



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

TÍTULO DE LA TESIS

**El objeto cotidiano como portador de significado.
Nuevas miradas desde la propia experiencia artística y
docente en escultura.**

**PRESENTADA POR:
Jasmina Llobet Sarria**

**DIRIGIDA POR:
MARÍA DOLORES CALLEJÓN CHINCHILLA
EULÀLIA GRAU COSTA**

**JAÉN, FECHA
JAÉN, 30 DE OCTUBRE DE 2023**

ISBN



**El objeto cotidiano
como portador de significado.**

Nuevas miradas desde la propia experiencia
artística y docente en escultura.

Jasmina Llobet Sarria

El objeto cotidiano como portador de significado.

Nuevas miradas desde la propia experiencia
artística y docente en escultura.

Jasmina Llobet Sarria

**TUTORA:
MARÍA DOLORES CALLEJÓN CHINCHILLA
DIRECTORAS:
EULÀLIA GRAU COSTA
MARÍA DOLORES CALLEJÓN CHINCHILLA**

Imagen de la portada: *Asemáis anogerf* (2012) Fregonas, 148 x 150 x 65 cm.
Vista de la instalación: Galería Adhoc, Vigo.

Resumen:

En esta tesis se aborda el estudio de los objetos cotidianos en el arte desde un doble enfoque, artístico y docente, mostrando su evolución con el fin de evaluar su relevancia y vigencia en el contexto actual. En primer lugar, se analizan y contraponen diversas obras de arte internacionales, principalmente en el ámbito de la escultura, interpretando los significados contenidos en las obras, estudiando las metodologías utilizadas y relacionándolas, en la medida de lo posible, con el trabajo del colectivo Llobet & Pons, al cual pertenece la autora de esta investigación desde 2002. El segundo enfoque proviene de la propia experiencia docente como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Los objetos cotidianos representan un poderoso y poco explorado recurso didáctico que puede utilizarse con la intención de que el alumnado descubra, analice y desarrolle un lenguaje escultórico único y personal en obras de nueva creación, ya que esta tarea constituye un elemento fundamental en su futura práctica artística profesional. En concreto, nos hemos centrado en una serie de actividades docentes, diseñadas expresamente durante la pandemia de Covid-19, que tienen como objetivo proporcionar soluciones para abordar la nueva situación de la enseñanza tras la crisis sanitaria. Como resultado, se abre el debate a una revisión actualizada del concepto de *readymade*, a la interpretación de los significados del objeto cotidiano en el arte y en su docencia y, en concreto, a la aplicación de las figuras retóricas como una herramienta, más allá de estilos y movimientos artísticos, que revela la verdadera dimensión social y política que pueden adquirir los objetos cuando se integran en obras de arte.

Palabras clave:

Escultura, arte objetual, *readymade*, figuras retóricas en arte, estrategias docentes, metodologías en red.

Abstract:

This thesis addresses the study of everyday objects in art from a double approach, artistic and educational, reflecting their evolution in order to evaluate their relevance and validity in the current context. Firstly, various international artworks are analyzed and contrasted, mainly in the field of sculpture, interpreting the meanings contained in the works, studying the methodologies used and relating them, as far as possible, with the work of the Llobet & Pons collective, to which the author of this research belongs since 2002. The second approach comes from my own teaching experience as a professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Barcelona. Everyday objects represent a powerful and little explored didactic resource that can be used with the intention that students discover, analyze and develop a unique and personal sculptural language in newly created works, since this task constitutes a crucial element in their future professional artistic practice. Specifically, we have focused on a series of teaching activities, expressly designed during the Covid-19 pandemic, which aim to provide solutions to address the new situation of teaching after the health crisis. As a result, the debate opens to an updated review of the concept of *readymade*, to the interpretation of the meanings of the everyday object in art and its teaching and, specifically, to the application of rhetorical figures as a tool, beyond of artistic styles and movements, which reveals the true social and political dimension that objects can acquire when integrated into works of art.

Keywords:

Sculpture, object art, *readymade*, rhetorical figures in art, teaching strategies, network methodologies.

Índice:

1. Introducción.....	12
1.1. Presentación y objeto de estudio.....	13
1.2. Estructura.....	18
1.3. Objetivos.....	21
1.4. Metodología.....	23
2. El objeto cotidiano en el arte.....	30
2.1. Características esenciales, evolución y estado actual del objeto como arte.....	31
2.1.1. <i>El readymade</i> y su legado.....	32
2.1.2. Acumulación de objetos y conciencia ecológica.....	44
2.1.3. La reproducción de objetos. Del molde a la fabricación individualizada.....	55
2.1.4. Cuestionamiento de la producción y estandarización de los objetos cotidianos	67
2.1.5. Redes sociales: hacia una nueva forma de difusión y mediación del arte.....	79
2.2. Estrategias actuales de trabajo con objetos cotidianos: las figuras retóricas.....	92
2.2.1. Repetición.....	93
2.2.2. Personificación.....	102
2.2.3. Metáfora.....	113
2.2.4. Ironía	120
2.2.5. Hipérbole.....	124
3. El objeto cotidiano como recurso didáctico.....	136
3.1. Metodologías docentes en la formación artística a nivel internacional.....	137
3.1.1. Enfoque pedagógico de la Bauhaus y ejercicios con objetos en el curso preliminar.....	138
3.1.2. Comparación de modelos educativos: escuelas de arte en Alemania y España.....	155
3.1.3. Fichas pedagógicas: antecedentes en el uso de objetos en la Facultad de Bellas Artes UB.....	168

3.2. Hacia nuevas soluciones pedagógicas: ejercicios adaptados a las restricciones de la pandemia de Covid-19.....	178
3.2.1. <i>Escultura sin taller</i> : recursos accesibles para una educación artística a través de los objetos cotidianos.....	179
3.2.2. Reproducción de una manzana por videoconferencia: incorporación de metodologías <i>online</i> a la creación de moldes en escultura.....	186
3.2.3. El poder narrativo de los objetos cotidianos: análisis artístico y pedagógico.....	196
3.2.4. Construyendo puentes entre la universidad y la comunidad a través del arte participativo.....	202
3.2.5. “Autopsia de un objeto cotidiano”: incorporación del objeto y sus significados en la obra de arte.....	216
3.2.6. <i>Cadirem</i> : la nueva normalidad de los objetos en el espacio doméstico y urbano.....	219
3.2.7. Aportaciones metodológicas desde los procesos y métodos de creación del colectivo Llobet & Pons.....	226
4. Conclusiones.....	229
5. Conclusion (English Version).....	239
6. Lista de referencias.....	248
7. Anexo: obra del colectivo Llobet & Pons.....	260
7.1. Proyectos en el espacio público.....	262
7.2. Objetos y performances.....	311
7.3. Objetos y esculturas.....	316
7.4. Miniscopics.....	350
8. Agradecimientos.....	357

1. Introducción

1.1. Presentación y objeto de estudio

En 1915, Marcel Duchamp declara arte un objeto cotidiano, abriendo un prolífico campo de trabajo para una serie de manifestaciones artísticas posteriores (que llegan hasta nuestros días) en que objetos encontrados dejan de ser parte del ciclo de los productos industriales y se incorporan al ciclo del arte. Posteriormente, desde principios hasta mediados de la década de 1960, el *Pop Art* retoma el concepto de *readymade* y artistas como Jasper Johns, Roy Lichtenstein o Andy Warhol introducen objetos cotidianos en sus obras, de diferentes formas y con diferentes objetivos. Por ejemplo, en 1964, Warhol expone *Brillo Box* en la Galería Stable de Nueva York, una obra consistente en una serie de cajas de madera serigrafiadas que simulan envases de jabón de la marca Brillo, así como paquetes de ketchup Heinz, zumo de tomate Campbell y melocotones Del Monte. El artista coloca estas piezas apiladas, de la misma forma que las encontraríamos expuestas en un supermercado. De esta forma, aunque *Brillo Box* hace deliberadamente referencia al concepto de Duchamp, también aporta un nuevo enfoque: introduce envases de productos comerciales y no objetos cotidianos, presenta réplicas y no originales sin manipular, propone una disposición propia de un supermercado y no de un espacio expositivo, y aplica además la técnica industrial de la serigrafía. *Brillo Box* define su época más que la obra de cualquier otro/a artista del momento, pero no es la primera creada bajo estas premisas ni representa un caso aislado, sino un ejemplo más entre una verdadera explosión creativa que tiene lugar en la década de 1960. Sin embargo, la obra de Warhol constituye un ejemplo óptimo para dar a entender el carácter específico, la metodología empleada y el alcance de esta tendencia en que el objeto cotidiano se incorpora al arte tomando formas enormemente diversas y liberándose de las constricciones conceptuales del *readymade*. Se trata, además, de un enfoque ampliamente extendido en diversos puntos del mundo, un cambio de paradigma que se produce en los años 1960, a nivel internacional, y que no ha perdido vigencia hasta la fecha. De esta forma, a partir de este momento ya no basta con repetir el gesto de Duchamp: ahora los/as artistas deben añadir nuevas capas de significado a sus obras y establecer relaciones inéditas entre los objetos presentados.

En la actualidad, el contexto del arte es muy diferente al de principios del siglo XX o al de la década de 1960, pero el uso de objetos cotidianos no ha perdido su validez. Al contrario, conserva la capacidad de vehicular ideas precisas, y de forma enormemente efectiva, sobre temas sociales y políticos de gran relevancia. También nuestros objetos son hoy diferentes a aquellos con los que trabajaban Duchamp o Warhol. Poseen nuevas funcionalidades, características específicas, se construyen de otras maneras, y sus precios de venta al público han variado. Por lo tanto, es lógico que las obras que incorporan objetos en la actualidad sean también sustancialmente diferentes de las de otros momentos históricos anteriores. Sin embargo, se ha mantenido intacta la necesidad de aplicar nuevas estrategias y de crear innovadoras relaciones entre los objetos para justificar su carácter artístico y avanzar en el conocimiento de esta disciplina.

En la presente investigación llevamos a cabo un recorrido por una serie de obras artísticas que incluyen el objeto cotidiano, seleccionadas, agrupadas y analizadas con el objetivo de establecer una nueva visión crítica del momento actual. Estas obras pertenecen a diferentes etapas de la historia del arte, aunque hemos puesto el acento en aquellas realizadas a partir de la década de 1990, momento en que se produce un interesante despliegue de obras objetuales en arte y que supone además el inicio de la propia carrera como artista. Nos centraremos principalmente en obras escultóricas que muestran el objeto como tal, aunque también analizamos algunos ejemplos pertenecientes a disciplinas como la fotografía o el vídeo, que incluyen únicamente la representación del objeto cotidiano. En cada una de estas obras el paso desde la sala de estar al museo sucede de una forma enormemente diferente. Observaremos metodologías artísticas que van desde el simple cambio de escala o de material del objeto, hasta transformaciones de complejo carácter conceptual. Los/as artistas plantean innovadoras estrategias de trabajo y exploran nuevas relaciones entre los objetos, con el propósito de desarrollar nuevas reflexiones artísticas. Agruparemos, clasificaremos y analizaremos estas metodologías, con el fin de extraer conocimientos extrapolables y conclusiones generalizables sobre el arte con objetos cotidianos. De esta forma, a partir de referentes tanto históricos como actuales, pretendemos articular una

reflexión en torno a las especificidades, la evolución y el estado actual de la escultura con objetos cotidianos, contrastando ejemplos de obras que consideramos paradigmáticos con la propia práctica artística, junto a Luis Fernández Pons, como parte del colectivo Llobet & Pons (www.llobetpons.com), al cual pertenece la autora de esta tesis desde 2002.

Esta tesis aporta una clasificación de nuevas tipologías de objetos cotidianos entendidos como arte (el término *readymade* lo utilizamos exclusivamente para referirnos a la obra de Duchamp). Para ello, hemos adoptado una perspectiva crítica de carácter contemporáneo, es decir, aplicamos conscientemente un enfoque, sobre los objetos y sobre el arte, que es fruto de un tiempo determinado. Las estrategias estudiadas van desde la acumulación de objetos (que pone en cuestión su sostenibilidad), pasando por la reproducción mediante moldes (que plantea interrogantes sobre cómo y qué objetos decidimos replicar), hasta las nuevas formas de divulgar y transmitir ideas artísticas incluyendo objetos en las redes sociales. Estudiaremos estas estrategias desde un enfoque personal que nos permitirá agruparlas, clasificarlas y analizarlas bajo los parámetros de lectura de las figuras retóricas. Esta aportación resulta fundamental para comprender cómo estas estrategias se traducen en la propia labor de enseñanza en el ámbito educativo.

Posteriormente, volveremos a remontarnos hasta principios del siglo XX con el propósito de explorar la pedagogía de la Bauhaus, una escuela de arte, diseño y arquitectura, creada en 1919, que ha ejercido desde entonces una poderosa influencia en el arte, pero también en el ámbito educativo. Plantearemos una aproximación histórica a su particular enfoque pedagógico y nos adentraremos en una serie de actividades docentes planteadas en el curso preliminar (el semestre inicial que deben cursar todos/as los/las estudiantes, cuyo objetivo específico es despertar su creatividad) y que incorpora novedosos métodos de enseñanza. Entre las estrategias docentes examinadas está el uso de objetos cotidianos como material de trabajo, una metodología introducida tan solo algunos años después de los avances realizados por Duchamp en el campo del arte y probablemente bajo su influencia conceptual, aunque en la Bauhaus los objetos no se tratan como *readymades*, sino como herramientas didácticas.

Contrapondremos esta revisión, de carácter histórico, con la descripción de una serie de ejercicios actuales, provenientes de la propia experiencia docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, con el fin de demostrar que la introducción del objeto cotidiano como recurso didáctico sigue teniendo vigencia en la actualidad. La particularidad añadida de estos ejercicios pedagógicos con objetos es que se desarrollan bajo las restricciones de la pandemia de Covid-19. El desarrollo de las clases bajo las restricciones de la crisis sanitaria es un condicionante que altera todas las variables posibles de la práctica docente y artística, forzando a estudiantes y profesores/as a introducir la creatividad en los ejercicios y a modificar nuestra relación habitual con los objetos cotidianos como material de trabajo. Por ejemplo, nos obliga a prescindir del taller en la facultad y habilitar nuestro espacio de trabajo en casa, o a respetar la distancia social en prácticas artísticas fundamentalmente interactivas. Nos impulsa a incorporar estrategias extraídas de videotutoriales en línea a la realización de obras, o a utilizar las redes sociales como un espacio expositivo *online* para la presentación pública de los resultados de los ejercicios. Nos exige hacer uso de plataformas en línea para desarrollar las clases, o a trasladar la presentación de exposiciones al espacio público con el fin de reducir el riesgo de contagio. Estas particulares condiciones de trabajo en la docencia requieren la adaptación efectiva de las metodologías tradicionales para poder llevarse a término. No obstante, al mismo tiempo, observaremos que estos esfuerzos conducen a la creación de novedosas soluciones pedagógicas.

Por último, cabe mencionar que la propia práctica artística tiene también un lugar relevante en esta tesis, abarcando tanto las obras desarrolladas durante el transcurso de esta investigación como aquellas producidas anteriormente utilizando objetos cotidianos. En primer lugar, estas obras se confrontan con las creaciones de reconocidos/as artistas, operación que permite, a través de un análisis comparativo, extraer algunas claves fundamentales en la narrativa de la tesis. Asimismo, hemos incluido obras objetuales adicionales en el "Anexo", un dossier de documentación gráfica que pretende ofrecer una visión global de la práctica artística objetual de Llobet & Pons. Puede observarse que algunas de nuestras

obras, principalmente las que se han realizado durante el proceso de investigación, están innegablemente influenciadas por el progreso realizado en la contextualización temática de la tesis, incorporando así algunas de las reflexiones de este estudio a un nivel práctico.

Hemos desarrollado nuestra práctica artística como parte del colectivo Llobet & Pons, formado por Luis Fernández Pons (1979, Madrid) y Jasmina Llobet (1978, Barcelona). Desde 2002 hemos trabajado conjuntamente, de manera exclusiva, en el campo de la escultura y arte en el espacio público. Nos conocimos, en 1998, como estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Más adelante, nos trasladamos a vivir a Berlín con la *Beca Injuve* del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Tras la licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, he obtenido los títulos de *Absolvent* y *Meisterschüler* en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), donde estuvimos viviendo durante más de 10 años. Igualmente recibimos una beca del Ayuntamiento de Berlín, durante la cual investigamos escultóricamente la estandarización del objeto cotidiano, dando como resultado algunas reflexiones que se recogen en el presente estudio. Hemos realizado numerosos proyectos en el espacio público, como la creación de dos esculturas públicas permanentes en Foshan, China, en el marco del festival *Art at Qiaoshan – Guangdong Nanhai Art Field* (2022); esculturas temporales en Prerower Platz, Berlín, organizado por la Oficina del distrito de Lichtenberg (2021); Kunstverein Springhornhof, Alemania (2019, permanente); OCAT Anren, Chengdu, China (2019, permanente); Seoul Innovation Park, Corea del Sur (2015, permanente); y en Teshima, Japón (2013, permanente). También hemos sido finalistas para la realización de varios proyectos permanentes en Berlín, por encargo de *Office for Art in Public Space*, de la asociación de artistas BBK de Berlín (en 2018, 2014, y 2011).

En el ámbito de la docencia, hemos desempeñado el cargo de profesora asociada en la Facultad de Bellas Artes (UB) desde el año 2019, donde hemos impartido asignaturas como “Escultura y Paisaje”; “Escultura I”; y “Laboratorio de Escultura”, entre otras. Hemos tenido la oportunidad de ser profesora invitada en la Tunghai University de Taichung, Taiwán, durante el periodo 2019-2020. También hemos impartido diversos cursos en titulaciones de

grado y máster en la UB, UPC-ETSAB y otras instituciones educativas. Desde 2021, hemos comisariado y coordinado diversos eventos artísticos, como parte de las actividades del grupo de innovación docente *ATESI - Arte, Territorio, Estrategia Docente, Sostenibilidad e Intervención Social* (Ref.GINDOC-UB/162). Este grupo está dirigido por la profesora Eulàlia Grau Costa, codirectora de esta tesis. Entre los eventos mencionados cabe destacar la exposición en el espacio público *Cadirem*, realizada en el marco del festival *Drap-Art*, en virtud del Convenio UB 20686 de colaboración. Además, hemos organizado la *Jornada de Arte y Ciencia*, en el marco de las *Jornadas de Investigación en Aprendizaje Servicio (ApS) y Pedagogía Comunitaria en Arte*. También formamos parte del Grupo de Innovación Docente *DRAW_RAW_GIF* (Código UB: GINDOC-UB/170), bajo la dirección de la profesora María Montserrat Lopez Paez.

1.2. Estructura

El trabajo de investigación realizado en el marco del presente estudio se divide en dos partes diferenciadas: una, dedicada al uso de los objetos cotidianos en el arte y otra, al uso de estos como recursos didácticos en la enseñanza de la escultura. En la primera hemos llevado a cabo una reorganización conceptual de diversas obras de arte, desde una perspectiva propia, a través de la cual se construye el marco conceptual de la investigación. La segunda está relacionada con la propia experiencia docente como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB). Además, incluimos como anexo información complementaria sobre la propia práctica artística junto a Luis Fernández Pons desde 2002, formando el colectivo artístico *Llobet & Pons*; pues en ella revierte y se manifiesta este proceso de investigación, tanto de la parte teórica como docente.

Por ello, igualmente desarrollamos el texto en dos capítulos principales: uno dedicado al arte y otro dedicado a su docencia. En cada uno de ellos partimos del marco conceptual, historia y/o referentes y terminamos con los resultados de la investigación, la aportación que ofrece este trabajo. “El Objeto cotidiano en el arte” está basado en un recorrido por una serie de obras, consideradas paradigmáticas, en las que analizamos las estrategias y

metodología de diferentes artistas, históricos y actuales, que incorporan objetos cotidianos (entre estas, también incluimos algunas obras propias de Llobet & Pons que aportan reflexiones relevantes al desarrollo de la narrativa aplicada). Se trata de un capítulo que conceptualiza temáticamente y propone una reagrupación de las diversas estrategias de trabajo que incluyen el objeto cotidiano en arte como un elemento significativo esencial. La selección de las obras analizadas configura una clasificación propia, que ejemplifica una serie de problemáticas que indudablemente provienen de un posicionamiento propio ante preocupaciones del momento actual: crisis climática, feminismo, fragilidad del sistema de deslocalización industrial, futuro y sostenibilidad de la producción de objetos cotidianos, ventajas y riesgos de las nuevas tecnologías aplicadas a la difusión del arte, o las desigualdades sociales. Analizamos estas temáticas desde la óptica común del uso de las figuras retóricas como una posible estrategia para vehicular este descontento desde el arte y, además, como una herramienta aplicable a la enseñanza de la escultura. En este capítulo extraeremos conclusiones referentes al qué, cómo y por qué de estas obras objetuales, tras más de un siglo desde la invención del *readymade*. El objetivo es dar un nombre a las diversas manifestaciones surgidas a partir de la expansión del arte objetual y resituirlas desde un posicionamiento propio.

En el capítulo titulado “El objeto cotidiano como recurso didáctico” analizaremos cómo se han introducido históricamente los objetos cotidianos en la docencia, centrándonos posteriormente en la propia práctica como profesora, con el objetivo de extraer finalmente algunas claves sobre cuál puede ser, en el futuro, el encaje de los objetos en la enseñanza artística. En un primer apartado de este capítulo examinaremos diferentes metodologías docentes aplicadas históricamente en facultades de arte a nivel internacional. En el segundo apartado, en cambio, nos centraremos específicamente en la propia experiencia docente, a través del análisis de una serie de metodologías didácticas desarrolladas y planteadas en forma de ejercicios propuestos al alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la UB. Estas últimas actividades pedagógicas tienen como rasgo común estar adaptadas a las diferentes restricciones fruto de la pandemia de Covid-19 y son testigo de un momento de emergencia en que debimos improvisar a contrarreloj nuevas propuestas que permitiesen

proseguir con la docencia. De esta forma, el desarrollo experimental de nuevas soluciones didácticas personales llevado a cabo en estos ejercicios tiene la intención de posibilitar una mirada crítica sobre la propia práctica docente.

Por último, en el “Anexo” se complementan las reflexiones desgranadas a lo largo de la investigación en arte y docencia, así como las conclusiones extraídas, con las obras propias de Llobet & Pons. El objeto cotidiano está presente en las piezas artísticas del colectivo, ya sea en forma de proyectos en el espacio público o como esculturas en el espacio expositivo. Llobet & Pons lleva a cabo una búsqueda de los límites funcionales, simbólicos y formales de los objetos cotidianos, una exploración que en muchos casos coincide con las diversas perspectivas desarrolladas a lo largo del presente estudio. Sin embargo, estas obras no forman parte integrante de la narrativa desarrollada en la tesis y, por esta razón, se abordan como un “Anexo”.

Las dos partes que componen esta tesis se retroalimentan e intercalan en los diferentes capítulos, pudiendo emplearse, por ejemplo, las clasificaciones realizadas en la conceptualización temática como posibles guías para la docencia, o apareciendo la propia obra artística en las diferentes secciones. La razón de esta fusión de tipologías de contenidos proviene de la particular metodología de investigación empleada, en la que partimos de una documentación bibliográfica inicial con el objetivo de aplicar posteriormente estos conocimientos a la práctica docente o artística. También a la inversa, los conocimientos prácticos desarrollados en arte o docencia se aplican a la investigación teórica. En última instancia, es el/la lector/a quien, a lo largo de este estudio, construye su propia perspectiva sobre las razones detrás del uso recurrente del objeto como medio de expresión artística. Este/a será también quien realice una intersección de carácter personal entre los contenidos de las distintas secciones, considerándolas en su conjunto, a partir de las distintas claves que desarrollan a lo largo de esta lectura.

1.3. Objetivos

- Realizar una revisión histórica de los temas, categorías y filiaciones entre obras de arte objetual, más allá de las genealogías que tradicionalmente se han empleado para justificar la presencia del objeto cotidiano en las obras, que permita ofrecer una nueva mirada sobre esta disciplina.
- Establecer una clasificación de hitos tipológicos que respondan a las necesidades actuales de relectura del concepto de *readymade* en la crítica social, política, económica versus el arte actual; y por otro, rindiendo cuentas con los *Objetivos y metas de desarrollo sostenible*¹ (Organización de Naciones Unidas, 2015), acordados en 2015 por los/as líderes mundiales para ser alcanzados antes de 2030.
- Proponer parámetros de estudio que planteen avances en el conocimiento, tanto en el ámbito artístico, crítico-estético, como en el docente, que pueda resultar de relevancia para la comunidad artística y el alumnado, y contribuir a la consolidación de lenguajes y la exploración de los mismos de cara al futuro.
- Contribuir a la confección de un catálogo de recursos artísticos que promueva la investigación

¹ Los 17 Objetivos y metas de desarrollo sostenible (ODS) son:

- 1) Fin de la pobreza
- 2) Hambre cero
- 3) Salud y bienestar
- 4) Educación de calidad
- 5) Igualdad de género
- 6) Agua limpia y saneamiento
- 7) Energía asequible y no contaminante
- 8) Trabajo decente y crecimiento económico
- 9) Industria, innovación e infraestructura
- 10) Reducción de las desigualdades
- 11) Ciudades y comunidades sostenibles
- 12) Producción y consumo responsables
- 13) Acción por el clima
- 14) Vida submarina
- 15) Vida de ecosistemas terrestres
- 16) Paz, justicia e instituciones sólidas
- 17) Alianzas para lograr los objetivos.

de la obra de artistas que han trabajado con objetos cotidianos con anterioridad y que ofrezca un análisis detallado de sus reflexiones y avances, con el objetivo añadido de contextualizar y ahondar en el conocimiento de la propia obra artística.

-Transportar en estrategias didácticas y en ejemplos descriptivos, los estudios avanzados sobre el uso del objeto en arte, situando los sistemas pedagógicos de las comunidades educativas dentro de sus herencias culturales.

-Transportar la investigación en creación desde la experiencia propia a modelos transferibles para el desarrollo de las competencias profesionales escultóricas de artistas en fase de formación o postgraduado.

Objetivos específicos de la conceptualización temática de la investigación

-Estudiar en profundidad el trabajo de artistas que han tratado con anterioridad la temática de los objetos cotidianos y analizar sus reflexiones y avances, para poder proponer una clasificación que aborde adecuadamente las particularidades de esta área de investigación, y que permita comprender sus particulares modos de proceder, tomando en cuenta la repercusión en la sociedad actual y futura.

-Seleccionar la obra de artistas que hayan abierto nuevos caminos en el trabajo con objetos cotidianos; desde lenguajes tan variados como la escultura, la instalación, la performance, el videoarte y trabajos en redes sociales; y considerar el papel y las posibilidades que pueden tener estos avances en el ámbito artístico y para esta investigación.

-Establecer nuevas conexiones entre obras de arte consideradas paradigmáticas que no están aparentemente vinculadas, y contextualizarlas en la construcción de un nuevo discurso que trascienda el ámbito del arte meramente autorreferencial, a través del análisis comparativo entre obras, en base a dos ejes principales: las nuevas formas de arte objetual y el uso de las figuras retóricas.

-Realizar una clasificación personal de estrategias artísticas, procesos de creación y sus metodologías, en la utilización del objeto cotidiano en nuestra contemporaneidad, que permita desarrollar una nueva mirada transversal en el ámbito artístico y educativo, desde la propia experiencia en la práctica artística, como miembro del colectivo Llobet & Pons.

Objetivos específicos de la parte de docencia de la investigación

-Investigar diferentes metodologías educativas, aplicadas en facultades de arte de universidades europeas, con el fin de incorporar nuevas ideas a la propia práctica docente. Asimismo, establecer un estudio comparativo entre el sistema académico en la formación universitaria de Bellas Artes en Alemania y España, desde un conocimiento basado en la experiencia personal de haber realizado estudios en ambos contextos y valorando precedentes históricos (Bauhaus) y metodologías específicas.

-Aplicar los conocimientos resultantes de la investigación temática, teórica-práctica y de creación, teniendo en cuenta la propia experiencia docente, al desarrollo y estudio de las posibilidades del objeto cotidiano como recurso didáctico en la formación en escultura.

-Practicar estrategias docentes que motiven y hagan reflexionar a los/as alumnos/as de la Facultad de Bellas Artes de la UB sobre el uso y las posibilidades del objeto cotidiano como recurso artístico. Asimismo, documentar, explicar y valorar los resultados para poder ser usados como ejemplos en futuras programaciones didácticas y poder generar nuevas líneas de investigación en docencia y arte.

-Fomentar que los/as estudiantes encuentren y practiquen un lenguaje escultórico propio, así como posibilitar que comprendan, a través de estas actividades que recogen la experimentación con el uso de los objetos cotidianos, algunas de las problemáticas de su proceso de profesionalización.

-Vislumbrar cómo la situación de excepcionalidad provocada por la pandemia de Covid-19 ha alterado los usos del quehacer académico y la multiplicidad de actividades didácticas que se proponen a través de las redes sociales y evaluar si su implantación puede resultar coherente y adecuada.

1.4. Metodología

Esta es una investigación teórica que, al mismo tiempo, es investigación-acción, que reflexiona sobre la propia experiencia, tanto artística como docente, en torno al objeto

de estudio. La contextualización temática de la investigación comienza con un estudio de fuentes documentales y bibliográficas, a través de las cuales hemos abordado diferentes formas de arte objetual y de educación artística, tanto a nivel histórico como en la actualidad, con el objetivo de adquirir un conocimiento más fundado y completo sobre estas disciplinas. Posteriormente, hemos establecido conexiones y extraído categorías, con el objetivo de articular las principales líneas de investigación. Esta tesis no pretende abarcar un conocimiento exhaustivo de las estrategias artísticas ni contempla una descripción completa de las formas de arte que incluyen objetos cotidianos, ya que esta tarea excedería ampliamente el marco del presente estudio. Considerando la gran variedad de artistas que actualmente trabajan con objetos cotidianos, esta tesis plantea más bien una clasificación subjetiva de obras, principalmente escultóricas, en torno a criterios que favorecen la construcción de un discurso que trasciende el ámbito del arte meramente autorreferencial o fijado exclusivamente en temáticas internas de la disciplina. La selección, análisis y la creación de nuevas conexiones entre estas obras nos ha permitido definir un posicionamiento propio ante una serie de problemáticas de carácter social, político y cultural que consideramos de gran relevancia.

La presente tesis propone un recorrido por diferentes obras de arte de carácter internacional que hemos considerado paradigmáticas, ya que han logrado abrir nuevos caminos y redefinir el lenguaje de la escultura objetual, principalmente desde la década de 1990. Asimismo, nos remontaremos hasta principios del siglo XX y hasta la década de 1960 para examinar detenidamente los referentes históricos que constituyen los cimientos de la investigación. Por ejemplo, trataremos en detalle el surgimiento del *readymade*, con el propósito de comprender los mecanismos que condicionan la posterior expansión del objeto cotidiano entendido como arte; o el innovador enfoque pedagógico de la Bauhaus, como un referente que permite enfrentar posibles formas futuras de enseñar con los objetos.

Este estudio está dedicado a obras consideradas de forma autónoma pertenecientes a artistas concretos, independientemente del movimiento artístico al que pertenecen, más que a grupos de obras ordenados conforme a filiaciones temáticas o estilísticas. Es posible que se incluyan varias obras de un/a mismo/a autor/a, pero evitaremos tratarlas como parte

de una única voluntad creativa que remitiría a la idea de genio artístico. De esta forma, cada una de estas obras refleja una perspectiva particular que trasciende los límites estilísticos e históricos de los movimientos artísticos y se contraponen a otras creaciones pertenecientes a contextos diferentes, generándose nuevas narrativas. El discurso construido mediante el análisis comparativo de estas obras dispares permite identificar fenómenos históricos, económicos, sociales y políticos relacionados, y proporciona claves para comprender la evolución y estado actual de los objetos cotidianos y el arte producido con ellos.

Entre junio y septiembre de 2022 hemos realizado una estancia internacional de investigación en la Academia de Arte de Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf), con la intención de estudiar diferentes temas relacionados con la tesis. A través del contacto con profesores/as de esta escuela hemos logrado obtener acceso a publicaciones de gran interés para esta investigación y obtener una comprensión más completa de algunos de los temas estudiados desde nuevas perspectivas. De igual modo, hemos realizado una parte de esta tesis en centros de documentación especializados, como el archivo de *documenta*, en Kassel, que pudimos visitar durante la estancia de investigación en Alemania, o el *Centro de Estudios y Documentación* del MACBA, en Barcelona. En cualquier caso, hemos evitado adoptar una mirada lineal de la historia del arte y, en su lugar, nos hemos centrado en ahondar en las diferentes estrategias artísticas y docentes que han surgido en torno a las temáticas tratadas, desde una perspectiva transversal.

Por último, cabe destacar el uso de lenguaje inclusivo en la investigación. La *Guía de Estilo de las Tesis Doctorales* (s. f.), publicada por la Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona, nos ha servido en cuestiones esenciales de la redacción. También hemos consultado las recomendaciones de *Fundéu*, una fundación promovida por la Agencia EFE y por la Real Academia Española (RAE). En ellas se recomienda el uso del masculino genérico y se afirma que “en español, el masculino es el género no marcado”, lo cual significa que es el de sentido más general; el de distribución más amplia; y el que se recupera por defecto cuando no hay morfemas específicos (Fundéu, s. f.). Sin embargo, hemos considerado necesario aplicar un modelo que permita promover un lenguaje inclusivo

en esta tesis. A tal efecto, hemos considerado, por ejemplo, el uso del femenino genérico (“todas”), el desdoblamiento (“todos y todas”), o el género neutro (“todes”, “tod@s”, “todxs”). Finalmente, hemos decidido incorporar el uso de una barra oblicua que incluya dos géneros (“todos/as”), con el objetivo de facilitar la lectura y evitar circunloquios innecesarios.

Metodología de la parte de docencia de la investigación

En la parte de la tesis dedicada a la docencia, estudiaremos las posibilidades didácticas de los objetos cotidianos a partir de la propia experiencia como profesora. Tanto las reflexiones provenientes de la conceptualización temática como el análisis de la propia práctica artística, contrapuesta a obras de arte consideradas paradigmáticas, contribuyen a la concepción y desarrollo de nuevos ejercicios para ser implementados en las clases. El propósito de estas actividades docentes es que los/as estudiantes puedan descubrir y practicar su propio lenguaje escultórico, y reflexionar sobre el uso y las posibilidades del objeto cotidiano como recurso artístico, incorporando necesariamente las diversas problemáticas sobre el objeto cotidiano en el arte tratadas en clase. De esta manera, la parte de conceptualización temática de la investigación se complementa así con la enseñanza.

Por otra parte, la incorporación y el desarrollo de fichas didácticas y de otros recursos metodológicos ha servido para sistematizar los enfoques pedagógicos aplicados. Asimismo, estas actividades propician que el alumnado comprenda de forma práctica algunas de las problemáticas que puede encontrar en su proceso de profesionalización.

Metodología de la parte práctica de la investigación

Otro aspecto fundamental de esta tesis es conectar la investigación con la propia práctica artística, como miembro del colectivo Llobet & Pons, con el fin de reforzar ambos discursos. La metodología de la parte práctica de la tesis se basa en el proceso de trabajo artístico que hemos realizado durante años, tanto en proyectos en el espacio público como en escultura

objetual. Nuestras esculturas públicas comienzan con una lluvia de ideas en que se deben intentar adaptar los proyectos al contexto específico en que se producirá la obra. En un primer momento, las propuestas tienen un carácter atrevido y desenfadado. Posteriormente, intentamos adecuar estas propuestas al presupuesto disponible y al marco conceptual que se requiere. Después, abordamos la búsqueda de materiales o de patrocinadores, en caso de tratarse de un proyecto que no se realiza por encargo. En ocasiones, los proyectos son de tan compleja realización que debemos buscar ayuda de profesionales que dominen la técnica concreta.

En cambio, nuestra forma de proceder en las esculturas objetuales es prácticamente contraria, en términos metodológicos, ya que aplicamos una aproximación artística de carácter experimental a los objetos cotidianos. Este método inductivo se basa en la realización de ejercicios con materiales y objetos, que tienen como fin poner a prueba sus características esenciales: resistencia, estabilidad y consistencia. El objetivo es pasar de consideraciones de carácter particular a nociones de carácter universal y subvertirlas. Los objetos cotidianos poseen leyes implícitas (para qué sirven, cómo se manejan, etc.) que todos/as conocemos, por el simple hecho de utilizarlos a diario —por ejemplo: una taza sirve para beber líquidos, y debe cogerse por el mango para evitar quemaduras—. Estas son nociones universales que todos/as compartimos dentro de una cultura determinada. En nuestro trabajo artístico incorporamos conscientemente estas consideraciones de carácter global para después introducir alteraciones y producir un extrañamiento en la percepción habitual de los objetos.

Nuestras obras se generan en el proceso de coleccionar, clasificar, modificar y combinar objetos extraídos de nuestro entorno cotidiano. Algunos de estos son transformados, otros aparecen tal y como los conocemos en nuestra vida diaria, algunos son dispuestos de manera poco habitual, otros toman funciones, texturas o materiales que no les son propias. Los diferentes valores simbólicos (connotaciones, asociaciones, sugerencias) de cada objeto se yuxtaponen, contraponen y combinan; reconstruyéndose nuevos significados en el trabajo final.

De la misma manera que cada día tomamos pequeñas decisiones personales, como puede ser la decoración de nuestra casa, la ropa que nos pondremos o la distribución de los alimentos en la nevera —decisiones que definen un lenguaje corporal y social propio—, en nuestras obras, organizamos y distribuimos las diferentes partes hasta que toman el carácter apropiado para lo que queremos expresar. Intentamos así desarrollar un lenguaje personal de los objetos.

En resumen, la parte práctica de esta investigación consiste básicamente en el desarrollo de proyectos artísticos conforme a nuestra metodología habitual de trabajo como parte del colectivo Llobet & Pons. Cabe añadir que, durante el periodo de realización de la tesis, nuestra práctica artística ha estado sujeta a la influencia de la investigación temática, desarrollándose gracias a su análisis teórico y comparativo con obras de referencia internacional en el ámbito de la escultura objetual. Este aspecto ha enriquecido enormemente nuestra metodología habitual de trabajo.

2. El objeto cotidiano en el arte

2.1. Características esenciales, evolución y estado actual del objeto como arte

En este apartado abordaremos las especificidades y el desarrollo histórico que ha tenido el objeto cotidiano entendido como arte. Más que una aproximación a determinados aspectos teóricos o históricos relacionados, que excedería ampliamente el marco del presente estudio y lo llevaría hacia otro terreno, esta investigación pretende articular una mirada crítica a un tema que ha estado ininterrumpidamente presente en el discurso del arte de los últimos cien años. El objetivo es, a través del análisis de diversas obras actuales, generar reflexiones que trasciendan el ámbito puramente artístico y extraer algunas claves sobre su relevancia y vigencia en el ámbito artístico en la actualidad.

Nos adentraremos, en primer lugar, en las características esenciales que definen el concepto de *readymade*, acuñado por Marcel Duchamp a principios del siglo XX, y en cómo se ha forjado su influencia posterior en la historia del arte y en las prácticas artísticas actuales. En la década de 1960 el objeto entendido como arte adquiere una inusitada relevancia y expansión internacional. Desde entonces, se ha convertido en un recurso artístico indispensable y en constante evolución. Podemos encontrar numerosas investigaciones que abordan el tema y que han servido de pilares para este estudio. Desde la biografía de Tomkins (1999), pasando por la mirada de Obalk desde la filosofía (2000), hasta las reveladoras entrevistas de Duchamp con Cabanne (1979) o con Kuh (1960). Osakar Olaiz (1993), por su parte, define el objeto en arte como “el producto caracterizado por adoptar una estrategia de creación cuyo fin persigue la intermediación vital entre el artista y el mundo”. También se han desarrollado una gran cantidad de trabajos académicos y tesis doctorales que abordan diferentes aspectos relacionados con el *readymade* desde una amplia variedad de enfoques, lo que demuestra la formidable influencia que ha tenido y todavía conserva este recurso artístico. El tema se ha tratado desde perspectivas tan variadas como la metodología de trabajo con los objetos cotidianos, como hace Molina Martos (2014), o desde un enfoque filosófico que busca contrastar la definición del arte

de Arthur Danto (Alcaraz León, 2006). El acercamiento al objeto también se ha realizado desde campos tan diversos como la arquitectura (Encabo Seguí, 2017), o la arqueología (Alvar Beltrán, 2017). Y por último, trabajos recientes como el de Sariego Cabrera (2020), centrado en las prácticas y objetos cotidianos en los años 1990 en la Ciudad de México, ponen de manifiesto la vigencia y actualidad del tema.

Más adelante, en este apartado, analizaremos diversas metodologías de trabajo que se han desarrollado a partir del *readymade*: desde la acumulación de objetos, que nos permitirá examinar una serie de obras en cuanto a su conciencia ecológica; hasta su reproducción mediante el uso de moldes, lo que nos permitirá construir una mirada crítica hacia el pasado y el futuro de nuestros objetos cotidianos. Los/as artistas han logrado, mediante el trabajo con objetos cotidianos, traspasar las fronteras del ámbito artístico y fusionar sus metodologías con las del diseño, por ejemplo, para poner en cuestión aspectos fundamentales que son comunes a ambas disciplinas. De esta forma construyen una mirada crítica y enormemente relevante, desde el arte, sobre factores que atañen a otros ámbitos de conocimiento, y que nos permiten extraer conclusiones que trascienden el ámbito de lo puramente artístico. Evaluaremos también la forma en que los objetos cotidianos se integran en las redes sociales, que se han convertido en nuevos mecanismos de difusión del arte y hasta en recursos de creación artística. Exploraremos su potencial y examinaremos hasta qué punto las obras deben adaptarse a los requerimientos técnicos y de contenido de estas plataformas. Tras esta breve introducción, a continuación nos remontaremos a los inicios del objeto cotidiano entendido como arte.

2.1.1. El *readymade* y su legado

Los *readymades* de Marcel Duchamp constituyen, a principios del siglo XX, los primeros objetos cotidianos considerados como arte. Sin embargo, es importante señalar que existen antecedentes previos de la inclusión de accesorios o fragmentos de objetos en obras de

arte ², con el fin de aportarle diversos significados, como los *collages* de Pablo Picasso. Sin embargo, el nuevo concepto de Duchamp dista sustancialmente de los intentos ejecutados hasta este momento, pues **declara como arte un objeto cotidiano presentado como tal, en su totalidad, de forma individual y sin modificación alguna**. Esta perspectiva desafía las convenciones previas sobre lo que se consideraba arte, ya que Duchamp sostiene que la sola elección y presentación del objeto cotidiano en un contexto artístico lo eleva a la categoría de arte. El artista acuña el término *readymade* para referirse a ellos. Esta expresión se usaba comúnmente en los Estados Unidos para describir artículos producidos en serie y distinguirlos así de los productos hechos a mano (*handmade*). Tiene, por tanto, una connotación industrial, y designa un objeto ajeno a cualquier intervención de carácter artístico. De esta forma, mediante el proceso de creación de estas obras, los objetos cotidianos dejan de ser parte del ciclo de los productos industriales y se incorporan al ciclo del arte.

La primera definición del término *readymade* aparece en el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, publicado por André Breton y Paul Éluard, donde se lo describe como un objeto ordinario elevado a la dignidad de una obra de arte por la mera elección de un artista ³ (Obalk, 2000). Sin embargo, en una entrevista realizada muchos años más tarde, Duchamp admite que: “Lo curioso del *readymade* es que nunca he conseguido dar con una definición o explicación que me satisfagan por completo” (Kuh, 1960, p. 90). En realidad,

2 Edgar Degas había incorporado objetos reales en su escultura *Petite danseuse de quatorze ans* (realizada entre 1878 y 1881). Esta obra representa a una bailarina de danza clásica hecha de cera coloreada, imitando la textura de la piel humana. La modelo para la escultura era una alumna de la clase de ballet de la Ópera de París. La estatua está adornada con accesorios como una peluca, un corpiño de seda, un tutú de tul, medias y zapatillas de ballet, y su cabello está atado con una cinta de raso. La obra se muestra en la sexta exposición impresionista de 1881 en la galería Durand-Ruel, donde se colocó en una vitrina a la manera de un espécimen de museo. Esta representación provocó numerosas reacciones de rechazo, aunque estas no tenían que ver propiamente con la introducción de objetos en la obra, sino con la actitud supuestamente lasciva de la escultura. Además, en 1882, la modelo que había servido de inspiración para esta obra fue despedida de la Ópera de París y se dedicó a la prostitución, lo que aumentó la controversia en torno a la obra, ya que se consideró que desacreditaba al resto de bailarines/as de la Ópera de París.

3 “An ordinary object elevated to the dignity of a work of art by the mere choice of an artist”. Hector Obalk matiza, sin embargo, que si bien la entrada en este diccionario se publicó con el nombre de Marcel Duchamp (o sus iniciales, “MD”, para ser más precisos), el escritor André Gervais atribuye su redacción a Breton.

existen diferentes tipologías desarrolladas por Duchamp y cada una de ellas posee unas características específicas y diferentes. Los *readymade asistidos* consisten en varios objetos combinados, despojándolos de su uso primigenio. Los *readymade rectificad*os presentan una manipulación del objeto, una alteración o marca, de forma similar a los *readymade corregidos*. Los *readymade recíprocos* consisten en una obra de arte única presentada como un objeto utilitario producido en masa. Algunos historiadores/as del arte aseguran, en cambio, que solo los objetos mostrados sin alteración pueden considerarse propiamente como *readymades*.

Duchamp inventa los *readymade*, en todo caso, como un antídoto frente al arte que el artista denomina “retiniano” (Tomkins, 1999, p. 179), es decir, puramente centrado en el estímulo visual. Duchamp insiste, asimismo, en diferenciar su concepto de otra tipología de objetos cotidianos considerados también arte, como el *objet trouvé*, alegando que este último está dirigido por el gusto y por su carácter único, hermoso y especial, mientras que los *readymade* son objetos industriales, producidos en masa, y pueden ser duplicados, evitando así el culto a la unicidad y al arte con mayúsculas (Kuh, 1960, p. 90). En una entrevista con Pierre Cabanne (1979), concedida por Duchamp dos años antes de su muerte en 1968, se le pregunta qué determina su elección del objeto, a lo que el artista contesta que los *readymade* se basan siempre en la indiferencia visual y, al mismo tiempo, en la ausencia total de buen o mal gusto (p. 48). Para Duchamp, el gusto, sea bueno o malo, es el mayor enemigo del arte (Kuh, 1960, p. 90). Se trata, pues, de un acercamiento artístico al objeto que trasciende las cualidades estéticas.

Así podrían resumirse las condiciones para el *readymade*:

- 1) debe tratarse de un objeto producido en serie, y fabricado a máquina
- 2) no debe tener cualidades estéticas
- 3) debe darse una indiferencia visual hacia dicho objeto
- 4) debe darse una ausencia de buen o mal gusto en la elección

Es necesario matizar que la noción de *readymade* evoluciona y se transforma a través del tiempo, tanto mientras Duchamp la utiliza, como también posteriormente.

A continuación observaremos algunas de las obras que contribuyen a desarrollar y a asentar el concepto de *readymade*. En 1913, Duchamp crea *Rueda de bicicleta*, comúnmente considerado el primer *readymade*, aunque, de hecho, se trata de una manipulación y combinación de dos objetos diferentes: una rueda y un taburete (y sería, por tanto, un ejemplo de *readymade asistido*). Tampoco se trata de un objeto indiferente para Duchamp. Como el propio artista admite, la interacción con la rueda le provoca un placer equivalente al de contemplar el fuego en una chimenea (Tomkins, 1999, p. 176). Cabe matizar que *Rueda de bicicleta* no está pensada como una obra de arte, sino como un objeto extraño, fruto del azar, y creado exclusivamente para el disfrute propio (p. 152). En cambio, el ejemplo posterior, titulado *Portabotellas* (1914), sí constituiría el primer *readymade* en potencia, ya que incorpora todas las condiciones requeridas, aunque, en este momento, Duchamp todavía no lo ha convertido en obra de arte. No es hasta 1915 que el artista escribe una carta a su hermana Suzanne, desde Nueva York, para pedirle que inscriba y firme en su nombre *Portabotellas* y así convertir, desde la distancia, este objeto cotidiano en una obra de arte ⁴ (Tomkins, 1999, p. 177). Duchamp toma, pues, a partir de 1915, conciencia clara de la operación que está realizando con los objetos cotidianos. Tomkins (1999) sostiene que **el hecho de firmar la obra es el que define el estatus de obra de arte de estos objetos**: “únicamente otorgándole un título y la firma del artista podría alcanzar la singular y eternamente provocativa condición de *readymade*: una obra creada, no ya por obra de la mano o la habilidad del artista, sino por su cerebro y voluntad” (1999, p. 176). **Otros/as autores/as consideran que es la exposición pública de los *readymade* lo que los activa como obra de arte.** Para Obalk (2000), una pintura existe por el hecho de que ha sido pintada. Sin embargo, un *readymade* debe incorporar detalles contextuales que lo conviertan en arte. “Si no, no es más que una pala que decora el estudio de un excéntrico francés”. Si no existe manipulación del objeto (porque solo es elegido entre todos los demás) ni exposición del objeto elegido, no existe *readymade* y, en consecuencia, no se trata de una obra de arte nueva. Sería, entonces, “como un cuchillo sin hoja y al que le falta el mango” (2000). Sin embargo, la realización de una exposición depende de factores

Duchamp. *Rueda de bicicleta* (1913)

⁴ Irónicamente, por aquel entonces, Suzanne Duchamp ya se había deshecho de este portabotellas, al tratarse de un objeto olvidado en un rincón del estudio del artista en París.

externos como el contexto local, las preferencias del mercado artístico, los contactos profesionales del artista e incluso la suerte, y no depende únicamente de la voluntad del artista. Por tanto, ¿puede considerarse su exhibición pública como la condición esencial para que el artista haya realizado efectivamente una obra de arte? De hecho, la primera vez que se muestran al público los *readymade* es en la *Bourgeois Gallery*, en Nueva York, en la exposición *Modern Art after Cézanne*, que tiene lugar del 3 al 29 de abril de 1916. Según la entrada en el catálogo de la exposición, se exponen dos *readymades*⁵, pero no se tiene certeza de cuáles exactamente. Son colocados en una especie de antecámara (quizás en un paragüero), pero no exhibidos, como las otras obras, en la sala de exposición de la galería, con su cartela habitual indicando el nombre del artista y el título de la pieza. Por esta razón, cabe suponer que **estos objetos pasan inadvertidos al público como obra de arte, pese a su exposición efectiva**. ¿Podría entonces ser la atención del público el factor que convierte la obra de arte en obra de arte?

En cualquier caso, en 1917, Duchamp crea su obra más conocida y polémica, titulada *Fuente*, consistente en un urinario colocado boca abajo y firmado con el seudónimo “R. Mutt 1917” en su borde inferior izquierdo. El artista envía esta obra de forma anónima para ser mostrada en la *Exposición de los Independientes* de 1917, que tiene lugar en el *Grand Central Palace*, en Nueva York, y que se convierte en la exposición más grande jamás realizada hasta el momento en Estados Unidos (contaba con 2125 obras, 1200 artistas y 3 km lineales de arte expuesto). La muestra es organizada por la *Society of Independent Artists*, una sociedad abierta a cualquier artista que pague la cuota anual de participación, al contrario que las restricciones habituales que imponía la *National Academy of Design* a sus socios o candidatos a serlo. El objetivo es realizar una exposición, a la manera del *Salon des Indépendants* de París, bajo el lema “ni jurado ni premios” (Tomkins, 1999, p. 202). Sin embargo, tan solo una hora antes de la inauguración, diez miembros de la junta directiva de la sociedad (a la que pertenecía el propio Duchamp) se reúnen de urgencia para deliberar sobre la pertinencia de exponer la obra enviada a concurso por R. Mutt, y deciden



Duchamp. *Portabotellas* (1914)

5 La única referencia a la obra es „No. 50, 2 Ready Mades“

vetarla. Entre los argumentos para rechazar la obra: es vulgar, es inmoral, no constituye una obra de arte original, y no está hecha con las propias manos del artista. Duchamp y el coleccionista Walter Arensberg dimiten, entonces, como miembros de dicha junta.

A diferencia de las condiciones que hemos considerado necesarias para que un objeto sea calificado como un *readymade*, en *Fuente*, Duchamp utiliza explícitamente el significado que el urinario despierta en la consciencia colectiva. No se trata, entonces, de un objeto indiferente ni para el artista ni para la audiencia que lo contempla. Duchamp lo emplea con el objetivo de provocar una serie de reacciones de desconcierto en el público y hasta, como hemos visto, de rechazo en la comisión de selección de la muestra. Esta es una de las obras más conocidas del artista y ha marcado decisivamente el concepto de *readymade* como un objeto que desafía las convenciones del arte. *Fuente* ha abierto nuevas posibilidades para el arte posterior, aunque no cumple exactamente con las cualidades requeridas para que un objeto se convierta en *readymade*. La obra no responde simplemente a la lógica de un objeto cotidiano expuesto como arte, sino que se trata de una obra que busca activamente la provocación. Tampoco puede observarse en este *readymade* la requerida ausencia de buen o mal gusto en la elección, al ser un urinario un objeto connotado decisivamente por la naturaleza de su uso práctico. Por tanto, podríamos establecer una nueva categoría: *readymade provocador*, para referirnos a esta y a otras obras similares, ya que su principal objetivo es cuestionar los límites del arte y desafiar las expectativas del público, provocarlo. Sin embargo, según los parámetros de este estudio, el aspecto más relevante de *Fuente* consistiría en que esta provocación se articula a partir del uso habitual asociado al objeto expuesto y de su imagen en la consciencia colectiva, poniéndose así de manifiesto la importancia en las obras de arte de los significados inherentes al propio objeto expuesto.



Duchamp. *Fuente* (1917)

Resurgimiento del *readymade*

Hasta la década de 1940, los *readymades* son prácticamente desconocidos, fuera del pequeño círculo de amigos/as y familiares de Duchamp (Girst, 2003). El artista no los menciona públicamente hasta 1945 (Obalk, 2000), y *Rueda de bicicleta* no se muestra en una exposición hasta 1951, como una réplica del original, extraviado. **Los *readymade***

pueden, entonces, considerarse como un experimento artístico personal con carácter secundario que Duchamp había realizado en paralelo a sus obras pictóricas, con las cuales se había hecho un nombre en la escena artística, durante estos años, y cuya venta le reportaba unos ciertos ingresos económicos. Sin embargo, a partir de la década de 1950, la figura de Duchamp y el concepto de *readymade* cobran un inesperado auge, especialmente en Estados Unidos, influyendo en las nuevas generaciones de artistas. John Cage comienza a tratar la obra de Duchamp en sus clases en el *Black Mountain College* (a partir de 1952), así como en la *New School of Social Research* (1956-58), y sus alumnos/as constituyen una nueva generación de artistas que retoma y actualiza el concepto de Duchamp: Robert Rauschenberg, George Brecht, Allan Kaprow, Al Hensen, Dick Higgins y Jackson McLow (Girst, 2003). El crítico de arte y comisario Gene Swenson, en su exposición *The Other Tradition* (1966) en el *Philadelphia Institute of Contemporary Art*, propone una historia alternativa y “no formal” del arte del siglo XX, trazando una línea histórica que ya no va desde el cubismo hasta la pintura *Color Field*, sino desde el dadaísmo y el surrealismo hasta el *Pop Art*. Swenson intenta así recuperar ciertas obras de arte del siglo XX que han sido pasadas por alto por los/as historiadores/as del arte, y sugerir alternativas intelectuales, en lugar de formales, para tratar estas obras (Rothkopf, 2002).

En 1964, Andy Warhol expone su obra *Brillo Box* en la Galería Stable ⁶, consistente en una serie de varios cientos de cajas de madera serigrafiadas que simulan envases de jabón de la marca Brillo, así como paquetes de ketchup Heinz, zumo de tomate Campbell y melocotones Del Monte, que ocupan todo el espacio expositivo. El procedimiento que Warhol emplea para la creación de esta obra es cuasiindustrial, similar al de una cadena de montaje y, en cierto modo, podría considerarse una parodia del proceso de producción industrial. Las cajas son de madera ensamblada y son creadas por un carpintero. Posteriormente, Warhol y dos asistentes pintan estas cajas, aplican serigrafía en la parte superior y en los costados, debiendo respetar el tiempo de secado en cada ocasión, hasta transformarlas en réplicas perfectas de estos productos. El artista coloca estas obras, apiladas y diseminadas por



Andy Warhol. *Brillo Box* (1964)

⁶ La inauguración de la muestra fue el 21 de abril en el espacio expositivo que tenía la galería en Nueva York en este momento, ubicado en el número 33 East 74th Street.

todo el espacio de exposición, de la misma forma que las encontraríamos en el almacén de un supermercado, y también visualmente son apenas discernibles de los paquetes al uso. *Brillo Box* provoca así un extrañamiento en la audiencia, que no sabe si se ha equivocado de lugar al entrar en la galería. Dependiendo del tamaño de las cajas, estas obras podían adquirirse en un rango de precio de 200 a 400 dólares, y la idea de Warhol era que los/as visitantes compraran y se fueran llevando las obras consigo, vaciándose gradualmente la galería según las obras se iban vendiendo.

El crítico de arte y filósofo Arthur C. Danto (1999) toma *Brillo Box* como ejemplo para su teoría del *fin del arte*⁷. El autor afirma que, hasta el siglo XX, se había creído que las obras de arte eran siempre identificables como tales, pero, a partir de la visita del autor a la exposición de Warhol, y dado que sus cajas de Brillo ya no pueden distinguirse de los productos a los que hacen referencia, surge la pregunta de por qué estas son arte. Aparece entonces el problema filosófico de qué es lo que diferencia arte y realidad. A partir de *Brillo Box*, Danto sostiene que ya no se puede distinguir cuándo algo es una obra de arte, simplemente mirándola, pues el arte no tiene una apariencia particular. El ojo, tan apreciado como órgano estético cuando se creía que la diferencia entre el arte y el no-arte era visible, se vuelve completamente inútil, a nivel filosófico, en el momento en el que estas diferencias resultan ser invisibles. De esta forma, **las *Brillo Box* ponen de manifiesto que la diferencia entre arte y no-arte es de naturaleza filosófica (1999).**

⁷ En realidad, con esta expresión tan apocalíptica el autor quiere decir que, a partir de este momento, los grandes relatos legitimadores del arte tradicional y moderno ya no son válidos para representar al arte contemporáneo. La figura del artista, tal y como hoy la conocemos, comienza en el Renacimiento, pero eso no significa que antes no hubiera arte. De la misma forma, el *fin del arte* de Danto no significa que los/as artistas dejen de trabajar o los museos de mostrar obras, sino que “cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente”. El relato histórico del arte como consistente en etapas sucesivas y lógicas había dejado de tener sentido (Danto, 1999, pp. 26-27).

Cambio de rumbo en los años 1960

Por otro lado, cabe preguntarse si las cajas de madera de *Brillo Box* pueden considerarse realmente *readymades*, en su sentido primigenio, o más bien réplicas artísticas de objetos. Para ilustrar esta diferencia: en una exposición de Warhol en Moderna Museet de Estocolmo, realizada en 1968, el artista expone cajas reales de cartón Brillo (el artista encarga 500 unidades a la empresa), pero estas no constituyen auténticas obras de arte ni poseen valor alguno (Danto, 2011, p. 74). Las cajas de cartón reales no se consideran entonces arte, mientras que sí lo son aquellas de madera manufacturadas por Warhol. *Brillo Box* traicionaría así algunos de los requisitos esenciales de los *readymade*, consistentes en que debe tratarse de objetos industriales y no manipulados, mientras que en los artefactos de Warhol interviene la mano del artista. Esta diferenciación respecto a un *readymade* original nos da un indicio de cómo evolucionará este concepto a partir de este momento de resurgimiento. El gesto de Duchamp significa entonces un punto de partida y un grado cero en el que el objeto cotidiano se muestra como arte sin mediar modificación alguna. Sin embargo, a partir de Duchamp, los objetos necesitan incorporar algún aspecto adicional que permita diferenciar esta obra de “un Duchamp”. En realidad, la reflexión de Danto en cuanto a la esencia filosófica del arte podría también haberse aplicado a los *readymade* de Duchamp, incluso de forma más correcta, ya que sus objetos no sufren modificación alguna, mientras que las obras de Warhol son reproducciones, no objetos reales. Es posible que las *Brillo Box* de Warhol no puedan distinguirse visualmente de los productos a los que hacen referencia, pero los *readymade* de Duchamp no pueden distinguirse de un objeto cotidiano utilizando ninguno de nuestros sentidos, ya que son la misma cosa. La afirmación de Danto de que “la diferencia entre arte y no-arte es de naturaleza filosófica” es entonces únicamente válida para un objeto expuesto sin manipulación alguna. Sin embargo, para Danto también es relevante que la idea de *readymade*, recuperada en la década de 1960 por el *Pop Art* o por el minimalismo, se desarrolla en una atmósfera de cambio de rumbo en el arte. En este momento ya existe una concepción generalizada de que es posible mostrar objetos como arte, mientras que cuando lo hizo Duchamp, este gesto quedó relegado a un gesto secundario en su obra, y constituye prácticamente un hecho puntual y aislado.

En la década de 1960, en cambio, la aparición de objetos cotidianos como parte de obras artísticas se encuentra con un consenso que hubiera sido imposible anteriormente, y que no podría haberse articulado en otro momento previo de la historia del arte. Se trata, según Danto, del inicio de un verdadero cambio de paradigma: “Warhol definió su época más que cualquier artista de entonces, pero eso no significa que sus obras de arte concretas fueran más esencialmente de su época que las de cualquier otro” (Danto, 2003, p. 23). De hecho, “la misma pregunta filosófica se estaba planteando en todo el mundo del arte de los años sesenta: era como si en cada reunión se estuviera exprimiendo la esencia filosófica del arte” (Danto, 2003, p. 22). De esta forma, las banderas de Jasper Johns, las viñetas de Roy Lichtenstein o las planchas metálicas de Carl André son parte del mismo proceso de cambio que las *Brillo Box* de Andy Warhol. El *Pop Art* lleva a cabo una disolución de los límites entre artes mayores y menores, entre alta y baja cultura; el Minimalismo, entre las denominadas bellas artes y las artes industriales. El objeto se incorpora al arte de una forma expandida, liberado de las constricciones anteriores y tomando formas enormemente diversas.

Entonces, algunas de las ideas previamente discutidas en relación con los *readymades*, que buscan conferirle legitimidad al objeto, pierden relevancia, ya que solo pueden aplicarse a un objeto sin manipular. Por ejemplo, la necesidad de que el objeto esté sujeto a factores contextuales que le confieran su carácter de arte, como la firma del artista, la exposición pública de la obra o la atención de la audiencia, deja de ser relevante en este contexto. En este momento, la recepción del objeto como obra de arte es un hecho ampliamente consensuado. Para artistas como Robert Rauschenberg, cualquier objeto cotidiano se podía transformar en arte con el simple hecho de aplicarle una capa de pintura (y esta idea tiene, de hecho, una enorme influencia en la obra de Andy Warhol). “Era como si la presencia de la pintura bastase para convertir la realidad en arte” (Danto, 2011, p. 33). **Se desarrollan así una serie de estrategias artísticas que toman objetos cotidianos y los muestran como arte mediante diversas manipulaciones, diferenciándose así de los productos industriales sin manipular de Duchamp.** Danto interpreta este momento artístico como el comienzo del *periodo posthistórico* del arte⁸. Después del *fin del arte*, “los artistas ya no necesitaban ser filósofos. Estaban liberados, una vez puesto el problema de la naturaleza

8 Danto denomina *posthistórico* al arte postmoderno o contemporáneo, en un intento de superar las limitaciones que implican los términos postmoderno, que a menudo se identifica con un estilo artístico; y contemporáneo, que se asocia a una etiqueta puramente temporal.

del arte en manos de la filosofía, para hacer lo que quisieran, y en este preciso momento histórico el pluralismo se convirtió en la verdad histórica objetiva” (Danto, 2003, p. 212). Esto significa que ya no hay solo una forma verdadera de arte en cada momento histórico (Danto, 1999, p. 68). El arte consistente en etapas históricas sucesivas y lógicas ha dejado de tener sentido, abriéndose a infinitas posibilidades y estilos en los que todos los medios son igualmente legítimos. A partir de este momento, es posible apropiarse la forma de hacer de otros/as artistas, siempre que se incorpore claramente como una mención y no se trate de una copia. Todo es posible, pero hay que buscar nuevas relaciones, que aporten aspectos insólitos a lo referenciado. **Esto no significa que cualquier cosa es arte, sino que cualquier cosa puede convertirse en arte.** “Que todo es posible significa que no hay constricciones *a priori* acerca de cómo se debe manifestar una obra de arte, por lo cual todo lo que sea visible puede ser una obra visual”. (Danto, 1999, pp. 224-225). **Los artistas que hacen referencia a Duchamp y a los *readymade* deben buscar, pues, nuevas estrategias y relaciones en los objetos cotidianos, con el fin de darles legitimidad como arte.**

El *readymade*, un recurso artístico en constante evolución

En 1915, Marcel Duchamp declara como arte un simple objeto cotidiano y lo denomina *readymade*, un nuevo concepto artístico que, pese a tener cierta relevancia ya en el momento de su creación, es relegado históricamente durante años. Sin embargo, en la década de 1960, recibe reconocimiento internacional y acaba provocando una verdadera revolución en el mundo del arte, convirtiéndose en uno de los conceptos más influyentes en el arte del siglo XX y perviviendo con la misma intensidad bien entrado el siglo XXI. Duchamp logra despojar al objeto de todos sus atributos artísticos superficiales, hasta llegar a una obra no retiniana. Lo escoge entre todos los otros objetos precisamente porque no es de buen ni de mal gusto, le provoca indiferencia, tiene un carácter industrial y no tiene cualidades estéticas. La noción de *readymade*, en su esencia, requiere que se trate, además, de un objeto sin modificar por el artista. Se muestra entonces, tal cual es, como arte.

En la década de 1960, el objeto se incorpora al arte de una forma expandida. Artistas como Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein o Andy Warhol retoman el concepto de *readymade*, actualizándolo a los nuevos tiempos y haciéndolo suyo, cada uno a su manera. Duchamp expresa entonces su preocupación con el hecho de que determinados movimientos artísticos, como el *Pop Art*, introducen el objeto cotidiano como un elemento estético, lo que iba en contra de la intención original del *readymade* de liberar el arte de su dependencia de cualidades puramente visuales u ópticas. Por otro lado, es importante señalar que el gesto esencialista de Duchamp pierde su significado intrínseco en el mismo momento de realizarse, se agota en sí mismo: después del *readymade* carece de sentido repetir este concepto de forma idéntica pero utilizando objetos distintos. No tendría lógica que, en la actualidad, se siguieran organizando exposiciones de objetos cotidianos presentados como arte, simplemente por el hecho de calificarse como tales, y hacerlo hasta agotar todo el abanico de posibilidades presente en el mercado. El concepto de *readymade* no trata, por tanto, de que los objetos de uso común sean arte, en general, sino de que cualquier cosa puede potencialmente llegar a ser arte. Y por esta razón, aplicamos el término *readymade* únicamente a las obras realizadas por Duchamp, no a la posterior diversidad de objetos incorporados en obras de arte, que denominamos arte objetual.

Cabe, pues, entender que Duchamp no logra alcanzar su objetivo de evitar la estetización del objeto en el contexto expositivo. Los *readymades* no pueden desligarse de su apariencia externa y de sus cualidades estéticas como factores esenciales del “gusto” que el artista proclamaba estar anulando. Este fracaso histórico nos revela, en cambio, una cualidad esencial del arte y de la experiencia artística: aunque son posibles incursiones en el mundo de las ideas inmateriales, **el componente físico y visual es un soporte absolutamente esencial para la obra de arte**. Duchamp sí consigue, en cambio, introducir una serie de consideraciones conceptuales que, a partir de entonces, alteran la forma en que entendemos el arte. El objeto cotidiano es, a partir de entonces, un elemento aceptado de forma generalizada en el arte, así como un recurso con una serie de cualidades estéticas que los/as artistas pueden utilizar para crear nuevos significados. Constituye una metodología válida de trabajo artístico. Tras más de un siglo, los/as artistas visuales siguen, en la actualidad, trabajando prolíficamente con objetos cotidianos y desarrollando estrategias que expanden

y enriquecen el concepto original de *readymade*. Aunque el contexto del arte es muy diferente al de principios del siglo XX, el uso de objetos cotidianos no ha perdido su eficacia; al contrario, tiene la capacidad de vehicular ideas precisas, y de forma muy efectiva, sobre temas enormemente relevantes a nivel social y político. La idea de Duchamp se ha ido así adaptando a los diferentes momentos históricos, traicionando y enriqueciendo, a la vez, el concepto original de *readymade*. El objeto cotidiano entendido como arte está, pues, en constante evolución. Por otro lado, como hemos visto, a partir de Duchamp, los/as artistas deben reinventar su gesto conceptual, ya que cualquier objeto cotidiano puede convertirse en arte. Se hace necesario que el objeto expuesto introduzca nuevas relaciones, nuevas ideas, nuevos planteamientos críticos. Los/as artistas deben explorar nuevas formas de vehicular sus reflexiones, a través de los objetos, y las estrategias utilizadas para ello son enormemente variadas, como veremos a lo largo de este estudio.

2.1.2. Acumulación de objetos y conciencia ecológica

Una estrategia recurrente de trabajo con objetos cotidianos consiste en su acumulación, un recurso que permite a los/as artistas tratar temas relacionados con la sociedad consumista en que nos encontramos y poner de relieve sus contradicciones. Sin embargo, es necesario también analizar el material de trabajo de forma precisa, teniendo siempre en cuenta toda su carga cultural e histórica; así como otras consideraciones relacionadas con las implicaciones y posibles consecuencias de una acumulación sin límites. En primer lugar, examinaremos la obra de Jason Rhoades, artista estadounidense nacido en 1965 en Newcastle, California, Estados Unidos, y fallecido prematuramente, con 41 años, en 2006 en Los Ángeles. Una de las características distintivas de su trabajo es el énfasis en la acumulación y la excesiva cantidad de objetos que presenta. Sus instalaciones combinan elementos enormemente variados como juguetes, utensilios de cocina, muebles y objetos de consumo, que el artista incorpora en sus instalaciones, en una mezcla caótica y abrumadora. Este exceso en la experiencia artística provoca indudablemente una reflexión sobre la obsesión consumista del capitalismo por la acumulación de bienes materiales. Cabe mencionar que la obra

de Rhoades funciona a dos niveles distintos. Por un lado, es un reflejo de la sociedad de consumo y del *american lifestyle* (estilo de vida norteamericano) y, por otro, el artista construye una simbología, que aplica a sus objetos. Para entender mejor este segundo nivel examinaremos las obras que Rhoades presenta para la exposición *Schöpfungsmythos [Mito de la Creación]* (2007), en la que se muestran parte de los fondos de la colección Flick de arte contemporáneo. Rhoades expone cinco obras, creadas entre 1993 y 2000, en una instalación total en el Museo Hamburger Bahnhof de Berlín. Cada una de estas obras está dedicada a un tema específico: la creación, el universo, la potencia masculina, el poder del motor y el paraíso. Para crear cada una de estas obras, Rhoades compra, colecciona y organiza grandes cantidades de objetos, de diferente naturaleza: materiales de construcción, objetos de consumo, y artefactos creados por el propio artista⁹. Estos materiales, que nos recuerdan a tiendas de bricolaje o de construcción como *Leroy Merlin*, Rhoades los ordena en exageradas acumulaciones que remiten a los excesos de nuestra sociedad, hasta el punto de dificultar la recepción de la totalidad de los detalles incluidos en sus obras, a causa de su enorme cantidad, tamaño y complejidad. Entre las obras expuestas en el Museo Hamburger Bahnhof cabe destacar *Creation Myth [Mito de la Creación]* (1998), en la que Rhoades incluye numerosos objetos que representan partes del cuerpo: un gusano gigante rojo puede compararse al intestino; una mesa con un agujero en el medio se asemeja a un ojo; una sierra y un hacha remiten al sistema digestivo. Se podría afirmar que cada uno de los objetos de Rhoades tiene un significado y puede entenderse simbólicamente. Ahondando en el primer nivel de lectura, también cabe mencionar las complejas relaciones que se crean entre las diferentes partes de la obra. Los objetos incluidos nos hablan de la cultura de consumo, pero su obra no se queda en la superficie, sino que pretende ir más lejos: sus objetos tienen significados, cuentan historias, tienen una función y actúan como elementos simbólicos. Rhoades nos deja entrever aspectos de su cotidianidad, y de su estilo de vida, en sus instalaciones plagadas de objetos que, indirectamente, nos hablan de su entorno.



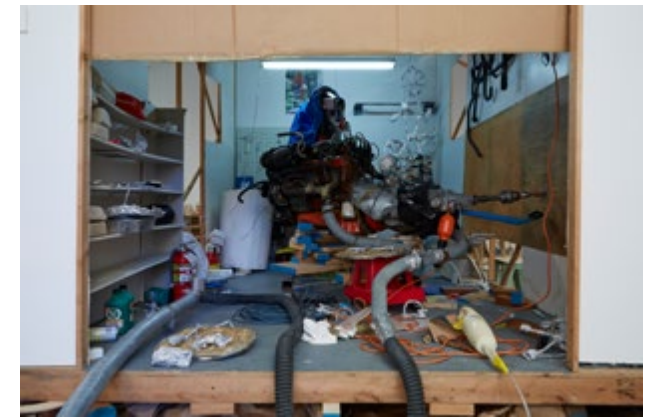
Jason Rhoades. *Creation Myth [Mito de la Creación]* (2007)

⁹ Rhoades adquiere materiales de construcción como cartón, yeso y madera; así como objetos de consumo: papel de water, cables enrollados, calendarios porno, mesas, caballetes, cubos de plástico, material de oficina. Y por último, también presenta artefactos realizados por el propio Rhoades: herramientas hechas de papel de cocina, pizzas de yeso, montones de papel triturado.

La obra permite obtener un preciso retrato de la sociedad norteamericana, en sus múltiples facetas, y también del lugar y el contexto en que vive Rhoades. California representa cosas tan dispares como los hippies, los sueños rotos de Hollywood, el origen de muchas sectas, o la fiebre del oro. También es el lugar en el que se llevan a cabo ensayos armamentísticos, en el que ha tenido lugar el desarrollo de la tecnología informática y opera la mayor industria pornográfica del mundo. Todos estos aspectos de la sociedad norteamericana y californiana aparecen reflejados en las obras, en forma de objetos cotidianos que pueden considerarse genuinamente norteamericanos y que son, en su gran mayoría, imposibles de encontrar en los supermercados europeos. De esta forma, **identificamos los artefactos de Rhoades como objetos cotidianos propios de una sociedad de consumo similar a la nuestra, pero también como pertenecientes a una cultura ajena, exóticos.** Se trataría, pues, de un tipo de *readymade* que nos transporta a una cultura determinada. El contexto en que se presentan para la exposición en Berlín, es radicalmente diferente al contexto de origen. Lo que en Estados Unidos es cotidiano, en Alemania se recibe como exótico. También nos damos cuenta del gran esfuerzo logístico que conlleva realizar esta instalación. El museo está lleno de objetos transportados expresamente desde el otro lado del Atlántico, con un elevado coste de transporte. Bajo estas condiciones, ¿puede todavía afirmarse que se trata realmente de “objetos cotidianos”? Observemos el ejemplo de un simple cubo de plástico que, probablemente, tenga un valor de venta al público de alrededor de 1,20 dólares en un supermercado estadounidense. Al sumarle el transporte hasta Berlín, el valor de este cubo se ha multiplicado y ahora puede rondar los 20-30 dólares. Pero, además, en la instalación de Rhoades no hay tan solo un cubo: hay cientos de ellos, y miles de otros tantos objetos. **Los numerosos artefactos, costosamente transportados para ser expuestos en otros países, difícilmente pueden ser considerados únicamente objetos de consumo, sino que se han transformado prácticamente en objetos de lujo.** Cuando una exposición de *readymades* tiene asociado un esfuerzo logístico de tal envergadura y está descartado utilizar como reemplazo objetos cotidianos locales, estos objetos se revelan entonces como mercancías, como artefactos con cualidades únicas, como obras de arte tradicionales, contraviniendo el concepto original de objetos reemplazables de Marcel Duchamp.

El coche como una extensión del taller

En las obras a gran escala de Rhoades también aparece a menudo la figura del coche, se trate o no de instalaciones acumulativas. Las ciudades de California carecen de un sistema de transporte público eficaz y las distancias en la ciudad son grandes, dificultando a los peatones su traslado a pie, así que la mayoría de ciudadanos/as necesitan un vehículo propio para poder desplazarse. Rhoades habla de su coche como el lugar en el que pasa más horas al día, incluso a menudo es aquí donde se le ocurren sus piezas, donde tiene tiempo para la reflexión artística. También transporta en él grandes cantidades de objetos desde la tienda donde los adquiere hasta el taller. El coche pasa así a ser prácticamente una extensión de su taller, un taller con ruedas. Por ejemplo, en la obra *Fucking Picabia/Picabia Car with Ejection Seat* (1997/2000), Rhoades muestra una forma de coche, boca arriba, hecha con madera contrachapada, sobre cuya superficie aparecen pegadas imágenes del artista Francis Picabia conduciendo diferentes tipos de coche y mostrando su pasión por estos vehículos. También aparece colgada una reproducción de una pintura del artista. También en la instalación *Garage Renovation New York (CHERRY Makita)* (1993) vuelve a aparecer nuevamente esta temática. Rhoades lleva a cabo una reproducción del típico garaje de una casa unifamiliar norteamericana, construido a escala real con madera contrachapada. Con la puerta entreabierta, la obra despierta la curiosidad de la audiencia por ver qué hay dentro de este garaje. Podemos observar un cúmulo de objetos (o reproducciones de estos) que podríamos encontrar en muchos de los grandes almacenes que rodean la ciudad de los Ángeles. También herramientas hechas con papel de aluminio, pizzas de yeso o, directamente, objetos sin ninguna alteración. Por último, en la instalación *Swedish Erotica and Fiero Parts* (1994) Rhoades recrea, a partir de material barato, como cajas de cartón y porexpán, un espacio similar a IKEA, repleto de imágenes pornográficas y reproducciones de partes de coche. La globalización ha provocado que si paseas por los grandes almacenes de la multinacional sueca no puedas saber realmente en qué país te encuentras, ya que todos presentan la misma disposición y el mismo diseño. El conjunto de la instalación presenta una tonalidad amarilla y las cajas de cartón están cubiertas de un papel, del mismo color, que cualquier persona norteamericana puede reconocer. Estos



Jason Rhoades. *Garage Renovation New York (CHERRY Makita)* (1993)

folios con rayas azules son utilizados como papel legal en Estados Unidos, principalmente por abogados. El amarillo del papel evoca el color corporativo de IKEA, el color de la bandera de Suecia, y también alude al nombre de una película pornográfica sueca, titulada *I Am Curious (Yellow)*. De esta forma, Rhoades une las dos grandes industrias del porno, la americana y la sueca. El término *Fiero* denomina un modelo de coche deportivo diseñado por General Motors. La palabra *Fiero*, que significa “orgullo”, en italiano, y “salvaje” o “feroz”, en español, evoca la masculinidad. Cuando presenta esta obra, Rhoades estaciona un automóvil *Fiero* amarillo con etiquetas de Ferrari en el patio de la galería, una escultura y un símbolo para los ciudadanos de Los Ángeles como un vehículo que representa tanto literal como figurativamente el camino hacia la libertad. En las obras de Rhoades siempre aparecen elementos autobiográficos: en una de las fotografías que aparece en la instalación aparece la madre del artista junto a un coche amarillo que recuerda a un *Fiero*.



Jason Rhoades. *Fucking Picabia/Picabia Car with Ejection Seat* (1997/2000)

Objetos de consumo carentes de una historia personal

A continuación analizaremos la obra de una artista que tiene algunos puntos en común, pero también numerosas diferencias con el caos acumulativo de Rhoades. Sarah Sze es una artista nacida en Boston, Estados Unidos, en 1969. Su trabajo se caracteriza por la combinación de objetos cotidianos, fotografías, papel, cartón y otros materiales; creando, a partir de estos, composiciones complejas y minuciosamente trabajadas. Una de las cualidades más destacables de la obra de Sze es su habilidad para crear una narrativa visual a través de la disposición y la relación entre los elementos. Sus instalaciones son como pequeños universos en sí mismos, en los que cada objeto tiene un propósito y una historia que contar. La artista nos invita a sumergirnos en sus mundos y a explorar las múltiples capas de significado que se despliegan ante nuestros ojos. Sus instalaciones tienen en cuenta el emplazamiento en el que trabaja, adaptando sus delicadas instalaciones a la arquitectura en que se muestran, y respondiendo así, hasta cierto punto, al entorno circundante. Sze observa los objetos como un niño que los mira por primera vez, interesándose por sus colores o sus formas, aun sin tener certeza sobre qué son exactamente ni información



Jason Rhoades. *Swedish Erotica and Fiero Parts* (1994)

suficiente para saber cómo se utiliza. Los objetos aparentemente banales de Sze cobran importancia en su relación con la audiencia, provocando una mirada distinta a cuando se observan en el contexto habitual. La artista transforma así cada objeto en un protagonista que contribuye al balance formal de sus instalaciones. La naturaleza efímera de muchas de sus obras también es un componente crucial en su arte. Sarah Sze juega con la temporalidad y la fragilidad de los materiales, creando instalaciones en un equilibrio precario.

Por ejemplo, Sze crea la obra *Triple Point* (2013) expresamente para la 55ª Bienal de Venecia, en la que la artista representa a Estados Unidos. Sze se sumerge en la arquitectura del Pabellón norteamericano y, durante tres meses, experimenta para crear sus instalaciones *site-specific* que incluyen multitud de objetos de diferente naturaleza ¹⁰ en las salas de exposición. Sze recopila también elementos del paisaje urbano de Venecia (fotografías, hojas secas, *tickets* del *vaporetto*) para crear estas instalaciones. La artista también instala pequeñas esculturas en el espacio urbano, dispersas por las tiendas y los tejados de la vía Garibaldi, con el objetivo de ser descubiertos por casualidad como parte de la vida cotidiana de la ciudad. En una entrevista con Andrea K. Scott (2012), Sze relata que, para crear sus instalaciones, siempre compra los materiales, no los extrae de contenedores ni los recicla. Se trata, por tanto, de **objetos producidos en masa, totalmente nuevos, y carentes de una historia personal**. Solo en contadas ocasiones Sze incorpora objetos personales o elementos extraídos del contexto —como hemos visto en *Triple Point*— (Scott, 2012).

Otra de sus obras, titulada *Seamless [Sin costuras]* (1999) se compone de una serie de objetos cotidianos, como libros, lámparas, herramientas, cables y artículos diversos. También se han incorporado como elementos de la instalación las propias herramientas que se han utilizado para el montaje: escaleras, tijeras, pistolas de pegamento, etc. Estos objetos están meticulosamente organizados en el espacio, de manera que cada uno parece estar suspendido en el aire o sostenerse en un equilibrio precario, creando una sensación



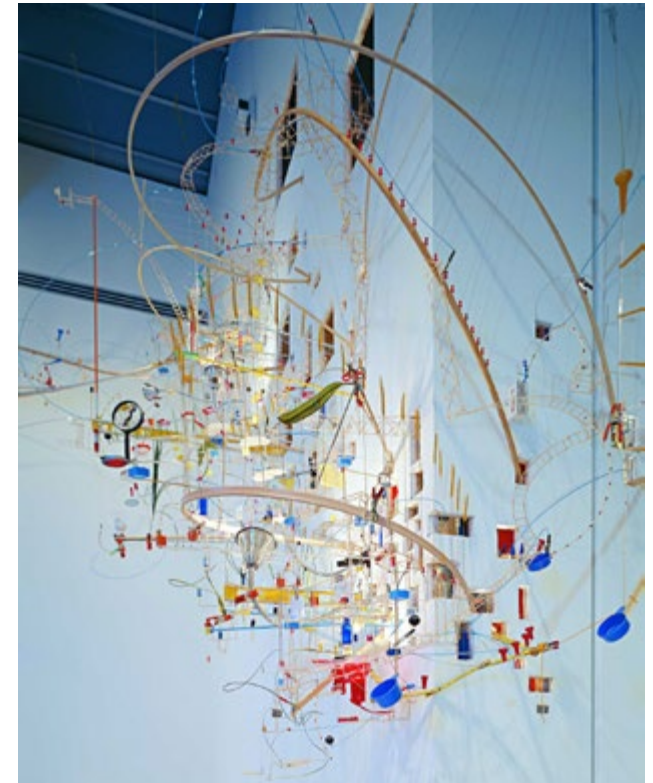
Sarah Sze. *Triple-Point* (2013)



Sarah Sze. *Triple-Point-Pendulum* (2013)

¹⁰ Algunos de los objetos que podemos encontrar en la obra son: botes de pintura y escaleras, palos y varillas de aluminio, ramas y tazas de café, cintas métricas, sacos de arena, cinta adhesiva, lámparas, destornilladores, recipientes de arcilla y de plástico, servilletas, e incluso un saco de dormir.

de tensión, como si la estructura pudiera desmoronarse en cualquier momento. *Sin costuras* se muestra, por primera vez, en Pittsburgh, EE. UU., en la exposición internacional de Carnegie en 1999. Años después, en 2018, Sze vuelve a reconfigurar la obra como respuesta al espacio específico de la *Tate Modern*, en Londres. Los objetos mostrados aquí son idénticos a los que se habían expuesto originalmente, con la excepción de algunos detalles personales añadidos por la artista, como un carné personal o un recibo de compra, objetos que ya aparecían en la versión anterior y que ahora la artista incorpora en sus versiones actualizadas. Es interesante observar como, después de 19 años, algunos de los objetos quizás ya no se utilizan habitualmente en la actualidad, bien porque se ha perfeccionado su diseño o por otros motivos, mientras que otros objetos apenas han cambiado. A pesar de que 19 años no constituyen un lapso particularmente extenso en el mundo del arte, sí permite entrever cómo afecta el paso del tiempo a los objetos cotidianos. ***Sin costuras* constituye así una colección de objetos que definen y retratan una época determinada y su cotidianidad, aunque sea muy parecida a la actual, e invita a la reflexión sobre la naturaleza efímera de los objetos cotidianos.** Aunque la obra se titula *Sin costuras*, Sze pretende justamente llamar la atención sobre los “entresijos” de la arquitectura del museo. La artista realiza diversas aberturas en las paredes del espacio expositivo, a través de las cuales puede observarse el interior de espacios intermedios, en los que la artista interviene, revelando rincones inaccesibles del museo que normalmente la audiencia no tiene la oportunidad de contemplar. Esto pone de manifiesto que Sze ha adaptado la obra al nuevo espacio donde se presenta, y no se ha limitado a abrir las cajas archivadas llenas de objetos para volver simplemente a colocarlos en otro espacio expositivo, como quien cambia un mueble de una habitación a otra. Sze toma así en cuenta la nueva localización para sus instalaciones de objetos cotidianos, añade en ocasiones nuevos objetos relacionados con el contexto local e incorpora reflexiones relacionadas con el momento actual.



Sarah Sze. *Seamless* [*Sin costuras*] (1999)

Objetos carentes de interés científico, expuestos en el museo

A diferencia de los objetos totalmente nuevos de Sarah Sze, los objetos cotidianos de Mark Dion sí que tienen una historia personal detrás y son parte de un contexto que el artista intenta descifrar. Dion, nacido en 1961, es un artista estadounidense conocido por obras que incorporan una fascinación por la ciencia y adoptan metodologías provenientes de disciplinas como la arqueología. El artista realiza la obra *Tate Thames Dig*, durante dos semanas, en el verano de 1999, con la ayuda de un grupo de voluntarios/as locales. Como parte del proyecto se llevan a cabo diversas actividades: una selección y clasificación de objetos recuperados del río, un ciclo de conferencias y una exposición de los hallazgos. Dion pretende explorar la historia de Londres a través de los restos de su cultura material, coleccionando todo tipo de artefactos encontrados en el río Támesis. Un grupo de ayudantes peina la orilla del río, durante las aproximadamente tres horas diarias de marea baja, en dos zonas cercanas al centro de Londres pero con una historia muy diferente. Uno de los “yacimientos” se sitúa en el área de *Bankside* (delante del centro de arte *Tate Modern*), y el otro en *Millbank* (delante del centro de arte *Tate Britain*). La consigna de Dion a sus ayudantes es muy simple: **deben recoger cualquier objeto o artefacto que encuentren, todo aquello que llame su atención**. El artista coloca tres carpas, similares a las utilizadas en yacimientos arqueológicos, para llevar a cabo las tareas de limpieza, identificación, selección y clasificación de los restos encontrados. En una de las carpas se analizan todos los artefactos encontrados en el área de *Bankside*, en la otra, los de *Millbank* y en la última, se llevan a cabo conferencias diarias con expertos/as (arqueólogos/as, científicos/as y artistas). Se recogen grandes cantidades de objetos, que se limpian y se organizan en categorías: cerámica, vidrio, hueso, cuero, material orgánico, plástico o metal. Dion y su equipo encuentran, desde juguetes y zapatos, hasta dientes de animales. Como curiosidad, también encuentran un hueso humano, de la zona de la tibia, y tienen que avisar a las autoridades para que prosigan la investigación oficial de estos restos. Con la ayuda del Museo de Londres, de la Policía, de arqueólogos/as, de historiadores/as y de grupos ecologistas, se acaban identificando muchos de los objetos encontrados. Los resultados de *Tate Thames Dig* se exponen en *Tate Britain* entre octubre de 1999 y enero de 2000. Los



Mark Dion. *Tate Thames Dig* (1999)

objetos se presentan en una vitrina de museo, a la manera de un gabinete de curiosidades, y ordenados de acuerdo con el tipo de objeto, peso y color. El uso de esta vitrina, de doble cara y hecha de caoba, remite a las tradiciones de excavación, recolección y exhibición de los siglos XVIII y XIX (Viney, 2014). Como parte de la obra también se presentan fotografías de todos/as los/as participantes del proyecto, y una serie de diagramas del flujo de las mareas del Támesis. Pese al planteamiento aparentemente científico de separar los objetos encontrados en el área de *Bankside* y los de *Millbank*, Dion expone objetos completamente diferentes recuperados de estas zonas, y no establece ningún punto de comparación entre ellos. Tampoco presenta los artefactos en un orden histórico, frustrando cualquier enfoque de tipo científico. El artista juega deliberadamente con las convenciones del museo y con la forma de presentar las obras en ellos, recreando los procesos de investigación científica tradicional, con el fin de subvertirlos. Dion se pone en el papel del arqueólogo, llevando a cabo todos los procedimientos científicos habituales: recopilación, identificación y clasificación. Trabaja desde la fascinación y la pasión hacia la ciencia, pero no pretende presentar hechos verificables ni evidencias recogidas por las teorías científicas. Viney define su obra como “esculturas con influencia arqueológica” y remarca que el artista “adopta métodos pseudoarqueológicos para realizar sus esculturas” (Viney, 2014). **La finalidad última de la obra de Dion no es, pues, transmitir conocimiento científico, sino ponerlo en cuestión desde el campo del arte.** El artista presenta objetos antiguos junto a otros contemporáneos, restos sin valor junto a objetos valiosos. De esta forma, se opone, por un lado, a una lectura de la historia como una progresión lineal y, por otro, propone una reflexión sobre qué es desechable y qué merece la pena ser conservado. Según Fiske & Bottinelli, la obra de Dion se basa en los escritos de Stephen Jay Gould, que en su teoría evolutiva señala que los sistemas taxonómicos no proporcionan criterios objetivos, sino que dependen de nuestros sistemas de valores y, por lo tanto, están arraigados en nuestras estructuras sociales. El artista pretende así desafiar los principios de la taxonomía que se han utilizado desde el siglo XVIII para clasificar e interpretar artefactos naturales o hechos por el hombre (Fiske & Bottinelli, 1999). **Dion pretende demostrar, de esta forma, que los sistemas de clasificación, en general, y el sistema taxonómico, en particular, no son neutrales.**

Pero volvamos al análisis del carácter de los objetos presentados. En su libro *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (1979), Michael Thompson realiza un estudio sobre el valor de los objetos, y cómo pasan de ser valiosos a no serlo, y viceversa. Distingue entre dos categorías que se refieren al valor de un objeto: “efímero” (el valor disminuye con el tiempo) y “permanente” (el valor aumenta con el tiempo). El paso de la primera a la segunda categoría ocurre, exclusivamente, a través de una tercera categoría oculta: “basura” (el valor del objeto es cero). Thompson también aplica esta teoría, en uno de los capítulos del libro, a los objetos de arte: las categorías *Efímero / Basura / Permanente*, en arte, se convertirían en *No arte / Basura / Arte*. El paso entre lo no artístico y lo artístico ocurriría entonces según parámetros similares al mundo de los objetos (Thompson, 1979). Si aplicamos la *teoría de la basura* a *Tate Thames Dig*, podemos observar que Dion aplica deliberadamente una serie de procedimientos museísticos para otorgar estatus de arte a una serie de objetos que fácilmente podrían considerarse restos sin ningún valor. A través de operaciones como la excavación, la limpieza, clasificación y catalogación de estos objetos cotidianos, al uso de carpas arqueológicas y, finalmente, a su presentación en la vitrina, Dion está señalando que estos objetos no son simplemente “basura”, sino objetos dignos de ser expuestos. De esta forma, **los objetos recopilados por Dion puede carecer de interés desde una perspectiva científica, pero, al mismo tiempo, ponen de manifiesto cómo, a través de un proceso artístico, objetos desechados pueden adquirir valor como arte.**

Básicamente, la operación realizada con los objetos de Dion seguirían una lógica similar a los *readymades* de Duchamp. Sin embargo, **Dion no extrae objetos cotidianos de su ciclo normal, sino de una situación extrema en la que ya se han convertido en “basura”**. Luego, los integra al ciclo del arte mediante procedimientos pseudocientíficos. El gesto conceptual de Duchamp de presentar un objeto cotidiano en un contexto artístico y declararlo arte representó un cambio histórico en la comprensión del arte. Sin embargo, tal y como hemos concluido anteriormente, este gesto se agota en sí mismo. Después de Duchamp, los/as artistas deben buscar nuevos recursos para no repetir el concepto del *readymade* y justificar su trabajo con objetos cotidianos y, en el caso de Dion, su estrategia consiste en una apropiación de los métodos arqueológicos y científicos. *Tate Thames Dig* es un buen ejemplo de cómo los/as artistas pueden enfrentarse a temas como el cambio

climático o la huella de carbono que implican nuestros viajes, sin renunciar a la creación de obras sostenibles de calidad. La acumulación es un recurso que no tiene por qué conllevar la reproducción de patrones consumistas, sino que puede llevarse a cabo desde la responsabilidad y el trabajo con el contexto local.

Acumulaciones de objetos y conciencia ecológica

La acumulación de objetos cotidianos es un recurso artístico ampliamente utilizado que, en la actualidad, se somete a un creciente escrutinio en cuanto a sus implicaciones y consecuencias sobre el medio ambiente. En primer lugar, hemos analizado las obras de Jason Rhoades, caracterizadas por presentar complejas instalaciones con un enorme grado de acumulación de objetos cotidianos ordinarios: auténticas masas de objetos que remiten a la sociedad de consumo norteamericana y al materialismo capitalista. Los elementos que aparecen en sus instalaciones son, generalmente, objetos cotidianos de bajo coste. Sin embargo, también hemos observado que, cuando miles de objetos deben ser exhibidos en otros países, la necesidad de su transporte y el esfuerzo logístico necesario conllevan inevitablemente un enorme gasto económico e implican una huella ecológica considerable. Esto confirma la naturaleza de los objetos cotidianos de Rhoades como artefactos artísticos, lo que contraviene el concepto de *readymade* como un objeto libremente reemplazable: aquí se trata de objetos de lujo, más que de objetos de consumo.

También hemos visto que un elemento que aparece constantemente en la obra de Rhoades es el coche: como inspiración, material de trabajo y hasta extensión del espacio de taller. El coche es el lugar en el que el artista pasa más horas al día, aspecto que nos ha de hacer reflexionar sobre las **innegables consecuencias sobre el medio ambiente que comporta esta metodología de trabajo sostenida en el tiempo**. Hemos escogido analizar las instalaciones de Jason Rhodes como ejemplo de una acumulación irresponsable de objetos cotidianos y de una metodología que reproduce los patrones consumistas que dice estar criticando. Son obras caóticas y grotescas, que buscan provocar desconcierto en la audiencia, con el objetivo de retratar la sociedad norteamericana y los objetos que forman

parte de su vida y de su día a día.

Por su parte, Sarah Sze también remite a la sociedad de consumo, mediante la presentación de multitudes de objetos producidos en masas, pero le preocupan especialmente las cualidades del objeto en sí. La artista crea mundos complejos e imaginativos de los que emana una fragilidad y una gran delicadeza. La artista, además, trabaja generalmente con objetos adquiridos en tiendas locales y sus obras se adaptan específicamente al espacio expositivo. Sze aporta así, respecto al trabajo de Rhoades, una reducción de la huella ecológica y una cierta conciencia ambiental y preocupación por el contexto local que, sin embargo, se ven igualmente ensombrecidos por la necesidad de adquirir masas de objetos cotidianos.

Sin embargo, finalmente hemos observado la acumulación de artefactos no está reñida con la conciencia ecológica. Mark Dion recupera grandes cantidades de objetos cotidianos del río Támesis, poniéndolos en el centro de un proceso científico de recopilación, identificación y clasificación. En un gesto similar al de Duchamp, incluso llevándolo más allá, el artista expone estos objetos en el museo. La diferencia es que Dion los ha extraído de una situación en la que ya no pertenecen al ciclo de los objetos ni de los productos comerciales, sino de la basura. El artista se apropia de las metodologías de la arqueología e implementa procedimientos científicos para la creación de una obra artística; asimismo, aplica procedimientos museísticos para dotar de estatus artístico a una serie de objetos encontrados. Dion pone así de manifiesto que se pueden realizar obras de gran interés artístico mediante la acumulación de una gran cantidad de objetos, sin necesidad de reproducir los patrones consumistas de nuestra sociedad. Su intención es hacer referencia al derroche de la sociedad de consumo y a la huella ecológica que esta conlleva.

2.1.3. La reproducción de objetos. Del molde a la fabricación individualizada

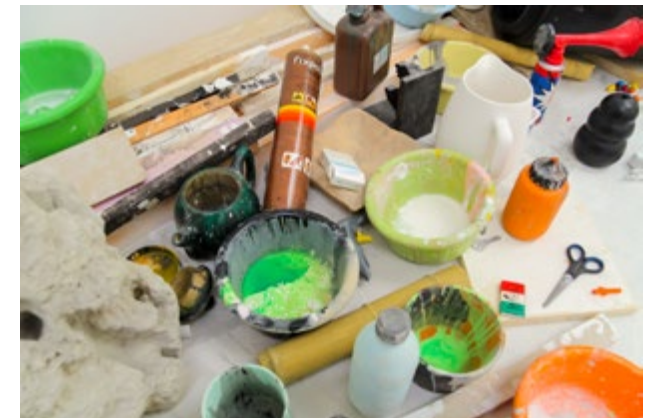
El molde es una técnica artística que permite reproducir la forma de un objeto en tres dimensiones. Esta técnica se ha utilizado durante siglos para crear objetos funcionales, como por ejemplo, para la fabricación de utensilios de cerámica o metal. Sin embargo, en

el arte contemporáneo, la técnica del molde se utiliza también para crear obras de arte que exploran ideas o inquietudes de muy diversa índole. La técnica del molde permite, además, repetir una forma indefinidamente o cambiar de material propio del objeto original, lo que ofrece a los artistas multitud de posibilidades que otras técnicas no ofrecen. A continuación analizaremos la obra de una serie de artistas que no trabajan directamente con el objeto cotidiano en su estado original, sino con reproducciones de estos objetos. En este proceso, los objetos pierden su función original, pero mantienen otras de sus características esenciales, que se convierten entonces en el centro de la obra.

Molde de un *readymade*: replicar la sensación de incertidumbre en la audiencia

El gesto conceptual de Duchamp a principios del siglo XX, consistente en presentar un objeto cotidiano en un contexto artístico y declararlo automáticamente una obra artística, marca un punto de inflexión en la comprensión del arte. A partir de entonces, muchas otras obras han seguido haciendo referencia al concepto de *readymade*: lo retuercen, lo revisitan, o le confieren una nueva dimensión. Un ejemplo sería *Instalaciones de Poliuretano* (1991), de Fischli & Weiss, consistente en una serie de reproducciones de objetos fabricados, tallados y pintados a partir de este material plástico. Se trata de utensilios comunes (cubos de pintura, rollos, ruedas, cuencos) que los artistas presentan en el espacio expositivo como si fueran objetos destinados al montaje de exposiciones en un almacén de material. No los presentan como obras de arte, sino como objetos cotidianos que han sido abandonados. Estos objetos se encuentran dispersos por el espacio expositivo, como si alguien los hubiera estado utilizando recientemente, no con la disposición ordenada que teóricamente correspondería a una obra artística convencional. Cabe mencionar que existen diferentes versiones de esta obra y en cada una de ellas la dificultad de identificar estos objetos como arte, así como el grado de desconcierto del espectador, es mayor o menor.

Para Boris Groys (2006), los objetos de Fischli & Weiss no son tanto simulaciones de cosas como “simulaciones de *readymades*” (p. 14). Bajo las condiciones reales de la vida diaria, estos “objetos replicantes” serían descubiertos inmediatamente, ya que no pueden



Fischli & Weiss. *Instalaciones de Poliuretano* (1991)

utilizarse con la funcionalidad de objetos cotidianos normales. En el museo, en cambio, las obras expuestas no se deben tocar ni usar. La audiencia únicamente está autorizada a observar su superficie, con lo que la naturaleza material real de la intervención de Fischli & Weiss pasa desapercibida, y es precisamente esta convención, propia del museo, la que abre la posibilidad de simular *readymades* (2006, pp. 14-15).

Fischli & Weiss llevan así al extremo y al absurdo la noción de Duchamp. **Mientras que el concepto original de *readymade* consiste en exponer un objeto cotidiano en el museo, sin manipulación alguna** —y en esto consiste uno de sus principales factores de provocación con respecto al público—, en *Instalaciones de Poliuretano* se lleva a cabo el proceso contrario: ya no se trata de utensilios sin manipular, aunque lo parezcan. En esta obra las piezas expuestas se han reproducido laboriosamente mediante moldes que han permitido obtener copias exactas de los objetos, lo que añade un nivel de reflexión artística que lleva la obra más allá del concepto de Duchamp. El objetivo provocador de la obra de Fischli & Weiss se asemeja más, en la práctica, a la estrategia empleada por Andy Warhol en *Brillo Box* (1964) (véase página 38), y tiene que ver con el contexto en que se muestra la obra. Warhol expone una serie de objetos que provocan el desconcierto de los/as asistentes a la galería, incitando a que piensen que, posiblemente, se han equivocado de lugar y se encuentran en un almacén de supermercado. Fischli & Weiss también exploran esta sensación de incertidumbre en el público, pero con una diferencia significativa. Cuando los artistas crean *Instalaciones de Poliuretano*, la audiencia ya ha aprendido a interpretar las obras objetuales presentadas en un contexto expositivo como *readymades*. Por lo tanto, Fischli & Weiss se ven obligados a incrementar la dificultad de identificación del objeto como arte para generar realmente la sensación de incertidumbre entre la audiencia. El desconcierto del público proviene aquí del hecho de que **las piezas de poliuretano de Fischli & Weiss podrían ser realmente parte del proceso de montaje de una futura exposición en este espacio expositivo**. La obra provoca un momento de duda y recrea una escena que no es impensable encontrarse en un museo. Fischli & Weiss han perfeccionado la estrategia iniciada por Duchamp, cuestionando los límites del arte y provocando a la audiencia, como lo haría un auténtico *readymade*.

El negativo del molde como elemento significativo

Rachel Whiteread, nacida en 1963 en Londres, es la primera mujer en ganar el Premio Turner anual en 1993, habiendo trabajado con la técnica del molde a lo largo de toda su carrera artística. Entre sus principales referentes, Gordon Matta-Clark ejerce una influencia fundamental en su obra. Su metodología de trabajo se caracteriza por presentar moldes de objetos o espacios, de mayores o menores dimensiones. Whiteread parece querer recuperar la idea de Bruce Nauman cuando este último realiza un negativo del espacio vacío bajo su silla en *A cast of the space under my chair* (1965-1968)¹¹, pero aplicando esta técnica no solo a los objetos cotidianos, sino también a espacios domésticos e incluso al espacio urbano. Por ejemplo, *Ghost* (1990) es una obra de yeso montada sobre un marco de acero, con unas dimensiones de 269 × 355,50 × 317,50 cm, consistente en el molde negativo del espacio interior de una habitación. La referencia a Nauman se aprecia de forma incluso más evidente en la obra posterior *Untitled (One Hundred Spaces)* (1995). En esta pieza, Whiteread presenta 100 objetos casi idénticos a los del artista estadounidense: 100 moldes del espacio bajo 100 sillas diferentes, hechos de resina de poliéster transparente y tintados con colores diferentes. Este gesto tiene probablemente la intención acabar con la ambigüedad de sus innegables influencias, mientras lleva más allá la idea de Nauman, tomando así un posicionamiento artístico personal e inequívoco. **Whiteread toma la idea de hacer tangible un espacio y la convierte en el fundamento de su metodología artística, con el objetivo de llevar las temáticas de la cotidianidad hacia nuevas implicaciones sociales y políticas.**

Si volvemos a observar *Ghost* (1990), esta es la primera obra en que Whiteread emplea esta técnica. Se trata de un molde del espacio interior de una habitación, con chimenea incluida. La artista crea esta obra durante un periodo de tres meses de trabajo en un edificio victoriano abandonado situado en *486 Archway Road*, al norte de Londres. Whiteread cubre



Bruce Nauman. *A cast of the space under my chair* (1965-1968)



Rachel Whiteread. *Untitled (One Hundred Spaces)* (1995)

¹¹ La obra *A cast of the space under my chair* (1965-1968), de Bruce Nauman, consiste en una escultura de cemento, con unas dimensiones de 45 × 39 × 37 cm, en la que el artista hace tangible un espacio absolutamente banal y olvidado de nuestra cotidianidad: el espacio vacío bajo su silla. El artista crea así una forma de carácter minimalista que, sin embargo, incorpora las vivencias pertenecientes a un objeto cotidiano.

las paredes interiores con yeso. Cuando el material se seca, lo retira en piezas separadas y lo vuelve a montar sobre un marco de acero para la famosa exposición *Young British Art*, organizada por el coleccionista Charles Saatchi, en 1992 —una muestra que impulsó decisivamente la carrera de Whiteread y la de otros/as artistas, como Damien Hirst—. *Ghost* presenta numerosas similitudes con la obra posiblemente más conocida de Whiteread a nivel internacional, *House* (1993-94). Sin embargo, la presentación de *Ghost* se realiza en el interior del espacio expositivo, en vez de en el espacio público. Esto provoca que la obra no tenga la repercusión mediática, ni tampoco consiga encender el debate público en torno a la gentrificación en el Este de Londres, como lo logró *House* (Fernández Pons, 2022, p. 227). Adams (2018) destaca que la artista tiene un enfoque conceptual y que adopta una posición teórica, procedimental y estética muy definida sobre qué son sus esculturas y cuál es su finalidad. De esta forma, no le interesa crear formas interesantes a nivel estético, sino que la clave de sus esculturas es provocar un contraste entre lo familiar y lo extraño en su obra (2018, p. 114). *House* tiene un carácter minimalista que contrasta, sin embargo, con la profundidad de las vivencias incluidas en esta casa y en todas las casas similares que se habían derruido anteriormente en el Este de Londres. La obra convierte así en un auténtico monumento de la memoria colectiva, en una “representación literal del daño provocado por la privatización y gentrificación” durante la década de 1980 en este barrio (Fernández Pons, 2022, p. 228).

En ocasiones las obras de Whiteread adquieren un tamaño monumental, como sucede en *Holocaust Memorial* (2000), un monumento instalado en el espacio público de Viena, y una obra que obtuvo una gran repercusión política. Situado en *Judenplatz*, la artista crea este monumento al Holocausto en conmemoración de los 65.000 judíos austríacos que murieron durante el régimen nazi. Se trata de una construcción de acero y hormigón, con una base de 10 × 7 metros y una altura de 3,8 metros, que simula estantes de biblioteca. La estructura está totalmente cubierta de reproducciones de libros, pero estos están dispuestos al revés, es decir, con los lomos hacia adentro y, por tanto, su título y su contenido quedan ocultos a la audiencia. Estos moldes de objetos ocultos deliberadamente hacen posiblemente referencia a la histórica *Quema de libros* que tuvo lugar el 10 de mayo de 1933 en diferentes



Rachel Whiteread. *Ghost* (1990)



Rachel Whiteread. *House* (1993-94)

ciudades alemanas, y que tenía como objetivo eliminar los referentes culturales contrarios al régimen nazi, es decir, invisibilizar la literatura crítica o incómoda. *Holocaust Memorial* también incluye puertas, pero estas no se pueden abrir: se trata de un espacio inaccesible. Originalmente, la obra tendría que haberse presentado el 9 de noviembre de 1996, para conmemorar el 58º aniversario de la *Noche de los cristales rotos*, pero la finalización de la pieza se retrasó cuatro años, debido a diversas polémicas, tanto a nivel estético como político, y a la realización paralela de unas excavaciones arqueológicas en esta plaza. Whiteread tardó en total 5 años y medio en finalizar *Holocaust Memorial* y el proyecto estuvo rodeado de una gran controversia. Algunas voces críticas compararon la escultura con un búnker. La obra de Whiteread está deliberadamente realizada con la intención de evocar la tragedia y la brutalidad del Holocausto. En palabras de Simon Wiesenthal, durante la presentación pública de la obra: “este monumento no debe ser hermoso, debe doler” (Connolly, 2000). El monumento de Whiteread está dedicado a las víctimas del nazismo y provoca deliberadamente malestar visual en la audiencia.



Rachel Whiteread. *Holocaust Memorial* (2000)

Aparte de estos proyectos monumentales de amplia repercusión política, Whiteread también realiza piezas de menor tamaño, siempre utilizando la misma técnica, como *Untitled (Pink Torso)* (1995), *Untitled (On, Off)* (2001), *Switch (for Parkett no. 42)* (1994), *Due Porte* (2016), o *Untitled (Amber Bed)* (1991). Estos negativos de objetos tan banales como bolsas de agua caliente, interruptores, puertas, o colchones, son piezas pensadas principalmente para ser expuestas en una galería o para que un pequeño coleccionista pueda permitirse su adquisición, al contrario que las obras monumentales. También es más fácil su producción, ya que Whiteread puede tener el control de todo el proceso. Según la artista, estas obras son tan importantes como sus grandes proyectos, y se adaptan a su tamaño corporal y a lo que Whiteread es capaz de trabajar de forma independiente, sin necesidad de contratar la ayuda de asistentes (Wroe, 2013). Pese a estas afirmaciones, **es innegable que los objetos de Whiteread logran tener una relevancia y un interés creciente cuando se amplía su campo de acción al espacio circundante** y, sobre todo, cuando estos objetos se presentan en el espacio público, ya que entonces adquieren connotaciones sociales y políticas.



Rachel Whiteread. *Untitled (Pink Torso)* (1995)



Rachel Whiteread. *Untitled (On, Off)* (2001)



Rachel Whiteread. *Switch (for Parkett no. 42)* (1994)



Rachel Whiteread. *Untitled (Amber Bed)* (1991)



Rachel Whiteread. *Due Porte* (2016)

El molde como contenedor de lugares y de la historia

David Bestué (Barcelona, 1980) trabaja a partir de objetos cotidianos, que pulveriza, mezcla con resina, y a los que posteriormente da forma mediante la realización de moldes de objetos sin un vínculo aparente con el original. El artista incluye en sus obras materiales diversos como cenizas, pétalos de rosa, azúcar, hueso o arena de playa; y denomina este tipo de composiciones “poemas de resina”. En su exposición *Rosi Amor* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2017, Bestué tiene el objetivo de llevar a cabo una radiografía de la geografía española a través de estos moldes de objetos cotidianos. El artista muestra esculturas inspiradas en distritos madrileños tan diferentes como el barrio de Las Tablas, Vallecas y el Monasterio de El Escorial. Esta radiografía también se aplica a lugares existentes únicamente en el imaginario de varios poetas españoles que van desde Góngora, por su vinculación espacial y temporal con El Escorial, hasta recalar en la generación del 27, con fragmentos de Juan Ramón Jiménez y de Machado. En la primera planta del museo, Bestué presenta obras inspiradas en Vallecas, como *Rueda de escoria de Valdemingómez*, para la que ha recolectado objetos diversos, encontrados durante paseos por este barrio y también comprados en tiendas de segunda mano. Los moldes de esos objetos son, posteriormente, rellenos con resina y mezclados con elementos arquitectónicos pulverizados del paisaje español.

También en la obra *A y B*, Bestué utiliza como material un trozo de una pared real del lugar en que nació una persona y otro trozo de pared de la habitación en la que murió esta misma persona. Esta pieza tan sencilla y a la vez tan existencialista nos hace reflexionar sobre la vida y la muerte, al unir el inicio y el final de la vida de una persona a través de un solo objeto.

En *Manzana de cenizas del 11-S sobre taburete con partículas del muro de Berlín*, Bestué fusiona, en una sola pieza, dos momentos históricos dispares que seguramente el propio artista y gran parte del público tiene grabados en su memoria. Recordamos exactamente qué estábamos haciendo en el momento en que los aviones derribaron las torres gemelas en Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, o el día en que el Muro de Berlín fue derribado para unir de nuevo las dos Alemanias, después de 28 años separadas. Y, aunque no los



David Bestué. *Rueda de escoria de Valdemingómez* (2017)



David Bestué. *A y B* (fragmento de lugar donde nació una persona y fragmento de lugar donde esta misma persona murió) (2016)

hayamos vivido directamente, estos eventos provocaron un *shock* psicológico generalizado que nos ha llegado a través de relatos e imágenes. **Bestué materializa dos momentos históricos en un solo objeto, de la misma forma que dos *suvenires* conviven en la repisa de un mueble y nos recuerdan a dos lugares lejanos y a dos momentos completamente distintos.** El concepto de suvenir se refiere generalmente a objetos de decoración que tienen la finalidad de hacernos recordar un momento y un lugar concretos. Sin embargo, muchos van más allá de la simple decoración, e incluyen una funcionalidad: llaveros de la torre Eiffel, tazas que incluyen fotos de un lugar, gorras de un equipo local, sombreros, posavasos. Estos son, como los objetos de Bestué, *suvenires útiles*.

La fabricación individualizada de objetos

Hemos visto una serie de obras que utilizan el molde para hablarnos de diferentes aspectos de nuestros objetos cotidianos. A continuación analizaremos una obra que hace referencia irónica a los avances en las técnicas de reproducción y en el carácter de estos objetos, en un momento en que la industria como sector predominante ha dado paso a sectores como el tecnológico, informático, actividades financieras, servicios o turismo. *Ex-fork* (2012), de Llobet & Pons, es una instalación consistente en la reproducción de la llave del taller de los artistas, realizada mediante un molde de silicona y a partir del material procedente de un objeto totalmente distinto: un tenedor de plata. La instalación también incluye una fotografía del objeto original, ahora fundido y desaparecido, con unas dimensiones de 30 × 40 cm. La acción consiste básicamente en transformar un objeto cotidiano en otro distinto, pero esto sucede bajo una serie de parámetros que son relevantes en la obra y configuran su significado.

Ex-fork se crea en el contexto de una exposición en Can Felipa, un espacio municipal ubicado en el barrio de Poblenou, en Barcelona, en un edificio que antes era una antigua fábrica de tejidos. La obra pretende llevar a cabo un trabajo, específicamente creado, sobre el cambio de la fisonomía industrial de este barrio en décadas recientes. Poblenou era una antigua zona de fábricas de Barcelona que ha sufrido una enorme transformación: el sector



David Bestué. *Manzana de cenizas del 11-S sobre taburete con partículas del muro de Berlín* (2017)

industrial se ha deslocalizado paulatinamente hacia otras zonas de la ciudad y hacia otros países, y ha dejado paso a nuevas zonas residenciales relativamente cerca del centro de la ciudad, así como al 22@, un área de empresas tecnológicas. También el taller de Llobet & Pons se sitúa en este momento en Hangar Centro de Producción e Investigación de Artes Visuales, ubicado en una antigua fábrica textil propiedad del Marqués de Santa Isabel. En Poblenou se ha generalizado un proceso de gentrificación que ha conllevado un incremento de los precios de alquiler, el éxodo de la industria y de los habitantes originales y su sustitución por nuevos vecinos pertenecientes a estratos económicos más altos y por actividades culturales.

Ex-fork propone la simbólica reconversión de un producto tradicionalmente fabricado en serie en el barrio, el tenedor —la empresa que los creaba, Metales y Platería Ribera S.A., conocida como Can Culleres, estaba ubicada a escasos metros de Can Felipa—, **para transmutarlo en un nuevo objeto que ejemplifica la producción en la actualidad: la fabricación individualizada.** Sin embargo, para la realización de esta llave única se ha utilizado una técnica que no le correspondería (el molde, en vez de la típica máquina duplicadora), respondiendo todo el proceso a un esquema absurdo, y deliberadamente complicado que contrasta con la sencillez que en realidad comporta hacer la copia de una llave hoy en día. Esta absurdidad nos remite a las contradicciones inherentes a la fabricación individualizada de objetos cotidianos en cuanto a rentabilidad económica, tiempo, diseño, distribución, y nos lanza una pregunta: ¿Puede ser sostenible la creación de objetos cotidianos no producidos en serie?



Llobet & Pons. *Ex-fork* (2012)

El molde: una forma de mirar hacia el pasado y hacia el futuro de nuestros objetos cotidianos

Hemos analizado una serie de obras de arte, creadas con la técnica de molde, que aportan diferentes miradas sobre el objeto cotidiano. Fischli & Weiss, en sus *Instalaciones de Poliuretano* (1991), utilizan moldes para reproducir objetos cotidianos y exponerlos en el contexto museístico, haciendo referencia Duchamp y a su potencial de provocación, y



Llobet & Pons. *Ex-fork* (2012)

aprovechando las convenciones del museo para simular *readymades*. Por un lado, cabe mencionar la irónica situación de que se trata de objetos laboriosamente manufacturados, desactivando así las críticas históricas al *readymade* como una burla al espectador sin elaboración artística y, por otro, destacar que estos objetos podrían encontrarse en el museo sin la necesidad de ser arte, logrando su objetivo de generar en la audiencia dudas sobre si realmente se trata de objetos cotidianos o de arte.

Por su parte, a través del negativo del molde, Rachel Whiteread examina nuestro entorno y la relación con nuestros objetos cotidianos, ya sea a una escala cotidiana o monumental. Realiza réplicas de estas piezas en materiales tan diversos como yeso, resina, caucho u hormigón, con la intención de que nos fijemos en el espacio y la memoria que dejan los objetos cuando ya no están. La sensación que transmiten estas obras es como si borráramos el objeto (y solo quedara el espacio que le rodea) reteniendo, sin embargo, información sobre su forma original, su textura, su significado personal. Whiteread no quiere reproducir el objeto cotidiano para engañar a nuestra percepción y confundir al espectador, como Fischli & Weiss, sino materializar un elemento intangible: la tensión entre presencia y ausencia del objeto. Pero además, no solo toma objetos y espacios pertenecientes al ámbito íntimo para hablar de nuestra cotidianidad, sino que hace tangibles espacios domésticos y hasta los dota de relevancia social y política, cuando estos objetos se presentan en el espacio público: la relevancia de los objetos desaparecidos.

También las obras de David Bestué persiguen objetos y lugares desaparecidos, así como historias pasadas. Sus piezas establecen relaciones inéditas entre reproducciones de objetos cotidianos, creados mediante moldes, y el material que los compone, ya que este proviene de lugares y momentos históricos enormemente significativos. Bestué rellena los moldes de estos objetos con resina, como aglutinante, y la mezcla con los mencionados materiales, que no son propios de la técnica de moldes: hueso, cerámica, arena; materiales que han sido previamente pulverizados. Todos estos materiales son relevantes e incorporan significados externos a la obra. Por otra parte, no existe una relación directa (forma, textura, o color) entre el objeto resultante y el material, ni esta relación puede llegar a deducirse de ninguna otra manera, sino que se oculta deliberadamente a la audiencia. La única referencia al material empleado se revela a través del título o la ficha técnica de la obra.

Bestué desafía así la percepción del público, de forma parecida a como lo hacen Fischli & Weiss, explorando el contraste entre la banalidad del objeto presentado y la relevancia del material que lo compone.

Por último, en *Ex-fork*, Llobet & Pons presenta un objeto cotidiano que se transforma en otro distinto, a través de la realización de un molde, con el fin de remitir a las condiciones y circunstancias que rodean su producción en la actualidad. Los artistas incorporan el tradicional proceso de modelado a un objeto que, en la actualidad, cuenta con formas más rápidas, sencillas y económicas de ser reproducido, llevando así a cabo una reflexión irónica sobre las contradicciones inherentes a la fabricación individualizada de objetos cotidianos que, en la actualidad, nos permiten las nuevas tecnologías. Llobet & Pons plantea, de esta manera, un interrogante sobre cómo serán producidos nuestros objetos cotidianos en el futuro.

2.1.4. Cuestionamiento de la producción y estandarización de los objetos cotidianos

Los objetos cotidianos proporcionan información valiosa sobre las preferencias estilísticas del momento histórico en que se fabrican, así como sobre condicionantes y hábitos culturales, revelando las necesidades de consumidores/as y diseñadores/as. Por ejemplo, existen condicionantes temporales que marcan la estética de los objetos cotidianos. Cada época tiene sus objetos cotidianos propios, con sus colores, formas y usos: por ejemplo, la combinación de colores negro y amarillo en los años 1950 (Thiekötter, 1995), o las formas orgánicas predominantes en la década de 1970. Los objetos que utilizamos en nuestra vida cotidiana reflejan un determinado punto de vista y estilo de vida, y este aspecto queda igualmente reflejado en el arte que los incorpora. La forma en que los artistas contemporáneos se relacionan con estos objetos cotidianos sería parte de la *Weltanschauung* (percepción general del mundo) propia de cada época. Pero además, existen condicionantes del mercado: el diseño de los objetos cotidianos que nos rodean están perfectamente calculados, obedeciendo a una serie de normas que permiten su

comercialización y su supervivencia como objetos de consumo. Por ejemplo, los objetos han de tener unos tamaños estipulados para poder caber en un palé que facilite el transporte del mayor número de ellos en condiciones óptimas. Las sillas y las mesas, incluso los lavabos, tienen unos tamaños y alturas estándar, estudiados y sugeridos por agencias de normalización y estandarización. También existen estudios sobre el sonido de los objetos. Por ejemplo, para los envoltorios de algunos alimentos se emplean algunos especialmente ruidosos, como reclamo acústico y publicitario. También se ha considerado la posibilidad de que los coches eléctricos, por seguridad, incorporen una serie de sonidos para que el/la transeúnte pueda advertir su llegada. Todos estos condicionantes que definen los objetos cotidianos se configuran en una serie de categorías cruzadas que hacen referencia a su diseño, sus leyes implícitas o su éxito de mercado. A través de algunas obras de arte se evidencian estas situaciones, haciéndose visibles las relaciones que rigen los objetos cotidianos y ofreciendo un nuevo enfoque de la realidad. A continuación, analizaremos una serie de obras objetuales que permiten analizar el papel que desempeña o podría llegar a desarrollar el objeto cotidiano como forma de entender nuestro entorno en la actualidad. Estas obras incorporan los condicionantes mencionados anteriormente, u otros similares, para después subvertirlos y producir un extrañamiento en la percepción normal de los objetos.

Soluciones globales a problemas más amplios que las meras necesidades de los/as consumidores/as.

Si nos remitimos al momento histórico actual, nuestros objetos cotidianos se producen hoy en diferentes fases y en diferentes lugares, atendiendo a un método globalizado consistente en que las piezas necesarias para la producción viajan de un país a otro y se van ensamblando paulatinamente, hasta que el producto final llega a su destino final, listo para ser adquirido. Este sistema de organización de la producción, basado en el flujo internacional de mercancías, tiene como objetivo el aprovechamiento de los recursos, especialidades y materiales que cada país puede ofrecer y, de esta forma, busca reducir

los costes de producción y de mano de obra. Una obra que permite entender este proceso de forma enormemente sencilla y visual es *Detrás del reloj* (2017), en la que Curro Claret incorpora impresas las firmas de diez personas que han intervenido en la producción de un reloj, desde su concepción y fabricación hasta su comercialización. La edición de este objeto la realiza la firma Unión Suiza. *Detrás del reloj* lleva a cabo una reflexión sobre la industria de los objetos cotidianos y la producción en masa propia de la globalización. Desde que un producto es diseñado hasta que llega finalmente al consumidor, este objeto ha pasado por las manos de muchas personas, un aspecto que generalmente se olvida y que Claret visibiliza y pone en valor.

Otra obras de Claret, como *Taburete 300* (2010), consisten en la creación de mobiliario, más concretamente taburetes o mesas, tomando como base un sencillo elemento central consistente en una plancha de metal cortada con láser, curvada y perforada. Luego, se añaden las patas u otras partes, a partir de material encontrado en contenedores, como madera proveniente de muebles viejos. Se trata de un proyecto diseñado juntamente con la fundación *Arrels*, una organización sin ánimo de lucro de Barcelona que, mediante este proyecto, ofrece un trabajo remunerado y da la oportunidad de participar en el diseño y creación de mobiliario a personas sin hogar. Este proyecto define, de forma simbólica, según Claret, el espíritu que hay detrás de *Arrels* en su trabajo con personas sin techo.

En *Taburete 300* se intenta recuperar material perfectamente válido que ha sido descartado, despreciado y olvidado, para transformarlo en un nuevo objeto con un nuevo valor. En un primer estadio del proyecto, los/as participantes deben buscar en contenedores elementos que puedan servir para ensamblar el taburete o mesa. Esto implica un proceso de selección de los materiales y de toma de decisiones sobre aspectos del diseño de mobiliario. El objetivo de Claret es que cualquier persona, sin necesidad de tener una especial habilidad en trabajos de bricolaje, pueda llevar a cabo con éxito la construcción de una serie de elementos de mobiliario. A partir de la creación de una pieza básica y única, diseñada por Claret, se articulan las tres patas y la base del taburete o la mesa. Esta pieza cuenta con numerosos agujeros que permiten escoger la disposición más adecuada para las distintas partes, en función de la dimensión de los elementos a ensamblar. Debido a la



Curro Claret. *Detrás del reloj* (2017)

gran variedad de posibilidades, no existen dos taburetes iguales. Este proyecto de Claret podría considerarse una obra de arte participativo o comunitario. Además, a un nivel más profundo, cuestiona la autoría de diseñadores/as o artistas.

Shoelaces (2013) es parte de una colaboración con la marca Camper que implica diseñar el interior de dos tiendas de zapatos. El proyecto se realiza en colaboración con la Fundación *Arrels* de Barcelona y con la Fundación San Martín de Porres de Madrid. Claret propone, de forma similar al proyecto anterior, la creación de una serie de piezas de mobiliario en colaboración con personas sin hogar, con el objetivo de reincorporarlos al mercado laboral. Claret diseña una estructura metálica central que se utiliza como base para la creación de lámparas decorativas para las tiendas. Los/as participantes aplican a esta estructura cordones de zapatos descatalogados de la misma fábrica, debiendo escoger la secuencia de colores y el lugar donde poner los nudos. Estas decisiones responden únicamente a sus preferencias personales, permitiéndoles así participar activamente en el diseño de las coloridas lámparas. Para la decoración de las tiendas se realizan unas pantallas de tamaño reducido y, posteriormente, se desarrollan también una serie de lámparas de techo y sobremesa de diferentes tamaños para su posterior comercialización.

En *Jeans* (2018), Claret utiliza la misma pieza central que en *Shoelaces* para la creación de lámparas, pero a partir de pantalones tejanos reciclados. Esta versión se realiza en colaboración con la organización *Back to Eco* y la Fundación *Arrels*. Estos tres diseños de Curro Claret pretenden concienciar sobre la problemática de nuestra sociedad de consumo y colaborar con personas en riesgo de exclusión social. A partir de materiales reciclados y encontrados se generan nuevos objetos con una segunda vida.

Finalmente, *Por el amor de Dios...* (2010), es un prototipo de banco de iglesia que se puede reclinar y transformar fácilmente en una cama. La propuesta de Claret pretende recuperar el espíritu que tiempo atrás había tenido la iglesia, como una institución acogedora, que brindaba un lugar para dormir a personas que lo necesitaban. El declive del catolicismo y, en general, de la religión cristiana, ha provocado que las iglesias tengan actualmente



Curro Claret. *Por el amor de Dios...* (2010)



Curro Claret. *Taburete 300* (2010)



Curro Claret. *Shoeslaces* (2013)

Curro Claret. *Jeans* (2018)

comunidades de tamaño muy reducido. Claret otorga un nuevo uso a los espacios eclesiásticos, con el objetivo de redefinir sus funciones y hacerlos más sostenibles. El diseñador ha presentado este proyecto en diferentes iglesias del mundo, con pequeñas variaciones o adaptándolo al espacio en que se presenta. Nuevamente, con su obra, Claret busca soluciones ante una problemática de carácter social a través de sus diseños, y nos invita a reflexionar sobre el mundo en que vivimos.

Desafiando las dinámicas abusivas en materia de derechos de propiedad intelectual

Superflex es un grupo de artistas fundado en 1993, en Copenhague, y está formado por Bjørnstjerne Reuter Christiansen Bor, nacido en 1969, Jakob Fenger, nacido en 1968 y Rasmus Nielsen, nacido en 1969. Este colectivo se dedica a desarrollar lo que ellos llaman “estrategias contraeconómicas” a través de instalaciones, performances o proyectos, cuyo objetivo es ofrecer soluciones lúdicas y críticas a problemas sociales. Su metodología de trabajo tiene en ocasiones más puntos en común con el de un estudio de diseño que con el de un colectivo de artistas. Superflex ha desarrollado una imagen corporativa propia, con un nombre de empresa y, a menudo, trabaja conjuntamente con otros/as profesionales en la producción de complejos proyectos artísticos. Este enfoque colaborativo ha llevado a los artistas a cooperar con expertos de diversas disciplinas, incluyendo economistas, sociólogos y científicos.

El colectivo adopta una visión transdisciplinaria, combinando arte, diseño, arquitectura y activismo para crear obras que desafían la norma establecida. Sus proyectos cuestionan los sistemas económicos y la mercantilización del arte, pero por otro lado, también resaltan la comedia innata de la vida diaria (Gavin, 2017), conservando siempre un punto de humor e ironía.

En *Copy Right* (2006), Superflex expone una réplica comercial de la silla *Ant* (1953), un clásico del diseño del arquitecto danés Arne Jacobsen, del cual actualmente se comercializan imitaciones fabricadas en masa. La intervención de Superflex consiste en modificar esta

silla de imitación para corregirla y, mediante unos simples cortes, hacerla más similar al original, evidenciando así su carácter de plagio. *Copy Right* se ha presentado como una instalación de numerosas sillas dispuestas sobre una plataforma (o también como una sola silla), dejando a la vista en el suelo los fragmentos cortados y el serrín fruto de los cortes realizados. Paradójicamente, al modificar cada silla a mano, Superflex convierte los clásicos del diseño producidos en serie nuevamente en piezas únicas. El colectivo cuestiona así las nociones de originalidad y copia, poniendo a debate las leyes de derechos de autor/a y de propiedad intelectual que, según Superflex, deberían servir a la mayoría de la población, no estar en manos de una minoría privilegiada.

En *Free Beer* (2007), Superflex desarrolla una cerveza, elaborada según la receta tradicional, pero añadiéndole guaraná. El colectivo publica la receta y los elementos de *marketing* asociados a esta cerveza bajo una licencia *Creative Commons* que permite así a cualquier persona interesada el derecho de utilización del producto y del logotipo, o de creación de derivados de la receta y su denominación. Superflex aplica así los métodos de código abierto (*open-source*) provenientes del mundo de la informática a la producción de un producto tradicional y analógico. El colectivo matiza que, en este contexto, *free* no debe entenderse como cerveza “gratis”, sino como cerveza “libre”.

Sistemas de reordenación y estandarización de los objetos cotidianos

Los objetos cotidianos están diseñados para cumplir una serie de requisitos, como ser funcionales, económicos y comercializables. Estos requisitos se basan en normas y estándares que rigen su diseño, su producción y su consumo. A continuación, se analizarán una serie de obras objetuales que ponen de manifiesto estos condicionantes, evidenciando las relaciones que rigen los objetos cotidianos y ofreciendo un nuevo enfoque sobre estos. La primera es una obra de Ceal Floyer (nacida en 1968 en Karachi; vive y trabaja en Berlín), una artista que trabaja con objetos de una forma sintética, pero a la vez enormemente intrigante, ya que sus obras incorporan significados diversos y de compleja interpretación.



Superflex. *Copy Right* (2006)



Superflex. *Free Beer* (2007)

En su obra *Helix* (2015), Floyer parte de una típica regla de arquitecto, que se usa para trazar círculos de diferentes tamaños. La artista introduce 32 objetos en cada uno de los huecos redondos de la regla de plástico. Estos objetos son productos comunes del supermercado con base circular que deben encajar perfectamente en los círculos. Floyer reorganiza así, de forma absurda y divertida, objetos cotidianos tan dispares como carretes de hilo, gotas para los ojos o bolígrafos. En cada exposición de la obra, la artista utiliza objetos locales distintos, lo que la convierte en una obra específicamente creada en cada contexto. Estos objetos están liberados de su funcionalidad habitual y pasan a formar parte de una nueva reordenación en base al diámetro de su base, ofreciendo así una nueva perspectiva humorística y creativa sobre el mundo de lo cotidiano.

Ceal Floyer. *Helix* (2015)

Otra obra similar de Ceal Floyer es *Monochrome Till Receipt (White)* (1999). Consiste en un *ticket* de supermercado colgado en la pared de la galería, que hace referencia a una original compra en la que la artista adquiere exclusivamente productos de color blanco. El carácter cromático de estos objetos no se especifica en la obra, salvo en su título, o bien puede ser descubierto por la audiencia al leer la lista de productos incluidos en el recibo. Floyer describe esta obra como una naturaleza muerta contemporánea, en la que la audiencia tiene que imaginar los objetos. Una de las condiciones que exige la artista a la hora de mostrar esta obra es que, en cada exposición realizada, el *ticket* de compra debe ser nuevo. De esta forma, cada vez que se muestra la obra, se convierte en una manifestación única que responde al lugar y al entorno donde se exhibe. **Esto enfatiza el proceso de creación y la relación con el espacio expositivo, que se tornan tan importantes como el objeto en sí.** En consecuencia, *Monochrome Till Receipt (White)* no debe considerarse simplemente un *readymade*, aunque se trate de un objeto expuesto sin modificación alguna, sino en parte de una *performance* de Floyer, de la que el *ticket* es un documento testimonial.

Ceal Floyer. *Monochrome Till Receipt (White)* (1999)

Otra obra que lleva a cabo una reflexión similar es *Icosaedro* (2007), de Llobet & Pons, una escultura compuesta de palos de escoba, sujetos en sus extremos mediante bridas de plástico, con unas dimensiones de 200 × 250 × 250 cm. Los artistas toman 30 palos

de diferentes fabricantes, que sirven como aristas para construir un icosaedro, uno de los cinco cuerpos platónicos (junto con el tetraedro, cubo, octaedro y dodecaedro, los únicos poliedros que pueden construirse a partir de polígonos regulares iguales). La obra plantea una reformulación duchampiana del minimalismo, pero estableciendo su discurso crítico a partir del humor (Zarza, 2013). Otra de las características esenciales de los cuerpos platónicos es que todas sus aristas deben tener exactamente la misma longitud. De esta manera, el grado de “perfección” en la forma de este poliedro podría considerarse un indicativo del grado de estandarización de los palos de escoba en el mercado, ya que resulta imposible crear un icosaedro con escobas de diferente tamaño (las aristas quedarían abiertas o se serían demasiado largas, imposibilitando construir correctamente la forma).

De forma similar, *Five-pointed Star* (2007) es una escultura que incorpora diversos objetos y tiene unas dimensiones de 75 × 185 × 185 cm. La obra está formada por cinco caballetes dispuestos de canto sobre el suelo, creando, con las patas, la forma de una estrella de cinco puntas. Una hilera de productos de supermercado, ordenados siguiendo el dibujo de la estrella, mantiene los caballetes elevados y paralelos al suelo. Se trata de objetos tan dispares como paquetes de chicles, pastillas de jabón, azúcar, post-its, cajas de galletas y otros envases. Sin embargo, a pesar de ser enormemente diferentes entre sí, estos productos conservan una lógica interna común, que sirve a objetivos prácticos, económicos y de mercado (Hervol, 2008, pp. 156-157). Todos ellos tienen exactamente la altura de 7,5 centímetros. Llobet & Pons llevan a cabo una selección de productos en base a su tamaño, revelando la gran cantidad de objetos existentes con estas medidas y la aparente unificación de nuestros objetos más dispares. 7,5 centímetros se revela como un tamaño tremendamente generalizado entre objetos cotidianos de tan distinta naturaleza, respondiendo esta estandarización en las medidas a la necesidad de minimizar el esfuerzo para su transporte, sin olvidar por ello la comodidad exigida por el usuario para manejarlos.

Llobet & Pons. *Five-pointed Star* (2007)



Llobet & Pons. *Icosaedro* (2007)

Reflexiones transversales: una mirada crítica a los objetos cotidianos

Hemos analizado la obra de una serie de artistas que reflexionan sobre diferentes aspectos que conciernen a nuestros objetos cotidianos, utilizando para ello estrategias provenientes del diseño, o que ponen en cuestión sus metodologías. También hemos observado cómo los objetos cotidianos pueden hacer referencia a su propia estandarización o a su carácter globalizado: Curro Claret visibiliza el trabajo de las personas involucradas en la fabricación de un reloj, llevando a cabo un interesante comentario sobre el proceso de fabricación de nuestros efectos personales. Claret nos ofrece así una ilustración, pero también una reflexión crítica sobre este sistema, propio de la globalización, en que las diferentes partes integrantes de un solo objeto provienen de lugares distintos y remotos. Cabe mencionar que este sistema de organización de la producción, basado en el flujo internacional de mercancías, mostró su fragilidad a raíz de la pandemia de Covid-19, al romperse las cadenas de suministro globales por causa de los confinamientos de la población derivados de la crisis sanitaria internacional. De la misma forma que la obra de Claret había señalado anteriormente, la interrupción masiva de la producción acaecida en 2020 logra poner en cuestión algunos de los principios básicos de la globalización, aparentemente incontestables, como la deslocalización de la fabricación de los productos industriales y de nuestros objetos cotidianos.

En otra obra distinta, Claret introduce grupos sociales, como personas sin techo, en el proceso de producción de objetos cotidianos, y visibiliza así problemáticas de carácter social a través del diseño colaborativo de productos. Al involucrar a personas que no son profesionales en el proceso de creación de objetos cotidianos, subvierte así los mecanismos que rigen la producción, basados en eficacia o rentabilidad, y trastoca las condiciones requeridas habitualmente en este tipo de trabajos, aunque el resultado sigue siendo un objeto cotidiano de carácter comercial. La diferencia con respecto al diseño tradicional debe buscarse en los objetivos de fondo de estas obras de Claret: **pretenden buscar soluciones a problemas más amplios que únicamente las necesidades de los/as consumidores/as.**

Por su parte, Superflex visibiliza y lleva a cabo una crítica a las malas prácticas habituales en las compañías multinacionales, como por ejemplo, el plagio sistemático del trabajo de diseñadores/as locales y artesanos/as poco conocidos/as. También aplica métodos provenientes del programario libre al desarrollo y fabricación de productos, subvirtiendo el concepto de autoría del diseño. Con su obra, el colectivo pretende **poner de manifiesto dinámicas abusivas en materia de derechos de propiedad intelectual** que son de difícil regulación y que están normalizadas en el ámbito del diseño y del comercio.

Mientras que todos estos ejemplos se centran en los procesos de producción y distribución, también hay otros/as artistas que deciden poner a debate los procesos que uniforman y adaptan las características de los objetos para hacerlos compatibles en diferentes lugares: su estandarización. Ceal Floyer crea originales e ingeniosos sistemas de reordenación de objetos cotidianos a partir de características como su diámetro o su color. La artista, mediante la imposición de reglas absurdas que determinan la inclusión o exclusión de objetos en su obra, subvierte el paradigma del diseño de los objetos cotidianos. Este enfoque aparentemente trivial revela una gran profundidad de significado a medida que el/la espectador/a profundiza en la obra.

Mientras que Floyer ofrece una perspectiva inédita de lo cotidiano al reunir objetos de diferentes tamaños en su obra *Helix*, Llobet & Pons ponen de relieve la uniformidad en sus medidas, en su obra *Five-pointed Star*, señalando la estandarización presente en los elementos más simples que nos rodean. De esta forma, Floyer y Llobet & Pons presentan perspectivas opuestas pero complementarias sobre la naturaleza de los objetos cotidianos y su relación con la estandarización. En ambos casos se llevan a cabo reordenaciones sorprendentes que permiten revelar aspectos ocultos, a la vez que absurdos, de nuestros objetos cotidianos. Estas obras nos ayudan a comprender mejor los condicionantes que influyen en la forma y función de los objetos, y nos invitan a reflexionar sobre su naturaleza y nuestra relación con ellos.

En otra obra distinta, Llobet & Pons llevan a cabo una investigación sobre nuestros objetos cotidianos que pone en cuestión si su tamaño es casual u obedece a reglas internas del mercado o de rentabilidad en el transporte de mercancías. De esta forma, el grado de

“regularidad” en la forma de un icosaedro puede tomarse como indicativo del grado de estandarización internacional de los palos de escoba en el mercado internacional. El arte con objetos cotidianos nos lleva así a una reflexión sobre diversos temas que giran en torno a su producción, distribución, consumo o estandarización, y permite nuevas perspectivas sobre aspectos que van más allá del contexto estrictamente artístico, construyendo una mirada crítica transversal sobre factores que atañen a otras disciplinas y a otros ámbitos de la sociedad.

2.1.5. Redes sociales: hacia una nueva forma de difusión y mediación del arte

El impacto de las redes sociales define la época actual mejor que cualquier otro fenómeno cultural reciente, ya que estas han transformado la forma en que nos comunicamos y socializamos, y abierto un abanico de posibilidades que necesariamente influye en nuestra cotidianidad. Se trata de un medio que nos permite estar en contacto con otras personas de forma más interactiva y visualmente atractiva que otros desarrollados anteriormente, como el correo electrónico. Durante el confinamiento domiciliario derivado de la pandemia de Covid-19, ante la imposibilidad de salir de casa o de socializar libremente, estas plataformas en línea cobran especial relevancia como medio de comunicación, y también los/as artistas deciden explorar las posibilidades creativas de redes sociales como *Instagram* o *TikTok* con el fin de compartir inquietudes personales. En la actualidad, los/as artistas se mueven sin problema entre el contexto del arte y de las redes sociales, y aplican los nuevos medios, no solo como forma de promocionarse, sino integrándolos en sus obras. Estos/as artistas adaptan de forma natural su obra a los requerimientos técnicos y conceptuales de plataformas como *Instagram* o *TikTok* que, por otro lado, les proporcionan la posibilidad de tener un

público amplio ¹². Este fenómeno posibilita, de esta forma, una evolución significativa en la relación entre el arte y los objetos cotidianos en la cultura contemporánea.

Antes de los “me gusta”. Artistas referentes pre-redes sociales

Es interesante observar cómo, mucho antes de la popularización de redes sociales, algunos/as artistas ya estaban trabajando en obras escultóricas y videográficas que involucraban una interacción performativa con objetos cotidianos, y que recuerda enormemente al tipo de vídeos cortos (*shorts* o *reels*) que en la actualidad están enormemente extendidos en plataformas como *Facebook*, *Instagram* o *TikTok*. Cabe entonces preguntarse si estos artistas han ejercido algún tipo de influencia indirecta en el desarrollo de esta tendencia, o si este tipo de formato y de interacción con los objetos cotidianos es parte de una forma de comunicar que ha encontrado su tiempo y su medio óptimo de difusión.

Uno de estos referentes es Roman Signer (nacido en 1938 en Appenzell, Suiza; vive en St. Gallen, Suiza), un artista que trabaja principalmente en escultura, instalaciones de arte, fotografía y vídeo. Signer comienza su carrera a la edad de 28 años, después de trabajar como dibujante arquitectónico, aprendiz de ingeniero radiofónico y de un breve periodo en una fábrica de ollas a presión. Estudia en la *Schule für Gestaltung* (Escuela de Diseño) de Zúrich y Lucerna, entre 1966 y 1971. Posteriormente, también en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Polonia, entre 1971 y 1972. De 1974 a 1995 trabaja como profesor en la Escuela de Diseño de Lucerna. Signer utiliza en sus piezas objetos cotidianos como sillas, mesas, botas, canoas, gorros, bicicletas, kayaks y elementos de pirotecnia. En ocasiones, presenta el objeto en la galería junto a un video a modo de documentación de la acción realizada

12 Desde una óptica personal, cabe mencionar que la obra de Llobet & Pons *Multibasket* ha tenido gran repercusión en las redes sociales desde su instalación en 2013 en el marco de la *Setouchi Triennale* en la isla de Teshima en Japón, y esto nos ha permitido estar en contacto con el público que la visita, pese la distancia geográfica (véase en el “Anexo”, en la página 291). El hecho de ser una obra de carácter marcadamente lúdico favorece enormemente la interacción de unos/as visitantes con otros/as, pudiéndose constatar una predisposición a compartir su experiencia en las redes sociales.

anteriormente, a menudo con los paisajes suizos de fondo ¹³, que Signer se apropia como si fueran su taller. En su obra, Signer consigue que objetos comunes, como mesas o sillas, se relacionen con la tierra, el viento, el fuego y el agua, de formas enormemente inesperadas. Su práctica artística gira generalmente en torno a las explosiones de objetos. Signer realiza cursos y un examen para obtener una licencia de explosivos. Más concretamente, dispone de la licencia de tipo B, que le permite detonar cualquier material u objeto, con la excepción de edificios (Senser, 2008). Debido al carácter de estos acontecimientos, a menudo sus obras solo están documentadas en forma de fotografías y películas.

Signer realiza acciones enormemente complejas, como *Kurhaus Weissbad* (1992), en la que catapulta simultáneamente varias sillas a través de las diferentes ventanas de la fachada de un hotel. También en *Action in Sedrun* (2010), Signer hace volar simultáneamente por los aires 100 cascos amarillos de trabajadores/as.

En la *documenta 8* de Kassel presenta *Action in front of the Orangerie* (1987), obra en la que detona 350.000 hojas de papel con una carga explosiva. Estas acciones son enormemente complejas y requieren un minucioso control logístico. Signer también tiene obras más sencillas, que recuerdan a las acciones que realizan los/as *youtubers* en las redes sociales. Por ejemplo, en *Tisch [Mesa]* (1994), el artista presenta una mesa flotando sobre la superficie de un lago. Este objeto se mantiene en pie gracias a los cubos de agua que tiene en cada una de sus patas, otorgando un aire enigmático a un objeto tan común como una simple mesa.

Wasserstiefel [Botas de agua] (1986) consiste en una imagen fotográfica que captura un momento extraordinario. En esta imagen, vemos unas botas, colocadas en un camino rural, que expulsan agua de su interior y salpican todo el entorno. El artista consigue este espectacular efecto colocando una pequeña carga explosiva dentro de las botas, y la fotografía capta el momento exacto en que se produce la detonación. La sensación que

13 En este sentido, se le ha etiquetado como artista de *Land Art* por su conexión con la naturaleza.



Roman Signer. *Tisch [Mesa]* (1994)



Roman Signer. *Kurhaus Weissbad* (1992)



Roman Signer. *Action in front of the Orangerie* (1987)



Roman Signer. *Wasserstiefel [Botas de agua]* (1986)



Roman Signer. *Bridge* (1983)

transmite *Wasserstiefel* es como si las botas tuvieran vida propia, creando una escena surrealista, poética y divertida a la vez. Esta imagen nos invita a reflexionar sobre la relación entre objetos ordinarios y fenómenos extraordinarios, mostrando cómo un simple par de botas puede convertirse en una experiencia visual impactante y única gracias a la creatividad del artista.

En el vídeo *Bridge* (1983), Signer aparece en un puente junto a una piedra de grandes dimensiones a la que está atada una cuerda. En el extremo opuesto de esta cuerda hay una maleta. El artista, en un acto de humor absurdo y poético, arroja la piedra al vacío, que arrastra consigo la cuerda, y finalmente, la maleta sale volando por los aires, marcando el final de la obra. Esta acción se registra en un vídeo en blanco y negro de tan solo 15 segundos de duración, y está grabado con una cámara super 8. *Bridge* evoca la estética de los *gags* de *Bugs Bunny*, el famoso conejo de *Looney Tunes*. De hecho, esta obra podría considerarse un ejemplo de “arte slapstick” (Heiser, 2007), denominación que hace referencia al subgénero de la comedia llamado *humor físico* (en inglés, *slapstick*). Estas obras presentan acciones exageradas cuyo carácter absurdo y grotesco crea un efecto cómico en la audiencia.

Es interesante destacar que, aunque en la época de Signer no existían las redes sociales ni internet, sus videos comparten similitudes temáticas y de formato con los populares *reels* de *Instagram* o los cortísimos vídeos de *TikTok*. Actualmente, este tipo de vídeos acumulan millones de *likes* de sus seguidores/as y cuentan con una enorme difusión. Aparte de este carácter similar en cuanto a su contenido, los vídeos de Signer y los de *TikTok* también tienen en común su corta duración, un rasgo que no es característico en el arte.

Otro referente sería la conocida obra *Der Lauf der Dinge [El curso de las cosas]* (1987), de Peter Fischli y David Weiss, una película en color rodada en 16 mm, con una duración de 29:45 minutos. La obra presenta una serie de reacciones en cadena que involucran a objetos cotidianos como ruedas, botellas, globos, latas, y que se despliegan sin intervenir en ningún momento la mano humana. Gran parte de estas se basa en los principios básicos de la química y de la física: gravedad, fuerza, inercia. *El curso de las cosas* se



Peter Fischli y David Weiss. *Der Lauf der Dinge [El curso de las cosas]* (1987)



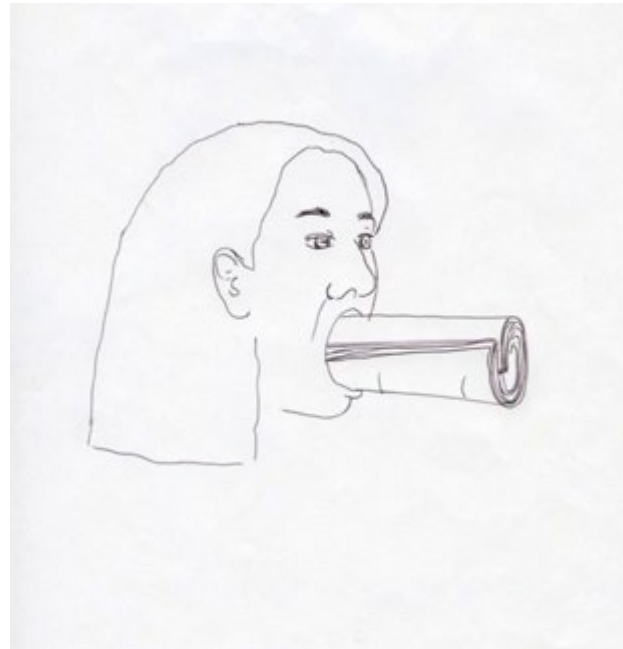
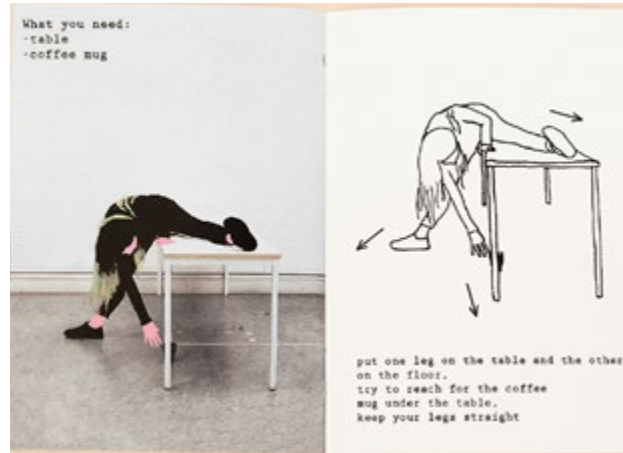
Los inventos del TBO, del dibujante de cómics Ramón Sabatés

presenta en un enorme espacio industrial, y su interés proviene de la enorme variedad de interacciones generadas entre estos objetos: giran sobre sí mismos, caen, aplastan, desencadenan reacciones químicas, desprenden espuma o humo. El vídeo documenta todo el proceso prácticamente sin interrupciones ni edición, lo que agrega una enorme complejidad a la realización de la escena, ya que se filma en una sola toma continua que involucra numerosos procesos simultáneos. *El curso de las cosas* también recuerda a *Los inventos del TBO*, una serie de cómics creada por el dibujante Ramón Sabatés (Llinars del Vallés, 1915 – Sant Just Desvern, 2003). En estos cómics aparecen inventos complejos con finalidades absurdas, en los que varios objetos y personajes provocan y son parte de divertidas reacciones en cadena.

También un referente son las conocidas *One Minute Sculptures*, de Erwin Wurm (nacido en *Bruck an der Mur*, 1954; vive y trabaja en Viena). Wurm estudia en la Academia de Artes Aplicadas de Viena y en la Academia de Bellas Artes de Viena entre los años 1979 y 1982. Entre 2002 y 2006 ejerce de profesor en el *Institut für Kunst und Kulturwissenschaften/ Kunstpädagogik* (Instituto de Arte y Estudios Culturales/Educación Artística) y de 2007 a 2010 enseña *Escultura/Plástico* y *Multimedia* en el *Institut für Bildende und Mediale Kunst der Universität für Angewandte Kunst Wien* (Instituto de Bellas Artes y Medios de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena).

Desde finales de la década de 1980, Wurm ha desarrollado esta serie de obras conocidas como *One Minute Sculptures*, en las que, mediante un pequeño texto o un pequeño dibujo, el artista indica las directrices que la audiencia debe seguir con el fin de realizar una acción, a partir de objetos cotidianos, y durante exactamente un minuto. Wurm pone en marcha situaciones divertidas y absurdas, estableciendo relaciones inesperadas entre el público y objetos cotidianos como cubos, lápices, bolígrafos, naranjas, productos de limpieza, escobas, jerséis, botellas, vasos o sillas. El artista transforma los/as visitantes en participantes, y convierte su acción en una escultura temporal.

Desde sus inicios, algunos/as espectadores han optado por inmortalizar su participación en las *One Minute Sculptures* mediante la fotografía, como una forma de capturar un momento fugaz y especial. En la actualidad, además, estas imágenes son compartidas en las redes



Erwin Wurm. *One Minute Sculptures* (1997)

sociales, confiriéndole así una segunda vida a la obra. Estas fotografías ya no se limitan a mostrar una escultura expuesta en un museo, sino que documentan nuestra interacción con la obra, representándonos como parte integral de ella. Esto convierte la experiencia en algo personal y único para cada visitante.

Generalmente, las acciones que propone Wurm no pueden sostenerse en el tiempo durante mucho más de un minuto, ya que por su propia naturaleza implican interactuar con varios objetos cotidianos a la vez o realizar posturas incómodas. Por tanto, estas acciones se adaptan perfectamente al formato de un minuto de duración elegido por el artista. Por otro lado, al público participante de las *One Minute Sculptures*, en general, no le importa realizar posturas que pueden ser consideradas ridículas en otros contextos, ya que desea formar parte de la diversión que propone la obra. Según Wurm, la reacción de los/as visitantes varía significativamente según el país en que se muestra la obra: en Estados Unidos, el público suele animarse rápidamente a participar. En cambio, en Alemania es generalmente más reacio. En China y Japón la audiencia disfruta participando activamente. Las respuestas de los/as visitantes están así influenciadas en cierta medida por las diferencias culturales de cada país, como señala el propio artista ¹⁴.

Las acciones de Wurm recuerdan a los *challenge* (desafío) una tendencia en que se invita a los/as usuarios/as de las redes sociales a cumplir un reto, generalmente de fácil ejecución y a menudo con un componente absurdo y divertido. Algunos de estos *desafíos* tienen fines reivindicativos o sirven para manifestar la desavenencia con algún hecho político o social, mientras que otros están diseñados con fines publicitarios. Estos vídeos se vuelven virales, por ejemplo, cuando algún personaje famoso se suma al *challenge* y lo comparte en sus redes sociales. Algunos de estos retos pueden ser peligrosos para la salud, ya que buscan los límites físicos del humor. De forma similar, en las *One Minute Sculptures*, Wurm concibe acciones que desafían al espectador y que parecen absurdas y banales, en un primer momento, pero que pueden provocar reflexiones de carácter filosófico tras una inspección más profunda. Las obras de Wurm desprenden ironía, pero, al mismo tiempo, invitan a una reflexión sobre nuestra cotidianidad, a través de objetos que todos/as tenemos en casa, lo que las diferencia significativamente de los *challenge*.

14 <https://www.youtube.com/watch?v=yVwDB83E-ZE>

Y como último referente tomaremos la videoinstalación de Koki Tanaka, *Everything is Everything [Todo es Todo]* (2006), creada expresamente para la Bienal de Taipei. Se trata de una obra que presenta 12 monitores que muestran vídeos en los que el artista explora una serie de interacciones con objetos cotidianos. Tanaka filma más de 300 escenas, de las cuales muchas son finalmente descartadas. En estas escenas el artista activa los objetos de manera atípica o los utiliza de formas que van en contra de su función principal. Por ejemplo, en una escena se ve a Tanaka girando una escoba, en lugar de usarla para barrer el suelo, y en otra, arrojando un cubo de basura por una escalera. En *Todo es Todo*, los objetos son usados de formas alternativas que resultan en experiencias visual y/o acústicamente interesantes, a la vez que extrañas y sorprendentemente simples.

A menudo, las acciones de Tanaka llevan implícito un sonido derivado de la manipulación del objeto, que habitualmente marca el final de una acción y el comienzo de otra. Este efecto provoca un ritmo narrativo que acerca sus escenas a los *Oddly satisfying videos*, enormemente extendidos en plataformas como *YouTube* e *Instagram*. Estos vídeos muestran acciones repetitivas con objetos que pueden resultar visual y/o acústicamente relajantes. Asimismo, aunque en menor medida, las escenas de Tanaka se asemejan a los vídeos *ASMR*¹⁵, que buscan inducir sensaciones relajantes en la audiencia a partir de diversos estímulos perceptivos, como los sonidos que provocan la interacción de las uñas del/la presentador/a con diferentes objetos cotidianos.

Explorando el potencial de las redes sociales como plataforma de creación y expresión artística

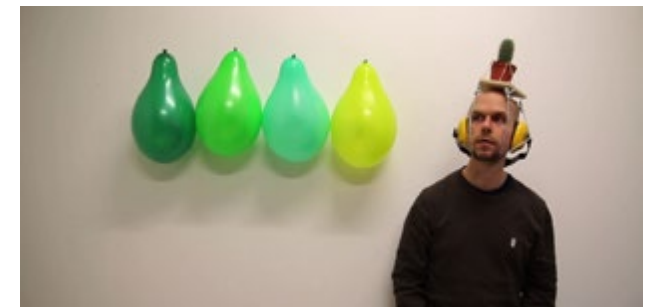
Una vez analizados los antecedentes históricos anteriores al surgimiento de las redes sociales, a continuación nos centraremos en la obra de artistas que, posteriormente a la aparición de estas plataformas, han sabido aprovechar estas herramientas para crear sus



Koki Tanaka. *Everything is Everything [Todo es Todo]* (2006)

¹⁵ El término *ASMR* (*Autonomous Sensory Meridian Response*, en castellano “Respuesta Sensorial Meridiana Autónoma”) se refiere a una sensación relajante en el espectador, una especie de hormigueo en la piel, que recorre el cuerpo, como un escalofrío, generado a través de estímulos externos, auditivos generalmente.

obras. Comparten sus creaciones con una audiencia global, logrando una difusión masiva que sería difícil de alcanzar a través de otros medios. Uno de estos artistas es el Noruego Jan Hakon Erichsen, nacido en 1978, que se ha dado a conocer por sus *Destruction Videos* [*Videos de Destrucción*] que empezó a realizar a finales de 2017 y que pueden encontrarse en su perfil de *Instagram* ¹⁶. En estos vídeos, Erichsen explora temas como el miedo, la ira y la frustración, aparece el propio artista interactuando con objetos, como globos, espaguetis, plátanos, cactus y cuchillos. El artista busca maneras creativas y alternativas de utilizar estos objetos, desafiando sus funciones predefinidas y normativas. Además, presenta estas exploraciones en un formato diseñado específicamente para las redes sociales. En estos vídeos, los objetos se ponen al servicio de acciones simples y destructivas, que dejan entrever la fascinación de Erichsen por procesos científicos de prueba y error, pero también incorporan un elemento tremendamente absurdo que añade un toque de humor a su obra. En un primer momento, los vídeos de Erichsen mostraban básicamente métodos más o menos elaborados para hacer estallar globos, pero paulatinamente incorpora otros objetos y temas: destruir artículos para el hogar, usar extrañas extensiones del cuerpo hechas con utensilios de cocina o comida. El artista centra a menudo su investigación en un solo objeto cotidiano y lo utiliza repetidas veces, haciéndolo interactuar con un gran abanico de utensilios y herramientas diferentes, probando hasta agotar todas las posibilidades. Cabe mencionar el novedoso aspecto que supone que los/as artistas y sus obras puedan tener un público amplio en las redes sociales, aunque también se hace necesario advertir de los riesgos de que estas se conviertan en un “espectáculo sin espectadores” (Groys, 2009). También es importante destacar que los contenidos artísticos gozan en la actualidad de una tremenda popularidad que antes hubiera resultado inimaginable. Pero también hay que matizar que los parámetros que condicionan la visibilidad de los contenidos en las redes sociales son distintos a las del arte (Fernández Pons, 2022) y que estos contenidos pueden tener un carácter extraordinariamente superficial, pese a ser sumamente populares. Por otra parte, los flujos de información en internet están categorizados y distribuidos por mediación de filtros algorítmicos que representan un desafío al carácter de neutralidad y transparencia deseable en las redes sociales. Como se afirma en el libro *Filter Bubble*



Jan Erichsen. *Destruction Videos* [*Videos de Destrucción*] (2017)

16 Su cuenta de *Instagram* es @janerichsen. <https://www.instagram.com/janerichsen/>

(2011), la personalización que ofrecen las herramientas de búsqueda en internet —en la actualidad esto podría aplicarse a las sugerencias de afinidades en las redes sociales— crea burbujas de información basadas en los contenidos mostrados por estas plataformas (Pariser, 2011).

Vivimos en una era definida por la “economía de la atención” (Goldhaber, 1997) en las que las distintas aplicaciones de nuestro móvil compiten por captar nuestra atención. Las formas de comunicación basadas en tecnologías modernas (teléfonos móviles, dispositivos inteligentes) son cada vez más dependientes de la inmediatez, lo que provoca que en las redes sociales estemos sujetos a distracciones e interrupciones continuas, que alteran nuestro grado de concentración. Sin embargo, es esencial reconocer la importancia del nuevo público que estas plataformas pueden ofrecer a las obras artísticas debido a su inmenso potencial de difusión.

Volviendo a la obra de Erichsen, resulta difícil establecer la frontera a partir de la cual empieza la adaptación forzada del artista a un medio extraño, y cuáles son los rasgos que genuinamente son parte de su obra. Sin embargo, podemos identificar algunos aspectos clave. Sus vídeos poseen un componente divertido de gran naturalidad que probablemente le ha hecho ganar una gran cantidad de seguidores/as, no solo del mundo del arte. Erichsen también incorpora habitualmente objetos cotidianos cuya interacción puede resultar peligrosa, como cuchillos, un aspecto que probablemente atrae más visitantes a su página, y que parece ser parte de su personalidad. El artista está tremendamente interesado en aspectos como la inmediatez en la reacción del público en las redes sociales, muy diferente a la habitual en el arte. Como señala Juan Martín Prada, nuestro tiempo está sustentado en la lógica de la instantaneidad, pero además, también basado en un flujo de imágenes en constante cambio (2018, p. 26), que requiere una actualización constante de la información. Durante épocas determinadas, Erichsen realiza hasta un video diario, lo que refleja un ritmo creativo diferente al de un artista y más similar a cómo trabaja un *Tiktoker*, que necesita proveer de contenidos a la plataforma de forma regular, con el propósito de no perder seguidores/as. Sin embargo, el artista no es capaz de sostener en el tiempo este ritmo frenético, como puede constatarse observando su página en *Youtube*, que muestra fracturas temporales y altibajos en la continuidad de su producción.

El arte con objetos cotidianos en las redes sociales: una relación compleja

Hemos analizado la práctica de una serie de artistas que históricamente han trabajado con objetos cotidianos: Roman Signer, Fischli & Weiss, Erwin Wurm y Koki Tanaka; cuyas obras podrían, teóricamente, haber servido como antecedentes en la creación de contenidos para las redes sociales. Sin embargo, es discutible que hasta el momento estos artistas hayan tenido alguna influencia directa y real en las plataformas *online*, sino que más bien su forma única y personal de comunicar se ha extendido enormemente en la actualidad y ha encontrado un medio óptimo de difusión en las redes sociales. Su obra posee, sin embargo, enormes similitudes con fenómenos actuales que se han desarrollado en estas plataformas, como los *challenge* o los vídeos *ASMR*, y su práctica es sorprendentemente similar en cuanto a su carácter directo e inmediato. La obra de estos referentes históricos incorpora objetos cotidianos con un carácter performativo y aunque a primera vista su práctica puede resultar absurda y banal, en realidad incluye reflexiones de gran profundidad.

Posteriormente, hemos analizado la obra de Jan Hakon Erichsen, que se caracteriza por su enfoque directo y divertido, y está inextricablemente vinculada a las redes sociales, a la vez que incluye y es consciente de los referentes provenientes del arte. Su enfoque de los objetos cotidianos es, en esencia, prácticamente idéntico al de otros/as artistas que históricamente han trabajado sobre las mismas temáticas en el pasado. El formato de las obras de Erichsen se adapta naturalmente a los requerimientos de los medios tecnológicos: vídeos con una duración que apenas pasa de unos pocos segundos y que deben atrapar al espectador de inmediato. En cambio, otras consideraciones que giran en torno al contexto de la obra sí que se han alterado sustancialmente. El público de Erichsen proviene de disciplinas ajenas al arte, un aspecto que difícilmente podemos encontrar en artistas anteriores. Como hemos observado anteriormente, **el público potencial de las obras artísticas en las redes sociales es desigual en cuanto a su carácter, está mediado por algoritmos, y cabe matizar su grado de concentración e interés real por el arte.** Marina Garcés (2017, p. 49) afirma que “actualmente tenemos pocas restricciones de acceso al conocimiento, pero muchos mecanismos de neutralización de la crítica”, y destaca cuatro,

entre los cuales están la “saturación de la atención” y la “segmentación de públicos”. El potencial de difusión que las redes sociales proporcionan a la obra de Erichsen debe ser tenido en cuenta, pero es necesario considerar la concentración real de su audiencia y examinar si está teniendo lugar una neutralización del contenido crítico de sus obras de arte.

Por otro lado, las redes sociales consiguen poner en cuestión los mecanismos tradicionales de difusión y mediación del arte, como museos o galerías. Erichsen valora, por encima de todo, la inmediatez en la reacción del público y la posibilidad de obtener un *feedback* directo y sincero en las redes sociales, pero, por otro lado, no adapta (o no es capaz de adaptar) íntegramente su obra a todos los requerimientos de estas plataformas, sea o no deliberada su posición.

2.2. Estrategias actuales de trabajo con objetos cotidianos: las figuras retóricas

En el apartado anterior hemos analizado las características esenciales y el desarrollo histórico que ha tenido el *readymade*, y hemos constatado que, en la actualidad, el objeto cotidiano como arte conserva una enorme relevancia en el ámbito artístico y es una técnica artística en constante evolución. El concepto de *readymade* no trata de que los objetos tengan una cualidad artística, en sí mismos, sino de que cualquier cosa puede llegar a convertirse en arte. También hemos llegado a la conclusión de que este gesto esencialista pierde su significado intrínseco al realizarse: se agota en sí mismo. Después de Duchamp, carece de sentido realizar exposiciones con los diferentes objetos que podamos encontrar, con la intención de agotar todas las posibilidades presentes en el mercado.

En lugar de eso, los/as artistas deben explorar nuevas relaciones y estrategias de trabajo con los objetos, para convertirlos en arte: cambio de escala, de materiales y otras técnicas creativas. Desde Duchamp, los artistas han seguido incorporando ininterrumpidamente objetos en sus obras y dotándolos de nuevas reflexiones teóricas, y su concepto se ha ido adaptando a los diferentes periodos históricos. Pese a las diferencias entre el carácter de los objetos actualmente, así como entre el contexto del arte actual y el de principios del siglo XX, el uso de objetos cotidianos en arte no ha perdido su eficacia.

En la actualidad, nuestros objetos cotidianos son, en su gran mayoría, productos industriales fabricados en masa en los que podemos observar una pérdida de identidad, una homogeneización y una disolución de su singularidad. Por otra parte, según Byung-Chul Han (2021), nos enfrentamos también a una creciente desmaterialización digital del mundo, que convierte las cosas en *infómatas*, en objetos que procesan información. Estos objetos digitales, como el *smartphone* o el libro electrónico, son *no-cosas* creadas con el objetivo de hacerlo todo accesible, disponible, convirtiendo en superflua la experiencia directa de los objetos, reduciéndolos a información (2021). La globalización y la digitalización son así, en la actualidad, parte inherente de nuestros objetos cotidianos, y los/as artistas las han incorporado también en sus obras, refiriéndose al carácter de estos objetos y subvirtiendo sus funciones, con el fin de elaborar reflexiones de carácter artístico.

A continuación llevaremos a cabo un recorrido por diversas obras de referencia internacional en el ámbito de la escultura objetual, agrupadas según la metodología artística implementada. En estas obras, el uso de figuras retóricas desempeña un papel fundamental, ya que permite a los/as artistas aprovechar los significados implícitos en los objetos cotidianos para expresar ideas específicas. Existen numerosas figuras utilizadas por los artistas, entre las que hemos seleccionado las más habituales: repetición, personificación, metáfora, ironía e hipérbole. Observaremos cómo el uso de figuras retóricas posibilita a los artistas vehicular reflexiones de gran profundidad y hablar con los objetos cotidianos desde una universalidad del significado. Cada una permite, además, articular los significados de una forma distinta en la obra. Constataremos cómo estas figuras retóricas abren la posibilidad a los/as artistas de tomar posición ante problemas de carácter social, político y cultural de gran relevancia.

2.2.1. Repetición

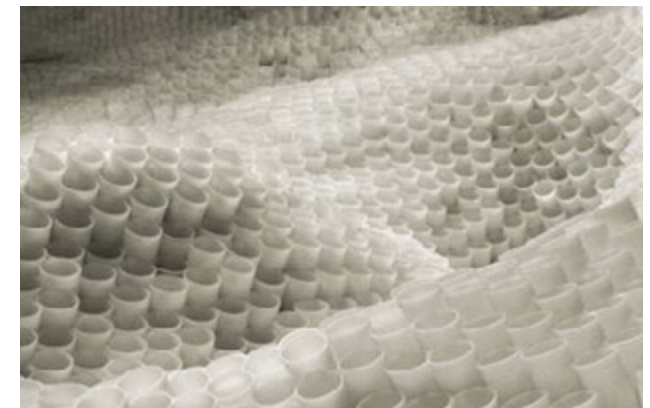
La repetición es un recurso retórico utilizado por multitud de artistas con el objetivo de generar significado a partir del gran volumen de piezas iguales presentadas. Aplicando esta reiteración de elementos a los objetos cotidianos, la estrategia permite a los/as artistas tomar posición ante diferentes temas relacionados con los objetos en el momento actual. El carácter de nuestros objetos es, en la actualidad, mayormente industrial, seriado y producido en masa, aspectos que pueden potenciarse a través de la reiteración de elementos. Esta fabricación en serie se basa en la estandarización de los procesos de producción, lo que permite crear grandes cantidades de objetos con un coste relativamente bajo, y comporta necesariamente una homogeneización de los colores, las formas, las marcas. Son, en cambio, infrecuentes los ejemplos de objetos únicos o exclusivos de un lugar o comunidad. En este texto analizaremos obras que incorporan tanto objetos cotidianos fabricados en serie como objetos únicos o locales. Esto nos permitirá explorar cómo la repetición de objetos cotidianos puede ser una poderosa herramienta para abordar temas sociales, políticos y culturales de gran profundidad.

Como primer ejemplo de repetición tomaremos *Untitled (Styrofoam Cups)* (2003/2008), en la que Tara Donovan crea una enorme estructura biomórfica suspendida del techo del espacio expositivo. La obra está compuesta por una serie de protuberancias de diferentes tamaños que se asemejan a formaciones vegetales microscópicas, pero ampliadas. Estos relieves abombados podrían estar emulando las formaciones calcáreas del interior de una cueva, pero su color blanquecino y transparente también podría remitir a espacios propios de una simulación tecnológica o digital. Tras una inspección detallada, observamos una estructura reticular formada por pequeños círculos que resultan ser vasos de espuma de poliestireno enganchados unos con otros con pegamento.

Donovan emplea cantidades ingentes de objetos pobres y fabricados en masa, que transforma y modifica simplemente pegándolos a diferentes alturas, con la intención de simular estructuras arquitectónicas de gran complejidad. La artista aprovecha las características físicas inherentes a estos recipientes, como el color, la transparencia o la forma abovedada, para transformarlos en instalaciones que generan fenómenos perceptivos inusuales y efectos atmosféricos únicos.

En su libro *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (2013), Timothy Morton acuña el término *hiperobjetos* y los define como entidades de dimensiones temporales y espaciales tan inabarcables (calentamiento global, acumulaciones de objetos de plástico en el océano, desechos nucleares) que desafían las nociones tradicionales sobre lo que es un objeto y resultan aparentemente incomprensibles. Morton subraya que, para comprender un *hiperobjeto*, debemos transformar la forma en que vemos, pensamos y experimentamos el universo. En línea con esta idea, la obra de Donovan busca crear un encuentro con un número tan inabarcable de objetos cotidianos que descentra y pretende expandir la escala de la percepción humana. Sin embargo, también cabe preguntarse si, para enfrentar la abrumadora situación actual de crisis ecológica, los artistas deben o pueden recrear simplemente acumulaciones de objetos plásticos como los que se encuentran en los océanos.

Esta mirada crítica sobre la obra de Donovan está probablemente influida por el estado de opinión generado por los recientes cambios legislativos en la Unión Europea, que han restringido enormemente los plásticos de un solo uso. En marzo de 2019, el Parlamento



Tara Donovan. *Untitled (Styrofoam Cups)* (2003/2008)

Europeo aprueba una directiva que prohíbe, a partir de 2021, la venta de estos productos plásticos, dentro de la Unión Europea, para objetos que cuenten con alternativas viables como, por ejemplo, bastoncillos de algodón, vasos, platos, pajitas, cubiertos, es decir, justamente el tipo de objetos que Donovan emplea en sus obras. Se ha extendido en Europa, además, una conciencia generalizada muy crítica con respecto, no solo a los plásticos de un solo uso, sino también a los microplásticos y otros productos similares, y se ha fomentado la búsqueda de alternativas.

La repetición de objetos locales

En cambio, la obra de Şakir Gökçebağ proporciona un ejemplo de cómo, pese al carácter relativamente homogéneo de nuestros objetos cotidianos a causa de la globalización internacional, algunos/as artistas siguen trabajando con objetos cotidianos diferentes a los estándares o vinculados con las tradiciones locales. Gökçebağ toma zapatos de segunda mano, gastados y deformados por el uso, y los manipula para crear instalaciones de enorme carga poética. Generalmente, les corta la punta y los dispone en línea recta, de manera análoga a como se encuentran durante las horas de rezo en las mezquitas de Turquía, su país de origen. No son, por tanto, los objetos cotidianos en sí mismos, sino las disposiciones a las que Gökçebağ los somete, las que marcan el carácter local, la referencia a las tradiciones religiosas de su país de origen y la unicidad diferencial de estos objetos. En Turquía es común ver largas filas de zapatos que se acumulan a la entrada de las mezquitas, ya que se requiere ir descalzo como parte de la práctica religiosa. Esta imagen tan característica, vinculada a la religión musulmana, probablemente ha ejercido una influencia en el artista, quien decide recrear en obras artísticas.

Por otra parte, a menudo Gökçebağ crea efectos visuales sorprendentes al alinear los zapatos en sus instalaciones, generalmente, emulando manipulaciones de carácter digital y desafiando la percepción del espectador. La repetición y la particular disposición de los objetos nos hace preguntarnos si estamos ante una imagen alterada digitalmente o ante una manipulación analógica de estos objetos. Esto subraya la capacidad de Gökçebağ para desafiar las percepciones y cuestionar lo que es real y lo que es una ilusión.



Şakir Gökçebağ. *Half Moon* (2007)



Şakir Gökçebağ. *Guests 1b* (2003)

Otro artista cuyas obras desafían la homogeneización actual de los objetos cotidianos es Ai Weiwei, que emplea elementos tradicionales para articular críticas de carácter político. Nacido en 1957, Ai es un reconocido artista, documentalista y activista chino. En su obra *Remembering* (2009) el artista busca poner el foco de atención y dar visibilidad a una catástrofe sucedida en la provincia de Sichuan, en China. El 12 de mayo de 2008 se produjo un terremoto de magnitud 8,0 que se calcula que causó la muerte de unas 80.000 personas, aunque nunca se dieron cifras oficiales. Un alto porcentaje de las víctimas eran niños/as que quedaron sepultados, debido a la mala calidad de la arquitectura de las escuelas afectadas. Como parte de su actividad activista, Ai decide formar un equipo de aproximadamente 100 personas para, de forma alternativa a la labor del gobierno, inspeccionar y filmar las condiciones en que quedan determinadas construcciones en varias zonas tras el desastre. El artista propone recopilar información sobre los nombres y fechas de nacimiento de los/as niños/as que perdieron la vida en estas escuelas. Para dar a conocer estos hallazgos y hacer un homenaje a las víctimas, Ai crea un blog titulado *¿Dónde están esas vidas?*, y comparte públicamente la información recopilada, incluyendo los nombres de 5.219 niños/as fallecidos/as.

Remembering (2009), relacionada con este proyecto y presentada por Ai Weiwei en 2009 en *Haus der Kunst* en Múnich, es también un ejemplo del impacto que su activismo y su obra artística han tenido en la concienciación pública sobre problemas críticos. Durante esta exposición, Ai instala 9.000 mochilas escolares en la fachada del centro de arte, utilizando el diseño y los colores de la multinacional de juguetes *Toys R Us*. Mediante el uso de mochilas de diferentes colores, Ai crea un texto, en caracteres chinos, en el que escribe: “ella vivió felizmente durante siete años”, una frase que fue pronunciada por la madre de una de las niñas fallecidas en el terremoto.

La historia de Ai Weiwei es un claro ejemplo de cómo su labor como artista y activista político tienen una prioridad e importancia similar. Después de intentar testificar a favor de Tan Zuoren, quien investigaba la calidad de las edificaciones y las bajas estudiantiles derivadas del terremoto de Sichuan, Ai fue golpeado por la policía, lo que tuvo un fuerte impacto en su salud. El artista sufre, desde entonces, intensos dolores de cabeza y dificultad para concentrarse. El 14 de septiembre de 2009 se le diagnostica una hemorragia interna en



Ai Weiwei. *Remembering* (2009)

un hospital de Múnich, posiblemente derivada de los golpes recibidos, y se le realiza una intervención quirúrgica de emergencia. Además, en 2011, Ai fue detenido y encarcelado durante una estancia en China.

La lucha de Ai Weiwei por la justicia social lo han convertido en un símbolo. La historia del artista es un recordatorio de los desafíos y riesgos que enfrentan los/as artistas y activistas que se atreven a cuestionar el *statu quo* y a abogar por un cambio social y político, sirviendo su valentía y compromiso de inspiración a muchas personas en todo el mundo.

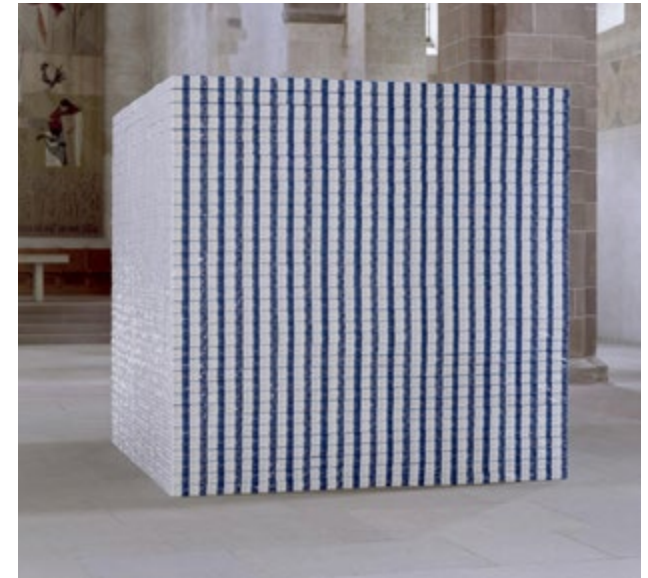
El objeto producido en masa y la saturación global

La producción de objetos en masa ha contribuido a una democratización del consumo y a la creación de una cultura global. Sin embargo, conlleva también una serie de problemas, como la contaminación ambiental, la fijación consumista y la pérdida de identidad cultural de nuestros objetos. La estandarización de los productos y su fácil accesibilidad ha fomentado un consumo desmedido, lo que tiene un enorme impacto en el medio ambiente. Nuestros objetos tienen, además, cada vez menor valor simbólico o cultural, tomando crecientemente la forma de productos genéricos. Un artista que ha tratado este tema de forma sistemática es Thomas Rentmeister, un escultor que ha incluido en su obra una gran variedad de productos de consumo diario, como pañuelos de papel, galletas o cartones de leche bajo las condiciones antes mencionadas. A partir de la repetición de un mismo objeto, el artista construye esculturas que, a primera vista, toman formas similares a obras minimalistas, pero, tras una inspección más detallada, revelan su influencia del *Pop art*, ya que se trata de acumulaciones de productos que remiten a la sociedad del consumo. Rosalind Krauss, en su libro *Passages in Modern Sculpture* (1981, p. 279) utiliza el término *Double Negative*, tomándolo prestado de la obra de Michael Heizer de 1969, para referirse al rechazo de los valores estéticos principales de la escultura de la modernidad de principios del siglo XX, por parte de artistas de los años 1960, como los minimalistas o los artistas pop. Esto abre el camino a un prolífico campo de nuevos materiales y procesos industriales en el arte, del cual el trabajo de Rentmeister podría considerarse heredero directo. Desde la perspectiva

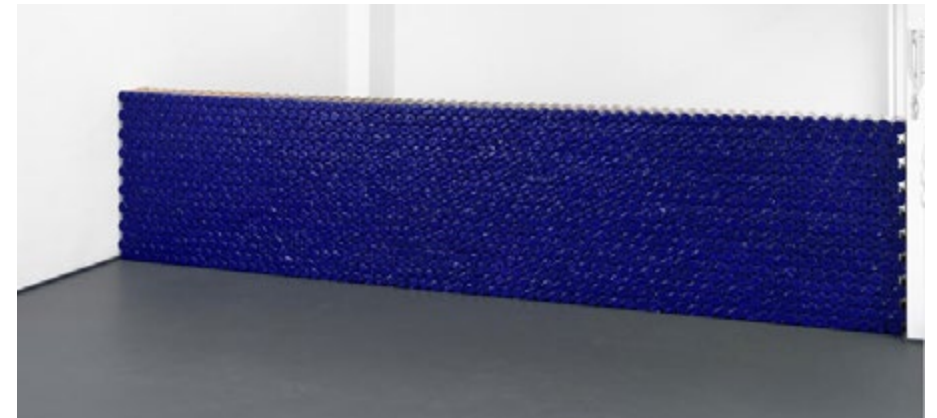
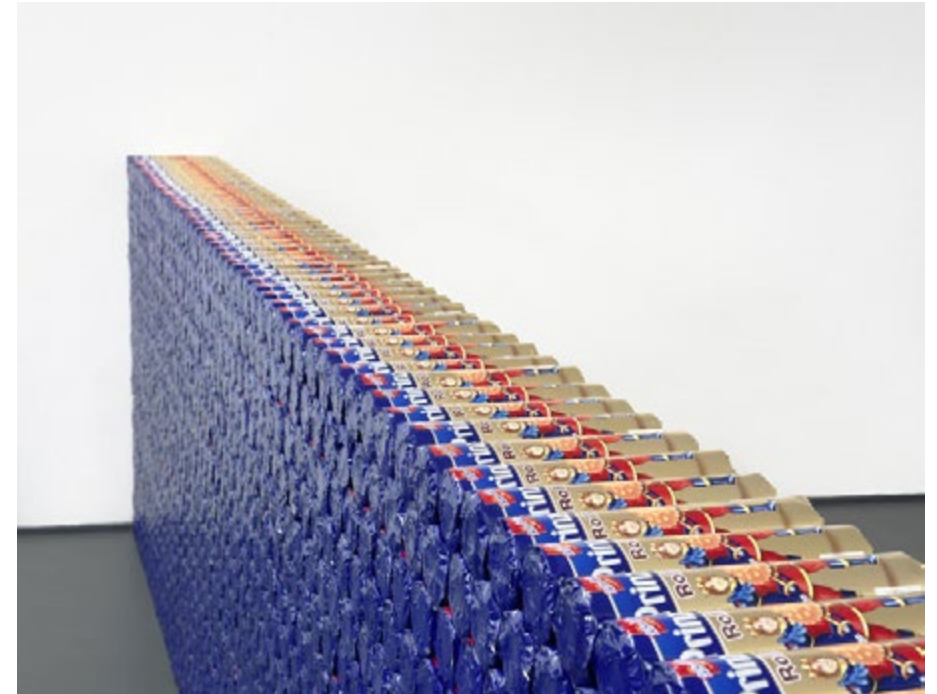
minimalista, su obra muestra un interés en la construcción, el equilibrio y la geometría, pero Rentmeister aplica estos conceptos a productos de consumo, los combina entonces con el *Pop Art* y los lleva más allá.

Rentmeister también hace referencia, en sus obras, a los recursos promocionales empleados históricamente por los supermercados, a partir de la acumulación de uno de sus productos en formas geométricas, con el fin de hacerlo más atractivo y vistoso para el/la consumidor/a. El artista crea estructuras similares a estas, pero su objetivo no es comercial, sino que pretende transmitir una mirada que mezcla fascinación y crítica sobre el consumo. Por ejemplo, en *Untitled* (2005), Rentmeister amontona cientos de paquetes de pañuelos de papel, formando un cubo con unas dimensiones de 247 × 258 × 251 cm. Los colores y la decoración de cada envoltorio se disponen en una nueva combinación que todavía permite identificar la marca del producto, a la vez que lo subvierte. Por otro lado, nos preguntamos cómo es posible crear una estructura de estas dimensiones a partir de un objeto tan maleable y blando como un paquete de pañuelos de papel.

En *H-Milch [Leche UHT]* (2015), Rentmeister dispone cartones de leche en una estructura rectangular con unas dimensiones de 21 × 102 × 304 cm. El procedimiento de repetición y el efecto visual que consigue son similares a la obra anterior. El artista logra que nos cuestionemos si un *tetrabrik* de leche podría aguantar, estructuralmente, una segunda fila amontonada encima, o si la estructura cedería, provocando así reflexiones de carácter escultórico a partir de productos corrientes. Esta pregunta invita a la audiencia a reflexionar sobre la naturaleza de los objetos cotidianos y cómo los percibimos en nuestra vida diaria. Rentmeister hace referencia en esta obra, por tanto, al conocimiento subjetivo y personal sobre nuestros objetos en la cotidianidad, a cuáles son los límites físicos hasta los que podemos forzarlos sin que se rompan, por ejemplo. La obra también provoca una reflexión sobre cómo nuestros objetos se asocian, generalmente, a unos colores determinados y preestablecidos. En este caso, se hace referencia a la relación común entre los colores blanco y azul y los envases de leche, lo que nos lleva a pensar en cómo las características visuales de los objetos cotidianos influyen en nuestra percepción y en la forma en que los identificamos.



Thomas Rentmeister. *Untitled* (2005)



Thomas Rentmeister. *H-Milch [Leche UHT]* (2015)

Thomas Rentmeister. *Untitled* (2013)

Por último, en *Untitled* (2013), Rentmeister amontona horizontalmente una gran cantidad de envases cilíndricos de galletas de chocolate, creando una pared de 107 × 406 × 25 cm de un llamativo color azul oscuro. A primera vista, cuesta identificar esta pared con el producto, ya que se trata del color que tienen las tapas superior e inferior del envase cilíndrico, que, generalmente, pasan desapercibidas entre la colorida impresión del resto del envoltorio, que constituye la parte efectivamente visible al consumidor. Esta obra invita a la audiencia a cuestionar las formas en que los productos se presentan y se promocionan en el contexto del consumo. Ningún supermercado haría promoción de sus productos apilándolos de esta forma, ya que esta ordenación esconde la parte visualmente más atractiva del producto y, además, crea una pared, una nueva frontera, en un espacio de consumo en el que el tránsito debe ser fluido. La obra, por tanto, desafía las normas y expectativas habituales de cómo los productos se muestran, planteando preguntas sobre cómo las decisiones de diseño y presentación pueden influir en la percepción de los objetos en el contexto comercial y artístico.

De lo global a lo local: hacia una repetición responsable

Hemos analizado una serie de obras de artistas que utilizan la repetición como un recurso retórico para transmitir ideas y provocar reflexiones en el público, a través del empleo de objetos cotidianos de forma reiterada. Tara Donovan, por ejemplo, crea enormes estructuras biomórficas a partir de ingentes acumulaciones de objetos plásticos de un solo uso. Su obra se ha interpretado como una mirada artística de carácter crítico y ecológico. Sin embargo, más allá de la voluntad de la artista y del innegable interés de sus instalaciones, cabe mencionar las **diferencias que se producen en la recepción de su obra en diferentes culturas y contextos**. Así, el carácter “plástico” de los objetos utilizados por Donovan están negativamente connotados en la Unión Europea, tras los recientes cambios legislativos que restringen la venta de este tipo de envases de plástico, debido al impacto ambiental que comporta su uso masivo. Según el contexto de recepción de la obra, la conciencia medioambiental de la artista queda en entredicho y su uso de los objetos cotidianos puede ser interpretado como un derroche de recursos en un momento de crisis climática.

Por otro lado, la obra de Şakir Gökçebağ representaría un ejemplo de cómo, pese a la homogeneización de nuestros objetos cotidianos derivada de la globalización internacional, existen todavía diferencias entre una misma tipología de objeto, según su procedencia. Ai Weiwei también toma objetos cotidianos propios de su país, con el objetivo de hacer referencia y denunciar sus políticas represivas. En cambio, Thomas Rentmeister abraza el objeto globalizado y pone de relieve características inéditas que conciernen a su estandarización. Presenta productos de consumo de una forma no acostumbrada que nos hace replantearnos consideraciones básicas sobre nuestra relación diaria con estos. Por ejemplo, la dificultad de escoger, cuando nos encontramos entre los estantes del supermercado, entre la gran cantidad de variedades existentes y marcas de un solo producto.

La abundancia de objetos acumulados en las obras de Rentmeister remite a la saturación de productos en la sociedad de consumo, y nos lleva a algún lugar entre la fascinación del colorido de los envoltorios y el bloqueo personal ante una variedad absurdamente amplia de un mismo producto. Ante esta saturación global, se hace necesario un cambio de modelo a todos los niveles: las empresas deben adoptar formas de producción más sostenibles y reducir la generación de residuos. Los/as consumidores/as también deben tomar consciencia del impacto ambiental que genera y reducir el consumo de bienes innecesarios. Los/as artistas deben reconectar con lo local y abandonar las formas que simplemente reproducen estándares globales.

La repetición se revela como una estrategia que permite vehicular reflexiones de enorme profundidad, ya sea como una crítica o para desvelar aspectos ocultos de nuestros objetos cotidianos. Cada uno/a de estos/as artistas adapta esta figura retórica a su perspectiva personal, con el objetivo de ofrecernos una mirada crítica sobre el contexto político o social en el que se desarrolla su obra. Sin embargo, cabe tener en cuenta que las intenciones de los/as artistas no siempre son recibidas correctamente o interpretadas como este/a desearía. Esto pone de manifiesto la necesidad de conocimiento del contexto en que se expone la obra y nos alerta de la pérdida de contacto con lo local.

2.2.2. Personificación

La personificación es una figura retórica consistente en dotar de cualidades humanas a objetos comunes, o en atribuirles características propias de los seres animados. En este contexto, exploraremos obras de referencia internacional en el ámbito de la escultura objetual que aplican técnicamente la personificación y además aportan una mirada crítica novedosa. Estas creaciones indagan en aspectos socialmente relevantes de la condición humana durante las últimas tres décadas, ya sea visibilizando nuevas enfermedades, desafiando los estereotipos de género, o llevando a cabo comentarios críticos sobre los valores de nuestra sociedad. De esta forma, en estos ejemplos los/as artistas logran realizar un retrato de las actuales preocupaciones humanas a través de objetos cotidianos, aplicando la personificación como una herramienta crítica poderosa.



Félix González-Torres. *Untitled (Perfect Lovers)* [*Sin título (Amantes perfectos)*] (1991)

Giros inesperados en la experiencia de lo cotidiano

El primer ejemplo es Félix González-Torres, artista nacido en 1957, en Cuba, y fallecido en 1996, en Miami, a consecuencia de una enfermedad derivada del Sida. Heredero del minimalismo y del arte conceptual, desarrolla la mayor parte de su obra en la ciudad de Nueva York. A pesar de su corta trayectoria, es internacionalmente reconocido por sus piezas realizadas con objetos cotidianos como relojes, caramelos, puzzles, pilas de papel o cortinas. Su obra *Untitled (Perfect Lovers)* [*Sin título (Amantes perfectos)*] (1991) presenta dos relojes de pared, perfectamente sincronizados, que se tocan tangencialmente formando el símbolo de infinito. Aplicando una estética industrial heredera del carácter racional y analítico del minimalismo, sus obras están, sin embargo, llenas de significado poético. Estos relojes idénticos representan al propio artista y a su pareja, Ross Laycock, y deben interpretarse como dos personas cuyos corazones laten al unísono y que quieren estar juntas para siempre, hasta el infinito. Pero evidentemente, uno de los dos relojes se quedará sin batería antes que el otro. La pareja de González-Torres está enferma de Sida y ambos saben que su vida se apagará antes que la suya y que él tendrá que seguir el recorrido en

solitario, extremo del cual el artista es profundamente consciente al crear esta obra. Cabe recordar que el Sida es, en ese momento, una enfermedad relativamente nueva y aún no se había investigado suficientemente ni se habían desarrollado medicamentos efectivos para frenar sus síntomas. La tasa de mortalidad es muy elevada y la persona contagiada tiene muchas probabilidades de morir. *Amantes perfectos* es una pieza profunda, de gran trascendencia, que remite a la vida, a la enfermedad, a la muerte y a la pérdida de un ser querido. **González-Torres quiere transmitir en su obra el doloroso paso del tiempo desde su propia perspectiva personal.** Cuando una persona sabe que su pareja tiene una enfermedad mortal y que le queda poco tiempo para disfrutar de su compañía, de repente, el tiempo compartido se revaloriza y adquiere una nueva dimensión.

Este factor sorpresa también se encuentra en *Untitled (Portrait of Ross in L.A.) [Retrato de Ross en L.A.]* (1991), obra en que González-Torres expone una pila de caramelos que, como en el anterior caso, también representa a la pareja del artista. La escultura consta de aproximadamente 79 kg de caramelos, que corresponden al peso corporal de Ross Laycock¹⁷. Los/as visitantes de la exposición pueden tomar consigo tantos caramelos como deseen, ofreciendo esta obra la posibilidad de interacción con la audiencia y también mostrando las dinámicas de contagio del virus. *Retrato de Ross en L.A.* está en constante cambio y, a través de su finalidad principal de interacción con el público, la obra va reduciendo necesariamente su volumen a medida que el tiempo avanza. Recordemos que uno de los efectos del Sida, en su estadio más avanzado, es una importante pérdida de peso que va consumiendo al paciente que la padece, tal y como sucedía a Ross Laycock antes de morir. Por esta razón, González-Torres estipula que las dimensiones de la obra pueden variar según el lugar donde se exhiba, pero el peso del montón de caramelos debe ser el peso corporal exacto de su pareja. La pila debe entonces reponerse continuamente con nuevos caramelos, dándole así metafóricamente vida eterna. *Retrato de Ross en L.A.* provoca un dilema moral en la audiencia que contribuye de forma metafórica a una muerte simbólica.



Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.) [Retrato de Ross en L.A.]* (1991)

¹⁷ Los montones de caramelos de Félix González-Torres podrían también haber sido incluidos en el apartado de esta tesis que analiza la repetición como figura retórica. Sin embargo, hemos considerado que el significado prioritario de *Untitled (Perfect Lovers)* es la personificación, por encima de la repetición. Esta pila de caramelos quiere simbolizar el cuerpo de una persona enferma, concretamente, el de su pareja. Como figura retórica principal es, entonces, más correcto calificarla como una personificación.

Algunos/as espectadores/as no dan importancia a este aspecto de la obra y toman consigo tantos caramelos como pueden, mientras que otros/as no se atreven siquiera a tocarla, aunque quizás esta actitud se debe simplemente a un sentimiento de vergüenza o de temor ante cualquier tipo de interacción con artefactos expuestos en un museo. González-Torres plantea así un problema ético en una forma aparentemente banal: nuestra relación con la autoridad, nuestro sentido de lo proporcional (Bourriaud, 2006, p. 167).

Tanto en *Amantes perfectos* como en *Retrato de Ross en L.A.*, la personificación no aparece de una forma evidente, sino que está encriptada. Una vez la audiencia descubre la historia personal que hay detrás de la estética industrial de estos objetos, el mensaje de la obra se transmite incluso de forma más eficaz que si estos significados fueran evidentes a primera vista. Esta forma de proceder podría calificarse de *factor sorpresa*, y permite “un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano” (Llobet Sarria & Fernández Pons, 2020, p. 83), revelando de esta forma significados de enorme profundidad a través de objetos cotidianos aparentemente banales. En *Amantes perfectos*, González-Torres escenifica una relación de pareja entre dos objetos, les concede una vida interior, adquieren la capacidad humana de amar. En *Retrato de Ross en L.A.*, a través de la interacción con el público, una pila de caramelos baja de peso y adquiere así características humanas. Pero cuando descubrimos el significado de la obra, automáticamente se nos atraganta el caramelo.

La personificación como desafío a los estereotipos de género

Sarah Lucas, nacida en Londres, en 1962, es miembro de la generación etiquetada como “Young British Artists”. La artista utiliza objetos cotidianos encontrados para conformar sus piezas, como por ejemplo, muebles, ropa, cigarrillos, colchones, alimentos e incluso inodoros. A menudo recrea, a través de estos objetos, los genitales masculinos y femeninos, otorgando así a sus esculturas características propias de un ser humano y remitiendo a temáticas de género con amplias implicaciones sociales y políticas. *Bunny Gets Snookered [El conejito es engañado]* (1997) es una instalación compuesta por ocho esculturas consistentes, cada una, en una silla sobre la que se sitúa una forma femenina sin cabeza. Para crear estas

muñecas tan singulares, Lucas utiliza medias de nailon de diferentes colores, y las rellena con guata, representando las extremidades de estos extraños seres que se “desparraman” sobre los límites de sus asientos. Estas piezas están dispuestas sobre y alrededor de una mesa de billar (en inglés *snooker table*, estableciendo así un juego de palabras con el título de la obra), que actúa como símbolo, en este caso, de la masculinidad. Las medias de nailon son un objeto íntimo con un aire de *glamour* pero, por otro lado, es un accesorio barato y desechable que aparece constantemente en la obra de Lucas.

Lucas denomina genéricamente *bunnies* [conejitos] a estas formas pseudohumanas, excepto a una, que lleva el título *Pauline Bunny*¹⁸, como Pauline Daley, asistente en la galería Sadie Coles, en la que se presenta la obra. Cada una de estas muñecas tiene asignado el color de una bola de billar, a juego con el color de sus medias, representando *Pauline Bunny* la bola de mayor valor, la número ocho —que lleva, por consiguiente, las medias negras, tradicionalmente las más elegantes—. *Pauline Bunny* también es la muñeca más delgada de la instalación y, por tanto, sería teóricamente, según los cánones actuales, la más atractiva. Sin embargo, cualquier atisbo de entender la elección de este color como una forma de empoderamiento se ve subvertida inmediatamente por la pasividad de la postura y la forma de este cuerpo blando y relleno, sujeto a una silla de oficina, evocando un símbolo de sumisión. La forma en que Lucas trabaja estas formas femeninas, o incluso la imagen final de las piezas, tampoco es seductora ni glamurosa, sino que provoca una sensación de grima. Cada una de estas muñecas sin cabeza representa, simplemente, una bola más en un juego masculino de dominación.

Esta obra no representa la primera vez que Lucas explora la personificación como recurso retórico. Ya en *Au Naturel* [Al Natural] (1996), la artista había expuesto un colchón sucio recostado sobre la pared de la galería, y colocado encima varios objetos cotidianos, como un cubo y varias frutas y verduras, evocando los órganos sexuales de un hombre y de una mujer. Sus trabajos poseen, en general, una estética intencionadamente descuidada, con referencias al surrealismo y al Arte Povera, pero con un estilo genuino y personal. Son obras provocadoras que estimulan una reflexión crítica sobre los estereotipados roles masculinos



Sarah Lucas. *Bunny Gets Snookered* [El conejito es engañado] (1997)



Sarah Lucas. *Au Naturel* [Al Natural] (1996)

¹⁸ En realidad, la artista la había titulado originalmente *Bunny Gets Snookered #7*, antes de cambiarle el título, en 2002.

y femeninos. También se entrevisté, en algunas ocasiones, una referencia a experiencias autobiográficas de la propia artista.

De esta forma, Sarah Lucas demuestra cómo la personificación puede utilizarse como un poderoso recurso retórico para explorar cuestiones de género y poder, fomentando un diálogo crítico y provocador sobre las estructuras sociales y políticas que moldean nuestra comprensión de la identidad y la sexualidad. Su trabajo es un recordatorio de la capacidad del arte para desafiar y cuestionar las normas establecidas, provocando un cambio en nuestra percepción de la realidad y la sociedad.

Contradicciones de la sociedad capitalista

Erwin Wurm (1954) es un artista interdisciplinar austriaco que vive y trabaja en Viena. En su serie *Fat Car* [Coche Gordo] (2001), el artista realiza versiones exageradas o “gordas” de conocidas marcas de coche, como un Porsche, un Kia, un Mini o una furgoneta Volkswagen T2, entre otros. Wurm crea las esculturas a partir de espuma de poliestireno, que modela hasta que obtiene la forma deseada, y luego recubre con la pintura original. El resultado es un coche que parece haber engordado. De forma similar, en la serie *Fat House* [Casa Gorda] (2003), realiza versiones arquitectónicas de la misma idea.

Wurm otorga así una característica propia de los seres vivos y los transforma en personajes que, a primera vista, desprenden cierta dulzura. Sin embargo, el artista está realizando una dura crítica a la sociedad capitalista. Ambas series pueden entenderse como un comentario sobre la cultura de consumo y recrean literalmente los objetivos tradicionalmente perseguidos por la clase media: un gran coche y una gran casa. De hecho, Baudrillard considera precisamente la casa y el automóvil, en su libro *El sistema de los objetos* (1978, p. 95), como los signos de prestigio social por antonomasia en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, **poseer una casa o un coche constituye actualmente una señal de estatus social tan indispensable para unos/as como absurda para otros/as, ya que para las nuevas generaciones esta escala de valores ha cambiado**. En la actualidad, el transporte público hace innecesario tener un coche en las ciudades europeas, y la



Erwin Wurm. *Fat Car* [Coche Gordo] (2001)



Erwin Wurm. *Fat House* [Casa Gorda] (2003)

precariedad laboral ha acabado con el sueño de poder adquirir una vivienda con un sueldo medio. La intención de Wurm es también poner de manifiesto algunas de las principales contradicciones de la sociedad capitalista que nos pueden afectar físicamente: **nuestra sociedad requiere que seamos cada vez más delgados/as, pero, en cambio, nos pide que consumamos cada vez más.**

A continuación analizaremos obras de Llobet & Pons que poseen inquietudes similares. En la escultura *Victory glove* (2011), los artistas presentan un guante con unas dimensiones de 20 × 12 × 1 cm. Este objeto viejo, sucio y desgastado realiza el símbolo de la victoria, estableciendo una contradicción entre su estado de deterioro físico y su actitud triunfante. La obra puede ser interpretada como un llamamiento a no desfallecer nunca, a no rendirse. El guante está, además, sujetado a la pared gracias a un clavo que atraviesa el dedo gordo y el anular, reforzando el mensaje de resistencia, pese al dolor.

En su serie *From Flesh to Steel* (2013), Llobet & Pons intervienen una serie de ollas de cocinar grabando sobre la superficie del acero tatuajes que tienen en sus cuerpos diferentes personajes famosos, como por ejemplo, Kate Moss, Melanie Griffith, Mike Tyson o Johnny Depp. La obra tiene, por un lado, un enfoque minimalista en su uso de materiales industriales y, por otro, una exploración *Pop Art* de las intimidades de estas *celebrities*, en un momento en que este tipo de información íntima ha pasado a ser de dominio público.

En la olla que corresponde a Kate Moss se han grabado la totalidad de los tatuajes que tiene la modelo británica en su cuerpo, incluyendo el que quizá es más llamativo de todos: dos pájaros realizados por el artista Lucian Freud poco antes de morir. De esta forma, esta olla en concreto, como objeto cotidiano, se transforma en un símbolo del cuerpo de Moss, ya que establece una comparación entre dos entidades que contienen los mismos tatuajes en la piel (o los mismos dibujos grabados sobre su superficie). “From Flesh to Steel” lleva a cabo una personificación al identificar las funcionalidades de un utensilio de cocina, como una olla, y las de un cuerpo, cuya naturaleza también se puede simplificar a ser un recipiente de diversos líquidos.



Llobet & Pons. *Victory glove* (2011)



Llobet & Pons. *From Flesh to Steel* (2013)



A continuación analizaremos otra obra de Llobet & Pons que tiene algunas similitudes, pero también diferencias relevantes con las obras anteriores. La escultura *In another's skin* (2018), se origina a partir de una estancia de investigación artística llevada a cabo entre el 30 de octubre y el 7 de diciembre de 2018 en *Tsung-Yeh Arts and Cultural Center*, en la localidad de Madou, Taiwán. El proyecto de Llobet & Pons consiste en realizar una escultura para el espacio público de la ciudad, y que quede instalada con carácter permanente en el exterior del centro de arte, que cuenta con acceso público y libre. Tras analizar meticulosamente algunas características del contexto local, Llobet & Pons reparan en que en Madou no hay apenas espacios públicos. Falta además mobiliario urbano de todo tipo, así como espacios de reunión para los vecinos/as. Los artistas reaccionan a estas premisas contextuales creando un espacio de encuentro escultórico en forma de un banco público (Fernández Pons, 2022, p. 70) destinado a los vecinos y visitantes del centro de arte. *In another's skin* favorece, además, un acercamiento por parte de personas de fuera del contexto del arte, que simplemente se quieren sentar un rato. Pero este banco no es un banco público cualquiera, sino que adquiere características humanas, al incluir tatuajes grabados en su superficie.

Actualmente, los tatuajes son una forma de expresión corporal muy extendida en Taiwán. Algunos son puramente decorativos, pero en su mayoría están cargados de significados personales muy profundos, y normalmente representan valores, creencias, amores o experiencias importantes para la persona que los lleva. Los tatuajes significan algo más que una forma o un símbolo, son una forma de expresar singularidad e individualidad, y son una experiencia convertida en permanente, en todos los sentidos y a todos los niveles. En Taiwán, su aceptación también depende de la profesión de la persona; por ejemplo, los tatuajes no están bien vistos en el ejército, mientras que, en cambio, en otros ámbitos no suponen problema alguno. Algunos/as adolescentes se hacen un tatuaje como forma de reconocimiento dentro de su comunidad, mientras que otros/as simplemente porque les gusta el motivo y, sin embargo, ambos podrían compartir la misma intención o actitud, por ejemplo, como protesta contra la generación de sus padres. Para *In another's skin*, Llobet & Pons contactan con diferentes miembros de la comunidad local y les piden que compartan sus tatuajes y cuenten las historias que esconden. Los artistas documentan las historias en vídeo, coleccionan los diseños de estos tatuajes y



Llobet & Pons. *In another's skin* (2018)



finalmente los graban sobre la superficie de acero de un banco público. Este objeto incorpora entonces todas las historias y los profundos significados personales asociados a estos dibujos, personificándolo y convirtiéndolo en un objeto de identificación para la comunidad. Pero otra característica curiosa de esta obra es que, cuando los/as visitantes se sientan en el banco, los tatuajes grabados en el metal se transfieren sobre su piel, dejando una marca temporal con la forma del tatuaje. **Llobet & Pons proponen así, a través de un objeto cotidiano público, una experiencia colectiva que afecta directamente a quien se sienta.** En este sentido, la personificación de *In another's skin* también consiste en una transferencia real de la representación de símbolos enormemente profundos, pertenecientes a otras personas, sobre la propia piel.

Tras la inauguración de *In another's skin*, el día 29 de noviembre de 2018, ocasión en la que se presentan públicamente los resultados de la residencia en *Tsung-Yeh Arts and Cultural Center*, la escultura también se expone posteriormente en el marco de la *Madou Sugar Industry Art Triennial*, en febrero de 2019, y después queda instalada de forma permanente. Por tanto, esta obra ofrece a la comunidad, que en este caso consiste en vecinos y visitantes del centro de arte, un objeto con un uso práctico y permanente.

El título de la obra, *In another's skin*, podría traducirse como “ponerse en la piel del otro”, y hace referencia a la importancia de ser capaces de ponernos en el lugar de la otra persona y de mirar las cosas desde su perspectiva para poder entender sus razones. Actualmente, existe, en todos los aspectos de la sociedad y a nivel internacional, una creciente polarización de las opiniones que ha derivado en posicionamientos ideológicos cada vez más radicalizados que coincide precisamente con el momento en que más información (y formación) tenemos. Garcés (2020) dice que, en el capitalismo cognitivo, cuanto más informados/as estamos, más influidos/as por la actualidad; cuanto más conectados/as estamos, más atados/as a la sociedad de consumo y a sus ritmos; y cuanto más formados/as estamos, tanto más crédulos/as nos volvemos y mejor nos adaptamos. De esta forma, “el acceso a lo que llamamos conocimiento no nos hace más libres ni más capaces de participar críticamente y en igualdad de condiciones en la vida social” (Garcés, 2020, p. 123). Paradójicamente, en un momento en que la información es más fácilmente accesible que nunca, una parte de la prensa parece no estar interesada en contrastar la información para que los lectores/as estén mejor informados, sino, al contrario, en acentuar los posicionamientos y legitimar

las ideas que estos/as lectores/as ya tenían previamente. Esto constituye lo contrario de “ponerse en la piel del otro” y, por esta razón, es hoy más necesaria que nunca la empatía en nuestras relaciones personales. Llobet & Pons trabajan con la esperanza de que *In another's skin* pueda llevar a una reflexión sobre estos aspectos que afectan a la comunidad local y global.

Humanizando lo Cotidiano. La personificación y nuestro encaje en la sociedad actual

Hemos analizado las obras de una serie de artistas que han empleado la personificación de objetos cotidianos para dotarlos de características humanas y, a la vez, realizar comentarios críticos sobre distintos aspectos de nuestra sociedad, en distintos momentos históricos. Los objetos de González-Torres nos hablan, de una forma encriptada y a la vez poética, de temas trascendentales como su experiencia personal con el Sida en la década de 1990. La enfermedad arrastró hacia la muerte a su compañero y, cinco años después, al propio artista. González-Torres visualiza la pérdida de su pareja a través de objetos que, en principio, no están directamente relacionados, pero que articulan un efecto sorpresa que logra transmitir de forma eficaz un profundo mensaje de carácter personal y a la vez social. Por su parte, Sarah Lucas añade en sus obras objetos cotidianos que representan genitales masculinos o femeninos, o utiliza medias de nailon rellenas de guata para crear muñecas que hacen referencia a una feminidad dócil y sumisa, que contrapone a una masculinidad que abusa y se aprovecha de esta circunstancia. Lucas crea esculturas blandas, pasivas y sin cabeza, que se subyugan al poder masculino en un particular juego de billar, llevando así a cabo una crítica a los roles impuestos y a los estereotipos de género.

En cuanto a las esculturas “gordas” de Erwin Wurm, estas muestran símbolos contradictorios y obsoletos de estatus social asociados a una ya totalmente transformada clase media. El artista reinterpreta elementos como un vehículo de lujo o una casa espaciosa de manera literal, creando automóviles o viviendas unifamiliares en un estado de obesidad reluciente. A través de esta representación visual, el artista ofrece una crítica incisiva hacia los ideales agotados de la sociedad capitalista y su cultura de consumo.

Y por último, Llobet & Pons revelan, a través de sus objetos cotidianos, las contradicciones de una sociedad en la que la información fluye como en ningún momento histórico anterior, pero, en cambio, somos incapaces de observar las cosas desde la perspectiva de otras personas. No nos confrontamos con diferentes miradas, opiniones contrarias, ideologías distintas. Pese a estar más informados que nunca, no nos ponemos en la piel del otro, sino que preferimos posicionarnos en trincheras intelectuales e ideológicas cavadas por otros de antemano, o que los medios de comunicación refuerzan los prejuicios que ya teníamos previamente. La personalización en Llobet & Pons funciona así de dos formas distintas: a través de la identificación de la comunidad con un banco público, al incorporar estas historias y significados de enorme profundidad contenidos en sus tatuajes; pero también en la transferencia real de estos símbolos sobre la propia piel, que logra ponernos “en la piel del otro”.

2.2.3. Metáfora

La metáfora es un recurso literario consistente en trasladar el significado de un objeto a otro con el que se relaciona por semejanza. Esta operación se basa en la identificación de dos términos: uno real (término real) y uno que no aparece directamente en la obra (término imaginario), a partir de la existencia de características comunes que permiten al/la lector/a reconstruir un término al leer el otro. Es similar a la comparación, pero en la comparación aparecen ambos términos y se dice lo que tienen en común, mientras que en la metáfora hay una sustitución total o parcial de palabras, expresiones o, en este caso, objetos cotidianos. Existen diferentes subdivisiones de este recurso, como la metáfora en presencia o impura; y la metáfora en ausencia o pura, pero este estudio no contempla un análisis profundo de estas categorías, sino que nos centraremos en cómo los/as artistas la aplican como herramienta en sus creaciones y con qué objetivos.

En primer lugar, analizaremos la obra de Joan Brossa (Barcelona, 1919 – Barcelona, 1998), un artista multidisciplinario que ejerce un papel fundamental en la vanguardia artística del

siglo XX en Cataluña. Su obra lleva a cabo una búsqueda de nuevas formas de expresión que fusionen poesía y artes visuales, incluyendo a menudo objetos cotidianos en combinación con palabras y elementos gráficos. Sus *poemas-objeto*, que Brossa empieza a trabajar por primera vez en 1943 y a exponer públicamente en la década de 1950, constituyen una gran contribución a lo que después se denominaría poesía visual. Las obras tridimensionales de Brossa incorporan una gran diversidad de objetos cotidianos (paraguas, dedales, bombillas, zapatos, cordeles, billetes) que actúan como si fueran palabras en una poesía, es decir, como elementos mínimos significantes que toman sentido en su relación con otros objetos cotidianos. “La poética de los *poemas-objeto* se basa (...) en la yuxtaposición de dos elementos, cuya relación hace disparar las asociaciones de ideas” (Combalá, 1998, p. 52). Las combinaciones de Brossa construyen así nuevos significados que nada tienen que ver con el objeto aislado, a menudo basándose “en similitudes o contrastes absurdos” o estableciendo “conexiones imposibles” entre objetos dispares. De esta manera, se generan híbridos en los que cada objeto contribuye con parte de su significado original para dar vida a un significado completamente nuevo (Llobet Sarria, 2021). Como ejemplo de metáfora, en su obra *Despullament (Desnudo)* (1991) aparece un término real (la silla) y un término imaginario (el árbol). La silla representa al árbol debido a que comparten el mismo material, en este caso, la madera. Si la obra consistiera únicamente en esta identificación tan sencilla, la metáfora sería pobre. Brossa, además, elimina el respaldo y el asiento de la silla y añade hojas secas diseminadas por el suelo, estableciendo así un juego adicional a través de una característica propia exclusivamente del árbol: la caída de la hoja. La “caída” del respaldo de la silla es la intervención que permite traspasar el significado deseado entre dos términos y así convertir metafóricamente una silla en un árbol. Además, el título de la obra, *Desnudo*, es un calificativo que solamente se puede aplicar al árbol, pero que en este contexto articula un traspaso de significado cuando la silla pierde uno de sus elementos básicos, y refuerza la comparación entre ambos términos.



Joan Brossa. *Despullament (Desnudo)* (1991)

También contiene una interesante metáfora la obra *Mirror Globe* (2014), de Ceal Floyer, consistente en un globo terráqueo transformado en una bola de discoteca, efecto que la artista consigue al enganchar sobre toda su superficie esférica pequeñas piezas de

espejo. La conexión entre ambos objetos proviene de sus características comunes, ya que comparten una forma esférica, un tamaño similar y la capacidad de girar únicamente sobre un eje. A pesar de la aparente simplicidad de esta obra, esta esconde interesantes ideas relacionadas con la percepción y la representación visual.

Mirror Globe invita a la audiencia a acercarse y verse reflejada en la superficie del globo, estableciendo así una conexión directa entre espectador/a y obra. Esta interacción provoca en el público una reflexión sobre su propia presencia en el espacio expositivo. La obra refleja el entorno circundante de forma distorsionada y fragmentada, ofreciendo una experiencia visual en constante cambio a medida que el público transita en torno a la esfera. Incluso al intentar fotografiar la obra, resulta prácticamente imposible evitar capturar la imagen de la propia presencia reflejada en el objeto.

Como hemos descrito anteriormente, la metáfora es un recurso literario que se basa en la identificación de dos términos: uno real y otro imaginario. De esta manera, el término real sería el globo terráqueo y el término imaginario sería la bola de discoteca. Esta identificación se refuerza a través de una serie de características comunes (en este caso la forma esférica, un tamaño similar y el movimiento giratorio sobre un eje), que permiten al público reconstruir un término al leer el otro. El mensaje de *Mirror Globe* podría interpretarse como “el mundo es una discoteca”, es decir, podría entenderse como que la vida es una fiesta. Sin embargo, la frase es lo suficientemente abierta como para posibilitar otras interpretaciones de carácter distinto: está llena de gente extraña, o adolece de una gran superficialidad. También podría incorporar ambas lecturas en una sola: en nuestro mundo conviven el *glamour* con lo vulgar, la diversión con el aburrimiento, la euforia con la desazón. Las interpretaciones son más numerosas que en los ejemplos analizados previamente, debido al carácter ambiguo y deliberadamente misterioso de la obra, y la metáfora podría incorporar también otros significados adicionales, todos igual y parcialmente correctos. De esta forma, a través de metáforas objetuales el público puede llegar a una interpretación satisfactoria sin la necesidad de utilizar palabras ni traducción de ningún tipo. Independientemente de la nacionalidad de la audiencia, el mensaje puede entenderse correctamente e interpretarse de diversas formas.



Ceal Floyer. *Mirror Globe* (2014)

Es interesante observar que esta obra de Floyer es casi idéntica a *Sin título*, (2001), una obra que Chema Madoz había realizado algunos años antes. Es como si dos poetas hubieran escrito el mismo texto, utilizando las mismas palabras y con la intención de generar la misma metáfora. La diferencia es que la obra de Madoz se presenta en formato fotográfico y la de Floyer como un objeto expuesto en una galería y colocado sobre un pedestal, factor que otorga a sus respectivas obras características distintas. El globo terráqueo de Floyer permite al público verse reflejado en los pequeños espejos, provoca una fragmentación de su imagen, y cuando el/la espectador/a la quiere fotografiar, resulta difícil evitar su presencia reflejada. Todos estos son aspectos que no aparecen en la obra de Madoz y que condicionan necesariamente la lectura de la obra de Floyer y la llevan hacia terrenos en que la mencionada interacción con el espectador es significativa.

La práctica artística de Chema Madoz (Madrid, 1958), se caracteriza por la combinación poética y sorprendente de objetos cotidianos, que resulta en imágenes enormemente evocadoras. Utilizando exclusivamente la fotografía en blanco y negro, sus imágenes juegan con las formas, texturas, sombras, perspectiva, pero sobre todo con los significados que adquieren los objetos cotidianos a través de originales manipulaciones. Basándose en similitudes extraordinariamente ingeniosas, Madoz construye composiciones a partir de una gran variedad de objetos cotidianos, y los transforma en entes significantes que desafían la percepción del espectador. Las escenas resultantes poseen una cautivadora y ligera sencillez, que contrasta con la profundidad poética de los significados transmitidos. De hecho, la obra de Madoz se ha asociado a menudo con la de Joan Brossa, debido a su interés común por los objetos cotidianos y a una poética similar, pese a provenir de campos tan alejados como la fotografía y la literatura. Pese a que la diferencia de edad entre ambos es de 39 años y provienen de generaciones distintas, decidieron publicar un libro conjunto, titulado *Fotopoemario* (Brossa & Madoz, 2003). Esta publicación contiene doce fotografías y doce poemas, entrelazados unos con otros en un diálogo, “entrando la palabra de forma natural en el terreno de la imagen y la fotografía en el terreno del poema” (Beneyto, 2012).



Chema Madoz. *Sin título* (2001)

Metáfora visual y protesta. Vídeos de objetos cotidianos reivindicativos

Jennifer Allora (Philadelphia, 1974) y Guillermo Calzadilla (La Habana, 1971) son un dúo de artistas visuales que colabora desde 1995 y reside en San Juan, Puerto Rico. Participaron en la Bienal de Venecia de 2011 representando a los Estados Unidos. Su obra consiste, generalmente, en vídeos; aunque también han realizado piezas sonoras, instalaciones, esculturas, performances e intervenciones sociales; siempre con el objetivo de transmitir sus preocupaciones de enorme trascendencia política y social.

En su serie *Land Mark* el colectivo ha desarrollado proyectos relacionados con la isla puertorriqueña de Vieques, que fue utilizada durante más de 60 años por los Estados Unidos para realizar operaciones militares, incluyendo bombardeos y pruebas de tecnología militar secreta, incluyendo la utilización de *napalm* y misiles radioactivos. Esto condujo a una campaña de desobediencia civil por parte de los/as residentes locales hasta que, en 2003, la isla fue finalmente desmilitarizada.

Land Mark (Foot Prints) es la primera obra que realizan en Vieques. Las fotografías documentan una campaña de desobediencia civil realizada entre 2001 y 2002. Allora & Calzadilla, junto a un grupo de activistas, irrumpen en un campo de tiro de la Marina de los Estados Unidos, ubicado en una playa de la isla. La suela de sus zapatos de goma contiene grabados mensajes e imágenes con quejas y demandas de los/as manifestantes. Estos mensajes quedan impresos en la arena, allí por donde pasan, y nos remiten a las octavillas reivindicativas en protestas, cuando no existía ni internet ni redes sociales para reunir a los manifestantes.

Otra obra que realizan en Vieques es *Returning a Sound* (2004), un video donde se observa a un motorista recorriendo la isla con una motocicleta cuyo motor ha sido manipulado. Al tubo de escape se le ha adherido una trompeta, produciendo un sonido estridente similar a un grito de dolor. La elección de la trompeta, un instrumento musical típicamente utilizado por los militares, refuerza la comparación entre los términos de la metáfora.

En el vídeo *Under Discussion* (2005), el hijo de un pescador, Diego, recorre la costa de la isla en una lancha que es, en realidad, una mesa rectangular girada boca abajo, con un



Allora & Calzadilla. *Land Mark (Foot Prints)* (2001-2002)



Allora & Calzadilla. *Returning a Sound* (2004)

motor acoplado. Este objeto representa una mesa de discusión. Observamos el paisaje y el recorrido de la lancha-mesa desde una perspectiva aérea. Diego no habla ni gesticula, solo se limita a conducir por todo el perímetro de la isla, mostrando el contraste entre las aguas cristalinas y el paisaje tropical con otros paisajes que incluyen aviones, búnkeres y aeródromos cubiertos de maleza, como si fueran ruinas antiguas, seguidos de un complejo de edificios en construcción al borde del mar y lo que parece ser un cementerio. Al pasar cerca de la orilla, vemos dos señales aparentemente incongruentes. Una dice “Bienvenidos al Refugio de Vida Silvestre de Vieques”, instándonos a “ayudar a proteger las plantas y los animales” y especificando las “actividades permitidas”, como la observación de la naturaleza, los paseos y la realización de fotografías. La segunda señal está marcada con una calavera huesos, emulando una bandera pirata, y dice: “Prohibido el paso, solo personal autorizado. Peligro: explosivos”. La obra refleja así la tensión entre la protección de la vida silvestre y la presencia de áreas peligrosas y militares en la isla.



Allora & Calzadilla. *Under Discussion* (2005)

Metáforas con objetos cotidianos: un lenguaje universal imperfecto

Hemos analizado la obra de una serie de artistas que utilizan la metáfora como recurso retórico, a través de la inclusión de objetos cotidianos. Empleando medios tan diversos como la escultura, fotografía y vídeo, cada uno de estas obras de arte internacionales nos ha permitido resaltar diferentes posibilidades del trabajo con objetos cotidianos. Hemos observado que Joan Brossa manipula los objetos cotidianos, en ocasiones, para forzar la reconstrucción de un término al leer el otro. Tanto Brossa como Chema Madoz crean asociaciones entre objetos aparentemente sin relación, y llevan los significados de su obra hacia temas de trascendencia política y social, o de relevancia poética respecto a nuestra cotidianidad. Ambos artistas revelan nuevas formas de ver lo acostumbrado y de entender nuestro entorno más inmediato, y nos invitan a poner en cuestión nuestras convicciones sobre las cosas más simples que nos rodean.

En contraste con la fotografía y la poesía, la escultura dota a la obra de un potencial de interacción física con el público, basada en aspectos tan simples como la posibilidad de

rodear la obra, y que puede ser utilizado para transmitir ideas de carácter espacial. Hemos visto cómo el globo terráqueo convertido en bola de discoteca por Ceal Floyer lleva a la audiencia a cuestionar su relación con el entorno, a través del reflejo de su imagen fragmentada.

De forma similar, también respecto a la metáfora en una imagen estática, los vídeos de Allora & Calzadilla aportan a este recurso retórico un aspecto dinámico y temporal que les permite elaborar narraciones más elaboradas y transmitir preocupaciones de carácter político que funcionan a distintos niveles, enriqueciendo la metáfora.

Con independencia del medio empleado, es fundamental destacar algunos aspectos que, en términos generales, caracterizan la metáfora cuando incorpora objetos cotidianos. En primer lugar, **establece un lenguaje universal que permite la comunicación sin necesidad de palabras**. La identificación entre dos términos puede funcionar de forma correcta, independientemente del idioma y de la nacionalidad que tenga la audiencia, ya que se basa en factores visuales. Por supuesto, algunos objetos poseen connotaciones diferentes en lugares distintos, y las interpretaciones de una metáfora objetual pueden, por tanto, llegar a ser tan variadas como la propia audiencia de las obras. La metáfora es, pues, una operación retórica versátil y abierta a diferentes interpretaciones, que a veces puede incluso tener signo contrapuesto, pero **todas las interpretaciones de una metáfora gozan de la misma validez**.

Y por último, la metáfora puede incorporar diversos significados, y todos son igual y parcialmente correctos. Los/as artistas juegan y articulan los elementos incluidos en sus obras para formar un significado, más o menos abierto, pero **las obras de arte siempre son susceptibles de albergar otros significados, nuevas interpretaciones**. Cabe entonces tener en cuenta estos aspectos al enfrentarse a los objetos cotidianos como un recurso para explorar la transmisión de significados a través de la metáfora.

2.2.4. Ironía

La ironía es una figura retórica que consiste en comunicar un mensaje a través de otro que significa exactamente lo contrario. En el trabajo con objetos cotidianos, este recurso consiste en que la obra transmite el mensaje opuesto al significado habitual del objeto presentado, ya sea a través de una manipulación u otro tipo de intervención. A menudo, se ha calificado erróneamente como ironía la actitud provocadora o ambigua de un/a artista, o una obra de arte que genera escándalo. En este texto intentaremos ceñirnos a la definición técnica de ironía y analizaremos únicamente el empleo de objetos cotidianos como figura retórica basada en la mencionada contradicción entre términos. El primer ejemplo de ironía es *Object (Le Déjeuner en fourrure)* (1936), de Méret Oppenheim, una de las esculturas surrealistas más conocidas en la historia del arte. La obra consiste en una taza, un plato y una cuchara forrados de piel de gacela, un material incompatible con el uso habitual de una taza. Oppenheim crea un objeto inútil que propone una contradicción en nuestros sentidos: la obra seduce a la vista por su belleza y originalidad, la textura del pelaje es agradable y suave al tacto, pero difícilmente alguien se introducirá esta cuchara en la boca o beberá de esta taza peluda, como si se tratara de un recipiente normal. Will Gompertz (2012) destaca, por un lado, las connotaciones inquietantes de la obra, y señala que Oppenheim transforma un objeto cotidiano destinado al placer y a la relajación en un objeto agresivo, desagradable y levemente repugnante. Queremos beber de esta taza y comer con la cuchara, ya que este es su propósito, pero a la vez nos provocan un sentimiento de repulsión que nos impide hacerlo, concluyendo que se trata de un objeto diseñado para engendrar locura (2012, p. 257). Los objetos manipulados de Oppenheim no están en condiciones de servir para su uso cotidiano, desafiando las características esenciales que deberían poseer para ser funcionales y generando una contradicción entre el material y el uso habitual.

Otra obra irónica sería *Made in France, paquet cadeau [Hecho en Francia, paquete regalo]* (1972/73), de Esther Ferrer, que consiste en un adoquín de 11 × 11 × 11 cm, adornado con un lazo de regalo con los colores de la bandera de Francia. La forma cúbica de la piedra se asemeja a una típica caja de regalo y, de esta forma, permite establecer una comparación



Méret Oppenheim. *Object (Le Déjeuner en fourrure)* (1936)



Esther Ferrer. *Made in France, paquet cadeau [Hecho en Francia, paquete regalo]* (1972/73)

entre ambos términos. Además, el título tiene un papel clave, ya que señala el mensaje que teóricamente debería transmitir la obra, contrastando con el carácter visual del objeto, que porta el significado contrario. Este “regalo”, aparentemente “hecho en Francia” es, en realidad, una arma arrojadiza utilizada históricamente en este país contra la policía en las manifestaciones, y debe entonces interpretarse como un juego irónico con las palabras y con los objetos. Por otro lado, el contraste entre la ligereza de una caja y el peso de una piedra completa el carácter contradictorio del mensaje y refuerza el efecto irónico de la obra.

En *Intermedi [Intermedio]* (1991), Joan Brossa recrea la escena de un concierto en el que han desaparecido los/as músicos/as y en el que los instrumentos musicales han sido substituidos por armas de fuego. La obra establece una identificación contradictoria entre una ametralladora y un violonchelo, basada en el hecho de que ambos objetos producen sonido como parte de su funcionalidad prioritaria. Sin embargo, este sonido es de carácter contrapuesto: en el caso de la música es de una belleza extrema y crea placer, mientras que, en el caso estremecedor de los disparos, crea muerte y destrucción. Asimismo, los atriles y las partituras pintadas de negro contribuyen al efecto irónico, estableciendo una comparación crítica entre la acción de leer la partitura y la obediencia ciega de los/as soldados en la guerra. Estos juegos de contrastes son los que permiten un traspaso de significados en la obra. Por último, el título, *Intermedio*, puede aludir a la pausa en un concierto, pero también a un alto el fuego en un conflicto bélico. Refuerza así la identificación entre ambos términos a través de una característica común a la música y a la guerra: la necesidad de una interrupción silenciosa.

Por último, *America* (2016), de Maurizio Cattelan, consiste en un retrete hecho de oro de 18 quilates, que el artista expone en el lavabo del quinto piso del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, y que reemplaza el inodoro que había en este espacio habitualmente. Esta réplica se obtiene a partir de un molde del objeto original, pesa más de 100 kg y posee un valor material de varios millones de dólares. Los/as visitantes de la exposición que necesiten ir al retrete pueden utilizarlo como cualquier otra instalación del edificio, es decir, es perfectamente funcional. El artista establece un juego de contrastes



Joan Brossa. *Intermedi [Intermedio]* (1991)



Maurizio Cattelan. *America* (2016)

a través del simple cambio de material de fabricación del objeto. Un inodoro es un objeto vulgar. Al fabricarlo de oro, Cattelan le confiere un carácter de lujo y exclusividad. Convierte un artefacto de fabricación masiva en un objeto que parece destinado a una élite económica. De esta forma, el artista le confiere a este retrete un significado contrario al que tiene en nuestra vida diaria.

La obra hace referencia inequívoca al urinario de Marcel Duchamp, exactamente un siglo después de su creación. También el carácter de la operación de cambio de material es similar al de Méret Oppenheim, pero mientras que en este caso la taza se transforma en un objeto inútil, en Cattelan el uso habitual del objeto continúa intacto, teniendo lugar la contradicción meramente en el valor del objeto expuesto.

Aunque, a primera vista, el título *America* puede parecer no estar relacionado con el contenido de la obra, en realidad modifica el significado del inodoro y lo necesita para establecer el juego irónico, y viceversa. La obra se expone en el Museo Guggenheim, un espacio expositivo de gran relevancia y que se considera un símbolo de los Estados Unidos. El título es suficientemente amplio como para poder referirse a multitud de aspectos de la cultura o política norteamericana. Puede ser interpretado como un guiño a los excesos del mercado del arte, pero también al sueño americano que promete oportunidades para todos/as. Y, aunque en el momento en que Cattelan concibe la obra Donald Trump todavía no había sido elegido presidente de Estados Unidos, sí que hubo de antemano numerosos signos que anticipaban un cambio de paradigma en la escena política internacional, que finalmente se confirmó. Este retrete puede entonces estar haciendo referencia crítica al exceso dorado de las empresas inmobiliarias y residencias privadas de Trump, al avance de su carrera política a base de talonario o, por extensión, a la amenaza de irrupción de la ultraderecha en diversos gobiernos internacionales. Sin embargo, por mucho que *America* tenga un incalculable valor material, el uso práctico de un inodoro es el mismo para un multimillonario y para un ciudadano/a corriente.

Como curiosidad, cabe mencionar que, tras acceder Trump a la presidencia de los Estados Unidos, en enero de 2017, este solicita en préstamo un cuadro de Van Gogh para exponerlo en la Casa Blanca. A este requerimiento el Museo Guggenheim le responde ofreciendo la obra de Cattelan, pero no se conoce respuesta del gabinete de Trump a este ofrecimiento. También, en 2019, mientras *America* se exponía en Blenheim Palace en Woodstock, Reino Unido, la obra fue substraída.

Objetos contradictorios. Descubriendo verdades incómodas a través de la ironía

Hemos analizado una serie de obras que aplican la ironía como figura retórica en el trabajo con objetos cotidianos. En la cultura popular, la ironía implica expresar lo opuesto de lo que realmente se quiere decir. Los/as artistas utilizan estrategias como la manipulación o la sustitución de un objeto cotidiano por otro para conseguir este mismo fin. También hemos observado cómo, a través del simple cambio en el material acostumbrado de fabricación de un objeto o substituyendo un objeto por otro con características comunes, pero significados contrapuestos, pueden articularse eficazmente contradicciones de carácter irónico.

Posteriormente, hemos analizado una variante de la ironía en que, sin necesidad de emplear directamente un objeto cotidiano, sino simplemente colocando un lazo a una piedra y dándole un título adecuado, puede también completarse la operación de identificación entre términos. Esther Ferrer crea un “regalo” para la policía consistente en un adoquín que, posiblemente, hace referencia a las manifestaciones de mayo de 1968 en París o, en general, a la activa cultura de la protesta en Francia. Mediante un juego de similitudes formales entre el objeto mostrado y el mencionado, se articula también la necesaria contradicción entre dos términos. Por último, hemos observado un caso en que, de forma similar, la obra y su título se necesitan para completar la transmisión correcta de un mensaje irónico.

Por otro lado, Cattelan presenta una inusual obra de arte: un retrete hecho de oro de 18 quilates que puede ser usado libremente por el público del museo. El artista crea un objeto de carácter participativo y lo expone en un lugar público y, a la vez, ofrece una experiencia de una intimidad inusual en una obra de arte. Este excéntrico y excepcional inodoro se ha interpretado como una crítica al nuevo estilo de política que encarna Donald Trump y se ha vinculado con el gusto del multimillonario por el exceso. *America* establece una contradicción entre el mensaje que envía la obra y el significado del objeto expuesto. A través del cambio de material, este inodoro ha adquirido un gran valor económico, pero su uso como objeto continúa siendo el mismo que el de un inodoro normal y corriente. **La obra remite, en última instancia, a las necesidades físicas humanas, comunes a ricos y pobres, y el uso de este objeto revela que todos/as somos iguales, al menos en ese preciso momento.** El mensaje recuerda, en cierto modo, a aquel que decía que, pese a

las grandes diferencias económicas que puede haber entre los/as consumidores/as, en la actualidad todos/as bebemos la misma Coca-Cola o, como lo expresaba Andy Warhol: “Una Coca-Cola es una Coca-Cola y no hay cantidad de dinero que pueda darte una Coca-Cola mejor que la que bebe el vagabundo de la esquina”. Este producto nos iguala, entonces, como seres humanos. “Todas las Coca-Colas son iguales y todas las Coca-Colas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el Presidente lo sabe, el vagabundo lo sabe y tú lo sabes”. Las intenciones de Warhol, al afirmar esto, tenían un carácter político: quería ensalzar la forma de vida norteamericana: “la grandeza de este país es que America inició la tradición en que los consumidores más ricos compran esencialmente lo mismo que los más pobres” (Warhol, p. 458; citado en Danto, 2011, p. 78). De la misma forma, actualmente todos/as tenemos una estantería *Billy* comprada en Ikea o una mesita auxiliar *Lack* en nuestro salón. **Algunos objetos cotidianos y algunos usos de estos objetos nos hacen iguales.** Las intenciones de Cattelan, en cambio, son puramente irónicas. **Que seamos teóricamente iguales no significa que tengamos la misma riqueza, las mismas costumbres, los mismos anhelos.** A través la ironía, el artista habla desde una universalidad de los objetos cotidianos, señalando aspectos que nos igualan como seres humanos, pero al mismo tiempo también recalcando las grandes diferencias que nos separan.

2.2.5. Hipérbole

La hipérbole es una figura retórica que consiste en aumentar o disminuir de forma exagerada y evidente el tamaño de un objeto cotidiano con la finalidad de reforzar un mensaje determinado en la obra. Este recurso añade énfasis al objeto, al exagerarlo, y pone la ampliación del objeto en el centro de la obra como una estrategia significativa. El artista que históricamente ha aplicado este recurso al trabajo con objetos cotidianos de forma más sistemática ha sido Claes Oldenburg (1929–2022), trabajando, en numerosas ocasiones, en colaboración

con su esposa, Coosje van Bruggen ¹⁹. El escultor, de origen sueco, es ampliamente reconocido, desde la década de 1950, por sus objetos blandos y, desde finales de los años 1960, por sus enormes esculturas en el espacio público. Analizaremos algunos ejemplos de estas últimas, réplicas enormemente sobredimensionadas de objetos cotidianos vinculados al lugar en que se instalan. Oldenburg realiza sus esculturas aplicando deliberadamente dimensiones gigantescas, con el propósito de crear obras que inevitablemente remiten (a la vez que subvierten), al concepto de monumento. Se trata de memoriales que no están dedicados a un personaje histórico o a un evento relevante, sino a las cosas que utilizamos habitualmente en nuestra vida cotidiana: cucharas, enchufes, pinzas de la ropa, etc. El propio artista lo define así: “Estoy a favor de un arte que toma sus formas de las líneas de la vida misma, que se retuerce y se extiende y se acumula y escupe y gotea y es pesado y áspero y contundente y dulce y estúpido como la vida misma” (Lippard, 1997, p. 266). En cuanto a la cuestión de cómo elige el motivo apropiado para cada contexto, **Oldenburg afirma que elige el objeto en base a la forma, las condiciones o las asociaciones del emplazamiento**: “El gigantesco perrito caliente tiene una forma parecida a los barcos que pasan subiendo y bajando por el Hudson. La tabla de planchar sobre el *Lower East* evoca la forma de la isla de Manhattan. En el caso de *Teddy Bear* era importante un objeto con ojos” (Maderuelo, 1990, p. 139).

La primera vez que Oldenburg realiza una obra objetual de características monumentales es en *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (1969), una escultura que hace las funciones de un atril móvil desde el que pronunciar discursos, con unas dimensiones de 740 cm × 760 cm × 330 cm, y que incorpora la posibilidad de elevarse y bajarse mediante un sistema hidráulico. La escultura presenta una gigantesca barra de labios montada sobre una rueda de oruga, un dispositivo destinado al transporte de máquinas pesadas, como los tanques militares. Oldenburg propone así un híbrido entre dos objetos muy diferentes: uno típicamente femenino y otro típicamente masculino. La obra se instala originalmente en la Universidad de Yale, en *New Haven*, frente al memorial dedicado a los/as estudiantes caídos/as en la guerra, un monumento que choca con el sentimiento generalizado en contra



Claes Oldenburg. *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (1969)

¹⁹ A partir de 1976 Oldenburg comienza, paulatinamente, a realizar cada vez más proyectos en colaboración con su esposa, Coosje van Bruggen, con la que estuvo casado durante 32 años, hasta su fallecimiento, en 2009.

de la guerra de Vietnam que predomina entre el alumnado en este momento.

La obra de Oldenburg incorpora un interesante factor de interactividad con la audiencia, ya que esta tiene que activar el sistema hidráulico en el momento en que quiere intervenir ante el público. Como curiosidad, cabe mencionar que, en 1974, Oldenburg vuelve a producir esta obra, utilizando materiales perdurables, y la instala en una nueva ubicación, dentro del campus de Yale. La capacidad de *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* de funcionar como un podio móvil desde el que expresar opiniones de carácter político contrasta con el carácter lúdico del objeto representado. Al instalar su obra estratégicamente frente al monumento dedicado a los/as estudiantes caídos/as en la guerra, **Oldenburg lleva a cabo una parodia del carácter monumental y heroico del memorial, y le contrapone una escultura pública, también monumental, pero antiheroica.**

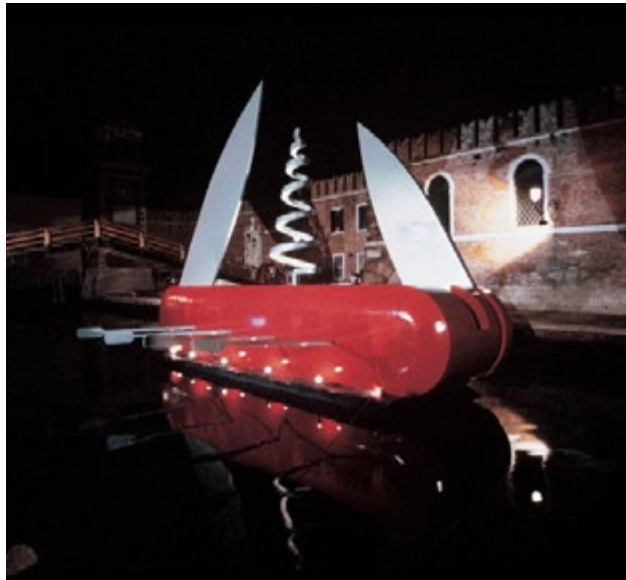
Como señala Maderuelo (1990), el *Pop Art* (y aquí cabría incluir también esta obra de Oldenburg), remata una tendencia histórica que puede observarse en la escultura de estilo moderno, desde finales del siglo XIX, que consiste en el gradual desvanecimiento de la lógica del monumento (p. 130), hecho que permite la recuperación de la gran escala y del espacio público para la escultura (1990, p. 136). Por otra parte, también Maderuelo (1994) afirma que asistimos “a un descrédito de los valores que tradicionalmente originaban los monumentos” y que la publicidad ha tomado este papel de transmisión de valores en el espacio público, que antes había sido dominio exclusivo de los memoriales, continuando con “la idea ilustrada de realizar una labor educadora del ciudadano a través del monumento” (Maderuelo, 1994, p. 39). Sin embargo, Oldenburg propone una idea de monumento cívico que va más allá de la publicidad y de una labor educadora. Sus esculturas son objetos cotidianos gigantes que remiten a la producción en masa y retratan la sociedad capitalista, generalmente la norteamericana. Pero, ¿representan sus fetiches una visión crítica de la sociedad de consumo, o más bien lo celebran? Según Lippard (1997), a través de su exploración de los objetos, ampliados hasta una escala “incongruentemente monumental”, Oldenburg ha conseguido crear algunas de las esculturas más ingeniosas y populares creadas por un/a artista en el espacio público. Sin embargo, sus objetos únicamente establecen referencias icónicas al lugar (1997, p. 266). Este extremo puede confirmarse en algunas de sus obras, como *Batcolumn* (1977), en que Oldenburg recrea un bate de béisbol,

en Chicago. Sobre esta obra, el artista afirma: “Un bate de béisbol no solo es un símbolo de nuestro tiempo, sino que nos habla de los/as héroes/inas de nuestro tiempo que deleitan semanalmente al público con sus partidos retransmitidos por televisión” (Maderuelo, 1990, p. 144). *Batcolumn* es, por tanto, un monumento a los/as héroes/inas contemporáneos/as, los/as deportistas, faltándole claramente la ironía que muestra en otras obras como *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*. También cabe mencionar la *performance* titulada *Il Corso del Coltello [El curso de la navaja]* (1985), en la que presenta, en colaboración con Coosje van Bruggen y Frank Gehry, una góndola-navaja gigante, precisamente en Venecia. Por tanto, Oldenburg realiza obras con diferentes registros y objetivos, en las cuales no siempre lleva a cabo una visión crítica de la sociedad de consumo o un desafío del concepto de monumento. Pero sería injusto reducir la obra de Oldenburg únicamente a la creación de referencias icónicas. La relación de sus esculturas con el lugar es mucho más compleja que una simple representación simbólica de los objetos o costumbres locales, conteniendo múltiples interpretaciones y transformándose, incluso, en nuevos símbolos espontáneos con los que la comunidad no había contado y que hace suyos.

Durante la década de 1970, Oldenburg realiza numerosas esculturas públicas que constituyen verdaderos hitos históricos, como *Clothespin* (1976), un proyecto pionero creado como parte del primer sistema municipal *Percent for Art* de creación de escultura pública en Estados Unidos, implantado por el ayuntamiento de Filadelfia, y una obra que actualmente “juega un papel fundamental en la vida de la ciudad, habiéndose transformado en un centro de encuentro para los residentes locales” (Fernández Pons, 2022, p. 84). Por su parte, con *Pool Balls* (1977), instalada en Münster como parte del festival *Skulptur Projekte*, Oldenburg logra disrumpir el apacible carácter de esta pequeña ciudad alemana. La opinión pública sobre la obra es, en sus inicios, mayormente negativa y se produce, incluso, un intento de arrojar la escultura al lago. En cambio, actualmente es una obra ampliamente apreciada y “se ha convertido en una de las imágenes icónicas de Münster, representando un popular lugar de encuentro” (Fernández Pons, 2022, p. 111). **Los objetos escultóricos de Oldenburg logran así convertirse en símbolos del lugar en que están instalados.** Posteriormente, en la década de 1980, Oldenburg se convierte en una figura de reconocimiento internacional, y crea esculturas icónicas en distintas ciudades del mundo, como por ejemplo, *Mistos* (1987-92), en Barcelona, en colaboración con Coosje van Bruggen.



Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. *Batcolumn* (1977)



Frank Gehry, Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. *Corso del Coltello [El curso de la navaja]* (1985)



Claes Oldenburg. *Pool Balls* (1977)



Claes Oldenburg. *Clothespin* (1976)



Claes Oldenburg & Coosje van Bruggen. *Mistos* (1987-92)

La escala humana puede cambiar nuestra perspectiva del espacio doméstico

Otra artista que trabaja con la hipérbole es Mona Hatoum (Beirut, 1952), una artista multidisciplinar libanesa de origen palestino que actualmente vive y trabaja en Londres. Ha realizado esculturas, instalaciones, videoinstalaciones, acciones, etc., que a menudo giran en torno a temas de conflicto político y migratorio. También aluden al cuerpo humano para sugerir fragilidad, vulnerabilidad y amenaza. Por ejemplo, en su obra *Slicer* (1999), la artista expone un cortador de huevos con unas dimensiones de 104.1 × 116.8 × 93.9 cm, hecha de acero y plástico termoformado. El tamaño de este utensilio de cocina no es el acostumbrado, sino que ha adquirido una escala humana, impidiendo su funcionalidad habitual. Más concretamente, tanto por su tamaño como por su forma, la obra parece pensada para ser aplicada sobre bebés humanos, provocando esta idea un sentimiento de angustia y desasosiego en la audiencia. *Slicer* también sugiere una comparación inquietante: un huevo puede considerarse el bebé de una gallina. Aunque pueda parecer trivial, este pensamiento provoca un cambio de registro en nuestra perspectiva y nos obliga a mirar la obra desde otro punto de vista: el de la gallina. De forma similar, en *La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne × 17)* (1999), Hatoum replica un pasapurés a escala gigante, un molinillo habitualmente utilizado para triturar distintos alimentos. Se trata así de otro utensilio de cocina que, redimensionado a escala humana, toma una nueva perspectiva: remite a un posible instrumento de tortura. En *Grater Divide* (2002), Hatoum presenta tres ralladores de vegetales ampliados, y conectados entre sí, creando un particular biombo. La escultura está fabricada de acero y tiene unas dimensiones de 215 × 302 × 5 cm. Y en *Daybed* (2008), la artista presenta una escultura de acero con unas dimensiones de 31.5 × 219 × 98 cm, en que un rallador de vegetales es habilitado como cama en la que la audiencia puede teóricamente estirarse. A diferencia de los dos primeros ejemplos, en estos dos últimos Hatoum sugiere abiertamente un uso humano de las obras que sería fatal. Unos inocentes ralladores sobredimensionados se transforman en camas de tortura o en un biombo asesino. Todas estas obras tienen un carácter cruel y siniestro, rezuman humor negro y están influenciadas por el surrealismo: Magritte es uno de los artistas favoritos de la artista y sus pinturas que distorsionan la escala pueden ser consideradas una influencia para estas obras.



Mona Hatoum. *La Grande Broyeuse (Mouli-Julienne X 17)* (1999)



Mona Hatoum. *Slicer* (1999)



Mona Hatoum. *Grater Divide* (2002)



Mona Hatoum. *Daybed* (2008)

Hatoum comienza a utilizar en su obra utensilios de cocina como ralladores y coladores durante la década de 1990, describiéndolos como objetos que representan el tradicional dominio femenino de la cocina y que, tradicionalmente, mantenían a la mujer atada al hogar. Sin embargo, al aumentar su escala, estos utensilios asumen un desacostumbrado aspecto amenazador y pueden convertirse en armas o instrumentos de tortura, dando la vuelta a su significado.

La hipérbole, entre el activismo y el símbolo en el espacio público

Allora & Calzadilla confeccionan, en *Chalk* (2002), 24 tizas de tamaño humano (1,62 metros de longitud y aproximadamente 54 kilos de peso) y los colocan en una plaza pública cercana al parlamento de Perú y a la mansión del presidente, en Lima. Los/as transeúntes reaccionan con entusiasmo ante este reto participativo y lúdico; y lo hacen interviniendo en el suelo con dibujos, palabras y frases que derivan en proclamas de cada vez mayor contenido político. Esta situación provoca que, tras aproximadamente 3 horas, los/as militares decidan despejar el lugar, requisar la obra y limpiar las pintadas realizadas. Allora & Calzadilla colocan estas tizas en el espacio público con la intención de que el público los utilice como quiera: de esta forma, algunas personas tachan las anotaciones que había escrito otras anteriormente, o añaden información que consideran relevante; creándose una interesante interacción creativa en diferido entre personas que, posiblemente, no se han visto ni intercambiado palabra, pero se han comunicado a través de la obra. Redimensionar un objeto cotidiano, como puede ser una tiza, es una operación que las convierte en esculturas²⁰. Este carácter monumental obliga a los transeúntes a escribir las palabras más grandes de lo habitual. La ampliación del objeto provoca así que también su voz se amplifique, transformándose, de esta forma, las palabras en entidades poderosas y relevantes. *Chalk* proporciona un espacio físico, un foro para intercambiar ideas, que resulta en un retrato de la comunidad. Instalada en ciudades de todo el mundo, en cada lugar esta obra adquiere un carácter muy



20

Cabe mencionar que la tiza está hecha con yeso, material con que los artistas clásicos ejecutaban las esculturas

Allora & Calzadilla. *Chalk* (2002)

diferente, dependiendo de la situación política, social y económica. En Perú, la obra tiene un tono marcadamente político, mientras que en otros lugares adquiere un carácter más lúdico y participativo.

De los monumentos cívicos a los monumentos críticos

El Sombrero (2007), de Llobet & Pons, consiste en una construcción arquitectónica con la forma de este objeto y con unas dimensiones de 250 × 500 × 700 cm. Esta intervención, de carácter temporal, se sitúa en un descampado de Legazpi, un espacio vacío que, en este momento, escasea en Madrid y en otras ciudades españolas, debido a la gran demanda para edificar. De hecho, solo se permite a los artistas instalar *El sombrero* y hacer uso de este terreno durante dos meses, debido a que posteriormente deben empezar aquí labores de edificación. La obra propone un sobredimensionado sombrero de estilo *cowboy*, un accesorio fundamental en el atuendo de este personaje que, en la cultura popular, encarna al forajido que actúa según sus propias leyes y que utiliza la fuerza para imponer su parecer. El material de construcción empleado es el típico ladrillo rojo visto que abunda en los edificios de la periferia de Madrid. De esta forma, la construcción con ladrillo de un sombrero gigante en un descampado, entendido como un espacio urbano con un enorme valor económico, **establece una comparación entre la imagen mediática de un cowboy y el mercado de la vivienda que, en este momento, está sometido a multitud de malas prácticas, economía sumergida y a una asombrosa impunidad**. Llobet & Pons evitan instalar su obra en una plaza o en la vía pública, el lugar tradicional de emplazamiento de monumentos y memoriales, y lo hacen en un descampado, símbolo y epicentro de la ambición desmedida por construir. De esta forma, los artistas siguen la estela de Oldenburg y su subversión del monumento mediante la ampliación de escala de un objeto cotidiano, pero lo hacen incorporando una voluntad crítica con las dinámicas urbanísticas y de denuncia de las malas prácticas inmobiliarias. La metodología artística seguida por Llobet & Pons es comparable a la de la construcción de un edificio por parte de una promotora inmobiliaria. Los artistas buscan un espacio libre, contactan con arquitectos para evaluar la viabilidad de



Llobet & Pons. *El Sombrero* (2007)

su proyecto y realizan finalmente una intervención arquitectónica. Sin embargo, el hecho de carecer de un acceso a su interior lo revela como un espacio no habitable y no accesible, haciendo así referencia al precio inasequible de la vivienda.

La zona de Legazpi/Arganzuela está, en este momento, inmersa en un proceso salvaje de gentrificación que también afecta, por otra parte, a gran parte del territorio español. Aunque estas circunstancias son conocidas por la mayoría de la ciudadanía, ninguna organización o institución pública cree necesario actuar para paliar los efectos de esta situación descontrolada. Apenas unos meses tras la realización de este proyecto, la burbuja inmobiliaria finalmente estalla y *El Sombrero* se convierte, involuntariamente, en un símbolo del fin de un periodo de aparente crecimiento infinito. Se transforma en un monumento irónico que resalta los excesos del mercado inmobiliario español, a través de un objeto exageradamente ampliado. El fenómeno conocido como *milagro del ladrillo* y la idea generalizada de que invertir en el mercado inmobiliario siempre asegura ganancias se truncan así, de forma abrupta, afectando a la totalidad del territorio y generando una crisis económica sin precedentes. Numerosos proyectos inmobiliarios quedan entonces suspendidos o parados a medias, entre estos, los apartamentos planeados en el descampado de Legazpi, que nunca se llegaron a construir.

La hipérbole en el arte. Sobredimensionar la mirada crítica a lo cotidiano

La hipérbole es una figura retórica que tiene lugar cuando se aumenta o disminuye de manera exagerada un aspecto o característica de un objeto cotidiano con fines significantes. Hemos examinado, en primer lugar, la obra de Claes Oldenburg como un ejemplo que utiliza la representación de objetos cotidianos ampliados para llevar a cabo una crítica al heroísmo de los monumentos y acabar con su tradicional labor educadora del ciudadano. De esta forma, el artista crea homenajes de carácter monumental a objetos triviales que nos acompañan a diario, transformándolos en una celebración de nuestra cotidianidad y logrando que se constituyan en auténticos símbolos del lugar.

Por otro lado, Mona Hatoum ofrece una perspectiva nueva y alarmante del espacio doméstico

como un espacio de violencia, al ampliar la escala de objetos cotidianos aparentemente inofensivos, convirtiéndolos en instrumentos de tortura. Esta obra nos hace reflexionar sobre la violencia oculta en lo cotidiano, especialmente para algunas mujeres, en sus hogares. Allora & Calzadilla presentan tizas sobredimensionadas en el espacio público, permitiendo a cualquier transeúnte utilizarlas para escribir en el suelo y dar su opinión sobre una variedad de temas. Esta obra participativa da voz a la comunidad y amplifica el volumen de sus opiniones, a la vez que crea un retrato diverso que varía según el lugar de presentación. Finalmente, Llobet & Pons construyen con ladrillo un sobredimensionado sombrero de *cowboy* como símbolo de los excesos del mercado inmobiliario. Para realizar su intervención escogen un descampado, entendido como un espacio público, pero inhóspito, un lugar en transición que despierta desmesuradas ambiciones económicas, un desierto urbano que frecuentan los *cowboys* de las inmobiliarias. El material de construcción de la obra también remite al particular fenómeno inmobiliario español conocido como *milagro del ladrillo*. *El sombrero* pretende producir un extrañamiento en la experiencia cotidiana de los vecinos de la zona en que se instala y, a la vez, ofrecer un símbolo que pueda ser interpretado universalmente; de esta forma, busca funcionar tanto a nivel local como global. Tanto el proceso de concepción y realización, como los materiales o el emplazamiento de la obra, son similares a los de una construcción arquitectónica. La diferencia es que *El Sombrero* no tiene valor de mercado, sino que su objetivo es meramente producir un significado simbólico: una hipérbole de intención crítica. Llobet & Pons utilizan este objeto cotidiano ampliado para denunciar la falta de regulación de las prácticas inmobiliarias, los precios artificialmente altos, y la economía sumergida que caracterizan la burbuja inmobiliaria que estalla en 2007-08.

En resumen, en estas obras la hipérbole se convierte en una herramienta que nos desafía a reevaluar nuestra percepción de lo cotidiano y a explorar las verdades incómodas detrás de los objetos cotidianos. De esta forma, la hipérbole emerge como un lenguaje artístico valioso para revelar, provocar y comunicar significados de gran profundidad sobre temas sociales y políticos.

3. El objeto como recurso didáctico

3.1. Metodologías docentes en la formación artística a nivel internacional

En el apartado entrante procederemos, en primer lugar, a analizar los avances históricos logrados por la Bauhaus en el ámbito de la educación artística, destacando su enfoque pedagógico innovador que ha contribuido a la historia del diseño y al desarrollo de la educación artística posterior. Exploraremos, además, una serie de ejercicios pioneros, llevados a cabo en esta escuela alemana, en los cuales se empleaban objetos cotidianos como elemento didáctico, ya en el primer tercio del siglo XX. Estos ejercicios tenían como objetivo despertar la creatividad del alumnado y siguen conservando, tras más de un siglo, un carácter enormemente actual y relevante.

Posteriormente, examinaremos el funcionamiento y el estado actual de las facultades de arte en Alemania, poniendo de relieve las similitudes y diferencias con respecto a las facultades españolas, y atendiendo a las posibles influencias de la Bauhaus en ambos casos. Parte de los conocimientos de este apartado provienen de una estancia de investigación en Alemania realizada entre el 1 de junio y el 4 de septiembre de 2022, gracias a las Ayudas EDUJA para la realización de proyectos internacionales. Esta estancia nos ha permitido ahondar en algunos de los temas tratados en la tesis, como el enfoque pedagógico de la Bauhaus o el funcionamiento y estado actual de las academias de arte alemanas. De esta forma, hemos podido explorar diferentes métodos docentes implementados históricamente en Alemania y contraponer esta información con las metodologías llevadas a cabo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, como parte de la propia experiencia como profesora en esta institución. Hemos tenido la oportunidad de entrar en contacto con las profesoras universitarias Martina Dobbe, Francesca Valentini y Sara Hornäk, de la Academia de Arte de Düsseldorf; también hemos estado en contacto con el Profesor Georg Imdahl, de la Academia de Arte de Münster; con Marianne Wagner, directora del archivo de *Skulptur Projekte Münster* y comisaria del Museo LWL, en Münster; con Anna Fricke, comisaria del Museo Folkwang de Essen y con Rita Kersting, comisaria del Museo Ludwig

de Colonia. Además, hemos visitado la *documenta* de Kassel, uno de los eventos de arte más relevantes a nivel internacional; así como las galerías de arte y museos de Düsseldorf y alrededores, ya que esta zona de Alemania cuenta con una rica escena cultural y artística. También hemos tenido la oportunidad de visitar la exposición de final de curso tanto de la Academia de Arte de Düsseldorf como de la Academia de Arte de Münster, un tema que también abordaremos en este apartado.

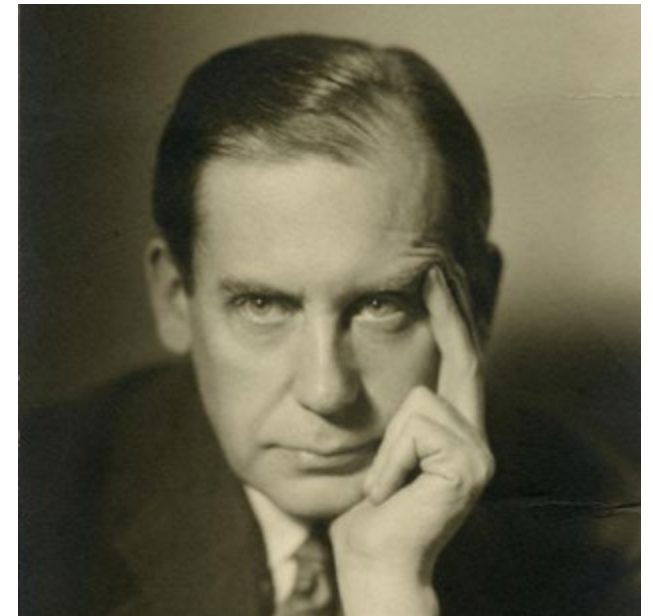
Cabe mencionar que la realización de estudios en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), entre los años 2001 y 2006, con la obtención de los títulos de *Absolvent* y *Meisterschüler*, nos ha proporcionado una ventaja significativa en el progreso de esta parte de la investigación. De esta forma, el análisis de las dinámicas de funcionamiento de las facultades de arte de Alemania se ha llevado a cabo desde una perspectiva personal, basada en la experiencia de vivir en dicho país durante más de una década.

3.1.1. Enfoque pedagógico de la Bauhaus y ejercicios con objetos en el curso preliminar

La Bauhaus es una escuela de arte, diseño y arquitectura, creada en 1919, en Weimar, tras el fin de la primera guerra mundial, bajo la dirección del arquitecto alemán Walter Gropius. Nace con el propósito de integrar dos instituciones que desaparecen en este momento: la Escuela Superior de Arte de Weimar y, por otro lado, la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, es decir, como fusión de dos instituciones de carácter distinto: una academia de arte y una escuela de artes industriales. Entre sus objetivos principales, la Bauhaus aspira a aunar arte e industria, integrando la creatividad artística con la funcionalidad y la producción en serie. Ya en su etapa fundacional, Gropius promueve el trabajo en equipo y la desaparición de las individualidades bajo el paraguas colectivo de la escuela. Según el *Programa de la Bauhaus* (1919), **el objetivo final de toda actividad artística en la escuela es la construcción (*Bau*), bajo una preponderancia de la arquitectura.** En este primer manifiesto, Gropius también aboga por una **disolución de las fronteras entre artistas y artesanos/as**, y por el **trabajo en común por parte de las diferentes**



Sede de la Bauhaus en Weimar, Arquitecto: Henry van de Velde / Foto: Louis Held, 1911.



Walter Gropius
Director de la Bauhaus entre 1919–1928.

disciplinas representadas en la escuela: arquitectura, escultura, pintura (Gropius, 1919, pp. 3-4). A estos objetivos, denominados por Rainer Wick (1986) como “síntesis estética”, cabe añadirle un segundo objetivo fundamental: la “síntesis social”, consistente en la **“orientación de la producción estética hacia las necesidades de amplios círculos de población** y no exclusivamente hacia la demanda de una pequeña capa de privilegiados desde el punto de vista socioeconómico” (p. 53). De esta forma, **la Bauhaus pretende ser una institución igualitaria**, objetivo que choca frontalmente con las tendencias sociales y políticas, tanto históricamente como en un futuro inmediato, a un nivel local en la ciudad de Weimar, pero también en general, en Alemania. “La referencia del Manifiesto a su deseo de eliminar las ‘divisiones de clase’ suponía otro reto más, dadas las tradiciones alemanas o, más concretamente, las preferencias del país por una estructura escolar jerárquica y autoritaria” (Hochman, 2002, p. 124).

Carácter general de la formación e historia de la Bauhaus

En su libro *La Pedagogía de la Bauhaus* (1986), Rainer Wick advierte de que “la Bauhaus no debe ser considerada como un fenómeno educativo aislado, sino que está comprendida dentro del amplio contexto de la *reforma de las escuelas de arte* llevada a cabo entre los años 1900 y 1933” (Wick, 1986, p. 53). Aparecen en este momento una serie de tendencias antiacadémicas que buscan revolucionar la formación artística, tanto en la teoría como en la práctica, y que proclaman la superación de la academia, considerada como una institución que ya no está en condiciones de cumplir con sus objetivos pedagógicos. La solución ante este problema pasa por la fusión de arte y artesanía, adaptando el principio de formación en talleres, a través de un tipo de escuela unificada para la formación artística y artesana. En la formación postulada por estas nuevas instituciones coexisten, con iguales derechos, las metodologías de las academias de arte y de las escuelas de artes y oficios, buscando además nuevas formas de fusión entre ambas. Entre estas escuelas cabe destacar la Escuela obrist-Debschitz de Munich, la Escuela de Bellas Artes de Frankfurt, la Escuela Nacional Unificada de Arte y Artesanía de Berlín, la Escuela Folkwang de Essen o la Escuela de

Johannes Itten de Berlín, entre otras. La necesidad de una reforma de la educación artística aparece durante la guerra, debido a una creciente demanda de diseñadores, derivada de razones económicas. Alemania no posee, en este momento, materias primas, y depende totalmente de las habilidades de sus trabajadores/as cualificados/as y “de la capacidad de su industria para exportar productos de alta calidad” (Whitford, 1991, p. 28). El director de la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, Henry van de Velde, en una carta dirigida a Walter Gropius el 8 de julio de 1915, afirma que: “cuando a los/as fabricantes les iban bien los negocios (...) no se preocupaban de mejorar el diseño de sus productos. Solo cuando bajaron las ventas, empezaron a interesarse por la idea” (Wingler, 1978, p. 21, citado en Hochman, 2002, p. 55).

La influencia del movimiento de *reforma de las escuelas de arte* puede observarse en los objetivos perseguidos por la Bauhaus: integración de una antigua academia de arte y una antigua escuela de artes y oficios, formación en ambas metodologías, y fusión entre arte y artesanía. Durante la primera etapa, sin embargo, los/as profesores/as y docentes de las instituciones desaparecidas bajo el nuevo paraguas de la Bauhaus siguen trabajando como si todavía estuvieran bajo el sistema anterior. También los/as alumnos/as siguen bajo la protección de sus antiguos/as profesores/as, como sucedía en la academia. Cabe mencionar que, en este momento, en general, las expectativas del alumnado, tras realizar sus estudios en las academias de arte, son extremadamente bajas, debido a la difícil situación económica que atraviesa Alemania y al hundimiento del mercado alemán del arte en julio de 1918. Solo tras un par de años se normaliza esta situación. Por esta razón, los planes reformistas de la Bauhaus son aceptados y bienvenidos por la Academia de Arte de Weimar, pero no precisamente por afinidad ideológica o metodológica (Hochman, 2002, p. 122).

La Bauhaus aplica una formación interdisciplinaria con un enfoque en el diseño utilitario, por ejemplo, a través de la creación de objetos funcionales a la vez que estéticamente innovadores. El manifiesto programático, de 1919, incluye ideas subversivas como que “el arte no puede enseñarse”, mientras que el oficio, las capacidades manuales, sí que pueden, por lo que **se instaura el taller como núcleo de la formación artística** (Whitford, 1991, p. 12), en el que se imparten técnicas que remiten a los avances

tecnológicos de la época. En este manifiesto inicial de la escuela también se busca, por otra parte, preservar las técnicas artesanales más tradicionales (Gropius, 1919). De esta forma, se substituye el antiguo estudio artístico de las academias de arte alemanas por el taller, y su relevancia llega hasta el punto de que “la escuela es la auxiliar del taller y un día será absorbida por él”. Por esta razón, no existen profesores/as ni discípulos/as en la Bauhaus, sino maestros/as, oficiales/las y aprendices/zas, siguiendo el ejemplo de los gremios (Whitford, 1991, p. 12).

Otra de las premisas en la metodología de trabajo de la Bauhaus, en su etapa fundacional, es el **uso de formas simples y geométricas, así como de una reducida gama de colores para crear objetos y diseños**. Esta concepción proviene fundamentalmente de una ideología formal, pero, por otro lado, también es una decisión aparentemente práctica: “los procesos de producción mecánica eran aún poco conocidos y se creía que las formas elementales eran más fáciles de producir industrialmente” (Droste, 1991, p. 78). Existe, en este momento, en todos los ámbitos relacionados con la Bauhaus, un consenso generalizado sobre este enfoque mencionado. Los/as maestros/as de la escuela trasladan esta visión a los/as estudiantes. Sin embargo, con el tiempo, esta concepción cambia y demuestra ser un enfoque que no se corresponde con la realidad de la fabricación industrial. Además, esta fijación en las formas esenciales provoca otro tipo de problemas: “Dominaba la creencia equivocada de que, partiendo de los elementos más simples, se podían crear tipos válidos: la silla, la jarra, la casa. Pero se descuidaban los intereses del mercado, que no tardan en etiquetar cualquier diseño como pasado de moda” (Droste, 1991, p. 79). No es hasta la toma de posesión de Hannes Meyer como director, en 1928, que se empiezan a reconocer “las limitaciones de este tipo de clase de forma, que ayuda solo relativamente a solucionar problemas formales” (Droste, 1991, p. 79). Esta es una de las razones por las que también Schuldenfrei (2009) apunta a un fracaso de la Bauhaus de Walter Gropius (1923-1928) en su aspiración por aunar arte y tecnología, y en su objetivo de pasar de la producción de objetos únicos a la reproducción de objetos en masa. Gropius pretendía poner en cuestión el “aura” y estatus artístico, en consonancia con las aspiraciones sociales de la Bauhaus, que promulgaba la creación de diseños de calidad destinados a las masas.



Josef Albers. *Nesting Tables* (1926)



Marianne Brandt. Servicio de té y café (1924)

Sin embargo, en la práctica esto no sucede, debido, en gran parte, al tipo de objetos y a las cualidades inherentes de los propios objetos (son caros, difíciles de fabricar, de limitada reproducibilidad). De esta forma, no se consigue la estandarización de objetos cotidianos para poder llevarlos a su producción en masa (p. 50); tampoco se consigue crear modelos para su producción industrial (p. 51); ni se alcanza un público realmente significativo, más allá de un reducido círculo de intelectuales de izquierdas (p. 52). Este fracaso de la Bauhaus no se da, pues, en el proceso de producción, sino en el de reproducción del objeto cotidiano (p. 53).

Retomemos el tema, prosiguiendo con un análisis de una serie de propuestas que consiguen constituirse como características diferenciales de la Bauhaus. La escuela establece un curso preliminar de seis meses, que debía servir “para la propia práctica y autoexploración de los que empiezan sus estudios, para la comprobación de sus aptitudes creadoras y como ayuda con vistas a la decisión en un momento especialmente crítico de los estudios” (Wick, 1986, p. 58). De hecho, la idea no es original de la Bauhaus. Todos/as los/as reformadores/as coinciden en la importancia de establecer un curso de estas características, en el que “el talento artístico innato del estudiante saldría a la luz y en el que podría examinar con tantos medios y técnicas como fuera posible, de forma que se hiciera consciente de dónde radicaban sus auténticas habilidades” (Whitford, 1991, pp. 27-28). Cabe, sin embargo, señalar que es la Bauhaus la que aplica este curso de forma más rigurosa y sistemática, hasta el punto de que se transforma históricamente en un elemento diferencial de la escuela. En los “Estatutos de la Bauhaus estatal de Weimar” (1921) (*Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar*) se concretan los requisitos y normas que rigen el curso preliminar: los/as estudiantes deben realizar este periodo de prueba, de asistencia obligatoria, durante seis meses, y al término, ser evaluados positivamente por el consejo de maestros/as, basándose en la calidad de los trabajos realizados, para poder continuar estudiando en la escuela. Tras la admisión definitiva, los/as estudiantes pueden entonces incorporarse al taller de su elección y escoger a su maestro/a artístico/a preferido/a, de entre los pertenecientes al consejo de maestros/as (Gropius, 1921). Sin embargo, el elemento que marca la diferencia con cualquier otra experiencia educativa

anterior es la formación simultánea de taller-docencia. Se introduce un original sistema de dos maestros/as: uno/a de taller (encargado/a de consideraciones técnicas) y otro/a de forma (encargado/a de consideraciones teóricas o conceptuales). Los/as maestros/as de taller debían enseñar la técnica y la metodología de trabajo, mientras que los/as maestros/as de forma, en estrecha colaboración con los/as primeros/as, les ayudan a encontrar un lenguaje artístico propio. Whitford (1991) pone de relieve el interés de esta división del trabajo, pero también identifica algunos puntos conflictivos de este sistema docente que han comprometido su continuidad histórica.

Entre 1923-25, la economía alemana logra estabilizarse y empieza a desarrollarse la industria nacional. En este contexto histórico se produce simultáneamente en la Bauhaus un cambio de orientación en que “las ideas racionalistas, casi científicas, reemplazaron gradualmente a las nociones románticas de la autoexpresión artística y motivaron cambios importantes en el programa y en los métodos de enseñanza” (Whitford, 1991, p. 9). Poco después, en 1925, la Bauhaus se ve obligada a abandonar Weimar, debido a presiones políticas, sociales y económicas. Tras las elecciones regionales en Turingia, los partidos conservadores y nacionalsocialista ganan influencia en este Estado (*Land*). Una de sus primeras medidas es retirar la ayuda económica a la Bauhaus, debido a la asociación generalizada de la escuela con ideas progresistas. El objetivo del nuevo gobierno de la región no es cerrar directamente la escuela, ya que esto podría suponer un revés de popularidad, sino asfixiarla económicamente, reduciendo su presupuesto a la mitad, y hacerla así inviable. Todo el cuerpo docente decide entonces dimitir, en bloque, como forma de protesta, con el objetivo de ejercer presión ante estas medidas (Droste, 1991, p. 120). Numerosas ciudades con gobiernos progresistas muestran entonces interés por acoger la Bauhaus, como Dessau, Frankfort del Main, Mannheim, Múnich, Darmstadt, Krefeld, Hamburgo, o Hagen de Westfalia. En marzo de 1925 la Bauhaus se establece, finalmente, en la ciudad industrial de Dessau.

Cuando la Bauhaus se traslada a Dessau, aún bajo la dirección de Gropius, se ahonda todavía más en el proceso de reorientación de la escuela, desde la artesanía hacia la industria. Droste (1991) relata que, **entre 1926 y 1927, cambia el carácter de la Bauhaus,**

en cuanto al tipo de formación preeminentemente artístico con el que se la había conocido hasta este momento, ya que **la escuela se decanta paulatinamente hacia los postulados del diseño, y se va orientando hacia la productividad**. Los/as docentes pintores/as son substituidos, casi en su totalidad, por jóvenes maestros/as con una formación industrial (Droste, 1991, p. 161).

Esta tendencia hacia la productividad se acentúa con la nueva dirección de la Bauhaus por parte de Hannes Meyer, tras la dimisión de Walter Gropius en enero de 1928. Meyer llevaba a cabo, hasta ese momento, las funciones de profesor de la sección de arquitectura, e introduce nuevas ideas sociales en la Bauhaus, conforme a su ideología comunista, ampliamente conocida. El nuevo director considera el arte y la arquitectura “desde el exclusivo punto de vista del beneficio socialmente medible” (Whitford, 1991, p. 10). Criterios sociales y científicos van a ocupar, a partir de entonces, un lugar privilegiado en el proceso creativo (Droste, 1991, p. 161). Los objetivos de Meyer están condicionados, entre otros factores, por la necesidad y extrema pobreza que sufre un amplio sector de la población, y buscan sistematizar los conocimientos sociales y científicos del momento e integrarlos en la formación de la Bauhaus. En los talleres, se abandona el trabajo con formas esenciales y colores básicos, y se adoptan nuevas consignas: “ahora se estudiaba la utilidad de los objetos y la competencia de sus precios, y el grupo social a quien iban dirigidos los productos” (Droste, 1991, p. 196). La nueva premisa de trabajo consiste en que los productos diseñados y creados en la Bauhaus deben ser el resultado del análisis científico de las necesidades humanas. Meyer insiste en la producción de estándares para la industria, que resultan especialmente fructíferos en el taller de metal y su producción industrial de lámparas de noche y de estudio. El nuevo director introduce **tres líneas directivas para el trabajo en los talleres: “máxima rentabilidad”, “autoadministración de cada célula” y “pedagogía productiva”**. Asimismo, Meyer asigna una serie de **objetivos sociales** al trabajo de la Bauhaus y, bajo el lema “necesidades populares en vez de lujo”, busca desarrollar un reducido número de productos estándar que, fabricados industrialmente, resulten asequibles a amplios sectores de la población y se integren de forma anónima en la vida diaria (Droste, 1991, p. 174).



Sede de la Bauhaus en Dessau, Arquitecto: Walter Gropius / Foto: Lucia Moholy, 1926.



Hannes Meyer
Director de la Bauhaus durante 1928–1930.

Bajo la dirección de Ludwig Mies van der Rohe, a partir de 1930, se lleva a cabo en la Bauhaus la fusión de los talleres y de la sección de arquitectura. Según Wick (1986, p. 73), en el plan de estudios de 1932 desaparece la idea de la síntesis de todos los géneros artísticos y artesanales, ignorando así Mies los avances históricos que se habían llevado a cabo como parte del movimiento de la *reforma de las escuelas de arte*. Las artes plásticas ganan autonomía, pero se transforman prácticamente en un apéndice dentro de la Bauhaus, cuyo carácter es ahora prácticamente el de una escuela superior de arquitectura y diseño que incluye algunos talleres artísticos. En contraposición al enfoque hacia el trabajo productivo que se había impuesto en Dessau, tanto con Gropius como con Meyer, “Mies estaba decidido a volver al status de taller de aprendizaje” que había predominado en los orígenes de la escuela (1986, p. 60).

Este periodo en la Bauhaus está marcado por un intenso conflicto político. En 1932, el gobierno regional de Dessau había clausurado la escuela —aunque legalmente debía seguir pagando los sueldos del cuerpo docente hasta 1935—. Mies decide entonces trasladar la Bauhaus a Berlín, en un esfuerzo por evitar el cierre. Sin embargo, al cambiar también de signo el gobierno central de Alemania, los nacionalsocialistas modifican las leyes y estos contratos se extinguen igualmente. Cabe recordar que los nacionalsocialistas de Dessau se habían impuesto, como uno de sus objetivos prioritarios, el cierre de la Bauhaus y la expulsión de sus docentes extranjeros/as, y estas reivindicaciones las llevan también a nivel nacional, cuando se alzan con el poder central. Mies intenta evitar el cierre involucrando a diferentes contactos con influencia en decisiones políticas (Droste, 1991), pero sus empeños son en vano y finalmente la escuela debe cerrar en 1933.

Ejercicios con objetos cotidianos en el curso preliminar y programa pedagógico de sus tres directores

Según Wick (1986), **el programa educativo de la Bauhaus no es un sistema coherente y cerrado, sino tan diverso como la gran cantidad de docentes que imparten clase allí**. Esta diversidad se manifiesta tanto en aspectos que conciernen a la metodología



Ludwig Mies van der Rohe
Director de la Bauhaus durante 1930–1933.



Sede de la Bauhaus en Berlín-Steglitz, Foto: Howard Dearstyne, 1932.

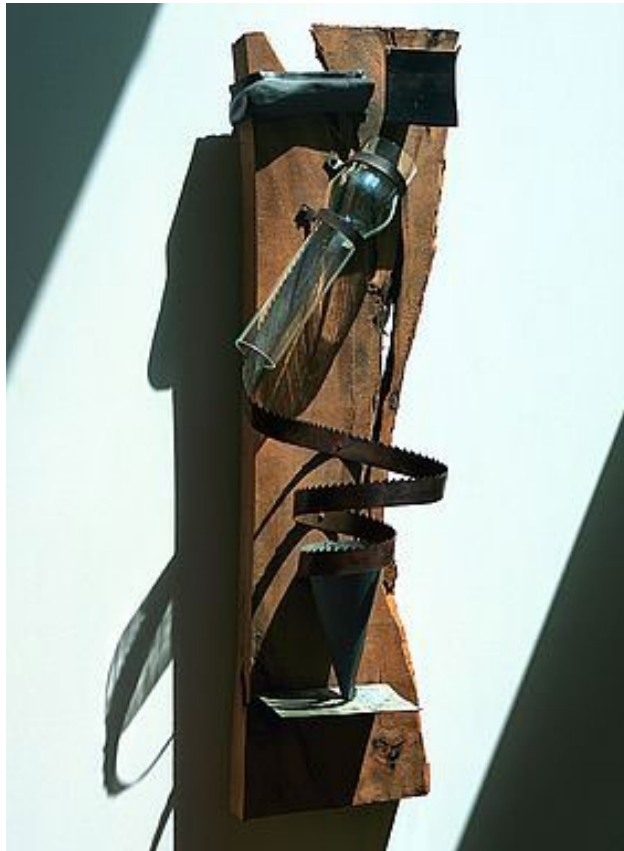
empleada o la elección del contenido de las clases, como en otros puntos fundamentales de la formación (síntesis de artesanía y arte, formación de un nuevo hombre para una nueva sociedad) (1986, p. 77). Por consiguiente, el carácter de la Bauhaus también cambia enormemente durante sus diferentes etapas, según los/as maestros/as vinculados/as a la escuela en cada momento. Bajo la dirección de Walter Gropius, en Weimar, la escuela reúne a una gran cantidad de artistas, en su mayoría pintores/as adscritos/as al movimiento expresionista. Personalidades artísticas de gran relevancia internacional como Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche u Oskar Schlemmer empiezan a colaborar con la Bauhaus en su etapa fundacional y le imprimen un carácter experimental, bajo las directrices generales que hemos observado en su Programa de 1919. La estrategia de Gropius, “sin duda alguna fuertemente influenciada por Itten”, consiste en invitar como docentes a “artistas de gran reputación considerados como progresistas” y en “utilizar sus impulsos innovadores también en los ámbitos ‘aplicados’, sin temer una vuelta a las posturas de anteriores academias de arquitectura, escuelas de bellas artes y escuelas de artes y oficios” (Wick, 1986, p. 204). En la etapa fundacional de la Bauhaus resulta, por tanto, prioritario el prestigio profesional de los/as artistas que se contratan como docentes, y no tanto su adecuación a los objetivos establecidos en el programa pedagógico de la Bauhaus. La elección de estos/as artistas puede parecer contradictoria con los objetivos programáticos de formación en las técnicas artesanales, promovidos en el manifiesto. Además, esta estrategia es igualmente cuestionada más adelante, cuando crece “la presión de los patronos municipales sobre Gropius para que tomara medidas que le proporcionaran independencia económica” (Whitford, 1991, p. 132). Sin embargo, cabe entender estas decisiones **en el marco de la estrategia tradicional de las academias de arte en Alemania, que basan la contratación de su profesorado en criterios de éxito profesional.**

A continuación, analizaremos una serie de ejercicios planteados con objetos cotidianos por parte de los tres sucesivos directores del curso preliminar de la Bauhaus, al constituir este semestre inicial obligatorio una parte integral de la educación artística que, además, está estrechamente vinculada a las diferentes etapas históricas por las que pasa la escuela. Cabe

recordar que nos encontramos en un momento histórico, tan solo algunos años después del desarrollo del concepto de *readymade* de Marcel Duchamp. Sin embargo, en la Bauhaus los objetos cotidianos no se tratan como *readymades*, sino como material de trabajo aplicado a fines didácticos. Como hemos visto anteriormente, el curso preliminar es la única parte de la formación centrada específicamente en despertar la creatividad de los/as estudiantes. Este periodo de autoexploración del alumnado se fomenta a través de la incorporación de metodologías innovadoras que no se basan en la aplicación de conocimientos a problemas prácticos, a diferencia de lo que sucede en los cursos posteriores de la Bauhaus. **El curso preliminar plantea, por tanto, una actividad metodológicamente más similar a la didáctica del arte que a la del diseño**, acercando la Bauhaus a una facultad de arte más que a una escuela de artes y oficios, al menos en el curso preliminar.

En la primera etapa de la Bauhaus en Weimar cabe destacar la labor de Johannes Itten, una figura clave en cuanto a su programa pedagógico, caracterizado por la búsqueda de la individualidad personal de los/as estudiantes. Itten es el artífice del curso preliminar, una de las actividades docentes que más prestigio ha otorgado a la Bauhaus, y que, podría afirmarse, resume el conjunto de la pedagogía de la escuela. En este semestre inicial, Itten proponía una serie de ejercicios de composición, tanto bidimensionales como tridimensionales, basados en el contraste entre formas y entre colores, ya que, según Itten, “todo lo perceptible es percible por su divergencia” (Wick, 1986, pp. 89-90). Para llevar a cabo estas actividades, los/as alumnos/as recogen objetos y materiales diversos de contenedores municipales y los traen de vuelta hasta la Bauhaus, creando una imagen que no pasa desapercibida entre los/as vecinos/as de la pequeña localidad de Weimar y que llega a identificar a la escuela en la conciencia colectiva. Uno de estos ejercicios consiste en crear un *assemblage* utilizando estos objetos o fragmentos de materiales encontrados, creando una composición con estas formas para, posteriormente, realizar un dibujo figurativo del objeto en el que deben poder observarse claramente estas diferencias entre materiales y texturas. Para esta actividad es primordial tener en cuenta el contraste de materiales (cristal, madera, hierro), el contraste de formas de expresión (dentellado, liso), y el contraste rítmico del objeto construido ²¹. El

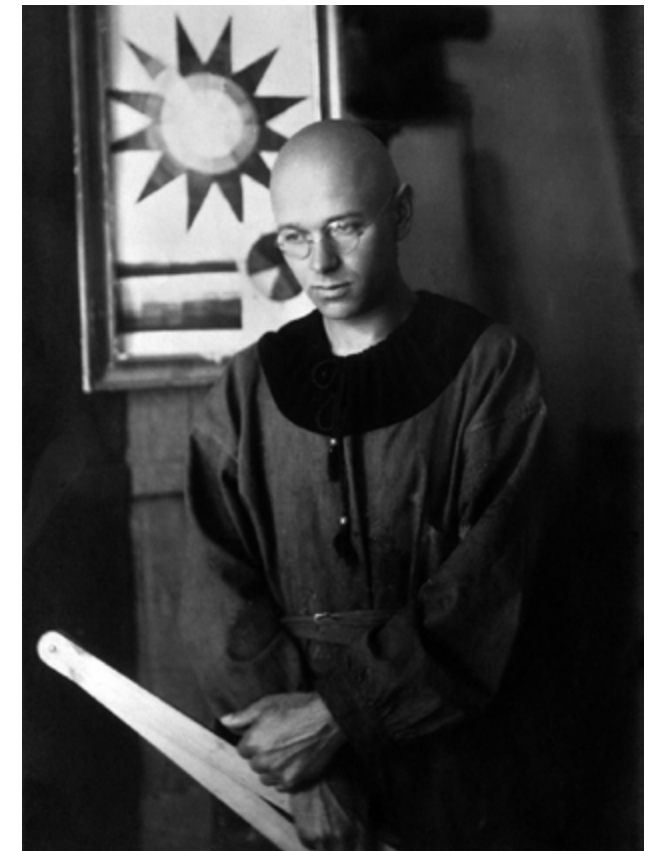
21 En estos contrastes se incluyen pares del tipo áspero-liso, afilado-romo, duro-blando, claro-oscuro, grande-pequeño, abajo-arriba, pesado-ligero, redondo-aristado.



Estudio de contraste con diversos materiales del curso preliminar de Johannes Itten, diseño: Moses Mirkin / reconstrucción: Alfred Arndt (1967), 1922.



Estudio de composición del curso preliminar de Johannes Itten, hacia 1920, autor: Margit Téry-Adler.



Johannes Itten, Foto: Paula Stockmar.

trabajo continuado sobre características de los materiales como tamaño, longitud, cantidad, dureza o textura permite a los/as estudiantes experimentar y desarrollarse personalmente como artistas.

Otro de los ejercicios más conocidos en el curso preliminar se basa en el análisis de reproducciones fotográficas de obras maestras de pintura antigua, que Itten sometía a un examen formal de ritmo y composición. Cabe mencionar un detalle curioso: antes de comenzar las clases, los/as estudiantes debían llevar a cabo una serie de ejercicios corporales, con el objetivo de despertar sus habilidades sensoriales. Los ejercicios de Itten deben, pues, entenderse como actividades integrales que involucran todos los sentidos.

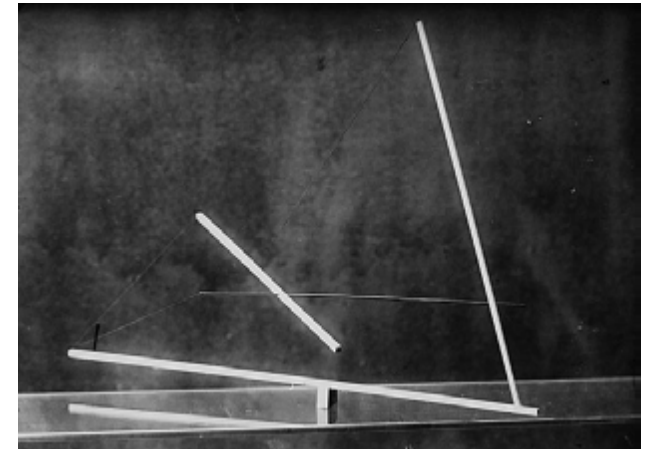
Itten tiene un papel preponderante en el funcionamiento de la Bauhaus, durante su primera etapa en Weimar, dirigiendo el curso preliminar y varios talleres, hasta el punto de jugar prácticamente el rol de director de la escuela en la sombra, dado que Gropius tenía incontables tareas de gestión y encargos externos que ocupaban gran parte de su tiempo. Los puntos de fricción que surgen entre ambos son numerosos, tanto en cuestiones ideológicas como en asuntos prácticos, y culminan con la renuncia de Itten, en 1923. Por ejemplo, este se oponía a la integración de arte y tecnología, postulada por Gropius.

La siguiente figura clave para entender la evolución de la Bauhaus es Laszlo Moholy-Nagy, que entra en la escuela con el objetivo de reemplazar a Itten, en 1923, ya en el periodo final de Weimar. Su elección para este puesto es un signo claro del mencionado cambio de carácter de la escuela, que en esta nueva fase aboga decididamente por una integración entre arte y tecnología. Moholy-Nagy dirige, por una parte, el curso preliminar en colaboración con Josef Albers, quien en este primer momento todavía un estudiante de la escuela. También dirige el taller de metal, que anteriormente había estado a cargo de Itten y Schlemmer.

En el curso preliminar, Moholy-Nagy continúa el trabajo de Itten en muchos aspectos. Por ejemplo, prosigue el entrenamiento de las habilidades sensoriales de los/as estudiantes a través de ejercicios destinados a despertar sus sentidos. También lleva a cabo ejercicios con materiales, aunque los trabajos realizados tienen un carácter diferente, desarrollando nociones como la factura o la textura de los objetos.



Estudio de equilibrio del curso preliminar de László Moholy-Nagy, Construcción: Marianne Brandt. Foto: Lucia Moholy, 1923.



Fotografía de un estudio de equilibrio del curso preliminar de Moholy-Nagy, autor: Johannes Zabel / foto: Lucia Moholy. 1923/24.



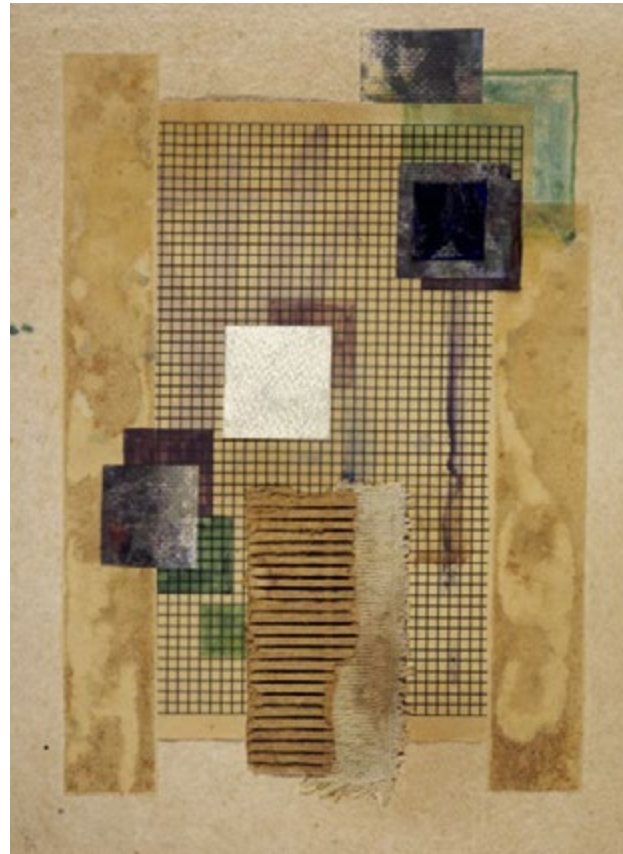
László Moholy-Nagy.
Foto: Lucia Moholy, 1926.

La diferencia reside principalmente en que el enfoque de Moholy-Nagy se mueve “en la zona límite entre escultura y arquitectura”, posicionamiento que contribuye decisivamente a un cambio de paradigma en el seno de la Bauhaus a partir de 1923, así como “a la orientación del instituto en dirección a una integración de arte y técnica” (Wick, 1986, p. 140). Este cambio de rumbo se materializa en el paso de un enfoque basado “en la investigación de las propiedades comunes a todas las artes y el renacimiento de la artesanía” hacia un nuevo énfasis en “la educación de una nueva generación de diseñadores, capaces de concebir artefactos para ser hechos con una máquina” (Whitford, 1991, p. 132). También el papel de Moholy-Nagy como profesor en el taller de metal resulta clave en este cambio de orientación, ya que confirma el salto desde la artesanía hacia el diseño industrial y, además, logra ejercer una enorme influencia en el resto de talleres de la Bauhaus, que lo toman como modelo a seguir. “Su contribución histórica reside en haber forzado decididamente la conversión del inicial modo de producción artesano del arte industrial hacia la estandarización y en el diseño de modelos para la producción industrial en serie” (Wick, 1986, p. 127).

Finalmente, otra figura destacada en el desarrollo educativo de la Bauhaus es Josef Albers, que está vinculado a la escuela prácticamente desde sus inicios, primero como estudiante en Weimar, y posteriormente con funciones de maestro, tras el traslado a Dessau. Albers dirige el curso preliminar, en colaboración con Moholy-Nagy, entre 1923-28, y luego en solitario entre 1928-33. También es maestro del taller de vidriería desde 1923, en Weimar, y del taller de muebles, en Dessau, aportando una gran versatilidad y mostrando una notable resistencia a las tensiones y desacuerdos personales a lo largo de los cambios históricos que atravesó la Bauhaus, hasta el momento en que la escuela cierra definitivamente. Según el propio artista, su método de enseñanza es inductivo (Albers, 1928, p. 7), y se basa en ejercicios con la materia, de forma similar a cómo los planteaban también Itten o Moholy-Nagy. El contacto con el material es uno de los principios básicos de su método. Pero, a diferencia de Itten o Moholy-Nagy, su teoría no está tan centrada en el arte individual como objetivo, sino que debe entenderse como una enseñanza visual de carácter general. Si en las clases de Moholy-Nagy los estudios del equilibrio ocupaban una gran parte del tiempo lectivo, junto con los ejercicios de tacto y los de factura, el acento en las clases de Albers está



Estudio de material en chapa de latón a partir de las lecciones de Josef Albers, autor: Takehiko Mizutani, 1928. Foto: Hartwig Klappert, 2008.



Estudio de material del curso preliminar de Josef Albers, Bauhaus Dessau, autor: Alfredo Bortoluzzi, 1927.



Josef Albers. Foto: Ernst Louis Beck.

centrado en los denominados ejercicios con el material, que para Wick suponen, “sin duda, la aportación más original e inconfundible de Albers a la pedagogía de la Bauhaus” (Wick, 1986, p. 157). La metodología docente de Albers se basa en principios como “Aprender y no enseñar”, técnicas para obtener conocimiento como el “Prueba y error” (*Trial and error*, de Conwy Lloyd Morgan) y teorías como “Aprender descubriendo” (*Learning-by-doing*, de John Dewey). Sea de forma deliberada o inconsciente, Albers traslada así a los/as estudiantes de la Bauhaus los ideales educativos progresistas provenientes del *movimiento reformista de la pedagogía* (Wick, 1986, p. 153).

Hannes Beckmann, un estudiante, recuerda que en la primera sesión del curso preliminar Albers llega con un montón de periódicos para que los/as estudiantes trabajaran con ellos, haciendo hincapié en la importancia de no desperdiciar material ni tiempo. Los principios de trabajo que caracterizan el curso preliminar de Albers se basan en una “economía del material” y en una “economía del trabajo”, lo que implica disciplina y una aplicación sistemática y racional, asegurando una utilización óptima del material y evitando su derroche (Wick, 1986, p. 158). Albers insiste en que los/as alumnos/as deben preservar las características inherentes del periódico y, en la medida de lo posible, trabajar sin hacer uso de herramientas ni pegamento. A través de estos objetos cotidianos, los/as estudiantes realizan máscaras, aviones y otros artilugios que son desestimados por Albers. En cambio, pone como ejemplo el ejercicio realizado por un estudiante que toma el periódico desplegado como elemento constructivo. “Albers estaba fascinado por las propiedades de los materiales y su potencial cuando recibían forma. El papel, por ejemplo, es una sustancia frágil; pero, cortado y doblado de determinada manera, puede ser considerablemente fuerte y rígido” (Whitford, 1991, p. 133).

Cabe diferenciar los ejercicios con la materia y los ejercicios con el material de Albers. Mientras que los ejercicios con la materia “tienden al conocimiento sensorial de la superficie del material” (Wick, 1986, p. 157), en los ejercicios con el material “se trata de probar las características inmanentes de los materiales, como la estabilidad, la resistencia, la consistencia, la capacidad, etc., esto es, de estudiar sus ‘energías internas’” (Albers, 1928, p. 6). Los conocimientos adquiridos a través de la experimentación con diferentes materiales son, pues, la mayor aportación de Albers al curso preliminar.

Métodos docentes innovadores que fomentan la creatividad del alumnado

La Bauhaus ha ejercido una influencia histórica en el arte, arquitectura, diseño de mobiliario y de objetos, pero también en la educación artística a nivel internacional durante el último siglo. En este texto nos hemos adentrado en diferentes aspectos característicos de la escuela, como el enfoque en el diseño funcional o la formación de carácter interdisciplinario, y también hemos analizado elementos específicos, como el papel central asignado al taller o el sistema de dos maestros/as. Mediante la aplicación de estas originales medidas, la Bauhaus tiene como objetivo la integración de las metodologías docentes y la fusión de dos tipologías de institución diferentes: una academia de arte y una escuela de artes y oficios. Hemos examinado también diferentes ejemplos provenientes de la formación en la Bauhaus, centrándonos específicamente en el análisis de ejercicios con objetos cotidianos propuestos a los/as estudiantes como parte del curso preliminar. Todos estos ejercicios tienen como finalidad fomentar la creatividad del alumnado, aplicando para ello métodos diversos y obteniendo resultados desiguales. De esta forma, el concepto de arte propuesto por Johannes Itten cuando dirigía el curso preliminar es, en realidad, relativamente tradicional en cuanto a la investigación de técnicas, soportes o nuevos medios, mientras que Laszlo Moholy-Nagy o Josef Albers aplican metodologías considerablemente más innovadoras. En contraposición, Itten fomenta extraordinariamente la individualidad personal de los/as estudiantes, un aspecto que se asemeja en gran medida a los valores impartidos actualmente en las facultades de arte a nivel internacional.

Dejando de lado estas diferencias, se hace necesaria una reflexión global sobre la relevancia y validez del curso preliminar en la Bauhaus. A este respecto, Bredendieck (1962) afirma, basándose en su experiencia personal (primero como alumno de la escuela en Dessau y luego como docente de la Nueva Bauhaus en Chicago), que no hay relación directa entre el rendimiento de un/a estudiante en el curso preliminar y en los cursos posteriores. En este sentido, sería habitual que un/a estudiante excelente en el curso preliminar no consiga, en cambio, los mismos resultados a la hora de aplicar sus conocimientos a problemas prácticos en cursos posteriores, y viceversa. Cabe matizar que la perspectiva de Bredendieck está

claramente enfocada desde la educación en el diseño, y que aparentemente no aprecia el valor de algunos objetivos artísticos esenciales del curso preliminar, como puede ser el estímulo de la individualidad o de la creatividad de los/as estudiantes. Esta disociación sugiere que la Bauhaus emplea metodologías docentes dispares. Durante el curso preliminar, estas metodologías son similares a las de las facultades de arte, mientras que los contenidos en los cursos posteriores resultarían más parecidos a los impartidos en las escuelas de artes y oficios, debido a su aplicación práctica.

En la actualidad, resulta difícil encontrar una facultad de arte o una escuela de artes y oficios que persiga los objetivos principales que tuvo en su momento la Bauhaus, ya sea el taller como núcleo de la formación artística o la disolución de las fronteras entre arte y artesanía. Estos fundamentos son fruto de una época determinada y han sufrido una enorme evolución histórica que ha resultado en el abandono de algunas de sus concepciones iniciales. A pesar de ello, algunas de las ideas pedagógicas de la Bauhaus han perdurado y se aplican actualmente en diversas instituciones educativas a nivel internacional. También los ejercicios con objetos cotidianos desarrollados en el curso preliminar de la escuela conservan un carácter tremendamente actual y se siguen aplicando de forma similar en las facultades de arte, como veremos en las siguientes secciones. A continuación, examinaremos la estructura y situación actual de las academias de arte en Alemania, atendiendo a las posibles influencias de la formación en la Bauhaus.

3.1.2. Comparación de modelos educativos: escuelas de arte en Alemania y España

A continuación, procederemos a analizar el funcionamiento y estado actual de diversas instituciones académicas dedicadas a la formación artística en el contexto europeo. En particular, nos centraremos en tres escuelas: la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), la Academia de Arte de Düsseldorf (AAD) y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB). En ocasiones, utilizaremos aspectos de la formación en la Bauhaus como un telón de fondo, ya que su influencia en la educación artística actual puede

identificarse en detalles específicos de estos modelos históricos. Además, sustentaremos este análisis con una base de conocimiento adquirida a través de la propia experiencia personal como alumna, habiendo cursado estudios de licenciatura en la UB y teniendo los títulos de *Absolvent* y *Meisterschüler* por la UdK. Asimismo, la realización de una estancia de investigación de tres meses en la AAD en 2022 ha enriquecido nuestra comprensión de esta institución.

Cabe precisar que, en Alemania, las facultades de arte llevan, generalmente, el título de *Hochschule* (Escuela Superior) o de *Akademie* (Academia), términos que denominan un tipo de estudios con una clara aplicación práctica de los conocimientos transmitidos; mientras que el término *Universität* (Universidad) se aplica únicamente a escuelas cuyo enfoque está centrado en la investigación teórica y está reservado para instituciones dedicadas al arte con derecho a otorgar doctorados, que en Alemania son un grupo muy reducido. Pese a estas denominaciones, las academias de arte comparten un estatus legal similar al de las universidades y deben diferenciarse de otros tipos de escuela, denominadas también *Hochschule* o *Fachhochschule* (escuela técnica superior), ya que estas últimas no cuentan con el estatus de universidad completa o independiente y tienen una condición jurídica distinta. Utilizaremos, en este contexto, el término *academia* para referirnos a las escuelas de arte alemanas, en general, y *universidad* para referirnos a otras instituciones académicas del país. Pese a tratarse de instituciones de carácter equivalente, en el caso de las escuelas españolas utilizaremos el término *facultad*, con el objetivo de facilitar la diferenciación y de favorecer la claridad en el análisis comparativo entre ambos modelos.

El sistema de clases en las academias de arte alemanas

A continuación introduciremos el sistema de funcionamiento específico de las academias de arte en Alemania, el cual presenta notables diferencias en comparación con el modelo basado en asignaturas implementado en España e, incluso, con las prácticas educativas adoptadas en otras instituciones universitarias alemanas enfocadas en ámbitos diferentes del conocimiento. Este sistema consiste en una división de cada academia en diferentes

clases independientes, entendidas estas como unidades básicas de la formación artística universitaria. Dichas clases se establecen en torno a la figura de un/a profesor/a, que debe ser un artista con un gran reconocimiento nacional o internacional ²², y que se hace responsable de la formación del alumnado durante toda su trayectoria académica. Este sistema se basa en la idea de la formación personalizada, ya que cada estudiante trabaja exclusivamente con un/a único/a profesor/a, que actúa como guía de su obra artística personal. **El papel que ejercen los/as profesores/as es principalmente el de orientar y supervisar el desarrollo de la propia obra artística de los/as estudiantes.** El carácter de la enseñanza en las academias alemanas difiere así sustancialmente de las clases magistrales o tradicionales, y se caracteriza por su naturaleza informal e individualizada, destinada a brindar un apoyo personalizado a cada estudiante en su proceso creativo. La clase se reúne periódicamente y, si los/as estudiantes así lo desean, tienen la oportunidad de mostrar sus progresos y proyectos recientes ante el/la profesor/a y sus compañeros/as, lo que facilita un espacio para el intercambio de opiniones y la obtención de consejos constructivos. Los/as estudiantes son así los/as protagonistas de su propio aprendizaje y la reflexión sobre su obra personal es el fundamento del sistema de clases, pero esto no significa que el papel de los/as profesores/as sea secundario ni menos relevante, en comparación con otros sistemas universitarios. Al contrario, los/as profesores/as ejercen un papel central y preponderante, y su criterio y recomendaciones son observados diligentemente, casi sin excepción, por sus estudiantes.

A diferencia de otras universidades alemanas e incluso de las facultades de arte en otros países, **en las academias de arte alemanas no se requiere a los/as profesores/as la obtención de un título de doctorado para ejercer su labor docente.** Tradicionalmente, estas sustentan el proceso de selección de su profesorado en función de su trayectoria profesional y aplicando como criterio los méritos acumulados en el ámbito profesional de las artes. Esta práctica difiere notablemente de la de otras instituciones universitarias, e

22 Por ejemplo, en la renombrada Academia de Arte de Düsseldorf son profesores/as: Gregor Schneider, Trisha Donnelly, Dominique Gonzalez-Foerster. En la Universidad de Artes de Berlín (UdK): Monica Bonvicini, Hito Steyerl, Ina Weber. En la prestigiosa Städelschule de Frankfurt: Tobias Rehberger, Haegue Yang, Monika Baer. En la Facultad de Artes de Dresde: Nevin Aladag, Susan Philipsz, Alicja Kwade. En la Facultad de Artes de Hamburgo: Thomas Demand, Jutta Koether o Angela Bulloch.

incluso en algunas secciones específicas integradas en las propias academias de arte, en las que la contratación sí se basa en criterios académicos y exige la posesión de un título de doctorado. La contratación de artistas de gran reputación como profesores/as tiene, por tanto, una sólida tradición en el sistema educativo de las artes, como hemos constatado también anteriormente en el caso de la Bauhaus. Incluso en esta escuela, una institución de carácter progresista, igualitario y moderno (que denominaba maestros/as a sus docentes como una forma de señalar un cambio de paradigma respecto a la academia), la influencia de esta tradición resulta aparentemente imposible de eludir. Esta tendencia puede confirmarse al observar la lista de pintores/as consagrados/as ²³, pertenecientes al movimiento expresionista, que son contratados/as en la fase inicial de la Bauhaus, a pesar de que esta decisión supone una contradicción con los objetivos de fusión de arte y artesanía planteados en el manifiesto programático de la escuela.

Se ha criticado que el sistema de contratación de artistas según méritos puramente profesionales, y no académicos, ha derivado a menudo en plantillas docentes ancladas en enfoques pedagógicos anticuados y en una falta de renovación generacional y de motivación. Sin embargo, es preciso destacar que, en los últimos años, se han incorporado a las academias de arte alemanas un gran número de artistas jóvenes con una amplia experiencia internacional, en gran parte mujeres, que además disfrutaban de un gran éxito de mercado. Su participación en la labor docente no está motivada por necesidades económicas, sino impulsada por una decidida voluntad de contribuir y enriquecer el ámbito académico (Schmid, 2022).

Los/as profesores/as tienen absoluta libertad para reunirse con sus alumnos/as con la frecuencia que deseen. Por ejemplo, Joseph Beuys, cuando era profesor en la Academia de Arte de Düsseldorf, se reunía a diario con sus estudiantes (Stüttgen, 2014, p. 109). Otros/as profesores/as planifican estos encuentros de forma semanal, mensual, o trimestral, o, en casos excepcionales, como el de Nam June Paik, una vez al semestre. Esta flexibilidad en la programación de las reuniones permite adaptar la enseñanza a las necesidades individuales de los/as estudiantes.

23 Hemos visto que Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Georg Muche u Oskar Schlemmer estaban entre los/as profesores/as contratados/as en la fase inicial de la Bauhaus.

Cada clase dispone de herramientas y materiales, dependiendo de la naturaleza del trabajo habitualmente realizado por sus estudiantes. Si, por ejemplo, se trata de una clase que trabaja habitualmente con vídeo y fotografía, dispondrá entonces de un ordenador con programas profesionales de edición y de cámaras de vídeo y fotografía de calidad, que los/as alumnos/as podrán tomar en préstamo. Aparte de los estudios pertenecientes a las clases, las facultades también disponen de espacios de taller equipados, donde maestros/as de taller supervisan la realización de proyectos complejos por parte de los/as estudiantes. Estos talleres incluyen laboratorios de fotografía de gran formato, en color o en blanco y negro, taller de madera o de metal, taller de serigrafía o de grabado, aula de informática o taller para la edición de vídeo. Los/as estudiantes pueden utilizar el material y la maquinaria que proporciona la universidad y acceder a los espacios de taller, incluso aunque no haya un/a maestro/a de taller presente en el aula. Y por último, aparte del trabajo práctico, los/as estudiantes deben también completar algunos trabajos teóricos, cursando una serie de clases de libre elección impartidas por profesores/as doctores/as que pertenecen a otras secciones de la facultad y que operan bajo un sistema distinto. Por ejemplo, en la Facultad de Artes de Hamburgo la teoría y el trabajo científico constituyen una parte inherente de los estudios de arte (Stellmann, 2022), pese a que esta escuela lleva el título de *Hochschule*, no de Universidad.

Existen iniciativas abiertas y autoorganizadas, como la *Freie Klasse* (clase libre), presente en muchas academias de arte alemanas, en la que los/as estudiantes muestran su obra y se ayudan mutuamente, pero este sistema alternativo no substituye en forma alguna al sistema establecido de clases a nivel oficial. Un ejemplo curioso lo vuelve a proporcionar Joseph Beuys, quien aceptaba en su clase a cualquier aspirante interesado/a, en consonancia con su conocido lema *Jeder Mensch ist ein Künstler* (Todo ser humano es un artista). Sin embargo, por lo general las ratios de estudiantes son reducidas, constando de aproximadamente 20 estudiantes por clase, una decisión que recae, en última instancia, en las preferencias individuales de cada profesor/a. Un aspecto a destacar de este sistema es la coexistencia, en una misma clase, de estudiantes que se encuentran en diferentes estadios de su trayectoria académica, lo cual enriquece notablemente el nivel de diálogo y de interacción intelectual en las clases.

Prueba de acceso y edad de los/as estudiantes

El proceso de solicitud de admisión en las academias de arte de Alemania sigue un patrón similar en todas ellas. **Los/as estudiantes interesados deben presentar un dossier de obra artística a una convocatoria pública, generalmente, de carácter anual.** Es importante señalar que solo un porcentaje muy reducido de solicitudes son aceptadas. Anthony Cragg (2014) constata que, en 1959, fueron aceptadas, en la Academia de Arte de Düsseldorf, el 10% de las solicitudes, un porcentaje que se ha mantenido curiosamente constante hasta la actualidad (2014, p. 113).

Antes de la implementación del Plan Bolonia, el proceso de admisión en las facultades de bellas artes españolas también requería, además de haber aprobado la selectividad, la realización de una prueba específica de aptitud artística. En el caso de la facultad de Barcelona, esta prueba de acceso consistía en dos ejercicios que se realizaban en dos días distintos. La primera prueba consistía en realizar una interpretación monocolor, un bodegón en un papel de 100 × 70 cm. La segunda consistía en la realización de una obra personal, de técnica y temática libre. Es importante destacar que esta segunda prueba debía llevarse a cabo en las instalaciones de la facultad o, como mínimo, gran parte del proceso de creación debía realizarse allí, con el fin de demostrar que la obra había sido efectivamente creada por el/la propio/a aspirante. Al concluir la realización de estas dos pruebas, un comité de profesores/as de la propia facultad evaluaba los trabajos y, unos días más tarde, se notificaba a los/as participantes si habían sido admitidos. No obstante, con la implementación del Plan Bolonia, este proceso ha sido eliminado y esta prueba de acceso, que presentaba similitudes con la de las academias de arte alemanas, no es ya un requisito para la admisión en las facultades de bellas artes españolas.

Por otro lado, cabe mencionar que en España, por lo general, la edad de acceso a la universidad es de 18 años, y los/as estudiantes suelen matricularse directamente después de completar la selectividad. En cambio, en Alemania, es habitual que se tomen un año adicional, tras la realización de la selectividad, con el objetivo de participar en diversas

actividades y reflexionar sobre sus elecciones académicas y profesionales. Este tiempo de reflexión tiende a garantizar que los/as estudiantes de las universidades alemanas empiecen su formación con una mayor madurez y motivación por la carrera elegida. En general, al alumnado de mayor edad a menudo demuestra una mayor disposición para aprender y tiende a llevar a cabo sus estudios más consecuentemente. Cabe también recordar que la matrícula en las universidades alemanas suele ser más económica que en las españolas y, además, el alumnado puede acceder a una variedad de ayudas y becas que no existen en España. Todos estos factores influyen para crear un ambiente altamente competitivo entre los/as estudiantes que, en el caso de las academias de arte alemanas, se refleja en la realización de obras de arte siguiendo estándares de enorme profesionalidad.

Etapas iniciales de los estudios

El primer semestre de estudio (o los dos primeros), denominado en las academias alemanas genéricamente *Orientierungssemester* (Semestre de orientación) sirve para establecer un primer contacto con diferentes técnicas de trabajo artístico y consolidar los intereses del alumnado. Este curso de orientación puede considerarse heredero directo del curso preliminar de la Bauhaus ²⁴ y de los impulsos reformistas de principios del siglo XX. Al concluir este semestre, cada estudiante debe decidir en qué clase, o más bien dicho, con qué profesor/a se siente más identificado/a, según el carácter específico de sus intereses. Luego, debe concertar una cita para presentar públicamente su trabajo artístico ante este/a profesor/a. Si es admitido/a, puede entrar en su clase como alumno/a y tendrá la posibilidad de utilizar un taller compartido al que puede acceder las 24 horas al día durante todo el año. En caso de no serlo, deberá probar suerte con otro/a profesor/a. En algunas ocasiones, puede suceder que un/a alumno/a deba proseguir su currículum académico sin estar adscrito/a a ninguna clase, ya sea porque ningún/a profesor/a le ha aceptado en su clase o por otras circunstancias, y esto se considera un problema a nivel institucional.

²⁴ Como se ha expuesto en el subapartado anterior, el curso preliminar representa una de las actividades educativas más relevantes de la Bauhaus y en este se planteaban actividades que se asemejan metodológicamente más a la enseñanza del arte que a la del diseño.

De forma similar, en los dos primeros cursos académicos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona se realizan fundamentalmente asignaturas obligatorias de carácter general que sirven como introducción a diversas disciplinas del arte (dibujo, pintura, escultura, diseño y fotografía), así como a metodologías básicas de trabajo. Una vez concluida esta formación básica inicial, a partir del tercer curso el alumnado tiene la posibilidad de seleccionar la especialidad académica que quiere realizar y de cursar asignaturas opcionales que se ajusten a sus intereses específicos.

En los primeros estadios de la formación artística, en ambos modelos, se puede observar una influencia del curso preliminar de la Bauhaus. Esta influencia se manifiesta en los objetivos de desarrollo práctico y de autoexploración del alumno/a, que se encuentran tanto en el semestre de orientación alemán como en las asignaturas de los dos primeros cursos académicos en España. Las actividades que se proponen en esta etapa están centradas en estimular la creatividad de los/as estudiantes y tienen un carácter abierto y fundamentalmente posibilitador. Esto les permite desarrollar sus habilidades y conocimientos de forma integral.

El título de final de estudios

La formación en las academias de arte alemanas tiene una duración aproximada de 4 a 5 años, al final de los cuales se lleva a cabo uno o varios exámenes finales denominados *Absolventprüfung*. Si lo aprueban, los/as estudiantes reciben el certificado conforme han concluido con éxito los estudios, pero, curiosamente, este título no lleva asociado una nota final, como en otros países. La ausencia de una calificación puede interpretarse como una forma de evitar la comparación entre estudiantes. Esto se debe a que la formación artística se considera un proceso individual, en el que cada alumno/as debe desarrollar su propio talento y sensibilidad, sin estar condicionado/a por las calificaciones de los/as demás. También puede interpretarse como una forma de fomentar la autonomía y la responsabilidad del alumnado. Sin embargo, la ausencia de una nota final puede ser una desventaja para los/as estudiantes que desean continuar sus estudios en el extranjero, como hemos podido

comprobar basándonos en nuestra experiencia personal. En algunos países, las notas finales son un requisito para la admisión en programas de posgrado o de doctorado. Como parte del examen final de estudios, en Alemania se realiza, generalmente, una exposición pública de los trabajos finales en las instalaciones de las academias de arte, y las mejores obras, según lo evaluado por la comisión de valoración, reciben premios en metálico, becas y publicaciones. También, en algunas academias, a los/as alumnos/as que presentan los mejores trabajos finales, se les permite realizar adicionalmente el curso de *Meisterschüler* (Estudiante Maestro/a), durante dos o cuatro semestres, al cabo de los cuales reciben un título oficial de postgrado. Los primeros cursos de *Meisterschüler* se impartieron ya en la década de 1820, instaurados por Wilhelm von Schadow (1788-1862) en la Academia de Arte de Düsseldorf. Pertenecen, por tanto, a un sistema anterior a las ideas reformistas de la Bauhaus, que han sobrevivido en la actualidad, pese a adecuarse difícilmente a los requerimientos del Plan Bolonia.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, el plan de estudios se extiende a lo largo de 4 años y culmina con la realización del Trabajo Final de Grado (TFG). En el segundo semestre del cuarto año, el programa no establece apenas asignaturas obligatorias a cursar, permitiendo a los/as estudiantes centrarse fundamentalmente en las tutorías con el/la profesor/a a cargo de supervisar su TFG y en el desarrollo de su proyecto personal. Esta estructura se asemeja en cierta medida al sistema alemán, aunque solo se extiende durante un semestre. El TFG en la Facultad de Bellas Artes implica la creación de una obra artística original, acompañada de un trabajo académico relacionado. Este trabajo final debe ser presentado y defendido ante un tribunal conformado por tres profesores de la misma facultad, como parte de la evaluación final de cada estudiante.

La exposición de final de curso y de final de estudios

En las academias de arte alemanas, una vez al año se realiza la exposición de final de curso, conocida como *Rundgang* (recorrido), en la que se muestran los resultados del trabajo

artístico desarrollado a lo largo del curso académico. Cada estudiante presenta sus obras en su respectiva clase, aunque en ocasiones también se habilitan los talleres para mostrar las obras más destacadas realizadas en cada uno de estos espacios. Esta exposición de final de curso tiene, generalmente, una duración de 3 a 7 días y se complementa con la realización de fiestas, *performances* y conciertos al aire libre. El *Rundgang* representa una gran oportunidad para los/as estudiantes, ya que les permite dar a conocer su obra a los/as numerosos/as representantes de galerías, coleccionistas y expertos/as en arte que visitan la facultad durante estos días de puertas abiertas. Muchas galerías de arte asisten a estos eventos con la intención de descubrir y establecer relaciones con artistas emergentes para futuras colaboraciones. Incluso algunos/as coleccionistas aprovechan la oportunidad para adquirir obras a precios más accesibles que los del mercado. De esta forma, **la exposición de final de curso permite a algunos/as estudiantes entrar en el circuito del arte, antes incluso de haber terminado sus estudios**, comportando así un formidable aliciente para la creación de nuevas obras con carácter profesional.

Por lo general, el *Rundgang* se realiza una vez al año, al concluir el semestre de verano, típicamente en los meses de junio o julio. Sin embargo, en la Academia de Arte de Düsseldorf se llevan a cabo dos exposiciones finales en cada curso académico: una en invierno, en la que pueden participar todo el alumnado de la escuela, y otra en verano, en la que solo se exponen los trabajos finales de carrera. Hans Peter Thurn (2014) rastrea los orígenes de la muestra de final de curso en la Academia de Arte de Düsseldorf hasta el siglo XVIII, destacando su histórico papel como punto de encuentro con la comunidad local y su enorme éxito de público (2014, p. 436).

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, los/as estudiantes que obtienen una puntuación de 9 o más en su Trabajo de Fin de Grado (TFG) son invitados/as a participar en una exposición de final de estudios, que se denomina *Sense títol [Sin título]*. Esta muestra tiene lugar en diferentes espacios de la facultad, generalmente en los propios espacios en que se imparten las clases, trastocando en cierta manera la normalidad académica de la escuela. La primera edición se llevó a cabo en el año 2001, lo que la

convierte en una historia relativamente reciente. Además, se elabora un catálogo que recoge todas las obras expuestas y la universidad utiliza las redes sociales para hacer difusión de la exposición. Asimismo, el TFG de estos/as estudiantes que exponen se incorpora a la base de datos de la universidad, donde está disponible para consulta por parte de cualquier persona interesada.

De forma análoga al *Rundgang* en las academias de arte alemanas, el objetivo de *Sense título* es dar visibilidad al trabajo de los/as estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UB. Sin embargo, cabe señalar algunas diferencias importantes entre ambos eventos. *Sense título* se caracteriza por ser un evento con un marcado carácter interno. Esto se constata, por ejemplo, en que la inauguración tiene habitualmente lugar en un día laborable, a las doce del mediodía, lo que dificulta la asistencia de público externo. Tampoco se incluyen eventos asociados que puedan atraer a espectadores/as hasta la facultad, como consiguen los programas culturales, conciertos o fiestas organizados en Alemania. En consecuencia, *Sense título* no logra funcionar como una plataforma en la que los/as estudiantes puedan establecer contactos con profesionales del ámbito artístico ni mostrar su trabajo a un público amplio.

Diferencias y similitudes en la educación artística: una perspectiva transnacional

Hemos explorado diferentes sistemas de funcionamiento y hemos podido constatar que las escuelas de arte en Alemania y en España comparten algunas similitudes, pero también presentan algunas diferencias importantes. Existen puntos en común en cuanto a los objetivos de estos estudios, centrados en la formación de artistas profesionales. Incluso en las metodologías podemos encontrar algunos puntos coincidentes, como un enfoque basado en la práctica y autoexploración del alumnado en los inicios de la formación. Estas actividades se centran específicamente en despertar la creatividad del alumnado, que posteriormente van especializándose según transcurre su periodo de estudios. Sin embargo, es importante destacar que tras la conclusión del Semestre de orientación, en Alemania, los/as estudiantes deben incorporarse al peculiar sistema de clases centrado en la figura de

un/a profesor/a de reconocido prestigio en su ámbito. Esto conlleva la presentación del propio trabajo artístico y les exige haber obtenido resultados artísticos de cierta profesionalidad, para poder continuar sus estudios bajo la tutela de un/a profesor/a de su interés. Esta fractura, en cambio, no existe en la facultad de Barcelona, en la que se aboga por una continuidad tras el periodo introductorio de la formación. Esto evidencia una diferenciación en cuanto al tipo de evaluación y los ritmos en la educación artística en ambos países. Asimismo, mientras que en Alemania las academias no otorgan calificaciones de ningún tipo, ni siquiera al concluir los estudios, en España cada una de las múltiples asignaturas cursadas requiere una serie de entregas y otorga sus calificaciones específicas. Estas diferencias entre los sistemas de evaluación de ambos países provoca dificultades cuando los/as estudiantes quieren continuar sus estudios en el extranjero, convalidar asignaturas o presentar títulos extranjeros como méritos académicos.

También son evidentes las diferencias en los criterios de contratación de profesorado entre las escuelas de arte alemanas y españolas, e incluso entre las instituciones académicas alemanas. Las academias de arte alemanas han basado históricamente la contratación de su profesorado en torno a criterios de éxito profesional en el campo de las artes, a diferencia de lo que ocurre en otras universidades en Alemania (o incluso en secciones dentro de las propias facultades), que se rigen por criterios académicos y requieren un título de doctorado. Los/as profesores/as en las academias de arte alemanas gozan, por tanto, de un estatus excepcional acorde, por otro lado, con la singularidad de su práctica profesional, cuyos méritos son difícilmente cuantificables mediante los sistemas de evaluación científica habituales. Puede considerarse que estos criterios de contratación de profesorado en Alemania son adecuados para la enseñanza del arte, ya que permiten a los/as estudiantes aprender de los/as mejores profesionales de su tiempo, aplicando para ello sistemas concebidos específicamente, que trascienden los criterios académicos. También puede argumentarse que este sistema es elitista y que favorece dinámicas endogámicas y aislacionistas. En cualquier caso, estas diferencias son reflejo de diferentes concepciones del arte, de la esencia de cada sistema educativo o de cómo debe transmitirse el conocimiento artístico.

En resumen, aunque existen similitudes en cuanto a la estructura general de los programas de estudio y la importancia concedida a la práctica artística en ambos modelos, existen diferencias profundas en el funcionamiento diario, en el proceso de admisión, en la edad de los/as estudiantes, en la evaluación, en los títulos recibidos y hasta en la naturaleza de las exposiciones de fin de curso y de final de estudios. En general, las academias de arte alemanas se caracterizan por la flexibilidad en numerosos aspectos relacionados con la educación artística, lo que permite adaptar la enseñanza a las necesidades individuales de los/as estudiantes. Además, se implementan una serie de sistemas concebidos para dar respuesta a la especificidad de las artes y que difieren enormemente de las metodologías empleadas en otros ámbitos de conocimiento. En cambio, en las facultades de bellas artes españolas el proceso adopta un enfoque opuesto, tratando de integrar las especificidades de los estudios de arte dentro de una estructura académica centralizada que no siempre comprende ni respeta sus particularidades.

Ambos modelos podrían beneficiarse al adoptar elementos de los sistemas educativos del otro país. Por ejemplo, las facultades de arte en España podrían organizar exposiciones de final de curso más accesibles para el público general, ya que estas representan una importante oportunidad para los/as estudiantes. Por su parte, las academias de arte en Alemania podrían dar más importancia a la teoría y al trabajo científico en la formación artística, y establecer más programas de doctorado para así mejorar su oferta formativa y su competitividad a nivel internacional. Finalmente, ambos sistemas educativos deben promover la movilidad de los/as estudiantes y la convalidación de estudios para minimizar las dificultades que pueden experimentar los/as estudiantes que quieren realizar sus estudios en otros países. Ambos modelos deberían encauzar vías de entendimiento que permitan establecer conexiones y hacer equiparables los estudios de arte a nivel europeo, superando las trabas legales que conllevan las diferencias entre ambos sistemas académicos.

3.1.3. Fichas pedagógicas: antecedentes en el uso de objetos en la Facultad de Bellas Artes UB

A continuación se examinarán una serie de metodologías que han ejercido una influencia significativa en la propia actividad docente y que se basan en el uso de los objetos cotidianos como herramientas didácticas. Partiendo, en primer lugar, de la propia experiencia de la autora, esta vez como alumna de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB), intentaremos esbozar algunos de los ejes principales que definían estas actividades y justificar su pertinencia en el contexto actual. Como parte de los estudios de licenciatura en Bellas Artes por la UB, durante el curso 1998-99, tuvimos la oportunidad de asistir a las clases impartidas por la profesora Eulàlia Grau Costa, quien también es codirectora de esta tesis. Grau Costa (1995) había basado su propia tesis doctoral justamente en la presencia del objeto en la escultura contemporánea, suponiendo así un referente de gran relevancia para este estudio y, en concreto, para las actividades docentes impartidas. En asignaturas como “Introducción a la Escultura” y “Escultura I”, del primer curso académico, la profesora nos planteaba actividades pedagógicas que analizaban la obra de artistas en el ámbito de la escultura, algunos/as trabajando activamente con objetos cotidianos, y estos recursos tenían lógicamente cabida en el aula como material de trabajo. Los contenidos de estas clases fueron posteriormente analizadas en detalle e incorporadas en su *Proyecto docente* (2000a, 2000b, 2000c), lo que nos ha permitido estudiarlo en detalle y extraer algunas claves metodológicas. Cabe mencionar que este *Proyecto docente* fue realizado por Grau Costa con el propósito de optar a una plaza de profesora titular en el área de conocimiento de Escultura de la UB. En dicho estudio, examina las experiencias acumuladas como profesora durante los tres cursos académicos previos. Las estrategias pedagógicas desarrolladas por Grau Costa se basan en la elaboración de fichas docentes que fomentan el autoconocimiento, la búsqueda de la individualidad creadora y el desarrollo de obras escultóricas personales y de nueva creación por parte del alumnado. Posteriormente, estas metodologías se desarrollan en profundidad en la serie de publicaciones “Dimensiones XX. Arte, investigación y docencia” (Grau Costa, 2013; Grau Costa & Porquer Rigo, 2017, 2018), en las que también colabora María Dolores Callejón Chinchilla, igualmente

codirectora de esta tesis, y profesora especializada en el ámbito de la didáctica de la expresión plástica. El estudio de las metodologías docentes desarrolladas por Grau Costa ha resultado fundamental para el desarrollo de esta investigación, y han servido como un excelente punto de partida para proponer algunas de las actividades docentes relacionadas con el objeto cotidiano que han sido incluidas en esta tesis. A continuación, examinaremos detenidamente en qué consisten exactamente estas estrategias de enseñanza.

Fichas pedagógicas

Las metodologías docentes de la profesora Grau Costa se basan en el diseño y ejecución de ejercicios prácticos que establecen una serie de pautas a seguir. El objetivo principal de estas actividades, que se materializan en forma de fichas didácticas, es el desarrollo de obras escultóricas personales y de nueva creación por parte de los/as estudiantes del primer curso de los estudios de Bellas Artes. Estas fichas se dividen generalmente en ocho puntos, que aportan la información necesaria para la realización de los ejercicios. Estos ítems son: propuesta de trabajo, enunciado, para hacerlo, condicionantes, proceso, materiales, presentación y material de consulta o de referencia. Sin embargo, esta estructura puede variar según la naturaleza específica de cada ejercicio. A continuación, Grau Costa & Sasiain (2017) detallan los contenidos de cada punto:

Propuesta de trabajo: la orientación básica, la fuente primaria de la ficha. La respuesta a la pregunta “¿de dónde viene?”, que nos contextualiza antes de empezar.

Enunciado: el *quid* de la cuestión, el elemento disparador de la acción. La dirección hacia donde apuntar.

Para hacerlo: ya sea en una lista o en una sola frase, la indicación de cómo proceder a partir del enunciado.

Condicionantes: pequeñas piedras en el camino para activar los mecanismos divergentes.

Proceso: en una lista o en una sola frase, indicaciones metodológicas complementarias.

Materiales: técnicas y materias sobre las que trabajar la actividad práctica.

Presentación: espacio o formato donde plantear nuestra propuesta creativa.

Material de referencia: referencias bibliográficas que soportan los contenidos procesuales de la ficha (Grau Costa & Sasiain, 2017, p. 19).

Algunos de los ejercicios propuestos requieren formalizar escultóricamente ideas o materiales provenientes de otras disciplinas, como la aplicación de un poema *haiku* a la escultura. Estas actividades comportan una indudable dificultad, pero no deben resultar o parecer imposibles de realizar. El objetivo de este equilibrio es evitar el posible rechazo o resistencias ante pruebas que puedan parecer insuperables (Grau Costa, 2000a, p. 78). Entre los puntos incluidos en las fichas didácticas, el enunciado nos da la información más valiosa sobre el contenido del ejercicio. En este punto se emplaza a los/as estudiantes a desarrollar soluciones personales ante retos de carácter creativo, y cabe mencionar que habitualmente genera desconcierto entre el alumnado, debido a la singular naturaleza de lo requerido. Este tipo de enunciado, con un carácter deliberadamente provocador, lleva al alumnado “a la búsqueda de soluciones, a cuestionarse y a tomar decisiones que le acerquen a la investigación como método y a la creación como respuesta” (Grau Costa, 2000a, pp. 69-70).

Metodologías del descubrir y metodologías de la creación

Grau Costa (2000a, 2000b, 2000c) aplica en estos ejercicios una técnica que denomina *metodologías del descubrir*. Estas consisten en una serie de actividades docentes que instan a los/as estudiantes a ofrecer una respuesta de carácter intuitivo e individual, y que fomentan la percepción como instrumento de conocimiento. Esta técnica es precisamente recuperada por Caeiro et al. (2021) como una forma válida de dar respuesta a la necesidad de introducir métodos abiertos, que integren al alumnado y profesorado en la enseñanza artística. Además, esta metodología “actúa directamente sobre las capacidades individuales, por encima del colectivo” (Grau Costa, 2000b, p. 77). De esta forma, percepción y actuación intuitiva se priorizan sobre la actuación racionalizadora, con el objetivo de ir al encuentro de la individualidad creadora personal de cada estudiante. Grau Costa & Sasiain (2017) han trazado paralelas entre esta técnica y otras metodologías como el “Aprendizaje basado en la investigación” (*Inquiry Based Learning*), desarrollado por psicólogos como Jerome Bruner o Jean Piaget en sus propuestas para la educación primaria. Sin embargo, las autoras también son conscientes de las diferencias entre ambas técnicas: “Nuestras propuestas no dan prioridad especial ni a los conocimientos ni a la experimentación científica. Nuestras metodologías plantean la autocontemplación como investigación, donde la intuición es la herramienta preferente. En la creación artística este aspecto es fundamental” (2017, p. 17).

A medida que Grau Costa ha ido desarrollando este tipo de actividades docentes, experimentando con los enunciados y constatando resultados, decide establecer una nueva técnica, denominada en este caso *metodologías de la creación*. Esta técnica consiste en ejercicios en los que “se trabajan básicamente métodos de creación de artistas concretos, de los cuales extraen segmentos de ‘su modo de hacer’, para convertirlos en objetivos de actividad” (Sasiain, 2012, p. 79). Partimos de la premisa de que cada artista posee una metodología personal de trabajo que se va definiendo y desarrollando a lo largo de su trayectoria. “Sus circunstancias personales y sus inquietudes conceptuales y plásticas van impregnando su existencia, generando en su obra una forma de pensar, actuar y construir”. De esta forma, “el método de trabajo va definiendo su obra a partir de ciertas características

o inquietudes que se van repitiendo” (Sasiain, 2012, p. 80). Los ejercicios de *Metodologías de la creación* requieren, además, una respuesta por parte del alumnado. Se le insta a que examine las estrategias personales de trabajo de diferentes artistas y a que se apropie de sus “modos de hacer”. Esto no significa que los resultados deban parecerse a la obra original de la que parten. Al contrario, al apropiarse del procedimiento, y no de la apariencia de la obra, se evita la elaboración de obras que parezcan copias (Grau Costa, 2000a, p. 101).

Tanto las *Metodologías del descubrir* como las *Metodologías de la creación* se describen en profundidad en la serie de publicaciones “Dimensiones XX. Arte, investigación y docencia” (Grau Costa, 2013; Grau Costa & Porquer Rigo, 2017, 2018). Esta serie tiene como objetivo adaptar los métodos de enseñanza y aprendizaje universitarios a las necesidades comunicativas de la realidad actual, que se basan en la transversalidad, la red y la asociación de ideas y acciones. Estos cambios favorecen entonces la transformación gradual de las relaciones entre personas (2013, p. 11). Los tres libros que componen “Dimensiones XX” analizan en profundidad la obra de diferentes artistas. Las contribuciones de profesores/as de la Facultad de Bellas Artes de la UB complementan este análisis. En este contexto, se desarrollan expresamente una serie de fichas pedagógicas basadas en los métodos creativos de cada artista. Por último, se documentan las respuestas de los/as estudiantes, presentadas en forma de exposiciones colectivas en espacios expositivos de la universidad. Esta serie de publicaciones permite además profundizar en el desarrollo y contextualización de las metodologías docentes de Grau Costa. En particular, se introducen nuevas categorías para clasificar estas metodologías y se afinan los conceptos empleados por la profesora. Por ejemplo, en el segundo volumen de “Dimensiones XX”, se establecen nuevas tipologías de fichas: monográficas, de diálogos y temáticas:

Bajo el concepto de *monográficas* englobamos aquellas que trabajan desde las metodologías de creación desarrolladas por una artista en concreto. Bajo el de *diálogos*, aquellas que entrecruzan métodos de creación de más de una artista con el fin de poner en relieve sus puntos de contacto (conceptuales, procedimentales, tecnológicos,

ideológicos o filosóficos, emocionales, históricos y sociales). Finalmente, las *temáticas*, son aquellas que abren un marco de debate, que exploran las experiencias de arte múltiples y/o que giran sobre un marco teórico concreto (Grau Costa & Porquer Rigo, 2017b, p. 22).

En el tercer volumen de esta serie, se introducen tres tipologías de fichas adicionales: *monográficas*, basadas en una obra de arte concreta; *mono-multigráficas*, que poseen un carácter similar, aunque “se internan poco a poco en la acción colectiva, en el difuminado de la acción individual y en la repercusión en la comunidad”; y, por último, *multigráficas-comunitarias*, que se orientan decididamente hacia lo comunitario, hacia el arte social (Grau Costa & Porquer Rigo, 2018b, p. 14). Por último, cabe mencionar que Porquer Rigo (2018), también profesor en la UB, analiza estos parámetros en su propia tesis doctoral, titulada *Hacerse desde la periferia: Cartografía metodológica de un artista/investigador/docente en una institución de educación superior*. El autor aplica una clasificación adicional de las *metodologías del descubrir* y las divide en 1) estrategias ideológicas, 2) estrategias prácticas y 3) estrategias prosaicas (2018, p. 27).

En general, es posible observar una tendencia hacia metodologías orientadas cada vez más hacia la comunidad. En este sentido, el peso de lo individual ha ido perdiendo relevancia, hasta el punto de que en la última publicación se ha obviado cualquier tipo de referencia explícita a detalles como si “la protagonista de una ficha es artista novel, antigua alumna, profesora o artista consolidada” (Grau Costa & Porquer Rigo, 2017b, p. 22). De modo similar, las nuevas fichas docentes ya no aspiran a “potenciar el reto personal de quien las ejecuta (la persona lectora-actora)”, sino a dirigirse “hacia una vertiente de acción colectiva-social” (Grau Costa & Porquer Rigo, 2018b, p. 13).

La herencia de la Bauhaus en la educación artística contemporánea: comparando metodologías

El examen detallado de su *Proyecto docente*, sumado a la experiencia propia como estudiante de la asignatura “Escultura I” con la profesora Grau Costa en el curso 1998/99,

nos ha permitido establecer algunas similitudes entre estas estrategias docentes aplicadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y los métodos empleados en el curso preliminar de la escuela Bauhaus²⁵, en Alemania. En primer lugar, ambas asignaturas están dirigidas a estudiantes que inician sus estudios, y su objetivo principal de despertar la creatividad de los/as estudiantes mediante la incorporación de objetos cotidianos como recurso didáctico. Por ejemplo, en la actividad docente *Contexto y descontextualización*, diseñada por Grau Costa (2000a), entran en juego la contraposición interdisciplinar de los significados de objetos e imágenes, así como el azar como metodología de trabajo. El ejercicio consiste en crear una composición visual que combine una imagen fotográfica y un objeto cotidiano. La imagen debe estar relacionada con el contenido de una frase (escogida al azar entre diversas propuestas por la profesora), y el objeto cotidiano debe crear una interacción o diálogo visual con la imagen. El enunciado del ejercicio propone: “exponer el contenido de una frase mediante la provocación dialogante entre una imagen fotográfica y un objeto cotidiano” (Grau Costa, 2000a, p. 34). Esta actividad persigue un objetivo principal de autoconocimiento y reflexión, que difiere enormemente respecto a las metodologías tradicionales de creación plástica.

De forma similar, también la actividad *Attrezzo* propone un ejercicio de carácter interdisciplinar, esta vez entre escenografía y escultura, y cuyo objetivo principal es “acercarse a la narrativa que suministran los objetos en el contexto escénico para poder extrapolarla a la expresión plástica” (Grau Costa, 2000a, p. 42). Cada estudiante debe responder a un texto (encontrado y escogido al azar entre los propuestos por la profesora), con la realización de un simulacro de escenografía. La disposición del conjunto de objetos y enseres realizada por el/la alumno/a, que generalmente serviría para llevar a cabo una representación escénica, adquiere aquí una cualidad escultórica, y también se evalúa aplicando una mirada proveniente del arte. Para ello, la escena debe registrarse mediante una fotografía *polaroid*.

25 A diferencia de los cursos posteriores, en el curso preliminar de la Bauhaus se aplican metodologías innovadoras que no se centran en la aplicación de conocimientos a problemas prácticos. Este periodo inicial se realiza en el primer semestre de la formación de esta escuela alemana y es la única etapa educativa que se enfoca exclusivamente en la autoexploración y la estimulación de la creatividad de los/as estudiantes.

Retomando la comparación que estamos realizando, cabe observar otras similitudes relevantes con los ejercicios llevados a cabo en el curso preliminar de la Bauhaus. En concreto, podemos identificar las siguientes coincidencias:

-Foco en la interdisciplinariedad: Tanto las metodologías de la profesora Grau Costa como el curso preliminar de la Bauhaus adoptan un enfoque que permite a los/as estudiantes explorar diferentes disciplinas artísticas y aprender a relacionarlas entre sí.

-Autoconocimiento: Ambos cursos ponen el énfasis en un enfoque que permite a los/as estudiantes desarrollar su propia voz creativa y su propio estilo, acorde con los intereses individuales de cada alumno/a.

-Búsqueda de la individualidad creadora personal: Ambas metodologías adoptan un enfoque que permite a los/as estudiantes expresarse de forma personal y original.

Finalmente, cabe añadir algunas curiosidades provenientes de la propia experiencia como alumna de la asignatura “Escultura I”. En las clases de la profesora Grau Costa, los/as estudiantes empleaban a menudo, como materia prima, los numerosos objetos y materiales que pueden encontrarse en los contenedores de los talleres de escultura de la Facultad. Estos objetos podían servir para improvisar formas escultóricas que se adaptaran a los requerimientos de los ejercicios, lo que permitía ahorrarse construir la escultura desde cero. De forma similar, los/as estudiantes del curso preliminar de Johannes Itten recogían objetos encontrados por las calles de Weimar y los arrastraban hasta la Bauhaus para utilizarlos como material de trabajo en sus ejercicios del curso preliminar. En otras palabras, tanto en las clases de Itten como en las de Grau Costa se aplicaban los principios del reciclaje artístico para abordar los retos creativos planteados en los ejercicios de sus asignaturas. Además, estos objetos son perfectamente accesibles y fáciles de encontrar, lo que permite a los/as estudiantes explorar diferentes posibilidades sin preocuparse por el coste o la disponibilidad de los materiales.

Hacia la interdisciplinariedad, el autoconocimiento y la búsqueda de la individualidad creadora personal

Hemos analizado una serie de ejercicios propuestos por la profesora Grau Costa en diversas asignaturas impartidas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona que, a través del uso de fichas pedagógicas, instan a incorporar objetos cotidianos como una herramienta didáctica. Estas actividades docentes tienen como objetivo fomentar la creación de obras escultóricas personales y originales, por parte de los/as estudiantes, en respuesta a los enunciados provocadores contenidos en dichas fichas. Mediante el desarrollo y aplicación de técnicas como las *Metodologías del descubrir* o las *metodologías de la creación*, Grau Costa busca motivar a los/as estudiantes a desarrollar soluciones personales ante desafíos de naturaleza creativa. Estas metodologías han experimentado un desarrollo significativo en las últimas dos décadas, incorporando nuevas categorías y tipologías de fichas didácticas. Se trata de enfoques educativos en constante evolución, que han transitado desde una perspectiva individual hacia preocupaciones crecientemente orientadas hacia la comunidad.

En nuestro análisis, hemos identificado algunas similitudes entre estas metodologías y los ejercicios propuestos en el marco del curso preliminar de la Bauhaus, con el fin de comprender mejor su origen y los posibles avances que ofrecen en el ámbito educativo. Ambas asignaturas se dirigen a estudiantes del primer curso académico y proponen actividades docentes basadas en la incorporación de objetos cotidianos. Otro de los puntos en común de ambos cursos es el uso de objetos encontrados y materiales reciclados, que tiene como objetivo fomentar la creatividad y la experimentación. Además, hemos observado que conceptos como la interdisciplinariedad, el autoconocimiento, y la búsqueda de la individualidad creadora personal de cada alumno/a desempeñan un papel primordial en ambos cursos por igual, conectando además con los valores impartidos actualmente en las facultades de arte a nivel internacional.

Es importante destacar que, aunque hemos observado similitudes entre el curso preliminar de la Bauhaus y los contenidos impartidos en una facultad de arte, el primero se enmarca en un enfoque educativo general que es fundamentalmente distinto. Recordemos que la formación en la Bauhaus está profundamente condicionada por su ambicioso objetivo de fusionar dos tipos de institución diferentes: una academia de arte y una escuela de artes y oficios. Además, esta escuela persigue otros objetivos que también difieren de los de una facultad de arte, como la disolución de las fronteras entre arte y artesanía y la instauración del taller como núcleo de la formación artística en detrimento del tradicional estudio de artista. A pesar de esto, las similitudes que hemos observado son suficientemente significativas y ponen de manifiesto que las metodologías de la profesora Grau Costa están basadas en una tradición pedagógica sólida y con una larga historia, que además se complementan con su formación doctoral centrada en la presencia del objeto cotidiano en la escultura contemporánea (1995).

Finalmente, cabe mencionar que el curso preliminar de la Bauhaus es considerada una de las iniciativas más innovadoras de la historia de la educación artística, y esta escuela ha ejercido una poderosa influencia, ya sea directa o indirectamente, en ámbitos como el arte, la arquitectura, el diseño de mobiliario y de objetos durante el último siglo. Por otro lado, los ejercicios que hemos examinado, basados en la incorporación de objetos cotidianos, son parte de enfoques pedagógicos innovadores y en constante evolución que fomentan la creatividad del alumnado, especialmente en los primeros años de los estudios de arte. Estos ejercicios demuestran que los objetos aún conservan su frescura y carácter original, justificando así su uso como herramientas pedagógicas en la actualidad.

3.2. Hacia nuevas soluciones pedagógicas: ejercicios adaptados a las restricciones de la pandemia de Covid-19

En este apartado se ha recopilado una serie de artículos publicados previamente en diversas revistas científicas, basados en la propia experiencia docente durante la pandemia de Covid-19. Estos textos detallan diversas formas de adaptación a las restricciones impuestas por la crisis sanitaria con el fin de mantener las tareas lectivas de las asignaturas. Durante los primeros días del confinamiento domiciliario generalizado, en marzo de 2020, las universidades no disponían aún de las herramientas necesarias para implementar el nuevo modelo de clases en línea. En este contexto, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona propusimos una serie de ejercicios prácticos a los/as estudiantes utilizando recursos cotidianos como solución de emergencia para poder proseguir las tareas de creación personal. Posteriormente, durante el primer semestre del curso 2020-21, debido a la evolución de la incidencia de la enfermedad, tuvieron que adaptarse cursos esencialmente prácticos a un formato híbrido. Sin embargo, al no tener acceso al taller de la Facultad, esto tuvo que hacerse incorporando el uso de materiales accesibles, técnicas sencillas, y procedimientos comprensibles, en sesiones *online*.

Aproximadamente dos años después, una vez levantadas las restricciones asociadas a la pandemia, y observando los cambios acaecidos con una cierta perspectiva, podemos constatar que la crisis sanitaria nos obligó a implementar nuevas estrategias docentes que resultaron fruto, en gran medida, de la creatividad de alumnos/as y profesores/as ante una situación de emergencia. Estas metodologías han incorporado una serie de soluciones digitales, concebidas inicialmente para poder proseguir las clases *online*, algunas de las cuales siguen aplicándose, como las videoconferencias o el traslado de los contenidos lectivos a plataformas en línea, los *campus virtuales*. Estos últimos consisten en una *intranet* que incluye servicios administrativos, pedagógicos, organizativos y técnicos; en que cada facultad puede organizar los servicios y actividades académicas, y que incluye espacios personales para los/as estudiantes.

La relevancia de los recursos digitales no se limita a la docencia; actualmente los consejos de departamento en las universidades se realizan principalmente por videoconferencia o

en formatos híbridos, lo que facilita alcanzar fácilmente el *quorum* de participación del 50% del profesorado necesario para llegar a acuerdos y aplicar cambios de forma efectiva. Las experiencias docentes que examinaremos en este apartado, adaptadas a las inverosímiles normas de juego aplicadas en un contexto de emergencia de salud pública, han revelado algunos puntos que consideramos pueden resultar útiles y contribuir a enriquecer determinados aspectos de la educación universitaria. A continuación, nos remontaremos al inicio de la crisis sanitaria, para entender cómo hemos ido desarrollando las mencionadas metodologías docentes.

3.2.1. Escultura sin taller: recursos accesibles para una educación artística a través de los objetos cotidianos

²⁶ En un gesto insólito, el 13 de marzo de 2020, el Gobierno decreta el estado de alarma, vigente a partir del día siguiente, que implica un confinamiento domiciliario generalizado para intentar contener la pandemia de Covid-19. Las asignaturas de las universidades y de sus facultades de bellas artes deben entonces adaptarse, precipitadamente, a la imposibilidad de realizarse de forma convencional. Aunque se asegura que no pelagra el suministro de productos básicos, durante los primeros días de confinamiento el comercio no esencial se encuentra cerrado al público, factor que dificulta enormemente la adquisición de cualquier tipo de material de trabajo. En este texto dejaremos constancia de la propuesta de actividad para la asignatura “Taller de Creación II” (TCII) del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB), durante el breve paréntesis temporal en el que no podíamos salir de casa, pero tampoco estaban implementadas las clases por videoconferencia. En TCII se optó por la utilización de materiales que los/as estudiantes pudieran tener a su alcance, como

²⁶ Este texto es un extracto del siguiente artículo: Llobet Sarria, J., Grau Costa, E., Ros Vallverdú, J., y Porquer Rigo, J. M. (2021). Objetos cotidianos y escultura sin taller: Una experiencia educativa artística adaptada a las restricciones de la pandemia de Covid-19. *Revista del Congreso Internacional de Docencia Universitaria e Innovación (CIDUI)*, 5. <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDUI/article/view/388004>

una solución de emergencia para continuar con la docencia. **Si los objetos cotidianos se utilizan con naturalidad para crear arte, también se pueden emplear como material didáctico en las escuelas de Bellas Artes.**

“Taller de Creación II”

TCII es una asignatura obligatoria de tercer curso en el Grado en Bellas Artes de la UB, con una carga lectiva de 12 créditos ECTS, y en la que el alumnado elige conscientemente un ámbito de trabajo creativo: Escultura, Pintura, Dibujo... según consta en el plan docente (Ros Vallverdú, 2020). Centrada en el trabajo metodológico y de taller, esta materia sirve como orientación para empezar a desarrollar un lenguaje propio que desemboque en el Trabajo Final de Grado (TFG). En el ámbito de Escultura de esta asignatura, se había invitado a Llobet & Pons (colectivo artístico del que forma parte la autora de esta tesis) a realizar una presentación de sus proyectos artísticos, a mediados del mes de marzo de 2020. La asignatura se vio entonces plenamente afectada por las medidas de confinamiento domiciliario. En los primeros días, esta situación cogió al equipo docente por sorpresa: el alumnado debía permanecer en casa, los talleres y aulas se cerraron, y adquirir cualquier tipo de material —incluso por internet— se transformó en una tarea enormemente complicada. La ponencia de Llobet & Pons también quedó suspendida.

Desmotivados/as por la falta de material y de espacio para poder realizar sus proyectos, los/as estudiantes podían llegar a una situación de frustración. La Universidad de Barcelona, como el resto de instituciones educativas, no disponía aún de las herramientas necesarias para llevar a cabo sesiones online. Sin embargo, los/as docentes debíamos continuar con nuestras tareas lectivas. Teniendo en mente los *Objetivos de Desarrollo Sostenible* (Organización de Naciones Unidas, 2015) (Véase la relación de estas metas propuestas por los/as líderes mundiales en la página 21) y, en particular, aquellos que se refieren a promover oportunidades de aprendizaje para todos/as y en cualquier situación —y esto debe incluir una pandemia— nos pusimos manos a la obra. ¿Cómo podían los/as estudiantes sacar provecho de la situación en la que nos encontrábamos? ¿Cómo podía el equipo docente animarles a crear trabajos desde su casa, donde pasaban día tras día encerrados/as, sin la posibilidad de asistir a la Facultad?

Los proyectos de Llobet & Pons consisten en esculturas que incorporan objetos encontrados en su entorno diario. En sus obras, el colectivo parte de objetos como escobas, fregonas, zapatos, calcetines, sillas, gafas, recogedores, botas de agua, tenedores, tijeras, o jarras de cerveza (Fernández Pons & Llobet Sarria, 2016; Llobet Sarria & Fernández Pons, 2013) para realizar piezas escultóricas que luego son expuestas (Véanse diferentes ejemplos de estas obras con objetos cotidianos en el “Anexo” en la página 316). En resumen, las obras de Llobet & Pons se realizan a partir de material que cualquier estudiante tiene en su casa, incluso sin tener que salir a comprarlo. El programa de TCII podría entonces adaptarse a la metodología de trabajo con objetos cotidianos empleada por Llobet & Pons, ya que sería accesible para los/as estudiantes y podrían realizarlo desde sus casas. La premisa básica del ejercicio que se propuso era la de observar su entorno inmediato y crear una pieza artística, partiendo de un objeto cotidiano. El objetivo era motivarles durante ese duro y monótono confinamiento, y propiciar que fueran resolutivos/as con aquello que tenían a su alcance. Y que su mesa se transformara en su taller.

Este planteamiento cristalizó en la ficha didáctica *Lo encontré en un rincón* (Grau Costa et al., 2020) compuesta a partir del método didáctico de “metodologías del descubrir” (véase página 171) desarrollado por Eulàlia Grau Costa en su *Proyecto Docente* (Grau Costa, 2000a; 2000b; 2000c) y en la serie de publicaciones “Dimensiones XX. Arte, investigación y docencia” (Grau Costa, 2013; Grau Costa & Porquer Rigo, 2017a, 2018a). Este método propone actividades que parten de una premisa (formal, referencial, situacional) y establece una serie de condicionantes y pautas a seguir para elaborar una obra personal a partir del análisis de distintos métodos creativos.

En *Lo encontré en un rincón* se hizo hincapié en la observación de “rituales comunitarios de confinamiento” (como aplaudir cada día desde los balcones en reconocimiento a la tarea del personal sanitario) y en la potencialidad de los objetos mundanos. También se proporcionó una lista de referentes artísticos que pudieran servir como ejemplos para enfrentarse a la tarea. De forma simultánea se creó —colaborativamente a través de mensajería instantánea— una cuenta en las redes sociales ²⁷, con el fin de que cada



Llobet & Pons. *Wild thing, you make my heart sing* (2015)



Llobet & Pons. *Boot and Tape* (2007)

27 <https://www.instagram.com/esculturasintaller>

estudiante pudiera exponer allí sus propuestas escultóricas terminadas. La red social se reveló como una plataforma adecuada para motivar a los/as estudiantes a compartir sus resultados, así como para crear un diálogo y un debate entre ellos/as que permitía una autoevaluación de las propuestas a través de comentarios a las imágenes.

Cada estudiante contribuía con tres fotos a la cuenta de *Instagram*, pudiendo incluir una descripción y un texto para el pie de foto. Lo que comenzó como un mero ejercicio sirvió de motivación e impulso para algunos/as estudiantes; y para otros/as, como hilo conductor para seguir trabajando sobre este tema.

Así es como se mostró la ficha didáctica al alumnado:

Lo encontré en un rincón.

Una actividad de “metodologías del descubrir”.

Propuesta original de: Eulàlia Grau Costa, Jasmina Llobet y Joan Miquel Porquer Rigo

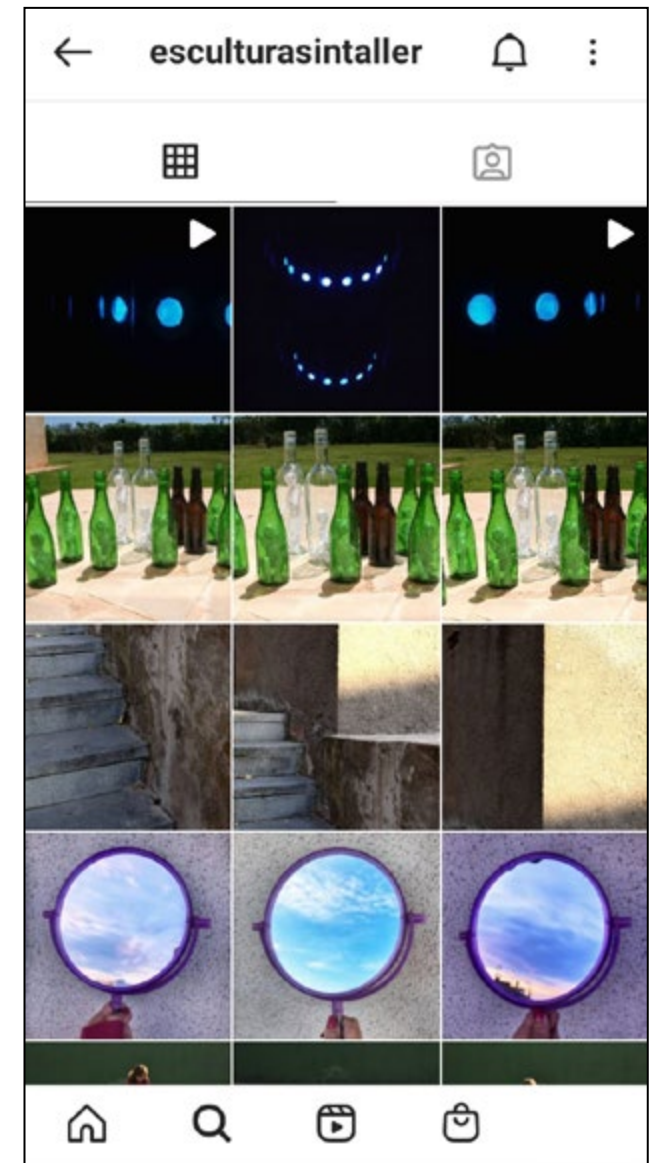
Ficha pedagógica aplicada en la metodología de la asignatura Taller de Creación II (Sección Escultura I) del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, Curso 2019-2020

Propuesta de trabajo:

A partir de la serie de obras “Object and Sculpture” de Llobet & Pons (www.llobetpons.com).

Enunciado:

“Estoy encerrada en casa. Solo puedo salir en momentos justificados: para ir a comprar, para ir a la farmacia y, si soy ‘esencial’, para ir a trabajar. Para nada más! Hoy, sin pensarlo, me he encontrado con un objeto en las manos y me he preguntado en voz alta: ‘y contigo, ¿qué puedo hacer?’. En ese momento, he decidido continuar



<https://instagram.com/esculturasintaller> (2020)

con lo cotidiano. Después me he parado un rato. Son las ocho de la tarde, y salgo al balcón a sumarme al vecindario, que aplaude. Vuelvo a entrar y es como si el tiempo no hubiera pasado.

Vuelvo a encontrarme con él, el objeto. Pero ahora, además de la pregunta 'y contigo, ¿qué puedo hacer?' Me viene a la mente un texto, un fragmento que me recuerda a este objeto, que me lo sugiere. Es como si lo hubiera leído ayer: me lo describe el pensamiento.

Me pongo a buscar el texto y —sorprendentemente— lo encuentro. Comienzo a crear mentalmente relaciones entre el texto y el objeto. Fluyen las ideas y cada vez me entusiasmo más. Los pensamientos me obligan a moverme y buscar herramientas para poder formalizarlos.

Y me fijo en un detalle importante: todo esto lo hago con el objeto en las manos”

Para realizarlo:

1) Utilizando el azar como método y el instinto como razón para hacer: resitúa, repostula, reconvierte, revisualiza, recompone, reúne, remonta, reforma, recupera, endereza, reengancha, recuece, reposa, reubica, reconstruye, replica, revolta, reviste, revesa, revigoriza, recalca, reclama, recarga, recicla, recoge, recombina, recompensa, reconcilia, rectifica, reduplica, reocupa, retoma, resuena, revela, retoca, reseca, re-... este objeto encontrado y este texto recordado, buscado, atrapado.

2) Configura una nueva narrativa de él (el objeto) con los / las otras (cosas, lugares, personas, animales, plantas...) y ajústalo al texto.

Condicionantes:

En casa, siempre en casa. Y para decirlo al mundo desde casa.

Proceso:

Trabaja la escala, la proporción, la sorpresa, el descubrimiento, lo absurdo, lo real, lo imaginario, lo verídico, lo falso, lo dialéctico, lo notorio, lo superfluo, lo onírico, lo...

Materiales:

El objeto encontrado, el texto encontrado y todo lo que tengas a mano.

Presentación:

Emplea los recursos virtuales (correo electrónico, *Youtube*, *Vimeo*, *Instagram*...) para alojar, compartir y completar tus experiencias. Haz una cadena con las otras personas, con el fin de que imagen, objeto y texto nos lleven a una obra conjunta, o a muchas obras sueltas.

Referencias

Toma como referencia el trabajo de Llobet & Pons (llobetpons.com) y completa telemáticamente con otros artistas que te interesen y que hagan del objeto transformado su paradigma: Nicolás Lamas (nicolaslamas.net), Mar Arza (mararza.com), Paola Villanueva (paolavillanueva.com), Clara Nubiola (claranubiola.com), Makea Tu Vida (makeatuvida.net), Benedetto Bufalino (benedettobufalino.com), Marina Rubio (marinarubio.net), Colin Furze (colinfurze.com), Tura Sanglas (@turasanglas), Nik Ramage (nikramage.com), David Bestué (davidbestue.net), Freya Jobbins (freyajobbins.com), Obvious Plant (@obviousplant), Sean Charmatz (@sean_charmatz), Jan Hakon Erichsen (@janerichsen), Erwin Wurm (erwinwurm.at), Simone Giertz (Simonegiertz.com), Jean-Luc Vilmouth (jeanlucvilmouth.com), Dennis Oppenheim (dennisaoppenheim.org)...
(Grau Costa et al., 2020)



Julia Paula Portal. *Vino tinto ofrenda a Changó* (2020)



Pau Millán. *Vides confinades* (2020)



Maria Lluïsa Carrera. *Laberint* (2020)



Laura Sanchez. *Confinats (III)* (2020)



Joana Boix. *Lista de la compra 2* (2020)



Aurora. *(A)prender* (2020)

Adaptación de la metodología de los objetos cotidianos de Llobet & Pons

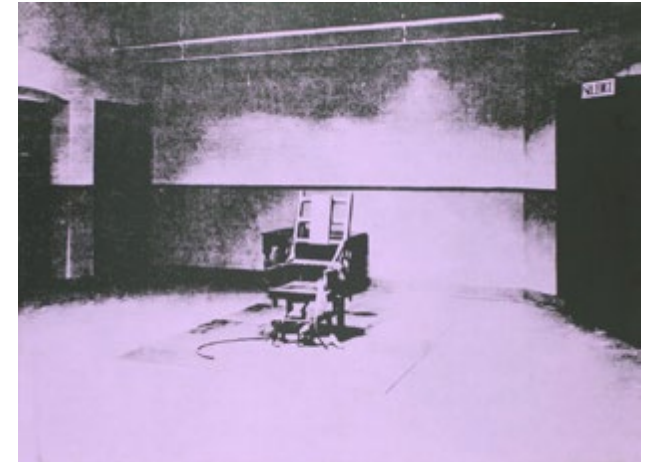
Como hemos podido constatar en el caso de la asignatura “Taller de Creación II” del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, además de en arte contemporáneo, los objetos cotidianos también pueden utilizarse como material didáctico. En esta materia se propuso a los/as estudiantes un ejercicio práctico utilizando objetos cotidianos como solución de emergencia ante las medidas de confinamiento domiciliario y el estado de alarma decretado por el Gobierno el 13 de marzo de 2020. El confinamiento nos obligó a actuar con rapidez, a adaptar los materiales docentes a las circunstancias y a las necesidades del alumnado. Aplicamos la metodología de trabajo con objetos cotidianos empleada por Llobet & Pons como una forma accesible para los/as estudiantes, y que podían realizar desde sus casas.

3.2.2. Reproducción de una manzana por videoconferencia: incorporación de metodologías *online* a la creación de moldes en escultura

²⁸ Según Byung-Chul Han (2015), “lo pulido, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual” y atraviesa todos los ámbitos de nuestra sociedad. “Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia”. Como ejemplo de esta “sociedad positiva”, Han toma la obra artística de Jeff Koons o los *smartphone*: ambos artefactos de superficies pulidas y sin costuras, pero, por otro lado, también “vaciados de todo sentido”. Han contrapone a Koons con la obra de Warhol, un artista que encarna una filosofía similar, pero que aún conserva la negatividad en ciertas temáticas. Esto puede observarse, por

28 Este texto es un extracto del siguiente artículo: Llobet Sarria, J. y Fernández Pons, L. (2021). Reproducción de una manzana por videoconferencia: Incorporación de metodologías online a la creación de moldes en escultura. *Revista del Congreso Internacional de Docencia Universitaria e Innovación (CIDUI)*, 5. <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDUI/article/view/388003>

ejemplo, en la serie *Muerte y Desastre*, realizada por Warhol entre los años 1962 y 1964-65, que incluye serigrafías de accidentes automovilísticos, de suicidios, de crímenes y de sillas eléctricas en distintos colores. En Koons no hay muerte ni desastre, todo resulta redondeado, liso, satinado y perfecto. Sin embargo, “no ofrece nada que interpretar, que descifrar, ni que pensar. Es un arte del ‘me gusta’”. Su lema es el de abrazar al público, complacerlo en todo momento, no contrariarlo. Su obra es intencionadamente infantil, banal. Además, en presencia de las esculturas de Koons, como por ejemplo, *Balloon Dog* (1994-2000), surge un “imperativo táctil”: queremos tocarlas, como si fuera un móvil, o incluso lamerlas. Tampoco es casual que sus superficies tengan un acabado de espejo. “Como sucede con los *smartphone*, en presencia de las esculturas bruñidas y brillantadas, uno no se encuentra con el otro, sino solo consigo mismo”. De esta forma “queda totalmente eliminada (...) la alteridad o la negatividad de lo distinto y de lo extraño”. Las esculturas de Koons son solo lo que su superficie pulida, no hay nada detrás, u oculto en su interior. “El mundo de lo pulido es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa”. Este mundo está fabricado, como las obras de Jeff Koons o los *smartphone*, para evitar lo externo y reforzarnos en nuestra individualidad, atraer *likes*, y ser compartido en las redes sociales (Han, 2015, pp. 11-23). Hemos visto que, durante el primer semestre de 2020-21, la evolución de la pandemia de Covid-19 y las restricciones impuestas obligaron a adaptar los contenidos de las asignaturas universitarias a un formato híbrido que compagina recursos online y presenciales. A continuación analizaremos el caso de la asignatura “Laboratorio de Escultura” del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB), en la que los procedimientos de las clases presenciales se adaptan a un nuevo modelo basado en la Web 2.0: videoconferencias, *blogs*, foros de discusión o *wikis*. Observaremos si es posible construir un nuevo modelo sobre los recursos que ofrece la Web 2.0 y las redes sociales, un modelo relevante y que deje atrás la superficialidad de “lo pulido” y de la “sociedad positiva”.



Andy Warhol. De la serie *Muerte y Desastre*, *Silla eléctrica* (1967)



Jeff Koons. *Balloon Dog* (1994-2000)

Descripción de la asignatura “Laboratorio de Escultura”:

“Laboratorio de Escultura” es una asignatura obligatoria, de 6 créditos ECTS y 4 horas lectivas a la semana, cursada por los/as estudiantes de primero del Grado de Bellas Artes UB. Según consta en el plan docente, uno de sus objetivos es el “conocimiento y utilización correcta de las tecnologías fundamentales de iniciación a la producción escultórica” (Oliva, 2020). Durante cinco sesiones, de cuatro horas cada una, los/as alumnos/as aprenden técnicas relacionadas con cada una de las tres secciones que componen la asignatura (materiales blandos, talla de piedra y moldes), que cursan consecutivamente. La particular estructura de “Laboratorio de Escultura” proviene del gran número de estudiantes de primer curso. Una de las problemáticas de esta materia es cómo gestionar la seguridad y el aprendizaje adecuado para las alrededor de 300 personas matriculadas, anualmente, en el conjunto de la facultad. “Los espacios de taller —por su tamaño, infraestructura y herramientas— serían inoperativos y peligrosos si fueran utilizados por la magnitud de una asignatura al uso (de 30 a 50 alumnos/as)” (Porquer Rigo, 2018, p. 200). ¿Cómo resolver este problema? La respuesta es sencilla: “dividiendo a los/as estudiantes en pequeños subgrupos conformados aleatoriamente” (Porquer Rigo et al., 2014). Estos grupos están formados, como máximo, por 18 alumnos/as, y van rotando por las tres secciones de la materia, a lo largo del semestre.

Si el objetivo general de “Laboratorio de Escultura” es transmitir y ayudar a poner en práctica técnicas básicas de la escultura, en la sección de “moldes” se trata de enseñar los “principios básicos de las técnicas de reproducción de modelos tridimensionales” (Oliva, 2020). Cada profesor/a asigna una serie de tareas a realizar durante las cinco sesiones, puntuando su sección por separado, y la nota final de la asignatura resulta de un promedio de la nota obtenida en cada una de las tres secciones.

Adaptación de sesiones presenciales a sesiones *online* en una asignatura de taller:

Debido a su carácter esencialmente práctico, el trabajo en el taller es primordial en “Laboratorio de Escultura”. “La actividad de esta asignatura se centra en aprovechar las infraestructuras de talleres —y sus respectivos/as maestros/as técnicos/as” (Porquer Rigo et al., 2014, p. 3). Sin embargo, en el primer semestre de 2020-21, debido a la repentina evolución de los indicadores de riesgo y de la tasa de incidencia de Covid-19, tuvieron que adaptarse los contenidos al formato *online*. Una semana antes de empezar el taller de “moldes”, la UB informó, por comunicado oficial, que debido a las restricciones aplicadas en Catalunya, únicamente la primera sesión de cada sección sería presencial, mientras que las cuatro siguientes se realizarían a través del *Campus Virtual*, la plataforma docente en línea de la UB. Por lo tanto, el equipo docente disponía de tan solo unos días para adaptar unas clases de carácter fundamentalmente práctico al formato *online*. El objetivo era conseguir que alumnos/as de primer curso que, posiblemente, era la primera vez que trabajaban con escayola, fueran capaces, desde sus casas, de crear un molde. La mesa de su habitación debía ser un espacio suficiente y adecuado para realizar esta tarea.

Junto al maestro de taller de la Facultad, Jordi Torras Jareño, decidimos aprovechar esa primera y única sesión presencial para mostrar, paso a paso, todo el procedimiento para crear una reproducción de una manzana en escayola. Durante esta primera sesión, el alumnado solo tendría que prestar atención y apuntar los diferentes pasos. Aplicando un recurso narrativo ampliamente utilizado en televisión y, más recientemente, en vídeos tutoriales de *Youtube* realizamos, previamente, todas las fases del proceso de creación del molde, para así ahorrarnos los momentos de espera (secado de la escayola, etc.). El funcionamiento es parecido a un programa de cocina en televisión donde, de repente, aparece la masa de *pizza* ya amasada, fermentada o cocinada. Este procedimiento se basa en la *elipsis*, un recurso narrativo esencial en el cine, que consiste en la omisión de secuencias del hilo argumental, que el espectador debe reconstruir mentalmente. Estos saltos en el tiempo narrativo de la historia ayudan a mantener el dinamismo de la película, y/o se realizan con un objetivo expresivo. En el caso de los mencionados programas de cocina, en cambio, se utiliza un recurso que podríamos denominar *falsa elipsis* o *elipsis invertida*. El programa



Imagen del proceso de creación

está hecho en directo, sin cortes, y el procedimiento analógico de sacar un plato de debajo de la mesa está ideado para que el público vea el resultado y no tenga que presenciar todo el proceso de horneado y, de esta forma, no se aburra y esté tentado a cambiar de canal. No existe omisión alguna de planos, sino que toda la escena ocurre en una sola secuencia, y el salto en el tiempo narrativo únicamente se sobreentiende. En el caso de “Laboratorio de Escultura”, los/as estudiantes observan el proceso en directo y pueden además preguntar cualquier duda en el momento.

En las posteriores sesiones *online*, realizadas a través del *Campus Virtual*, aplicamos otros recursos adaptados al aprendizaje en línea. Incluimos, por ejemplo, un archivo PDF en el *Campus Virtual*, en el que aparecían las fotografías del procedimiento de creación de un molde, explicadas paso a paso. Estas instrucciones se mostraban, durante la sesión online, mientras los/as estudiantes realizaban simultáneamente sus moldes en casa. Como alternativa, estos archivos también se podían descargar y consultar en cualquier momento.

Es importante recordar que las clases *online* quedan grabadas en el *Campus Virtual*, y que así, los/as estudiantes pueden volver a consultar el vídeo cuando quieran. **Este procedimiento de grabación de las clases no se aplicaba antes de la pandemia, y se ha revelado como una herramienta verdaderamente útil para el aprendizaje.**

Un aspecto importante que debía cumplir el ejercicio era la utilización de materiales que el alumnado pudiera tener a su alcance, fáciles de encontrar en cualquier ferretería, y que no supusiera demasiado gasto económico. **Se trataba, de esta forma, de intentar garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad.** También es importante, para el ejercicio, que los/as estudiantes puedan realizar el molde sobre la mesa de su habitación, sin necesidad de disponer de un gran estudio o taller. Por otro lado, se da por supuesto un acceso generalizado del alumnado a internet, así como un ancho de banda similar, algo que, en realidad, no puede darse por sentado.

Hemos visto una serie de procedimientos adaptados a la pandemia. Pero, aparte de aprovechar las oportunidades que nos brinda internet, también debemos estar prevenidos sobre los posibles riesgos que puede conllevar para la enseñanza y para el alumnado el



Imagen del proceso de creación

“exceso de comunicación” propio de los entornos digitales que plantea Byung-Chul Han (2016). “La hipercomunicación actual reprime los espacios libres de silencio y de soledad, que son los únicos en los que sería posible decir cosas que realmente merecieran ser dichas” (2016, p. 99). Sin embargo, esta hipercomunicación no nos hace menos solitarios, sino al revés. El ruido de la comunicación digital imposibilita escuchar, acerca tanto al otro que lo hace desaparecer. Nos comunicamos de esta forma solo con aquellos/as que repiten argumentos similares a los nuestros. “En la comunidad del ‘me gusta’ uno solo se encuentra a sí mismo y a quienes son como él/ella. Ahí tampoco resulta posible ningún discurso” (Han, 2016, p. 119). Uno de los grandes problemas observados durante la pandemia no ha sido la falta de comunicación entre estudiantes, sino de forma mucho más preocupante, el encerramiento y la soledad. También deberemos estar alerta a cómo evolucionan la comunidad del “me gusta” y la capacidad de escuchar.

Materiales y herramientas necesarios para la realización de un molde de escayola de una manzana:

- Escayola. Se ofreció a los/as estudiantes la posibilidad de que el día que acudieran presencialmente a la facultad trajeran una bolsa de plástico con cierre hermético para que pudieran llevarse algo de escayola, material que la universidad pone habitualmente a disposición de los/as alumnos/as de la asignatura.
- Una manzana.
- Juego de herramientas de modelar.
- Espátula de metal (de entre 5 y 10 cm).
- Cutter.
- Plásticos para envolver las piezas.
- Cinta adhesiva.
- Garrafa de 5 u 8 litros de agua (vacía).
- Tablero de melamina de 20 cm de largo × 20 cm de ancho.
- Jabón para lavar platos, a utilizar como desmoldante



Imagen del proceso de creación

- Arcilla (2 kilogramos)
- Acetato (o un mantel individual de plástico, o una radiografía) de unos 45 cm de largo para realizar el encofrado.

Reproducción de una manzana hecha de cera

En otra de las sesiones *online*, los/as estudiantes realizaron el vaciado del molde, con cera. Este ejercicio se puede realizar en la cocina de cualquier casa utilizando materiales y utensilios relativamente simples:

- El molde de la manzana realizado previamente.
- Una vela grande.
- Una olla mediana (para calentar la vela al baño maría)
- Un frasco mediano de cristal (para poner la vela dentro y derretirla al baño maría)
- Unas gomas elásticas (para sujetar el molde y que no escape la cera líquida)
- Ceras de colores (para tinter la cera de vela derretida, si se desea)

Siguiendo nuestras indicaciones, los/as estudiantes siguieron los pasos del ejercicio en la sesión *online* y, si tenían dudas, les contestábamos en directo. Podían, igualmente, realizar varias copias de la manzana, si así lo deseaban. A pesar de las dificultades, lograron realizar un molde y varias copias en cera desde sus casas, aplicando únicamente técnicas caseras y, además, entender el complicado proceso para realizar un molde a través de una serie de pasos sumamente fáciles llevados a cabo telemáticamente.

Otros ejercicios que los/as estudiantes realizaron desde casa

Propusimos otros ejercicios para las siguientes sesiones *online*, cumpliendo los mismos requisitos: poder ser ejecutados en una mesa estándar y que los materiales no tuvieran un coste excesivo para los/as estudiantes. Algunos de estos ejercicios consistieron en:

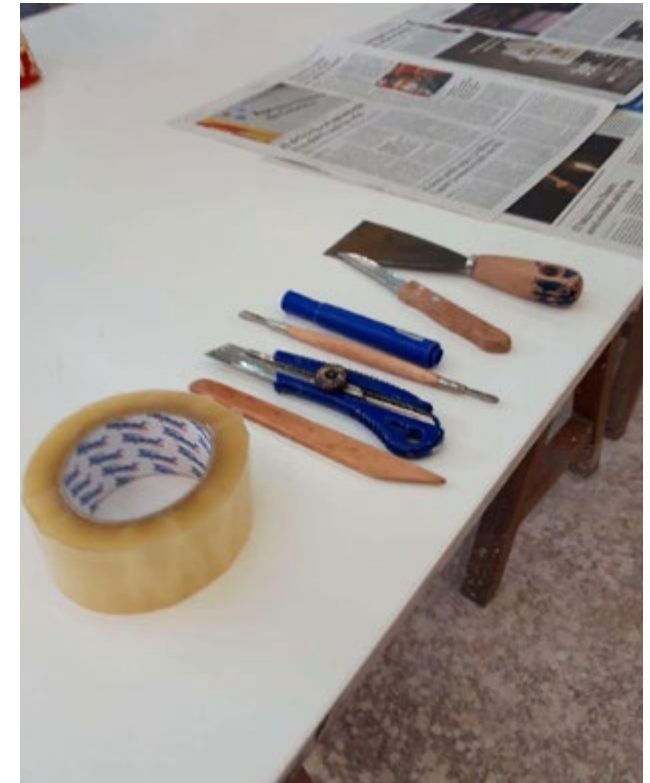


Imagen del proceso de creación

-Crear una reproducción de su mano en escayola, mediante un molde de alginato (lento). Este material se puede comprar únicamente en tiendas especializadas en moldes, o bien se puede pedir por internet, y su coste no es muy elevado. El alginato está compuesto por algas y es un material natural no tóxico. La variante rápida es, por ejemplo, utilizada por dentistas y ortodoncistas para hacer reproducciones de la boca de los/as pacientes. Otro factor importante para la asignatura es que este material da unos resultados satisfactorios sin necesidad de tener experiencia previa: casi siempre salen bien los moldes y se pueden vaciar con un resultado enormemente realista. La técnica de creación de moldes se basa en procesos generalmente arduos y complicados, difícilmente trasladables al formato *online*. Por esta razón, creímos importante proponer ejercicios que no creen frustración al alumnado y que motiven su curiosidad creativa a través de técnicas sencillas y accesibles.

-Calcular el presupuesto de realización de un molde de silicona y el vaciado en resina, extrayendo la información de la web de tiendas especializadas. Este ejercicio no se realiza durante las sesiones de clase, sino fuera del horario lectivo. En una situación anterior a la pandemia, el ejercicio requeriría una visita presencial a alguna tienda de moldes, pero para evitar que los/as estudiantes se desplacen (conforme a las restricciones Covid-19 vigentes en ese momento), les pedimos que confeccionen el presupuesto a partir de la web. La finalidad de este ejercicio es que se familiaricen con los productos, vean distintos ejemplos y conozcan los rangos de precios del mercado.

-“Autopsia de un objeto cotidiano” (para más detalle véase página 216). Se trata de un ejercicio teórico a realizar fuera del horario lectivo, que debe presentarse en formato PDF. Los/as estudiantes deben escoger un objeto cotidiano al azar y analizarlo como si fueran detectives o arqueólogos/as, respondiendo a una serie de preguntas objetivas: ¿cuándo y quién ha inventado este objeto? ¿Dónde y cómo se fabrica, y qué materiales se utilizan?, así como otras consideraciones más subjetivas: ¿Cómo ha cambiado la concepción de este objeto a lo largo de los años? ¿Aparece en alguna leyenda o en alguna película? Finalmente, deben mencionar dos obras de arte (escultura, pintura, dibujo) donde aparezca el objeto cotidiano elegido. La intención de este ejercicio es hacer entender al alumnado



Imagen del proceso de creación

que **cada objeto cotidiano contiene información consensuada de forma universal**, y que, si quieren utilizar el lenguaje de los objetos cotidianos para realizar una pieza de arte, **deben aprovechar las connotaciones que estos poseen**.

-Y, por último, pedimos a los/as estudiantes que, con el resultado de los moldes realizados en las sesiones *online* (las manzanas de cera y las manos de escayola) realizaran una fotografía o un vídeo con una composición interesante. La única condición es que debían incluir los resultados realizados con los moldes; pero podían incorporar también cualquier otro objeto; podía aparecer una persona o varias personas; y podían pintar, romper y agujerear los objetos realizados, siempre que el resultado fuera artísticamente interesante.

El objetivo de estos ejercicios es que los/as estudiantes cuenten con una base de técnica de moldes y que entiendan que, para hacer la reproducción de un objeto cotidiano, es importante tener en cuenta una serie de consideraciones conceptuales y técnicas.

Calendario de las sesiones:

	Fecha de la sesión	Descripción de la sesión
1	06/11/2020	Sesión presencial: -Introducción en el taller de la facultad (medio grupo 2 horas y el otro medio grupo dos horas más) -Junto con el maestro de Taller habíamos realizado previamente los pasos del proceso para crear el molde de una manzana en escayola.
2	13/11/2020	Sesión <i>online</i> : -Realización del molde de una manzana en escayola.
3	20/11/2020	Sesión <i>online</i> : -Vaciado del molde de la manzana, con cera.

4	27/11/2020	Sesión <i>online</i> : -Realización del molde de su propia mano con Alginato (y vaciado con escayola).
5	04/12/2020	Sesión <i>online</i> : -Algunos estudiantes muestran los resultados o hacen la presentación compartiendo pantalla del ejercicio “autopsia del objeto cotidiano”. También se resuelven dudas y si alguno/a no ha terminado algún ejercicio puede hacerlo <i>online</i> .

Desafíos y oportunidades de la docencia universitaria en un mundo digital: nuevos modelos híbridos y metodologías en línea

La pandemia nos ha confrontado con una nueva realidad, a la que todos/as hemos tenido que acostumbrarnos, en mayor o menor medida. En el ámbito universitario, se han tenido que implementar nuevos modelos híbridos que combinan la presencialidad con el seguimiento *online*. Se ha abierto así un nuevo campo de trabajo y unas posibilidades que hubieran sido difícilmente imaginables hace tan solo algún tiempo. De esta forma, la labor de las universidades irrumpe de pleno en el terreno de la Web 2.0: videoconferencias, *blogs*, foros de discusión o *wikis*; y esto puede traer consigo un cambio en la concepción de la docencia, tal y como la conocíamos.

Hemos observado un ejemplo concreto en el caso de la asignatura “Laboratorio de Escultura”, del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En esta materia **se han incorporado metodologías digitales observadas en disciplinas tan variadas como cursos de cocina en televisión o tutoriales de Youtube, y se han aplicado a la docencia de la escultura**. Hemos visto, también, cómo en esta asignatura se han aplicado una serie de ejercicios que combinan presencialidad y trabajo en línea, proponiendo ejercicios que intenten motivar y eviten frustrar al alumnado.

Debemos aplicar las oportunidades que nos brinda internet, pero también conocer los

riesgos que puede conllevar la hipercomunicación actual para la enseñanza. **Surge la pregunta de si la enseñanza universitaria puede evitar la superficialidad que caracteriza generalmente a las redes sociales, y si podrá construir experiencias de conocimiento sobre los múltiples recursos que nos ofrece internet.** Se hace difícil discernir si sobrevivirá “lo pulido” postulado por Byung-Chul Han (2015) como “seña de identidad de la época actual”, o si se podrán revertir algunos aspectos de esta superficialidad. Si seguiremos yendo hacia la sociedad del simple “me gusta” unidireccional, o si se abrirán nuevos impulsos de diálogo. Y si ahondaremos en la “sociedad positiva” que evita lo externo y lo distinto, o lograremos ir más allá de nuestro propio reflejo y de nuestra individualidad.

3.2.3. El poder narrativo de los objetos cotidianos: análisis artístico y pedagógico

²⁹ La investigación en torno a la “universalidad” de los objetos cotidianos es el punto de partida para una serie de ejercicios propuestos a los/as estudiantes de la asignatura “Escultura y Paisaje: Arte y Naturaleza. Intervenciones en el Territorio. Escenografía Urbana” del 4º curso del Grado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En el primer semestre del curso 2020-2021, uno de los objetivos planteados en esta materia era el análisis práctico del lenguaje de los objetos cotidianos y, en particular, de su capacidad para trasladarnos a un lugar o un tiempo concreto. Como señala Rubio Fernández (2021), siguiendo la propuesta de Badilla Saxe y Chacón Murillo (2004), un objeto puede convertirse en elemento de experiencia, pero también de pensamiento; representar, construir, intervenirlo. Favorece la reflexión y debate, cuando abordamos “todos aquellos aspectos que se integran (...) en cualquier operación configuradora y simbólica, en el espacio real: materialidad, organización y sentido” (Larroy, 2014, p. 107).

29 Este texto es un extracto del siguiente artículo: Llobet Sarria, J. (2021). El poder narrativo de los objetos cotidianos: Análisis artístico y pedagógico. *Arte Y Movimiento*, 21, 21-31. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/5895>

La finalidad de este ejercicio es que los/as estudiantes adquieran herramientas de reflexión artística con las que abordar el uso de objetos cotidianos en sus obras, y así entender la dinámica de creación y transmisión de significados de estos objetos en la lectura de las obras de arte, la cual no es transferible de otras formas. Como señalan Aznárez-López y Callejón-Chinchilla, las artes visuales “proporcionan un conocimiento no obtenible a través del lenguaje u otros medios” (2006, p. 23).

Ficha pedagógica para la asignatura “Escultura y Paisaje”:

Esta es la ficha pedagógica (basada en las metodologías docentes aplicadas por la profesora Grau Costa, véase página 169) que fue aplicada en la asignatura “Escultura y Paisaje: Arte y Naturaleza. Intervenciones en el Territorio. Escenografía Urbana” del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, durante el primer semestre del curso 2020-2021:

Propuesta de trabajo: Objeto que represente un lugar de la memoria colectiva.

Enunciado: Desde Duchamp muchos artistas han extraído objetos cotidianos de su contexto para trasladarlos a la galería. Los objetos transmiten ideas. Los/as artistas podemos utilizar el lenguaje de los objetos para transmitir conceptos o crear metáforas visuales.

Compramos *souvenirs* para tener el recuerdo de un lugar donde hemos estado.

Para hacerlo: ¿Dónde nos traslada el objeto cuando lo miramos? ¿Nos lleva el recuerdo de un lugar o de un evento?

La finalidad de este análisis será aprender el lenguaje de los objetos y cómo aprovechar esta propiedad que tienen para crear un lenguaje visual.

Condicionantes: Debemos adivinar, sin que sea desvelado antes, qué lugar de la memoria colectiva representa este objeto cotidiano. El objeto no debe ser manipulado, sino que se mostrará tal y como es.

Proceso: Observar los objetos minuciosamente. Intentar reflexionar porque los han diseñado así, pensar en el contexto donde normalmente se encuentran.

Materiales: Cualquier objeto que tengamos, que cumpla las funciones de ejercicio, es decir, que nos traslade en un lugar de la memoria colectiva, solo mirándolo.

Presentación: Dos páginas en formato pdf, la primera solo debe aparecer la foto del objeto y la segunda página un breve texto con una reflexión. Es importante que en el momento de mostrar el objeto no diga de qué lugar de la memoria colectiva representa y que nosotros intentamos adivinar qué lugar representa, y si lo adivina significa que ha realizado ejercicio con éxito.

Referencias: Ai Wei Wei, Alicia Framis, Allora y Calzadilla, Duchamp, Chema madoz, Cildo meireles, David Bestué, Fischli & Weiss, Erwin Wurm, Llobet & Pons, Minerva Cuevas, Joan Brossa, Félix González-Torres, Jason Rhoades, Koki tanaka, Ignacio Uriarte, Roman Signer, Sofia Hulten, Thomas Rentmeister, Wilfredo Prieto.

Resultados de la experiencia:

-Interior del huevo *kinder* (Jana Solé): la alumna presenta la imagen y todos/as coincidimos en que nos remite a nuestra infancia. El ejercicio ha sido bien realizado, pero no nos remite exactamente a un lugar, sino a un momento de nuestra historia colectiva, a un recuerdo de la infancia. Es correcto, en tanto que, aunque profesora y alumnos/as pertenecen a generaciones distintas, el objeto consigue trasladarnos a todos/as a nuestra infancia.

-Tapa de bolígrafo *bic* mordida (Karim Khourrou): el alumno muestra solo el capuchón del bolígrafo, pero la verdad es que con solo este fragmento ya es posible imaginar todo



Huevo Kinder. Fotografía de Jana Solé.



Tapa de bolígrafo bic mordida. Fotografía de Karim Khourrou.



Dados de Las Vegas. Fotografía de Àlvar Garcia.

el objeto y puede transportar a un aula silenciosa llena de estudiantes concentrados/as realizando un examen.

-Dados de Las Vegas (Àlvar Garcia): este es un objeto inmediatamente reconocido y fácil de identificar, aunque no se haya estado nunca en Las Vegas, quizás por su constante aparición en películas de Hollywood. El cine norteamericano y su amplia distribución han provocado que conozcamos objetos de su cultura sin haberlos utilizado nunca antes. Este es un objeto que casi se podría considerar un souvenir. En realidad este tipo de objetos obtendrían buena nota en este ejercicio, aunque un souvenir con una función puramente decorativa suspendería. Para pasar con buena nota el objeto en cuestión ha de tener un uso, por ejemplo, estos dados de las Vegas se pueden usar para jugar.

-Panot de Barcelona (Mireia Peiró): los adoquines del suelo de las calles de Barcelona fueron diseñados durante el modernismo y por su singular diseño de una flor dibujada se ha transformado casi en una imagen que representa Barcelona y muchos/as turistas se llevan una representación de este adoquín como recuerdo de la ciudad. Se trata de un objeto con un uso y cuando lo ves te transporta a un lugar: Barcelona. Así que este ejercicio cumple con los requisitos que se pedían. Realmente el souvenir es un objeto, aunque a veces solo tiene un uso decorativo, de forma que aquellos que poseen un uso, y no son meramente decorativos, servirían como ejemplo para este ejercicio planteado.

-Bala de goma de la policía (Pep Herrera): cuando vemos este objeto nos traslada directamente a una manifestación donde la policía ha intervenido. Quizás no es un lugar en concreto, pero normalmente son calles del centro de una ciudad donde casi siempre ocurren las manifestaciones.

-Mascarilla (Emma Portolés): este objeto ha cambiado recientemente su significado y es reconocido por todos/as sin dificultad. Si nos lo hubieran mostrado el año pasado, la respuesta sería totalmente diferente a la de ahora. En 2019 una mascarilla nos situaba dentro de un hospital, quizás si la mascarilla fuese de tela nos transportaría a Japón o algún



Bala de goma de policía de. Fotografía de Pep Herrera.



Mascarilla. Fotografía de Emma Portolés.



Casco militar. Fotografía de Pau Millán.

país asiático donde antes de la pandemia ya utilizaban en su vida cotidiana cuando tenían una simple gripe o un resfriado. Sin embargo, actualmente la mascarilla se ha transformado en un objeto que debemos utilizar en nuestro día a día, tan imprescindible que si nos lo olvidamos al salir de casa subiremos a buscarlo como si fuera nuestro teléfono móvil. No nos traslada a un lugar, sino más bien al año 2020 y al contexto de pandemia del coronavirus. Esta crisis sanitaria que ha afectado a nivel mundial ha provocado que la mascarilla sea un accesorio que muchos países han tenido que incorporar en su vida cotidiana. La historia ha hecho, por tanto, que las connotaciones de este objeto hayan cambiado.

-Casco militar (Pau Millán): el padre del alumno es coleccionista, así que nos muestra un casco militar: Por la silueta del casco y el evidente desgaste del tiempo deducimos que se trata de un casco de la guerra civil española. Este objeto, igual que el disco de vinilo, quizás nos transporta más bien a un momento en la historia más que a un lugar, o tal vez también nos traslada al frente bélico en medio de un bosque con intercambio de balas.

-Maleta (María Chiva): este objeto nos lleva a un viaje, a un avión o a un aeropuerto. Y este también es un objeto que con la pandemia ha cambiado, ya que con las restricciones no podemos viajar y ya no se ven los/as turistas cargando las maletas por las calles de las ciudades. Ha pasado a ser un objeto casi en vías de extinción.

-Miniurna del Referéndum de Cataluña (Nuria Roselló): nos lleva a un colegio electoral y a un suceso histórico. Pero este no es el objeto que se utilizó realmente, sino una reproducción en miniatura de aquellas urnas de votación, y que casi se ha transformado en un recuerdo, un souvenir y objeto de *merchandising*.

-Disco de vinilo (Carlota Evers): un objeto que ya casi no se fabrica porque ahora se utilizan otras tecnologías para escuchar música. Se trata de un objeto que nos traslada con nostalgia a un momento del pasado. Casi es un objeto de coleccionista o una antigüedad.



Panot de Barcelona. Fotografía Mireia Peiró.



Disco de vinilo. Fotografía de Carlota Evers.



Maleta. Fotografía de Maria Chiva.



Miniurna Referéndum de Cataluña. Fotografía de Nuria Roselló.

Signos de un lugar y de un tiempo: descifrando el lenguaje de los objetos

Hemos observado una serie de objetos cotidianos propuestos por estudiantes para un ejercicio perteneciente a la asignatura “Escultura y Paisaje” del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, realizada durante el primer semestre del curso 2020-2021. **La finalidad de este ejercicio es que los/as estudiantes realicen un análisis/lectura de los objetos cotidianos, y que interioricen distintas posibilidades de aplicar objetos en su propia obra.** A través de fichas pedagógicas diseccionamos los significados que transmiten y su capacidad para trasladarnos a un lugar o un tiempo concreto. Este conocimiento práctico servirá, posteriormente, para la creación de una obra escultórica en relación con el espacio natural o urbano. **Saber utilizar con precisión el lenguaje de los objetos es enormemente importante para los/as artistas,** y por este motivo se propone a los/as estudiantes un ejercicio sobre las connotaciones intrínsecas que poseen los objetos cotidianos, en el que aplicarlos como entes significantes.

3.2.4. Construyendo puentes entre la universidad y la comunidad a través del arte participativo

³⁰ Los/as estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona realizan su Trabajo Final de Grado (TFG) vinculándolo a un proyecto artístico personal que resume los conocimientos adquiridos a lo largo de sus estudios. Este proyecto final se estructura

30 Este texto contiene y amplía un extracto del siguiente artículo: Llobet Sarria, J. y Fernández Pons, L. (2022). Arte participativo y proyectos educativos adaptados a las restricciones de la pandemia de Covid19: Una experiencia de Aprendizaje-Servicio en el grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En F. J. ; Amador Morera, A. Cano Ramírez, & J. García-Gutiérrez (Eds.), *El Aprendizaje-Servicio en alianza con los ODS. Actas del X Congreso Nacional y IV Internacional de Aprendizaje-Servicio Universitario*. ApS(U)10 (7-9 de julio de 2021) (pp. 424-428). Creatividad Canaria. ISBN: 978-84-09-42157-2.

como una asignatura de 18 créditos ECTS ³¹, se expone normalmente durante la primera semana de junio y se presenta ante un tribunal académico, que lo evalúa. Sin embargo, durante el segundo semestre del curso académico 2019-20, debido a la crisis sanitaria de Covid-19, se tuvieron que adaptar las evaluaciones a un formato *online*. Debido a la gravedad de la situación epidemiológica, también se dio la posibilidad de presentarse a la convocatoria en septiembre a aquellos/as estudiantes que, por las dificultades relacionadas con el confinamiento domiciliario, hubieran tenido problemas para finalizar sus proyectos. Noelia Real se acogió a esta excepcional convocatoria. Debido a las restricciones vigentes, si la alumna se hubiera presentado en la convocatoria de junio, no habría podido realizar la parte de Aprendizaje-Servicio (ApS) del proyecto, ya que en ese momento aún no estaba permitido organizar reuniones de personas no convivientes.

El giro social del arte

A principios de la década de 1990, se produce un renovado interés en el arte social, que se ha manifestado en una serie de prácticas muy dispares, y que se ha denominado de muy diversas formas a lo largo de los años: arte comunitario, arte dialógico, arte intervencionista, arte socialmente comprometido, arte colaborativo o arte contextual son solo algunos de estos términos. Estos movimientos no eran realmente “nuevos”, sino que más bien recogían el legado de un tipo de prácticas llevadas a cabo desde los años 1960 y 1970, y que habían sido relegadas “por un mundo artístico elitista y obsesionado con el objeto artístico” (Kravagna, 1998). Estas prácticas artísticas involucran a la audiencia como medio o material de trabajo y, en ellas, la participación es tan importante como el objeto artístico. A esto se refiere Callejón Chinchilla (2015) cuando nos habla de un arte centrado en el proceso, más que en el producto, y de unas prácticas artísticas en las que “ya no se busca ‘producir’ obras, sino crear acciones”, y en las que “se han desmantelado también

31 Cabe mencionar que, a partir del curso académico 2021-22, como resultado de una reforma en el plan de estudios, la carga lectiva de los TFG en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona pasa a ser de 12 créditos ECTS.

los conceptos de autenticidad, originalidad y autoría”. Estas obras “tienen en cuenta el contexto, los objetivos y las intenciones para no quedarse en los síntomas, sino buscar soluciones y ser efectivo”. Otro de los puntos centrales de las obras participativas consistiría en “el paso del nivel simbólico al nivel de lo ‘real’” (Kravagna, 1998). Bishop (2012) afirma que, independientemente de la ubicación geográfica dónde se producen las obras, el sello distintivo de este “giro social” en el arte ha sido la intención de cambiar la relación tradicional entre objeto de arte, artista y audiencia. Bishop prefiere el término *arte participativo*, para referirse a las prácticas en las que el/la artista deja de ser “un mero productor de objetos, y pasa a ser un colaborador y productor de situaciones”. Por su parte, la obra de arte también deja de ser “un producto finito, portátil y mercantizable”, y se transforma en un proyecto a largo plazo, sin un principio o final claro. Y por último, el público, que hasta el momento había sido denominado “espectador”, ahora se transforma en coproductor o participante (Bishop, 2012, p. 2).

Dentro de esta nueva implicación social podría también enmarcarse el interés de un creciente número de artistas/as contemporáneos/as por los proyectos pedagógicos: conferencias, seminarios, bibliotecas, salas de lectura, publicaciones, talleres e incluso escuelas forman parte del nuevo registro artístico. Algunos de estos proyectos educativos incorporan experiencias de ApS en los que el/la artista se sumerge en una experiencia de conocimiento, a la vez que contribuye a mejorar algún aspecto de la comunidad. Este número creciente de artistas interesados por la educación es, entre otras cosas, indicativo de un cambio en la relación entre el arte y el mundo académico. “Si en el pasado la academia es percibida como una institución seca y elitista (una asociación que persiste en el uso de ‘académico’ como adjetivo despectivo)”, en la actualidad la educación se perfila como “un aliado potencial del arte, en un momento en que el espacio público se reduce cada vez más, la privatización está desenfrenada y la administración instrumentalizada” (Bishop, 2012).

También la implantación del teletrabajo en amplios sectores de la población, como forma de adaptar las relaciones laborales a la situación de confinamiento derivado de la pandemia de Covid-19, consigue darle una nueva vuelta de tuerca a este modelo laboral. Para Byung-Chul Han (2016), la alienación en las relaciones neoliberales de producción se produce a través de la autorealización, de la libertad. Toma fuerza la teoría de la *autoexplotación*

voluntaria en el camino hacia una supuesta realización personal (Han, 2016). De esta forma, todo nuestro tiempo se convierte en tiempo de trabajo. La información está en la nube, es accesible de forma remota o está en nuestro ordenador portátil. Siempre se puede avanzar alguna tarea.

Descripción de la experiencia de Aprendizaje-Servicio

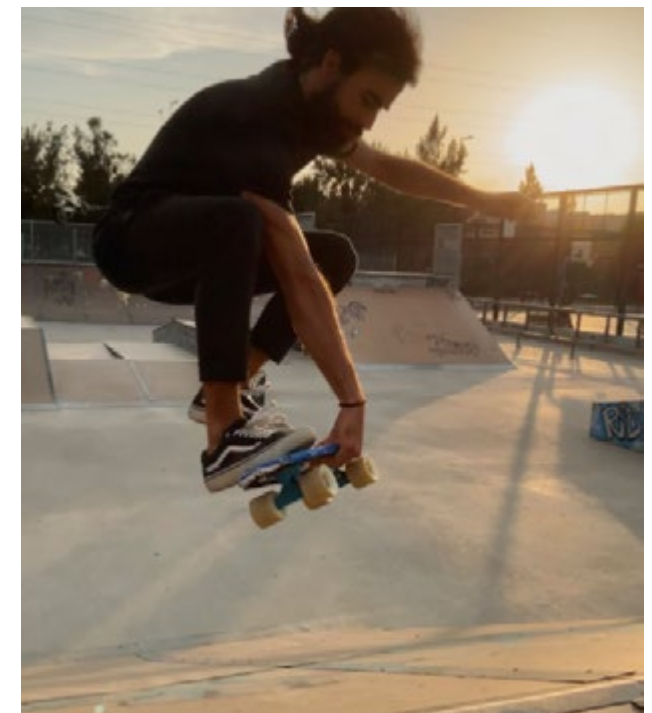
A mediados de los años 1990, “Barcelona se convirtió en un referente internacional que desarrolló una gran expansión de *skateparks* por toda la ciudad, reconociendo al *skateboarding* como práctica deportiva formal” (Real, comunicación personal, 2020). En la actualidad, el *skateboarding* ha dado lugar a una gran variedad de significados, de forma que “lo que para unos/as puede ser una forma de distinción social, para otros/as es una práctica subversiva o un deporte profesional, un juego para niños/as, una actividad lúdica, una moda pasajera o un estilo de vida” (Camino, 2008). El proyecto de TFG de Noelia Real busca concienciar a los/as estudiantes de la problemática climática, reforzando el carácter de compromiso social y ecológico que comparte con ellos/as. También, identificando arte y vida, como muchos de los/as artistas participativos/as: “me siento satisfecha de haber presentado en este proyecto una solución y mejora desde lo local, cercano y bajo una mirada humilde pero comprometida” (Real, comunicación personal, 2020).

Asimismo, Grau Costa & Porquer Rigo (2019) analizan una serie de experiencias similares realizadas, con anterioridad, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Partiendo de un método de enseñanza que permite aplicar los conocimientos adquiridos en la universidad a proyectos en la comunidad, el alumnado se involucra de forma local en una serie de proyectos colaborativos. Entre estos, cabe destacar un taller de cestería colectiva realizado por Ona Trepát en el contexto del festival *Drap-Art* en la edición del 2016, en el que la alumna construía nasas para capturar —simbólicamente— seres humanos. Este proyecto fue concebido para la asignatura de *Taller de Creació III*. A partir de esta experiencia de ApS, Trepát decidió seguir utilizando este formato para su Trabajo de Final de Grado (TFG) en el 2017. Fue así como el profesorado de la sección de *Escultura y Creación* buscó

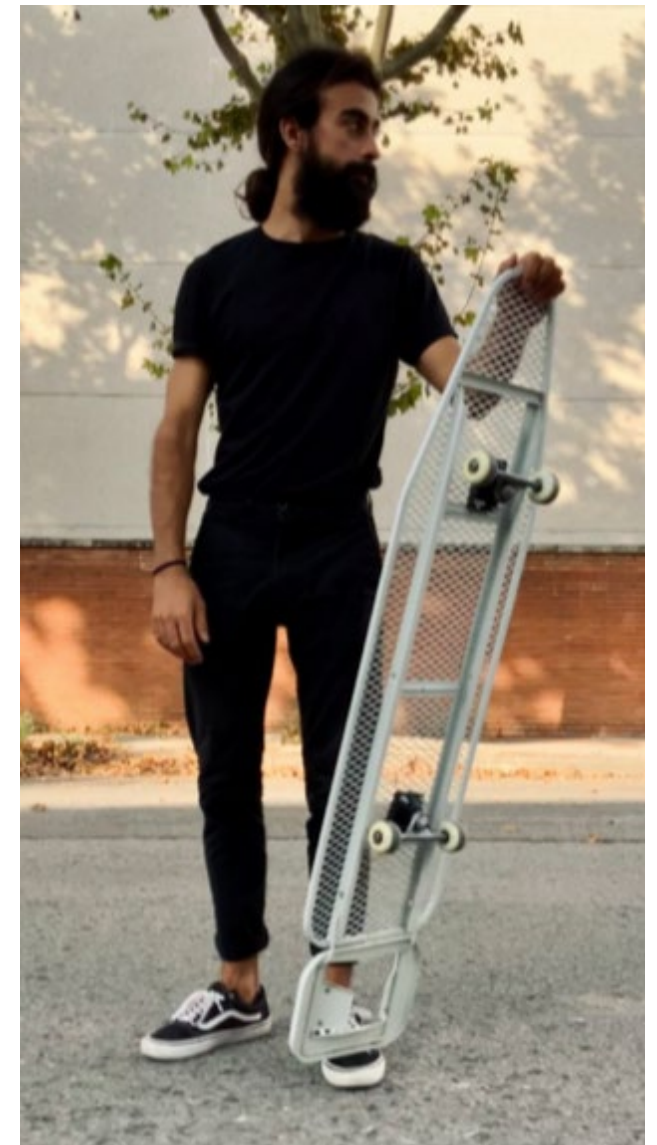
una entidad colaboradora en un contexto profesional, fuera de la Universidad, creando un vínculo con la *Xarxa de Parcs de les Olors de Catalunya* (red de parques de los olores de Cataluña). A través de esta asociación, el pueblo de *Sant Joan Les Fonts* (Comarca de la Garrotxa), les ofrece la participación en el certamen anual *Sant Joan les Flors*, en el que Trepat realiza una escultura con hayas jóvenes. Otros/as estudiantes de TFG también se incorporan a este proyecto y utilizan estos espacios exteriores asociados para mostrar sus proyectos.

Descripción del proyecto de TFG

El TFG de Noelia Real consta de dos partes diferenciadas: un proyecto artístico y un proyecto de Aprendizaje-Servicio (ApS). Para la realización de la primera parte, Noelia crea siete obras escultóricas en forma de *skateboards*, una serie titulada *Re-* (2020), realizada a partir de materiales desechados y objetos planos encontrados, entre estos: un tablero del juego de la oca, una señal de tráfico, una tabla para cortar, una raqueta de playa, dos raquetas “siamesas”, una raqueta de ping-pong y una tabla de planchar. La alumna transforma estos objetos planos en *skateboards*, inspirándose en diseños estándar ya existentes en el mercado. El resultado es una serie de esculturas funcionales que pueden ser utilizadas para patinar, a la vez que incorporan usos adicionales relacionados con la vida anterior del objeto. Tienen un doble uso. Como veremos, los objetos cotidianos pueden establecer una “conexión duradera” con la comunidad (sobre todo si estos contienen vínculos e historias personales), a través de proyectos artísticos participativos (Fernández Pons & Llobet Sarria, 2013). Como ejemplo de esto podemos citar algunas obras del colectivo Llobet & Pons que trabaja con la comunidad a la vez que emplea objetos cotidianos, y que sirven de referencia para el TFG de Noelia Real (Véase, por ejemplo, en el “Anexo”, *Reverse Archaeology* (en la página 289), *In Another's Skin* (en la página 279), o *Multibasket* (en la página 291), obras en las que la comunidad juega un papel fundamental para el desarrollo de las piezas). Posteriormente, Noelia aplica y enseña la técnica de trabajo utilizada para crear sus *skates* en un taller titulado *segundas vidas* (2020), dirigido a un grupo de 10 alumnos/as de entre



Noelia Real. *Re-* (2020)



Noelia Real. Re- (2020)

11 y 13 años, provenientes de las clases de quinto y sexto curso de primaria. Debido a las restricciones impuestas a causa de la pandemia, esta experiencia de ApS tuvo que llevarse a cabo trabajando en grupos especialmente reducidos y siguiendo la normativa: mascarilla, distancia social, lavado de manos.

En el primer día de este proyecto educativo, Noelia lleva a cabo una sesión informativa para concienciar sobre la emergencia climática y la necesidad del reciclaje como práctica sostenible. En las sesiones posteriores, los/as participantes deben traer de casa algún objeto plano que ya no utilicen, con el fin de reciclarlo. Noelia enseña a los/as estudiantes cómo preparar, montar, pintar y decorar estos objetos para otorgarles una *segunda vida* y transformarlos en *skateboards* con doble uso.

De esta forma, Noelia utiliza objetos cotidianos para realizar un proyecto artístico y posteriormente lo vincula a experiencia de Aprendizaje-Servicio. Todos los elementos utilizados en su proyecto se pueden conseguir fácilmente, ya que trabaja con materiales desechados. Este aspecto de inmediatez es fundamental para garantizar que los/as participantes en el taller se involucren fácilmente en el proyecto. También utiliza métodos o herramientas como pueden ser la pintura o el juego para que los/as niños/as se sientan identificados/as y quieran formar parte del proyecto.

Noelia realiza un servicio a la comunidad a través de su taller *segundas vidas*, que supone un ejemplo de ApS que aplica la metodología del arte participativo. Su interés se centra en cómo, a través de este tipo de práctica artística, pueden ponerse en marcha procesos colaborativos y de aprendizaje que involucren a los/as estudiantes y los/as hagan coautores/as de una obra de arte (tomando como obra no solo los *skates* creados, sino la propia experiencia de participación). El experimento educativo *segundas vidas*, entendido también como un proyecto de arte, representa de esta forma una experiencia de aprendizaje y de servicio, en el que la artista comparte su conocimiento (un proceso que es siempre bidireccional), a la vez que contribuye a mejorar aspectos de la comunidad.

Referentes artísticos del proyecto

Los referentes artísticos de Noelia son colectivos de arquitectos/as como Basurama, Makea, Todo por la praxis o Santiago Cirujeda; preocupados por el aspecto social y urbano, proponen soluciones arquitectónicas, utilizando a menudo formatos como talleres, seminarios o conferencias. Basurama hace del reciclaje el centro de su obra, ejerciendo una gran influencia sobre una nueva generación de artistas jóvenes. Noelia aporta una visión desde el arte participativo, más que arquitectónica, e incorpora la voluntad de concienciar sobre la crisis climática. Además, plantea esta problemática en clave ApS, vinculando así su proyecto a una investigación sobre problemas educativos y sociales relevantes para la comunidad. Noelia no se limita a estudiar las formas de arte centradas en lo participativo, sino que pasa a la acción, desarrollando un proyecto de compromiso con los niños y niñas del casal, en un innovador proyecto de educación sostenible.

Marco Institucional

Noelia realiza el taller *segundas vidas* como parte del casal de verano llevado a cabo en el CEIP Suris (donde ella trabaja habitualmente como monitora), en el barrio de Fonsanta de Cornellá de Llobregat. Este centro público también prioriza aspectos de la educación basados en los *Objetivos y metas de desarrollo sostenible (ODS)* (Véase página 21) establecidos en 2015 por los/as líderes mundiales, como “la inclusión y el tratamiento de la diversidad” (Garrido Salas, 2018). El casal de verano (llamado *Casal Suris*), que esta escuela acoge y supervisa anualmente, está organizado por la empresa Roca González S.L. Los “casales” son cursos de verano que ofrecen a niños/as la posibilidad de realizar actividades educativas y de ocio durante los periodos vacacionales, y cerca de su entorno habitual (generalmente en su propia escuela, o en una entidad cercana en el barrio). De este modo, padres y madres pueden seguir trabajando durante los meses de verano, ya



Basurama, *Autoparque de diversiones* (2010)



Makea, *Familia Sálmonets* (2018)



Todo por la praxis (2012) Construcción de mobiliario urbano a partir de la recuperación de material como vallas de obra.

que los periodos de vacaciones escolares son difícilmente compaginables con las opciones laborales.

Noelia conoce, por tanto, el contexto y está familiarizada con los/as estudiantes, un punto que facilita el trabajo y garantiza un mejor resultado de la experiencia educativa. Realizar un proyecto de ApS conociendo previamente a la comunidad y el contexto en que se realiza, asegura más probabilidades de éxito, a la vez que evita experiencias inesperadas.

Contexto en el que se realiza el proyecto: Cornellá de Llobregat

La ciudad de Cornellá de Llobregat está formada por un conjunto de barrios de población trabajadora surgidos en los años 1960. Actualmente, cuenta con 87.173 habitantes, teniendo en cuenta los nuevos flujos migratorios. Cornellá, situada en el margen izquierdo del río Llobregat, tiene una extensión de 6,99 kilómetros cuadrados y limita con los municipios vecinos del Prat, Hospitalet, Esplugues, Sant Joan Despí y San Boi.

La escuela Suris se sitúa en el barrio de Fonsanta. La mayoría de participantes del casal de verano son alumnos/as de la propia escuela durante el resto del año también, por las facilidades logísticas para los padres y madres, y son generalmente residentes en Fonsanta. Un pequeño porcentaje de los/as estudiantes acuden provenientes de otros barrios como Centro, Gavarra o San Ildefonso. Algunos provienen de familias recién llegadas, mayoritariamente de Sudamérica, Marruecos y en los últimos años, del este de Europa.

Marco temporal del proyecto: confinamiento domiciliario

Como hemos comentado anteriormente, los Trabajos de Final de Grado se exponen cada año durante la primera semana de junio, pero debido a la crisis sanitaria, durante el segundo semestre del curso 2019-20 se pasó a hacer todo *online*. En una tutoría por videoconferencia con Noelia, decidimos que era mejor posponer la entrega a septiembre de 2020 para asegurarnos que podría realizar todos los aspectos del proyecto. De esta

forma, durante el confinamiento, la alumna se centró en trabajar el marco conceptual y la parte teórica del TFG, que podía hacer perfectamente desde casa. Posteriormente, según las restricciones se fueron relajando y gradualmente empezaron a abrir comercios, Noelia pudo finalmente acometer el resto del proyecto. Desde que empezó el confinamiento el 13 de marzo, y hasta la presentación del proyecto en septiembre, toda la tutorización se realizó por vía telemática, y se procuró que la alumna intentara aprovechar los conocimientos adquiridos y los recursos de que disponía para avanzar en su proyecto. Es importante valorar el alto nivel de reinención por parte de la alumna para adaptarse a las circunstancias de la emergencia sanitaria. Hay que tener también en cuenta que, al igual que en el caso de muchos/as estudiantes en la misma situación, el confinamiento no jugó a favor del proyecto de Noelia. Su idea inicial era realizarlo en diferentes centros durante el curso 2019-20 y dirigirlo a diferentes rangos de edad. Finalmente, esta experiencia de aprendizaje-servicio se realizó en plena pandemia, justo después del confinamiento domiciliario, y debiendo observar numerosas medidas de seguridad. Sin embargo, gracias a su persistencia, Noelia finalmente pudo sobrevenir las dificultades y realizar el taller en clave ApS durante el casal de septiembre, en la escuela en la que ella trabaja. El confinamiento también le impidió utilizar los talleres de la Facultad de Bellas Artes y no pudo contar con la ayuda de los/as maestros/as de taller de la universidad para realizar sus piezas, pero aun así, el resultado obtenido ha sido excelente, ya que ha sabido reinventarse utilizando únicamente aquellos objetos que la rodean, y aplicando los conocimientos aprendidos en la universidad, obteniendo finalmente una nota de 9,02.

Objetivos del proyecto

Entre los objetivos del proyecto de Noelia, como ella misma relata, están el de “transmitir conocimientos, técnicas, valores, poder debatir las necesidades de la comunidad y generar cultura. Obteniendo en este proceso un resultado de aprendizaje mutuo y positivo” (Real, comunicación personal, 2020).

Otros objetivos del proyecto son:

- Fomentar, a través de los talleres, la creatividad artística.
- Crear un compromiso social, a través de talleres en escuelas. Involucrando a la ciudadanía de mi barrio en prácticas sostenibles (Real, comunicación personal, 2020).

Los objetivos específicos del taller:

- Generar un espacio de conciencia y reflexión sobre la gestión del planeta, hábitos y consumo
 - Otorgar una segunda vida a objetos desechados que proporcionen los/as participantes
 - Estimular la psicomotricidad de los/as alumnos/as realizando tareas manuales.
 - Crear *skates*.
 - Proporcionar un buen ambiente donde desarrollar capacidades y opinar libremente.
 - Divertirnos creando
- (Real, comunicación personal, 2020).

Planificación de los talleres

Sesión 1: Día 20 de julio de 2020

9:00 a 11:00 Recibimiento y Actividad 1: Dinámica visualización del vídeo *No queremos volver a la normalidad* del colectivo de periodistas *Cuellilargo*.

11:00 a 11:30 Desayuno

11:30 a 13:00 Actividad 2

13:00 a 13:50 Manguerazo

14:00 Nos vamos a casa

Sesión 2: Día 27 de julio de 2020

9:00 a 11:00 Recibimiento y Actividad 1: Creación *Skates*

11:00 a 11:30 Desayuno
 11:30 a 13:00 Actividad 2: Creación Skates
 13:00 a 13:50 Manguerazo
 14:00 Nos vamos a casa

Sesión 3: Día 28 de julio de 2020

9:00 a 11:00 Recibimiento y Actividad 1
 11:00 a 11:30 Desayuno
 11:30 a 13:00 Actividad 2: Juego "Cocodrilo Traga bolas"
 13:00 a 13:50 Manguerazo
 14:00 Nos vamos a casa

Tipología de Aprendizaje y de Servicio realizado

Si consideramos la categorización propuesta por Puig Rovira et al. (2006), Noelia lleva a cabo una experiencia de ApS en una entidad de educación no formal (un casal de verano), representando esta una tipología de servicio de acción directa, a la vez que de concienciación (Puig Rovira et al., 2006) medioambiental y de reciclaje. Pero a su vez, este proyecto de ApS está vinculado a una institución de educación formal como es la universidad. Con frecuencia, se ha criticado a la universidad "con razón", ya que "sus contenidos se encuentran demasiado alejados de la realidad con la que los/as estudiantes se van a encontrar en el mundo profesional" (Arboix et al., 2013). Sin embargo, también resulta evidente que "es importante conectar el mundo académico con la sociedad que lo acoge" (Asensio Fernández et al., 2020). Debemos, pues, encontrar la forma de coordinar los contenidos de la universidad con los del "exterior". En contrapartida, como afirma Martínez (2010), las experiencias de ApS han de tener una relevancia y un reconocimiento académicos. Estas propuestas "deben aportar un aprendizaje académico a los/as estudiantes" a la vez que "contribuir a mejorar la calidad de vida y el nivel de inclusión social de la población" (Martínez, 2010)



Taller *segundas vidas* de Noelia Real.

Proyectos educativos y arte participativo

Bishop (2012) afirma que los proyectos pedagógicos, en los que el arte converge con actividades y objetivos propios de la educación, son actualmente una de las formas predominantes de participación en el arte contemporáneo. La autora analiza el desarrollo histórico del arte participativo, haciendo precisamente hincapié en proyectos pedagógicos, y concluye que la cancelación de la sexta edición de la bienal europea itinerante *Manifesta*, en 2006, marca el inicio de una gran proliferación de proyectos educativos entendidos como arte. Esa edición de *Manifesta* debía haber tenido lugar en Nicosia, la capital dividida de Chipre. La dirección pretendía reorganizar la bienal como una escuela de arte, proponiendo nuevos modelos estructurales para la educación artística, pero la bienal se canceló por diferencias con la organización. La subsecuente proliferación de proyectos pedagógicos como arte podría parecer una paradoja, puesto que “el arte es para ser visto, mientras que la educación no tiene imagen”. Tampoco los/as espectadores/as son estudiantes, ni los/as estudiantes son espectadores/as, aunque las dinámicas respectivas hacia las figuras de artistas o profesores/as, en cierta medida, pueden ofrecer puntos en común. La clave en este caso la tiene el arte participativo, que durante décadas ha buscado una identificación entre arte y vida, reclamando como arte todo tipo de intervenciones: en los procesos sociales, primero, y más recientemente, en experimentos educativos (Bishop, 2012)

El arte participativo tiene cualidades efímeras, performáticas, o temporales, que se pueden adaptar muy bien al formato taller, como hemos visto en el caso de Noelia. Por otro lado, también hemos visto la postura muy crítica de Bishop respecto a la instrumentalización del arte participativo por parte de las élites políticas y económicas. Cabe matizar que la autora aborda el papel de los/as artista y del arte desde su propia experiencia en el Reino Unido, un país que ha experimentado reducciones en su estado de bienestar en diversos momentos de su historia reciente. Esta situación no es necesariamente representativa de otros países de Europa, ni internacionalmente, ya que existen variaciones significativas en las condiciones sociales y económicas. Sin embargo, las consideraciones planteadas por Bishop también abordan una serie de aspectos que, en mayor o menor medida, afectan a un gran porcentaje de la población en diversos contextos y partes del mundo, como la precariedad laboral, la creatividad y la flexibilidad.



Taller *segundas vidas* de Noelia Real.

Arte participativo y proyectos educativos: un modelo de intercambio mutuo

Noelia Real lleva a cabo un experimento educativo como arte, como parte de su Trabajo de Fin de Grado (TFG). Este experimento trasciende el ámbito universitario y se materializa en un gesto aparentemente pequeño, llevado a cabo desde su entorno más inmediato, que logra integrar la docencia con el servicio a la comunidad. Si estamos de acuerdo en que “la Universidad debe erigirse como motor de la sociedad civil y abordar con valentía los retos sociales y ecológicos de nuestra época” (Simó & Cano, 2013) el taller *segundas vidas* pone de manifiesto que, a través del Aprendizaje-Servicio basado en el arte participativo, se puede concienciar sobre temas medioambientales mientras se realiza en coautoría una obra de arte. Esta extraordinaria experiencia se lleva a cabo durante una situación de pandemia, tras el periodo de confinamiento domiciliario, bajo estrictas medidas de seguridad que dificultan en gran medida su ejecución y restringen aspectos como el número de participantes.

Pese a estas dificultades, *segundas vidas* no se limita a replicar esquemas ensayados anteriormente, sino que hace un esfuerzo por aplicar al Aprendizaje-Servicio aspectos insólitos provenientes del arte participativo. La innovación artística juega un papel esencial en la estructuración del taller y le otorga su hecho diferencial. Este proyecto pone de manifiesto que **el arte participativo puede efectivamente contribuir a integrar los contenidos de la universidad con los del “exterior”, a la vez que estructura una profunda experiencia de intercambio recíproco, caracterizada por un flujo bidireccional de conocimiento y servicio a la comunidad.**

Es fundamental destacar que **el arte participativo y los proyectos educativos “deben funcionar, tanto en contexto del arte como en el contexto social”**, ya que “sin esta doble finalidad, este tipo de proyectos corren el riesgo de convertirse en ‘edu-tainment’, por un lado, o en ‘pedagogical aesthetics’, por el otro” (Bishop, 2012). **Esta dualidad debe producirse sin privilegiar o desatender a ninguno de los dos contextos.** No se trata de que los proyectos artísticos se transformen en pedagógicos, ni que los proyectos educativos se conviertan en estéticos. El éxito del proyecto educativo concebido como arte de Noelia Real radica en que el intercambio entre las partes es mutuo: como una experiencia de aprendizaje y de servicio, entre la universidad y la comunidad, sin dar preferencia a uno de los contextos en detrimento del otro. Es importante encontrar ese equilibrio. El intercambio debe ser mutuo.

3.2.5. “Autopsia de un objeto cotidiano”: incorporación del objeto y sus significados en la obra de arte

³² En el presente texto analizaremos el ejercicio “autopsia de un objeto cotidiano”, planteado al alumnado de la asignatura “Laboratorio de Escultura” del primer curso de Grado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (UB), y realizado en el primer semestre del curso 2020-21. La incorporación de esta herramienta didáctica, basada en el análisis y la incorporación de objetos cotidianos en arte, pretende favorecer una reflexión personal y desarrollar la autoconciencia de los/as estudiantes sobre su propia práctica artística, en concordancia con los avances en la disciplina escultórica.

La enorme variedad y amplitud de técnicas escultóricas habituales en el arte contemporáneo puede resultar desconcertante. Dado que es imposible dominarlas todas, ni tan solo una pequeña parte, los/as artistas habitualmente contratan los servicios de talleres especializados para la realización de sus piezas. La imagen del/la artista en el taller realizando sus esculturas ha dado paso, actualmente, a un/a artista que trabaja por proyectos, que ya no realiza físicamente sus propias esculturas. De esta forma, muchos/as artistas ya no se especializan en una técnica en concreto sino, más bien, en un tipo de concepto que representa su seña de identidad y que puede tomar forma mediante diferentes técnicas. Bajo esta premisa metodológica, ¿en qué consiste actualmente el trabajo del/la escultor/a, si no es en conocer y dominar las técnicas artísticas? Uno de los elementos ineludibles del trabajo artístico consiste en **tomar conciencia del abanico de significados presentes en una obra, y en aprender a controlar su aplicación para provocar una lectura concreta**. Esta tarea no puede obviarse ni delegarse. Si un/a artista presenta una pieza en un contexto en que el público no está familiarizado con los objetos presentados, o estos poseen significados diferentes a los que maneja el/la artista, puede que su obra sea malinterpretada. Extraer este conocimiento de los objetos cotidianos y aplicarlo correctamente es responsabilidad

32 Este texto es un extracto del siguiente capítulo de libro: Llobet Sarria, J. (2022). Reproducción e incorporación del objeto cotidiano y sus significados en la obra de arte. En Bermúdez, M. P. & Guillot, M. (Eds.), *International Handbook for the Advancement of Science (Vol. 1)*. Editorial Thomson Reuters.

única del/la propio/a artista, y es precisamente el propósito central del ejercicio didáctico analizado en este texto. Por esta razón, **aunque es importante para los/as estudiantes de Bellas Artes conocer diversas técnicas escultóricas, también lo es tomar conciencia de las aplicaciones y posibilidades que estas ofrecen.**

El ejercicio se propone a 3 grupos, de 18 alumnos/as cada uno, de la asignatura “Laboratorio de Escultura”, según las directrices establecidas en el plan docente desarrollado por Oliva (2020). En total, participan en el ejercicio 1 profesora y 54 alumnos/as, de los cuales 45 son mujeres y 9 son hombres. La finalidad de este ejercicio es que el alumnado pueda:

- Familiarizarse con el lenguaje de los objetos cotidianos en arte.
- Entender cómo se transmiten las ideas al público, y controlar cómo sucede la lectura de las obras artísticas.
- Descifrar, analizar y aplicar a su propio trabajo todos aquellos significados que un/a artista puede incorporar a su obra cuando utiliza objetos cotidianos.
- Aplicar herramientas de reflexión específicas y desarrollar una práctica artística personal que le permita la creación y transmisión de significados.

Para llevar a cabo el ejercicio “autopsia de un objeto cotidiano” se realiza una sesión explicativa e informativa, y posteriormente se pide al alumnado que empiece un análisis de un objeto de su entorno inmediato. En otra sesión observamos el trabajo de artistas contemporáneos/as con objetos cotidianos, que nos pueden servir como ejemplo. Finalmente, se realiza una sesión de puesta en común y análisis conjunto de los resultados. A través de la creación de una ficha docente, distribuida a través de la plataforma docente *Campus Virtual* de la UB, se insta al alumnado a buscar un objeto que tenga un uso, y a observarlo como si fuera la primera vez que lo ven, con el fin de descifrar el lenguaje visual que tienen los objetos que nos rodean. El ejercicio requiere primeramente buscar información relativa a los detalles sobre su fabricación (dónde y cómo está fabricado, de qué material, de dónde provienen las materias primas); y sobre cómo ha cambiado o ha evolucionado este objeto a lo largo de los años.

Aunque “Laboratorio de Escultura” es una asignatura fundamentalmente práctica, para este ejercicio no se pide trabajar en la creación de una escultura, sino realizar una reflexión sobre

el propio trabajo artístico, que el alumnado recopila en un breve dossier con la información encontrada, y que pretende adaptar la labor docente a las particularidades de la disciplina escultórica contemporánea.

Tras completar el proceso de investigación, los/as estudiantes han encontrado curiosidades y datos esenciales sobre los objetos cotidianos escogidos. Esto les ha permitido comprender cómo un objeto que utilizamos cada día (y que a menudo ni siquiera nos paramos a observar) puede contener una gran cantidad de información relevante que los/as estudiantes pueden aplicar de forma consciente al crear su propia obra artística.

Hacia un estilo artístico propio y personal: controlar el lenguaje de los objetos cotidianos

“Laboratorio de Escultura” es una asignatura de primer curso del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, que tiene como objetivo poner los cimientos para el desarrollo de trabajos escultóricos personales a lo largo de la carrera. La sección de “Moldes” de esta asignatura busca familiarizar al alumnado con la reproducción de objetos tridimensionales en escultura. En este marco se plantea el ejercicio “autopsia de un objeto cotidiano”, con el objetivo de favorecer un análisis de los razonamientos que establecen el carácter artístico o no artístico de un objeto, en concordancia con los avances recientes de la disciplina escultórica.

Es importante que el alumnado pueda aprender las técnicas tradicionales para reproducir objetos, no hay duda de ello. Pero también lo es **tomar conciencia de las posibilidades que ofrece la incorporación directa de objetos cotidianos**; y entender que es posible poner en práctica sus ideas, por muy complicadas que sean, **recurriendo a una gran variedad de técnicas contemporáneas de reproducción, e incluso delegando determinadas tareas**. Por otro lado, es esencial para el alumnado **conocer y aprender a controlar las implicaciones semánticas de los diferentes elementos presentes en una escultura**; y reconocer que cada objeto cotidiano contiene una serie de significados que se deben tener en cuenta para crear una obra, y con el objetivo de desarrollar un estilo artístico propio y personal.

3.2.6. *Cadirem*: la nueva normalidad de los objetos en el espacio doméstico y urbano

El *Festival Internacional de Arte Sostenible de Catalunya Drap-Art* presenta anualmente propuestas de cocreación, talleres e intervenciones en diferentes espacios expositivos del Barrio Gótico, en el Distrito de *Ciutat Vella* de Barcelona. Entre sus objetivos principales están despertar la conciencia social, reflexionar sobre la situación de fragilidad ecológica del planeta y sobre la gran cantidad de residuos que generamos, visibilizar problemáticas locales y globales, y plantear soluciones a través del desarrollo sostenible, el arte, el diseño y la cultura.

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona colabora con este festival, que en 2021 celebra su 25º aniversario, de forma anual. El proyecto que hemos desarrollado en este contexto se titula *Público vs. Privado. Reflexiones en torno al espacio*, y se lleva a cabo entre los meses noviembre y diciembre de 2021. El eje temático del proyecto gira en torno a cómo el confinamiento y el posterior distanciamiento social fruto de la pandemia de Covid-19 nos ha hecho cambiar la forma de entender el espacio público y el espacio privado.

Durante los meses de confinamiento domiciliario, el espacio privado de nuestras casas se reconvierte para albergar funciones propias del espacio público (Civit López et al., 2023): nuestro comedor se transforma en un gimnasio improvisado, en una clase, en una oficina o hasta en un patio de colegio. El espacio privado ha dejado de ser únicamente un lugar de paso donde ir a dormir, sino que se convierte en un espacio en el que pasamos diariamente gran cantidad de horas. Algunos de estos cambios se revierten con la llegada de la nueva normalidad, pero otros se han mantenido en el tiempo y han configurado una nueva forma de habitar nuestra casa, de movernos en los espacios públicos y privados. Por otra parte, el confinamiento también puso de manifiesto la precariedad generalizada de la vivienda y una amplia desigualdad social (Civit López et al., 2022) provocando la necesidad de repensar estos espacios.

Con el propósito de configurar y estructurar el programa de *Público vs. Privado* se abre una convocatoria con varias modalidades: creación artística, *performance*, y proyectos



Vista de la plaza del Rey de *Cadirem*.

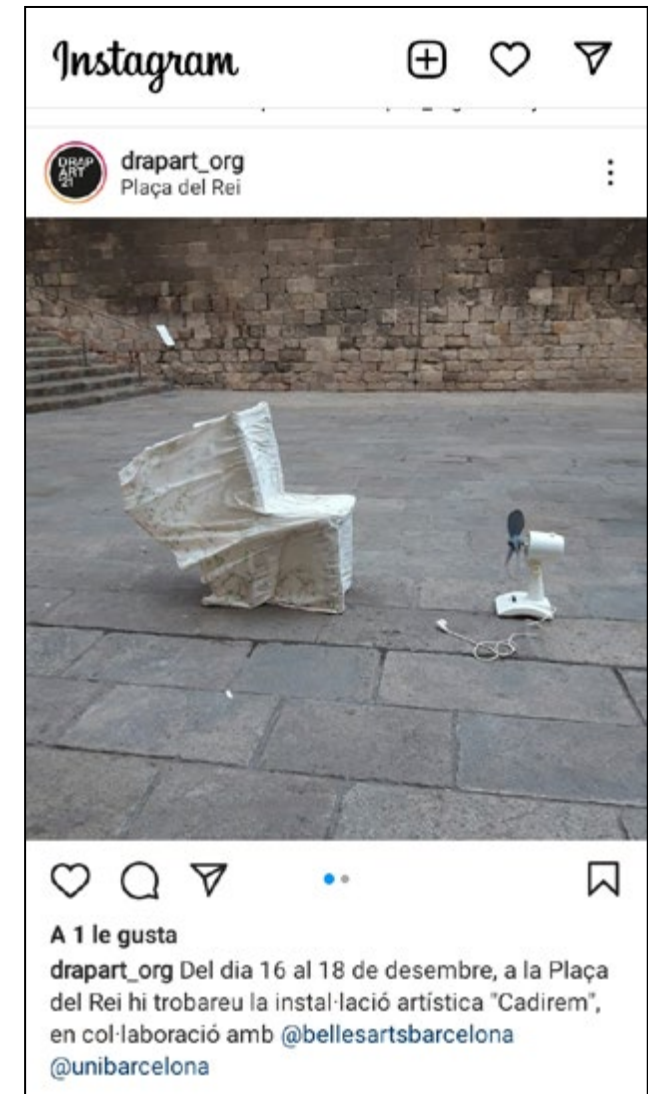


Ana Palou. *Fuera desde dentro* (2021)

de cocreación con entidades del barrio. También se aceptan propuestas para impartir talleres gratuitos, libremente accesibles, sobre las temáticas relacionadas. Y por último, la participación en las *Jornadas de investigación en ApS y pedagogía comunitaria en arte*, modalidad a la que fueron invitados como ponentes estudiantes y docentes de diferentes Universidades, a nivel nacional. Un jurado, consistente en miembros de *Drap-Art* y profesores/as de la Facultad de Bellas Artes, escogió las mejores propuestas enviadas en las diferentes modalidades. *Público vs. Privado* está organizado conjuntamente por Jasmina Llobet, Anaïs Civit, Eulàlia Grau (coordinadora de ApS) y Tanja Grass (directora de *Drap-Art*) con la colaboración del Grupo de Innovación Docente *ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social – GINDO-UB/162)* y del grupo *ApS UB*. Cabe mencionar que todas las actividades del programa se articulan como experiencias de Aprendizaje-Servicio (ApS) para los y las estudiantes de Bellas Artes de la UB, según el Convenio *UB 20686* de colaboración entre la Universidad de Barcelona y *Drap-Art*.

¿Qué sucede si ponemos una silla en el espacio público?

Cadirem es la primera de las modalidades de la convocatoria pública, consistente en la creación de obras artísticas para una exposición en el espacio urbano. El enunciado de la convocatoria parte de la premisa de que la silla es un objeto cotidiano perteneciente al entorno privado, y plantea la pregunta: ¿qué pasaría si la situamos en el espacio público? De esta forma, el objetivo de la exposición es desarrollar una serie de intervenciones artísticas, utilizando exclusivamente sillas, para ser presentadas en la Plaza del Rey de Barcelona. Cabe mencionar que ejercicios de naturaleza similar, centrados exclusivamente en la conceptualización y ejecución de una silla como objeto artístico, han sido desarrollados con anterioridad por Nieves Larroy en la Universidad del País Vasco. La profesora ha abordado esta temática de forma exhaustiva y la ha utilizado como eje conceptual y metodológico en la asignatura “Escultura II” (Larroy, 2014, 2020). Actividades como esta, realizadas en el ámbito universitario, proporcionan para este estudio un valioso indicio sobre la actualidad y pertinencia de la silla como objeto artístico y como recurso docente en el ámbito de la escultura.



Ana Palou. *Fuera desde dentro* (2021), vista de la cuenta de instagram de Drap Art.

En el caso que nos atañe, los/as estudiantes deben crear una silla, manipularla o transformarla; y llevar a cabo una reflexión artística sobre este elemento tan común y que hemos utilizado, durante largas horas, mientras teletrabajábamos, hacíamos videoconferencias o clases online, en los meses de confinamiento.

El título de la exposición, *Cadirem*, establece un juego con la palabra “cadira”, que significa silla, en catalán, transformándola en un verbo que podría traducirse como “sillemos”. Es importante recalcar que se trata de la primera persona del plural (nosotros, nosotras) y del tiempo imperativo. Por tanto, la propuesta busca apelar a un sentimiento de comunidad y exhortarnos a trabajar de manera conjunta, con este objeto cotidiano, en nuevas obras relacionadas con nuestra experiencia pandémica.

Antes de que los/as estudiantes presentaran sus propuestas a la convocatoria pública se proporcionó una lista de referentes de artistas que han utilizado la silla en sus obras, con el objetivo de dar a conocer diferentes maneras de trabajar con este objeto cotidiano y que les pudieran servir como guía para enfrentarse a la tarea planteada en la convocatoria. Por ejemplo, una de las estrategias tratadas consiste en alterar el material con el que habitualmente está hecho el objeto, como sucede en la obra *Dissolution* (2001), de Jana Sterbak, que consiste en una silla cuyo respaldo está fabricado con hielo, y que se va deshaciendo a lo largo del periodo de exposición, quedando finalmente inutilizable. Otras estrategias pasarían por cambios de escala, de apariencia, o de funcionalidad que provocan en el espectador un cuestionamiento de convicciones que damos por inamovibles, simplemente por formar parte de nuestra cotidianidad.

Un total de 23 sillas fueron seleccionadas para exponerse, durante tres días, en la Plaza del Rey de Barcelona. Se trata de un lugar enormemente concurrido del barrio Gótico de Barcelona, en el que se ubican instituciones tan relevantes como el Museo de Historia de Barcelona. Los/as visitantes de esta plaza son generalmente turistas o estudiantes de escuelas que vienen a realizar alguna actividad en el museo, y por tanto, se trata de un público potencialmente interesado en propuestas culturales.

La Plaza del Rey es un lugar idóneo para proponer un proyecto expositivo y de formación del alumnado fuera de la universidad, al tratarse de un espacio público en el que los/as transeúntes son generalmente receptivos/as a propuestas culturales y están abiertos/as



Jana Sterbak. *Dissolution* (2001)



Vista de la plaza del Rey de *Cadirem*.

a detenerse para observar una instalación artística. En este sentido, *Cadirem* constituiría una experiencia de Aprendizaje Servicio (ApS) (Civit López et al., 2022) que puede resultar interesante para el alumnado de la Facultad de Bellas Artes. Por su peculiar emplazamiento y situación, la Plaza del Rey tiene una gran afluencia de gente y, a la vez, está sumamente escondida entre callejuelas. De esta forma, no es un lugar de paso, sino que se trataría de un espacio urbano en el que predomina un/a espectador/a proactivo/a, es decir, que acude a este lugar deliberadamente (Fernández Pons, 2022, p. 250). Justamente el colectivo Llobet & Pons ha realizado un gran número de obras en el espacio público en las que puede constatarse este carácter proactivo de la audiencia (véase la en la página 262 del “Anexo”). En el caso de la Plaza del Rey, el público no se encuentra aquí por casualidad, sino que acude con el propósito de visitar algunos de los atractivos culturales y turísticos presentes en este lugar: El Mirador del Rey Martín, el Palacio del Lloctinent, el Salón del Tinell o la Capilla de Santa Ágata. De esta forma, un espacio urbano de estas características puede favorecer la recepción de las obras expuestas y fomentar un diálogo interesante entre espectador/a y alumno/a.

Nuevas formas de habitar nuestra casa y de reinventar nuestra relación con los objetos cotidianos

El proyecto *Público vs. Privado. Reflexiones en torno al espacio* pretende examinar los cambios acaecidos en los espacios públicos y privados de nuestras ciudades a raíz del confinamiento domiciliario y de la pandemia de Covid-19, y cómo se ha ido configurando una nueva forma de habitar y transitar estos espacios. Este programa expositivo, llevado a cabo en el marco del Festival *Drap-Art* en 2021, incorpora la realización de actividades diversas: intervenciones urbanas, *performance*, propuestas de cocreación con entidades del barrio, talleres, y una jornada de conferencias; que giran en torno a una temática concreta: **la contraposición entre espacio público y privado tras la pandemia.**



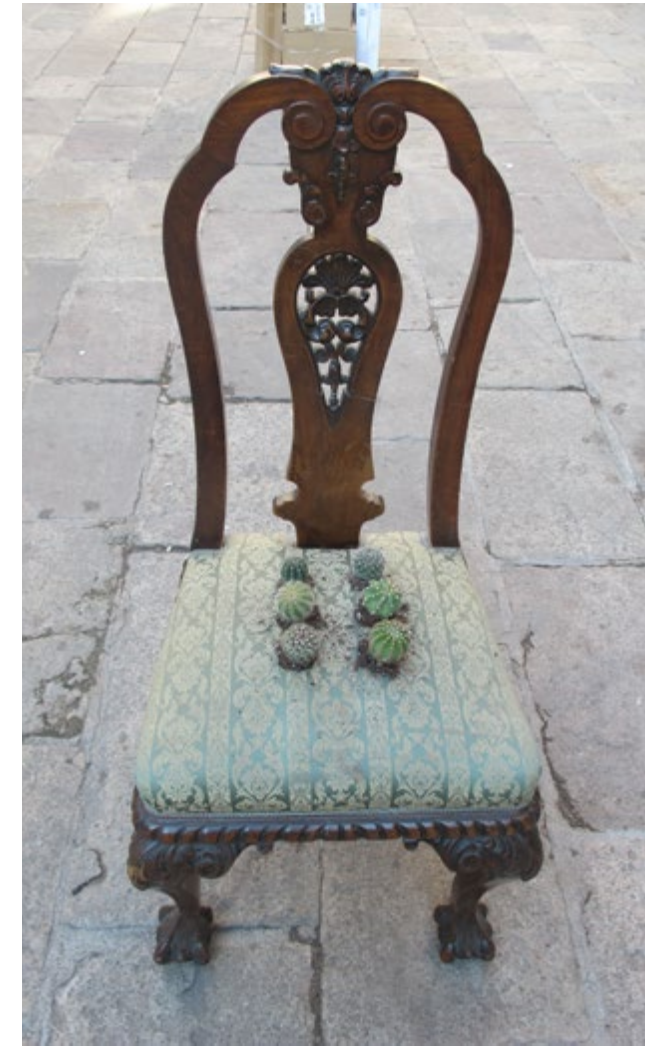
Andrea Martínez. *Anar de conjunt* (2021)



Tanek. *Bronzing* (2021)



Paula García. *Floreix* (2021)



Júlia Gaya. *Sin título* (2021)

Dentro de esta enorme variedad de propuestas, nos hemos centrado en *Cadirem*, una exposición en el espacio público que presenta obras escultóricas realizadas con sillas, a partir de sillas, o transformando sillas. Este proyecto invita al alumnado de Bellas Artes a manipular o crear nuevas sillas a partir de otros objetos o de materiales que no son los habituales. **Esta exposición hace un llamamiento a volver a crear de forma conjunta y a reflexionar sobre cómo ha afectado la pandemia a nuestra relación con los objetos cotidianos.**

La crisis sanitaria de Covid-19 provocó el cierre de muchos negocios, sobre todo del centro de Barcelona, y la vida de la ciudad se vio enormemente afectada por la disminución del turismo. *Cadirem* pretende contribuir a revitalizar el Barrio Gótico y a devolver las actividades culturales a las calles, tras largos meses de confinamiento.

La silla es un objeto cotidiano con el que cada día tenemos contacto. Pero, hasta que tuvimos que estar sentados durante horas, este contacto nunca había sido continuado, ni tampoco nos habíamos parado a pensar en las cualidades específicas de este objeto: si la silla es más baja de lo normal puede resultar incómoda, si es demasiado alta nos colgarán los pies, si el respaldo es incómodo nos dolerá la espalda. Esta exposición pretende indagar en nuestra relación con los objetos, introduciendo sutiles alteraciones significantes que ponen en cuestión nuestras convicciones. **El objetivo de *Cadirem* es fomentar una reflexión sobre los objetos cotidianos que nos han acompañado durante el confinamiento domiciliario y que son ahora parte de una nueva forma de habitar nuestra casa.**

Un detalle interesante es que, mientras los/as estudiantes participantes en la exposición vigilaban las 23 sillas seleccionadas, se creó una interacción continuada con los/as transeúntes. Esto les brindó la oportunidad de explicar sus obras y de escuchar de primera mano las opiniones directas del público. Este tipo de experiencia puede resultar enormemente interesante para un/a artista, ya que le permite confrontarse con las opiniones y criterios del público general ante el arte en un contexto urbano.



Lluís Trenchs Gozávez. *Mascara* (2021)

3.2.7. Aportaciones metodológicas desde los procesos y métodos de creación del colectivo Llobet & Pons

A continuación llevaremos a cabo una reflexión global que sirva de conclusión general sobre el conjunto de actividades docentes, fundamentadas en el estudio y uso de los objetos cotidianos, las cuales hemos examinado a lo largo de este apartado. Estas actividades pedagógicas se han concebido, diseñado y aplicado como respuesta a las restricciones impuestas en el ámbito educativo debido a la pandemia de Covid-19. Estas maniobras de adaptación docente, aplicadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, intentaban mantener, en la medida de lo posible, la continuidad de las tareas lectivas y debían contribuir a garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad en medio de una situación de emergencia sanitaria.

Si retrocedemos al primer capítulo de esta tesis, hemos examinado la incorporación de objetos cotidianos en el arte y destacado su función como portadores de significados en arte. En el segundo capítulo, hemos abordado la introducción de los objetos cotidianos en la docencia. Durante este análisis, hemos identificado numerosos puntos en común entre estos dos ámbitos. Para conectarlos entre sí, hemos optado por trasladar la lógica de trabajo con objetos cotidianos empleada por Llobet & Pons al ámbito de la enseñanza de la escultura. El punto de partida ha sido el mismo que hemos utilizado para el análisis de obras artísticas en el primer capítulo: los objetos cotidianos contienen significados inherentes que deben ser considerados al crear una obra de arte y, simultáneamente, también debe tenerse en cuenta el contexto en que se presenta la obra para evitar que esta sea malinterpretada. Esto nos ha permitido corroborar que, si los objetos cotidianos pueden utilizarse para crear arte, también pueden emplearse como material didáctico en las facultades de Bellas Artes.

El principal objetivo de los ejercicios que hemos implementado es que los/as estudiantes aprendan a realizar una interpretación correcta de los objetos cotidianos presentes en obras de arte, y que experimenten diversas posibilidades de aplicación de estos objetos en su propia práctica artística. Como hemos visto en el primer capítulo, pese a la enorme evolución

del arte objetual a través de la historia del arte reciente, persiste intacta la necesidad de desarrollar estrategias novedosas y de establecer relaciones innovadoras entre los objetos cotidianos para poder justificar su pertinencia en el ámbito artístico y avanzar en el conocimiento de esta disciplina. Los esfuerzos docentes concebidos, desarrollados y detallados en este segundo capítulo pueden entenderse en este contexto.

Además, la capacidad de analizar y aplicar las figuras retóricas juega un papel fundamental en este proceso de comprensión de las formas de aplicación de objetos cotidianos en contextos artísticos. Esta habilidad para dominar el lenguaje de los objetos y controlar sus implicaciones semánticas en escultura es un elemento fundamental del trabajo artístico y, por lo tanto, también para el futuro profesional de los/as estudiantes.

4. Conclusiones

Los objetivos planteados en esta investigación se han alcanzado de manera satisfactoria, aportando un nuevo y valioso conocimiento, tanto en el ámbito artístico como en el docente. La revisión bibliográfica y el estudio en profundidad del trabajo de artistas en relación con el uso de los objetos cotidianos en el arte han proporcionado una comprensión más profunda de los modos de proceder y han revelado una evolución no recogida con anterioridad en esta área de conocimiento. Además, hemos establecido una clasificación de hitos tipológicos que se ajusta a la necesidad de reinterpretación del concepto de *readymade* desde una perspectiva que incorpore cuestiones sociales, políticas y económicas con respecto al arte actual, en consonancia con los *Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)* (Organización de las Naciones Unidas, 2015), establecidos por los/as líderes mundiales con la meta de ser logrados antes de 2030. (Véase página 21).

Consideramos que este conocimiento puede resultar de relevancia tanto para la comunidad artística como para la enseñanza de la escultura en el contexto actual (tanto para docentes como alumnado). Contribuye a la creación de un catálogo de recursos artísticos, estrategias didácticas y ejemplos descriptivos que fomentan la investigación de la obra de artistas que han trabajado con objetos cotidianos con anterioridad. Asimismo, promueve la exploración y consolidación de este lenguaje artístico, habiendo transportado la investigación en creación desde nuestra experiencia propia a modelos transferibles para el desarrollo de las competencias profesionales escultóricas, especialmente de artistas en fase de formación o posgraduado. Este enfoque aporta nuevas miradas sobre esta disciplina y sobre su repercusión en la sociedad actual y futura.

Los objetos cotidianos como portadores de significado

En la actualidad, la gran mayoría de nuestros objetos cotidianos son productos industriales fabricados en serie y forman parte de un sistema global basado en el flujo internacional de mercancías y en la deslocalización del proceso de fabricación. Esto implica que las diversas piezas que componen un solo objeto a menudo provienen y se ensamblan en diferentes

lugares del mundo, generalmente en países con legislaciones laxas en lo referente a la protección del medio ambiente, con el propósito de reducir costes de producción y mano de obra. En el presente estudio hemos analizado la obra de una serie de artistas que incorporan objetos cotidianos en sus obras con la intención de abordar una variedad de temas que giran en torno a su producción, distribución, consumo o estandarización bajo las mencionadas condiciones actuales. Estas obras logran subvertir y cuestionar algunos de los fundamentos aparentemente incontestables de la globalización. Por ejemplo, hemos observado obras que reclaman la urgente necesidad de repensar, desde lo local, el mencionado sistema de organización de la producción basado en el flujo internacional de mercancías, o de reducir la fijación consumista de nuestra sociedad. En efecto, actualmente resulta más necesario que nunca fortalecer las redes locales, reducir las dinámicas de fabricación y acumulación descontroladas, y fomentar modalidades de consumo sostenibles y respetuosas con el medio ambiente.

La pandemia de Covid-19 en 2020 puso de manifiesto los múltiples riesgos asociados con la deslocalización industrial y la vulnerabilidad del flujo internacional de mercancías, que habían sido previamente identificados desde la perspectiva del arte y que hemos detallado en diversas obras de arte incluidas en esta investigación. La interrupción de las cadenas globales de suministro durante la crisis sanitaria, causada por los confinamientos de la población y la alteración en la demanda de determinados productos, evidenció la apremiante necesidad de un cambio de modelo. Sin embargo, las medidas tomadas hasta el momento han tendido a centrarse en la imposición de aranceles y en el proteccionismo económico, con el pretexto de buscar una relocalización de la industria. Estas políticas han tenido un impacto negativo en el comercio internacional, alejándose de la idea de repensar la globalización desde una perspectiva local, ya que se inclinan más hacia un aislamiento internacional que, desde la perspectiva actual, puede considerarse irracional.

Una vez definido el carácter general de los objetos, necesitaríamos también concretar qué entendemos actualmente por cotidianidad. La rutina y la monotonía que caracterizan aquello acostumbrado pueden llevar a una relajación perceptiva y sensorial en nuestro entorno habitual, siendo los objetos cotidianos una parte esencial de este contexto.

El arte objetual incorpora esta familiaridad inherente a aquello conocido, con lo cual, al introducir alteraciones en la forma en que experimentamos los objetos, se produce un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano que logra disrumpir las normas establecidas. El arte presenta los objetos cotidianos desde una perspectiva diferente a la que estamos acostumbrados, lo que nos permite percibir nuevos aspectos de la cotidianidad y reinterpretar nuevos significados. Objetos cotidianos que, a primera vista, podrían parecer banales o insignificantes, se revelan entonces como obras de arte de una profundidad extraordinaria.

Cualquier objeto cotidiano tiene el potencial de convertirse en arte, pero esto no equivale a que los objetos sean intrínsecamente arte. En el primer capítulo hemos llegado a la conclusión de que, a partir de la introducción del concepto de *readymade* en la historia del arte, los/as artistas no pueden simplemente replicar el gesto de Duchamp, sino que deben establecer nuevas relaciones entre objetos, plantear nuevas estrategias de trabajo y añadir nuevas capas de significado a sus obras, con la finalidad de generar nuevas reflexiones artísticas. Esto nos insta a considerar qué objetos eligen los/as artistas, cómo los incorporan en su obra y por qué deciden utilizarlos. El análisis detenido de estos factores ha resultado esencial para poder comprender las particularidades, la evolución y el estado actual del objeto como arte.

Esta tesis se ha fundamentado en un análisis detallado de una serie de obras de arte consideradas paradigmáticas, principalmente manifestaciones recientes del ámbito de la escultura en las que se incorpora el objeto cotidiano como un elemento primordial. Estas obras se han puesto en relación entre sí y con el propio trabajo artístico, como parte integrante del colectivo Llobet & Pons desde 2002, con el objetivo de contextualizarlo adecuadamente a través de análisis comparativos. Este método consiste en examinar las similitudes y diferencias entre los enfoques aplicados en distintas obras con la finalidad de identificar patrones e interpretar la diversidad, lo que ha permitido establecer relaciones causales, correlaciones y generalizaciones sobre el arte objetual en la actualidad. Las conclusiones obtenidas mediante este método comparativo trascienden el ámbito estrictamente artístico y revelan la dimensión social y política que pueden adquirir los objetos cotidianos cuando se integran en obras de arte.

Durante el proceso de investigación hemos observado que muchas de las obras analizadas incorporan el uso de figuras retóricas a nivel visual como una forma de redirigir los significados inherentes a los objetos cotidianos, por lo que hemos optado por asignar un papel destacado a este tema en el marco de la tesis. En primer lugar, debemos definir en qué consisten específicamente las figuras retóricas aplicadas al arte objetual. Partimos de la premisa de que los objetos cotidianos poseen una serie de valores implícitos que son compartidos por todas las personas que forman parte de una comunidad determinada. Las figuras retóricas se basan en la incorporación de estos significados inherentes, de tal forma que comuniquen una idea específica. Por ejemplo: si reiteramos el uso de un mismo elemento se trata de una repetición y comunica una multiplicación de los valores implícitos, si ampliamos las dimensiones del objeto es una hipérbole y exagera sus propiedades intrínsecas, si dotamos al objeto de atributos propios de los seres animados se trata de una personificación y lo conecta a cualidades humanas, etc.

Los significados asignados colectivamente a los objetos cotidianos provienen de un razonamiento inductivo basado tanto en el uso habitual como en las potenciales aplicaciones del objeto en cuestión y, teóricamente, podrían poseer un carácter global. Sin embargo, esta pretendida universalidad es relativa: un objeto cotidiano no posee el mismo significado en todos los contextos. Incluso en un mismo contexto, pueden surgir diferencias de interpretación a nivel personal. También es importante recalcar que estos conceptos no funcionan como compartimentos estancos ni excluyentes (universal o no universal), sino que se manifiestan en una gradación enormemente rica y compleja, en consonancia con la variedad de las obras que utilizan estos recursos. Por tanto, las obras de arte son siempre susceptibles de albergar nuevos significados, y las interpretaciones posibles pueden llegar a ser tan variadas como la propia audiencia que las contempla.

Hemos llevado a cabo una clasificación de las figuras retóricas empleadas, examinado las posibilidades significantes de cada una y analizado las diversas formas en que estas estrategias contribuyen a la construcción del significado. Esta categorización nos ha permitido obtener conocimientos extrapolables al contexto del arte con objetos cotidianos.

Las conclusiones extraídas han servido como constatación de que las figuras retóricas son herramientas que se han implementado desde los inicios del arte objetual y que continúan siendo efectivas y relevantes en la actualidad, más allá de tendencias y movimientos artísticos. Estas reflexiones giran en torno al carácter esencial de los objetos como portadores de significado en el contexto artístico. Esta afirmación contrasta, sin embargo, con los objetivos teóricamente perseguidos por Marcel Duchamp con sus *readymade*: objetos a los que pretendía despojar de sus atributos artísticos y de cualquier tipo de significado. Esta idea queda ilustrada de manera ejemplar en *Portabotellas* (1914), que hemos considerado el primer *readymade* en potencia, ya que reúne todas las condiciones necesarias establecidas por Duchamp para ser considerado como tal: es un objeto producido en serie, hecho a máquina y sin cualidades estéticas intrínsecas, elegido en base a la ausencia total de buen o mal gusto, produciendo indiferencia visual (Cabanne, 1979, p. 48). Sin embargo, el artista no convierte este *Portabotellas* en arte hasta 1915, momento en el que adquiere una conciencia clara de la operación conceptual que está realizando con sus *readymade* y escribe a su hermana Suzanne, desde la distancia, para que esta firme el *Portabotellas* en su nombre. Pero Duchamp no sigue un enfoque estricto y sistemático en sus metodologías, y sus *readymades* no siempre son rigurosamente analíticos. Al contrario, inevitablemente incorporan el lenguaje inherente de los objetos, como puede comprobarse en *Fuente* (1917), una obra que busca deliberadamente provocar, dado que un urinario es un objeto con connotaciones muy marcadas asociadas a su uso práctico. De esta forma, los objetos cotidianos no pueden desvincularse de su apariencia externa y de sus cualidades estéticas inherentes, como pretendía Duchamp, pero tampoco de los significados que los acompañan socialmente. Resulta entonces fundamental que los/as artistas tomen conciencia de este potencial en torno a los objetos cotidianos y que adquieran el conocimiento necesario sobre cómo utilizarlos como partículas significantes, y cómo introducirlos correctamente en su obra. Para lograr este objetivo, es también fundamental que los/as artistas tomen en cuenta la dimensión social y política del entorno y del momento histórico en el que desarrollan su actividad, y que respondan de manera adecuada a los desafíos que presenta dicha situación. Pero también, que tengan un profundo conocimiento del contexto local en el que

se expone su obra, con el fin de evitar que su trabajo sea malinterpretado. Aplicado a las obras de arte que utilizan figuras retóricas, esto significa que a las consideraciones que hemos mencionado hay que sumarle las características específicas que cada uno de estos recursos posee.

La docencia del lenguaje de los objetos

Una parte de esta tesis está dedicada a la propia experiencia docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Concretamente, está centrada en el análisis de una serie de actividades pedagógicas, diseñadas y desarrolladas durante el proceso de realización de este estudio, que exploran las posibilidades didácticas de los objetos cotidianos. El propósito principal de estas actividades es que los/as estudiantes descubran y desarrollen un lenguaje escultórico singular y personal a través de la incorporación de estos objetos en sus obras.

En el curso de esta investigación, se desencadenó la pandemia de Covid-19, que implicó un confinamiento domiciliario generalizado como forma de atajar la explosión de contagios, y obligó a un replanteamiento integral de las metodologías de enseñanza. La pandemia también forzó el desarrollo e implementación de nuevas estrategias docentes que incorporaban el entorno digital: videoconferencias, blogs, foros de discusión y *wikis*.

En un primer momento, debieron impartirse las clases a través de videoconferencia. Posteriormente, a medida que algunas restricciones se flexibilizaron, se adoptó un formato híbrido que combinaba la enseñanza en línea y presencial. Finalmente, la docencia recuperó completamente la presencialidad, aunque con la obligación de utilizar mascarillas como medida de precaución.

Con la perspectiva que nos da el tiempo, podemos constatar que algunos de los recursos desarrollados durante la pandemia han perdido relevancia o incluso se han acabado desestimando con el retorno a la enseñanza presencial, mientras que otros han logrado dar respuesta a las necesidades de la comunidad educativa y se han acabado implementando

permanentemente. Por ejemplo, las plataformas docentes en línea han cobrado una gran relevancia, como medios para compartir contenido, administrar la evaluación de trabajos y realizar otras tareas relacionadas con la enseñanza. Aproximadamente dos años después de aquel 13 de marzo de 2020, fecha en la que el Gobierno español había decretado el estado de alarma, se levantaron finalmente todas las restricciones. Sin embargo, la pretendida nueva normalidad en las aulas ya no tiene el mismo carácter que antes de la pandemia, ya que se han producido cambios sustanciales en la forma en que se imparten las clases y se gestionan los espacios educativos.

Hemos optado por enfocar la sección de esta tesis dedicada a la docencia exclusivamente en las actividades pedagógicas desarrolladas durante la pandemia. Esta decisión se debe a que estos ejercicios incorporan metodologías experimentales con objetos cotidianos y enfoques docentes que nunca antes habíamos implementado, que pueden representar una aportación personal al ámbito educativo. Nuestra intención es reivindicar el uso de objetos cotidianos como un recurso válido para estimular la creatividad del alumnado, así como proporcionar una comprensión más profunda de algunos de los retos que plantea la enseñanza tras la pandemia.

Observado desde la propia experiencia como docente, de manera personal, este contexto de emergencia sanitaria nos ha llevado a desarrollar estrategias educativas específicamente diseñadas para dar respuesta a las restricciones sanitarias impuestas en cada momento. Esto ha requerido un enfoque particular en la creación de ejercicios que incorporan como fundamento los objetos cotidianos y su análisis detallado. Estas actividades docentes han implicado un desafío significativo, una alta capacidad de adaptación y una gran responsabilidad hacia los/as alumnos/as. De nuevo, la premisa fundamental es que cada objeto cotidiano contiene una serie de significados inherentes que deben ser considerados al crear una obra de arte, así como debe estudiarse el contexto en que se presenta. El propósito de estos ejercicios es que los/as estudiantes adquieran la capacidad de analizar los objetos cotidianos y que interioricen las distintas posibilidades que ofrece su aplicación en las obras de arte. Esto es esencial, ya que la habilidad de utilizar con precisión el lenguaje de los objetos se convertirá en un elemento fundamental en su futura práctica profesional.

Una parte de esta tesis se ha elaborado durante una estancia internacional de investigación en la Academia de Arte de Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf), que tuvo lugar entre el 1 de junio y el 4 de septiembre de 2022, financiada por las Ayudas EDUJA para la realización de proyectos internacionales. Durante esta estancia, establecimos contacto con docentes de esta y otras universidades, con el objetivo de estudiar diversos temas relacionados con esta tesis. Además, visitamos la *documenta* de Kassel, uno de los eventos artísticos más relevantes, a nivel internacional; y exploramos la rica escena cultural y artística de Düsseldorf y sus alrededores. También asistimos a las exposiciones de fin de curso de las Academias de Arte de Düsseldorf y Münster.

Por último, cabe señalar que, durante el proceso de realización de este estudio, hemos llevado a cabo varios proyectos escultóricos propios, como parte integrante del colectivo Llobet & Pons, que están descritos detalladamente en diferentes puntos de esta tesis. En estas obras hemos aplicado los conocimientos obtenidos en la contextualización temática y en la parte de docencia de esta investigación, empleándolos como una herramienta fundamental de reflexión crítica. Esto ha tenido un impacto significativo en el desarrollo de la parte práctica de esta tesis. A su vez, la experiencia acumulada a través de estos proyectos también nos ha llevado a diversas reflexiones de índole práctica que se han podido aplicar en la investigación teórica y en la docencia, generándose así una retroalimentación constante entre las distintas partes de esta tesis.

Esta tesis ha proporcionado nuevas miradas sobre el uso del objeto cotidiano en la escultura, tanto en su praxis como en su enseñanza. Este enfoque abre el camino hacia la exploración de nuevos referentes, la revisión de otros contenidos y, posiblemente, la consideración de otras prácticas artísticas y/o disciplinas de las artes desde esta misma perspectiva, atendiendo especialmente a su interés y repercusión en la sociedad actual y futura.

5. Conclusion (English Version)

The objectives set out in this research have been successfully achieved, providing new and valuable knowledge, both in the artistic and teaching fields. The bibliographic review and in-depth study of the work of artists about the use of everyday objects in art have allowed a deeper understanding of the methodologies and have revealed an evolution not previously recorded in this area of knowledge. Furthermore, we have established a classification of typological milestones following the need to reinterpret the concept of *readymade* from a perspective that incorporates social, political and economic issues with respect to current art, in line with the Sustainable Development Goals (SDGs) (United Nations, 2015), established by world leaders to be met before 2030.

We consider that this knowledge can be relevant both for the artistic community and for the teaching of sculpture (both for teachers and students). It contributes to the creation of a catalog of artistic resources, teaching strategies and descriptive examples that encourage research into the work of artists who have previously worked with everyday objects. It also promotes the exploration and consolidation of this artistic language, having transferred artistic research from our own experience to applicable models for the development of professional sculptural skills, especially for artists in training or postgraduate level. This approach provides new insights into this discipline and its impact on current and future society.

Everyday objects as bearers of meaning

Currently, most of our everyday objects are mass-produced industrial products and are part of a global system based on the international flow of goods and relocation of the manufacturing process. This implies that the various parts that make up a single object often come from and are assembled in different places around the world, usually in countries with less strict environmental regulations, with the aim of reducing production and labor costs. In the present study we have analyzed the work of artists who incorporate everyday objects in their works with the intention of addressing their production, distribution, consumption or standardization under the current conditions. These artworks manage to subvert and

challenge some of the seemingly incontestable foundations of globalization. For example, we have observed artworks that call for the urgent need to rethink, from a local perspective, the aforementioned system of organization of production based on the international flow of goods, or to reduce the consumerist fixation of our society. Indeed, today it is more necessary than ever to strengthen local networks, reduce the dynamics of uncontrolled manufacturing and accumulation, and promote sustainable and environmentally friendly consumption patterns.

The Covid-19 pandemic in 2020 highlighted the multiple risks associated with industrial relocation and the vulnerability of the international flow of goods, which had previously been identified from the perspective of art and which we have detailed in various works of art included in this investigation. The disruption of global supply chains during the Covid-19 health crisis, caused by generalized lockdowns, underlined the urging need for a model change. However, the measures taken so far have tended to focus on the imposition of tariffs and on economic protectionism, under the pretext of seeking to relocate the industry. These policies have had a negative impact on international trade, moving away from the idea of rethinking globalization from a local perspective, since they rather tend towards international isolation that from today's perspective would seem absurd.

Once the general character of the objects has been defined, we would also need to specify what we currently understand by everyday life. The routine and monotony that characterize our everyday can lead to perceptual and sensory relaxation in our familiar environment, with everyday objects being an essential part of this context. Object art incorporates this inherent familiarity and, by introducing alterations in the way we experience objects, it produces an unexpected turn in the experience of everyday life that manages to disrupt established norms. Art presents everyday objects from a different perspective than we are used to, allowing us to perceive new aspects of everyday life and reinterpret new meanings. Everyday objects that, at first glance, might seem unimportant, are then revealed to be works of art of extraordinary depth.

Any everyday object has the potential to become art, but this does not mean that objects are intrinsically art. In the first chapter we have come to the conclusion that, from the introduction of the concept of *readymade* in art history, artists cannot simply replicate Duchamp's gesture, but must establish new relationships between objects, develop new work strategies and add new layers of meaning to their artworks, with the aim of generating new reflections. This prompts us to consider what kind of objects artists choose, how they incorporate them into their artworks, and why they decide to use them. The careful analysis of these factors has been essential to understand the particularities, evolution and current state of the object as art.

This thesis has been based on a detailed analysis of artworks considered paradigmatic, mainly recent manifestations in the field of sculpture in which the everyday object is incorporated as a primary element. These works have been put in relation to each other and especially to our own artistic work, as part of the Llobet & Pons collective since 2002, with the aim of properly contextualizing it through comparative analysis. This method consists of examining the similarities and differences between the approaches applied in different artworks so as to identify patterns and interpret diversity, which has allowed us to establish causal relationships, correlations and generalizations about object art today. The conclusions obtained through this comparative approach are not only relevant in the artistic field, but also reveal the social and political dimension that everyday objects can acquire when integrated into works of art.

During the research process we have observed that many of the analyzed artworks incorporate the use of rhetorical figures at a visual level as a way of redirecting the meanings inherent in everyday objects, so we have chosen to assign a prominent role to this topic within the framework of the thesis. First of all, we must define what are rhetorical figures applied to object art. We start from the premise that everyday objects contain implicit values that are shared by all the members of a specific community. Rhetorical figures are based on the incorporation of these inherent meanings, in such a way that they communicate a certain idea. For example, if we reiterate the use of an object, it is a repetition and this communicates a multiplication of the implicit values; if we increase the size of the object, it is

a hyperbole and it exaggerates its intrinsic properties; if we provide the object with attributes typical of animated beings, it is a personification and connects it to human qualities, etc.

The meanings collectively assigned to everyday objects come from inductive reasoning based on both the regular use and the potential applications of the object in question and, theoretically, could have a global character. However, this alleged universality is relative: an everyday object does not have the same meaning in all contexts. Even within the same context, differences in interpretation may arise on a personal level. It is also important to emphasize that these concepts are not exclusive (universal or non-universal), they rather appear in an enormously rich and complex gradation, in line with the variety of works that use these resources. Therefore, works of art are always likely to have new meanings, and the possible interpretations can be as varied as their audience.

We have classified the rhetorical figures used, examined the significant possibilities of each one and analyzed the different ways in which these strategies contribute to the construction of meaning. This categorization has allowed us to obtain knowledge that can be extrapolated to the context of art with everyday objects. The conclusions drawn have served as confirmation that rhetorical figures are tools that have been implemented since the beginning of object art and that continue to be effective and relevant today, beyond trends and artistic movements. These reflections revolve around the essential character of objects as bearers of meaning in the artistic context. This statement contrasts, however, with the objectives theoretically pursued by Marcel Duchamp with his *readymades*: objects that he intended to strip of their artistic attributes and any type of meaning. This idea is illustrated in an exemplary way in *Bottle Rack* (1914), which we have considered the first potential *readymade*, since it meets all the necessary conditions established by Duchamp to be considered as such: it needs to be a mass-produced, machine-made object with no aesthetic qualities, chosen on a basis of visual indifference and of the total absence of good or bad taste (Cabanne, Pierre, 1979, p. 48). However, the artist did not turn this *Bottle Rack* into art until 1915, when he acquired a clear awareness of the conceptual operation he was carrying out with his *readymades* and wrote to his sister Suzanne, from a distance, so that she could sign the *Bottle Rack* in his

name. But Duchamp does not follow a strict and systematic approach in his methodologies, and his *readymades* are not always rigorously analytical. On the contrary, they inevitably incorporate the inherent language of objects, as can be seen in *Fountain* (1917), a work in which he deliberately seeks to provoke, given that a urinal is an object with very strong connotations associated with its practical use. Thus, everyday objects cannot be separated from their external appearance and their inherent aesthetic qualities, as Duchamp intended, but neither from the meanings that accompany them socially. It is therefore essential that artists become aware of this potential around everyday objects and that they acquire the necessary knowledge about how to use them as significant particles, and how to introduce them correctly in their artworks. To achieve this, it is also essential that artists consider the social and political dimension of the environment and the historical moment in which they carry out their activity, and that they respond appropriately to the challenges raised by this situation. Also, they must have a deep knowledge of the local context in which their work is exhibited, in order to prevent their work from being misinterpreted. Applied to artworks using rhetorical figures, this means that the specific characteristics of each of these resources must be added to the considerations we have mentioned.

Teaching the language of objects

A part of this thesis is dedicated to my own teaching experience at the Faculty of Fine Arts of the University of Barcelona. Specifically, it is focused on the analysis of a series of pedagogical activities, designed and developed during the conduct of this study, that explore the didactic possibilities of everyday objects. The main purpose of these activities is for students to discover and develop a unique and personal sculptural language through the incorporation of these objects in their works.

In the course of this research, the Covid-19 pandemic broke out, implying widespread lockdowns as a way to stop the explosion of infections, and forcing a comprehensive rethinking of teaching methodologies across the board. The pandemic also forced the

development and implementation of new teaching strategies that incorporated the digital environment: videoconferences, blogs, discussion forums and wikis.

At first, classes had to be taught via videoconference. Subsequently, as some restrictions were eased, a hybrid format combining online and face-to-face teaching was adopted. Finally came the return to fully in-person teaching, although with the obligation to use masks as a precautionary measure. With the perspective that time gives us, we can see that some of the resources developed during the pandemic have lost relevance or have even ended up being discarded with the return to face-to-face teaching, while others have managed to respond to the needs of the educational community and have ended up being implemented permanently. For example, online teaching platforms have become increasingly important as a means to share content, manage assignment evaluation, and perform other teaching-related tasks. Approximately two years after March 13, 2020, the date on which the Spanish Government had decreed the state of alarm, all restrictions were finally lifted. However, the intended new normal in classrooms no longer has the same character as before the pandemic, since there have been substantial changes in the way classes are taught and educational spaces are managed.

We have chosen to focus the section of this thesis dedicated to teaching exclusively on the pedagogical activities carried out during the pandemic. This decision is due to the fact that these exercises incorporate experimental methodologies with everyday objects and teaching approaches that we have never implemented before, which can represent a personal contribution to the educational field. Our intention is to reclaim the use of everyday objects as a valid resource to stimulate students' creativity, as well as provide a deeper understanding of some of the challenges posed by teaching after the pandemic. Observed from my own experience as a teacher, personally, this context of health emergency has led to the development of educational strategies specifically designed to respond to the health restrictions imposed at all times. This has required a particular focus on creating exercises that incorporate everyday objects and their detailed analysis as a foundation. These teaching activities have implied a significant challenge, a high capacity for adaptation and a great responsibility towards the students. Again, the fundamental premise is that each everyday object contains a series of inherent meanings that must be considered when

creating a work of art, just as the context in which it is presented must be studied. The purpose of these exercises is for students to acquire the ability to analyze everyday objects and internalize the different possibilities offered by their application in works of art. This is essential, as the ability to accurately use the language of objects will become a crucial element in their future professional practice.

A part of this thesis has been carried out during an international research stay at the Düsseldorf Fine-Arts Academy (*Kunstakademie Düsseldorf*), which took place between June 1 and September 4, 2022, financed by EDUJA Grants for the completion of international projects. During this stay, we got in contact with professors from this and other universities, with the aim of studying various topics related to this thesis. In addition, we visited the *documenta* in Kassel, one of the most relevant artistic events at international level; and we explored the rich cultural and art scene of Düsseldorf and its surroundings. We also attended the end-of-year exhibitions of the Düsseldorf and Münster Fine-Arts Academies.

Finally, it should be noted that, over the course of this study, we have produced several own sculptural projects, which are described in detail in different parts of this thesis. In these works, we have applied the knowledge obtained in the thematic contextualization and in the teaching part of this research, using them as a key tool for critical reflection. This has had a significant impact on the development of the practical part of this thesis. At the same time, the experience accumulated through these projects has also led us to various practical reflections that have been applied in theoretical research and teaching, thus generating constant feedback between the different parts of this thesis.

This thesis has provided new insights into the use of everyday objects in sculpture, both in its praxis and in its teaching. This approach opens the way to the exploration of new references, the review of other contents and, possibly, the consideration of other artistic practices and/or disciplines of the arts from this same perspective, paying special attention to their interest and impact on current and future society.

6. Lista de referencias

- Adams, A. (2018). Rachel Whiteread. *The British Art Journal*, 19(1), 114-115. <https://www.jstor.org/stable/45093626>
- Albers, J. (1928). Werklicher Formunterricht. *Bauhaus* 2/3, 3-7.
- Alcaraz León, M. J. (2006). *La teoría del arte de Arthur Danto: De los objetos indiscernibles a los significados encarnados*. (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- Alvar Beltrán, C. (2017). *Arqueología del objeto encontrado*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia.
- Arboix, J., Escabrós, O., Sebastiani, E. M., & Pérez, S. (2013). ApS en el Grado de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte: Una nueva dimensión en la motivación. En L. Rubio, E. Prats, & L. Gómez (Eds.), *Universidad y sociedad. Experiencias de aprendizaje servicio en la universidad* (pp. 122-125). Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona.
- Asensio Fernández, J. A., Sánchez Álvarez, R., & Asensio Arjona, V. (2020). Proyectos que generan un discurso de interacción social desde el arte. En P. Aramburuzabala, C. Ballesteros, J. García-Gutiérrez, & P. Lázaro (Eds.), *El papel del Aprendizaje-Servicio en la construcción de una ciudadanía global* (pp. 699-704). UNED.
- Aznárez López, J. P., & Callejón-Chinchilla, M. D. (2006). La necesidad de trabajar con procesos de conocimiento y comprensión complejos. *Escuela Abierta*, 9, 181-197. <http://hdl.handle.net/10637/6851>
- Badilla Saxe, E., & Chacón Murillo, A. (2004). Construccinismo: Objetos para pensar, entidades públicas y micromundos. *Actualidades investigativas en Educación*, 4(1), 1-12. <https://doi.org/10.15517/aie.v4i1.9048>
- Baudrillard, J. (1978). *El sistema de los objetos* (4.ª ed.). Siglo XXI.
- Beneyto, K. (2012). Terrenos compartidos en las obras de Joan Brossa y Chema Madoz. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 25, 475-492. <https://doi.org/10.5944/etfvii.25.2012>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, N. (2006). Relational Aesthetics. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 160-171). The Mit Press.
- Bredendieck, H. (1962). The Legacy of the Bauhaus. *Art Journal*, 22(1), 15-21.

- Brossa, J., & Madoz, C. (2003). *Fotopoemario*. La Fábrica.
- Cabanne, P. (1979). *Dialogs with Marcel Duchamp*. Da Capo Press.
- Caeiro, M., Callejón, M. D., & Chacón, P. (2021). El diseño de métodos poéticos y autopoéticos en Educación Artística: Articulando metodologías y metodografías. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(3), 769-790. <https://doi.org/10.5209/aris.69263>
- Callejón Chinchilla, M.-D. (2015). El arte como recurso. *Iniciación a La Investigación*, 1(6). <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ininv/article/view/2556>
- Camino, X. (2008). Reinterpretando la ciudad: La cultura skater y las calles de Barcelona. *Revista apunts*, (91), 54-65.
- Civit López, A., Llobet Sarria, J., & Grau Costa, E. (2022). *Cadirem. Una proposta d'Aprenentatge Servei en el marc del Festival Internacional d'Art Sostenible de Catalunya Drap-Art'21*. Jornada "Experiències d'Aprenentatge Servei a la Universitat de Barcelona", <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/188242>
- Civit López, A., Porquer Rigo, J. M., Grau Costa, E., Llobet Sarria, J., & Botelho Ferreira, M. (2023). "Público vs. Privado. Reflexiones acerca del espacio". *Propuestas de Aprendizaje-Servicio artístico en clave de sostenibilidad en el Festival Drap-Art'21*. https://www.apsu11.cat/fdownload?file=uploads/app/1486/files/63ca76a8d0491posters_espacio_2_dia_26_15_00.pdf
- Combalía, V. (1998). Joan Brossa o las palabras y las cosas. *Vuelta*, 260, 52.
- Connolly, K. (2000, octubre 26). Closed books and stilled lives. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2000/oct/26/kateconnolly>
- Cragg, A. (2014). Der Orientierungsbereich an der Kunstakademie. En *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945* (pp. 113-119). Deutscher Kunstverlag.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Danto, A. C. (2003). *Más allá de la caja brillo: Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Akal.
- Danto, A. C. (2011). *Andy Warhol*. Paidós Estética.
- Droste, M. (1991). *Bauhaus: 1919-1933*. Benedikt Taschen.
- Encabo Seguí, E. (2017). *Del ready-made al ad-hoc-ismo: La cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX*. (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de

Madrid.

- Fernández Pons, L. (2022). *Juego, comunidad y contexto. Escultura pública con un uso social lúdico* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/194041/1/LFP_TESIS.pdf
- Fernández Pons, L., & Llobet Sarria, J. (2013). Notes on a forthcoming Parking Lot project: Reverse Archaeology – Semi-buried objects from Nowy Port. En J. Llobet Sarria & L. Fernández Pons (Eds.), *Dividual* (pp. 8-13). Laznia Centre for Contemporary Art.
- Fernández Pons, L., & Llobet Sarria, J. (Eds.). (2016). *Wild Thing*. Odalys Galeria.
- Fernández Pons, L., & Llobet Sarria, J. (2022). Kiezplatten: Una escultura participativa en el espacio público ante el reto de la pandemia. En R. Parramon, E. Agustí, & E. Puig (Eds.), *Arte y espacio social en tiempos de control, descontrol y aislamiento* (pp. 70-71). Idensitat. http://www.ub.edu/imarte/nouwp4812017/wp-content/uploads/2022/11/art_espai_social_opt.pdf
- Fiske, T., & Bottinelli, G. (1999). *No Title*. Art Now 20: Mark Dion exhibition leaflet. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>
- Fundéu. (s. f.). *Lenguaje inclusivo: Una breve guía sobre todo lo que está pasando*. fundeu.es. <http://www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/>
- Garcés, M. (2017). *Nova il·lustració radical*. Editorial Anagrama.
- Garcés, M. (2020). *Escuela de aprendices*. Galaxia Gutenberg.
- Garrido Salas, Y. (2018). *Projecte de direcció Escola Suris*. <https://agora.xtec.cat/escolasuris/wp-content/uploads/usu1882/2018/09/ANNEXOS-PROJECTE-DE-DIRECCI%C3%93-ESC-SURIS-Yolanda-Garrido.pdf>
- Gavin, F. (2017). Joke's on You: Superflex Uses Humor to Challenge Corporate Power; Superflex's Work Questions Economic Systems and the Commodification of Art, but the Artists Also Highlight the Comedy Innate in Everyday Life. *Newsweek*, 168(21).
- Girst, T. (2003). (Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art. *Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2(5).

- Goldhaber, M. H. (1997, enero 12). Attention Shoppers! The currency of the New Economy won't be money, but attention – A radical theory of value. *Wired Magazine*.
<https://www.wired.com/1997/12/es-attention/>
- Gompertz, W. (2012). *What are you looking at? 150 years of modern art in the blink of an eye*. Penguin Books.
- Grau Costa, E. (1995). *La presencia de l'objecte en l'escultura contemporània*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E. (2000a). *Escultura y Metodologías de la creación*. [Proyecto docente para optar a la plaza de Profesora Titular de Universidad en el área de conocimiento de Escultura de la Universidad de Barcelona, según B.O.E. del 27 de junio de 2000 y D.O.G.C. del 3 de julio de 2000]. Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E. (2000b). *Escultura y Metodologías de la creación. Anexo 1: Forma y metodología de los Proyectos Escultóricos*. [Proyecto docente para optar a la plaza de Profesora Titular de Universidad en el área de conocimiento de Escultura de la Universidad de Barcelona, según B.O.E. del 27 de junio de 2000 y D.O.G.C. del 3 de julio de 2000]. Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E. (2000c). *Escultura y Metodologías de la creación. Anexo 2: Aplicaciones de los métodos, estrategias y programaciones expuestos en el proyecto docente*. [Proyecto docente para optar a la plaza de Profesora Titular de Universidad en el área de conocimiento de Escultura de la Universidad de Barcelona, según B.O.E. del 27 de junio de 2000 y D.O.G.C. del 3 de julio de 2000]. Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E. (Ed.). (2013). *Dimensiones XX. Genealogías Femeninas. Art, recerca i docència (Volumen 1)*. Edicions Saragossa y Comisión de publicaciones y ediciones del Departamento de Escultura UB.
- Grau Costa, E., Llobet Sarria, J., & Porquer Rigo, J. M. (2020). *Ho vaig trobar en un racó: Una activitat de metodologies del descobrir*. Publicado con motivo de la asignatura Taller de Creación II. DL: B.8607-2020
- Grau Costa, E., & Porquer Rigo, J. M. (Eds.). (2017a). *Dimensiones XX. Genealogías de anonimato. Arte, investigación y docencia. (Volumen 2)*. Edicions Saragossa y Sección de Escultura y Creación del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E., & Porquer Rigo, J. M. (2017b). Fichas didácticas. Un repaso de las herramientas. En *Dimensiones XX. Genealogías de anonimato. Arte, investigación*

- y docencia. (Volumen 2)* (pp. 22-27). Edicions Saragossa y Sección de Escultura y Creación del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona.
- Grau Costa, E., & Porquer Rigo, J. M. (Eds.). (2018a). *Dimensiones XX. Genealogías comunitarias. Arte, investigación y docencia. (Volumen 3)*. Edicions Saragossa y Grupo de Innovación Docente ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social – GINDO-UB/162).
- Grau Costa, E., & Porquer Rigo, J. M. (2018b). Tomando un té con galletas, o hablando de cómo organizarnos. En E. Grau Costa & J. M. Porquer Rigo (Eds.), *Dimensiones XX. Genealogías comunitarias. Arte, investigación y docencia. (Volumen 3)*. Edicions Saragossa y Grupo de Innovación Docente ATESI (Arte, Territorio, Estrategia docente, Sostenibilidad e Intervención social – GINDO-UB/162).
- Grau Costa, E., & Porquer Rigo, J. M. (2019). Extensiones en el territorio. Experiencias de arte, aprendizaje-servicio y sostenibilidad. En Z. Calzado Almodóvar, G. Durán Domínguez, & R. Espada Belmonte (Eds.), *Arte Educación y Patrimonio del Siglo XXI* (pp. 149-158). Facultad de Educación Universidad de Extremadura, Fundación CB.
- Grau Costa, E., & Sasiain, A. (2017). Enunciados, condicionantes y presentaciones. Fichas didácticas. En *Dimensiones XX. Genealogías de anonimato. Arte, investigación y docencia. (Volumen 2)* (pp. 16-21). Edicions Saragossa y Sección de Escultura y Creación del Departamento de Artes y Conservación-Restauración de la Universidad de Barcelona.
- Gropius, W. (1919). *Programm des Staatlichen Bauhauses von Walter Gropius und dessen Versendung*. Bauhaus. https://staatsarchive.thulb.uni-jena.de/receive/ThHStAW_file_00000230
- Gropius, W. (1921). *Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar*. Bauhaus. https://staatsarchive.thulb.uni-jena.de/receive/ThHStAW_file_00000234
- Groys, B. (2006). Geschnitzte Polyurethan-Objekte. En B. Curiger (Ed.), *Fischli & Weiss. Fragen & Blumen*.
- Groys, B. (2009). Comrades of Time. *e-flux Journal*, #11(December). <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
- Guía de Estilo de las Tesis Doctorales*. (s. f.). Facultad de Educación de la Universidad de Barcelona. <https://www.ub.edu/portal/documents/1042830/6479764/>

Gu%25C3%25ADaEst%25C3%25ADloDoctoradoCast.pdf

Han, B.-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.

Han, B.-C. (2016). *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Herder.

Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.

Heiser, J. (2007). *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*. Claassen Verlag.

Hervol, A. (2008). Gesucht und gefunden – Studenten der Förderpreisträger an der Universität der Künste Berlin. En *Skulptur! Piepenbrock Skulpturenpreise 1988 bis 2006* (pp. 154-164). Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Piepenbrock Foundation.

Hochman, E. S. (2002). *La Bauhaus: Crisol de la modernidad*. Paidós.

Kleine, S. (2018). On the works. En *Cat. The Playground Project –Outdoor* (pp. 20-75). Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH.

Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press.

Kravagna, C. (1998). Working on the Community Models of Participatory Practice. *republicart*. <https://transversal.at/pdf/journal-text/766/>

Kuh, K. (1960). Marcel Duchamp. En *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists* (pp. 81-93). Harper + Row.

Larroy, N. (2014). ¿Que abordamos en escultura al representar una silla? En J. Guisasola, M. Jenaro, & M. Garmendia (Eds.), *Aprendizaje basado en problemas, proyectos y casos: Diseño e implementación de experiencias en la universidad* (pp. 107-126). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/12389>

Larroy, N. (2020). La silla como modelo real de representación para el ejercicio basado en metodologías activas para la asignatura Escultura II de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. En P. Aramburuzabala, C. Ballesteros, J. García-Gutiérrez, & P. Lázaro (Eds.), *El papel del Aprendizaje-Servicio en la construcción de una ciudadanía global* (pp. 335-340). UNED. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/694140/papel_aramburuzabala_2020.pdf?sequence=1

- Lippard, L. R. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New Press.
- Llobet Sarria, J. (2021). El poder narrativo de los objetos cotidianos: Análisis artístico y pedagógico. *Arte Y Movimiento*, 21, 21-31. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/5895>
- Llobet Sarria, J. (2022). Reproducción e incorporación del objeto cotidiano y sus significados en la obra de arte. En Bermúdez, M. P. & Guillot, M. (Eds.), *International Handbook for the Advancement of Science (Vol. 1)*. Editorial Thomson Reuters.
- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. (Eds.). (2013). *Dividual*. Laznia Centre for Contemporary Art.
- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. (2020). Renata Lucas: Aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre otras Obras*, 11(31), 80-87.
- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. (2021). Reproducción de una manzana por videoconferencia: Incorporación de metodologías online a la creación de moldes en escultura. *Revista del Congreso Internacional de Docencia Universitaria e Innovación (CIDUI)*, 5. <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDUI/article/view/388003>
- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. (2022). Arte participativo y proyectos educativos adaptados a las restricciones de la pandemia de Covid19: Una experiencia de Aprendizaje-Servicio en el grado de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. En F.J.; Amador Morera, A. Cano Ramírez, & J. García-Gutiérrez (Eds.), *El Aprendizaje-Servicio en alianza con los ODS. Actas del X Congreso Nacional y IV Internacional de Aprendizaje-Servicio Universitario—ApS(U)10* (pp. 424-428). Red Española de Aprendizaje-Servicio Universitario. <http://www.apsu10.ulpgc.es>
- Llobet Sarria, J., Grau Costa, E., Ros Vallverdú, J., & Porquer Rigo, J. M. (2021). Objetos cotidianos y escultura sin taller: Una experiencia educativa artística adaptada a las restricciones de la pandemia de Covid-19. *Revista del Congreso Internacional de Docencia Universitaria e Innovación (CIDUI)*, 5. <https://raco.cat/index.php/RevistaCIDUI/article/view/388004>
- Maderuelo, J. (1990). *El Espacio raptado: Interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori España.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.

- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal Ediciones.
- Martínez, M. (2010). Aprendizaje servicio y construcción de ciudadanía activa en la universidad: La dimensión social y cívica de los aprendizajes académicos en la universidad. En M. Martínez (Ed.), *Aprendizaje servicio y responsabilidad social de las universidades* (pp. 11-26). Octadro/ICE-UB.
- Molina Martos, G. (2014). *Acumulaciones, apilamientos y montones: Una aproximación al arte occidental de finales de los 50 y década de los 60 del s. XX*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Obalk, H. (2000). The Unfindable Readymade. *Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1(2). https://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html
- Oliva, S. (2020). *Plan docente de la asignatura "Laboratorio de Escultura"*. Universidad de Barcelona. <http://www.ub.edu/grad/plae/AccessInformePD?curs=2020&codiGiga=363360&idioma=CAT&recurs=publicacio>
- Organización de Naciones Unidas. (2015). *Objetivos de Desarrollo Sostenible*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible>
- Osakar Olaiz, P. (1993). *El objeto artístico: Reflexión y método. Una revisión de su naturaleza desde la perspectiva del arte contemporáneo*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What The Internet Is Hiding From You*. The Penguin Press.
- Porquer Rigo, J. M. (2018). *Hacerse desde la periferia: Cartografía metodológica de un artista/investigador/docente en una institución de educación superior*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Porquer Rigo, J. M., Ros Vallverdú, J., & Grau Costa, E. (2014). Metodologías específicas en el desarrollo de las competencias transversales de especialización profesional de Escultura desde el primer curso del Grado en Bellas Artes (UB). *Revista del Congreso Internacional de Docencia Universitaria e Innovación (CIDUI)*, 2, 1-7. <http://www.cidui.org/revistacidui/index.php/cidui/article/view/589/565>
- Puig Rovira, J. M., Batlle Suñer, R., Bosch Vila, C., & Palos Rodríguez, J. (2006). *Aprenentatge servei: Educar per a la ciutadania*. Octaedro.

- Ros Vallverdú, J. (2020). Plan docente de la asignatura "Taller de Creación II". Universidad de Barcelona. <http://grad.ub.edu/grad3/plae/AccesInformePD?curs=2020&codiGiga=363367&idioma=CAT&recurs=publicacio>
- Rothkopf, S. (2002). Banned and Determined. *Artforum International*, 40(10), 144.
- Rubio Fernández, A. (2021). *Metodologías artísticas de enseñanza. Un modelo de enseñanza-aprendizaje basado en las artes visuales a través de la escultura* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada. <https://hdl.handle.net/10481/78902>
- Sariego Cabrera, A. Y. (2020). *Prácticas y objetos cotidianos en el arte contemporáneo mexicano*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid.
- Sasiain, A. (2012). *Una herida arrojada: Reminiscencias del vestido en la escultura contemporánea, una apuesta pedagógica desde la práctica artística*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona.
- Schmid, K. (2022). Zwischen Kunstmarkt und Kunstakademie. *Kunstzeitung*, 300, 5.
- Schuldenfrei, R. (2009). The Irreproducibility of the Bauhaus Object. En J. Saletnik & R. Schuldenfrei (Eds.), *Bauhaus construct: Fashioning identity, discourse and modernism* (pp. 37-60). Routledge.
- Scott, A. K. (2012, mayo 14). A Million Little Pieces: The sculptural maelstroms of Sarah Sze. *The New Yorker*.
- Senser, A. (2008, octubre 1). Roman Signer by Armin Senser. *Bomb Magazine*, 105. <https://bombmagazine.org/articles/roman-signer/>
- Simó, S., & Cano, I. (2013). Proyecto Miquel Martí i Pol: ¿Cómo integrar la docencia, la investigación y el servicio a la sociedad? En L. Rubio, E. Prats, & L. Gómez (Eds.), *Universidad y sociedad. Experiencias de aprendizaje servicio en la universidad* (pp. 141-145). Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona
- Stellmann, J. (2022). Der Titelhunger an Kunsthochschulen. *Kunstzeitung*, 300, 5.
- Stüttgen, J. (2014). Anmerkungen zu Joseph Beuys als Lehrer der Kunstakademie Düsseldorf und die Beuys-Klasse 1961-1972. En *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945* (pp. 108-112). Deutscher Kunstverlag.

- Thiekötter, A. (1995). Gelb-Schwarz. En R. Flagmeier (Ed.), *Ohne Titel. Sichern unter... Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbund-Archivs*. Werkbund-Archiv.
- Thompson, M. (1979). Art and the ends of economic activity. En *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (pp. 112-137). Pluto Press.
- Thurn, H. P. (2014). Zur Geschichte und Gegenwart des Akademie-Rundgangs. En *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945* (pp. 435-442). Deutscher Kunstverlag.
- Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Anagrama.
- Viney, W. (2014). Archaeologies of Waste. En *Waste: A Philosophy of Things* (pp. 55-76). Bloomsbury Publishing Plc.
- Whitford, F. (1991). *La Bauhaus*. Ediciones Destino.
- Wick, R. (1986). *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza.
- Wroe, N. (2013, abril 6). Rachel Whiteread: A life in art. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art>
- Zarza, V. (2013). Zielort Berlin (destino Berlín). En *Elemental 1* (pp. 5-11). Odalys Galería.

7. Anexo: obra del colectivo Llobet & Pons

Llobet & Pons www.llobetpons.com

Colectivo formado por Jasmina Llobet (Barcelona, 1978) y Luis Fernández Pons (Madrid, 1979), desarrollan juntos su labor artística desde 2002. Lo cotidiano es el elemento principal e hilo conductor del trabajo de Llobet & Pons, materializándose en diferentes formas y disciplinas, rozando en ocasiones la escenografía, la arquitectura o el diseño. Sus proyectos se basan en la observación del contexto, la investigación y el diálogo. Abordan temas que van desde lo trascendente hasta lo banal y toman elementos cotidianos para darles la vuelta y utilizarlos como partículas significativas al servicio de la creación de nuevas metáforas y significados.

Han realizado numerosos proyectos en el espacio público, como la creación de dos esculturas públicas permanentes en Foshan, China, en el marco del festival *Art at Qiaoshan – Guangdong Nanhai Art Field* (2022); esculturas temporales en Prerower Platz, Berlín, organizado por la Oficina del distrito de Lichtenberg (2021); Kunstverein Springhornhof, Alemania (2019, permanente); OCAT Anren, Chengdu, China (2019, permanente); Seoul Innovation Park, Corea del Sur (2015, permanente); y en Teshima, Japón (2013, permanente).

Han sido finalistas para la realización de varios proyectos permanentes en Berlín, por encargo del bbk's Office for Art in Public Space Berlín (2018, 2014, 2011). También han sido seleccionados para el *Emdash Award* (actualmente *Frieze Art Award*) Frieze Art Fair, Londres (2011).

Han realizado proyectos más inclasificables, como *Círculo de Peluqueros*, MACBA es viu. MACBA, Barcelona (*Performance*) (2016).

Entre sus exposiciones internacionales destacan *Anren Biennale*. Chengdu, China (2019); *Archive Vol.1 Local Context*. Laznia 2 Centre for Contemporary Art. Gdansk, Polonia (2019); *Madou Sugar Industry Art Triennial*, Madou, Taiwan (2019); *Taehwa River Eco Art Festival*, Ulsan, Corea del Sur (2018); *The Playground Project. Outdoors*. Bundeskunsthalle, Bonn, Alemania (2018); *Bienal de Odessa*, Odessa Museum of Modern Art, Ucrania (2017); NGBK / Kunstram Kreuzberg-Bethanien. Berlín (2016); *Bienal de La Habana*. Proyectos colectivos. Kcho Estudio. La Habana, Cuba (2015); Fundació Tàpies, Barcelona (2014); CAS, Osaka, Japón (2013); Setouchi Triennale, Teshima, Naoshima y otras islas, Japón (2013); Studio 1-Bethanien. Berlín, Alemania, (2011); Brain Factory. Seúl, Corea del Sur, (2010); Itokoku Historical Museum. Fukuoka, Japón (2009); *Manifesta 7*, Proyecto Tabula Rasa (en colaboración con OASberlin), Bolzano, Italia (2008); e Intermediæ/Matadero, Madrid (2007).

Han participado en estancias en residencia en: Tsung-Yeh Arts and Cultural Center. Tainan, Taiwan (2018); Asia Culture Center (ACC). Gwangju, Corea del Sur (2017); Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, Polonia (2013); Lokaal 01, Amberes, Bélgica (2012); Akiyoshidai International Art Village (AIAV). Yamaguchi, Japón (2011); Seoul Art Space Geumcheon. Seúl, Corea del Sur (2010); IMMA – Museo Irlandés de Arte Moderno, Dublín, Irlanda (2009); Platform Garanti, Estambul, Turquía (2009); entre otros en Europa y Asia.

7.1. Proyectos en el espacio público

No one wins. Multibasket (Isla de Pingsha)

Canasta con varios aros. Escultura instalada permanentemente en Foshan, China.
Acero, cimientos, 505,70 x 260,50 x 43,50 cm, 2022. Fotos: Tian Fangfang.

No one wins. Multibasket (Ruxicun)

Canasta con varios aros. Escultura instalada permanentemente en Foshan, China.
Acero, cimientos, 468,70 x 286,90 x 40,60 cm, 2022. Fotos: Tian Fangfang.

Llobet & Pons crean dos canastas de baloncesto de gran tamaño en dos espacios públicos en el entorno rural de China, más específicamente cerca de la ciudad de Foshan. Estas obras independientes consisten en tableros de baloncesto especialmente diseñados que incluyen múltiples aros y tienen la forma del mapa del lugar específico en el que se ubican, con el objetivo de fomentar la identificación de la comunidad con las canastas.

La primera pieza, titulada *No one wins. Multibasket (Isla de Pingsha)* (2022), se encuentra en una plaza pública perteneciente a la aldea de Satou, uno de los núcleos urbanos de la isla fluvial de Pingsha, rodeada por el río Xijiang. La obra está construida de acero, incorpora cimientos que la anclan al suelo de forma segura, y tiene unas dimensiones de 505,70 x 260,50 x 43,50 cm.

La segunda canasta, titulada *No one wins. Multibasket (Ruxicun)* (2022), tiene unas dimensiones de 468,70 x 286,90 x 40,60 cm y es similar a la anterior en cuanto a materiales y estructura. La obra de Llobet & Pons se encuentra específicamente en la plaza del templo ancestral de Ruxi, un pueblo al pie de la montaña Xiqiao.

Ambas canastas fueron concebidas inicialmente como parte de la trienal de escultura pública *Art at Qiaoshan - Guangdong Nanhai Art Field*, pero posteriormente quedaron instaladas de forma permanente, pasando a formar parte de la infraestructura del lugar y estando a disposición de la comunidad. Las canastas de Llobet & Pons ofrecen una nueva perspectiva al baloncesto, rompiendo con las reglas tradicionales y abriendo el juego a la creatividad de los participantes. Como es imposible utilizar estas canastas de forma convencional, los jugadores se ven en la necesidad de crear sus propias reglas para participar. Esto rompe con la dinámica de dos equipos compitiendo entre sí. En este juego, no hay ganadores.



Kiezplatten

2021. Berlín, Alemania.

La obra consta de 5 esculturas que emulan la arquitectura del propio entorno en que se instalan, con unas dimensiones de aproximadamente 75 x 75 x 75 cm cada una. Se trata de reproducciones de edificios prefabricados reales ubicados en la plaza de Prerower, en el distrito de Lichtenberg de Berlín, y construidos durante la época de la República Democrática Alemana (RDA). Las copias a escala de estos edificios tienen un carácter realista que permite reconocerlas a primera vista, creando una conexión entre arquitectura y escultura, un diálogo. Estas esculturas no son objetos estáticos, sino que están concebidas como pedestales o escenarios para una serie de *performances* organizadas de forma conjunta con entidades del barrio. Se invitará a diferentes instituciones culturales y deportivas, así como a otras entidades sociales, públicas y privadas, a desarrollar una serie de actuaciones con las esculturas y sobre las esculturas. Durante cinco semanas consecutivas, de miércoles a domingo, se llevará a cabo al menos una representación diaria en colaboración con las instituciones del distrito, y según sus propios intereses: actuaciones musicales, danza, teatro amateur, acrobacias. La imagen de los edificios en miniatura de *Kiezplatten* pretende representar formalmente el paisaje urbano del entorno, mientras que las actividades que tienen lugar sobre las esculturas pretenden reflejar la vida cultural del distrito. Todas las actividades y actuaciones se realizarán observando las restricciones de la pandemia.

(Fernandez Pons & Llobet Sarria, 2022, p. 70)

El proyecto *Kunst im Stadtraum am Prerower Platz* se lleva a cabo, se implementa y se realiza por iniciativa del *Comité Asesor de Arte* del Departamento de Cultura y Europa del Senado de Berlín, como un proyecto piloto de la *Oficina del Distrito de Lichtenberg*, en colaboración con la *Comisión de Kunst am Bau de Lichtenberg* y se financia con fondos municipales del Senado.







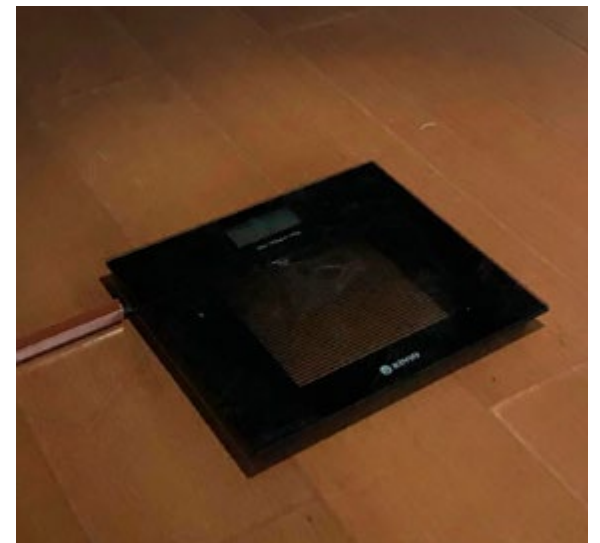
Public Weight

Bàscula manipulada, pantalla, xips, cable, 2019.

Vista de la instalación: Centro de Arte de la Universidad de Tunghai, Taiwán.

La obra consiste en una báscula, manipulada electrónicamente mediante un sistema de chips controlados con Arduino, que los visitantes pueden utilizar libremente en el espacio expositivo. Esta báscula está conectada con una pantalla de grandes dimensiones instalada en el exterior del espacio expositivo, mostrando el peso del visitante y haciéndolo público.

Una báscula es un objeto personal que nos proporciona una información íntima sobre nuestro peso. Aquí se convierte en un objeto público que revela esta información personal. Con este proyecto Llobet & Pons reflexionan, por un lado, sobre la excesiva importancia de lo superficial en nuestra sociedad, y también sobre la situación actual de la privacidad de los datos personales, especialmente en Internet y en las redes sociales.



Population Pyramid Grill Station

2 esculturas. Acero,
200 x 240 x 42 cm cada una, 2019.
Kunstverein Springhornhof, Neuenkirchen, Alemania

La obra *Population Pyramid Grill Station* (2019), de Llobet & Pons, consiste en una escultura-barbacoa que revela la particular situación demográfica del pueblo de Behningen, Alemania. Más concretamente, el proyecto incluye dos estructuras de acero que reproducen la pirámide de población local con una diferencia de 10 años entre ellas (es decir, para los años 2019 y 2029). Estos datos demográficos proponen una reflexión sobre uno de los aspectos que afecta más profundamente a la realidad del lugar, como es el problema de la despoblación y el envejecimiento de la comunidad local en las zonas rurales de Alemania, y en general, en toda Europa. Los jóvenes emigran a las ciudades en busca de oportunidades de trabajo y salarios mejores, lo que ha provocado una dinámica de éxodo aparentemente imparable. El propósito de Llobet & Pons es crear una escultura con un uso práctico como barbacoa pública para los habitantes de Behningen, que permanezca instalada de forma permanente para los residentes locales; un lugar de reunión y celebración que contrasta con la amarga realidad de la emigración rural. (Fernández Pons, 2022, p. 276).



Playing apart together

12 raquetas de tenis y 12 pelotas con cuerda elástica, productos de consumo con la inscripción “tamaño familiar”, 2019. Berlín, Alemania.

Playing apart together (2019) consiste en un set de pelotas de tenis y raquetas pensadas para que los visitantes puedan jugar libremente, e instalado en el atrio del Centro de Representación del estado alemán de Baja Sajonia a nivel federal, en Berlín. Mediante una cuerda elástica y un contrapeso, los artistas crean un sencillo sistema que hace que la pelota regrese siempre al jugador. *Playing apart together* permite que un juego que generalmente requiere varios participantes, ahora se pueda jugar individualmente. Hasta doce jugadores pueden jugar a *Playing apart together* en el mismo espacio, pero sin interactuar entre ellos en ningún momento. La obra aborda el tema de la condición actual y la naturaleza de nuestras interacciones con otras personas, que ocurre de forma cada vez más frecuente en un espacio virtual, a través de Internet (redes sociales, videojuegos). De esta forma, a menudo nos sentimos muy cerca de personas que se encuentran muy lejos, y a veces muy lejos de nuestro seres más cercanos.

El título de la obra propone un juego de palabras con el concepto de *Living apart together*, que consiste en parejas que viven por separado. Este fenómeno puede considerarse una nueva forma de familia, pero también como un signo del individualismo creciente en nuestra sociedad.

Los objetos unidos a las cuerdas elásticas son productos de consumo consistentes en botes, embalajes y cajas con la inscripción “tamaño familiar”. Estos objetos son lo suficientemente pesados como para permitir el juego, y al mismo tiempo despliegan una contradicción conceptual con la soledad de los jugadores.



No one wins. Multibasket (Chengdu, China)

Canasta. Acero, Madera. 405 x 394 x 20 cm,
2019.
Chengdu, China.



No one wins. Multibasket (Chengdu, Xina)
Canasta. Acero, Madera. 405 x 394 x 20 cm
(2019) Chengdu, China.



NRW vs. Spain - Refugee arrival centres

Dos esculturas de tablero de baloncesto especialmente fabricadas, que contienen varios aros.

NRW: 394 x 400 cm

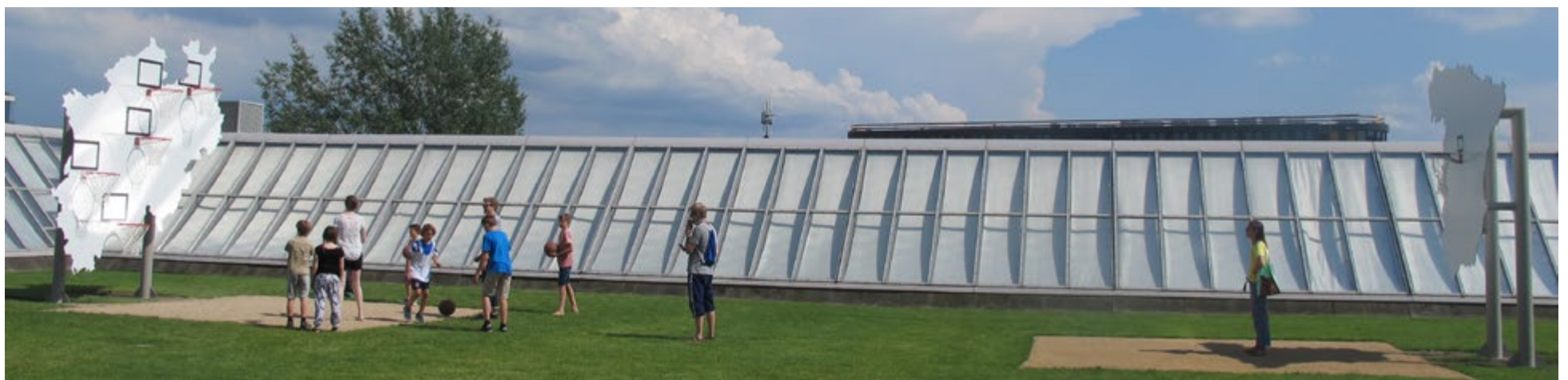
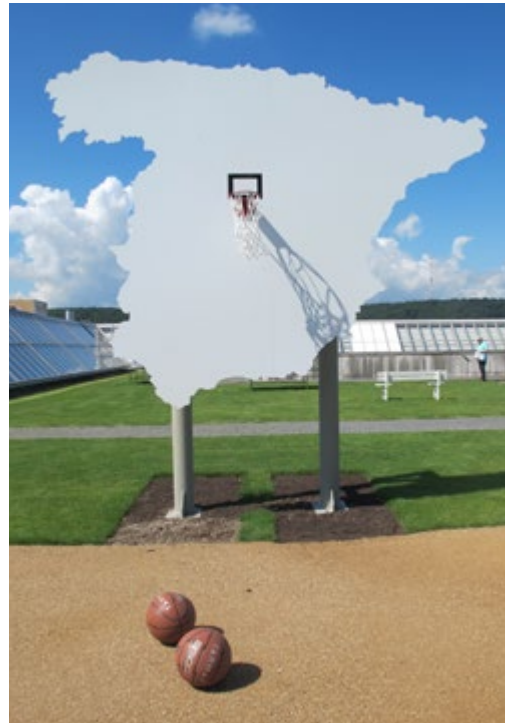
España: 292 x 365 cm,
2018.

Vista de la instalación: Bundeskunsthalle, Bonn, Alemania.

NRW vs. Spain - Refugee arrival centres (2018) consiste en una cancha de baloncesto que incluye dos canastas modificadas. La obra es parte de la exposición *The Playground Project – Outdoor*, que tiene lugar en 2018 en Bundeskunsthalle, en Bonn, Alemania, y se instala en la enorme terraza superior del centro de arte. *NRW vs. Spain* se basa en la gestión de la problemática de los refugiados por parte de la Unión Europea, poniendo de relieve las enormes diferencias entre los estados miembros con respecto al número tramitado de solicitantes realmente acogidos, y su incapacidad para encontrar una solución común a este problema. Esta idea se expresa a través de la creación de dos canastas de baloncesto diferentes, una con la forma del Land de Renania del Norte-Westfalia, que incluye cinco aros que señalan los cinco puntos de llegada de refugiados a esta región, que ha acogido al 21 por ciento de todos los que se han refugiado en Alemania (Kleine, 2018). Al otro lado del terreno de juego se instala un mapa de España, uno de los países que no cumplió con la cuota de refugiados asignada por la Unión Europea ¹. Lobet & Pons enfatizan esta situación colocando un solo aro en todo el mapa, ubicado en la capital Madrid, desde donde se lleva a cabo la gestión centralizada para todo el país. Pero se trata de un aro demasiado pequeño para que pase a través una pelota estándar, aspecto que evidencia la mirada crítica de los artistas, alineándose con la idea de que, ante momentos de crisis como la de refugiados en la Unión Europea, el grado de civilización de una sociedad se puede medir justamente en función de su hospitalidad (Han, 2016, p. 35). De esta forma, el juego discurre con normalidad únicamente en un extremo del campo, mientras que en el otro, no hay interacción posible.

(Fernández Pons, 2022)

1 Hasta diciembre de 2017, España había recibido apenas el 15% de los 17.337 refugiados que el gobierno se comprometió a acoger



In another's skin

Tatuajes de locales grabados en la superficie de bancos públicos. 90 x 150 x 45 cm, 2018.
Instalados permanentemente en Tsung-Yeh Arts and Cultural Center, Madou, Taiwán



Basketcircle

Escultura en el espacio público.

Vista de la instalación: Tecla Sala, Hospitalet de Llobregat, Barcelona

Cesta especialmente fabricada que contiene 18 aros.

305 x 320 x 320 cm,

2017.

Basketcircle (2017), de Llobet & Pons, consiste en una canasta fabricada especialmente en acero inoxidable, con unas medidas de 305 x 320 x 320 cm. Incorpora 18 cestas alrededor de una estructura circular de acero. Llobet & Pons crean un juego basado en el baloncesto, pero con un carácter más rápido, ya que los participantes pueden anotar en diferentes aros y casi desde cualquier posición. *Basketcircle* genera encuentros entre espectadores y/o jugadores que no se conocen previamente, y que deben ponerse de acuerdo e inventar nuevas reglas para poder jugar. De esta forma, la obra establece un punto de encuentro y un espacio relacional y de comunicación a través del deporte.



Basketball never stops - No one wins

8 triángulos equiláteros entrelazados de madera, aros de baloncesto.
155x220x220cm,
2017.
Vista de la instalación: ACC Gwangju,
Corea del Sur



Evil, Live, Veil, Vile

Canastas móviles. 415 cm altura, dimensiones variables, 2015.
Instalado permanentemente en el Seoul Innovation Park, Corea Sur

Evil, Live, Veil, Vile (2015), consiste en cuatro canastas móviles, de 415 cm de altura cada una. Estos tableros de baloncesto sobre ruedas tienen la forma de las letras “E”, “V”, “I” y “L”, que el espectador puede mover y combinar entre sí para formar las palabras “Evil”, “Live”, “Veil” y “Vile”, como si se tratara de un anagrama tridimensional en el espacio urbano. La obra está creada expresamente para Seoul Innovation Park, en Corea Sur, donde está instalada de forma permanentemente. Su audiencia, pese a encontrarse en una zona abierta y libremente accesible al público, consiste así generalmente en trabajadores de estas instalaciones, pertenecientes al ayuntamiento de la ciudad, y en estudiantes de un campus universitario cercano. Hemos visto que las obras de juego de Llobet & Pons son accesibles, en cuanto a la interpretación de su significado. Esto no significa sean más simples o banales, sino que son capaces de involucrar a cualquier transeúnte que pase por allí, independientemente de su bagaje cultural o sus conocimientos sobre arte. Pero además, las obras de baloncesto de Llobet & Pons también son accesibles a nivel físico, y esta característica podemos observarla específicamente en las diferentes alturas a las que se sitúan los aros de *Evil, Live, Veil, Vile*. Estas cestas tienen la función de posibilitar el juego a cualquier persona, independientemente de su condición física o de su estatura, y buscan crear un efecto socialmente inclusivo en este contexto. Su colocación a diferentes niveles pretende además romper con la competitividad propia del baloncesto y contrarrestar la tradicional superioridad en el juego basada en factores físicos como la altura. Por otra parte, *Evil, Live, Veil, Vile* ofrece una serie de combinaciones distintas de sus partes, entre las que el participante puede escoger, con la posibilidad de crear mensajes de carácter muy diferente según la posición de las letras. Esta función motiva la aparición de una audiencia empoderada, que puede determinar el carácter de la obra y adecuarla a sus convicciones o a su estado de ánimo en ese momento. La elección del aspecto de la obra es también un paso, por parte de la audiencia, hacia la aceptación de la escultura pública como parte de su cotidianidad. Llobet & Pons han llevado a cabo un proceso de seguimiento de *Evil, Live, Veil, Vile* a lo largo de los años en las redes sociales, y han podido constatar que la audiencia de la obra prefiere la combinación en que las letras forman la palabra “Live”, probablemente por sus connotaciones positivas, mientras que las otras variantes no aparecen prácticamente nunca. La combinación predominante “Live” confirmaría el carácter directo y literal del espacio urbano, es decir, evidenciarían que en el espacio público no tiene lugar la ironía ni la ambigüedad propia de formar la palabra “Evil” con las canastas. Tampoco la audiencia se decanta por temas que pueden resultar tabú, sino que se siente más cómoda con temas que emanan positividad. (Fernández Pons, 2022, p. 310)



Basketmóvil

Canasta montada sobre coche

Intervención en el espacio público de La Habana, Cuba, 2015.

Basketmóvil (2015) consiste en un coche norteamericano de los años 1950, al que se le ha instalado una canasta de baloncesto en la parte posterior, a la altura reglamentaria. Llobet & Pons crean esta obra en el marco de la Bienal de la Habana, inspirándose en el gran número de estos vehículos que sigue funcionando a pleno rendimiento en Cuba. Debido al embargo comercial impuesto a la isla desde hace décadas, circulan aproximadamente 60.000 ejemplares de estos automóviles por sus calles, muchos con las piezas del motor sustituidas por piezas de otras marcas y diversas procedencias. En cambio, este tipo de coches prácticamente ha desaparecido en el resto del mundo, representando generalmente objetos de coleccionista. Llobet & Pons conciben *Basketmóvil* especialmente para el barrio de Romerillo, un distrito humilde de La Habana en el que únicamente hay un número reducido de parques o infraestructuras deportivas. Los artistas pretenden, con su obra, llevar una canasta hasta cualquier parte del barrio, estableciendo una original forma de juego y creando nuevas posibilidades para el deporte donde antes no las había. (Fernández Pons, 2022, p. 302)

Proyecto realizado con la ayuda de:

- IfA (Institut für Auslandsbeziehungen) Ministerio de Relaciones Exteriores, Alemania
- Kcho Estudio
- Galería Odalys
- Bienal de la Habana*



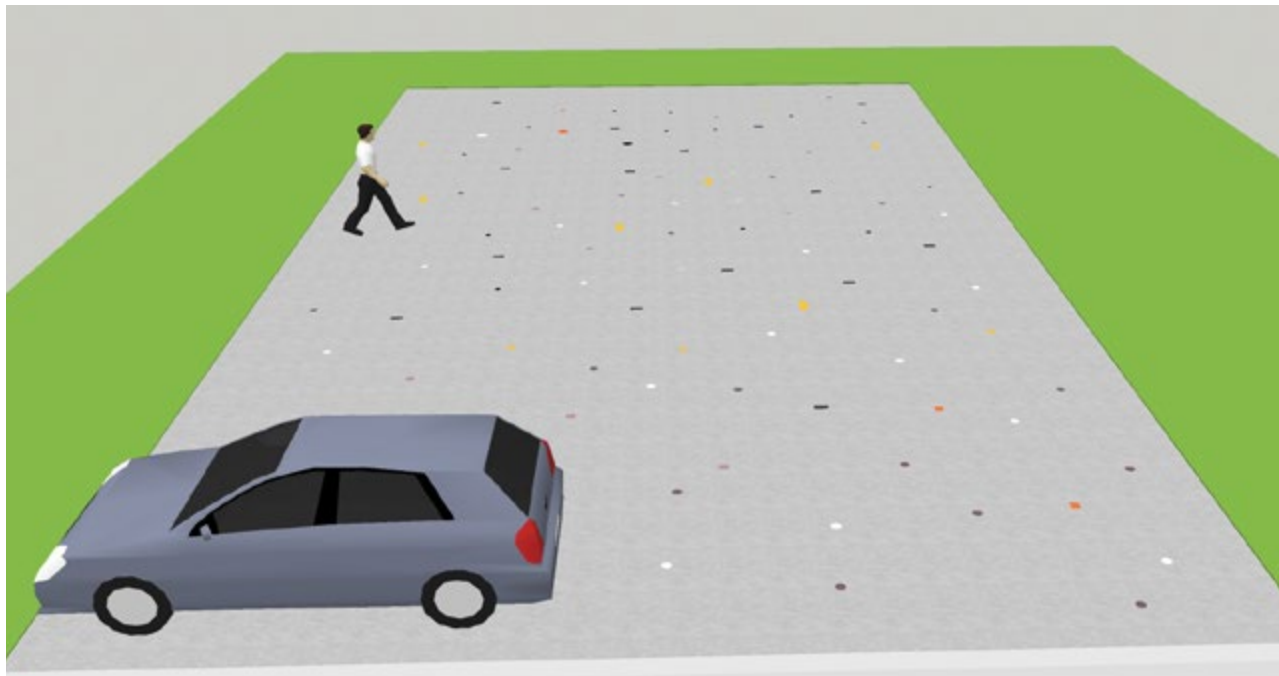


Reverse Archaeology

11 x 20 m, 2013-2014. Gdansk, Polonia.

Reverse Archaeology, es un proyecto de aparcamiento-monumento que contiene semienterrados objetos cotidianos donados por los vecinos del barrio de Nowy Port, para ser instalados en el terreno del patio del Centro de Arte Łażnia 2 de Gdansk, en Polonia. La obra debería haberse realizado durante la primavera de 2014, aunque finalmente no se pudo llevar a cabo por problemas logísticos y de presupuesto. Sólo una parte de estos objetos es visible (la superior) y no impide el uso de la superficie de cemento como aparcamiento para coches.

Encargado por el Centro de Arte Contemporáneo Łażnia. Gdansk, Polonia.



Multibasket – No one wins

Intervención en el espacio público.

Tablero de baloncesto especialmente fabricado que contiene varios aros.

Instalado permanentemente en Teshima, Japón,

2013.

Foto de : *Trienal de Setouchi*

El propósito de Multibasket era crear un equipo deportivo que permaneciera permanentemente para que la gente de Teshima jugara, y fue concebido como una reacción específica del sitio al contexto de esta isla. Teshima está situada en el Mar Interior de Seto de Japón, su economía se basa exclusivamente en recursos agrícolas y tiene una situación de población decreciente y envejecida provocada por la migración de los lugareños hacia las grandes ciudades. La isla se va vaciando poco a poco y sus infraestructuras van quedando obsoletas y sin uso, careciendo de todo tipo de instalaciones de ocio y deportivas.

Este proyecto contrasta con otras obras de la serie *no one wins*, donde se hace imposible jugar para expresar una visión crítica sobre un tema determinado. En el *Multibasket* se puede jugar, pero las reglas del juego han cambiado. Este tablero de baloncesto tiene la forma de Teshima y cada uno de los aros señala una ciudad de la isla. *Multibasket* pretende dar una nueva perspectiva a un deporte de equipo tradicional rompiendo sus reglas habituales, abriéndolo a nuevas posibilidades y a la creatividad de los jugadores. Se rompe la dualidad de dos equipos en competencia. Nadie gana.

Este proyecto fue realizado con el generoso apoyo de:

Trienal de Setouchi

Embajada de España en Japón

Acción Cultural Española (AC/E)



No one wins (Time-out)

Aros de baloncesto entrelazados, tableros,
105x120x85cm,
2012.

Instalado efímeramente en el espacio público, este proyecto consistió en una canasta de baloncesto manipulada que contenía dos aros entrelazados; y estaba disponible para que los transeúntes NO jugaran. La idea de trabajar con este tema y formato específico surgió de la necesidad de crear una experiencia colectiva: una obra donde nadie gana.

En el momento en que se realizó este proyecto, había comenzado en España una gran serie de protestas contra los recortes presupuestarios en la cultura y otros sectores de la sociedad. Queríamos posicionarnos ante esta situación a través de un símbolo. Las consecuencias de esos recortes pueden ser apenas visibles a corto plazo, pero podrían conducir a una situación de pausa permanente en el futuro, donde el juego simplemente permanezca congelado.



Sprinklers

Intervención en el espacio público.

Aspersores con temporizadores, tubería de cobre, bomba de agua, manguera, construcción de madera, 2010.

Vista de la instalación: *Process Room* del Museo Irlandés de Arte Moderno (IMMA). Dublín, Irlanda

Sprinklers es una intervención temporal consistente en dos aspersores de riego colocados en el exterior del Museo Irlandés de Arte Moderno (IMMA). Durante los horarios de apertura al público, los aspersores rocían constantemente las ventanas de la sala de exposición *The Process Room*, con su típico ritmo sincopado. El agua de los aspersores procede del grifo del lavabo del Museo, y se conectó mediante una manguera de unos 23 metros de longitud, colgando de la fachada exterior de la entrada principal del Museo. Este proyecto posee un importante componente lúdico, pero a la vez plantea cuestiones como el derroche de los recursos naturales. También introduce un elemento ruidoso y casi violento en el tradicional “silencio” del museo.

Este proyecto ha sido realizado con el apoyo de:

SEACEX - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

IMMA - Museo Irlandés de Arte Moderno. Dublín, Irlanda





See no evil, hear no evil, speak no evil

Intervención en el espacio público.
Aspersor de agua, manguera, plexiglás.
90x90x90cm,
2010.
Vista de la instalación en los jardines del
Museo Irlandés de Arte Moderno. Dublín,
Irlanda.



Door–cord–pulley–bottle–piano

2010.

Vista de instalación: Brain Factory, Seúl, Corea del Sur.

Door–cord–pulley–bottle–piano es una intervención que tiene lugar tanto en el espacio público como en el espacio expositivo. En esta obra, Llobet & Pons conectan una cuerda que se extiende desde el pomo de la puerta de la galería hasta un piano colocado en el primer piso, siendo ambos espacios independientes y sin un acceso directo entre ellos. Cada vez que un visitante abre o cierra la puerta de la galería, se desencadena una acción en la obra: una botella de agua cae suavemente sobre las teclas del piano, generando un acorde musical. Sin embargo, esta acción no puede ser percibida por el visitante que manipula la puerta, sino únicamente por alguien que se encuentre de manera casual en la sala del piano en ese preciso instante.



No one wins (Seoul, South Korea)

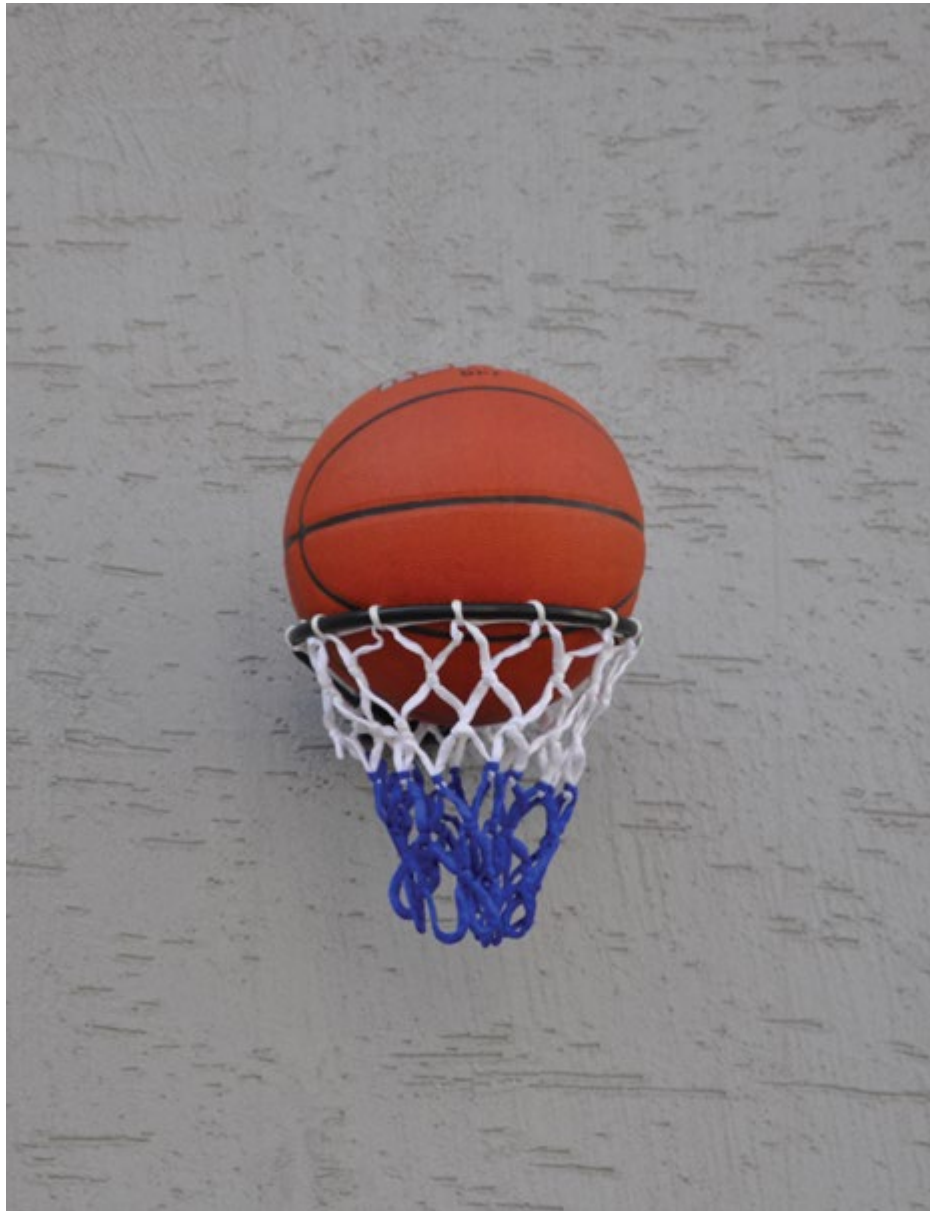
Intervención en el espacio público.

Aro de baloncesto manipulado para que sea demasiado pequeño para que pasen las pelotas estándar, 2010.

Vista de la instalación: Seoul Art Space Geumcheon, Corea del Sur.

La obra de Llobet & Pons, *no one wins* (2010), consiste en una canasta de baloncesto en la que se ha manipulado el aro para que las pelotas no puedan pasar a través. Los artistas crearon esta obra en una estancia en residencia de tres meses en Seoul Art Space Geumcheon, en Corea del Sur, a finales de 2010. Mientras estaban allí, Corea del Norte bombardeó la isla surcoreana de Yeongpyeong, cerca de Seúl. Este ataque iba más allá de la habitual tensión política entre los dos países hermanos y mucha gente pensó que una guerra podría comenzar en cualquier momento. Ante este sentimiento de impotencia, los artistas crean un juego al que no es posible jugar, y en el que nadie puede ganar. El Baloncesto es un deporte internacional, y sus reglas de juego son conocidas y compartidas por culturas muy diferentes: es un juego universal. Funciona, de esta forma, como un lenguaje compartido y común; y cuando se rompen sus reglas habituales y la habitual dualidad de dos equipos que compiten, es fácil de entender las connotaciones que esto sugiere.

(Llobet Sarria, 2021)



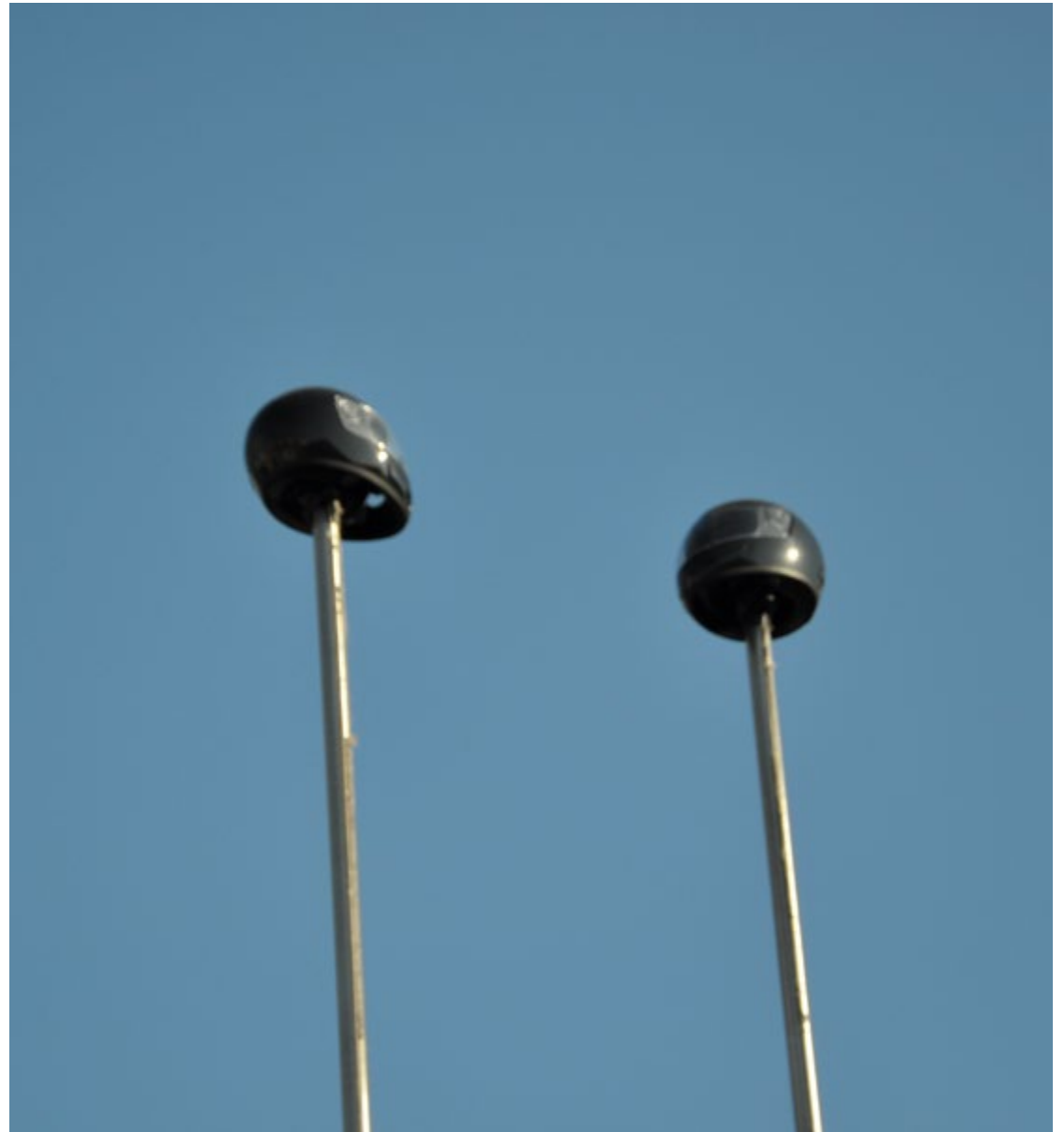
On the Road

Intervención en el espacio público

Dos cascos colocados en la parte superior de dos mástiles,
2010.

Vista de la instalación: Seoul Art Space Geumcheon, Corea del Sur.

On the Road (2010), de Llobet & Pons, es una intervención en el espacio público, presentada en Seoul Art Space Geumcheon, Seúl, Corea del Sur, y consistente en dos cascos colocados en sendos mástiles de bandera. La idea para la obra surge durante una estancia en residencia en Seoul Art Space Geumcheon, en Corea del Sur. Entonces, el 23 de noviembre, Corea del Norte decide bombardear la isla surcoreana de Yeonpyeong, dejando cuatro muertos (dos de ellos, civiles). Los titulares en la prensa internacional advierten de que la guerra puede estallar en cualquier momento. Llobet & Pons deciden, sin embargo, quedarse en Corea del Sur, tras constatar que este alarmismo no se ajusta a la relativa “tranquilidad” de los residentes locales (o quizás sería más correcto calificarla como un sentimiento entre incredulidad y resignación). El ambiente en Seúl tras el bombardeo está enrarecido, resultando en situaciones disparatadas, como por ejemplo ensayos de reacción ciudadana en caso de ataque. Durante estas pruebas, que se realizan en mitad del día, todo el tráfico de la ciudad debe detenerse durante media hora, y se activan sirenas de bombardeo. Llobet & Pons experimentan alguna de estas situaciones en el interior de un autobús público, en el que se escuchan inquietantes mensajes radiofónicos, imposibles de descifrar. Los artistas intentan, sin éxito, interrogar a los ocupantes del autobús sobre el contenido de estas alocuciones, pero en Corea del Sur solo un porcentaje muy pequeño de la población habla inglés. La obra surge así como reacción al conflicto de la isla de Yeongpyeong y a la tensa situación política entre las dos Coreas, tratando de expresar la absurdidad a través de una imagen disparatada y hostil.



Towelflag - Havlubayrak

Intervención en el espacio público. Estambul, Turquía
Pieza de 60 metros de toalla blanca,
2009.

Vista de la instalación en el Centro de Arte Contemporáneo Platform Garanti.

Towelflag es una intervención efímera en el espacio público de Estambul. Se trata de una pieza de 60 metros de toalla blanca colgada de dos astas de bandera preexistentes en la fachada de la antigua sede del Platform Garanti Contemporary Art Center. Las banderas blancas caen desde las astas (ubicadas en el tercer piso) y entran por las ventanas del primer piso, cruzando habitaciones y pasillos hasta llegar al baño, donde terminan colgando de un toallero, pudiendo ser utilizadas como toalla de mano.

Towelflag se exhibe en la fachada del edificio, actualmente en fase de renovación, ubicado en la avenida peatonal de Istiklal, una de las calles más populares de Estambul. En medio de una ruidosa explosión de vendedores, luces de neón y de la abrumadora cacofonía visual y acústica de esta calle, *Towelflag* se presenta como un trabajo tranquilo y parcialmente oculto, accesible en su totalidad solo por el guardia de seguridad del edificio, la única persona que puede usar la bandera como toalla.

Towelflag ha sido realizado con el apoyo de Can Xalant, Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró, y del Platform Garanti Contemporary Art Center, de Estambul.





El Sombrero

Intervención en el espacio público. Madrid.
Ladrillos, 250x500x700 cm, 2007.

(Véase página 132 para la descripción del proyecto)





7.2. Objetos y performance

Flautist circle

Performance reciproca. 5 músicos en círculo y tocando la flauta de la persona que está a su lado, 2015. La Habana, Cuba.

El proyecto parte de la observación de los objetos cotidianos en Cuba y de los diferentes usos que se les dan, en un contexto tan diferente al nuestro. Nos interesó especialmente la circularidad en la vida de los objetos, con historias más largas e interesantes que el extendido “usar y tirar” del consumismo occidental: en los objetos cotidianos cubanos se acumulan golpes, manchas, desperfectos y reparaciones, que les van confiriendo una personalidad e identidad únicas, escribiendo una historia que va más allá de la pura compra-venta y posterior deshecho de esos objetos, y que incluye el reciclaje, el intercambio de piezas, el trueque, la reciprocidad de regalos, o las cadenas de favores.

Cuba y sus objetos nos hablan de soluciones creativas para adaptarse a las circunstancias específicas de un lugar y de un momento, y han sido una verdadera inspiración para realizar este proyecto, que consiste en una performance, realizada por un grupo de 5 participantes colocados formando un círculo, donde cada uno de ellos toca la flauta de la persona que tiene a su lado, cerrándose un círculo recíproco musical.

Proyecto realizado con ayuda de:

- IfA (Institut für Auslandsbeziehungen) Ministerio de Relaciones Exteriores, Alemania
- Kcho Estudio
- Galería Odalys
- Bienal de la Habana*



<https://www.youtube.com/watch?v=6cSfZA0LW9E&t=1s>

Círculo de peluqueros

23 peluqueros en círculo y cortando el pelo de la persona que tenían delante.

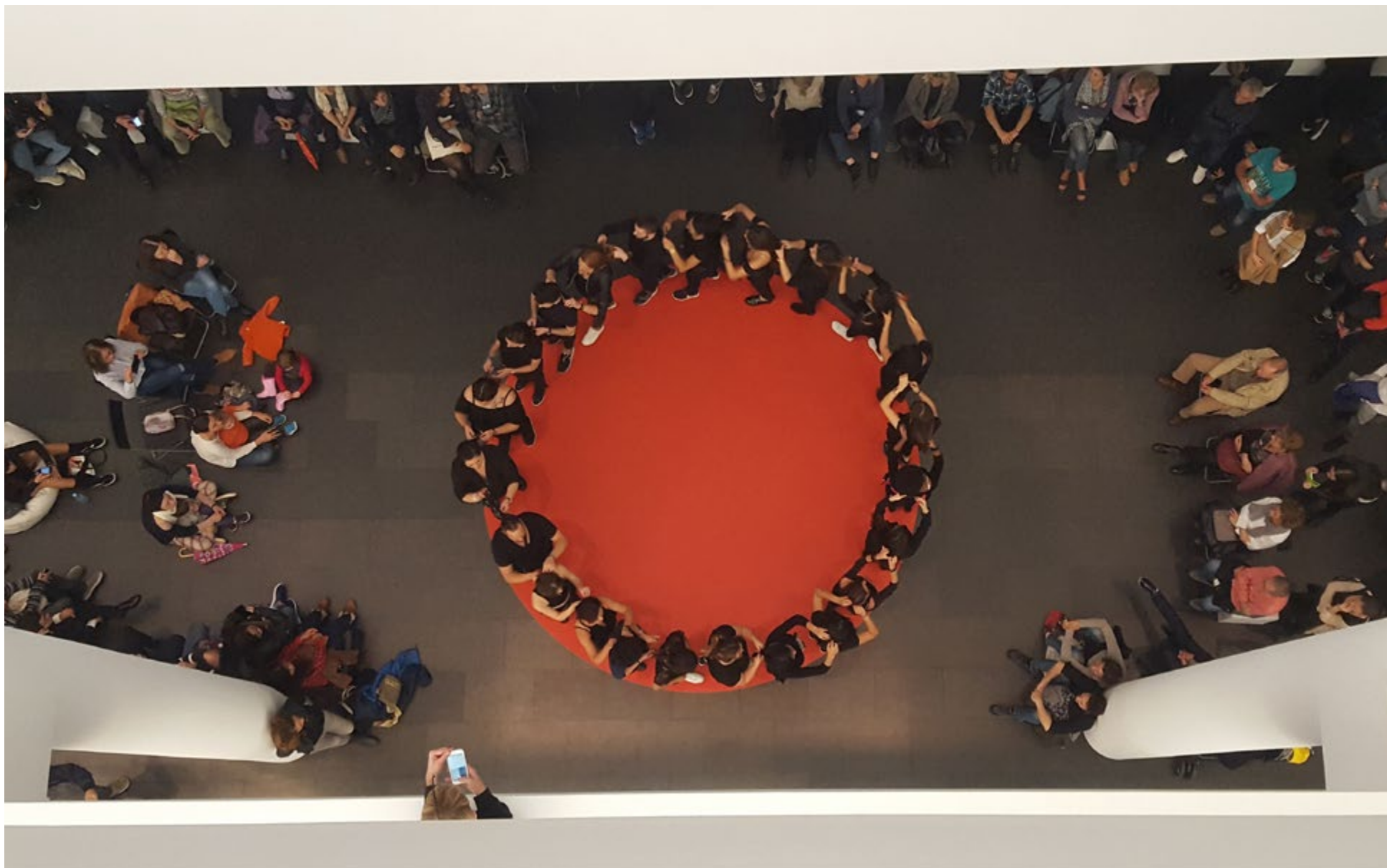
Performance, MACBA, Barcelona, 2016.

Foto: Joan Burdeus

En un sistema recíproco, las piezas están relacionadas entre sí y una acción provoca reacciones en todas las partes interdependientes, hasta el punto de que puede llegar a generar una reacción en cadena. Llobet & Pons nos proponen una performance realizada por un grupo de peluqueros, colocados en hilera y formando un círculo. Cada uno le corta el pelo al que tiene delante mientras el de atrás se lo está cortando a él, cerrando un círculo recíproco.

Los restos de la *performance* (un círculo de pelo en el suelo) quedan expuestos al público: una frágil escultura que va perdiendo su forma. La gente pisa el círculo, provoca corriente de aire al pasar o se lleva pelos en la suela de los zapatos, contribuyendo así a la paulatina desmaterialización de la obra hasta su total desaparición.

Del mismo modo que las protestas sociales contra los recortes tienen unas tijeras como símbolo, Llobet & Pons proponen una acción simbólica con el objeto tijeras, a través de una experiencia colectiva que afectará directamente el pelo de los participantes. Este ritual involucra físicamente a las personas y suscita una reflexión sobre las consecuencias de nuestras acciones y sobre los efectos dominó. Si con esas mismas tijeras los gobiernos recortan en cultura o en educación, las consecuencias no solo afectan a aquello más inmediato (colegios, profesores/as, alumnos/as...) sino que, al tratarse de pilares sociales básicos, acaban afectando a todo el sistema.





7.3. Objetos y esculturas

Gráfica estadística de la inversión en Artes Plásticas.

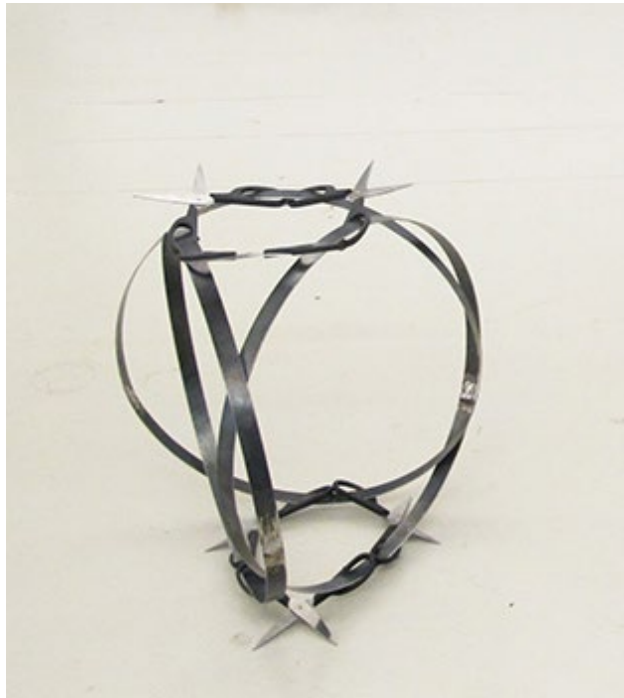
Barbacoa, parrilla manipulada.
93 x 126 x 47 cm, 2019.

Llobet & Pons crean un trabajo escultórico que subvierte un objeto cotidiano y le extrae su función primigenia, tomándolo como un punto de partida para crear una reflexión sobre lo cotidiano. Continuando con sus investigaciones, Llobet & Pons proponen una acción simbólica con el objeto barbacoa para, a través de una experiencia colectiva como una parrillada, vehicular una crítica social a los recortes en los presupuestos públicos para la cultura en la última década y, más concretamente, en el sector de las artes plásticas.



Un-scissors

Acero con tijeras entrelazadas.
56 x 50 x 50 cm,
2019.



Cable-shoelaces

Zapato, cable.
Dimensiones variables,
2019.



Discursive Chairs

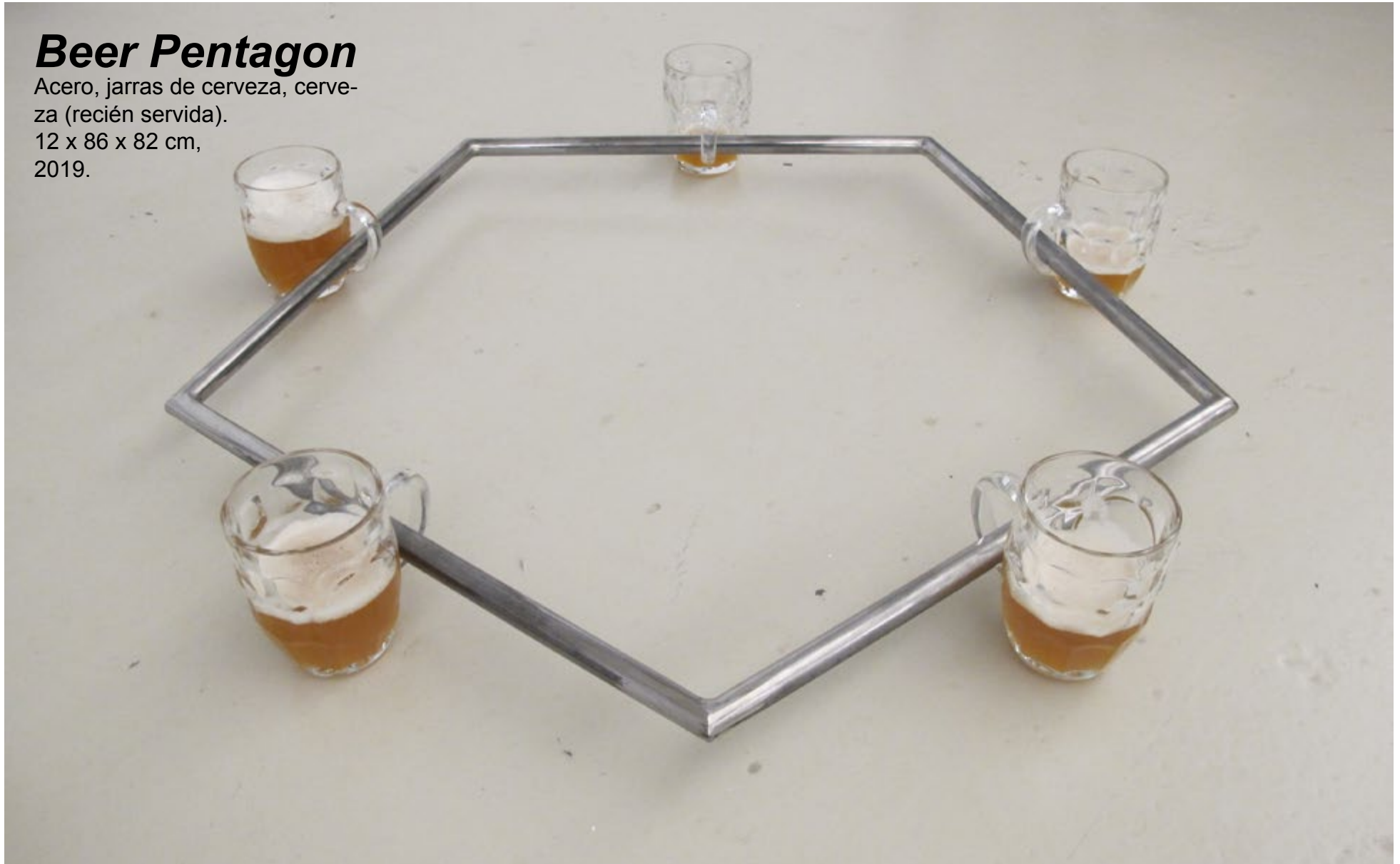
Círculo de sillas entrelazadas.
78 x 302 x 302 cm,
2019.



Beer Pentagon

Acero, jarras de cerveza, cerveza (recién servida).

12 x 86 x 82 cm,
2019.



Wild thing, you make my heart sing

Disco de vinilo perforado.
32,4 x 32,4 cm,
2015.



Four Brooms

Metal, pintura, escobas.
140 x 30 x 30 cm,
2015.



Broom & Dustpan

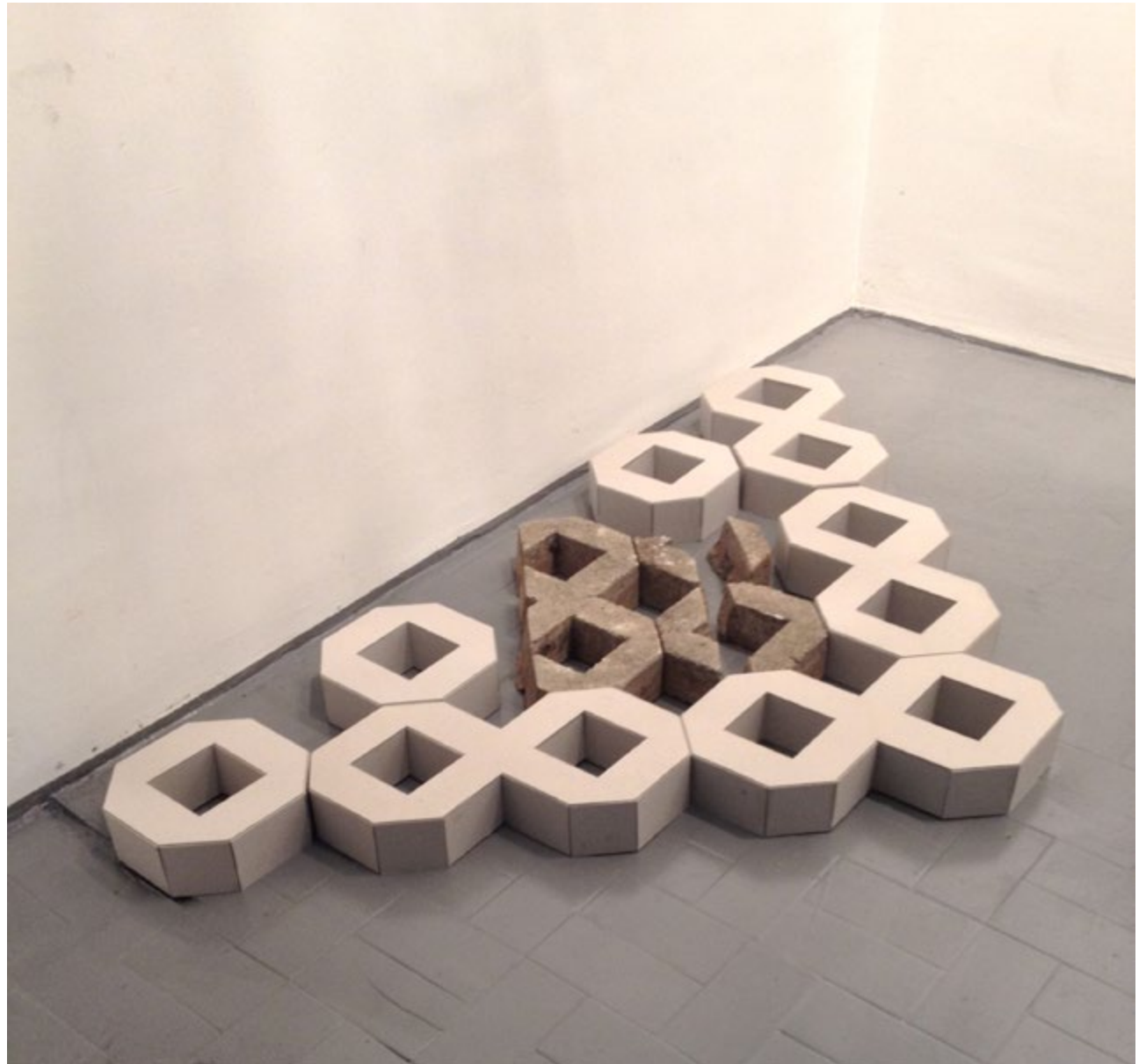
Metal, pintura, escoba, recogedor.
140 x 30 x 26 cm,
2015.



Sin título

(pieza desenterrada y reconstrucción del pavimento original de la entrada de un Centro de Arte Contemporáneo, cerrado debido a recortes presupuestarios), 8.5 x 170 x 104 cm. 2014

Esta obra consiste en una serie de módulos de hormigón, desenterrados del pavimento original de la entrada a un Centro de Arte Contemporáneo que ha tenido que cerrar debido a los recortes presupuestarios. Posteriormente, con el objetivo de dar una idea más precisa sobre la totalidad de la estructura original de este suelo, se reconstruye con cartón prensado el resto de la estructura arquitectónica de módulos, como si se tratara de la reproducción de los trozos que le faltan a un objeto arqueológico. Y cómo si fueran restos de un pasado reciente (el del Arte Contemporáneo), pero ya perdido para siempre, lo que se expone es un hallazgo perteneciente a un tejido cultural que parece haberse extinguido.



Through the Looking Glasses

Madera, gafas, 300 x 14 cm x 4 cm,
2014.



Tiebreak spiral

20 raquetas de tenis, 1 recogedor.
87 x 118 x 118 cm,
2014.



From Flesh to Steel (Véase página 107 para la descripción del proyecto)



Kate Moss (2013)



Johnny Depp (2013)



Melanie Griffith (2013)



Vista de la instalación: Fundació Tàpies,
Barcelona



Mike Tyson (2013)



Kate Moss (2013)

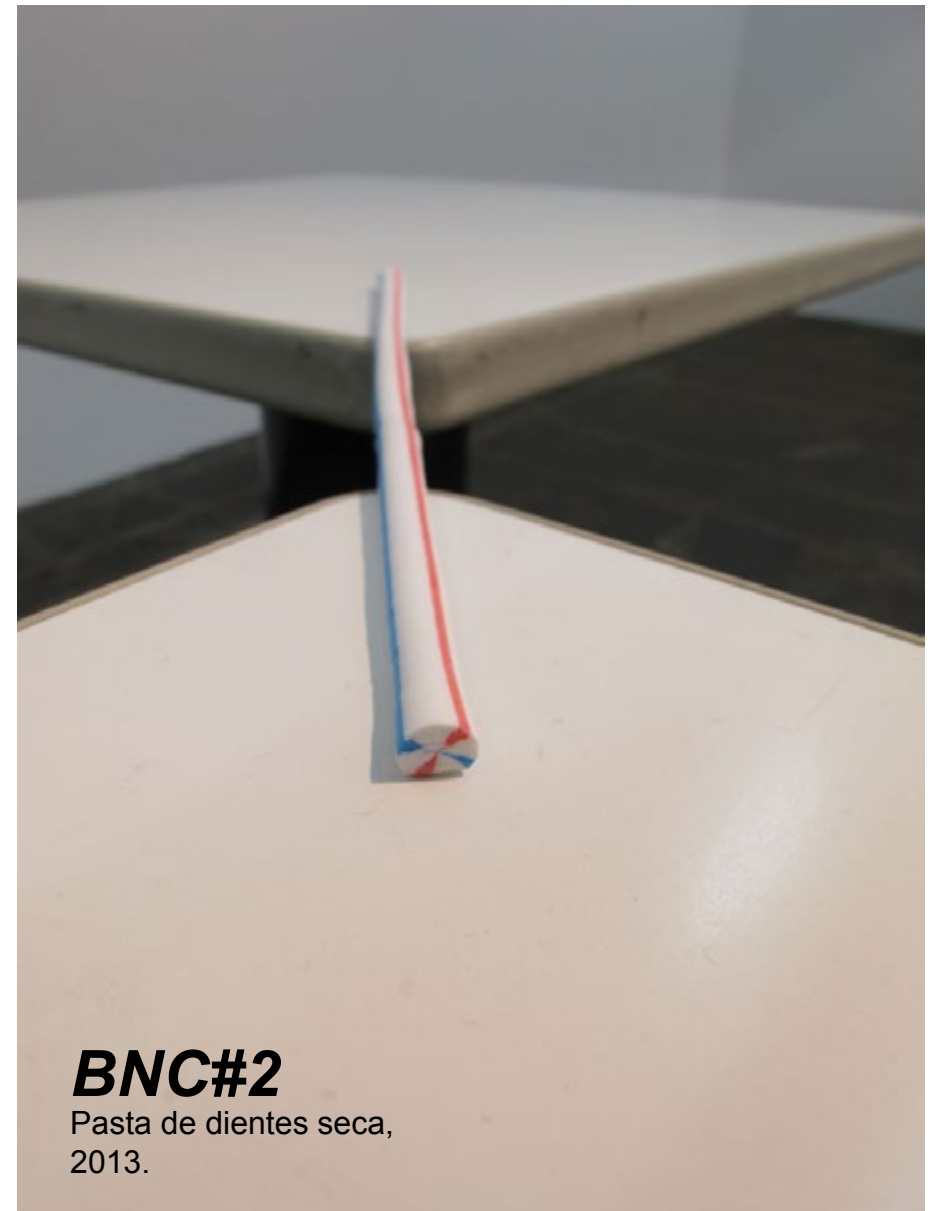
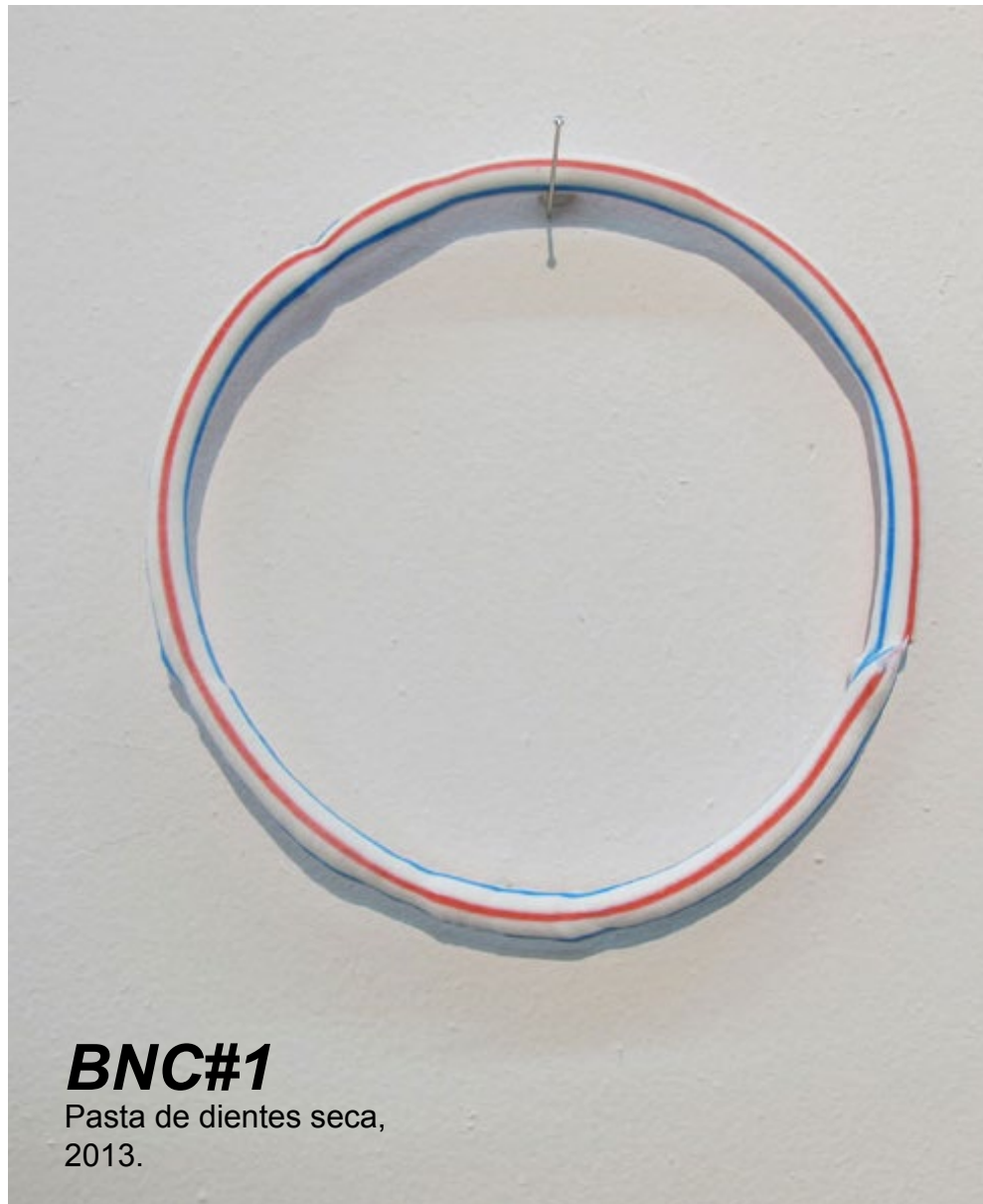
Under Destruction

Hormigonera, ladrillos.
114 x 104 x 67 cm,
2013.

Vista de la instalación:
Fundació Tàpies, Barcelona

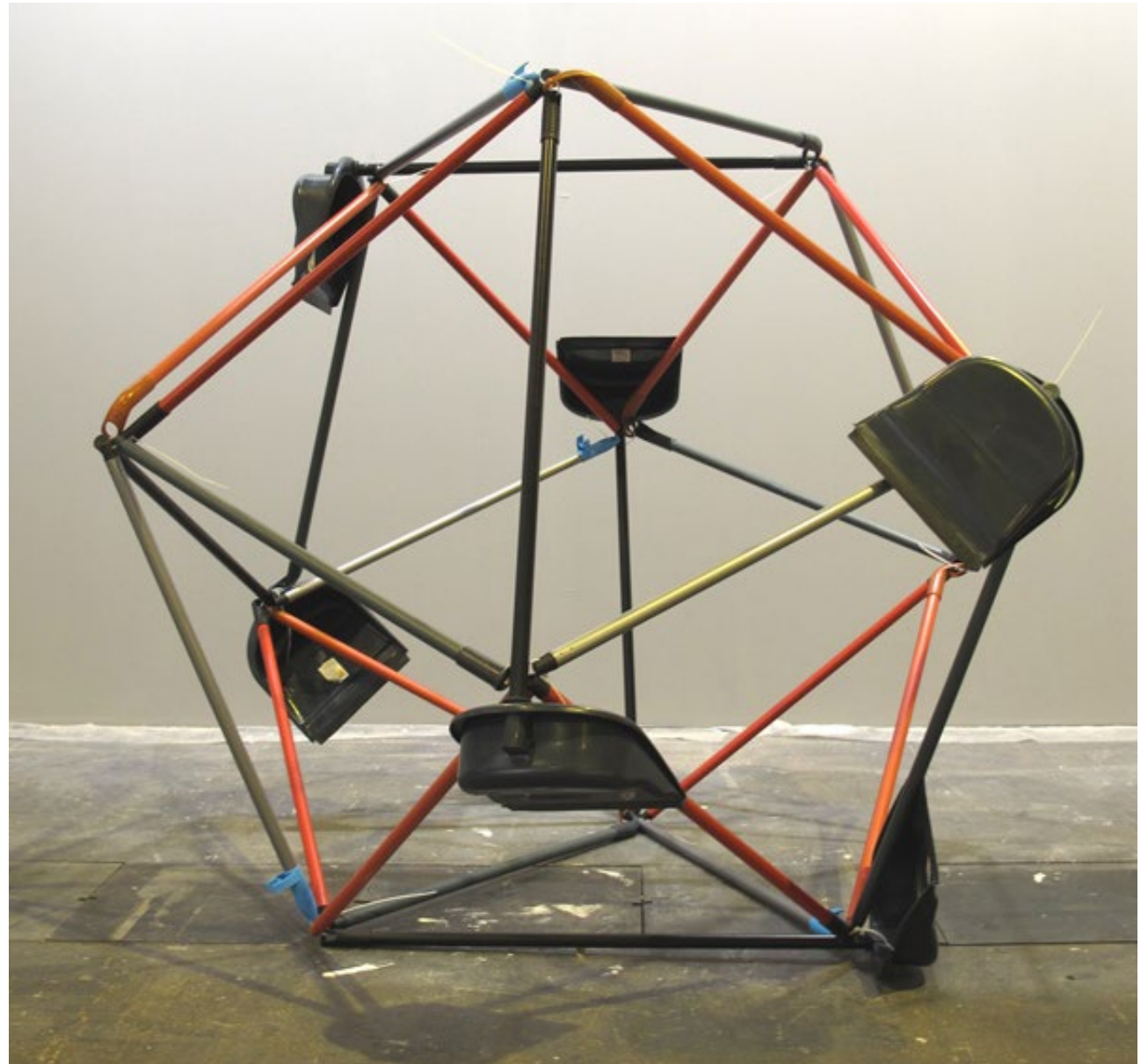
Under Destruction presenta ladrillos provenientes de edificios dejados a medio construir, de ladrillos provenientes de edificios dejados a medio construir, de casas que han quedado inacabadas. Estos ladrillos van girando y girando dentro de una hormigonera, hasta convertirse en polvo, desmenuzándose hasta su destrucción, creando en este proceso un sonido cíclico y continuo, que nos puede llevar a un estado de meditación zen si sabemos escuchar. Este trabajo nos remite a las dinámicas de la especulación inmobiliaria y del “milagro del ladrillo” usando una hormigonera llena de ladrillos en lugar de cemento, y utilizando una típica maquinaria para la construcción, pero en este caso para la destrucción.





Dustpan icosahedron

Recogedores, bridas,
124 x 152 x 152 cm,
2012.



Asemais anogerf

Fregonas,
148 x 150 x 65 cm,
2012.

Vista de la instalación: Galería Adhoc

Asemais anogerf (2012), de Llobet & Pons, es un homenaje a la figura de la fregona, que es manipulada para crear un sistema capicúa aplicado a lo doméstico, una simetría tridimensional de los objetos cotidianos. La fregona cambió para siempre el concepto de limpieza doméstica, suponiendo una gran contribución social y un invento tan original, como práctico. Anteriormente, el suelo se fregaba de rodillas, algo que hoy en día nos puede parecer remoto. Llobet & Pons han creado un objeto siamés y absurdo, que quiere separarse, pero es indivisible. Esta fregona ilustra así el “tira y afloja” de la actual discusión sobre los derechos de autor de este objeto, sirviendo esta obra como un homenaje a su inventor, fallecido el 16 de diciembre de 2011.





(Véase página 63 para la descripción del proyecto)



Sin título

Hierro, botas,
140 x 120 x 32 cm,
2011.

Vista de la instalación:
Akiyoshidai International Art Village (AIAV).
Yamaguchi, Japan.



Ex-spectacles

Anillo, gafas, circonita.
4 x 12 x 11 cm,
2012.

Ex-spectacles surgió de un proyecto sobre el tema del diamante, durante una estancia de investigación en Amberes, la capital internacional de este material. Nuestra idea era transformar un objeto cotidiano en otro muy distinto, tal y como ocurre con el carbono, que puede transformarse en grafito, o bien en diamante, con la consecuente diferencia que supone esto, sobre todo a nivel económico. A partir de las patillas de las gafas, moldeamos el metal hasta convertirlo en un anillo, mientras que el cristal serviría para obtener el diamante. Para trabajar el cristal estuvimos en contacto con talladores de Amberes, pero convertir un cristal corriente, con la maquinaria tan específica que se utiliza para tallar diamante, resultó imposible. En su lugar utilizamos una circonita, y el cristal roto de las gafas quedó, como testigo del intento de convertirse en diamante.



Victory glove

20 x 12 x 1 cm,
2011.



Titanlux-tape

9 x 9 x 5 cm,
2011.

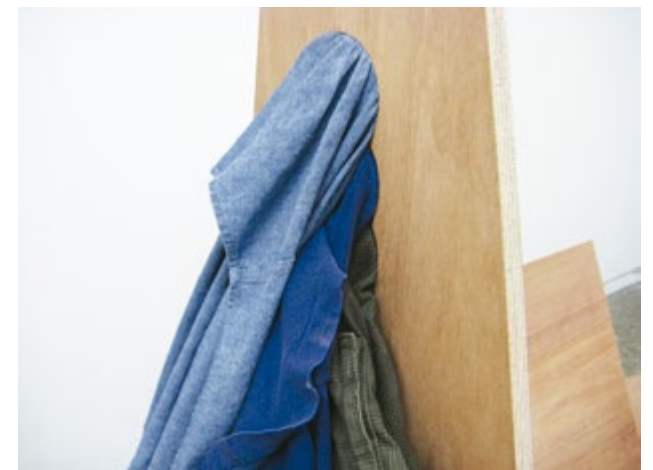


ex-lovers

Serie de esculturas.

Madera, ropa donada por otros de los artistas participantes en la muestra, que perteneció a ex parejas pero que nunca les fue devuelta, 2010.

Vista de la instalación: Brain Factory, Seoul, South Korea.



Boot and Tape

29x28x10 cm,
2007.



Two tapes to one

2 cintas adhesivas cortadas y pegadas formando 1 pieza,
5x9x9 cm,
2007.



Icosaedro

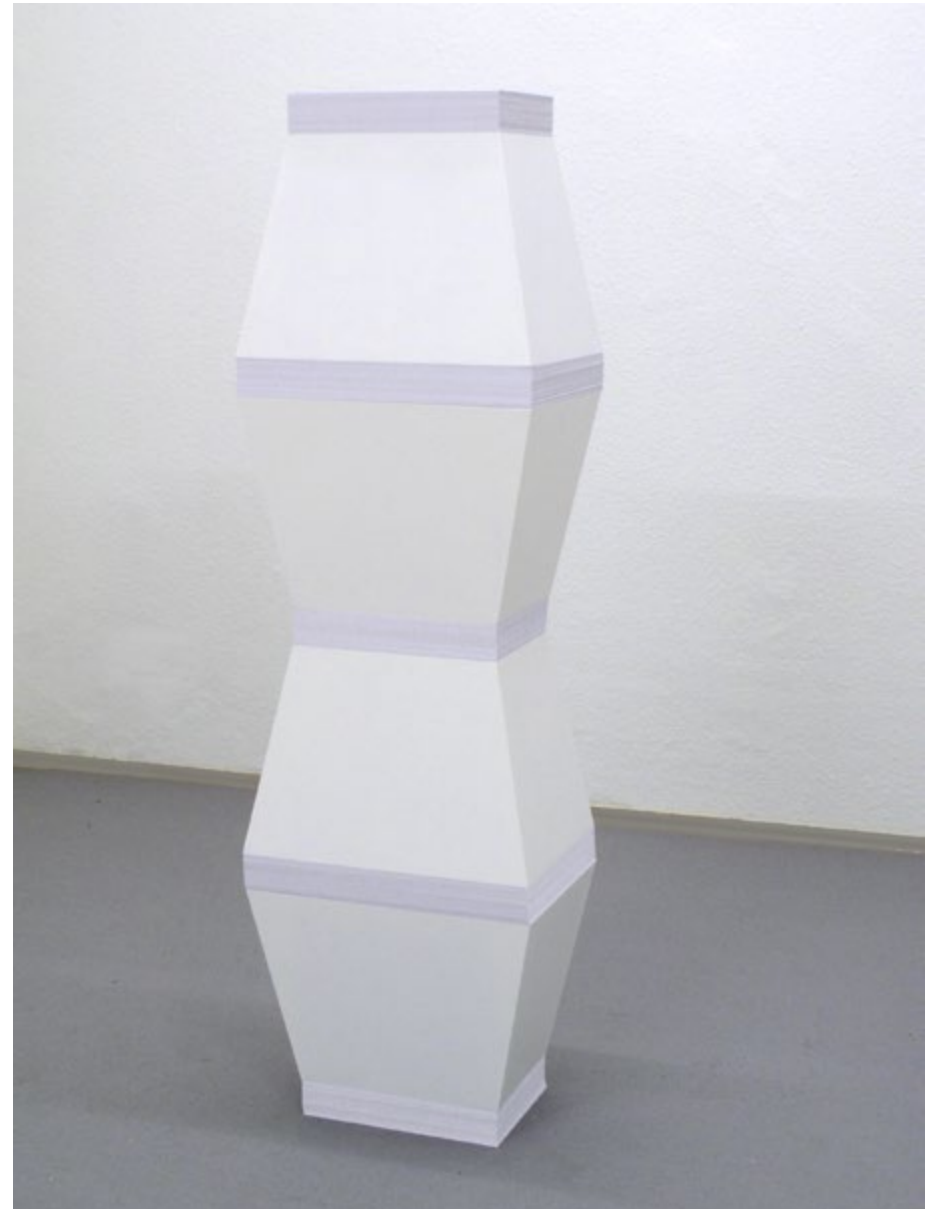
Palos de escoba, bridas, 200x250x250 cm,
2007.

(Véase página 74 para la descripción del
proyecto)



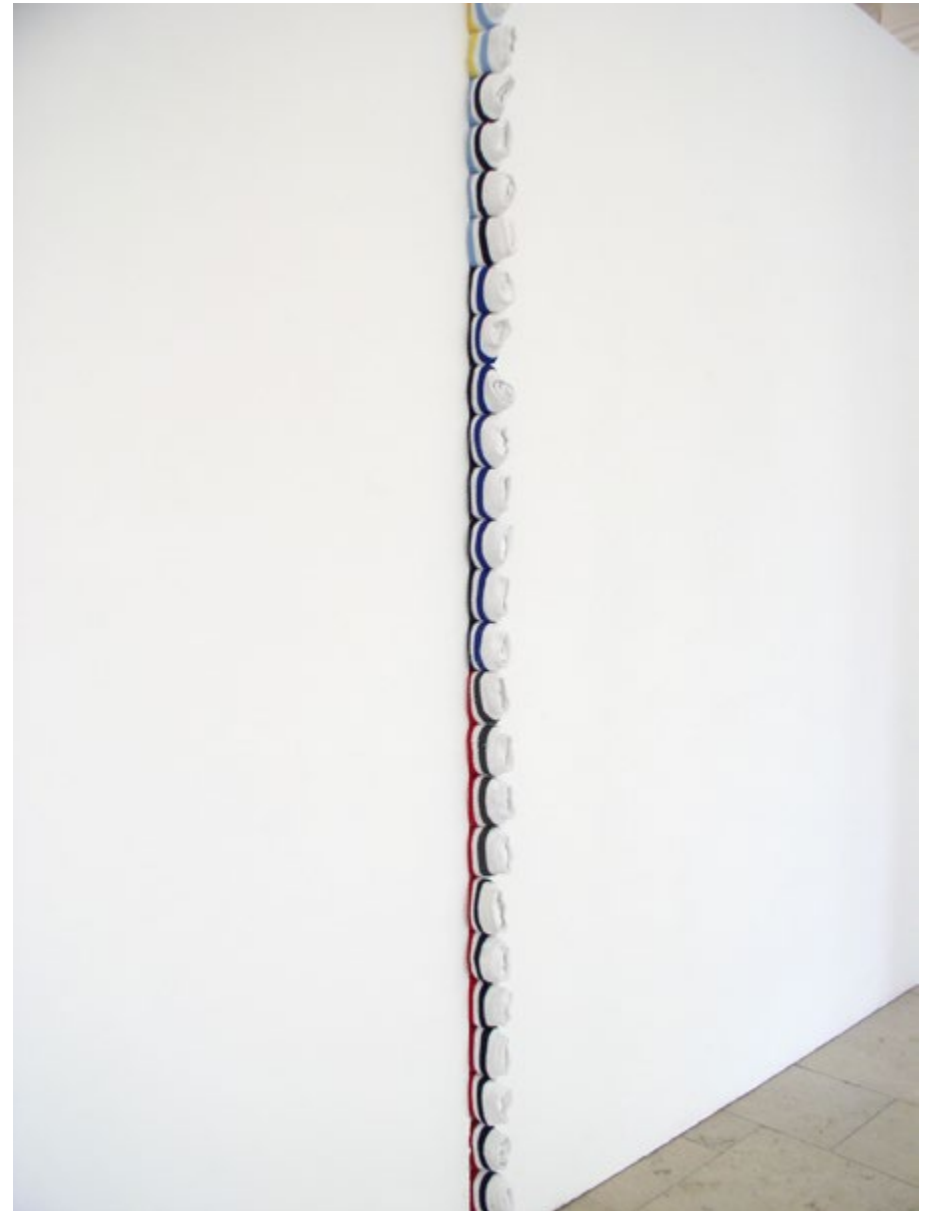
A4A3A4A3A4

Madera, papel
144x42x29.7 cm,
2007.



two lines

Calcetines, 2006.



The Five Convex Regular Polyhedra made out of photos

5 objetos, cada uno aprox. 30 x 30 x 30 cm, 2006.

Vista de la instalación: Haus am Kleistpark, Berlin.





7.4. Miniscopics

Los *miniscopics* son fragmentos muy pequeños de objetos cotidianos, manipulados hasta que resulta difícil reconocer de dónde provienen, pero aún conservan alguna evidencia sobre su función primaria u otros detalles del objeto original. A partir de esos fragmentos, y mediante un proceso de recolección, modificación, clasificación y combinación similar a un laboratorio, surgen nuevas esculturas de muy pequeño tamaño. Luego, creando un juego de diálogos, referencias cruzadas e hilos narrativos, estas pequeñas entidades se ubican en instalaciones más grandes en la obra final.

El término inventado *miniscopics*, en contraposición a *microscópico*, se refiere a un objeto que no es invisible para el ojo humano, sino que se encuentra en el borde de la visibilidad. Esto no tiene necesariamente que ver con el tamaño del mismo, sino con una manipulación precisa. Para decirlo de manera más simple, tan pronto como se vuelve imposible reconocer un objeto, comenzamos a verlo como una forma escultórica, y la *miniscopía* consiste en crear objetos que se encuentran exactamente en estos límites entre forma y función. El uso original –o una variedad de usos posibles del objeto– siempre acompaña a los *miniscopics*, pero puede no ser evidente a primera vista, o no ser evidente en absoluto. Entonces el espectador tiene que reconstruir esta información sobre la naturaleza del objeto, una función anterior... y añadir una interpretación personal.

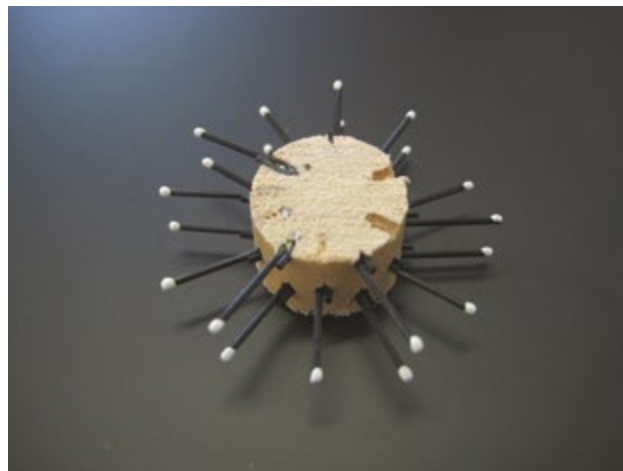
Objects on four octagonal levels

Materiales diversos
118 x 150 x 150 cm,
2009.



Objects on four octagonal levels
Materiales diversos
118 x 150 x 150 cm,
2009.





Miniscopics#4

Objetos de diferentes tamaños, madera.

36x22x1500cm, 2011.

Vista de la instalación:

Akiyoshidai International Art Village (AIAV). Yamaguchi, Japón



8. Agradecimientos

Gracias a Lluís, compañero de aventuras, por empujarme a viajar y así haber podido descubrir nuevas culturas y sus objetos cotidianos. Y especialmente por reírse siempre de mis bromas. Sin él esta tesis no hubiera sido posible.

Gracias a mis hijas por enseñarme a mirar de nuevo los objetos a mi alrededor.

Gracias a mi madre por su positivismo infinito y por hacerme siempre ver el vaso medio lleno.

Gracias a mi padre, aunque no haya podido ver terminada esta tesis.

Gracias a mi hermano por enseñarme a reír y cuidar de los gatos cuando estamos de viaje.

Gracias a Rosa por cuidar de mi madre como si fuera su propia madre.

Gracias a Eulàlia por sus clases reveladoras, por su enorme apoyo en esta tesis y por apostar por mí como profesora.

Gracias a Lola por su acompañamiento, ayuda, y magníficos consejos.

Gracias a Anaïs Perez y familia.

Gracias a Miriam, Jordi y Montse.

Gracias a Anaïs Civit, Andrea Martínez, Joan Miquel Porquer, Jaume Ros y Jordi Torras.

Gracias a Martina Dobbe y a Georg Imdahl, en Düsseldorf.

Gracias a Alberto y Sinead.

Gracias a Gal.la y María.

Gracias a Anna de Lite, Mariona, Marien y Meri.

Finalmente, gracias a todas las personas que nos han ayudado a realizar nuestros proyectos artísticos a lo largo de la tesis:

A Bettina von Dziembowski por su insistencia en crear una escultura comunitaria única y diferente a todas las anteriores.

A Stefanie Sembill por su generosidad y por encontrar objetos tamaño familiar.

A Katrin Röseler-Soult y Elfriede Müller por acompañarnos durante todo el proceso de creación de *Kiezplatten*.

A Fram Kitagawa por su compromiso duradero con el arte público y por imaginar futuros *Multibasket*.

Esta tesis ha contado con el apoyo económico de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Jaén.

