuestos en una vitrina de cristal sobre una cama de lino blanco, una obra que se ha considerado como un signo visual de la "cultura del trauma" (Guasch, 2011).

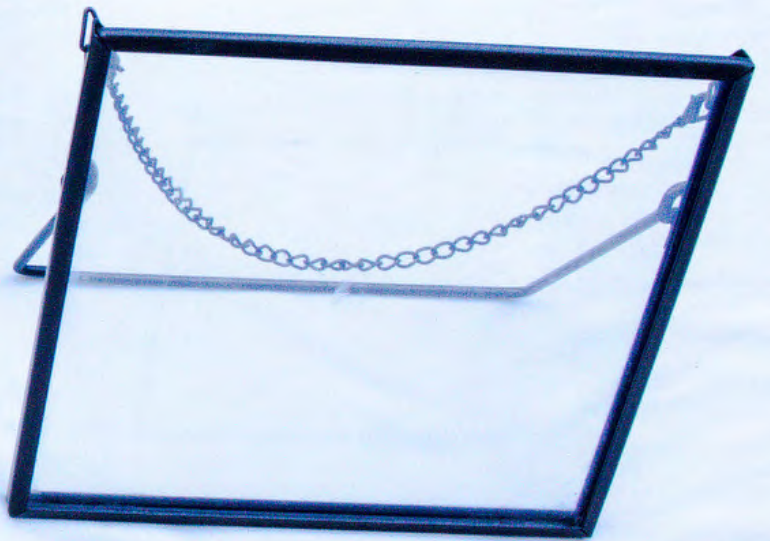


Fig.12. *100 Jahre*. Hans-Peter Feldmann (2001).



Fig.13. *Les Pensionnaires*. Annette Messager (1971-1972).





Trébucher sur l'aquarium

Trébucher sur l'aquarium

La obra nace a partir del objeto acuario, un objet trouvé recogido de la calle y que a su vez forma parte del relato explicado en el apartado "*Todo sucede por algo*" (pág.20-21).

El título hace referencia a la obra "*Trebuchet*" (1917-1964) (Fig.14) de Marcel Duchamp. El título del ready-made hace referencia a una jugada de ajedrez donde el peón hace un sacrificio voluntario para distraer al adversario. La obra es un juego visual con múltiples giros con la idea de la caída. El objeto perchero estaba situado en el suelo de su atelier, no paraba de tropezarse con él, así que decidió anclarlo en el pavimento.

Un acuario podría ser definido como un gran ecosistema contenido en una vitrina. Un entorno natural sacado de su hábitat y recreado para el gusto y placer del ser humano. Surge así una apropiación de la naturaleza, una sociedad que es capaz de privar a otro ser vivo de existir en su lugar de origen. Como ocurre en "*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*" (1991) (Fig.15) de Damien Hirst (1965), el gran tanque de formol con un tiburón tigre de 4,5 metros que reflexiona sobre la vida y la muerte: "No quería una pintura de un tiburón, ni una escultura. Quería algo tan real que fuera capaz de asustar al espectador, algo tan grande que fuera capaz de comérselo, forzarlo a salir de su elemento y a enfrentar el miedo a la muerte" afirma Hirst. En este caso el artista juega y decide sobre la vida de los animales mediante el arte, como en "*In and Out of Love*" (1991) donde murieron 9.000 mariposas. La Tate Modern afirmó que tuvieron una vida más prolongada que en la selva y más feliz ya que formaron parte de una obra de arte. ¿Hasta donde puede llegar el ser humano? ¿Es menos cruel hacer una obra de arte condenando al animal a su muerte que conteniéndolos en una vitrina para observarlos desde el sofá?

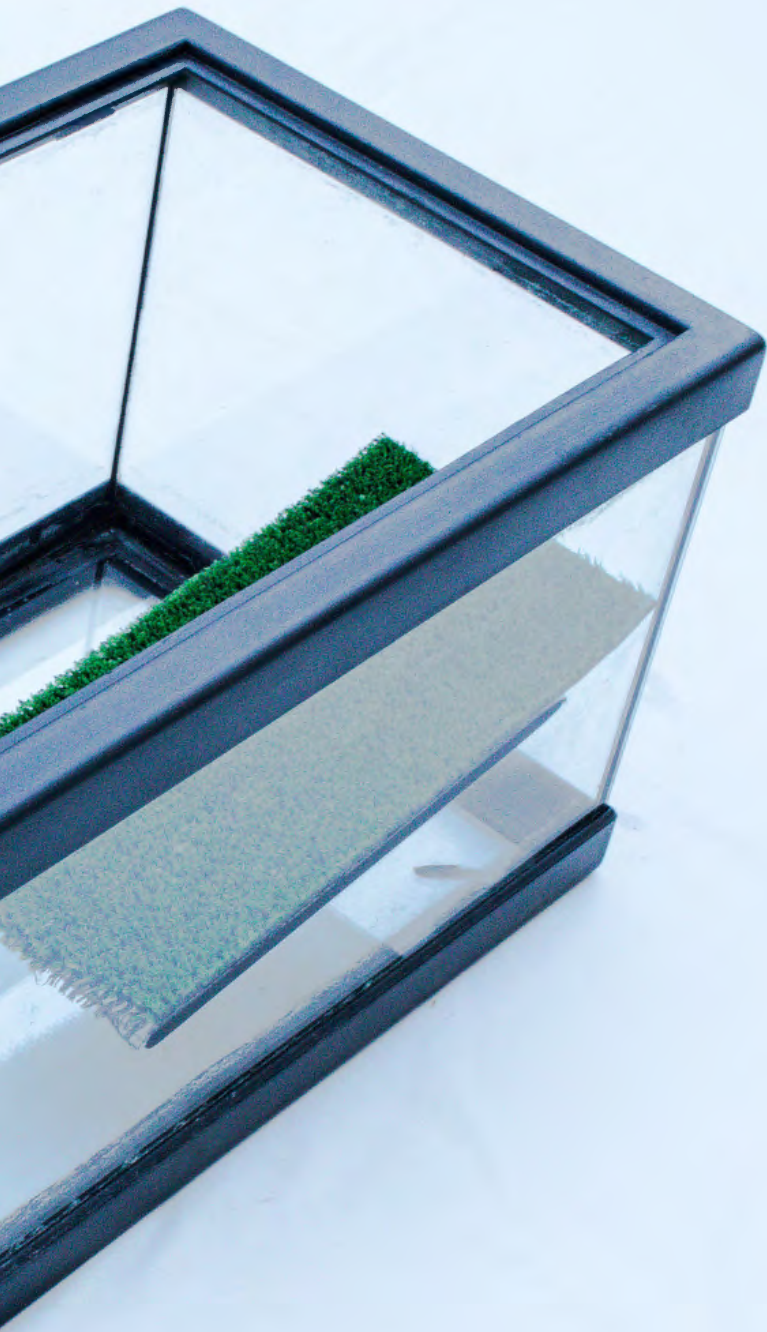


Fig.14. *Trebuchet*. Marcel Duchamp (1917-1964).



Fig.15. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Damien Hirst (1991).





vein- tiséis mam- paras que nunca tuve

Veintiséis mamparas que nunca tuve parte de la idea de un objeto no vivido, con el que no estás familiarizado ya que nunca lo has tenido.

Formalmente, la obra está inspirada en *"Twenty-six Gasoline Stations"* (1963) (Fig.16) de Edward Ruscha (1937). Uno de los libros de artista más icónicos. En él aparecen veintiséis fotografías de gasolineras realizadas en los viajes por carretera que hacia Ruscha desde su casa en Los Ángeles hasta la casa de sus padres en la ciudad de Oklahoma. Posteriormente realizó una serie de foto libros siguiendo el mismo estilo: *"Various small fires and milk"* (1964), *"Some Los Angeles Apartments"* (1965), y *"Every Building on The Sunset Strip"* (1966) entre otros tantos.

"L'album de la famille D." (1939-1964, 1971) de Christian Boltanski (1944-2021) es una obra en la que, a través de 150 fotografías anónimas en blanco y negro dispuestas a la manera de mural, el artista intentaba exponer, en un principio, las personalidades y las vivencias de unos personajes que le eran ajenos, para acabar convirtiéndose en una reflexión sobre su propia existencia:

En julio de 1971 -escribe el autor- pedí a uno de mis amigos, Michael D.D., que me dejase el álbum de fotografías de sus padres. No sabía nada de ellos, pero quería reconstruir su vida usando estas imágenes que, tomadas en momentos significativos, debían permanecer después de su muerte, como prueba de su existencia. Pude descubrir el orden en el que las fotografías habían sido tomadas y las relaciones que existían en las personas representadas en ellas. Pero me di cuenta de que no podía ir más lejos, por el hecho de que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones o de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la Familia D., más bien las integré a mi propia memoria. (Guasch, 2011).

Tanto en *“L’album de la famille”* como en *“Twentysix Gasoline Stations”* existe una apropiación de imagen, como es el caso de *“Veintiséis mamparas que nunca tuve”* donde me apropio de fotografías de mamparas que me han proporcionado amigos y familiares. Siguiendo el patrón de Ruscha, las imágenes están en blanco y negro y el pie de imagen corresponde a la ubicación, en este caso a la calle donde están ubicadas. También cabe destacar la paradoja de realizar un foto libro sobre un objeto cotidiano que no poseo y por lo tanto, recalco continuamente la posición de espectador y de apropiacionismo.

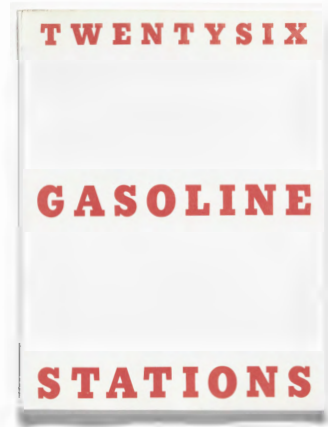


Fig.16. *Twentysix Gasoline Stations*. Edward Ruscha (1963).



Fig.17. *L’album de la famille D.* Christian Boltanski (1939-1964, 1971).

VEINTISÉIS

MAMPARAS

QUE NUNCA TUVE



CARRER GERMANETES



CARRER ARAJOL

Inver- nade- ro - Vitrina - In- verna- dero

Invernadero - Vitrina - Invernadero

La obra nace a partir de dos objetos utilizados con anterioridad en otra de mis obras, *"Agujas para clasificar"* (2019), relato en el apartado *"Todo sucede por algo"* (pág. 20-21).

El relato está incompleto, las agujas estaban contenidas en una vitrina, pero no en una vitrina común, sino en una vitrina con lectura renovada: Un Invernadero. Fue adquirido como invernadero, transformado en "vitrina clásica" para exhibir objetos, dándole un carácter museístico.

En este caso, la intención de la pieza es reconvertir su funcionalidad, devolverla al origen. De vitrina a vitrina. También entra en juego la reutilización de una obra para convertirla en otra obra.

El título hace alusión a esta idea de capicúa, donde se puede leer tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda ya que siempre llevará a su origen, al invernadero. Esta intencionalidad tanto con el título como con la obra es un recurso que utilicé en *"Clip - Percha - Clip"* (2018) (Fig.18) una instalación con mil clips convertidos en perchas y a su vez formando un gran clip.

Sobre los objetos seriados

Hoy en día la mayoría de los objetos que tenemos en nuestras casas son objetos industriales, es decir, son diseñados y fabricados con el fin de ser reproducidos en masa y ponerlos a la venta por un precio más económico que cuando es un objeto exclusivo o hecho a mano. Esta diferenciación de un objeto singular a un "objeto vulgar u ordinario" conlleva a una relación totalmente distinta entre el ser humano y el objeto. Cuando un objeto es seriado pierde esa singularidad y exclusividad que tienen los objetos únicos. Eso no quita que puedas establecer una relación de afecto o fetiche con los objetos que no cumplen o no se sitúan en esa categoría. Todo lo contrario, lo realmente importante y destacable es el valor que el sujeto le da al objeto por razones tratadas con anterioridad, como por ejemplo, objetos que nos recuerdan a nuestra infancia u objetos que nos recuerdan a un ser querido o a cual-

quier otro tipo de vivencia o experiencia del pasado. Ahí es donde habita la significación del objeto respecto al lazo o unión con el ser humano.

Los individuos tienen tendencia a individualizarse, a diferenciarse de los demás. Nadie quiere ser igual al resto, nadie quiere tener lo que tiene todo el mundo en su casa. Empresas como Ikea democratizan el diseño, crean muebles y decoración con un estilo nórdico que suele agradar a la mayoría. De esta manera consiguen que muchos hogares tengan el mismo aire y no haya una distinción de clases. Todo el mundo o la gran mayoría puede permitirse un mueble de esta cadena sueca.

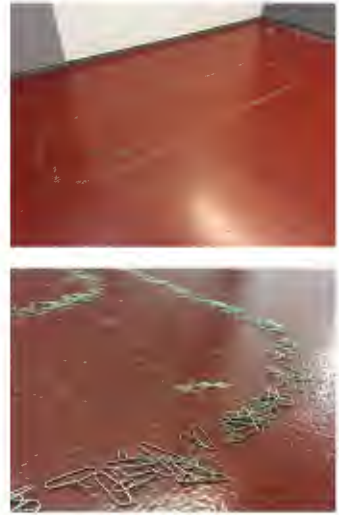
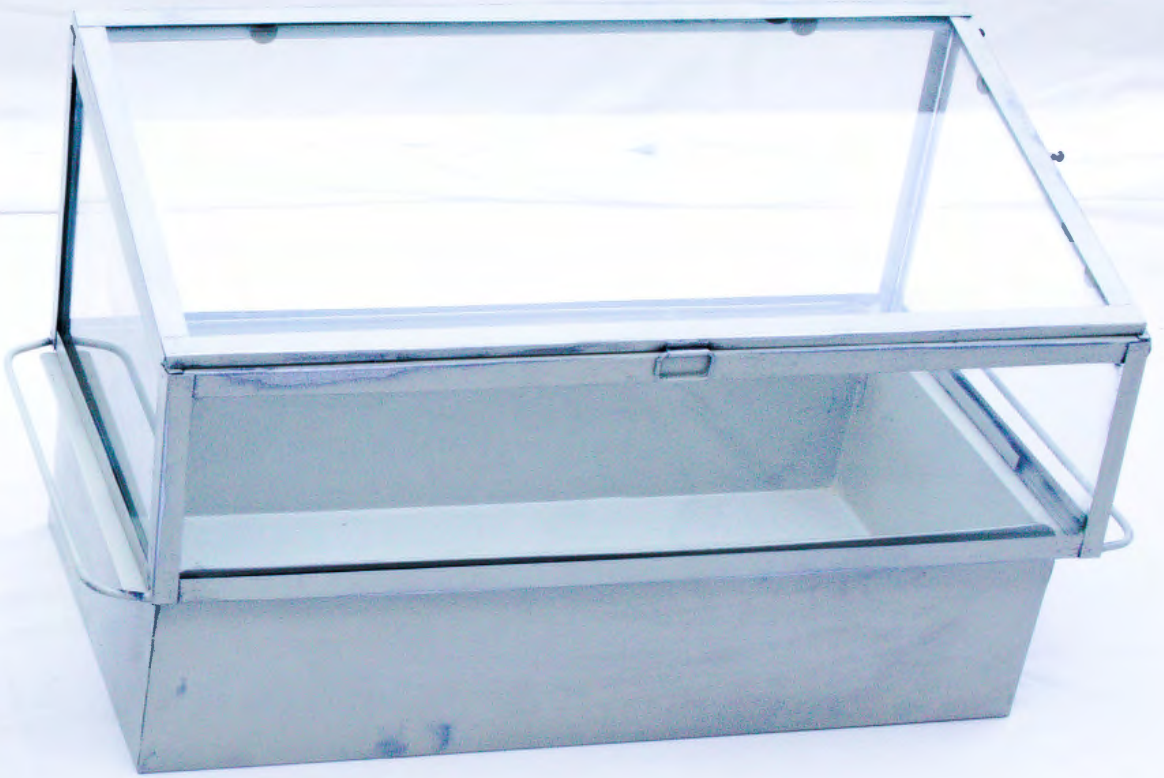


Fig.18. *Clip - Percha - Clip*. Yaiza Pozo (2018).





El objeto que sirvió de excusa para hablar de escaparates

El objeto que sirvió de excusa para hablar de escaparates

Tal y como indica en el título, el objeto campana es utilizado como recurso para poder desarrollar las diferencias entre una “vitrina” y un escaparate ya que considero importante hacer una aclaración al respecto y así no llevar a equívocos.

La campana que se utiliza comúnmente para proteger tartas o repostería también se podría considerar un escaparate. Depende claramente de la ubicación, ya que el único fin de un escaparate es comercial esa relación entre comprador y vendedor. Existe un interés económico a diferencia de cuando lo tienes en casa que es más bien utilizado para la conservación de alimentos o de decoración.

El **escaparate** surgió en el siglo XIX con la aparición de grandes almacenes como Harrod’s en Londres o Macy’s en Estados Unidos pero sin duda la aparición en los años 20 del concepto “marketing” revolucionó el escaparatismo, basado en el comportamiento de los consumidores y en estudios de mercado.

En sus fotografías de escaparates Eugène Atget (1857-1927) (Fig.19) pasó la frontera de lo poético desde el terreno documental, el escaparate ya no era un escaparate, era una interpretación visual del autor derivada de su creatividad. Cuesta imaginar que los reflejos de los cristales no indicasen a Atget que ahí había algo más que un simple testimonio de la moda o de los productos del momento para su venta. (Montiel, 2014).

El **Visual Merchandising o Vitrinismo** se define con el fin estratégico de ventas que empuja al consumidor a realizar la compra del producto mostrado. Dada su organización y la ubicación estratégica del artículo se consigue generar una agradable experiencia e interés para el cliente, de manera que se vea impulsado a adquirirlo. El escritor Ricardo Palomares lo define así; “La comunicación visual y conceptual entre el punto de venta y el consumidor”.

Analizando el objeto uno se percata de las connotaciones evidentes de ser un objeto que hace referencia al símbolo de opulencia, a la gran riqueza o exquisitez⁴. Tal y como se ha tratado en la obra ya expuesta *"Invernader-Vitrina-Invernadero"* hablamos de un objeto seriado o de consumo. En este caso nos transporta a una sociedad de apariencias y de "postureo" donde lo realmente importante se halla en el hecho de fingir o simular refinamiento y distinción.



Fig. 19. *Bulevar de Strasbourg*. Eugène Atget (1912).

4 Sobre el término Exquisitez: Calidad, refinamiento y buen gusto extraordinarios. Cosa exquisita.





ALGU- NAS CON- SIDE- RA- CIO- NES

Sobre el título del trabajo

“136 vitrinas” está compuesto por el número 136 que es la cantidad de veces que aparece la palabra vitrina en el trabajo junto con la palabra vitrina que es el motor del proyecto. Otra puntualización al respecto: al final de cada página aparece el recuento de la palabra vitrina.

Sobre el Apéndice

El apéndice surgió de una manera espontánea para poder plasmar todo lo que ha conllevado este largo proceso del trabajo final de grado. Sentí la necesidad de realizarlo ya que consideré que en esta memoria aquí presente no podía llegar a ubicar todo el material y todo lo que había surgido durante el proceso. Me he tomado la licencia de hacer un trabajo a parte, donde plasmo de manera algo anárquica textos, imágenes y obras instintivas. Sin ningún tipo de fin académico he solventado mi lado obsesivo y más visceral.

Sobre la metodología de trabajo

No he creído conveniente hacer un apartado sobre mi metodología de trabajo ya que me parecía demasiado academicista pero considero que es importante hacer alguna que otra aclaración. Trabajo desde la cuantificación, los listados, la selección, el método, la categoría y un sinfín de conceptos relacionados con el archivo.

Sobre la exposición de las vitrinas vacías

Todas las vitrinas presentadas están vacías ya que considero contraproducente hablar del objeto vitrina e intentar darle continuamente el protagonismo que se merece y finalmente acabar llenándolas con objetos o con cualquier otro material o materia.

EPÍ- LOGO

Inicialmente el proyecto empezó de manera instintiva, sin ningún rumbo aparente. La única cosa clara era de lo que se iba a hablar: del objeto vitrina. Debo aclarar que partía desde un lugar ya conocido como es hablar de un objeto y todo lo que le rodea, es decir, un objeto no es solo un objeto como ya se ha ido desarrollando a lo largo del trabajo, es algo más que eso. Entra en juego la acumulación, el coleccionismo, el fetiche y el consumismo entre muchos otros.

A raíz de esta primera toma de contacto con el objeto y sobre su utilización a lo largo de los años en el arte he podido reflexionar sobre como un objeto puede hablar por sí mismo o ser utilizado como base y material para desarrollar una propuesta de investigación artística.

Y bien, la vitrina como punto de partida no resultó del todo fácil ya que es un objeto aparentemente sencillo. Parece absurdo el hecho de formalizar un trabajo de final de grado sobre una vitrina y eso es lo que me parecía más interesante. Encontrar el método para conseguir crear un proyecto "de la nada". Ese ha sido mi reto durante todos estos meses.

A partir de este punto de inflexión, las posibilidades se volvieron infinitas. Ya no iba a hablar únicamente sobre una vitrina sino que hice un planteamiento sobre el concepto del objeto, una nueva mirada o visión, una lectura renovada.

El resultado de la propuesta consiste en una formalización de una selección de vitrinas donde cada una de ellas toma su merecido protagonismo, bien sea por una conexión personal como por un interés a nivel formal o teórico.

BI- BLIO- GRA- FÍA

Antonella, Laura. *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*. Trabajo final de máster. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2021.

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

Enguita, Nuria. *Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia*. En: *La Oficina Diputación provincial de Huesca*. Visiona, programa de la imagen de Huesca. Huesca, 2013.

Guasch, A. *Arte y archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Colección Arte y estética. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

István, Eri. *Breve historia de las vitrinas*. En: *Museum*. París, 1985. Núm.156, vol.XXXVII, núm.2, p. 71-74.

Lichet, Virginia. *Post Mortem*. Madrid: Titilante ediciones, 2021.

Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

Marx, Karl. *El capital*. Madrid: Alba, 2001.

Messenger, Annette. *Word for Word*. Nueva York: DAP Publishers, 2006.

Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

Monreal, Luis y Hagggar, R.G. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Editorial Juventud, 2007.

- Montiel, Teresa. *Eugene Atget, el fotógrafo que solo quería ser documentalista*. En: *Iberian*, Revista digital de historia. Núm.9, Enero/Abril 2014.
- Padilla, Òscar. *Paradojas y desplazamientos: fricciones en los objetos de Luis Bisbe*. En: *Revista Estúdio*, núm.28, pp. 110-116, 2019.
- Ramírez, Juan A. *El objeto y el Aura*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Ribera, Carolina. *Las vitrinas como medio de protección de las obras de arte en las exposiciones*. Gijón: Ediciones Trea, 2011.
- Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio, 2000.
- Sudjic, Deyan. *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner Publicaciones, 2009.
- Tétreault, Jean. *La mesure de l'acidité des produits volatils*. En: *Institut canadien de conservation*. Canadá, 1992. *Journal de IIC-CG*, núm. 17, pp. 17-25.
- Triquell, Agustina. *La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CdF, 2011.
- Van Alphen, Ernst. *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Ediciones Universidad de Salamanca: FOCUS 14, 2018.
- Vilanova, Oriol. *Vitrines*. En: *De com convertir un museu en arena*. El museu com a espai públic. Pràctica artística i contextos socials. L'aparador Museu Abelló, 2010.
- Priego, Cecilia. (Directora). (2009). *Familia tipo* [Película]. Argentina: Blas Eloy Martínez. Recuperada de: <https://www.cinemargentino.com/films/914988633-familia-tipo>
- Krinsky, Natalie. (Directora). (2020). *The Broken Hearts Gallery* [Película]. Productora: No Trace Camping, Kicked to the Curb Productions.
- Amenábar, Alejandro. (Director). (2001). *Los otros* [Película]. España: Coproducción España-Estados Unidos.

