



LA ODISEA DE LOS OBJETOS COTIDIANOS.

Meditación, memoria y metamorfosis

Trabajo Final de Máster. Tipología 4.

Autora: Chao-Yang Lee

Tutor: Bartolomé Ferrando

Valencia, 25 de Junio de 2016

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes de San Carlos



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster (TFM) trata sobre los objetos cotidianos y su confluencia con la práctica artística; asimismo, intenta aportar una mirada alternativa sobre aquellos objetos que nos inspiran hacia el arte. Además, se considera la investigación de este TFM como un viaje de búsqueda y encuentro semejante al proceso de creación artística.

En la parte teórica, se enfoca el origen del *ready-made* y su evolución posterior en la historia del arte. Asimismo, se menciona su relatividad con lo insignificante de la vida cotidiana en la práctica artística. Durante la década de los cincuenta, la interacción entre oriente y occidente hizo que varios artistas comenzaran a tomar interés en la idea de Zen y a prestar atención en los objetos de la vida cotidiana; además, la creación de la obra de arte se convierte en un proceso de meditación dentro de su entorno. Por lo tanto, son abordados una serie de referentes artísticos en torno estos temas. En la parte práctica, se realiza un análisis de las obras creadas durante el período de investigación, se describe cómo se inician diferentes ideas y como éstas se desarrollan, procesan y evolucionan. Reconocemos que la obra artística realizada no sólo sirve como medio para expresar los pensamientos de la artista, sino también para ofrecer una mirada alternativa a sus espectadores.

PALABRAS CLAVE

objeto cotidiano, *ready-made*, meditación, memoria, metamorfosis, lo insignificante

ABSTRACT

The final project of the master's degree (TFM) is about the daily life objects and their trajectories with the art practice; meanwhile, it intends to offer an alternative way of looking at the daily life objects that inspire us toward the art. Moreover, it considers that the investigation of the project is journey that contains the search and the encounter, the same as the process of artistic creation.

In the theoretical part, it focuses on the origin of ready-made and its evolution in the history of art. It also talked about its relativity to the insignificant in our daily life as the practice of arts. During the fifties, the interaction between the East and the West, a few artists began to take interest in the idea of Zen and pay attention to the daily life objects. The creation of arts became a process of meditation on their environments. Regarding these issues, it would also talk about some related artists. As for the second part, the analysis of the works created during the period of the investigation was carried out, and it also discussed how the ideas began, developed, processed and evolved. We recognize that the works of arts not only serve as a means of expression for the artist, but also establish an alternative way of seeing for the viewers.

KEYWORDS

daily life object, *ready-made*, meditation, memory, metamorphosis, the insignificance

A mis padres,
hermanos
y amigos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

METODOLOGÍA

Primera Parte- Fundamentación Teórica

1. LA BÚSQUEDA. OBJETOS COTIDIANOS COMO OBRAS ARTÍSTICAS.....	19
2. METAMORFOSIS. SURREALISMO Y EL MUNDO INTERIOR.....	27
3. LA MIRADA. UNA EXPERIENCIA MEDITATIVA.....	35
4. LO INSIGNIFICANTE Y LA COTIDIANEIDAD.....	43
5. LA MEMORIA. CENIZAS DEL TIEMPO.....	49

Segunda Parte- Producción Artística

6. EL ENCUENTRO. OBJETOS COTIDIANOS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN	57
7. LA LLEGADA. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS REALIZADAS.....	59
<i>No importa la velocidad</i>	60
<i>46022_odisea</i>	66
<i>El caos primigenio</i>	72
<i>Memoria cero</i>	78
<i>Burbuja de la vida</i>	82
REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	86
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	90

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo Final del Máster (TFM) pertenece a la tipología de proyecto número cuatro: producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica. Las obras artísticas han sido realizadas durante el transcurso del Máster en Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos en la Universidad Politécnica de Valencia.

La forma y el contenido del presente TFM han sido desarrollados durante el Máster, aunque el interés en torno a los objetos cotidianos presenta un origen anterior. El hecho de provenir de una familia de clase humilde y trabajadora repleta de niños y con escasos recursos económicos ha hecho que me sienta en una situación al margen de la sociedad. De hecho, suelo identificarme de forma metafórica con objetos abandonados los cuales, aunque no forman parte del sentido del gusto general, presentan para mí un mundo propio y energías de carácter mítico, curioso y fascinante. Como señala la frase budista: “El universo existe en una flor y Buda en una hoja”. Al igual que las flores y hojas, los objetos cotidianos presentan el mismo carácter mítico. De esta manera, se ha iniciado una odisea quimérica con objetos cotidianos a través de la producción artística, fundamentándome en mis sentimientos a lo largo de mi vida.

Paulatinamente, este interés se ha ido arraigando en la relación entre el mundo material y el mundo espiritual. Mientras se ha trabajado el objeto cotidiano como obra artística, se ha reflexionado sobre la influencia de la mirada oriental en el mundo del arte occidental, en el Arte Moderno y el Arte Contemporáneo. La investigación y el conocimiento de la historia de Arte Contemporáneo es un proceso de gran importancia para este proyecto artístico.

Además de utilizar objetos encontrados, algunas de las obras se encuentran acompañadas por piezas escultóricas creadas según mi intuición. La contemplación de los objetos y esculturas creadas es concebida como un vehículo para adentrarse en la

memoria y el sueño. Las obras artísticas realizadas trasladarán al espectador a un mundo personal e íntimo.

El presente TFM contiene esta producción artística y su fundamentación teórica. La parte teórica aborda el pensamiento teórico y la búsqueda personal que han influido en la creación de las piezas artísticas. Por otro lado, la parte de la producción artística se centra en el análisis y descripción del proceso de producción de las obras. Finalmente, se concluye con una reflexión sobre los resultados obtenidos en el proyecto y las perspectivas que presenta su desarrollo futuro.

OBJETIVOS

Los principales objetivos marcados son los siguientes:

- Investigar el origen del *ready-made* y su influencia posterior en la Historia del Arte.
- Explorar ejemplos artísticos relacionados con el empleo de objetos cotidianos.
- Utilizar la memoria como inspiración en la producción artística.
- Buscar diferentes poéticas en los objetos cotidianos a través de su distorsión y recomposición.
- Experimentar con diferentes materiales para conseguir un resultado poético y singular.
- Realizar una serie de obras inédita y analizarla.

METODOLOGÍA

Metodológicamente, este TFM se encuentra determinado por la tipología de proyecto mencionada anteriormente. Para empezar fue necesario concretar los conceptos del proyecto, donde las ideas influyeron en la producción artística. De esto modo, se

extrajeron ideas clave de cada obra realizada y se buscaron los conceptos que presentaban en común. A continuación, se estructuraron los temas principales de este proyecto en función de los diferentes enfoques considerados (Ver Fig. 1), lo que permitió empezar a investigar las fuentes teóricas.

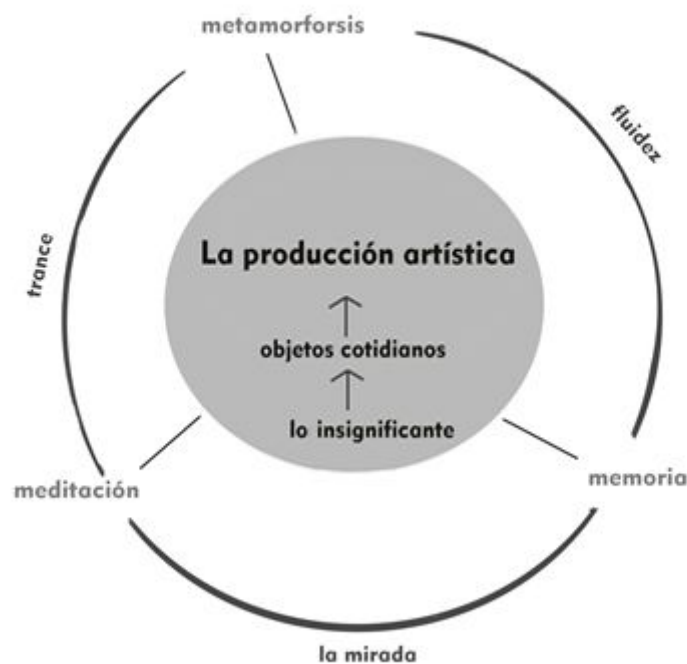


Fig. 1. Chao-Yang Lee, Esquema del proyecto.

En cuanto a la fundamentación teórica, se han consultado distintos recursos, entre los que destacan libros, revistas, catálogos e Internet. Los temas y autores relacionados con el proyecto han resultado una guía esencial para la investigación teórica. Además, los textos escritos por los artistas referentes o los análisis existentes sobre sus obras también han supuesto un recurso importante.

En cuanto a las obras realizadas, se han incluido cinco obras en este TFM que comenzaron como objetos cotidianos encontrados y quedaron convertidos en obras

artísticas a través de la visión de la artista. Las cinco obras se encuentran relacionadas con el tema de la memoria. En la obra *No importa la velocidad*, se utilizaron papeles de revista convertidos por la artista en avioncitos, tratándose de un recuerdo de la infancia. En *46022_odisea*, la apropiación de objetos cotidianos como un lápiz, corcho y plantas secas (además de otros materiales) sirvió para componer varias mini esculturas que en su conjunto forman un diario de viaje. En *El caos primigenio* y *Memoria cero*, fueron empleados objetos cotidianos pintados de blanco y fueron colgados al azar para evocar el tema de la memoria. Por último, la pieza *Burbuja de la vida* aborda la existencia humana y la memoria en nuestro entorno.

PRIMERA PARTE- FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1. LA BÚSQUEDA.

OBJETOS COTIDIANOS COMO OBRAS ARTÍSTICAS

Como el dicho dice: “No hay nada nuevo bajo el sol”. Aunque la serie de obras fotográficas *Pictures of Garbage* (Ver Fig 2.) realizadas por el artista Brasileño Vik Muniz en 2008 fue exitosa y ofreció un significado y punto de vista muy particular en torno al proceso y generó un efecto que posteriormente trascendió: el empleo de objetos cotidianos u objetos abandonados en la obra artística no era algo nuevo. En efecto, la libertad en el uso de objetos cotidianos como sujetos o materiales para la realización de obras de arte puede ser rastreada hasta la primera década del siglo XX, cuando Marcel Duchamp acuñó el término de *ready-made*.



Fig. 2. Vik Muniz, *The Sower (Zumbi)*, 2008

En este capítulo se expondrá el origen de la utilización de objetos cotidianos en el arte plástico y asimismo se hablará sobre el papel que éstos desempeñan en el proceso de la producción artística. Por otra parte, el cómo los pintores incorporan objetos en sus obras es también un tema que se tratará en este capítulo. Por último, se expondrán las diversas funciones y significados de los objetos cotidianos en el Arte Contemporáneo y

se mencionarán artistas como Joseph Beuys y Tony Cragg, entre otros.

Antes del nacimiento del *ready-made*, en el campo del arte, los objetos cotidianos sirvieron como referencia para imitar la vida. Por ejemplo, la pintura de bodegones es un género que obviamente depende de los objetos cotidianos. Incluso remontándonos a la era de la pintura rupestre, el ser humano representaba los objetos que utilizaba. Tomemos las pinturas rupestres de Lascaux como ejemplo. La pintura (Ver Fig.3.) muestra a cuatro individuos cazando ciervos con arcos y flechas, que utilizan en la vida cotidiana como herramientas para sobrevivir. Mientras, la pintura se convirtió en la imagen que representaba la vida diaria. Es decir, los objetos reales fueron sustituidos por la imagen creada y esto fue lo que mostraron a los espectadores.



Fig .3. La pintura rupestre de Lascaux

Hasta que Marcel Duchamp no expuso un urinario con el título *La fuente* (Ver Fig.4.) en el museo de Nueva York en 1917, el objeto cotidiano no apareció por primera vez en la escena expositiva. De hecho, el espectador en vez de encontrar un simulacro se enfrentó a un objeto que formaba parte de la vida real. Aunque el título de la obra presenta un tono surrealista, aborda el tema “¿qué es el arte?” y cuestiona el lenguaje y la representación del arte.



Fig. 4. Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917

Las cuestiones que formuló Duchamp se encuentran presentes en la obra de Joseph Kosuth de 1965, *Una y tres sillas* (*One and three chairs*, Ver Fig. 5.), compuesta por una silla plegable de madera, una foto de la silla y una fotografía ampliada de la definición que ofrece el diccionario de la palabra “chair” o silla. La tautología manifestada aquí ya está demasiado alejada de la representación de sujetos a través de la pintura. El salto del objeto cotidiano del lienzo y su aparición frente al espectador no supone ya la cuestión que preocupa a Kosuth, sino la ruptura entre los significantes y sus significados.



Fig. 5. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas* (*One and three chairs*)

En 1912 Marcel Duchamp visitó una exposición de tecnología de la aviación y le dijo a Fernand Léger y Constantin Brancusi “Pintar se ha terminado. ¿Hay alguien capaz de

hacer algo mejor que esta hélice? Acaso sabrías tú”¹. En 1913 Duchamp ensambló su primer ready-made, titulado *Rueda de bicicleta*. Dos años después acuñó el término *ready-made* para relacionarlo con los objetos encontrados. En 1917, por primera vez el objeto notorio de ese momento y ahora mundialmente famosa obra de arte de todos los tiempos, *La fuente*, se reveló al público y causó una gran cantidad de críticas, teniendo una influencia significativa en la historia del arte.

En torno a esta obra, en la editorial de la revista *The Blind Man* de 1917 se dice “El hecho de que el señor Mutt realizara o no *La Fuente* con sus propias manos carece de importancia. La eligió. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto.”² Sin lugar a dudas, la aparición de la fuente era provocativa. Se planteó la cuestión de lo que el arte es y lo que no es arte. Para Duchamp, la elección de los objetos por el artista era mucho más importante que quién hace la obra.

Duchamp no sólo acuñó el término *ready-made* sino que también creó el término "anti-arte" que se convirtió en un concepto principal en el movimiento dadaísta en ese momento. Además de ser anti-guerra, Dadá también era anti-burguesa y tenía afinidades políticas con la izquierda radical. La aparición de *La Fuente* es relevante y provocativa en la época por ser escandalosa en el escenario del arte. Sin embargo, el objeto hecho, a pesar de suscitar polémica, ofreció otra mirada y nuevas posibilidades para la producción artística.

Asimismo, bajo la influencia del Surrealismo, los artistas comenzaron a usar su imaginación con los objetos encontrados, destacando figuras como Man Ray (1890-1976), Salvador Dalí (1904-1989) y Joan Miró (1893-1983).

¹ DUCHAMP, Marcel. *Marcel, que era un tipo lacónico con...*, Editado por Anne d'Harnoncourt y Kynaston McShine, p. 128, citado en Tomkins, Calvin. *Duchamp*. (Traducción de Mónica Martín Berdagué), Editoria Anagrama, Barcelona, p. 154.

² *Ibidem*, p. 207-208

El uso de objetos encontrados como material artístico fue próspero después de que Duchamp acuñase el concepto *ready-made* y alcanzó su punto culminante en la década de los 60 gracias al *Arte povera*. El movimiento *Arte povera* existió entre 1967 y 1972 y tuvo lugar en todas las ciudades de Italia. El término fue acuñado por el crítico de arte italiano Germano Celant y se basó en la naturaleza humilde de los materiales en el arte. A continuación, mencionaremos dos artistas de diferentes generaciones que introducen objetos cotidianos en sus obras: Joseph Beuys y Tony Cragg.

Joseph Beuys (1921-1986) nació en Kleve, Alemania. Durante la Segunda Guerra Mundial fue rescatado por los tártaros, su enemigos, lo que le impactó profundamente influyendo su creación artística. Además, su interés por Rudolf Steiner, el cristianismo, la mitología, la botánica y la zoología hizo que se convirtieran en fuentes fundamentales para su producción artística. Los símbolos que utilizó (como liebres, ovejas y cisnes, la grasa y la piel) están relacionados con su experiencia personal. En torno a los años 50, Beuys demostró cómo el arte podía originarse a partir de la experiencia personal pero que al mismo tiempo abordar ideas artísticas, políticas y sociales universales. En los años 60, se incorporó de forma entusiasta en el movimiento Fluxus. Él no sólo utilizaba animales vivos o muertos en sus acciones-performances, sino que también usaba objetos cotidianos y elementos no tradicionales en el arte plástico. En 1963 Beuys completó una de sus primeras obras en las que utiliza la grasa: *Silla con grasa*.

Para Beuys, la utilización de la grasa pretendía generar un debate. Según él:

“La grasa, así, pasaba de una condición muy caótica a una condición de movimiento para terminar en un contexto geométrico. Disponía entonces de tres campos de poder. Allí residía la idea de la escultura. Era el poder en una condición caótica, en movimiento y en una condición de forma. Estos tres elementos- forma, movimiento y caos - constituían la energía no determinada de donde había extraído mi teoría completa de la escultura, de la psicología de la humanidad como poder de voluntad, poder

de pensamiento y poder de sensibilidad. Descubrí que se trataba del esquema adecuado para comprender todos los problemas de la sociedad.”³

La idea de escultura no solo residía en la apariencia física del objeto, sino que también tenía que ver con otras condiciones, tales como la estructura interna y el entorno. En el caso de *Silla con grasa*, con el paso del tiempo la grasa que originalmente presentaba forma de prisma triangular se había derretido y quedado plana en la silla. Beuys utilizó esto como una metáfora de nuestra sociedad, en la que todo el mundo puede ser artista y cambiar la forma de la obra al igual que la forma de la sociedad es fluida y modificable.

Él proclamó firmemente la idea del significado espiritual de los objetos de la vida cotidiana y su relación con las experiencias personales. Afirmó que el silencio de Duchamp estaba sobrevalorado. Según Valery Oisteanu "Para Beuys, el *ready-made* se convirtió en parte de un esfuerzo mayor para reinvertir actividades artísticas con un significado metafórico, ritual, político, e incluso espiritual.”⁴

Connotado espiritualmente, otro artista de una generación posterior, **Tony Cragg** (1949), comparte ideas similares. Cragg comenta que “Encontramos objetos que ofrecen significados y emociones relacionados con su forma literal, su metafísica, su poesía y su aparición en el mundo natural, o en forma de sus orígenes en la naturaleza”⁵. Lo que Cragg indica aquí es que los objetos dentro de cada contexto social y cultural se relacionan con la experiencia humana y con la mente. En muchas de

³ LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*. Siruela, Madrid, 1994, p. 70

⁴ OISTEANU, Valery.

<http://www.brooklynrail.org/2010/02/artseen/joseph-beuys-we-are-the-revolution>

El texto originalmente era en Inglés y fue traducido al español por la autora. Texto original: “[...]for Beuys, the readymade became part of a larger effort to reinvest artistic activity with metaphorical, ritual, political, and even spiritual significance. [...]”

⁵ CRAGG, Tony & Stedelijk van Abbemuseum, Tony Cragg, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1991, p. 12

El texto originalmente era en Inglés y fue traducido al español por la autora. Texto original: “[...]we find objects offering up meanings and emotions relating to their literal form, their metaphysics, their poetry, and their emergence from the natural world, or form their origins in nature.”

sus obras utilizó restos industriales y objetos que se encuentran en la naturaleza para expresar su preocupación por el impacto del ser humano en la naturaleza⁶. En la obra fechada en 1975, *Stack*, utilizó una multitud de diversos objetos que juntó para formar un cubo sólido similar a un edificio. La poética exhibida en este trabajo provoca diferentes sentimientos, planteando sobre todo la cuestión de la existencia humana en la naturaleza.

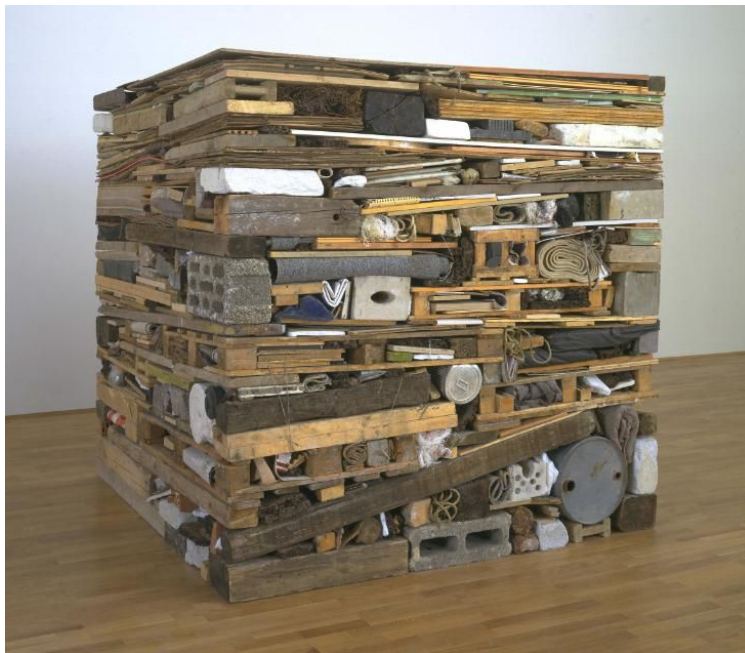


Fig. 6. Tony Cragg, *Stack*, 1975, Madera, hormigón, ladrillo, metal, plástico, textil, papel y cartón.

Desde que Duchamp introdujo el urinario en la escena artística, muchos artistas han utilizado objetos cotidianos como material principal para su arte. Además, el auge del movimiento *povera* propició que la transformación de los objetos cotidianos en obras de arte se convirtiera en un hecho bastante común. Por ejemplo, **Andy Warhol** (1928-1987), la figura clave del *Pop Art*, colocó una pila de cajas de Brillo en su exposición en 1964. Por su parte, las obras del artista francés **Bertrand Lavier** (1949) son un híbrido entre la escultura y la pintura; siendo más conocido por pintar objetos cotidianos con una capa de pintura empastada. Asimismo, la artista estadounidense

⁶ TATE. Tony Cragg, *Stack* (1975) [en línea], 2001. [Consulta: 12 Noviembre 2015]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428/text-summary>>

Sarah Sze (1969) se encuentra especializada en instalaciones *site-specific* en las que introduce objetos cotidianos. Su trabajo *Triple Point* representó a Estados Unidos en la 55ª Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia en 2013.

Para concluir, se podría señalar que esta constante búsqueda artística en torno al objeto cotidiano ha complicado la cuestión “¿qué es el arte?” aunque, a su vez, ha contribuido a enriquecer y aportar dinamismo a la producción artística.

2. METAMORFOSIS.

SURREALISMO Y EL MUNDO INTERIOR

Este verano, las rosas son azules; el bosque, de cristal.

~ André Breton

El Surrealismo se desarrolló en la década de 1920 influenciado por los escritos del psicólogo Sigmund Freud y por gran parte de las actividades de Dadá. Fue Guillaume Apollinaire quien acuñó el concepto de “surrealismo” en 1917. Lo utilizó por primera vez en el programa del ballet de Erik Satie *Parade*.⁷ Más tarde, André Breton publicó *El primer manifiesto del Surrealismo* en 1924, en el que quedaron concretadas las nociones del Surrealismo. Desde entonces, el Surrealismo ha sido un movimiento extendido mundialmente y ha seguido influyendo en las artes visuales, la literatura, el cine, la música y otros campos artísticos.

El objetivo del Surrealismo era resolver las condiciones contradictorias entre el sueño y la realidad. En *El primer manifiesto del surrealismo*, Breton expone:

“SURREALISMO, S., m. - Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado mental sin control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética.

Enciclopedia. Filosofía. El surrealismo se funda en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento. Aspira a la destrucción definitiva de todos los mecanismos psíquicos y pretende ocupar su lugar en la solución de los problemas fundamentales de la vida.”⁸

⁷ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*. Taschen, Köln, 2009, p.7

⁸ *Ibidem*, p.6

La palabra "automatismo" según la Real Academia Española es "una ejecución mecánica de actos sin ser consciente de ellos." A través del procedimiento del automatismo se puede llegar a un estado surrealista. De este modo, los artistas del surrealismo ya fuera a través de la literatura, el teatro, el cine o la pintura utilizaban el automatismo para solucionar los conflictos de la llamada vida real. Por lo general, en sus obras se disuelven los sueños, las realidades y los pensamientos instantáneos, ofreciendo una visión alternativa lejos de la realidad.

Muchos artistas plásticos relacionados con el Surrealismo distorsionan las imágenes de la realidad y exponen una visión metamórfica de la misma que para muchos artistas surrealistas se encuentra todavía más cerca de la realidad. Por ejemplo, las obras de la pintora mexicana Frida Kahlo se consideran pinturas surrealistas, mientras que ella las consideraba realistas. Otros artistas representativos del movimiento son Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray, André Masson, Alberto Giacometti, Joan Miró, Luis Buñuel, Giorgio de Chirico, René Magritte, Yves Tanguy, etcétera. A continuación, señalaremos de forma breve a tres de estos artistas debido a su originalidad e importancia dentro del Surrealismo.

Salvador Dalí (1904-1989) artista español nacido en Figueres (Cataluña, España) es reconocido por sus pinturas surrealistas. Con respecto al Surrealismo, el Dalí mismo afirmó "La diferencia entre los surrealistas y yo es que yo soy surrealista."⁹ Su papel como surrealista y su pasión por el Surrealismo puede explicarse en su visión de la sociedad que es "tan monstruosamente cínica e inconscientemente ingenua que interpreta el papel de serpiente para disfrazar su locura."¹⁰ Las obras de Dalí se suelen asociar con el simbolismo y su mundo interior, ofreciendo su particular visión del mundo. Cuando se habla de la obra de Dalí, Klingsöhr-Leroy señala: "a partir de ella (su propia disposición psíquica) creó conscientemente cuadros que parecen irracionales, enigmáticos y complejos, y nada tiene de extraño que el mismo artista se incluya en

⁹ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*. Taschen, Köln, 2009, p.44

¹⁰ *Ibidem*, p. 36

muchas de sus representaciones y se presente como una figura encubierta o como una fisonomía desfigurada.”¹¹

En una de sus pinturas más conocidas, *La persistencia de la memoria* (Ver Fig. 7), el caracol con los ojos cerrados supone una representación de sí mismo. En este cuadro hay tres relojes blandos que según Dalí “no son más que un camembert paranoico-crítico, tierno, extravagante y abandonado por el tiempo y el espacio.”¹² Además del tiempo, el paisaje de fondo de esta obra representa Port Lligat, un pueblo de España donde residió Dalí. Los relojes blandos juegan un papel importante en su pintura para expresar el sentimiento melancólico de la nostalgia por el pasado.

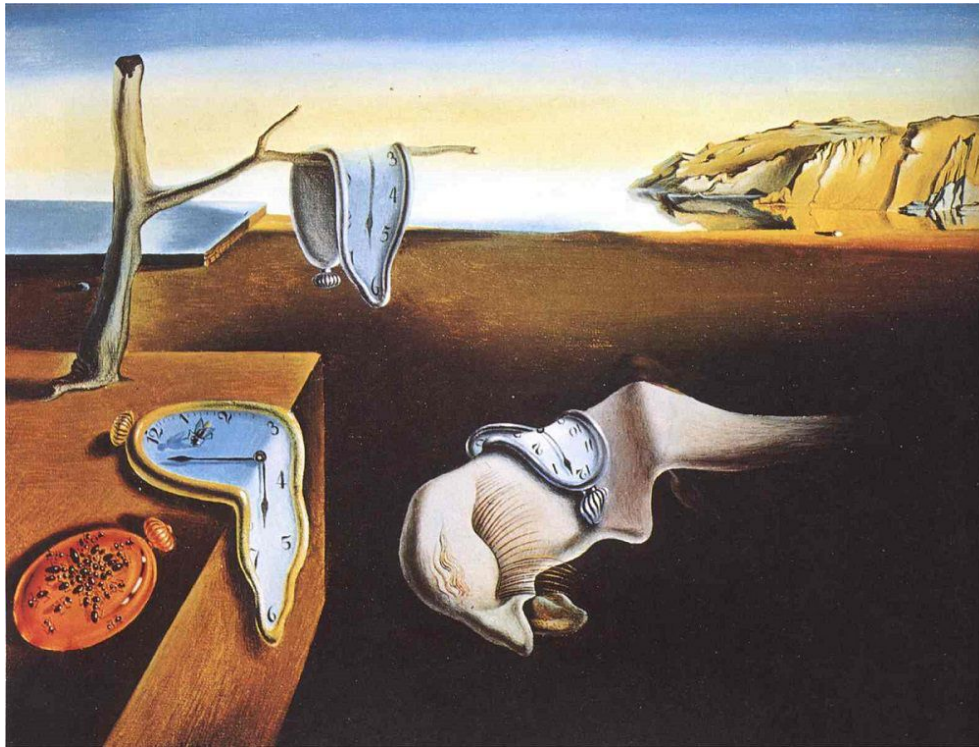


Fig. 7. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, óleo sobre lienzo.

René Magritte (1898-1967) fue un pintor surrealista belga. La obra de Magritte a menudo desafía las percepciones preconcebidas del espectador hacia la realidad. Una de sus pinturas más famosas es *Golconda* (Ver Fig. 8) en la que, con un fondo lleno de

¹¹ *Ibíd*em

¹² *Ibíd*em, p. 38

casas, cientos de hombres caen como gotas de lluvia o flotan como globos. Humanos y casas son representaciones de la realidad, pero al recomponerlos de manera irracional se convierten en otra historia. No obstante, los elementos en la pintura de Magritte no se encuentran distorsionados como sucede en las pinturas surrealistas de Dalí. La sensación que genera esta pintura es una confrontación poética de la realidad. A este respecto, Jacques Meuris expone que “confirmó así que la realidad va más allá de la ficción, y que lo consciente domina sobre lo inconsciente. Fue prácticamente el único surrealista que procedió de esa forma, situándose deliberadamente fuera de un arte de ficción fundado en una vindicación parafreudiana de fuerzas neuróticas.”¹³ De hecho, la idea y el pensamiento hacia la realidad y su representación condujo a Magritte por un camino distinto en el Surrealismo.

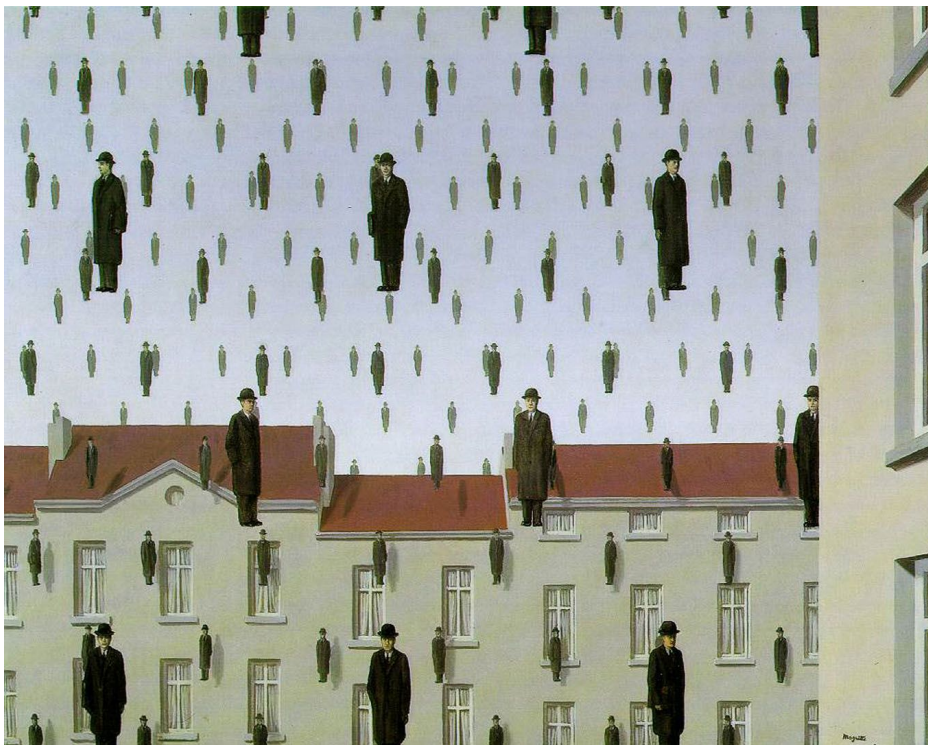


Fig. 8. René Magritte, *Golconda*, 1953, óleo sobre lienzo

Aparte de su representación surreal de la vida real y del juego entre imágenes y lenguaje, Magritte tiene una gran importancia en la Historia del Arte por el al

¹³ MEURIS, Jacques. *René Magritte: 1898-1967*, Taschen, Köln, 2007, p. 45

cuestionamiento de la representación. En *La traición de las imágenes* (Ver Fig. 9), la imagen de una pipa está acompañada por el texto pintado "Ceci n'est pas une pipe. (Esto no es un pipa.)". Magritte dijo: "Se trata de una mera representación. Si hubiese puesto debajo de mi cuadro <Esto es un pipa>, habría dicho una mentira."¹⁴ En otras obras suyas, como *La clave de los sueños*, Magritte también dispuso textos contradictorios debajo de las imágenes con el fin de generar, por un lado, confusión en el espectador y, por otro lado, ofrecer una mirada filosófica y poética. Como señala Meuris: "Magritte no es un soñador, es un inventor, un filósofo."¹⁵ A través de sus pinturas Magritte nos transporta más allá de la realidad.



Fig .9. René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928/29, óleo sobre lienzo

Yves Tanguy (1900-1955) era un pintor autodidacta nacido en París, Francia. Después de terminar el servicio militar en 1922, conoció por casualidad la obra de Giorgio de Chirico.¹⁶ La impresión que le causó, propició su vocación de pintor. En 1925 conoció a Breton y se unió al movimiento surrealista. Más tarde, en 1939 se trasladó a Nueva York y en 1948 se convirtió en ciudadano estadounidense. Sus primeros trabajos fueron influenciados por De Chirico, Ernst y Miró.

¹⁴ PAQUET, Marcel. *René Magritte*, Taschen, Köln, 2007, p. 9

¹⁵ *Ibidem*, p. 74

¹⁶ KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*. Taschen, Köln, 2009, p.92

En comparación con los pintores del surrealismo, las pinturas de Tanguy son bastante abstractas. Su inspiración viene de la instantaneidad. Según él, "La pintura se consume ante mis ojos, descubre sus sorpresas a lo largo de su evolución. Y es eso mismo lo que me aporta una sensación de completa libertad."¹⁷ A partir de la década de 1920, él desarrolló sus cuadros desde la contradicción de un fondo que sugiere paisajes extraños y se encuentra animado por formas que dan la impresión de ser orgánicas.¹⁸ Sus obras, siempre compuestas con formas mecánicas y biomórficas contra cielos o tierras planos, ofrecen una visión excéntrica del paisaje (Ver Fig. 10). Klingsöhr-Leroy señala que "Tanguy nos invita a dirigir la mirada a un universo muy alejado del mundo real que no admite ni los guiños poéticos de Miró ni las pesadillas concretas de Dalí."¹⁹



Fig .10. Yves Tanguy, *Día azul*, 1937, óleo sobre lienzo

Con mucha anterioridad a los movimientos de vanguardia, podemos encontrar obras

¹⁷ *Ibíd*em, p. 94

¹⁸ *Ibíd*em, p. 92

¹⁹ *Ibíd*em

similares con tintes surrealistas tales como los retratos de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) que combinan cabezas humanas con verduras y frutas, o las obras de Odilon Redon (1840-1916) figura relevante dentro del Simbolismo. No obstante, bajo la influencia de los escritos de Freud, el movimiento surrealista pretendió mezclar la realidad, el sueño y el mundo interior de cada artista para ofrecer una nueva realidad. Sin lugar a dudas, el surrealismo abrió una posibilidad más amplia dentro de la escena de las artes plásticas.

3. LA MIRADA.

UNA EXPERIENCIA MEDITATIVA

El mundo de la realidad tiene sus límites, el mundo de la imaginación no tiene límites.

~Jean-Jacques Rousseau

En el campo del arte visual se requiere una mirada a través de los ojos. El tiempo que pasamos mirando una imagen o un objeto determina el nivel espiritual que se puede conseguir. Una mirada meditativa para acercarse a la esencia y al espíritu de los objetos necesita un intervalo más largo que una mirada efímera. A principios del siglo XX, la mirada hacia el arte como objeto cambió, ya que los artistas intentaron mirar más allá de la apariencia física de las obras de arte. Además, varios artistas de las vanguardias tienen tendencia o interés que apunta hacia una mirada espiritual del arte, por ejemplo, Wassily Kandinsky, Kazimir Malévich, John Cage, Joseph Beuys, Yves Klein, Yoko Ono, etc. En este capítulo se pretende describir la relación entre la mirada meditativa y las artes plásticas.

En la pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), *Viajero frente a un mar de nubes (1818)* (Ver Fig. 11), un hombre se sitúa sobre una roca y mira hacia el mar. Su postura corporal nos lleva hacia el fondo, hacia lo que él está mirando, y su expresión facial es un misterio. Para reflexionar sobre el enigma o duda que causa, la obra requiere un acto de atención y concentración que no solamente es un trabajo de la mirada, sino también una actividad del cerebro. A través de la mirada y la función de éste, se dirige a los espectadores a un mundo imaginario y espiritual. Wassily Kandinsky (1866-1944) había experimentado una situación similar y describió que la forma abstracta de la pintura podría prolongar la mirada. En 1910 creó su primera pintura abstracta (Ver Fig. 12).



Fig. 11. Caspar David Friedrich, *Viajero frente a un mar de nubes*, óleo sobre lienzo (1818). 94.8 × 74.8

cm

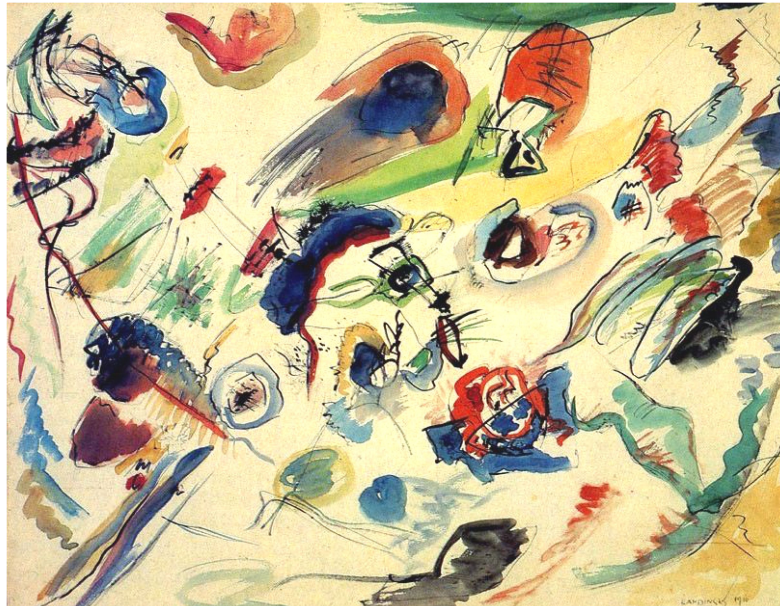


Fig. 12. Wassily Kandinsky, *sin título*, 1910, Acuarela y tinta china y lápiz sobre papel,

Cinco años después, Kazimir Malévich (1878-1935) llegó más allá. Creó el famoso *Cuadrado negro* (Ver Fig. 13), una pintura monócroma de color negro. La mirada hacia un territorio oscuro provoca una sensación mítica y espiritual. El vacío y la nada también se pueden encontrar en el escenario de la música. En 1952 el compositor estadounidense John Cage (1912–1992) presentó su famoso *4'33''*, dejando a los espectadores sin música, es decir, con los ruidos que ellos mismos hacían. En los años 40, Cage estudió filosofía india y budismo Zen, lo que influyó mucho en su música. El *Cuadrado negro* de Malévich y *4'33''* de Cage sugieren una mirada hacia la nada y dirigen al espectador hacia sí mismo. La experiencia de mirar o escuchar no solamente es un trabajo de los sentidos, también incorpora el pensamiento.



Fig. 13. Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915, óleo sobre lienzo, 79.5 x 79.5 cm

En torno a este trabajo de reflexión sobre el Arte Contemporáneo, se puede detectar la influencia original en el arte conceptual, del *ready-made* de Duchamp. Según Moure:

“La clave del ready-made es la <<elección>> del mismo. En las notas de *La Boite Verte*, Duchamp señala la importancia <<del relojismo, de la instantaneidad>> de modo que cada objeto debía ir acompañado con sus datos informativos (como acontecimiento). De esta manera, la selección toma la característica de un <<retraso>>.”²⁰

Como se ha indicado anteriormente, para Duchamp la elección del objeto por parte del artista es más importante que quién hace la obra. La visión conjunta de los objetos genera acontecimientos que no se muestran directamente al espectador sino a través de la connotación mental. A diferencia del arte convencional, el arte conceptual analiza más la idea del trabajo físico del artista. A parte de esta idea, los objetos elegidos poseen una energía mítica y un código cultural que se puede explorar. La mirada hacia los objetos va más allá del hecho superficial; los artistas miran hacia el interior de los mismos. Como señala Cragg:

“Cada material, ya sea orgánico o inorgánico, se ha desarrollado lentamente con el universo que evoluciona siguiendo los dictados de su propia estructura de material en las condiciones que se encontró bajo si misma, fuera de su estructura interna que ha desarrollado su propia posición en el mundo [...]”²¹

La parte imaginaria es la que atrae al artista y al público. Partiendo de una mirada imaginativa y atenta podemos dirigir al espectador a una mirada extrema, a la

²⁰ MOURE, Gloria. *Marcel Duchamp: obras, escritos y entrevistas*, Polígrafa. Barcelona, 2009, p. 63

²¹ CRAGG, Tony & Stedelijk van Abbemuseum, Tony Cragg, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1991, p. 96

El texto originalmente era en Inglés y fue traducido al español por la autora. Texto original: “Each material, whether it’s inorganic or organic, has developed slowly with the evolving universe following the dictates of its own material structure under the conditions it found itself under; out of its internal structure it has developed its own position in the world [...]”

miniatura. Para mirar más claramente es mejor coger una lupa. Con esta idea, Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* expone que “[...]Coger una lupa es prestar atención, pero, ¿prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento [...]”²² De este modo, se necesita concentrar la mirada al coger una lupa o prestar atención para mirar más atentamente. La concentración requiere un trabajo colectivo entre los ojos y el cerebro. La miniatura ofrece una mirada más atenta que el trabajo a escala normal. A continuación podemos echar un vistazo a las obras de arte en forma de miniaturas de la artista Liliana Porter y a partir de ahí examinar la experiencia de mirar expresada anteriormente.

Liliana Porter (1941) es una artista contemporánea que trabaja en una amplia variedad de medios, incluyendo grabado, obras sobre lienzo, fotografía, video, instalación y proyectos de arte público. Nació en Buenos Aires, Argentina, y ha residido en Nueva York desde 1964. Además, fue profesora en *Queens College, City University de Nueva York*, desde 1991 a 2007. Sus trabajos más conocidos son sus instalaciones en miniatura (Ver Fig. 14).

²² BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. 2ª ed. Fondo de Cultura económica, México, 1983, p.



Fig .14. Liliana Porter, *El pintor*, 2003, figura de resina sobre base de madera y acrílico sobre pared
Dimensiones: variables

Utilizando una amplia gama de materiales, Porter mezcla lo absurdo con lo filosófico, creando situaciones extraordinarias que nos atraen inconscientemente hacia el reino de su reparto idiosincrásico de caracteres. A menudo sitúa sabiamente su colección de figuritas, chucherías o juguetes en un escenario creado, dando a los espectadores una experiencia fresca de lo visual. Sin embargo, no sólo es lo absurdo y el humor lo que impresiona a sus espectadores, sino también la mezcla entre realidad e ilusión. Por ejemplo, en *El trabajo forzado* (2006) (Ver Fig. 15) aparece una mini figura con un martillo frente a una pared real con un agujero, insinuando que el personaje ha cavado el agujero. Para los espectadores, el acto de distinguir la ilusión (la mini figura) y la realidad (la pared) requiere tiempo para reflexionar. Además, apreciar el trabajo desde la escala de la miniatura también requiere atención. El intervalo que el espectador pasa delante de una obra determina la duración de la ilusión que ésta genera.



Fig. 15. Liliana Porter, *El trabajo forzado (hombre con el martillo)*, 2006, Figurita de metal en la base de madera y pared martillado, Tamaño del objeto: 5 x 2 ½ x 2 ½, pieza completa: dimensiones variables

En resumen, la mirada artística evolucionó desde la representación de la vida real, pasando por lo abstracto hasta la construcción de la idea conceptual. A través del arte, los artistas suelen buscar una manera alternativa para expresarse y mirar nuestra vida cotidiana. Sin duda, la profundidad de una obra se encuentra determinada por la mirada que el espectador pueda experimentar con ella. Por lo tanto, una mirada meditativa da más posibilidad a transportarse a un mundo diverso y amplio. En la obra de tamaño pequeño, la mirada reflexiva es particularmente importante.

4. LA COTIDIANEIDAD Y LO INSIGNIFICANTE

“El arte quita el polvo a lo cotidiano del alma”--- Pablo Picasso

En efecto, el tema de la cotidianidad en el arte no es algo nuevo, sino que apareció hace mucho tiempo. Volviendo la mirada hacia el siglo XVII, la pintura de género en los Países Bajos abordaba el tema de la vida diaria, mientras que el género del bodegón apareció antes incluso. Sin embargo, el interés hacia lo cotidiano por parte de los artistas vanguardistas de principios del siglo XX o de los artistas contemporáneos se encuentra más centrado en los materiales utilizados que en los propios temas. En este capítulo se realizará una breve introducción acerca de cómo los artistas se inspiraron en la vida cotidiana y en lo insignificante; además, se hará referencia a una artista contemporánea, Eulàlia Valldosera, cuyas obras están relacionadas con este tema.

La atención en lo cotidiano se relaciona estrechamente con los *ready-mades* y también con el Zen budista desde el Oriente; éste último, en concreto, posee un gran interés hacia la idea de lo insignificante. Zen enfatiza la práctica de la meditación y la expresión personal a través de la reflexión en la vida cotidiana. De este modo, la atención a la cotidianidad deja lo significativo emerger abriendo un camino para el arte plástico en el que la práctica artística se detona de lo insignificante. En *Arte y cotidianidad: hacia la transformación de la vida en arte*, el profesor Bartolomé Ferrando dirigió a artistas que comenzaron sus obras a partir de la inspiración en lo cotidiano, interesándose sobre todo en detalles mínimos, como un pequeño ruido o un movimiento minúsculo. En su investigación sobre la danza de Pina Bausch, él mencionó: “Un insignificante enlazado a lo cotidiano en las raíces de una danza que podía estar formada por cualquier movimiento como caminar, sentarse, tirarse al suelo o acariciarse.”²³ Bartolomé observó que las acciones de la vida cotidiana jugaron un papel importante en la obra de Bausch. Kurt Schwitters también se inspiró en lo insignificante. A diferencia de la acción cotidiana, a Schwitters le llamaron la atención

²³ FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianidad, Hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora Exprés, Madrid, 2012, p. 126

los objetos insustanciales que se encontraba en el suelo: un papel arrugado, un sello de correos o un trozo de cartón.²⁴

Sin embargo, ¿de qué forma lo insignificante contribuye al arte? Esta pregunta muy probablemente emerge cada vez que miramos la materia banal. Tal discusión ya era evidente cuando apareció *La fuente* de Duchamp. Según Meruis: “Entre el Duchamp de los *ready-mades* y el Magritte pintor de objetos hay coincidencia al menos en un punto importante. La banalidad de los objetos se combinó en ambos con la pretensión de decir algo distinto a lo que realmente son.”²⁵ Esta idea ya ha sido manifiesta en los capítulos anteriores, el artista no pretende tratar la apariencia física del objeto que presenta sino algo más allá de éste. Podemos tomar el caso de Giorgio Morandi (1890-1964) como un ejemplo para explicar esto. Morandi es conocido por su representación de objetos sencillos, como jarrones, botellas, cuencos y flores. A través de la utilización de la sutileza tonal para representar sus objetos, él nos transmite una sensibilidad poética que no es igual que la de los objetos originales. Robert Filliou también señaló algo similar: “a través de la insignificancia de los medios materiales y plásticos, podía formularse un verdadero pensamiento del mundo.”²⁶

La elección de lo insignificante en la creación artística se encuentra involucrada con la intuición. Los surrealistas y dadaístas solían inspirarse en lo común y lo ordinario, por ejemplo, en los objetos que venían en su entorno: un peine, un teléfono, un hierro, etc. En la obra *Teléfono Langosta* (1936, Ver fig. 16) Salvador Dalí utilizó dos objetos que no estaban relacionados entre sí. Según Roland Barthes, “El sentido nace de una combinatoria de elementos insignificantes.”²⁷ La nueva creación del objeto es un renacimiento del significado. En este caso, la intuición sirve como un pegamento que adhiere los dos objetos. Además, la inclinación hacia lo insignificante nos abre una ventana nueva y amplifica nuestra vista. Por ejemplo, las obras de Liliane Porter

²⁴ Ibídem, p. 124

²⁵ MEURIS, Jacques, *René Magritte: 1898-1967*, Taschen, Köln, 2007, p. 48

²⁶ FERRANDO, Bartolomé. *Arte y cotidianeidad, Hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora Exprés, Madrid, 2012, p. 132

²⁷ Ibídem, p. 134

señaladas en capítulo III. A través de una mirada alternativa, lo insignificante se transforma en una identidad nueva y toma otro significado.



Fig .16. Salvador Dalí, *Teléfono langosta*, 1936, Steel, plaster, rubber, resin and paper,
178 x 330 x 178 mm

A continuación se abordará a la artista Eulàlia Valldosera, cuyas obras se vinculan a todo lo señalado anteriormente. Nacida en 1963, Eulàlia Valldosera se trasladó a Holanda durante los noventa y actualmente vive y trabaja en Barcelona. Ha participado en muchas bienales internacionales como Lyon, Venecia, Estambul, Sydney y Sao Paulo. Emplea en sus trabajos diversos medios, como la fotografía, la performance, la instalación o el video. A través de sus obras cuestiona la identidad femenina; abordando el tema de las relaciones de poder, tales como la familia y el amor, y desarrollando las tipologías del entorno doméstico. Al cambiar la escena de la vida cotidiana por una teatral, permite a los espectadores acceder a su psique para leer sus connotaciones de la vida. En cuanto a los materiales, esta artista es muy sensible a la hora de transformar objetos cotidianos: traslada a un estado poético de la mente objetos tales como envases, sillas, piezas de mobiliario o colillas de cigarrillos.

En *El ombligo del mundo* (1990-2001, Ver fig. 17.) la artista dispuso una gran cantidad de colillas en el suelo que barrió lentamente. En cuanto al uso del material, Valldosera explicó:

“Considero las colillas como residuos de energía. Residuos de la no-acción. En este sentido, *El ombligo del mundo* era un *statement*, una declaración contra el objeto único, pues el cuerpo central de todo el proceso desaparece y su energía se disemina en todos los demás productos: las cajas que guardaban las colillas coleccionadas, las fotografías, la filmación de la performance y el suelo barrido y fijado.”²⁸

La colilla supone un residuo banal, carece completamente de importancia y atracción. Aún así, Valldosera encontró un sentido en este objeto intrascendente: la energía. Ir acumulando colillas, como una acción de coleccionar, diseminar y transformar energías, construye un sentido en su obra artística.



Fig .17. Eulàlia Valldosera, *El ombligo del mundo*, 1990-1991, 89 cm x 131 cm, fotografía en color

Esta predilección por lo cotidiano deviene de su estancia en Holanda. Según Valldosera, “Aquellos actos mínimos necesarios para vivir: comer, dormir o fumar, se convertían

²⁸ VALLDOSERA, Eulàlia, *Eulàlia Valldosera : obres 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000, P. 188

en ritos a través de su puesta en escena. Al fin y al cabo, esos materiales adquirirían una carga energética que podía conectar con cualquiera.”²⁹ Podemos encontrar esta reflexión en la mayoría de sus obras. Por ejemplo, en *Envases: El culto de la madre* (1996, Ver Fig. 18) utilizó envases de productos domésticos, generando una imagen distinta de estos residuos al proyectarlos en la pared de una iglesia. El aspecto figurativo de las sombras contrasta con la presencia reiterativa de los envases de plástico en una mezcla de ironía y seriedad³⁰. En los videos de su obra *Interviewing objects* (1997) filmó e hizo varias entrevistas a artistas, trabajadores, comisarios y coleccionistas sobre los objetos pertenecientes a su ámbito doméstico, tales como un reloj y una concha. Sin la presencia de esta gente, sino solo de los objetos cotidianos éstos se convierten en sujetos y protagonistas. De forma similar a otras obras suyas, la artista presenta una tendencia a personificar los objetos y mostrar otros aspectos y perspectivas de la realidad.

²⁹ *Ibíd*em, p. 186

³⁰ *Ibíd*em, p. 219



Fig .18. Eulàlia Valldosera, *Envases:El culto de la madre* (1996), Serie de cuatro instalaciones lumínicas con envases de detergente y documentación, Dimensiones variables

Lo ordinario, como fuente de inspiración para los artistas contemporáneos, no es más que una evidencia de la libertad del uso de los materiales. Es una manifestación de la búsqueda íntima por expresarse a través del entorno. Además, el acto de jugar con los objetos cotidianos o las acciones supone un retorno a la creatividad infantil. La atención, la exageración y la transformación de lo cotidiano por los artistas es un proceso de consumir, digerir y crecer. La inspiración, la apropiación y la aplicación de estos aspectos en la obra artística vincula a los artistas y a los espectadores hacia un terreno íntimo y onírico.

5. LA MEMORIA.

CENIZAS DEL TIEMPO

Todas las fotografías son *memento mori*.

~ Susan Sontag

La memoria es como un órgano que llevamos con nosotros desde nuestro nacimiento. A diferencia del carácter inmutable de la memoria digital de los aparatos electrónicos que utilizamos diariamente, la memoria humana varía según nuestra condición física y mental. Sobre todo, el factor tiempo es la clave que afecta a nuestra memoria. En este capítulo se intentará distinguir entre la memoria y el pasado. También se tratará de definir la relación entre memoria y objeto. Por último, también se hablará de las obras de Christian Boltanski (1944) las cuales se encuentran muy relacionadas con esta temática.

El título de este capítulo, *La memoria. Cenizas del tiempo*, señala que la memoria es lo único que permanece a lo largo del tiempo después de que un acontecimiento tiene lugar. Henri Bergson ha dado señales de un pensamiento similar: “Nos colocamos de golpe en el pasado; más allá de la imagen.”³¹ Es decir, la memoria no es igual que lo que ha sucedido. Susan Sontag en su *Sobre la fotografía* expone que “Todas las fotografías son *memento mori*.” Una vez que el instante se captura, el momento pasa y no se puede volver a él. Aunque puede recordarse a través de la memoria, alcanzar su forma original ya no es posible. La imagen parece que puede transmitir el pasado, pero en efecto, como señala Roland Barthes, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.”³²

³¹ BERGSON, Henri, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 48

³² BARTHES, Roland, *Camara Lucida*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 31

La fotografía presumiblemente sirve para capturar el contorno superficial de un instante. Por tanto, es también un vehículo que transporta al espectador al pasado. La fotografía es un objeto neutro entre el presente y lo que se recuerda, si nos referimos solamente al contenido. En este sentido, es diferente que una ruina o un objeto que existía desde el pasado. En los museos, especialmente los de historia y arqueología, se conservan objetos antiguos con textos informativos para guiar al espectador en un contexto que no conoce. Se transmite más bien una serie de conocimientos de la memoria que afecta al individuo. Para éste, un regalo, un souvenir o un peluche de la infancia presenta más significado que los objetos históricos que encuentra en los museos, ya que ha convivido con ellos. El tiempo es un factor importante que influye en la emoción, las sensaciones y los sentimientos. A este respecto, Bergson expone que “El recuerdo aparece en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo con ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola porque es de naturaleza distinta a ella.”³³ De hecho, el cambio de percepción puede afectar a la memoria de cada persona. La búsqueda y la reflexión sobre la memoria es un tema intrigante para los artistas y pensadores.

Christian Boltanski (nacido en 1944), un artista conceptual de Francia, es famoso por sus instalaciones, centrándose principalmente en el tema de la memoria y la muerte. Con respecto a sus obras, Boltanski comenta: “Lo que me ha interesado –y de eso he intentado hablar– es de la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituyen lo que somos.”³⁴ Tal idea señala que la memoria es una reconstrucción del recuerdo y es indudablemente subjetivo.

En su *Monumento: los niños de Dijon* (1985, Ver Fig. 19) mostró un gran muro con

³³ BERGSON, Henri, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 51

³⁴ BOLTANSKI, Christian, *Reserva de los suizos muertos*, [en línea], 1996, [Consulta: 12 Mayo, 2015],

Disponible en: <<http://www.macba.cat/es/reserve-des-suissees-morts-0088>>

fotografías de niños colgadas y rodeadas de bombillas, con lo que evocó un ambiente funerario. En realidad, esas fotos fueron tomadas originalmente de una escuela de Dijon y fueron re-fotografiadas por Boltanski. A pesar de que la imagen del propio Boltanski estaba ausente en su obra, Donald Kuspit observó: "[...] Es como si, en un milagro, irónicamente, en una reminiscencia de los panes y los peces, Boltanski se hubiera multiplicado milagrosamente a sí mismo, y hubiera multiplicado la mala experiencia de su infancia, proyectada en cada infancia. [...]"³⁵. Boltanski recuperó el recuerdo de horror de su infancia a través del mundo de los niños.



Fig .19. Christian Boltanski, *Monumento: los niños de Dijon* (1985), técnica mixta, instalación de dimensiones variables.

Aparte de utilizar imágenes de niños, él también combina frecuentemente cajas, luces y objetos cotidianos para lograr el discurso que planea. En *Vitrina de Referencia I* (1971,

³⁵ SEMIN, Didier, GARB, Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Phaidon, London, 1997, p. 100
texto original: "[...] It is as though, in a miracle ironically reminiscent of the loaves and fishes, Boltanski has miraculously multiplied himself- multiplied the bad experience of his childhood, projected it into every childhood.[...]"

Ver Fig. 20) acumuló objetos, documentos e imágenes de su vida y los colocó en una vitrina, señalando las huellas de su pasado. Además, en su enorme instalación titulada *La tierra de nadie* (2010) en *The Park Avenue Armory* en Nueva York, trató sobre la vida de las víctimas olvidadas en los campos de concentración con una enorme cantidad de ropa acumulada en un montón.



Fig. 20. Christian Boltanski, *Vitrina de Referencia I* (1971), técnica mixta, instalación de dimensión, 72 x 122.3 x 9.6 cm

En definitiva, cuando hablamos de la memoria solemos pensar en los recuerdos del pasado. A veces luchamos por recordar qué ha ocurrido exactamente. Sin embargo, la memoria tiene mucho que ver con el presente. De hecho, cuando los artistas tratan el tema de la memoria, la representación del recuerdo ya no es su preocupación primaria sino la presentación de un nuevo sentimiento y pensamiento. En este capítulo, a través de la obra de Boltanski, hemos podido comprobar la subjetividad de la memoria.

SEGUNDA PARTE- PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

6. EL ENCUENTRO.

OBJETOS COTIDIANOS COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

En este capítulo se presentará una selección de las obras realizadas durante el transcurso del Máster en Producción Artística. Se abordará la inspiración, la idea, el proceso y el resultado de las obras, y se pretende hablar no solo del encuentro de objetos cotidianos (cómo empezamos a utilizarlos como material artístico, dónde fueron localizados y su significado), sino también sobre cómo se formulan las ideas artísticas.

Como se ha mencionado anteriormente, hemos ido identificando los objetos cotidianos con nuestra experiencia de crecimiento y condición socioeconómica. A pesar de que este sentimiento ha estado en mí siempre, nunca había concebido los objetos dentro de la creación artística hasta estos últimos años. El ambiente tranquilo que ofrece Valencia, muy diferente al de la ciudad de Taipéi (Taiwán) de donde procedo, me incitó a salir a pasear. Durante paseos diarios, encontraba plantas secas caídas de los árboles y también objetos abandonados.



Fig. 21. Objetos encontrados por la calle.

El modo de vivir, sin duda, puede cambiar la manera de percibir nuestro entorno.

Bajar el ritmo incesante de la vida cotidiana puede aumentar la atención en nuestro ambiente. Además, el cambio de localidad también contribuye a esta curiosidad que surge con el fin de marcar las diferencias existentes entre lugares distintos. De hecho, la serenidad de este nuevo entorno y la sensación de ser extranjera me incitaron a un nuevo modo de percepción; asimismo, la experiencia de pasear me llevó a reflexionar sobre mi relación con mi alrededor y existencia en el mundo.

La mirada hacia los objetos cotidianos no solamente se limita a los de la calle, sino que incluye también los del espacio doméstico. En la calle se pueden encontrar objetos descontextualizados mientras que los del espacio doméstico presentan un carácter privado relacionado con el gusto y costumbres propias. Cada objeto recogido genera diferente sensación; por ejemplo, una lata nueva suscita una sensación neutral mientras que una lata aplastada genera una sensación de tensión. Cuando estos dos objetos se presentan juntos se conforma un diálogo poético que se distancia de su apariencia original.

Con este modo de mirar y reflexionar, hemos encontrado una nueva manera de componer y desarrollar obras artísticas a través de los objetos cotidianos. Basándonos tanto en la mirada meditativa como en la intuición, hemos descubierto un mundo más allá de la apariencia superficial, fijándonos en el alma de los objetos. De hecho, el proceso de búsqueda y encuentro nos llena de sorpresas y nos conduce a un viaje con un destino impredecible y fantástico.

7. LA LLEGADA.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS REALIZADAS

“Solo con el corazón se puede ver bien. Lo esencial es invisible a los ojos.”

(El Principito)

A continuación, en este capítulo se describirán y mostrarán los cinco trabajos realizados (*No importa la velocidad*, *46022_odisea*, *El caos primigenio*, *Memoria cero* y *Burbuja de la vida*), centrándonos en la idea y en el proceso de realización de cada obra. Estos trabajos son obras conformadas por objetos cotidianos. A excepción del trabajo, *No importa la velocidad*, en el que se utilizó papel de revista, el resto de las obras fueron ejecutadas con objetos encontrados en la calle y en el hogar. La mayoría de las obras son instalaciones y la instalación como obra artística depende de la naturaleza del lugar en el que se realiza. De este modo, es necesario entrar en el espacio, sentir el ambiente y tener la mente puesta en él para determinar cómo exponer los diferentes elementos en el mismo, lo que supone uno de los aspectos más importantes para comprender el concepto que se plantea.

En cuanto al tema, las obras realizadas pretenden acercar al espectador a la memoria, al sueño y al sentido de incertidumbre sobre la existencia. Desde mi punto de vista, la memoria de nuestro pasado y el sueño de nuestro presente forman parte de nuestra existencia e identidad. Los anhelos y ansiedades de cada individuo, aunque no pueden representar la mentalidad de toda la sociedad, permiten echar un vistazo a la poética de nuestra existencia en la sociedad contemporánea. De hecho, en un sentido similar, el empleo de los objetos cotidianos y personales, lo insignificante, etc., se puede dotar de un registro significativo para acercarnos a la complejidad de vivir en la sociedad actual.

Por último, es necesario señalar que la concepción de las obras no se basa en un plan estudiado, sino que fueron realizadas utilizando la intuición y una percepción

específica. Finalmente, los trabajos terminaron exhibiendo una poética parecida entre ellos.

No importa la velocidad

La instalación se compone de un gran cantidad de aviones de papel adheridos aleatoriamente en las paredes de una habitación y colocados de forma irregular en el suelo. Desde el principio, la obra fue realizada basándome en mi experiencia de la infancia. Nací en una familia numerosa y con pocos recursos económicos, lo que hizo que mi infancia fuese dura. De este modo, se pretende transmitir este inquietante y oscuro aspecto del crecimiento. Doblar y tirar un avión de papel es una experiencia colectiva para los niños; de hecho, es tomado como símbolo de la infancia y, a la vez, pretende aludir a la libertad que todos los niños deben tener. En la instalación cada avión tiene diferentes formas y tamaños, al igual que cada niño tiene diferente apariencia, talento, carácter, nivel socioeconómico, familiar, etc. Aún así, cada niño tiene derecho a disfrutar de la pureza de la infancia lejos de las expectativas del mundo de los adultos.

En cuanto a los materiales, se ha intentado utilizar muy pocos y de carácter humilde. En la resolución final de la instalación, utilizamos los siguientes elementos: aviones de papel, dos focos de color naranja y un amplificador de sonido. La razón por la que se han utilizado papeles de revistas en lugar de otro tipo de papel se debe a que éstos ofrecen un juego azaroso (Ver Fig. 22). Las imágenes o textos que éstos contienen son escogidas aleatoriamente y, por ello, a veces los aviones corresponden casualmente al tema de la obra (Ver Fig. 23).



Fig .22. Chao-Yang Lee, Imagen del proceso de la obra
No importa la velocidad



Fig. 23. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad*
(detalle), 2015, papel, 504 cm x 280 cm x 300 cm

La elección de los colores blanco y negro para los aviones se debe a su relación con el sentimiento de oscuridad y melancolía vinculada a la memoria de la infancia. Además, la manera de disponer los aviones de papel también es significativa ya que el ambiente que se trata de crear es inquietante y, por lo tanto, colocar los aviones en orden dirigiéndose en una misma dirección no lograría el objetivo que se plantea (Ver Fig. 24). Después de algunos intentos tratando de alcanzar la idea buscada, al final se consiguió una composición heterogénea que transmite velocidad y no dirige la mirada hacia una dirección concreta.

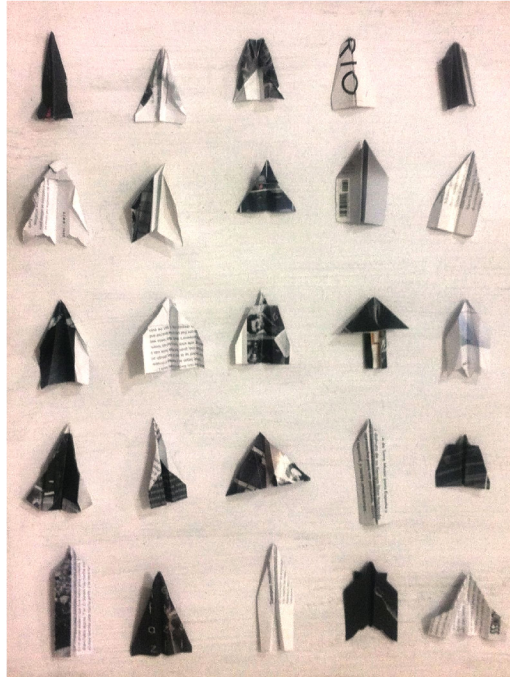


Fig .24. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad* (proceso)

Junto con un sonido industrial y la luz proyectada, los aviones de papel pegados en la pared o colocados en el suelo nos trasladan a nuestro pasado de una forma retórica y poética. Cuando los espectadores miraban los aviones en el espacio, también veían sus propias sombras proyectadas sobre los mismos (Ver fig. 25). La sombra de una persona es algo que físicamente no existe, como la infancia de cada espectador. Además, eran tantos los aviones que llenaban el espacio, que hacían que para los espectadores fuese difícil caminar entre ellos. Dicho impedimento señala no solamente las dificultades que acompañan al crecimiento, sino las competencias existentes entre los niños.



Fig. 25. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad* (detalle), papel, 504cm x 280cm x 300 cm

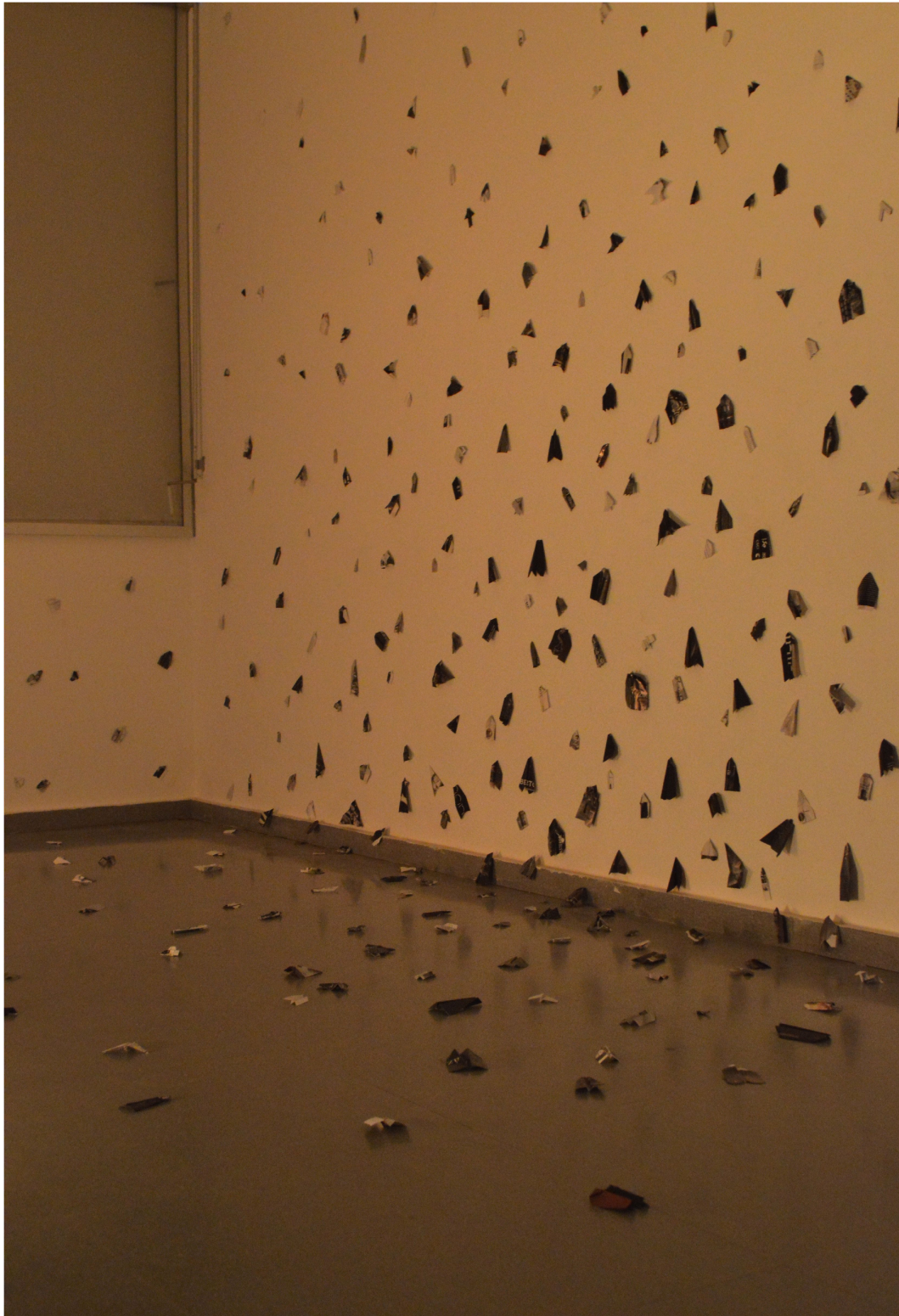


Fig.26 . Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad*, 2015, papel, 504cm x 280cm x 300 cm

Como conclusión, *No importa la velocidad* intenta hacer recordar al espectador su propia infancia, incluso en su aspecto menos feliz. Evaluando el resultado de la obra,

consideramos que se ha logrado el objetivo marcado a pesar de que podría haber sido mejor si el emplazamiento de la instalación no hubiese sido tan neutro, ya que solo se disponía de dos muros de hormigón blanco y una ventana gris que generaban un ambiente deshumanizado. Aún así, la instalación tuvo un importante impacto visual y emocional en los espectadores.

46022_odisea

Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos [...] la búsqueda de una tierra que ha olvidado el tiempo.

Robert Smithson, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey».

El proyecto *46022_odisea* (Ver Fig. 27) trata de un viaje onírico. El número 46022 del título indica el código postal donde residía cuando se hizo la obra, la cual está compuesta por nueve micro paisajes realizados con plantas secas y objetos encontrados en el entorno de dicha ubicación. Aunque sea un viaje quimérico, fue construido a través de la memoria. Para ofrecer una total comprensión de esta obra, se abordará primero el tamaño, el proceso y la idea de cada pieza y, por último, la instalación del conjunto de las piezas.



Fig. 27. Chao-Yang Lee, *46022_odisea*, 2015, técnica mixta, 5 cm x 15cm x 250 cm

En cuanto a las dimensiones, el lado más largo de cada pieza no supera los 15 centímetros aunque la mayoría se encuentra por debajo de los 10 centímetros. Cada pieza es una miniatura del tema abordado. Estas miniaturas no solamente requieren

mucha atención para su observación, sino que han implicado una gran meditación durante su proceso de creación. La experiencia de mirar y reflexionar sobre los objetos, nos transporta a un mundo más allá de lo visible, basado en los pensamientos y recuerdos del pasado, que nos lleva hacia una mirada interior. De hecho, el tamaño pequeño de las piezas genera un espacio íntimo tanto para el creador como para los espectadores; un espacio entre el espacio, un espacio invisible a los ojos.

Con respecto al proceso, como se ha relatado anteriormente, éste comenzó a partir de la experiencia de caminar diariamente por las calles de Valencia. Al principio, solamente se recogían objetos por curiosidad y sin saber a dónde íban a llegar o cómo íban a ser tratados como obra artística. Posteriormente, tras recopilar varios objetos, éstos se dispusieron sobre una mesa, fueron observados y, tras encontrar el aspecto más interesante de cada uno de ellos, se empezó a componerlos al azar (Ver Fig. 28). El proceso consistió en trabajar con objetos que no tenían nada que ver entre sí con el fin de obtener uno completamente diferente, asemejándose este procedimiento a un trabajo de laboratorio en el que la intuición y la memoria resultaron esenciales para su creación.



Fig. 28. Muestra del proceso de *46022_odisea*

La primera pieza realizada es *La maleta* (Ver Fig.29) conformada por una pequeña caja de madera que contiene dos plantas secas; aunque el título y la apariencia física de la obra se encuentran conectados, ésta deja todavía al espectador un espacio abierto a la imaginación. *La casa de Finn* (Ver Fig.30) es una casa situada encima de una rama que hace referencia a un sueño y deseo personal que he tenido desde mi infancia. El nombre *Finn* fue tomado de la novela de Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn*, en la que el protagonista Finn tiene una casa en un árbol.



Fig. 29. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*La maleta*), 2015, planta seca y caja de madera, 4.0cm x 17.0cm x 9.0cm



Fig. 30. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*La casa de Finn*), 2015, planta seca y arcilla, 4.0cm x 7.0cm x 19.0cm

Otros “sitios” que visitaremos en el viaje de *46022_odisea* son *El monumento*, *El viñedo* y *El territorio del sueño* (Ver Fig. 31-33). En *El monumento*, un lápiz de IKEA se erige sobre una piedra. Partiendo de la experiencia de visitar la franquicia IKEA en diferentes países, se ha llegado a la conclusión de que todas las tiendas son idénticas, tanto sus productos, como el planteamiento o sus normas de compra. Por lo tanto, *El monumento* pretende no solamente transmitir el significado del título a través de la forma de la obra, sino también transmitir la ironía de lo que es una franquicia.



Fig. 31. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*El monumento*), 2015, lapiz y piedra, 4.0cm x 5.0cm x 12.0cm



Fig. 32. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*El viñedo*), 2015, planta seca y corcho, 2.5cm x 2.5cm x 6.0cm



Fig .33. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*El territorio del sueño*), 2015, planta seca y papel, 2.5cm x 7.5cm x 3.0cm



Fig .34. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*Paisaje de la ventana*), 2015, planta seca y tapa, 1.0cm x 6.0cm x 6.0cm

En *Paisaje de la ventana* (Ver Fig. 34) se evoca la experiencia de ir de escaparates durante un viaje; *El atrapasueño* (Ver Fig. 35) sirve como un souvenir para los viajeros. En *El arca de Noé*, una planta seca de forma ovalada se convierte en un barco que contiene polvos de café y un fragmento de rama, dando al viajero un viaje agradable.

Por último, *Antes de la navidad* (Ver Fig. 36) presenta una escultura de una cabeza de una niña que alude a la esperanza e indica el tiempo del viaje.



Fig .35. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*El atrapasueño*), 2015, planta seca y arcilla, 5.0cm x 7.0cm x 8.0cm



Fig. 36. Chao-Yang Lee, 46022_odisea (*Antes de la navidad*), 2015, planta seca y arcilla, 5.0cm x 5.0cm x 15.0cm

En cuanto a la instalación de la obra, ésta varía según el lugar. Como puede verse en la Fig 27, *46022_odisea* se instaló en una project room de la UPV. Se dispusieron las piezas sobre la pared, alineadas en orden y distanciadas entre sí, manteniendo un espacio adecuado para que los espectadores mirasen y reflexionasen en cada una. En la Fig 37, esta serie de piezas fue instalada en la pared que hay junto a la escalera del Teatro Municipal Astoria de Chiva; las obras fueron colocadas al azar según las características físicas de este espacio. En este caso, la escalera enriqueció el significado de la obra al desempeñar una función de pasaje, trasladando al viajero a diferentes niveles (piezas) y ofreciendo una experiencia fascinante en esta zona de paso.



Fig. 37. Chao-Yang Lee, *46022_odisea*, 2015, técnica mixta, 5 cm x 15cm x 250 cm

Esta instalación, compuesta de nueve pequeñas piezas, nos puede recordar al *Arte Povera*. A diferencia de los autores de la vanguardia o de los artistas que dominan el uso de los objetos encontrados, no se hace hincapié en la grandeza del tamaño de los objetos; por el contrario, a través de la creatividad y la observación específica, se transmite la sutileza y poética de estos objetos. Por otra parte, la retórica del espacio en esta pieza es muy importante, presentando un carácter físico y expositivo (el espacio que ocupan las piezas) a la vez que mental. Cada pieza contrasta con el espacio expositivo pero, a su vez, ocupa un espacio mental en los espectadores.

El caos primigenio

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos. ~ Jorge Borges

En las siguientes series de obras, *El caos primigenio* y *Memoria cero* se trata de regresar a la esencia de la memoria. Ambas series comparten la utilización del color blanco como tono principal que, en unos casos formaba parte de los objetos encontrados y en otros fue incorporado con pintura (Ver Fig. 38). El color blanco en distintas texturas puede provocar diferentes sentimientos; así como pintar los objetos en blanco implica un proceso de borrar y volver a un punto de partida de la memoria. En cierto modo, el blanco bloquea el tiempo e indica la existencia presente.



Fig. 38. Chao-Yang Lee, Muestra del proceso de *Memoria cero*.

En la serie *El caos primigenio* se intenta buscar el origen y esencia de la memoria a través de los objetos cotidianos. Según la diccionario Real Academia Española, la

palabra “caos” tiene tres significados: 1. m. Estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos. 2. m. Confusión, desorden. 3. m. Fís. y Mat. Comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos deterministas con gran sensibilidad a las condiciones iniciales. Los tres significados conducen a una característica de indefinición, desorden e imprevisión. Por lo tanto, este trabajo se fundamenta en la intuición y la espontaneidad.



Fig. 39. Chao-Yang Lee, *El caos primigenio*, 2015, técnica mixta, dimensiones variables

La serie incluye dos partes. La primera parte (Ver Fig. 40) consta de varias piezas dispuestas en una peana y la segunda parte contiene objetos combinados que se cuelgan en la pared. En la primera parte, se colocaron aleatoriamente plantas secas, papeles, guantes, telas, clavijas, etc. A pesar de que el color de los objetos es similar, la energía que contiene cada objeto y la sensación que provoca son diferentes.



Fig .40. Chao-Yang Lee, *El caos primigenio*, 2015, técnica mixta, 70 cm x 70 cm

En la Fig. 41 se indican las diferentes sensaciones que puede provocar cada objeto. La sensación que un trozo de papel de acuarela provoca es diferente a la generada por una porción de algodón. Además, la intervención humana también puede afectar a la sensación que el objeto evoca. Por ejemplo, la emoción que una tela arrugada provoca es más intensa que la de una tela sin arrugar; por lo tanto, la intervención humana transmite una energía concreta al objeto. Por medio de tal perspectiva, la primera parte de la serie supone una manifestación de distintas energías y de ahí nace el sentimiento de la memoria.


textura	papel de acuarela	algodón	papel higiénico	tela arrugada
imagen				
sentimiento	frio, neutral	muy suave, feliz	suave	intenso, difícil

Fig 41. Comparación de diferente material

En la segunda parte, varias piezas cuelgan de la pared y cada una de ellas transmite diferentes sentimientos y imaginaciones. En la Fig. 42, la pieza está compuesta por una vela, un hilo y un palo de plástico. La forma del objeto es una reminiscencia de una piruleta o de una en rueda de bicicleta. Por otro lado, la Fig. 47 muestra una mano de plástico envuelta con hilo y que sale de la pared, generando una imagen surreal. De esta forma, los diferentes objetos crean diálogos entre sí.

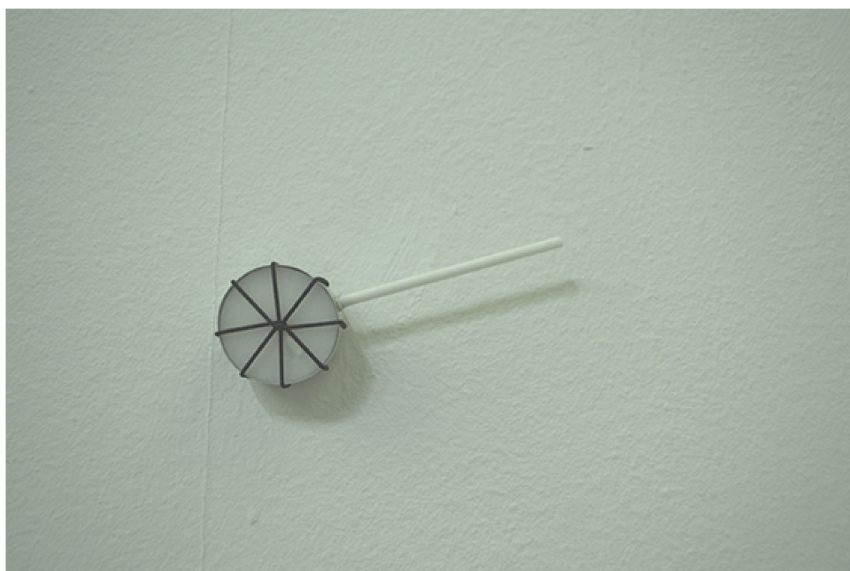


Fig. 42. Sin título, 2015, vela, hilo y palo plástico, 11.5cm x 4cm x 1.5cm



Fig. 43. *Sin título*, 2015, vela, planta seca y algodón, 11 cm x 5cm x 6cm



Fig. 44. *Sin título*, 2015, paper higiénico, 11cm x 11cm x 4cm



Fig. 45. *Sin título*, 2015, plástico y chicle , 11cm x 11cm x 4cm



Fig. 46. *Sin título*, 2015, paper, hilo y película y bolsa plástica, 20cm x 15cm x 5cm



Fig. 47. *Sin título*, 2015, hilo y mano plástico 11cm x 11cm x 4cm

En resumen, *El caos primigenio* consta de varias piezas monocromáticas compuestas por objetos cotidianos. Aunque el color blanco denota un ambiente frío y sin vida, cada objeto muestra distinta fuerza y provoca diferentes sentimientos; asimismo, el color blanco señala un punto de partida. Pintar los objetos en blanco es un gesto de destrucción de la identidad de cada objeto pero, a la vez, su forma y textura reconstruye la memoria del que lo observa. De esta manera, este trabajo muestra la esencia y la sutileza de la memoria y empieza un viaje personal en el espectador.

Memoria cero

Un lugar no es sólo su presente, sino también ese laberinto de tiempos y épocas diferentes que se entrecruzan en un paisaje y lo constituyen; así como pliegues, arrugas, expresiones excavadas por la felicidad o la melancolía, no sólo marcan un rostro sino que son el rostro de esa persona, que nunca tiene sólo la edad o el estado de ánimo de aquel momento, sino el conjunto de todas las edades y todos los estados de ánimo de su vida. Paisaje como rostro, el hombre en el paisaje como la ola en el mar. ~Claudio Magris, *El infinito viajar*.

Cuando el ser humano se enfrenta a un paisaje, la emoción evocada no solo tiene que ver con el paisaje sino con la persona que está ahí, que queda penetrada por el chorro de inspiración transmitido por el paisaje. Como señala Magris: “Paisaje como rostro, el hombre en el paisaje como la ola en el mar.” El paisaje y el ser humano se integran en sí y el rostro del paisaje y la vida entera de esa persona conforman la profundidad de la memoria y el sentimiento. Con tal pensamiento, se intenta explorar el tema de la memoria con el paisaje. En *Memoria cero* (Ver Fig. 48), al igual que en *El caos primigenio*, se utilizan objetos cotidianos de color blanco.



Fig .48. Chao-Yang Lee, *Memoria cero* , 2015, técnica mixta, dimensión variable

“El paisaje” construido en este trabajo surge de la mente lo que lo hace diferente a un paisaje normal. Aquí el paisaje está compuesto por objetos colocados de forma instintiva en el suelo (Ver fig. 49 y 50) y, además, la sombra proyectada por los mismos sobre las paredes ofrece una mirada diferente de éstos. Aparte de los objetos, un televisor emitiendo sin señal fue colocado en la esquina de la sala. El vacío, el silencio y la monocromía provocan un ambiente peculiar en el que la monotonía de los objetos de alguna manera quedó congelada en el tiempo. No es el paisaje del que Magris habla; la congelación del tiempo dificulta la ruta de acceso a la memoria. Aun así, los espectadores no se quedan completamente fuera de sus pensamientos y emociones. Como el título indica, *Memoria cero* sirve para llevar al espectador desde un punto cero hacia acceder a lo más privado de su mente. Mirando los objetos o caminando entre ellos el público entra en un ambiente meditativo.

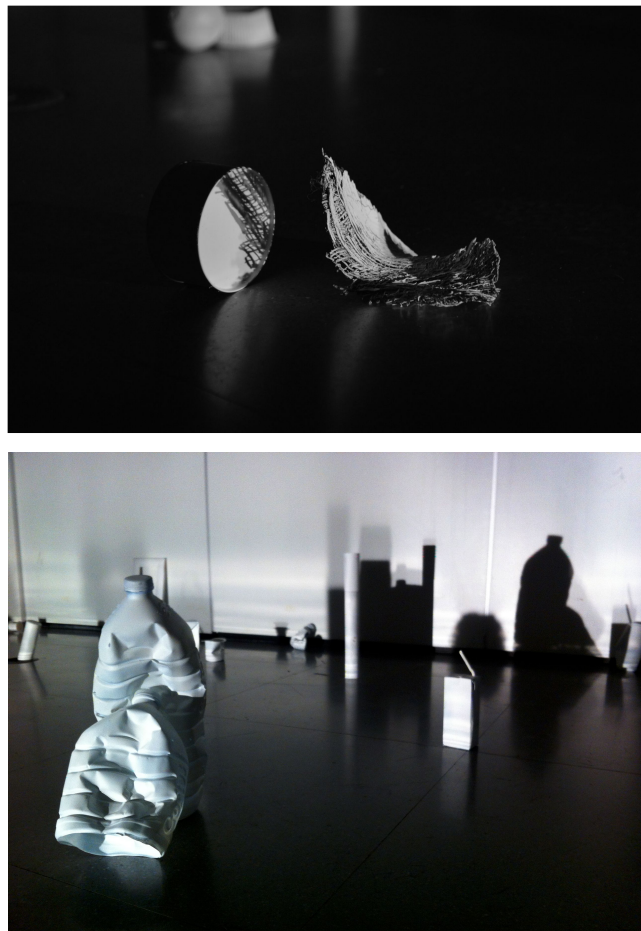


Fig . 49-50 Chao-Yang Lee, *Memoria cero* (detalle), 2015, técnica mixta, dimensiones variables.

Esto es similar al uso de envases o embases de productos cotidianos por la artista Eulalia Valldosera, en cuya obra la grandeza de los objetos insignificantes ofrece una mirada alternativa a la cotidianidad. Además, las sombras proyectadas de los objetos ofrecen un paisaje nuevo, similar a los paisajes urbanos. De hecho, el trabajo consta de tres diferentes paisajes: el de los objetos físicos, el de las sombras y el de lo mental. Cada cual contiene una mirada distinta. Es decir, la realidad existe no de una forma singular sino plural. Aunque en forma y complejidad la instalación parece sencilla, la simplicidad no dificulta el pensamiento sino, al contrario, alienta la reflexión. De este modo, *Memoria cero* es una obra que logra reflexionar sobre la realidad, la memoria y nuestra existencia a través de la cotidianidad y lo insignificante.



Fig .51. Chao-Yang Lee, *Memoria cero* (detalle), 2015, técnica mixta, dimensiones variables.

Burbuja de la vida

Burbuja de la vida, es una obra que pretende reflexionar sobre la existencia humana en nuestro entorno. Se utilizan tubos de cristal como contenedores para guardar la memoria. Los objetos que se guardan en estos tubos también nos pueden recordar a los objetos de los museos de ciencia. La palabra china marcada en uno de los tubos significa “escapar”; aún así, la muñeca que se encuentra dentro de uno de ellos no es capaz de escapar. Esta obra pretende reflexionar sobre nuestra situación y existencia.

En cuanto al proceso de trabajo, la intuición ha desempeñado un papel muy importante. Al principio, me llamó la atención la forma de los tubos y los compré en IKEA. Aunque no sabía qué iba a hacer con ellos, los guardé en mi habitación y los aprecié como esculturas de cristal. Más tarde, viendo la película *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia* (2014) dirigida por Roy y Holger Andersson, la escena en la que los protagonistas visitan el museo y se muestran especímenes conservados en vitrinas de cristal (Ver Fig. 52) me recordó a los tubos de cristal comprados. A partir de aquí surgió la idea de la conservación y la memoria a través de los tubos. Además, en esta película la mirada hacia los especímenes de las vitrinas de cristal también sugiere la mirada de ellos mismos hacia a sus espectadores. Esta reflexión también se integra en la obra.



Fig .52. Foto capturada de la película *Una paloma se posó en una rama* (2014, director: Roy Andersson con Holger Andersson.)

Sin embargo, el hecho de introducir objetos en los tubos no fue una idea planeada sino que surgió según los sentimientos del momento. Las piedras, la rama y el trozo de papel eran objetos que se pusieron en la mesa de trabajo y la muñeca de madera era una obra de prueba realizada en el taller de madera y piedra, que casualmente cabía perfectamente dentro del tubo. Al final, estos encuentros formaron una poética extraña e irónica.



Fig . 53. Chao-Yang Lee, *Burbuja de la vida*, 2016, técnica mixta, 21.5 cm x 3.5 cm x 3.5 cm (diámetro) cada uno (4 piezas)

Esta obra aborda la existencia humana y reflexiona sobre lo efímero de la vida, utilizando objetos encontrados en el entorno. Los objetos guardados en los tubos nos recuerdan a la historia humana; asimismo, sugiere nuestro deseo de escapar de la situación asfixiante de nuestra vida cotidiana.

REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES

Como queda señalado en el título este TFM, éste se encuentra centrado en los objetos cotidianos y su relación con el tema de la meditación, la memoria y la metamorfosis. Hemos visto que los objetos cotidianos se utilizan como materiales y elementos en el arte, concepción que comenzó su trayectoria en las vanguardias, especialmente con la llegada del *ready-made*. Desde entonces, el cambio de la mirada en el arte aporta un nuevo modo de trabajo en la producción artística. La mirada del artista es cada vez más subjetiva y depende mucho del trabajo mental.

En este TFM hemos mirado cómo los objetos cotidianos forman parte de la práctica artística y cómo los movimientos de vanguardia han influido en el mundo del arte hasta la actualidad, además de señalar diferentes referentes artísticos vinculados a nuestra obra. También, hemos mostrado cinco obras que se encuentran dentro de esta línea de trabajo. En general, las obras realizadas aportan la idea de que la memoria es una reconstrucción del pasado; asimismo, la distorsión y reconstrucción de los objetos cotidianos propicia una mirada nueva sobre éstos. De hecho, a través de los objetos cotidianos hemos mostrado la experiencia del viaje, la infancia, el sueño y, sobre todo, la memoria que ya no supone literalmente la representación de una vivencia o acontecimiento, sino una presentación de los sentimientos y sensaciones actuales conformando una odisea nueva.

En este trabajo, hemos encontrado una manera más íntima y directa de mirar el entorno y los objetos que en él se encuentran, los cuales nos inspiran como creación artística. El proceso creativo se basa fundamentalmente en la intuición que aporta una sensación de satisfacción cuando es llevada a cabo una obra. Asimismo, la satisfacción viene de una liberación del deseo de expresarnos artísticamente. Además, hemos podido comprobar que la libertad en la utilización de materiales es un gran avance.

Como nuestra formación artística se enfoca mucho en la pintura, a veces no ha

resultado fácil salir de la zona de confort. Este TFM abre una nueva posibilidad de producción artística hacia el futuro, un modo de crear relatos personales en los que aportar identidad y poética personal.

Por último, debemos señalar que la creación artística no se limita a ciertas formas o materiales; por lo tanto, esta producción tampoco debe limitarse a los objetos de la vida cotidiana. La libre utilización de materiales permite abrir más posibilidades que contribuyen a la poesía con la que está relacionado el tema designado. Con esto, queremos decir que la apertura de nuestros ojos para descubrir una nueva manera de mirar es importante pero, a la vez, el hecho de cerrar los ojos y usar nuestra imaginación para "ver" un nuevo mundo también es significativo. En el campo de la creación artística, la inspiración es siempre una preocupación para los artistas, pero empezar a hacerlo es mucho más importante que los pensamientos. De hecho, a través de los materiales que nos rodean podemos comenzar nuestro viaje desconocido con una mente aventurera.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza, Madrid, 2006

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, 2ª ed, Fondo de Cultura económica, México, 1983

BARTHES, Roland, *Camara Lucida*, Paidós, Barcelona, 1989,

BERGSON, Henri, *Materia y memoria*, CACTUS, Buenos Aires, 2006

BRETON, André, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003

BRETON, André, *Entretiens, El surrealismo, Puntos de vista y manifestaciones*, Barral Editores, Barcelona, 1970

CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Madrid, 2013

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed, SIRUELA, Madrid, 1998

De MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 2ª ed, Alianza, Madrid, 2002

FERRANDO, Bartolomé, *Arte y cotidianidad, Hacia la transformación de la vida en arte*, Ardora Exprés, Madrid, 2012

GARDNER, Howard, *Estructuras de la mente*, Fondo de cultura económica, México, 1995

HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.

RICHTER, Hans, *Dada: Art and anti-art*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1965

HELLER, Eva, *Psicología del color*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004

HERNANDEZ-Navarro& MIGUEL Ángel, *Materializar el pasado, El artista como historiador (benjaminiano)*, Editorial Micromegas, Murcia, 2012

- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surrealismo*, Taschen, Köln, 2009
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, Siruela, Madrid, 1994
- LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sebastien, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006
- LIPPARD, Lucy R, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, De 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004
- LUCAS, Ana, *Tiempo y memoria*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1994
- MEURIS, Jacques, *René Magritte: 1898-1967*, Taschen, Köln, 2007
- MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp: obras, escritos y entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2009
- PAQUET, Marcel, *René Magritte*, Taschen, Köln, 2007
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*, 2ª ed, Siruela, Madrid, 2006
- WOOD, Paul & Harrison, Charles, *Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas*, Blackwell, Oxford, 2003
- SEMIN, Didier, GARB, Tamar, KUSPIT, Donald, *Christian Boltanski*, Phaidon, London, 1997
- VALLDOSERA, Eulàlia, *Eulàlia Valldosera : obres 1990-2000*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000

CATÁLOGOS

BEUYS, Joseph, *Punt de confluencia: Joseph Beuys*, Dusseldorf 1962-1987. [Exposicion], Centre Cultural de la Fundacio Caixa de Pensions, 18 de abril- 22 de mayo, 1988, Fundacio Caixa de Pensions, Barcelona, 1988

CRAGG, Tony & Stedelijk van Abbemuseum, *Tony Cragg*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1991

CRAGG, Tony & Toyota Municipal Museum of Art, *Tony Cragg*, [Exposición], Toyota Municipal Museum of Art, March 25-June 22, 1997, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, 1997

PÁGINAS WEB

IMPRESINDIBLES, *Marcel Duchamp : -Como entender el arte de hoy- "Fontaine,"* [en línea], 2012. [Consulta: 12 Mayo 2016]. Disponible en: <<http://www.revistaimpresindibles.com/arte/marcel-duchamp-como-entender-el-arte-de-hoy-fontaine>>

MOMA, *Joseph Kosuth One and Three Chairs 1965* [en línea], 2015, [Consulta: 12 Mayo 2016], Disponible en: <<http://www.moma.org/collection/works/81435>>

ODDE, *20 Most Fascinating Prehistoric Cave Paintings*, [en línea], 2010, [Consulta: 12 Mayo 2016], Disponible en: <http://www.oddee.com/item_93915.aspx>

VAGA, Vik Muniz, [en línea], 2016. [Consulta: 12 Mayo 2016]. Disponible en: <<http://vikmuniz.net>>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

WALKER, Lucy, *Waste land*, Brasil y Reino Unido, 2010

ANDERSSON, Roy & ANDERSSON, Holger, *Una paloma se posó en una rama*, 2014

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Chao-Yang Lee, Esquema del proyecto
- Fig. 2. Vik Muniz, *The Sower (Zumbi)*, 2008
- Fig. 3. ODDE, La pintura rupestre de Lascaux
- Fig. 4. Marcel Duchamp, *La Fuente*, 1917
- Fig. 5. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965
- Fig. 6. Tony Cragg, *Stack*, 1975
- Fig. 7. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931
- Fig. 8. Rene Magritte, *Golconda*, 1953
- Fig. 9. René Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928/29
- Fig. 10. Yves Tanguy, *Día azul*, 1937
- Fig. 11. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818
- Fig. 12. Wassily Kandinsky, *sin título*, 1910
- Fig. 13. Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915
- Fig. 14. Liliana Porter, *El pintor*, 2003
- Fig. 15. Liliana Porter, *El trabajo forzado (hombre con el martillo)*, 2006
- Fig. 16. Salvador Dalí, *Teléfono langosta*, 1936
- Fig. 17. Eulàlia Valldosera, *El ombligo del mundo*, 1990-1991
- Fig. 18. Eulàlia Valldosera, *Envases:El culto de la madre*, 1996
- Fig. 19. Christian Boltanski, *Monumento: los niños de Dijon*, 1985
- Fig. 20. Christian Boltanski, *Vitrina de Referencia I*, 1971
- Fig. 21. Chao-Yang Lee, Objetos encontrados por la calle
- Fig. 22. Chao-Yang Lee, Imagen del proceso de la obra *No importa la velocidad*
- Fig. 23. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad* (detalle), 2015
- Fig. 24. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad* (proceso), 2015
- Fig. 25. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad* (detalle), 2015
- Fig. 26. Chao-Yang Lee, *No importa la velocidad*, 2015
- Fig. 27. Chao-Yang Lee, *46022_odisea*, 2015
- Fig. 28. Muestra del proceso de *46022_odisea*
- Fig. 29. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (La maleta)*, 2015

- Fig. 30. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (La casa de Finn)*, 2015
- Fig. 31. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (El monumento)*, 2015
- Fig. 32. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (El viñedo)*, 2015
- Fig. 33. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (El territorio del sueño)*, 2015
- Fig. 34. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (Paisaje de la ventana)*, 2015
- Fig. 35. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (El atrapasueño)*, 2015
- Fig. 36. Chao-Yang Lee, *46022_odisea (Antes de la navidad)*, 2015
- Fig. 37. Chao-Yang Lee, *46022_odisea*, 2015
- Fig. 38. Chao-Yang Lee, Muestra del proceso de Memoria cero
- Fig. 39. Chao-Yang Lee, *El caos primigenio*, 2015
- Fig. 40. Chao-Yang Lee, *El caos primigenio*, 2015
- Fig. 41. Comparación de diferente material
- Fig. 42. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 43. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 44. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 45. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 46. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 47. Chao-Yang Lee, *Sin título*, 2015
- Fig. 48. Chao-Yang Lee, *Memoria cero*, 2015
- Fig. 49-50. Chao-Yang Lee, *Memoria cero (detalle)*, 2015
- Fig. 51. Chao-Yang Lee, *Memoria cero (detalle)*, 2015
- Fig. 52. Foto capturada de la película *Una paloma se posó en una rama* (director: Roy Andersson con Holger Andersson, 2014)
- Fig. 53. Chao-Yang Lee, *Burbuja de la vida*, 2016

