



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Repensar el objeto. La utilización del objeto cotidiano para el hecho artístico.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Llopis Salvador, Juan Luis

Tutor/a: Martínez Barragán, Carlos

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLES ARTS
DE SAN CARLES



REPENSAR EL OBJETO

La utilización del objeto cotidiano
para el hecho artístico.

JUAN LUIS LLOPIS SALVADOR
TUTOR: CARLOS MARTÍNEZ BARRAGÁN



UNIVERSITAT POLITÈCNICA VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLES ARTS SANT CARLES

TFM MÁSTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
TIPOLOGÍA 1



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

<http://martillopis.es>
joanluis.llopis@gmail.com
633 680 602



Martillopis

Agradecimientos:

A mi familia, Isabel, Lluís y María, y en especial a mis nietos Marc y Vega.

Muy agradecido a Alex Macián y Lidia Gargallo por dedicarme su tiempo en leer, corregir y maquetar texto y diseño.

Una enorme gratitud a la paciencia y sabiduría de los profesores durante la carrera y máster, en especial a Gema Hoyas, Miguel Molina-Alarcón, Pepe Romero, Bartolomé Ferrando, Sara Vilar, Jana Cazalla, Alejandro Rodríguez, Rubén Tortosa, David Pérez, Teresa Cháfer, Dolores Furió y tantos otros. Un merecido agradecimiento al tutor de este Máster: Carlos Martínez Barragán, gracias a él, me animé a emprender y terminar el Trabajo Final de Máster.

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster se centra en el objeto cotidiano como materia prima y soporte de expresión artística.

Mediante el estudio de las características y propiedades de lo creativo queremos destapar aquellos rasgos que de alguna manera imprimen cierto halo artístico al *objeto cotidiano*. Estos rasgos ni son externos ni le son intrínsecos, aunque sí se pueden vislumbrar en el interior de los objetos y, a la vez, son capaces de detonar la sensibilidad en el artista y en el espectador. Gracias a una mirada diferente, a una actitud creativa, estos objetos nos permiten trabajar nuevos contenidos, un nuevo lenguaje que nos ayude a suplantar la rutina diaria para la que fueron creados.

Se pretende repensar otras variables en estos objetos que nos permita reescribir en ellos, cual palimpsesto, nuevas lecturas, conceptos basados en el proceso, en el ensayo-error, en el día a día y que acercan el arte a la vida.

En este proyecto no vamos a buscar ni el significado ni el mensaje de la obra artística, indagaremos sólo aquello, o aquellos factores que nos ayuden a crear y recrear propuestas artísticas donde artistas y espectadores serán los partícipes del proceso creativo. Propuestas que, con una predisposición activa, transformarán el *objeto cotidiano* y común en objeto artístico.

Palabras clave: Objeto; cotidiano; reescribir; actitud; arte-vida

ABSTRACT

This Master's Final Project focuses on the *everyday object* as raw material and support for artistic expression.

Through the study of the characteristics and properties of the creative, we want to uncover those features that in some way imprint a certain artistic halo on the *everyday object*. These traits are neither external nor intrinsic to it, although they can be glimpsed inside the objects and, at the same time, they are capable of triggering sensitivity in the artist and in the viewer. Thanks to a different look, a creative attitude, these objects allow us to work with new content, a new language that helps us replace the daily routine for which they were produced.

It is intended to rethink other variables in these objects that allow us to rewrite in them, like a palimpsest, new readings, concepts based on the process, on trial and error, on a day-to-day basis and that bring art closer to life.

In this project we are not going to look for the meaning or the message of the artistic work, in this project we will investigate only that, or those factors that help us create and recreate artistic proposals where artists and spectators will be the participants in the creative process. Proposals that, with an active predisposition, will transform the everyday and common object into an artistic object.

Key words: Object; daily; rewrite; predisposition; art-life

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	8	PÁG
2	EL AURA Y LA ORIGINALIDAD	15	
2.1	INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE AURA Y ORIGINALIDAD	17	
2.2	LA PÉRDIDA DEL AURA		
2.2.1	Duchamp		
2.2.2	Pere Jaume		
2.3	CRISIS DE LA ORIGINALIDAD	21	
2.3.1	Jon Rafman		
2.4	Y DE LA AUTORÍA	24	
2.4.1	Joan Fontcuberta		
3	EL DÍA A DÍA. LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO	26	
3.1	INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE PROCESO	26	
3.1.1	Isidoro Valcárcel Medina		
3.1.2	Ester Ferrer		
4	LA APROPIACIÓN	32	
4.1	LA APROPIACIÓN COMO CONCEPTO ARTÍSTICO	32	
4.1.1	Arman		
4.1.2	Sherrie Levine		
4.2	EL COLLAGE	38	
4.2.1	Joseph Cornell		

5.	DESARROLLO TEÓRICO DE LA PRACTICA ARTÍSTICA	42
5.1	INTRODUCCIÓN AL OBJETO COMO CONCEPTO ARTÍSTICO	42
5.1.1	El objeto y la originalidad	
5.1.2	La metamorfosis del objeto	
5.2	EL OBJETO COTIDIANO	46
5.2.1	Atención con lo ordinario	
5.2.2	Intuición cognoscitiva	
5.3	EL OBJETO ARTÍSTICO	50
5.3.1	¿Cómo abordar el objeto artístico?	
5.3.2	RAE: definición de artístico	
5.3.3	El campo artístico	
5.3.4	Todas somos artistas	
5.3.5	La creatividad colectiva	
5.4	ACTITUDES VARIABLES	58
5.4.1	El gesto	
6.	CONCLUSIONES	62
7.	BILIOGRAFÍA	66

1. INTRODUCCIÓN

*El máster de producción artística nos ha permitido avanzar en las claves del comportamiento del arte contemporáneo donde, al parecer, la sinrazón presenta un paisaje distópico en el cual la muerte de la pintura y, por ende, la del arte, parecen esbozar la retórica del último cuadro.*¹

Pero las verdades o las razones aprendidas no son únicas y compactas, más bien son fluidas, y, con tantas variables, que, lo que en las vanguardias eran movimientos utópicos, se han convertido en subjetivades individuales dónde cada artista se posiciona en el mundo y desarrolla su arte. Toda esa amalgama de posibilidades nos ha provocado un extenso estadillo de dudas, pero, aun así, creemos que hay algunos puntos en común que se repiten o que se pueden extraer de sus propuestas.

Ante la inmensidad de propuestas artísticas, nos vamos a centrar en el objeto encontrado, el objeto cotidiano y en desuso que, en general, abandonamos en nuestros trasteros o en aquellos espacios que la sociedad destina. Esa cotidianeidad, esa inercia, nos empuja a observarlos como destrío, pero otra mirada, otra actitud para con ellos nos da la oportunidad de trabajar conceptos artísticos que nos ayudan a comprender y descifrar el arte de nuestros días.

En nuestra tesis, el objeto cotidiano nos permite centrarnos y poner en valor los pequeños pasos del proceso creativo. Lo que realmente nos importa es el día a día, la rutina del trabajo, la conciencia de vivir la obra, de observarla, de comunicarse con ella, con su entorno, nos interesa más esa actitud que la obra en sí. En ese proceso, el ensayo-error, los dibujos previos, las maquetas, adquieren tanto interés como el resultado final, incluso a pesar del resultado final.

¹ Este párrafo introductorio es un guiño del autor a algunas de las asignaturas del *Máster de Producción artística* que en cierta manera han pilotado el discurso de este ensayo.

Para no extendernos en las descripciones de este objeto encontrado ya en desuso, y con el que convivimos de manera habitual, ahora en adelante lo llamaremos *objeto cotidiano*, que es equiparable al *objet trouvé* o al *ready-made*.

Es por ello por lo que la utilización de estos objetos como lienzo, como soporte, evita, como veremos a lo largo de este trabajo, cualquier atisbo de originalidad y permite al artista emanciparse de la obligación de crear nuevos objetos artísticos. Su actividad se centrará en reescribir, cual palimpsesto, sobre el objeto usado, nuevos conceptos que irá desarrollando a lo largo de los días. El pensamiento que hay detrás de ello y, que, a la vez, provocará en el espectador dudas sobre el hecho artístico, nos parece que es motivo suficiente para abordar este proyecto.

La pregunta que nos hacemos al abordar este proyecto es:

¿Cómo puede un *objeto cotidiano* alcanzar el estatus artístico? ¿Qué aspectos del *objeto cotidiano* son susceptibles de ser considerados artísticos?

LOS OBJETIVOS

Los principales objetivos de este proyecto se centran en el *objeto cotidiano* y cómo el artista contemporáneo puede reescribir sobre él y/o dotarlo de dicho carácter artístico.

Podríamos resumirlo de esta manera:

REPENSAR e indagar conceptos artísticos en la reutilización (reescritura) de los objetos cotidianos.

DEFINIR qué entendemos por objeto cotidiano y su relación con el mundo artístico contemporáneo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Los objetivos específicos pasan por trabajar con el concepto de *objeto cotidiano* y darle valor artístico. Sobrescribir en ellos y estudiar la metamorfosis que hace posible convertirlos en artísticos; sonsacar al *objeto cotidiano* conceptos apropiados para el arte y desestimar otros, aquellos que, afincados en el pasado, han mutado o simplemente no son necesarias en la época actual; comprobar todo el proceso, desde la elección del objeto hasta su puesta en escena, y su relevancia artística, con el fin de corroborar el trabajo diario y la actitud del artista como elementos artísticos que el propio *objeto cotidiano* nos permite; investigar qué tendencias y qué referentes nos pueden ayudar para desarrollar esta tesis. Y, por último, poder redactar y materializar el Trabajo Fin de Máster.

Los resumimos así:

PONER EN VALOR el *objeto cotidiano* como *objeto artístico*.

ANALIZAR qué premisas artísticas el *objeto cotidiano* sustituye y por qué.

ABORDAR el proceso como propuesta artística.

APOSTAR por la actitud del artista frente al resultado.

IDENTIFICAR referentes y tendencias que apuntalen estos conceptos.

REDACTAR el Trabajo Fin de Máster.

METODOLOGÍA

En este trabajo fin de máster, la elección del *objeto cotidiano* como soporte plástico es sólo una excusa que nos da pie a desarrollar conceptos artísticos. Hubiéramos podido elegir otros, de hecho, cada artista elige y decide con qué quiere trabajar, con qué técnica, disciplina o material, pero hemos preferido centrarnos en el *objeto cotidiano* porque, en la práctica diaria, es en lo que hemos estado y estamos trabajando estos últimos años -como se podrá comprobar en el anexo-.

Hemos elegido la **tipología 1** para desarrollar esta tesis con el fin de abordar de manera teórica conceptos que, durante la carrera, y auspiciados por el máster de producción artística, han conformado nuestro modo de ver el arte. Un modelo de *arte* que implica un compromiso, un modelo que no está exento de errores y que, en ningún momento, pretende alcanzar una verdad concreta, sino, más bien, centrarse en los pequeños avances hacia ella.

El TFM, por otro lado, nos ha permitido ensayar algunas teorías o puntos de vista refrendados por diferentes fuentes.

Referentes teóricos: La investigación teórica ha ido encaminada en un primer momento por referentes filosóficos que nos han ayudado a comprender la sociedad a la que pertenecemos. Autores como: Zygmunt Bauman, Byung-Chul Han, Paul Virilo, Remedios Zafra, Marina Garcés, Theodor Adorno, Edmund Husserl...

Hemos visto también otros autores teóricos que cuestionan o indagan el mundo y la concepción del arte como: Joseph Kosuth, Arthur Danto, Roland Barthes, Susan Sontag, Allan Kaprof, Miguel A. Hernández Navarro, Wladislaw Tatarkiewitz, Juan Martín Prada...

A nivel de referentes visuales, se han seleccionado y escogido artistas contemporáneos que, en la práctica, desarrollan conceptos de gran interés para este trabajo, basado en el proceso por un lado y en la decisión del artista por otro, como elementos artísticos en sí: Isidoro Valcárcel, Ester Ferrer, Joan Fontcuberta, Sherrie Levine, Jon Rafman, Pere-Jaume, Arman, Joseph Cornell...

Y, aunque no es objeto de esta tesis, ha sido de gran ayuda para desarrollar este trabajo indagar en la historia de arte puesto que pretendemos hablar de arte y necesitábamos saber cómo su descripción ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Autores como: Simón Marchán Fiz; Rafael Argullol, Wladislaw Tatar-kiewicz, Javier Maderuelo..., nos han sido de gran ayuda.

En otro orden de cosas, durante meses, hemos visitado talleres y exposiciones y nos hemos percatado que, en general, hoy la instalación está presente en muchos de ellos. Los objetos son material artístico que, en la práctica, aunque trabajen específicamente con otras disciplinas, están presentes en sus estudios. Pensamos que, en la actualidad, los artistas no dejan pasar la ocasión para descargar en algún objeto su impronta artística. En general, podemos afirmar que el objeto, en alguna de sus formas, está presente en el campo del arte contemporáneo de hoy día.

Por último, la relación con el espectador. Nos hemos percatado de la importancia del público en el proceso creativo y en la dificultad de descubrir al espectador. Existe una gran diferencia entre unos y otros. Los de a pie por decirlo de manera simple, los inquietos que van un poco más allá y el espectador preparado, que se preocupa y que se cultiva en estas lides. Todos ellos reflejan la sociedad en la que vivimos y en la que, tal vez, la cultura si no es para el ocio, incomoda. Por tanto, aunque la documentación al respecto no se ha incluido en este ensayo por carecer de interés académico más allá de la opinión particular, ha sido una gran satisfacción encontrar espectadores que han participado con el hecho artístico y su respuesta nos ha ayudado a corroborar la importancia de su implicación en el proceso creativo. Las dudas que le han surgido y que los objetos provocan en él, nos parecen clave para especular acerca del *arte*, pues es evidente que la utilización de *objetos cotidianos* como expresión artística, al igual que todo arte, siempre provoca preguntas en el lector, preguntas que sólo él puede responder, pues la obra de arte, pensamos, no da respuestas, más bien, cuestiona.

Con todo, a partir de las conversaciones con los espectadores, de sus incertidumbres, de la lectura e investigación de los referentes, tanto teóricos como prácticos, de las experiencias, de sus talleres y exposiciones, hemos desarrollado un ensayo que nos permite, valga la osadía, describir por qué el *objeto cotidiano*, un objeto encontrado y en desuso, es portador de conceptos artísticos y nos da pie para reescribir en ellos otros tantos conceptos a la vez.

Se ha redactado un proyecto en el que en los capítulos 2,3,4, hablaremos de referentes y tendencias que nos ayudarán a descifrar nociones ligados al *objeto cotidiano* como son el *aura* y la *originalidad* como preceptos no-necesarios para la práctica artística de manera que, como consecuencia, el concepto de *autoría*, del *momento creativo*, incluso de *belleza* quedarán en un segundo plano. Veremos la importancia del proceso, de la prueba-error como método de trabajo y la apropiación o el collage como disciplinas que recogen y aúnan todos estos conceptos y materializan el *objeto cotidiano*, el *objet trouvé* o el *ready made* como objeto artístico sin más.

En el capítulo 5 analizaremos la práctica artística con el *objeto cotidiano* y alguna de sus consecuencias en tanto portador de ideas y soporte artístico que nos ayudarán a desarrollar este ensayo en proceso, donde la actitud del artista o de los artistas, será clave para recorrerlo. Un ensayo que, consecuentemente con la tesis, se va materializando a cada paso, con sus errores y aciertos y dejando espacios para que, en un futuro, alcanzar otras cotas que nos permitan seguir indagando características, nociones y conceptos que revolotean alrededor del *arte*.

En las conclusiones destacaremos los hitos alcanzados y que tienen su correspondencia con el concepto de cotidiano, con el proceso, la rutina diaria, la actitud del artista y del espectador, la atención que se les presupone, hitos que aproximan el arte al día día, a la vida, a lo real, a un presente contemporáneo.

En ningún momento intentaremos acotar el *arte*, ni su poética, ni su significado, ni siquiera de aquello de lo que quiere hablar. Sería insostenible alcanzar con sólo palabras una definición que contemple todo arte, pues no es posible descubrir los conceptos generales que aúnen todos los fenómenos, como indica Tartakiewicz: son muchos los factores y actores que pululan alrededor del arte, y, a la vez, no es factible aunarlos en uno o varios conceptos. “*Estos conceptos han resultado ser siempre demasiado limitados, dejando fuera parte de los fenómenos, o tan amplios que han incluido fenómenos que tienen poco en común con el arte.*”²

Dejemos a un lado, pues, la intención de describirlo para pasar a a repensar los aspectos artísticos que el *objeto cotidiano* nos puede proporcionar o provocar. Es momento ahora de pasar a desarrollar esta tesis y analizar esos conceptos que el *objeto cotidiano* nos proporciona. Empezaremos por el *aura* y la *originalidad*.

2 Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, (Madrid, Tecnos, 2001), p 151.

Nota: hemos decidido citar con el **modelo Chicago** en vez del estilo APA -recomendado para lo académico- porque nos permite poner el nombre propio del autor al completo, lo que hace posible visualizar el género tanto el femenino como el masculino.

2. EL AURA Y LA ORIGINALIDAD.

2.1 INTRODUCCION AL CONCEPTO DE AURA Y ORIGINALIDAD.

El objeto usado como material artístico nos permite centrar nuestra mirada, nuestra energía creativa lejos del *aura* y la *originalidad*, preceptos que desde el renacimiento hasta primeros del s. XX, predominaban y se apreciaban como valor artístico.

Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de aura y de originalidad?

Creemos que fue Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*³ quien puso en cuestión estos dos preceptos, el *aura* y la *originalidad*, como modelo artístico, pues, desde la aparición de la fotografía y la reproducción mecánica de sus copias se comprometía la valía de estos para con el arte. En la misma línea y con ánimo de aclarar las palabras de Benjamin, Crossmann apunta: “*El original ya no es indispensable. Las reproducciones, que en apariencia se acercan al original, son en igual medida nuevamente repetibles en forma infinita.*”⁴

Esta mecanización es a la vez una transformación social que provoca cambios en la mirada y en la actitud frente a la obra tanto del artista como del espectador. Los métodos de reproducción cambian el modo de recepción del trabajo artístico, así como el momento creativo. De hecho, con la copia, se relega a un segundo plano ese trance mítico y espiritual asociado al mundo del arte. Por otro lado, el artista deja paso al lector que en definitiva será quien recoja la multiplicidad de lecturas y reescriba el texto convirtiéndose en autor “*asumiendo que la obra se asienta en la polisemia, pluralidad de sentidos, generándose el concepto de lector-autor.*”⁵

3 Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, (Buenos Aires: Taurus, 1989).

4 Georg Ulrich Großmann, “El Aura De La Obra De Arte Y La Desaparición Del Original”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* nº 34, (2012 [consultado mayo 2022], p 241, disponible en: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2012.100.2333>

5 Umberto Eco citado por Dolores Furió, “Apropiacionismo de imágenes Found Footage”. *Riunet: Departamento Escultura, UPV*, (2014 [consultado enero 2022], p 12, disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/37019>

Es evidente, pues, que la mecanización y la reproducción masiva multiplica ilimitadamente los objetos artísticos y puede provocar la disolución de la obra de arte original como tal, pero creemos hay más posibilidades, creemos que puede, a la vez, sin duda, abrir nuevas expectativas. De hecho, con este salto, el arte podía y ha conseguido ampliar caminos. Sin ir más lejos, autores como Andy Warhol lo corroboran: él, con sus *super-estrellas*, apuesta por la mecanización y la reproducción de sus obras justamente para llegar a la masa, a la mayoría de la gente, multiplicando de esta manera su valor.

Aunque no es trabajo de esta tesis profundizar sobre el concepto de *aura*, sólo pretendemos partir de la idea de aura ligada a la originalidad y singularidad que Benjamin introdujo en su ensayo donde “*se predice que la reproducción técnica del arte nos llevará a la ruptura del hechizo del arte (‘Entzauberung’)*.”⁶ Es decir, a la ruptura del *aura*.

Soy consciente que definir el *aura* en BELLAS ARTES nos puede llegar a un callejón con pocas salidas y algunas de ellas más cerca de la metafísica que de lo empírico y por tanto con cierto carácter especulativo. Solamente queremos anotar que llamaremos *aura* a ese elemento que en cierta manera apuntala o refuerza un hecho artístico en tanto único y original, y que el valor añadido que esto pueda aportar va modificándose (enfriándose según gusta decir a Brea)⁷ con el paso del tiempo pues lleva consigo preceptos que cambian dependiendo de la sociedad y de la época, y no me refiero a modas pasajeras sino más bien a tendencias o estilos. Un *aura* que, desde el renacimiento y hasta las vanguardias, estaba muy en consonancia con la *autoría*, la *singularidad* y/o la *originalidad*. Y es aquí donde el objeto usado producido mecánicamente por otras manos, base de nuestra tesis, adquiere significado como objeto sin *aura* en tanto reproducido en serie y sin ánimo de ser único y original.

Para apuntalar este hecho pasaremos a destacar a algunos autores de los muchos que podríamos nombrar, que, desde principios del siglo XX hasta nuestros días, han evitado la *originalidad* e incluso la *autoría* como modo de reproducción artística y por tanto alejados de esa “aura”. Autores todos que nos ayudaran a entender y penetrar en el mundo del arte contemporáneo.

6 Benjamin, *Discursos Interrumpidos*.

7 José Luis Brea se planteó ya algo parecido a principios de los años noventa manejando la metáfora de la temperatura: <<Así, preferimos sugerir que más que una desaparición del *aura* es una variación -un enfriamiento- de su temperatura a lo que asistimos>>” en Juan Antonio Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* (Madrid: Akal, 2009), p 178

2.2 LA PÉRDIDA DEL AURA

“...el objeto es declarado arte [...] que el Sr. Mutt haya producido o no la Fuente es irrelevante, lo ha elegido...ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto.”⁸ Simón Marchán Fiz

En los años 30 del siglo XX, Walter Benjamin incidió en el carácter aurático al referirse a los objetos artísticos como únicos e irrepetibles. La reproductibilidad técnica llevaba implícito la pérdida del *aura* que cambiaba no sólo la posición en la que el artista se enfrentaba a la obra sino también la del espectador. A su vez, consecuentemente, en el panorama creativo provocaba una crisis del original frente a la copia. Una crisis que será aprovechada por otros como trampolín o como *modus operandi*. En los años sesenta del siglo pasado Warhol⁹ y su afán por convertir su estudio en factoría elevó al máximo umbral la re-producción en serie gracias en parte a que él mismo se convirtió en el aura, en el producto artístico.

Si bien Benjamin centra su ensayo sobre la reproductividad técnica en la fotografía y el cine, Benjamin quizá también era consciente de aquello que supuso y suponían los *ready-made* de Marcel Duchamp.

8 Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, (Madrid: Akal/ Arte y estética, 1988), p 160.

9 A propósito de Warhol.

Justo todo lo contrario que se pueda exigir a una obra original es lo que aprovecha este autor en su factoría para poner en entredicho el papel del aura ya que no le importa tomar prestado fotografías de la prensa para reproducirlas en serie. Además, en sus superestrellas Warhol juega con el “aura”, entre comillas, de aquellos personajes famosos para multiplicar los resultados tanto a nivel de consumo como artístico. La reproducción masiva de sus imágenes retocadas por las manos del artista y producidas en serie en su factoría multiplicaba la popularidad de aquellos a la vez que los ingresos de este.

Warhol era capaz de resaltar la magia que provocaba el deseo irremediable de poseerlos, de consumirlos y que todavía, a fecha de hoy persiste. Detrás de todo ello, de su popularidad, hay una construcción, es la misma sociedad quien los necesita y quien los crea. En estos casos y con palabras de Abbing, la idea de aura proviene del rol que la obra juega sociológicamente para su audiencia (la manera en que emplean la obra en su sociedad) es por tanto un elemento social, ajeno al creador y al espectador.

2.2.1 DUCHAMP

Duchamp en 1917, bastantes años antes de que Benjamin escribiera el texto *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, propuso para la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en la ciudad de New York un urinario al que llamó “La fuente” y que firmó seudónimamente como Sr.Mutt. Esta elección, como obra de arte, amenazaba la misma definición de *arte*.

No nos referimos, claro está, sólo a esa obra sino a todos los *ready-made* que presentó. Eran objetos ordinarios fabricados en una cadena de producción. Este hecho, la elección de un urinario como objeto artístico, consiguió modificar algunos parámetros: dispensaba a los objetos de su función útil, incluso como objeto de consumo; ponía en jaque el concepto de belleza; resaltaba el anhelo de los vanguardistas de superar las técnicas tradicionales; acercaba el arte a la vida; y, lo que a nosotros nos parece más importante, elegía, seleccionaba, lo que era *arte*.

En resumen, Duchamp, como *artista*, decidía lo que era *arte*. Con Duchamp la idea, el pensamiento, la actitud del artista serán la clave para reestructurar la tradición estética anterior. Además, comenta Ricardo Olave: “*echa una nueva mirada sobre el mundo de los objetos como lugar donde se despliega la subjetividad como verdadera fuente de la experiencia estética*”¹⁰ y más adelante continua: “*al tratarse de un objeto industrial, obliga a una reflexión sobre la producción de objetos de alto valor estético producidos en el marco anónimo de la producción serial de objetos de consumo que por convención estaban excluidos de toda consideración estética. Para mí es un feliz ejercicio de deconstrucción de nuestras supuestos culturales en un sólo gesto magistral*”¹¹. Podríamos decir desde una perspectiva actual que Duchamp en su época, como buen jugador de ajedrez, puso en jaque el establishment artístico.

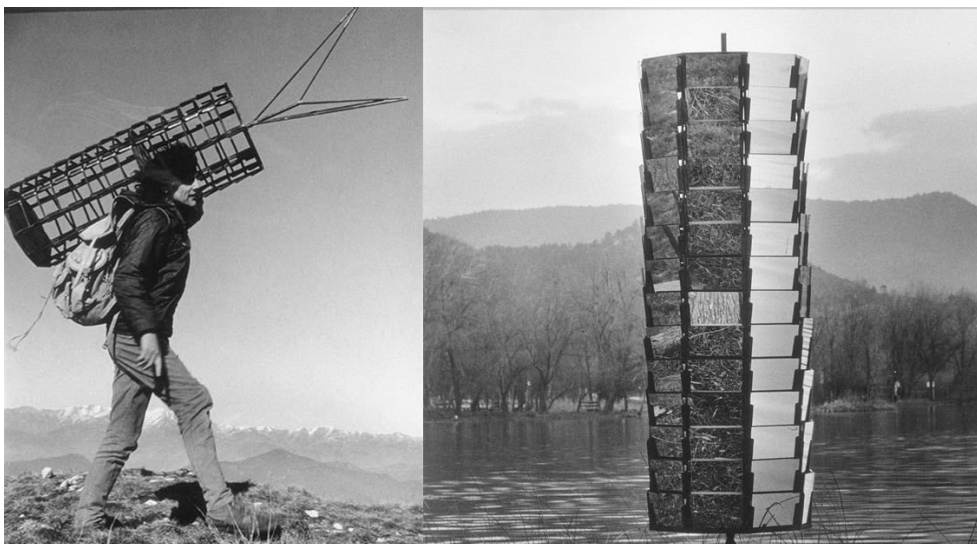
A destacar -como nota importante para este trabajo- esa parte subjetiva donde el artista, sus intenciones y no su destreza o técnica son las que, al tomar preponderancia, nos ayudan a desmitificar el objeto único e irreplicable como obra artística dando otro significado al objeto ordinario, un objeto repetido en serie como materia prima con todo lo que ello puede aportar: experimentar el *arte* con la vida, con lo cercano, dismantelar el sistema estético preestablecido y dar prioridad a la idea, a la elección del propio artista.

10 Ricardo Olave, “El urinario de Duchamp: la polémica pieza que cambió la percepción del arte”, *La Tercera: culto*, (2019 [consultado noviembre 2021], disponible en: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/20/urinario-duchamp/>)

11 Olave, “El urinario de Duchamp”.

2.2.2. PEREJAUME

“Perejaume inicia la seva trajectòria artística a finals dels anys setanta. En aquella època se’l vincula a corrents avantguardistes com el dadaisme, el surrealisme o l’art conceptual, però també al romanticisme i al paisatgisme català del segle XIX. Joan Miró, Brossa, J.V. Foix, Verdaguer, la cultura popular del Maresme o el món de la pagesia són alguns dels referents que l’inspiren. La seva producció artística ha evolucionat entrelaçada amb la seva creació literària, i aquest fet ha donat lloc a una poètica d’infinites ressonàncies metafòriques en què conviuen pintura, fotografia, escultura, paraula, acció, vídeo i so”¹²



Imag.1

Foto-documentación: PereJaume. *El postaler*. 1984

El Postaler, un expositor de postales utilizado como *ready-made* en el que sustituye las postales por espejos donde la obra mostrada en ellos, en los espejos, es la propia naturaleza.

Esta representación del paisaje refleja el propio paisaje si intervención del artista. Éste es un mero observador, es el propio entorno quien realiza la obra. La originalidad de esta obra no reside en la maestría del artista, por el contrario, es justamente su no-autoría lo que nos interesa de esta propuesta. El artista queda relegado a espectador y, por contra, el espectador se convierte en artista al decidir que instantánea o instantáneas abordar según ocupe un u otro espacio del entorno elegido.

¹² “El Postaler. Perejaume”, *Macba*, [consultado marzo 2022], disponible en: <https://fundacionmacba.es/obres/postaler/e>

Perejaume se plantea el papel del artista como observador y su relación con el entorno, una relación sin profundidad, sin intervención, pero no por ello inocua. La multitud de espejos nos muestra el vínculo con la tierra que nos convierte en visitantes más que en habitantes. Él, con sus acciones, quiere repensar, hacernos reflexionar sobre estas relaciones más allá del hecho en sí.

En *el Postaler*, la utilización de varias postales nos construye un collage, una suma de imágenes del natural que conforman el paisaje, un paisaje cubista. Una forma de mirar la naturaleza que implica una construcción y un cuestionamiento de aquello que entendemos por paisaje. Un paisaje en movimiento donde se evapora cualquier resquicio del *aura* y por supuesto falta de *originalidad*. Sólo la idea, el camino recorrido para llegar a ella, el paseo realizado hasta llegar al lugar elegido, la misma elección de ese entorno puede que sea lo único original.

PereJaume parece indicarnos el papel de las artes visuales y la producción artística, la sobreproducción que se acumula alrededor del mundo del arte. En la propuesta de *el Postaler* no manufactura, no dibuja, no fotografía. Él no crea sino recrea la misma naturaleza. Es un acto reflexivo, revolucionario, para aprender a de-crecer, a dejar los pinceles, a volver al natural, lejos del producto artístico y por ende del consumo acumulativo propiciado por el mercado del arte.

2.3 CRISIS DE LA ORIGINALIDAD

*“Probablemente, en la actualidad Alonso Quijano no enloquecería devorando novelas de caballerías en las bibliotecas sino absorto frente a la pantalla calidoscópica del ordenador, una ventana que nos abre un mundo doble y simétrico, como el que Alicia descubrió al atravesar el espejo, un mundo paralelo en el que podemos vivir y aventurarnos, y en el que la realidad puede doblarse en gran medida a nuestras apetencias”.*¹³ Joan Fontcuberta.

Fontcuberta, En su libro: *La furia de las imágenes* aporta un punto de vista de la fotografía, en clara referencia al arte, en la que, debido a la difusión y masificación de imágenes, la autoría de éstas queda en un segundo plano. Por otro lado, el azar, la casualidad, la máquina, los dispositivos inteligentes, el maravilloso mundo mágico de *Google*, son capaces de producir tantas instantáneas fotográficas que pueden llegar a colapsar la mayor de las redes. Esta sobre explotación nos invita a reflexionar el papel de productor, proponiéndonos un reciclaje o una reutilización de las imágenes donde el valor no esté en la originalidad de la producción sino en aquello que aporte el artista adoptador.

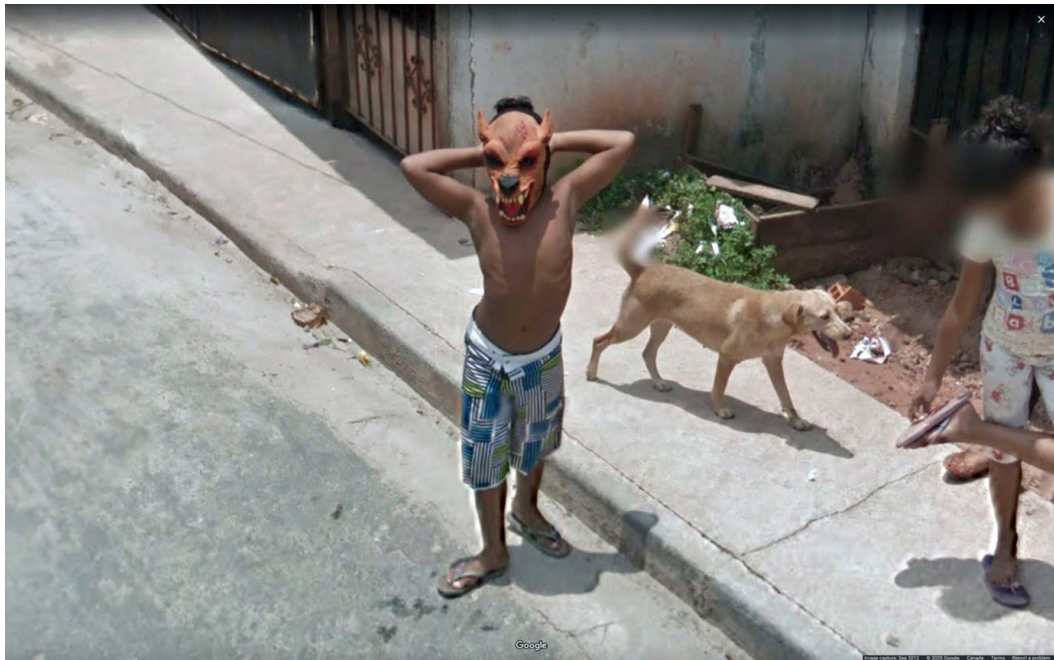
Uno de los artistas que trabaja con imágenes prestadas es Jon Rafman.

13 Joan Fontcuberta, “Atlas y Serendipias”, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

2.3.1 JON RAFMAN.

“Rafman ha ido recopilando y seleccionando multitud de fotografías durante sesiones maratonianas de paseos virtuales. El resultado es un flujo constante de imágenes que han sido tomadas de manera automatizada, bajo la aséptica y aparentemente neutral mirada de los nueve ojos de las cámaras de Google, pero con cuya selección el autor busca —y con él también los espectadores— un sentido, una narrativa. Imágenes poéticas, otras insólitas y muchas banales, que en palabras del propio artista parecen “fotografías que nadie tomó y recuerdos que nadie tiene”¹⁴.

El Proyecto *9 eyes* de Jon Rafman en referencia a las 9 cámaras que utiliza *Google* para fotografiar cartográficamente nuestro planeta le sirve para proporcionarnos, después de un buen puñado de horas, instantáneas de la vida pública que ocurre en las calles de todo el mundo. Figuras fantasmagóricas, peleas sangrientas, prostitutas callejeando, animales desbocados, incendios, catástrofes, ruinas habitadas, paisajes deshabitados...escenas surrealistas y realidades sociales veladas para el gran público y que documentan nuestro planeta.



Imag. 2 Jon Rafman. *9 eyes. Sprüth magers.* 2008

¹⁴ “Tú, el mundo y yo, de Jon Rafman”, *La casa encendida*, (2021 [consultado abril 2022]), disponible en: <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/tu-mundo-yo-jon-rafman-12837>

Podemos hablar de Panóptica, podemos hablar de otra manera de documentar, quizá de una vigilancia masiva, Google al igual que las Cámaras de Vigilancia se han apoderado de nuestra privacidad, han reducido los espacios y los tiempos y nos han puesto en manos de las grandes tecnológicas. Un nuevo Dios que, de manera aséptica y neutral, nos observa. Desde esta perspectiva la autoría de las fotografías es completamente indiferente. El azar, alguna de las 9 cámaras, y el tiempo de espera del artista deciden qué instantáneas pasarán a recrear un nuevo proyecto. Rafman nos proporciona las imágenes, su belleza, independientemente de la voluntad u originalidad del artista. Él, como mero observador, nos hace participe y cómplice a la vez de estas azarosas capturas. No sólo cuestiona la autoría del documento, nos enfrenta a un mundo que no queremos observar, nos implica como actores pasivos de una realidad que hemos decidido ignorar. En cierta medida el espectador se ve implicado sin querer dentro de la obra. Una vez más, el proyecto que sustenta la obra, la fotografía, es más interesante que el resultado.

Esta aportación al arte que realiza Rafman sustenta la idea de que la *originalidad* no es un requisito para el arte y además nos da pie a poner en entredicho la *autoría* como valor en desuso o al menos como algo prescindible para la creatividad.

2.4 Y DE LA AUTORÍA

Cuando decidimos trabajar con el objeto usado como materia artística quisimos poner sobre el tapete la *autoría* de este, del objeto usado como arte. Por lo general son objetos realizados bien por artesanos bien en una cadena de reproducción donde el autor o los autores lo realizan como una labor más de su día a día, tal vez con cariño y esmero, pero sin intención alguna de crear arte, de cuestionar el arte, de preguntarse ni de preguntar qué es arte. Es decir, su trabajo se acerca más a la artesanía, al oficio de artesano que al del filósofo, antropólogo, científico o al del artista.

Pero su *autoría*, la del objeto usado como tal y, por extensión, la del objeto usado como arte ¿acaso importa?

2.3.2.1 JOAN FONTCUBERTA. GASTROPODA

*“Nos enfrentamos al debate de la autoría. Retomamos conceptos ya superados con Duchamp, o supuestamente superados. En literatura podemos encontrar respuestas en el libro *Artistas sin obras* (1997) de Jean-Yves Jouannais, o en la filosofía juguetona de Georges Perec y Enrique Vila-Matas. Para simplificar, y volviendo al concepto “arte animal”. ¿Qué pensamos cuando vemos un cuadro pintado por un chimpancé o por el rabo de un elefante embadurnado en pintura? ¿O ante el papel arrugado de Martin Creed?”¹⁵* Juan José Santos

La casualidad quiso que una manada de caracoles recorriese, comiera y babeara unas postales que Fontcuberta dejaba en su jardín para leer en cualquier otro momento, arto quizá de la sobreinformación que llegaba diariamente por correo. Estas postales eran las que se suelen utilizar como invitación para eventos artísticos. El trabajo animal consistió en deconstruir estos soportes y conferirles otra textura, donde el tiempo, el paso del tiempo se reflejaba en cada una de ellas por la acción corrosiva de la baba y/o los excrementos de los caracoles.

15 Juan José Santos, “47 artistas babosos: Joan Fontcuberta y su correspondencia”, *Jotdown*, (2013 [consultado marzo 2022], disponible en: <https://www.jotdown.es/2013/06/47-artistas-babosos-joan-fontcuberta-y-su-correspondencia/>)



Imag. 3 Fontcuberta. *Gastropoda*. 2013

Fontcuberta lo utiliza tanto para reflexionar sobre la explotación de las imágenes en la era actual como para hablar del arte animal que tantos artistas han utilizado. Pero lo que nos interesa en este trabajo, es la *autoría*. Fontcuberta al elegir estas postales para su obra, *Gastropoda*, no nos habla de ejecución técnica, de composición, iluminación, encuadre o el mercado que hay detrás de la fotografía moderna, lejos de tal verdad, le interesan otros elementos, le interesa la pertinencia del trabajo para provocar al interlocutor con cierta dosis de humor.

La *coautoría* de estos trabajos podría apuntarse a los 47 caracoles, pero, además, detrás había una edición fotográfica y un mensaje que se vieron modificados por el azar, por un lado, y por otro, por la elección y decisión de Fontcuberta, que, sin haber manipulado las postales, las ha cuestionado insuflando otras muchas lecturas. Miradas que se multiplican a la vez que los autores, teniendo en cuenta otra vez que, es el espectador según Fontcuberta quien al final descodifica la obra.

3 EL DÍA A DÍA. LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO

3.1 INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE PROCESO

En nuestra tesis queremos poner en valor los pequeños pasos del proceso creativo. Nos importa más el día a día, la rutina del trabajo, la conciencia de vivir la obra, de observarla, de comunicarse con ella, con su entorno, que la obra en sí. En ese proceso, el ensayo-error, los dibujos previos, las maquetas adquieren tanto interés como si se tratase del resultado final.

En este proyecto nos importa el *ensayo-error* como método de trabajo, lo que nos permite *pensar haciendo*, nos permite avanzar en el error y en tanto experiencia vivida, nos acerca a la vida. No es tanto lo que resulta sino lo que se vive y trasmite, no es tanto lo que se ve sino todo el esfuerzo que lo sustenta, y ese modo de entender el arte, aun siendo minoritario, abre caminos que nos permiten avanzar, caminar, valga la redundancia, y perderse en las derivas que la vida nos regala y que sólo son posibles siguiendo el proceso. Un proceso que ligado al día a día, a lo cotidiano, nos hace apreciar pequeños gestos y detalles que proyectados en el objeto que nos lleva, el objeto usado, posibilita explorar conceptos que enriquecen la concepción del arte. Conceptos que no excluyen otras posibilidades, sino que se incluyen y engrandan el panorama artístico permitiéndonos abordar otros límites en el mundo del arte y que acercan, en el día a día, el arte a la vida.

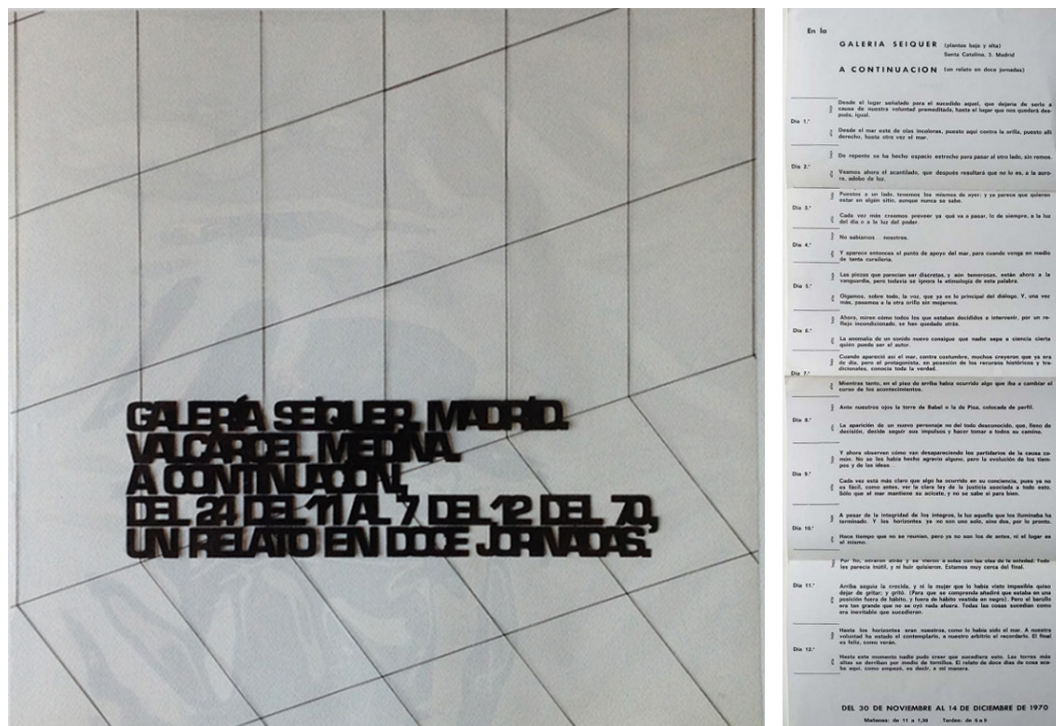
El día a día implica ser consciente del momento, del espacio-tiempo, nos libera de las obligaciones creativas y, a su vez, nos permite ensayar, investigar, avanzar, retroceder, pensar, soñar, en definitiva, vivir, vivir la obra. Este contacto con la obra evita, de primeras, cualquier atisbo de prejuicio, incluso de expresionismo o subjetivismo, nos permite dejar la mente libre para observar y para que con el trabajo diario ir rellenado de pequeñas conquistas nuevos pensamientos, nuevos conceptos que van sustituyendo a los viejos, o quizá, sumándose a los viejos en ese repetido proceso. Luego, el artista en su trabajo diario sobrescribe su subjetividad si lo desea o expresa sus sentimientos.

Hay algunos artistas, de los que aquí hablaremos brevemente, que sí son conscientes de que el arte y la vida, el espacio y el tiempo, el momento y el proceso, incluso el espectador como ente creativo, son lo que median en sus propuestas. Queremos resaltar con ello, que independientemente de la materia prima, del soporte, de las disciplinas que se utilicen, hay conceptos que se repiten en el *modus operandi* de algunos artistas.

3.1.1 ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

*“Valcárcel no suele producir objetos, mas bien es productor de situaciones y proyectos donde juega la realidad, el azar, el movimiento, el desplazamiento (el ir y venir), el azar y la no especialización (el lugar, el tiempo y el espacio están presentes de continuo en su obra, preocupado por lo que el llama ‘un arte habitable’ o ‘un arte para ser vivido.’”*¹⁶ Rubén Barrosolmag.4

Imag 4 Isidoro Valcárcel. *A continuación* “un relato de doce jornadas”. Madrid. 1970.



Isidoro Valcárcel realiza para la galería madrileña Seiguer “A continuación”, una intervención visual-sonora y, sobre todo, acumulativa, donde la obra se materializa en el transcurso de los días y culmina en la última de las doceavas jornadas.

16 Rubén Barroso, “Diccionario de Situación de las artes de la Acción y/o la Performance en el estado español”, *Archivo Artea*, [consultado marzo 2022], disponible en: <http://archivoar-tea.uclm.es/artistas/isidoro-valcarcel-medina/>

En esta etapa, donde más que exposiciones crea ambientes, consigue alargar el marco de la obra en el espacio donde el espectador transita y participa como persona creativa, como artífice de esta. *“Valcárcel Medina con tales ambientes consigue que la obra deje de ser un objeto cerrado, para ser un proceso abierto e integrador de los principios del arte- vida.”*¹⁷ Vemos como la instalación -el ambiente- no está terminada, se va materializando a lo largo de los doce días lo que obliga a vivir la propuesta durante todo el periodo para poder conocer al completo la obra.

Este proceso, este apostar por el proceso más que por la obra acabada nos parece de gran interés porque en cierta medida el arte convive con la experiencia, la actividad, la acción, acerca el arte al espectador, al que, por cierto, le invita a salir de la pasividad a la que el mundo del arte le tiene acostumbrado. Valcárcel, en sus manifestaciones, creemos, persigue esa actitud creativa, esa voluntad creativa que a la vez eleva los momentos “normales”, los del día a día a los que en general no se presta atención, a pensamientos críticos. Cuestiona el arte, al artista y al espectador, todo aquello que creemos saber. En esta propuesta como en otras a lo largo de su carrera utiliza cualquier detalle: cruzar la calle, hacer cola frente a un museo, pintar una sala con un pincel pequeño, perderse en los puntos suspensivos, en definitiva, momentos cotidianos, para hacernos reflexionar y cuestionar nuestras creencias, muchas de ellas aburguesadas.

Sus propuestas no iluminan, más bien, ensombrecen, y como él mismo comenta en sus conferencias: *“del que a lo sumo podemos obtener certezas de incertidumbres. O sea, evidencia de inseguridades y seguridad de perplejidades,”*¹⁸ es decir el pensamiento socrático de saber que no se sabe nada. De que más que la verdad, importa el camino para llegar a ella, la vida que la persigue, aunque nunca se pueda alcanzar, y en el caso que nos lleva, de que no importa la obra terminada sino el proceso. Para Valcárcel el arte es un producto vivo y compartido, lo contrario, el arte sería un asunto muerto, acabado, al gusto para el museo y consumo. Al acercar y hacer partícipe al espectador, convierte su obra en la de todos, en algo social y por tanto político, lejos de la neutralidad a la que la ideología dominante interesa.

17 Carolina Parra Pérez, “Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina”, *Imafronte* nº15, (2000 [consultado mayo 2022], p 227, disponible en: <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/37731>

18 Isidoro Valcárcel Medina, 3 ó 4 conferencias, (León: Plástica & Palabra, 2002), p 11.

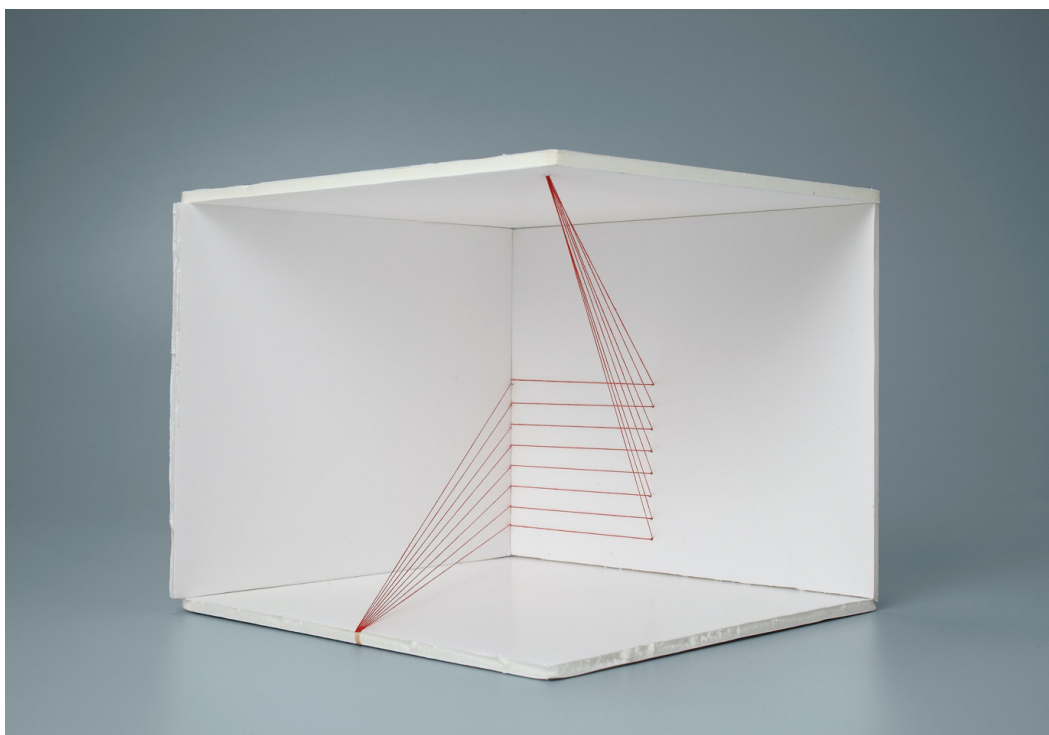


Imag. 5 Valcárcel. Autor paseando con el cartel en la obra: *Hombre anuncio*. 1976

Este elemento político de su obra nada tiene que ver con la utopía de un mundo mejor. El hecho de no terminar la obra no da respuestas, su obra inacabada, prematura, como le gusta decir, es imprevisible, no se puede imaginar de antemano, no hay un mensaje encriptado, sino que se conforma en cada espectador dependiendo del ángulo de visión que este elija, de su voluntad. Lo utópico para él es previsible, se adivina como acaba, aunque futurible e irrealizable; lo prematuro, por el contrario, es imprevisible, inimaginable de antemano, aunque sabe a dónde va y en el lugar en que está. El niño prematuro consigue salir a flote, vivir. Es presente, es inmediato.

Esta inmediatez que pulula en el acto creativo, tal vez, sólo sea posible en el día a día, en el proceso.

3.1.2 ESTER FERRER



Imag. 6 Esther Ferrer. Serie Proyectos espaciales, maqueta, 1980.

*“Aunque su trayectoria pueda inscribirse en diferentes líneas de pensamiento a través de una gran variedad de formas y materiales siempre tiene “normas o ítems” que suele seguir. Se le puede inscribir en la corriente minimalista y conceptual, iniciada en 1969, con una filosofía fluxus y dadaísta. En casi todo su recorrido artístico vemos la búsqueda de una experiencia sensorial provocada por la obra”.*¹⁹ Inés Regaña.

El trabajo de Esther Ferrer, en general, está inconclusa, es el espectador quien, mediante su participación, interpreta la obra. Una obra que no da respuestas sino preguntas.

¹⁹ Inés Domínguez Regaña, “Instalaciones multisensoriales. expresiones de formas abstractas”, TFM, *Riunet*, Universitat Politècnica de València, (2019 [consultado en marzo 2022]), p 12, disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/125895?show=full>

En su trayectoria tanto el azar como la repetición juegan un papel importante. En uno y otro caso la autoría del azar o la secuencia repetida provocan, a nuestro entender, dudas que interrogan al espectador para que este tome partido y se cuestione la obra. Una obra que variará hacia lo imprevisible dependiendo del espacio y del tiempo. En ese proceso, espacio temporal, tal vez, nos dé las claves para entender o al menos cuestionar qué es arte. Ella describe de esta manera su proceder: *“El arte que combina el tiempo y el espacio con la presencia de un público que no es mero espectador, sino que también participa en la acción.”*²⁰

En la serie *Espacios Entrelazados* Esther Ferrer realiza once maquetas (pequeñas instalaciones) diseñadas por la artista durante los años 1990-2018. En ellas, lejos de la subjetividad o expresionismo, casi en un plano minimalista, utiliza las maquetas como algo en proceso, como algo inacabado. Para este trabajo utiliza materiales básicos, poco sólidos, con tamaños reducidos, sin importarle si se van a extrapolarlas a espacios más grandes. Estas maquetas le sirven para materializar sus ideas performáticas donde se refleja en ese espacio tiempo un rigor casi matemático cerca de los postulados de John Cage del que conoce su trayectoria. De ahí también la utilización de lo sonoro, sus intervalos, sus silencios.

En la misma línea en *Proyectos Espaciales* de 1980, de manera precisa y matemática coloca los hilos midiendo los espacios para crear diferentes esquemas geométricos que generan ritmos o líneas de pentagrama y que a la vez alteran la percepción de los espacios. Espacios que varían según donde se realice la obra, lo que convierte la obra en infinita, donde cualquier variación es válida. Este sistema matemático le sirve a Esther Ferrer para evitar cualquier subjetividad. Del mismo modo la utilización de maquetas para visibilizar una idea, abre los sentidos y los significados dando protagonismo al espectador y sobre todo al espacio y los tiempos repetidos que maneja con una perfección casi geométrica. Para finalizar dejamos aquí una descripción que creemos muy acertada de Josu Rekalde: *“en esta serie Proyectos Espaciales, en la que el espacio mismo se comporta como la materia prima de la obra. Esther nos invita a caminar por el espacio como lo hace con su cuerpo en las performances, marcando mínimamente el recorrido. Obras cercanas a un concepto arquitectónico donde los elementos mínimos se apropian del espacio, dejándolo transparente, consiguiendo que el aire circule entre las marcas.”*²¹

Maquetas, espacios, recorridos, en definitiva, proceso.

20 Esther Ferrer, citado por Domínguez Regaña, “Instalaciones multisensoriales”.

21 Josu Rekalde, “Esther Ferrer. Espacios Entrelazados” *BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació*, Vol. 6, Nº3, (2018 [consultado abril 2022], p 355, disponible en: <https://raco.cat/index.php/BRAC/article/view/342293>

4 LA APROPIACIÓN

4.1 LA APROPIACIÓN COMO CONCEPTO ARTÍSTICO

*“Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura...”*²² Edward Kienholz

Somos y venimos de una sociedad que fabrica y amontona productos multiformes. El *arte*, al ampliar los límites y las posibilidades disciplinarias también se ve involucrado en esa manufacturación masiva de objetos artísticos. Un ejemplo claro lo tenemos en la fotografía, que desde que se ha digitalizado atiborra el espacio *on line* con millones y millones de imágenes, muchas de las cuales acabarán en la basura. Lo mismo ocurre con el resto de los objetos, nuestra sociedad de consumo lleva más de un siglo reproduciendo objetos que, tras ser programados para la obsolescencia, se amontonan en las esquinas muertas de nuestra sociedad, materializándose en montañas de desecho que pululan por nuestro planeta sin un fin determinado.

Fontcuberta, ante tal saturación de productos nos propone que adoptemos. Pretende adoptar las imágenes y darles un nuevo giro con el fin de que aumente su contenido y fabrique pensamiento. Él pone el foco en las imágenes, pero es extrapolable al conjunto. Podemos hablar de adopción, de apropiación o de *Détournement*, una expresión que acuñó Guy Debord. Se trata de desviar conceptualmente el mensaje, distorsionar su significado primero para producir y reproducir un nuevo discurso, en cierta manera, provocar un efecto crítico. En cualquier caso, un replanteamiento del imaginario artístico que conlleva una elección y un ejercicio de pericia y que exige un esfuerzo creativo.

22 Karl Ruhrberg, *Arte del Siglo XX*, (Colonia, Alemania: Taschen, 1999) Volumen II, p 511.

4.1.1 ARMAN

La apropiación de estos objetos, de esta basura, ha sido materia prima para algunos artistas hasta tal punto que, como apunta Arman: *“Mantengo que la expresividad de la basura ya guarda un valor intrínseco, y no veo necesidad de buscar formas estéticas en ellos ni de adaptarlos a los colores de la paleta”*²³

Armand Pierre (Arman), artista del nuevo realismo francés, utiliza los objetos, la acumulación de objetos desechados justamente para hacernos recapacitar sobre nuestra sociedad. Sus acumulaciones debidamente enmarcadas o encajonadas distorsionan el significado y la utilidad para lo que fueron creados y no hace otra cosa que poner hincapié en el consumo en el que la sociedad se ve inmersa, en su deseo de poseer y a las consecuencias a la que esta se ve abocada por el sistema productivo que obliga a desechar el viejo producto para adquirir el nuevo producto, producto que terminará en la vida real almacenado en grandes cajas y, en la obra de Arman, también.

En los años 80, en su obra *Long term parking*, propone, agrupando coches, un nuevo enfoque. El automóvil símbolo de la modernidad de la época, es inutilizado, aprisionado y atrapado junto a otros tantos en un conglomerado de hormigón formando una gran escultura. La idea de inmovilizar el automóvil en esa especie de mausoleo, en ese gran tótem es una clara provocación en un momento donde la crisis del petróleo de los años 70 acrecentaba al parecer la admiración y la adoración del coche.

23 Rafael Ruiz, “Arman, un pionero en crear arte con basura hace 60 años”, *Signus*, (2019 [consultado marzo 2022], disponible en: <http://www.pabloinda.com/wp-content/uploads/2017/08/El-Objeto-Matriz-UFT-2004.pdf>)

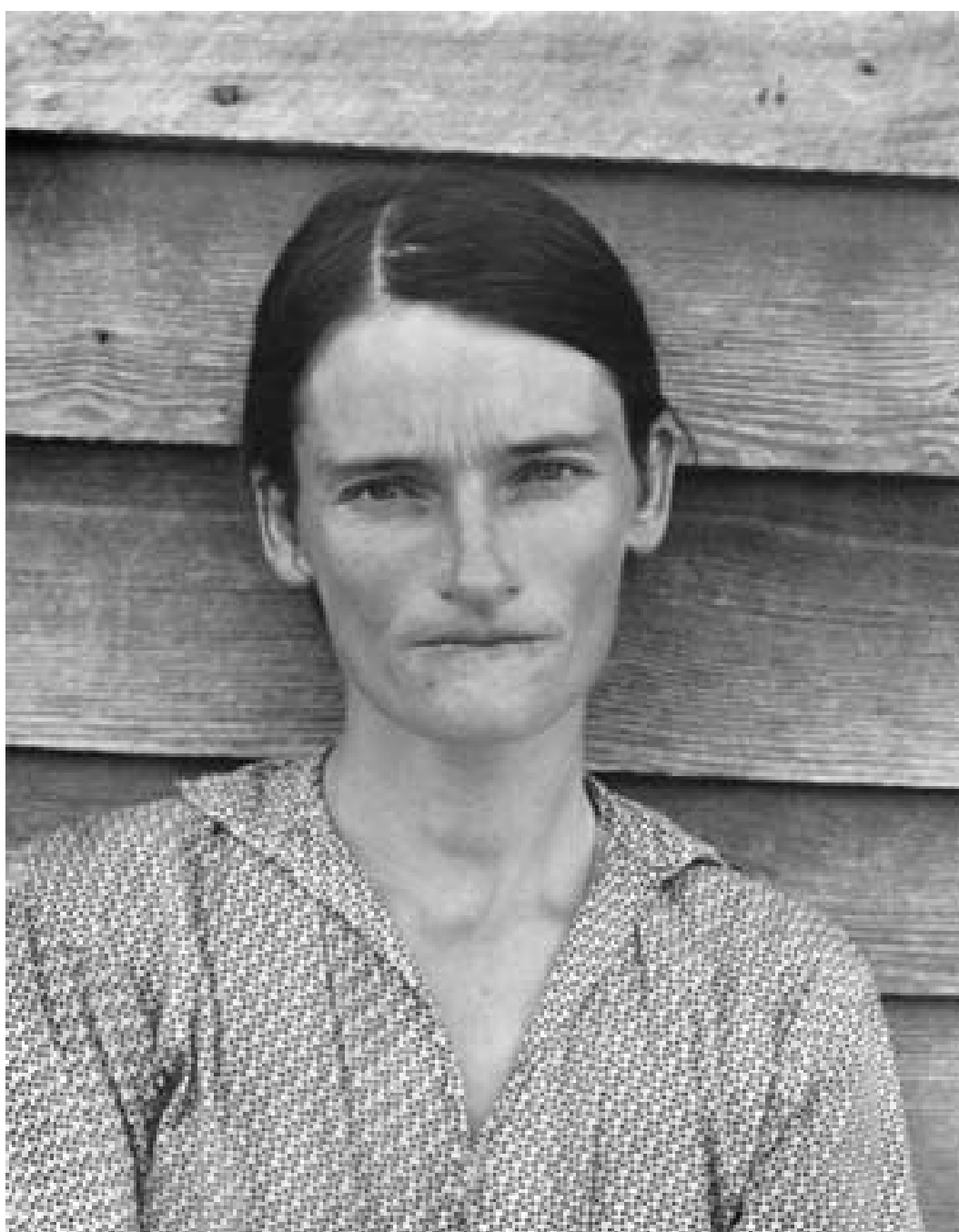


Imag.7 Arman. *Long Term parking*. Paris 1954.

Sus propuestas son objetos que utiliza para comunicar, o mejor dicho alertar acerca de nuestra sociedad de consumo irresponsable. Son objetos que no manipula, que sólo acumula, y que, en algunos casos, llega a destruir. El hecho de no intervenir los objetos, tan solo de apropiarse de ellos, de cambiarlos de lugar, ordenarlos de otra manera, acumularlos, es uno de los conceptos que apuntalan este proyecto, es la elección del artista, su decisión, su gesto o no gesto, en este caso, lo que nos interesa.

Otro punto de vista que nos puede hacer reflexionar es el hecho de que hay un proceso, un antes y un después de la vida útil del objeto y ese deambular de las cosas, esa metamorfosis de significados nos parece de gran interés a la hora de transformar un objeto usado o en desuso en un objeto artístico.

4.1.2 SHERRIE LEVINE



Imag.8 Sherrie Levine. *Untitled (after Edward Weston)*, 1981.

“Empezaremos con el que es, quizás, el más conocido acto de apropiación en Arte Contemporáneo: la serie de Sherrie Levine (Hazleton, Pensilvania, 1947) After Walker Evans (1979), en la que la artista fotografió de un catálogo las fotografías de Walker Evans y las expuso en la Metro Pictures Gallery de Nueva York en 1981. Mediante este acto Levine planteó cuestiones relacionadas con el marco y la contextualización de la obra de arte, el concepto de autoría y todas sus implicaciones filosóficas, legales y mercantiles, poniendo el acento sobre conceptos como el aura, el originalo la unicidad, derechos de autor, copy-right y precio”²⁴. María Luisa Sánchez Pérez.

Antes de analizar la obra de Sherrie Levine nos parece oportuno comentar algunos pormenores del apropiacionismo. El apropiacionismo presenta según Dominique Berthet dos opciones. La primera reproduce o imita la obra o idea de un artista y la segunda se relaciona con la estética de la desviación: *“como una desviación de la mirada desde la obra a su marco, es decir al ambiente, entiéndase instituciones, crítica, galería, mercado, que establece el arte como arte y que se abordará desde el enfoque de la temporalidad de la obra y su contexto”²⁵.*

La obra de Sherrie Levine se enmarca en este segundo apartado. Considerando que hay una dinámica de la repetición en las prácticas artísticas desde primeros del siglo XX, Levine se centra en la copia como acto de repetición y de apropiación. El interés radica en el hecho de que la copia es la intención última del artista y me refiero al acto y la voluntad de copiar. Cuando copia las fotografías de Walter Evans, Sherrie Levine no presenta una copia que cualquier puede hacer con su cámara, Levine nos presenta un acto de creación artística, un nuevo horizonte en el mundo del arte. Levine habla de arte.

El cambio que nos propone no es ontológico, no cambia el objeto, cambia la mirada, el contexto, el significado, incluso el ambiente en que se encuentra el posible espectador. No está enmarcada en la época en que se realizó ni para quien se realizó. Esta copia, esta repetición afecta de manera diferente al espectador dependiendo de los factores socioculturales de cada momento incluso en este caso en la que las obras son formalmente idénticas, la percepción, la lectura, la idea de arte es distinta. El contexto de los tiempos en sí mismo posibilita la apropiación como concepto artístico y a la vez, la misma apropiación modifica la obra y su tiempo.

24 Pérez, María Luisa Sánchez, María Garrido-Román. “Copias de copias: la apropiación de la apropiación en Arte Contemporáneo.” *Observar. Revista electrónica de didáctica de las artes* 11 (2017), p 204 <https://www.observar.eu/index.php/Observar/article/view/84>.

25 Martin-Prada citado por Pérez, “Copias de copias”, p 204

Podemos hablar como señala Umberto Eco al respecto de dos tiempos, el tiempo exterior y el tiempo interior. En la fotografía que Levine Toma de Walter Evans tenemos un tiempo interior propio de la obra, un tiempo definido que hace referencia al momento vital en que se tomó con su contexto sociopolítico y económico, casi de manera documental; por otro lado, tenemos el tiempo externo que depende de las coordenadas del espectador y, aún más, del colectivo, del estado psicológico social y cultural en el que se percibe la obra. Levine, con su copia, nos invita a la reflexión y ahí creemos que está la aportación de esta decisión, de este gesto del artista de fotografiar la fotografía.

No creemos que Levine se enmarque en la corriente conceptual pero sí se pueden extraer conceptos inherentes a este ámbito. No podemos negar que la copia de la foto como decisión el artista nos habla de *arte*, cuestiona el *arte*, la *autoría* y en cierta manera, al hablar de repetición rechaza cualquier atisbo de expresividad, de progreso, pues no aporta nueva información ni sobre la obra ni de su autor, podemos decir que la obra termina en sí misma. Es una fotografía de una fotografía. Es por tanto una provocación para el interlocutor. Producto, mercancía, fetiche, mercado, autor, creación...todo queda en entredicho. Levine provoca preguntas de artisticidad, ¿dónde empieza o termina esta?

Levine nos pregunta qué es *arte* y cómo identificarlo, es en cierta manera una tautología. No porque se centre en el lenguaje fotográfico para hablar-nos de fotografía, sino porque habla y se pregunta por el discurso del *arte*.

4.2 EL COLLAGE

*“Pero ¿qué se entiende por collage? Sencillamente una combinación de intuición y reflexión visual que apunta a superar las contradicciones de la figuración y la representación ahogadas por la receta artística postimpresionista. Es la renuncia en definitiva divertida al ilusionismo geométrico y la propuesta de un nuevo arte de mínimos: despertar la experiencia estética a partir de la fortuita o intencionada ordenación de materiales de desecho cotidianos, de pequeños fragmentos de las cosas que nos permiten la ensoñación de un mundo de belleza formal o un haz de ideas diversas; un arte, como cabe suponer, que trabaja las formas a partir de la experiencia arriesgada sobre materiales amorfos y, muchas veces, encontrados en algún momento de la cotidianidad en el taller”.*²⁶ Miguel Ángel Muñoz

El *collage* revolucionó las estéticas anteriores al siglo XX. Podemos entender el collage como apropiación en tanto recopila pequeños objetos y papeles hechos por otros para nuestro propósito artístico. Con el *Collage* se consigue recorrer espacios que van de lo real a lo ficticio, de la parte o de un detalle a un todo más complejo y multidireccional.

La representación tradicional asentada en gran parte en la función ilusoria de aparentar lo real, de sintetizar lo real, dejó paso a nuevas figuras. El *collage* abrió paso a la de-construcción, también al *assemblage*, al recorte y al pegado, y a tantas otras formas de mixtura como la mente nos permitiera. Nos conforma nuevas lecturas, adentrándonos en otros campos lejos de la función ilusoria y nos abre un nuevo espacio de ficciones múltiples y combinadas.

El *collage* revolucionó las estéticas anteriores al siglo XX. No sólo el concepto de belleza, de las certezas perceptivas o la misma perspectiva renacentista sino otros de diferente calado como el de la propiedad intelectual, la *autoría* o la *originalidad*.

26 Miguel A. Muñoz, “El collage: un juego visual poético”, [consultado el mayo 2022], p 76, disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/69_70_vi_jul_ago_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_69_70_75_78.pdf

El *collage* admite asociaciones azarosas e inadvertidas, rememora la magia de los sueños e incluso reconstruye las diferentes caras o puntos de vista de un trabajo cubista.

Lo que nos importa para este proyecto es la apropiación de objetos fabricados por otros que el *collage* nos permite reutilizar, reescribir e instrumentalizar para componer diferentes relatos en un solo espacio.

El *collage*, la apropiación al igual que el objeto usado en este proyecto nos abre una nueva vía: la extrapolación a nuevas aventuras artísticas donde el artista comparte con el espectador el trabajo de descodificación, su re-lectura. Dolores Furió lo resume de esta manera:

“Su justificación teórica parte del propósito de la descontextualización y la reutilización de materiales preexistentes para generar un nuevo conjunto con significación propia, es decir, para la articulación de un discurso nuevo, creando nuevos modos de representación en los que el espectador pasa a ser un agente activo en el proceso de la producción y la recepción de la obra”²⁷

27 Dolores Furió Vita, “Apropiacionismo de imágenes: Found Footage”, *Riunet*: departamento escultura, UPV, (2014 [consultado en enero 2022], p 3, disponible en <http://hdl.handle.net/10251/37019>

4.2.1. JOSEPH CORNELL

*“Hexaedros de madera y de vidrio
apenas más grandes que una caja de zapatos.
En ellos caben la noche y sus lámparas*

*Monumentos a cada momento
hechos con los desechos de cada momento:
jaulas de infinito”²⁸ Octavio Paz*

Adentrarnos en la figura e Joseph Cornell nos permite explorar el mundo del *collage*. La apropiación de objetos que nos invitan a descubrir nuevos discursos. Tanto sus cajas como sus películas son pequeños retazos de pequeñas cosas repletas de emociones que, cual ventrílocuo, nos cuentan relatos que sólo el espectador puede terminar de desvelar.



Imag.9 Joseph Cornell, *Untitled (Soap Bubble Set)*, 1936

28 Octavio Paz. *Objetos y apariciones*, citado por, Miguel Ángel Muñoz, “El collage: un juego visual poético”, Casa del tiempo, [consultado en mayo 2022], p 77, disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/69_70_vi_jul_ago_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_69_70_75_78.pdf

Los objetos utilizados en Cornell parecen retrotraernos a la ciudad de Nueva York en su esplendor y a la vez en su decadencia. No es la memoria lo que se reclama sino tal vez constatar el hecho de su fallecimiento. Esa constante contradicción entre las vivencias compartidas y el hecho de inmortalizarlas en una caja nos permite el juego de lo que se ve y lo que se oculta, de la vida y de la muerte, también.

Cornell, juega con pequeños retazos de su infancia, de sus paseos, de sus encuentros. Son pequeñas miniaturas que cuentan y amagan historias. En sus cajas, como en un juego, al darles otra disposición, en contacto unos objetos con otros, se entreve un mapa que el espectador recorre en la dirección que desea. Sin estar inscritas en el marco se provocan y recrean sensaciones en su mente como si de una película de ficción se tratara. Cornell, al utilizar las cajas para construir sus collages consigue situarnos dentro de una pantalla cinematográfica donde van a concurrir diferentes relatos, tantos, como espectadores.

El *collage* de Cornell, como apropiación de pequeñas cotidaneidades, pasa de lo real a lo ficticio, nos permite unir dos objetos y cambiarles la lectura, nos permite olvidar el pasado, la memoria de esos objetos, y adentrarnos en otros espacios, crear una nueva lectura, una nueva ficción que nos retrotrae a la infancia, a su lenguaje un tanto inacabado, insumiso podríamos decir, para leer esas otras leyendas que la ensoñación cinematográfica de sus cajas nos propicia. De manera parecida lo expone María José Punte: *“Se produce no tanto por los objetos en sí, que por momentos pueden parecer banales o insignificantes, sino por los posibles sentidos que emergen ante la acumulación compulsiva y azarosa de los mismos. Se asemeja, entonces, a una ceguera momentánea que permite vislumbrar otra dimensión, la de lo sugerido, que debería ser producto de una intuición y no de un saber. Evoca el movimiento de abrirse paso por una jungla de sentidos fosilizados, tras la búsqueda de lo desconocido”*²⁹.

La obra de Joseph Cornell nos ayuda a ampliar nuestra tesis por el hecho de que utiliza objetos cotidianos, objetos encontrados, vivencias del pasado, para desarrollar nuevas lecturas y dar pie al espectador como artífice de estas. Su collage son pequeños mapas que nos invitan a transitar los sueños, a explorar un mundo surrealista, un espacio narrativo, quizá cinematográfico, que habita no sólo en el artista sino también en el lector.

29 María José Punte, “Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisada por Maria Negroni”, *Mitologías hoy*, (2018 [consultado en abril 2022], p 85-99, disponible en: <https://acortar.link/HFd7sb>

5 DESARROLLO TEÓRICO DE LA PRACTICA ARTÍSTICA

5.1 INTRODUCCIÓN AL OBJETO COTIDIANO COMO CONCEPTO ARTÍSTICO

“Quizá me ocurra igual que a Hegel (con los debidos respetos) y, frente a un mundo fragmentado, cambiante y huidizo (y no sólo en esto se parecen su época y la nuestra), siento nostalgia porque el arte ha pasado de una función que tuvo en el pasado a una función cultural nueva que no se termina de concretar”³⁰ José M.ª Barragán

En este nuevo enunciado queremos pasar a descifrar y discernir aspectos del objeto encontrado, un objeto cotidiano y en desuso, que nos permita hablar de arte.

nota: con el fin de exponer las intenciones con respecto al hecho artístico, se va a proceder a redactar esta tesis a título personal, con lo que, a partir de este momento, se utilizará la primera persona del singular

5.1.1 EL OBJETO Y LA ORIGINALIDAD

La apropiación del objeto, cualquier objeto usado, puede ser interesante en tanto actitud. La decisión del artista, su elección, ya es un significado en sí mismo y, a la vez, signifiante de intenciones; de lo que el objeto es y representa por un lado y de lo que el objeto habla del artista, de sus intenciones y de sus decisiones. Pero hay mucho más, no sólo el objeto y la elección del artista de este objeto, existe la posibilidad de otras lecturas connotadas que la acción del artista provoca al presentárnoslo, al modificar su espacio-tiempo, su disposición, su iluminación, incluso algunas de sus características.

A lo largo de muchos años, durante todo el periodo postmodernista, son muchos artistas que se han apropiado del trabajo de otros artistas e incluso simulado sus obras sin ningún tipo de reparo. Conceptos como *originalidad*, *creatividad* o el potencial revolucionario propios del modernismo quedan relegados y sin efecto.

30 José María Barragán, “Cambio de estrategias en el arte contemporáneo. De la referencialidad al simulacro”, Cuadernos de crítica e investigación, (1992 [consultado abril 2022]), p 22, disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/luego/article/download/35094/34420>



Imag.10 Levine, Sherrie. Fountain (BUDDHA). 1996

En el arte contemporáneo, a mi parecer, no hay intención de cambiar el mundo, más bien de habitarlo, de posicionarse en él, de fragmentarlo, de recorrer sus vacíos, sus defectos y sus excesos produciendo tantos puntos de vista como interlocutores. Los estilos al igual que las verdades se copian por interés, se desmenuzan, se fragmentan y se reconstruyen. La apropiación, la copia, el simulacro, pone en jaque la estética del creador, su espacio artístico, la individualidad del artista, su etilo personal. La apropiación, por tanto, es en cierta medida crítica con el pasado modernista y, a la vez, quizá como arma anti dogmática, sin credos, puede ayudar a desarrollar otros conceptos más ligados a la subjetividad del artista, a su comportamiento, lejos, si se quiere, de la modernidad redentora o de la fluctuante postmodernidad.

5.1.2 LA METAMORFOSIS DEL OBJETO



Imag.11 Martíllolis. *Bodegón*. 2020³¹

En este trabajo, parto de conceptos que me permiten discursos y relatos que acerquen el arte a la vida, el arte al espectador, pues no prevalece el resultado, ni siquiera el mensaje, lo que realmente me importa en este proyecto es el proceso y la reflexión, en cierta manera, lo que persigo es el pensamiento.

Por tanto, me interesa centrarme en el proceso, en esa especie de metamorfosis. Esta metamorfosis es la misma que ocurre con el artista y también con el receptor, con el lector que, ante la obra, ante esa apropiación, ese *ready-made* u *object trouvé*, se transforman en críticos, tal vez en filósofos, antropólogos o científicos.

³¹ Martíllolis es el pseudónimo del equipo formado por Isabel Martí y Juan Luis Llopis, autor de este proyecto.

Quizá sea un tanto exagerado pensar que la ciencia, la filosofía o la antropología están detrás de estas propuestas artísticas, pero es significativo que, detrás de muchos artistas, hay unas coordenadas, una sociedad, una cultura y una ciencia, pero, sobre todo, hay un tiempo de investigación, de estudio y de ensayo, de pruebas y errores, de hallazgos y contradicciones y, aún más, de preguntas, muchas de ellas sin respuesta. Preguntas que llegan al espectador y que lo involucran, pues sólo él las puede responder. Ambos, artista y espectador, se metamorfosean, se disfrazan de aprendices en busca de respuestas.

El hecho de que estas obras estén en proceso, inacabadas, en ese vaivén errático, el *arte* se asemeja a la vida. Buscar lo contrario sería una propuesta acabada, enclaustrada y sin salida.

Pero, volviendo al objeto: he hecho hincapié en la elección del mismo por el artista en su manipulación, en su proceso, pero:

¿cómo se pasa de ser un objeto ordinario, un *objeto cotidiano* a un objeto artístico?

Y, acto seguido,

¿qué entendemos nosotros por objeto artístico?

5.2 EL OBJETO COTIDIANO

*“La imaginación es una facultad casi divina que percibe, ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.”*³² Charles Baudelaire.

Quisiera empezar intentando acotar lo que es la materia prima de este trabajo, es decir, el objeto. Podría ser cualquier objeto, cualquier cosa, pero nos interesa centrarnos en ese objeto ordinario, cotidiano, ese objeto que pulula por los rincones abandonado a su suerte, un objeto ya en desuso.

Analicemos pues, ahora, cómo concibo lo cotidiano, en especial el *objeto cotidiano*.

El *objeto cotidiano* en el arte, al igual que el *ready made*, o *l'objet trouvé*, son materia prima para el artista desde primeros del siglo XX. Pero, para ser sinceros, muchos siglos atrás, los *objetos cotidianos* servían de modelo para los bodegones, como género pictórico en sí mismo.

La elección en este trabajo del *objeto cotidiano* no es más que una vuelta, una revalorización de ese bodegón al que hacía referencia. El bodegón en pintura permitía centrarse en la misma pintura como disciplina y olvidarse del carácter discursivo o narrativo. Si, como es mi caso, tomamos los objetos mismos y los mostramos, el *objeto cotidiano* abre un espacio para hablar de *arte*, además, como objeto ordinario con el que convivimos cada día, lo aproxima a la vida, a lo real y, si se manipula o se conjugan unos con otros, se descargará en ellos nuestra personalidad, nuestra subjetividad.

32 Charles Baudelaire, Nuevas notas sobre Edgar Poe, (Madrid: Antonio Machado libros, 1999), p 329.



Imag.12 Zurbarán. *Bodegón con cacharros*. 1650

Vayamos por partes. Lo que nos interesa destacar ahora es, más que las cualidades que ha de tener el objeto para ser considerado artístico, qué actitud se presupone ha de trabajar y desarrollar el artista para considerarlo.

Empezaré con la semántica. Es bastante singular que al buscar el significado de *objeto* me encuentro con este concepto: “*Se conoce como objeto a todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, o incluso este mismo.*”³³

En relación con lo *cotidiano* la RAE lo describe como *aquello que ocurre a diario*. Si unimos los dos significados, tenemos por un lado el objeto como una “materia de conocimiento o sensibilidad” bien de parte del sujeto, del artista en nuestro caso y, por otro lado, “lo que ocurre a diario” como definición de cotidiano.

El hablar de *objeto* como “*materia de conocimiento o sensibilidad*” exige, o parece exigir, cierta reflexión, concienciación, o, al menos, una mirada, una toma de contacto y una observación que de pie a un posible conocimiento o saber y/o a perturbar o alterar la sensibilidad. Contradictoriamente, esa atención parece esfumarse o al menos es de por sí poco habitual en el día a día, en *lo que ocurre a diario* para con aquellos *objetos cotidianos* que nos rodean.

33 “Significados”, [consultado en abril 2022], disponible en <https://www.significados.com/objeto/>

5.2.1 ATENCIÓN CON LO ORDINARIO

Vuelvo en este punto a reclamar aquella atención que había comentado. Sin una actitud adecuada, estos objetos no serán observados ni visual, ni olfativa, ni gustativa, ni oída, ni táctil como materia sensible, adecuada o útil para el artista. Porque los objetos, con esa otra actitud activa, toman vida y su presencia se potencia, y se justifica en tanto *“las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos.”*³⁴ Para el artista, y por extensión, para todo ser humano, los objetos que nos rodean acaban definiendo y esculpiendo nuestro carácter y retroalimentado aquella actitud sin la cual el objeto cotidiano no sería objeto, valga la redundancia, de nuestra atención.

Para Bartolomé Ferrando esta actitud exige cierta disciplina personal y, además, *“se tratará de desarrollar una conciencia concebida no como una apropiación, sino como un vaciado”* que nos permita detener el pensamiento y, cómo apunta Cage, *“dificultar al intelecto su deseo generalizador de las cosas y su voluntad de interrelacionarlas acomodada a nuestra propia reflexión,”* y lo aclara así: *“soltar la presa que habitualmente acompaña a nuestro razonamiento”* de modo que se permita observar el objeto sin juicios ni prejuicios, y dejar libre la imaginación para poder ver, oír, gustar, oler o palpar las cosas no sólo como son sino también, gracias a aquella, la imaginación, como podrían llegar a ser.

Esta atención, esa actitud, esa conciencia también nos permite adentrarnos en el detalle, en lo insignificante, en lo nimio, *“descubriendo así un modo diferente de ver el instante y generando en base a ello un nuevo punto de partida.”*³⁵ Se trata, en definitiva, de una atención sin intencionalidad y que *“abandona la búsqueda de sentido para centrarse y concentrarse en el instante mismo, más allá de toda voluntad de control.”*³⁶

34 Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002), p 30.

35 Bartolomé Ferrando, *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*, (Madrid: Ardora, 2012), p 15.

36 John Cage, citado en: Ferrando, *Arte y cotidianidad*, p 32-33.

Como ya he comentado, para alimentar esa imaginación el artista no sólo se ha de valer del raciocinio objetivo y de la experiencia vivida, sino que también ha de vaciar el pensamiento y dejar que el azar actúe. A su vez, necesita de la intuición como modo irracional de adquirir conocimiento, donde el error y el fracaso son partes de la verdad.

5.2.2 INTUICIÓN COGNOSCITIVA

Visto así, la intuición es otro elemento primordial que caracteriza el proceso artístico que aquí atañe. Esta *Intuición* era para Aristóteles “*como un salto en la capacidad de comprensión*”³⁷ un salto que para Bartolomé Ferrando “*no dispone de los datos suficientes para alcanzar una conclusión determinada*” pero sus resultados llegan a lugares “*que el procedimiento analítico y racional es incapaz de alcanzar*”³⁸.

Aclarado que, para poder acceder a lo insignificante, a lo nimio y al detalle, quizá necesito algunos rasgos que me interesan: una atención, una conciencia y una cierta intuición. Una atención para poder observar lo diferente, lo extraño; una conciencia de nosotros mismo que nos permita vaciar la mente de pensamientos preestablecidos; y una cierta intuición que sobrepase los límites del raciocinio. En definitiva, si tuviéramos que escoger una palabra diríamos que necesitamos: *actitud*. Una actitud que nos parece necesaria para conferir carácter artístico al *objeto cotidiano*.

37 Ferrando, *Arte y cotidianidad* p 73.

38 Aristóteles citado en Ferrando, *Arte y cotidianidad*, p 98.

5.3 EL OBJETO ARTÍSTICO

“La creación artística no puede <<reducirse>> a un sistema: sabemos que el sistema está considerado como enemigo del hombre y del arte”³⁹ Roland Barthes



Imag.13 Kosuth. *Una y tres sillas*. 1965

No, no voy a hacer una definición del *arte*, ni de aquello de lo que el *arte*, habla, pues son muchas las variables que se conjugan y que impiden concretarlo en una frase. Aun así, si tengo que elegir una definición de *arte*, que me identifique me acojo a lo dicho por Kosuth: *“La única razón del arte es el arte. El arte es la definición del arte”⁴⁰*. Sí, me gusta pensar que *el arte habla de arte*, y, por no ser taxativo, y de otras muchas cosas, también.

³⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, (Barcelona: Paidós, 1982) p 153.

⁴⁰ Joseph Kosuth, Joseph. *Escritos (1966-2016)*, (Santiago de Chile: Metales pesados, 2018), p 47.

5.3.1 ¿CÓMO ABORDAR EL OBJETO ARTÍSTICO?

“Y cuando hablo de creación no aludo al hacer un producto artístico sino al simple hecho de mirar, deambular, también escribir o pintar”⁴¹ Isidoro Valcárcel

Cuando el tutor me pidió que intentáramos definir en este proyecto qué entendía por *arte*, en referencia al objeto artístico base de este proyecto, las palabras se me amontonaron unas tras otras, tanto en forma de referentes como con frases cortas que había escuchado y repetido a lo largo de la carrera. Intentaré señalar una a una las connotaciones que la palabra *arte* me provoca, y aunque ninguna de ellas es totalmente cierta, tal vez, entre todas, se podrá hacer una vaga idea de lo que aquí yo entiendo.,

Puesto que el mismo concepto de *arte*, se va reescribiendo a lo largo de la historia y por no caer en la tentación de querer abordar este concepto de manera universal, convendré en acotarlo en el espacio-tiempo que se fragua en el siglo XX y que llega hasta nuestros días.

Me centraré, pues, en las propuestas artísticas que se forjan en el último siglo y que han dado paso a la postmodernidad para intentar alcanzar algunos resultados teóricos, que, como se ha comentado, son múltiples, pues el *arte* tiene muchas lecturas y la certeza, una certeza líquida, va mudando de lugar en el transcurrir de los días, en cada paso y en cada página nueva que tengo la oportunidad de leer o escuchar.

41 Isidoro Valcárcel citado por Eugenio Castro, *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*, (Logroño: Pepitas, 2018), p 28.

5.3.2 RAE: DEFINICIÓN DE ARTÍSTICO

Volviendo al inicio, a la pregunta ¿qué es artístico? No tenemos y no hay una única respuesta. Empezaremos con la definición que da la Real Academia Española⁴² sobre el *arte* y que dice en su primera acepción:

Del lat. *Ars, artis*, y este calco del gr. *τέχνη téchnē*.
1.m.of. *Capacidad, habilidad para hacer algo*.

Con esta definición, “Capacidad o habilidad para hacer algo” se podría decir que todos los hombres lo están, y, por tanto, que todos pueden hacer arte, y sí, en cierto sentido estamos de acuerdo pues como afirma Isidoro Valcárcel, la creatividad, refiriéndose al *arte*, es algo fundamental del ser humano. Ahora bien, la sociedad, y según aclara el mismo Valcárcel,⁴³ tiene la necesidad de clasificar, de ordenar, y para que cada cosa esté en su lugar adecuado, buscar referentes, hitos o normas que limiten el término. Es decir, nuestro afán de catalogar y concretar los conceptos nos empuja a excluir a aquellos que no poseen el nivel conferido y a inscribir como artistas a solo aquellos que cumplen unos requisitos y no a toda la humanidad. Y en este orden de cosas, quizá nos ayude a comprender este matiz la 3ª acepción de la RAE que dice sobre el arte:

3. M. o f. *Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo*.

Preceptos, reglas, caminos marcados, encajonados. Y aún más, si avanzamos y buscamos la definición de artista en la Real Academia Española dice:

1. m. y f. *Persona que cultiva alguna de las Bellas Artes*.

2. m. y f. *Persona dotada de la capacidad o habilidades necesarias para alguna de las Bellas Artes*.

¿Qué se quiere señalar cuando empujan en concreto al artista a la actividad de las Bellas Artes?

42 “arte”, RAE. (<https://dle.rae.es/arte>)

43 “Isidoro Valcarcel, Tesis”, (2015 [consultado en marzo 2022] disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=5ZE20JWqBk0>)

5.3.3 EL CAMPO ARTÍSTICO

Se puede apreciar como la RAE, quizá en su deber de concretar un consenso social, va reduciendo el termino sin evitar que, a la vez, me provoquen algunas dudas, muchas dudas. En este caso al hablar de *arte* o de *artista* se le exige un poco más y se le ordena seguir unas reglas y preceptos que estén relacionados con el mundo de las Bellas Artes.

Intentar definir la Bellas Artes sería muy pretencioso y tal vez inservible así que, hablaré más que del concepto de Bellas Artes, de campo, el campo de las Bellas Artes. Esto me permite hablar de su entorno, y lo que es más interesante, de centrarnos en el proceso independientemente del resultado o el éxito artístico, éxito que, por sus dimensiones, es imposible de regular y por tanto queda fuera de nuestro alcance.

En el campo de las Bellas artes se pueden observar sus componentes, al menos algunos: las *disciplinas*; el *crítico*; el *espacio-tiempo museístico*; el *espectador*; y sin duda, *el artista*. Vayamos por partes:

Las diferentes *disciplinas* y el aprendizaje de sus *técnicas* aportan al artista una armadura que le permite avanzar por terrenos, incluso, desconocidos, por donde dar paso a la creatividad. En este aprendizaje pongo hincapié en el error pues en la praxis del *arte*, en su proceso, los errores son los precursores de los aciertos, los errores son fruto, muchas veces, de la intuición, una herramienta que nos permite ir más allá del puro razonamiento y que, a la vez, provoca la *creatividad*.

El *espacio-tiempo* museístico. En la actualidad, donde la postmodernidad liquida abrió un sinfín de posibilidades, cabe señalar que cualquier lugar es adecuado para colgar la obra artística. Si bien son necesarios los museos, las galerías, los talleres, también lo son la calle y, por supuesto, las plataformas digitales. No hay espacio que no pueda convertirse en un espacio artístico. ¿Los *tiempos*? Los *tiempos* ya no los marca la institución, aunque no debemos olvidar que también: sus ferias, sus bienales, sus acontecimientos, sus premios y todos sus medios; pero en la actualidad, con las redes sociales y el libre acceso a internet, vivimos en un contexto de *inmediatez* y es el propio artista quien decide a qué hora y cómo presentar su propuesta. Propuestas que cambian y modifican los espacios-tiempos debido justamente a esa *inmediatez*, y lo que

antes de ayer era pionero y outsider tal vez hoy sea obsoleto y museístico (en clara referencia al factor fagocita que tanto el mercado como las instituciones y museos desarrollan con respecto a las continuas vanguardias y retaguardias). Y es en esa inmediatez y, sin duda, presente cambiante, donde ha de situarse el artista contemporáneo, aunque su obra sea justamente extracontemporánea.

El tercer elemento, el *crítico*, el *curator*, el *comisario*, dan, expresan y/o apuntalan alguna de las muchas lecturas que la obra artística es capaz de sugerir; además, es la voz externa necesaria para que el gran público puede reconocer que se encuentra ante una obra de arte. También propician que el mercado del arte tenga motivos suficientes para incluirla en sus catálogos. En este punto, no como crítico, pero si como catalizador, sería conveniente señalar la labor inconmensurable que los maestros, profesores, y compañeros desarrollan no sólo en el aprendizaje de las técnicas, de sus referentes, de su historia, sino también en sus aportaciones críticas. Si para el mundo y el mercado del arte es necesario la labor del crítico, para el artista, creemos, el acompañamiento de sus maestros a lo largo de su carrera le permitirán avanzar conjuntamente en este devenir incierto que es el *arte*.

Otro de los elementos del campo de las Bellas Artes es el público, los *espectadores*. Un elemento del que suscribimos lo que en su momento dijo M. Duchamp y que ya hemos apuntado:

*“El artista no es el único que consuma el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus profundas calificaciones, para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.”*⁴⁴

Por tanto, el arte necesita del espectador, de su atención como apunta David Pérez, una atención que traerá aparejada *“la necesidad, de la conciencia de nuestra desnudez.”*⁴⁵ Y en ese contacto, tal vez roce y fricción con la obra artística el espectador tome conciencia de que en realidad no sabe nada.

44 Marcel Duchamp, citado por: Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*, (Valencia: Mahali, 2009) , p 87.

45 David Pérez, *Una poética del etcétera. Juan Hidalgo y la fractura documental*, (Valencia: Fire Drill, 2018), p 44.

Esa provocación, esa reacción, ese espacio abierto que el arte estimula y ha de estimular en el espectador parece uno de los puntales por los que ha de discurrir el proceso creativo.



Imag.14

Antoni Muntadas. *Atención: La percepción requiere participación*, 1999.⁴⁶

En estos últimos párrafos he hablado de las *disciplinas* y sus *técnicas* como herramientas de trabajo, del trabajo conjunto con los compañeros, los maestros y los *críticos*, de la idoneidad de expresarse en un presente de *aquí y ahora* y del *espectador* como parte importante de la propuesta artística, señalando entre todos que el proceso es más interesante que el resultado. Ahora, con todos estos elementos puestos encima de la mesa voy a dar paso al *artista*.

46 Antoni Muntadas con su obra: *Atención: la recepción requiere participación*, nos exige un poco más como partícipes y lo especifica: “*Es una forma de interrogar, de alertar y cuestionar.*”. Es evidente que Muntadas interpela al espectador, le reclama atención y en cierta manera una actitud, una actitud paralela o quizá, similar a la del artista. Félix González Torres insiste en lo mismo: “*Yo necesito el público para completar la obra. Pido al público que me ayude, que asuma la responsabilidad, que se transforme en parte de mi obra, que se integre. Tiendo a pensar de mí mismo como un director de teatro que está tratando de transmitir algunas ideas por medio de la reinterpretación de la teoría de división de roles: autor, público y director.* Textos extraídos de: José Luis Clemente, *El artista*, Pdf. (Documento inédito asignatura Comportamientos del arte contemporáneo ante el cambio de paradigma. Máster de producción artística), (Valencia: UPV. 2016-17).

5.3.4 TODAS SOMOS ARTISTAS



Imag.15 Lapassa. Vivències radicals. 2017.⁴⁷

Por supuesto, todas las personas, hombres y mujeres, son *artistas* como apuntaba Beuys. En la misma línea, Isidoro Valcárcel, haciendo un símil con la poesía, comenta, todos somos poetas, aunque no escribamos versos, aunque no tengamos versos, lo importante para él es algo tan habitual como cruzar la calle, pero hacerlo de forma poética, sabiendo que quieres cruzar la calle y, para ello, poner todo el empeño en cruzarla, sólo o con más gente, aquí y ahora. Esa actitud, que quiere cruzar la calle, que quiere hacer poesía, que quiere hablar de *arte*, dentro de un espacio palpable y en un tiempo presente es bastante elocuente para entender mi postura sobre qué es ser *artista*. Al hablar de un espacio palpable y un tiempo presente, lejos de un lugar y tiempos utópicos, un espacio tiempo actual, consciente y real, tal vez, *vivir la vida* sea lo que estos elementos proponen o al menos a mí me lo parece.

47 En *Vivències radicals* se le invitó al público a que leyera un poema elegido al azar de los muchos libros que en el escenario había, al final, como colofón, se les entregó la letra de una versión desconocida por ellos de un tema popular. Las disonancias y la falta de coordinación como elementos azarosos convirtieron el tema en algo completamente nuevo y diferente de lo que se esperaba.

Una actitud, y aquí acaparo palabras de Bartolomé Ferrando⁴⁸, que exige un vaciado, un vano sin prejuicios que nos permita adentrarnos en el detalle, en lo nimio y en nuestro caso como veremos más adelante, en los intersticios de lo cotidiano. Un espacio palpable y un tiempo presente lejos de un lugar y tiempos utópicos, un espacio tiempo actual, consciente y real. Tal vez, vivir la vida sea lo que estos elementos nos proponen.

5.3.5 LA CREATIVIDAD COLECTIVA

Con ellos, actitud, presencia y vivencias, rasgos comunes y, a su vez, arraigados en lo personal y singular, quizá se abra paso a la creatividad que, como hemos apuntado antes, es algo fundamental en todo ser humano. Una creatividad que se confunde con la vida y que, apoyada en cualquier disciplina con mayor o menor técnica, pero con actitud y trabajo, dan pie al proceso que la caracteriza, el arte. Un proceso que nos une en lo común, en lo creativo, como consustancial al ser humano, pero que a su vez es muy personal y subjetivo.

Podemos observar cómo lo creativo abre y cierra el círculo. Lo creativo, lo artístico, es el alimento del artista y propio del ser humano y por tanto un bien común, a la vez, como vivencia, posee rasgos personales y subjetivos, por tanto un elemento individual, que, al compartir, al expresarse, al exponerse retorna al colectivo. Cierra el círculo, además, como se ha apuntado, es el espectador, en definitiva, la comunidad, quien acaba la obra, obra que, de cualquier manera, siempre está anclada en el presente, en un espacio-tiempo real que también forman y modifican el resultado.

En cualquier caso, como comunidad, no podemos olvidar que el *arte*, o mejor dicho la cultura en general es una construcción humana en el tiempo y en el espacio, y que en cierta medida nos distingue. Pensamos, siguiendo esta lógica, que lo artístico, el objeto artístico, será definido por la cultura que lo sustenta. En cualquier caso, podría hablar de *creatividad colectiva*.

48 Ferrando, *Arte y cotidianidad* .

5.4 ACTITUDES VARIABLES

Aun así, aunque es la sociedad en definitiva quien favorece la creatividad colectiva, quiero subrayar que, detrás de toda creatividad, subyace una actitud, no sólo para el artista, como se ha apuntado, sino también para el espectador. Un espectador activo, que también ha de vaciar su mente para adentrarse en el espacio artístico y formar parte de él, pues sin él, la obra no habla, no escucha, no oye, no huele, ni toca.

Una actitud que en los artistas, como referentes, se materializa de múltiples maneras; que en Duchamp se manifiesta como una decisión, una elección; en un pensamiento, idea o concepto para Kosuth; en una experiencia antropológica, individual y social como lo es para Beuys; y en un humor inteligente que aúna a los dadaístas, los surrealistas y que podemos observar en el movimiento Fluxus; esa actitud, detrás de la cual no hay nada como apunta Warhol, es una declaración de intenciones, es hablar de lo que cada uno entiende qué es *arte*, es hablar de *arte*.

El arte habla de arte, y aquí me repito, porque hay una historia, unos referentes, una cultura, que se refrendan una y otra vez, con mayor o menor técnica, con unas u otras disciplinas, pero sobre todo una *actitud* para hablar de *arte*, que quiere hablar de *arte*. Y esa predisposición, en un presente y espacio actuales, exige un contacto con la vida, y ambos, actitud y vida, están o deberían ser parte del proceso creativo.

5.4.1 EL GESTO

*“De este modo, nos encontramos con que la sola actitud, el solo comportamiento, es ya obra de arte, pero obra de arte improductible e improductiva”*⁴⁹ Eugenio Castro

Durante la investigación para este trabajo, me he encontrado con muchos autores que parecen apuntar en la misma dirección: la acción y/o la actitud en el proceso artístico. Demis Roche lo plantea de esta manera: *“Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar”*⁵⁰. Para Sontag: *“fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”*⁵¹, en Duchamp: *“El mayor problema era la selección”*⁵². Y veo como Valcárcel en la cita que inicia este apartado apunta directamente a la actitud. Actitud, elección, apropiación, la acción misma... conjugaciones que señalan el proceso en detrimento del resultado, o al menos, sin darle prioridad ejecutiva, pues en este, como hemos ido apuntando, su valoración va a depender de las diferentes lecturas que los diferentes actores del campo del arte vayan realizando.

Por otro lado, como ya he señalado, la imposibilidad de concretar el lenguaje del arte nos debe hacer reflexionar sobre lo que subyace, lo que lo sustenta, aquello que las palabras no pueden expresar. Es por ello por lo que me decanto en este proyecto por el gesto, y con ello me refiero a la acción de escribir, pintar, fotografiar o esculpir, gesto que acompaña la actitud del artista y/o lector.

Roland Barthes reflexionando acerca de la escritura de TW (TWOMBLY) comenta: *“TW nos explica a su manera que la esencia de la escritura no es su forma ni su uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce con dejadez.”* Y lo defiende de esta manera: *“el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean el acto de una atmósfera (en el sentido astrónomo del término).”* Y continúa y aclara: *“Vamos a distinguir, por tanto: el mensaje, que pretende producir una información, el signo, que pretende producir una intelección, y el gesto que produce todo el resto (el suplemento) sin tener forzosamente la intención de producir nada”*⁵³

49 Castro, *Isidoro Valcárcel Medina*, p 15.

50 Demis Roche, citado por Phillippe Dubois, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, (Barcelona: Paidós, 1994)

51 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, (Madrid, Alfaguara, 1996), p 14.

52 Juan Calzadilla, *Marcel Duchamp Concentrado*, (Caracas: Tropyko, Colección Paria, 1992).

53 Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p 162-164.



Imag.16 Twombly. *Vengeance of Achilles*. 1978.

Tanto el mensaje como el signo son elementos que la sociedad nos da y controla, sólo el *gesto*, parece ser, presume de libertad, una libertad que no acaba en el artista.

Isidoro Valcárcel lo defiende en otros términos cuando dice que poesía es cruzar la calle, querer cruzar la calle y poner todo el empeño en cruzar la calle. Esta actitud, que está detrás de todo este proyecto, es la que da sentido, a mi modo de ver, al *objeto cotidiano* como propuesta artística

Centrarse en el gesto es un modo de proceder, que lejos de la conciencia de lo que se quiere expresar, nos empuja a expresar sin más, y aunque se tenga clara la idea que lo sustenta, es la sinrazón, el azar, la espontaneidad y la mirada de niño, la que se cuele entre las manos produciendo fenómenos artísticos que ni siquiera el artista puede controlar en su totalidad, convirtiéndose en un juego donde el espectador tiene sus propias cartas. O como apunta Vargas Llosa en el prólogo cuando hace referencia a Cortázar: “*para él, escribir es jugar, divertirse, organizar la vida -las palabras, las ideas- con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos.*”⁵⁴ Al hablar de niños y locos, parece que nos invita a substraerse de los filtros que la sociedad y la razón nos va inculcando en nuestro día a día con el afán de convertirnos en adultos.

Pero, volviendo al gesto, Barthes, comentando a TW, también habla de juego y de fantasía lejos de la regulación o de la percepción visual del trabajo, relejendo lo que él llama el *ductus*, es decir, el movimiento de la mano, su trayecto, sus exploraciones y sus perezas. Una mano que dibuja y juega con esos trazos una o más veces, redibujando encima de lo dibujado. Esta reescritura, también será un concepto que me ayudará a cambiar y modificar el *objeto cotidiano*, su razón de ser, su utilidad, aquello para lo que fue creado.

Seguir el *gesto* implica vaciarse de prejuicios, olvidarse del producto, del resultado. Implica también, tirar mano de la intuición, imaginar la mano del artista, quizá la actitud que lo sustenta, el proceso de elección, selección o producción, el gesto incontrolable e impreciso de la acción artística. En resumen, creo que el *gesto* está detrás de la intención tal vez des-intencionada del artista y que, en nuestro caso, me permite trabajar con el objeto usado y darle carácter artístico

Hemos visto a lo largo de este capítulo como el objeto usado favorece el desarrollo de conceptos artísticos y que la misma práctica artística implica una *atención* por parte del artista y que también se le exige al espectador. Se conformarán alrededor de la pieza múltiples lecturas, lecturas que difícilmente podrán extrapolarse a la sociedad en las que se producen, lecturas que difícilmente podrán expresarse solo con palabras. He querido destacar que, con todo, el error, el proceso, es tan importante como el resultado y que en ese caminar, en ese deambular, *el arte se acerca a la vida*.

54 Vargas Llosa, “Prologo”, *Cuentos completos (1945-1966)*, Julio Cortázar, (Madrid: Alfaguara, 1966), p 15.

6 CONCLUSIONES

En este trabajo fin de máster se propuso indagar aquellos conceptos que el *objeto cotidiano* podía aportar al espacio artístico y contemporáneo. Creo que, tras la tesis que hemos abordado, subyacen especulaciones muy subjetivas con lo que los posibles hitos o metas alcanzadas en ningún momento se pueden extrapolar al conjunto de artistas que confeccionan el panorama actual. Quiero decir con esto que, tras analizar los aspectos que considero relevantes para el hecho artístico, tan solo puedo puntualizar que son producto de una reflexión personal y que existen otros tantos puntos de vista tan distintos e interesantes, que me es imposible afirmar que haya topado algo parecido a una definición completa del mismo.

Aun así, parece relevante corroborar algunos elementos que el objeto cotidiano aporta a este conglomerado artístico que, si bien no es universal, sí se repite a lo largo de la historia y en especial en el último siglo. Hablo de actitud, de proceso, de pensamiento. Me refiero también a esa dicotomía entre la razón y la sensación que ha surfeado a lo largo de los siglos, y pongo hincapié en la imaginación y en la fuerza intuitiva que nuestro cerebro, lejos del raciocinio, puede alcanzar.

Interpelo en esta tesis la mirada de niño, la que se deja sorprender, la que es capaz de salirse de los esquemas predeterminados que cada sociedad sustenta y que no le importan valores como el de *original o único*, que no busca el *aura* de las cosas pero sí se emociona, que especula, que inventa, qué busca sensaciones más allá de lo que ve, que observa, que toca, que oye, escucha y saborea en un mundo donde las imágenes, la enorme producción de imágenes parece haber mutilado cualquier atisbo de imaginación, donde lo que se ve es lo real y por tanto, lo que no se ve no existe, y donde no hay espacio para lo sublime.

CONCLUSIONES

El simulacro, el postureo, la representación, auspiciados por las redes y los medios, nos inundan de medias verdades apuntaladas con imágenes cercenadas o simplemente trucadas de cierta credibilidad.

Volver al objeto, un *objeto cotidiano* y en desuso, me permite tocarlo, olerlo, escucharlo, traspasar los límites de lo visual y lo que es más interesante, repensarlo.

Ahondar en el objeto provoca en mí la fantasía, me cuenta historias y consciente en poder redescubrir en ellos nuevas aventuras: reescribir nuestras subjetividades; conjugar con nuestras técnicas; maridar con otros objetos; remover el surrealismo que subyace; o simplemente disfrutar, saborearlo sin más.

Volver a lo cotidiano, a lo común, a la rutina, centrarse en el día a día, acerca el arte a la vida y eso me parece de gran interés. Un arte vivo en contacto con el entorno, con el espectador, aquí y ahora.

Entender el proceso artístico como trabajo diario permite que otros elementos incontrolados como son el azar, el error, la sorpresa, lo casual, formen parte del hecho creativo. Despojar al arte de su grandilocuencia da pie a salir de los espacios museísticos y abrir otras puertas donde lo otro, lo diferente, lo sorprendente, lo sublime vuelva y pueda imprimir nuestras mentes.

CONCLUSIONES

En esta Tesis, pensamos, pongo en valor, a partir del *objeto cotidiano*, aspectos artísticos que, entiendo, pueden sumarse al proceso creativo del amalgama contemporáneo. Aspectos del objeto que nos *apropiamos* y que se reflejan como un *collage* en la obra, como un mapa que hay que travesar y, sobre todo, evidencian al *artista*, sus decisiones, sus aciertos y sus errores. Sin esta actitud activa, los objetos quedarán como un mero objeto común al que la sociedad de consumo global en la que estamos inmersos ha creado para su obsolescencia, sin memoria ni proyecto, sin vida.

Esta propuesta, por tanto, va más allá de la obra, se centra en el *artista*, en su *gesto*, se deja llevar por su mano perezosa, vacía de intenciones, pero con pensamiento, con razonamientos intuitivos, pero sin conclusiones, sin certezas. Es, extrapolándolo, como explorar el verso no escrito del poeta.

CONCLUSIONES

Con esa predisposición, que exige tanto al artista como al espectador, nos sumergimos en el devenir de la obra para ser partícipes de su resultado. Un resultado fluido con muchos matices, inacabado, tal vez prematuro. Y, por supuesto, inmersos en un proceso, una decisión, una elección, una actitud que quiere y habla de *arte*, porque en definitiva, *el arte habla de arte*, de su historia, de su tiempo y espacio actuales, contemporáneos. Y es justamente en eso, radica la diferencia entre un objeto cotidiano y un objeto artístico.

A lo largo de este ensayo he querido subrayar como: **1.-** este **objeto** incita al desarrollo de conceptos artísticos y **2.-** que la misma práctica artística implica una **atención** por parte del artista y que también se le exige al espectador. **3.-** A su vez, se conformarán alrededor de la pieza múltiples lecturas, lecturas que difícilmente podrán extrapolarse a **la sociedad** en las que se producen, lecturas que difícilmente podrán expresarse solo con palabras. Se ha visto también que, con todo, **4.-** el azar, tal vez el error, **el proceso**, el acto de caminar, deambular, cruzar la calle, **1.-** el arte se acerca a **la vida**.

7 BIBLIOGRAFÍA

Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria editorial, 1985.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1991.

Artaud, Antoni. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.

Augé, Marc. *Los lugares del futuro. General de ediciones de Arquitectura*. Valencia 2018.

Balzac, Honore. *La obra maestra desconocida*. Casimiro libros. 2011, Madrid.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ed. Paidós, 1992.

Bauman, Zigmunt. *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.

Bauman, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de cultura económica de argentina, 2013.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Paidós, 1990.

Baudrillard, Jean. *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder*. Madrid: Circulo de bellas artes, 2006.

Beljon, JJ . *La gramática del arte*. Torrejon de Ardoz: Ed. Celeste, 1997.

Castro, Eugenio. Isidoro Valcárcel Medina. *Conversaciones*. Logroño: Pepitas, 2018.

Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2018.

Clemente, José Luis. *El artista*. Pdf. (Documento inédito asignatura Comportamientos del arte contemporáneo ante el cambio de paradigma. Máster de producción artística). Valencia: UPV. 2016-17.

Clemente, José Luis. *La institución*. Pdf. (Documento inédito asignatura Comportamientos del arte contemporáneo ante el cambio de paradigma. Máster de producción artística). Valencia: UPV. 2016-17.

Chao-Yang, Lee. "La odisea de los objetos cotidianos. Meditación, memoria y metamorfosis". *Riunet*. Valencia: Universidad Politécnica de València, 2016.

Cortázar, Julio. *Cuentos completos (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara, 1966.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.

De la Nuez, Iván. *Teoría e la retaguardia · Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bibao: Consoni, 2018.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.

Devord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Ferrando, Bartolomé. *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora, 2012.

Ferrando, Bartolomé. *De la poesía visual al arte de acción*. Bizkaia: L.U.P.I., 2014.

Ferrer, Ester. *En cuatro movimientos*. Madrid: CGAC, 2012.

Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis. 2001.

Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Gablik, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume, 1987.

Garcés, Marina. *Nueva Ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial. 2003.

Gleizes, Albert, Metzinger, Jean. *Sobre el cubismo*. Murcia: ed. Arquitecturas, 1912.

Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.

- Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2017.
- Hernández-Navarro, Miguel A. *Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid: Publicado por El Ayuntamiento de Alcobendas, 2009.
- Iria, Candela. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York 1970–1990*. Madrid: Alianza forma, 2007.
- Kaprow, Allan. *La educación del desartista*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007.
- Kosuth, Joseph. *Escritos (1966-2016)*. Santiago De Chile: Ed. Metales pesados, 2018.
- Lesper, Avelina. *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá, Colombia: Ed.libros malpensante, 2012.
- Llorca, Vicente. “Fotografía: el nombre de las cosas. La imagen inmediata”. *Lápiz*. Revista internacional De arte. Nº 103. Madrid: Ed. José Alberto López, 1994,
- Maderuelo, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid : ED.Akal/ Arte y estética, 1988.
- Martín Prada, Juan. *Otro tiempo para el arte*. Valencia: Sendemá, 2012.
- Mcluhan, Marshall; Fiore Quentin. *El medio es el masaje*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.
- Munari, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?: apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Nogué, Joan. *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Ono, Yoko. *Pomelo*. Buenos Aires: Ed. De la Flor S.R.L., 1964.

Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal. 2009.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.

Tatarkiewitz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte , belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid:Tecnos, 2001.

Torrecilla, Elia, Miguel Molina-Alarcón. *Acciones desapercibidas*. Valencia: Ediciones desapercibidas, 2016

Valcárcel Medina,Isidoro. *3 ó 4 conferencias*. León: Plástica & Palabra, 2002.

Vila-Matas, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Ed. Planeta, 2015.

Virilio Paulo. *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004.

Vozmediano, Elena. "El paisaje contemporáneo". *Arte y parte*. N 112. Cantabria: Archivo Lafuente S.L.U., 2014.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017.

WEBGRAFÍA

Barragán, José María. "Cambio de estrategias en el arte contemporáneo. De la referencialidad al simulacro". *Luego: cuadernos de crítica e investigación*. (1992 [consultado en marzo 2022]).

<https://revistes.ub.edu/index.php/luego/article/download/35094/34420>

Betancourt, Michael. "El aura de lo digital". [Consultado mayo 22].

<https://journals.uvic.ca/index.php/cttheory/article/view/14487/5330>

Capardi, Daniel. "Acerca del arte conceptual". *Nombres*, 1995, nº 6. [Consultado abril 22].

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/download/2078/1069>

Carrizo, Mariana. "La salvación de lo bello". *Páginas de Filosofía*, Año XIX, Nº 22. Universidad Nacional del Comahue. Argentina. (2018) [Consultado abril 2022]. P 234-241

<http://revela.uncoma.edu.ar/htdoc/revela/index.php/filosofia/index>

Cendón, Susana. "Contradicciones del arte de nuestro tiempo. La herencia manierista de Marcel Duchamp". *MINIUS X*, Universidade de Vigo. (2002 [consultado febrero 2021]).

<http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/mns/article/view/3011/2800>

"Cómo citar según el estilo Chicago". *Fundación Empresas*. Barcelona: Universidad Ramon Llull. [Consultado junio-Julio 2022].

https://biblioteca.iqs.edu/sites/default/files/como-citar-segun-el-estilo-chicago_esp.pdf

"Conversación entre Isidoro Valcárcel y Santiago Sierra con Jorge Díez". *Youtube*. [consultado febrero 2021].

<https://www.youtube.com/watch?v=ooKyj27Hcqk>

"Esther Ferrer". [Consultado abril 2022].

<https://raco.cat/index.php/BRAC/article/view/342293>

Domínguez Regaña, Inés. “Instalaciones multisensoriales. Expresiones de formas abstractas” *Riunet*. Universitat Politècnica de València. (2019 [consultado en marzo 2022]).
<https://riunet.upv.es/handle/10251/125895?show=full>

Fontcuberta, Joan. “Gastropoda” *La fábrica*. (2016 [Consultado marzo 2022]).
<https://www.lafabrica.com/galeria-exposiciones/joan-fontcuberta-2/>

Furió Vita, Dolores. “Apropiacionismo de imágenes: Found Footage”. *Riunet*, UPV. (2014 [consultado diciembre 2021]).
<http://hdl.handle.net/10251/37019>

Grossmann, G. Ulrich. 2012. “El Aura De La Obra De Arte Y La Desaparición Del Original”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* nº 34. (2012 [consultado febrero 2021]).
<https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2012.100.2333>.

Hernández Navarro, Miguel A. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revistas culturales*. (2006 [consultado diciembre 2021]).
<http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html>

“Isidoro Valcárcel Medina. Entrevista en Tesis”. *Youtuve*. (2015 [consultado marzo 2022]).
<https://www.youtube.com/watch?v=5ZE20JWqBk0>

“Isidoro Valcárcel Medina”. *Archivo Artea*. [Consultado marzo 2022].
<http://archivoartea.uclm.es/artistas/isidoro-valcarcel-medina/>

Mas, Ricard. “Deu postals de perejaume i un sms del compilador”. [Consultado abril 2022].
<http://revistes.iec.cat/index.php/metode/article/viewfile/64651/64519>

Muñoz, Miguel Ángel. “El collage: un juego visual poético”. *Casadeltiempo*. (2013 [consultado febrero 2022]).
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/69_70_vi_jul_ago_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_69_70_75_78.pdf

Norman, Emma. "CÓMO CITAR EN ESTILO CHICAGO. Técnica de referencia para la elaboración correcta de notas a pie de pagina y bibliografías". México: Universidad iberoamericana. (2009 [consultado junio-julio 2022]).
<https://biblioteca.intec.edu.do/downloads/documents/files/formatos-bibliograficos/manual-citar-chicago.pdf>

Olave, Ricardo. "El urinario de Duchamp: la polémica pieza que cambió la percepción del arte". *La tercera*. (2019 [consultado marzo 2022]).
<https://www.latercera.com/culto/2019/02/20/urinario-duchamp/>

Papavasileiou, Iovannis. "The Post Readymade Photographed Object". (2020 [consultado mayo 2022]).
<https://n9.cl/xczwx>

Parra, Carolina. "Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina". *IMAFRONTE*. Nº 15. (2000 [consultado en marzo 2022]).
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiC-eu-ptX3AhXyh_0HHfzIC3IQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F306099.pdf&usg=AOvVaw074fyVFYUiKvY1WUPktY3Z

"Perejaume". *Macba*. [Consultado abril 2022].
<https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/a-z/perejaume>

Pérez, María Luisa Sánchez, and María Garrido-Román. "Copias de copias: la apropiación de la apropiación en Arte Contemporáneo." *Observar*. Revista electrónica de didáctica de las artes 11 (2) (2017 [Consultado marzo 2022]).
<https://www.observar.eu/index.php/Observar/article/view/84>

Punte, María José. Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisada por Maria Negróni. *Mitologías hoy*. (2018 [Consultado enero 2022]).
https://scholar.google.es/scholar?as_occt=title&as_q=Una%20resaca%20de%20juguetes%20olvidados:%20la%20obra%20de%20Joseph%20Cornell%20revisada%20por%20Maria%20Negróni

Ruiz, Rafa. Arman, un pionero en crear arte con basura hace 60 años. *Signus.es*. (2019 [Consultado enero 2022]).
<http://www.pabloinda.com/wp-content/uploads/2017/08/El-Objeto-Matriz-UFT-2004.pdf>



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSIDAD POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLES ARTS
DE SAN CARLES



REPENSAR EL OBJETO

La utilización del objeto cotidiano
para el hecho artístico.

UNIVERSITAT POLITÈCNICA VALÈNCIA
FACULTAD DE BELLES ARTS SANT CARLES

TFM MÁSTER DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

TIPOLOGÍA 1



<http://martillopis.es>
joanlluis.llopis@gmail.com
633 680 602



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

