Didáctica de lo merz.

Andrés Torres Carceller, Estel Marín

▶ **To cite this version:**

Andrés Torres Carceller, Estel Marín. Didáctica de lo merz.: Exploración de la potencialidad del objeto reciclado como fuente de creación artística. Poesía caminante. Cuando las palabras toman cuerpo., Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; Universidad de Barcelona, 2022, 978-84-09-35396-5. hal-04440221

HAL Id: hal-04440221
https://hal.science/hal-04440221

Submitted on 7 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Universitat de Barcelona

UACJ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Poesía aminante

CUANDO LAS PALABRAS TOMAN CUERPO

Carles Méndez Llopis
y Eva Figueras Ferrer
Coordinadores

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Joan Guàrdia Olmos
Rector

Agustí Alcoberro Pericay
Vicerrector de Patrimoni i Activitats Culturals

Maria Dolors Tapias Gil
Degana de la Facultat de Belles Arts

Roser Boix Tomàs
Degana de la Facultat d'Educació

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Juan Ignacio Camargo Nassar
Rector

Daniel Constandse Cortez
Secretario General

Guadalupe Gaytán Aguirre
Directora del Instituto de Arquitectura,Diseño y Arte

Jesús Meza Vega
Director General de Comunicación Universitaria

Universitat de Barcelona
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Poesía aminante

CUANDO LAS PALABRAS TOMAN CUERPO

Carles Méndez Llopis
y Eva Figueras Ferrer
Coordinadores

Primera edición: 2022

D.R. © Carles Méndez Llopis y Eva Figueras Ferrer, por coordinación

D.R. © Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Av. Plutarco Elías Calles 1210,
Fovissste Chamizal, C. P. 32310
Ciudad Juárez, Chih., México
ISBN: 978-607-520-446-8

D. R. © Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes #585
Barcelona, CP 08007
Barcelona, España
ISBN: 978-84-09-35396-5

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Poéticas liminales en el mundo contemporáneo: creación, formación y compromiso social*, financiado por MCIN/AEI PID2019-104628RB-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España) y con el soporte de AGAUR, 2017 SGR 1668.

Poesía caminante: cuando las palabras toman cuerpo / Carles Méndez Llopis, Eva Figueras Ferrer, coordinadores.–
Primera edición. – Ciudad Juárez, Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2022.–
154 páginas; 22 centímetros.

ISBN UACJ: 978-607-520-446-8
ISBN UB: 978-84-09-35396-5

Disponible en elibros.uacj.mx

1. Cuerpo – Poesía experimental
2. Cuerpo – Formas poéticas
3. Poesía Objetual – Cuerpo
4. Poesía Inobjetual
5. Poesía corporal

LC – PQ6097.E94 P64 2022

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de
la Dirección General de Comunicación Universitaria,
a través de la Subdirección de Editorial
y Publicaciones

Coordinación editorial: Mayola Renova
Diseño y diagramación: Karla María Rascón
Cuidado de la edición: Elizabeth Almanza

elibros.uacj.mx

Índice

Las palabras toman cuerpo
Los universos poéticos materializados fuera de la página
Carles Méndez Llopis 7

I

Poesía caminante

Relaciones discursivas del cuerpo y la acción poética

Presencia-Ausencia
Prácticas corporales poético-políticas en Argentina y Uruguay en los años 1970 y 1980
Pauline Bachmann.....17

Creando poética con cuerpo de mujer
La protesta como forma de poesía
Brenda I. Ceniceros..... 33

De la poesía a cuestas
Las fisuras de oro de Hélène Gugenheim en Mes cicatrices je suis d'elles, entiérement tissé
Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis 45

II

Entrecruzamientos

De la poesía al objeto y viceversa

Grapefruit de Yoko Ono,
cuando la palabra se hace poesía, libro de artista, música, objeto y performance a un mismo tiempo
Bibiana Crespo Martín 65

Modalidades poético-surrealistas en la obra de J. M. Calleja
Carlota Caulfield..... 77

Didáctica de lo merz
Exploración de la potencialidad del objeto reciclado como fuente de creación artística
Andrés Torres y Estel Marín 87

III

Objetos poéticos para y desde el cuerpo

¿Qué guardas en la caja de los botones?
Marta Aguilar Moreno , Juan Aguilar, Esther Moreno, Raquel Guerrero, Víctor Aguilar y Laura Aguilar 96

La lluvia en mi soledad flotante
Ioulia Akhmadeeva 100

Las palabras lastiman
Pablo Alonso Herráiz 104

Cuerpo y Aroma
Adrián Alvarado Ricalday 108

***"Le malheur d'aimer"*. Homenaje a Dora Maar**
Carlota Caulfield 110

Ave María llena eres de rebeldía
Brenda I. Ceniceros 113

#No es No
Bibiana Crespo Martín 117

Prescripción médica a partir de los 70 años
Eva Figueras Ferrer 120

Prendedor emoticón 1 y 2
Fausto Gómez-Tuena 122

Cuando sea grande
Alicia Herrera 124

KEY
Diego Roldán Martínez 127

Bálsamo
Carles Méndez Llopis 132

Una Tirada de Dados
Hortensia Mínguez García 135

Transfusión II
Mónica Oliva 138

Sobre el cuerpo y un poder en las palabras
Cristina Parra 142

De vuelta: Maguey – Atzavara – Maguey
Mar Redondo Arolas y Pere Freixa Font 144

No-identidades
Pilar Rosado 149

Siempre habrá certezas
Andrés Torres 152

Didáctica de lo merz

Exploración de la potencialidad del objeto reciclado como fuente de creación artística

Andrés Torres y Estel Marín
(Universitat de Barcelona)

Durante un largo periodo dependimos de la recolección de alimentos para complementar una dieta de supervivencia, pero una vez cubiertas nuestras necesidades calóricas, nuestro afán colector se centró, unos milenios después, en nuestro entorno más cercano como materia prima para la creación artística mediante la deconstrucción de usos y la exploración de los valores plásticos de los objetos. El *assemblage*, el objeto encontrado, el ready-made o su reciente versión pragmática bajo la popular etiqueta de *cultura maker*, elevan los objetos –y desechos– de la vida cotidiana a la categoría de arte, abriendo el camino para la configuración de una nueva subjetividad.

En un mundo que tiende a la virtualización, los objetos materiales son una buena excusa para establecer relaciones con el mundo que nos rodea e incluso para imaginar variaciones. Las cosas más comunes pueden adquirir un nuevo significado. Objetos cotidianos son modificados en su uso o significación mediante su deconstrucción, interviniendo en ellos, combinándolos o simplemente variando su contexto o utilidad para resignificarlos y otorgar (o realzar) su valor expresivo. Siendo su materialidad la clave para fijar su imagen de concepto, actuando como elemento

de referencia, que junto a su manipulación o relación con el entorno los convierte en una importante categoría por su posibilidades plásticas y educativas.

Introducción

Vivimos rodeados de objetos y estamos acostumbrados a esta abundancia, ¿quién sería capaz de enumerar los objetos que posee?, pero entre todos ellos, más allá del valor material que tengan, establecemos vínculos emocionales con algunos de ellos porque nos remiten a un momento, una persona..., esta forma de trascender hace destacar ese objeto más allá de su propia finalidad, otorgándole nuevos atributos subjetivos que lo elevan de categoría.

Si esto ocurre de forma generalizada, la sensibilidad del artista y su mirada particular, amplía la aproximación meramente emocional, sintiendo una atracción por la forma del objeto o seleccionándolo como elemento representativo para reflexionar sobre la propia sociedad.

Así pues, en esta era actual del hiperconsumismo, de lo desechable, de la cultura del usar y tirar, y la obsolescencia programada, el objeto surge como un recurso material. Según la Real Academia Española se entiende por "objeto": 1. m. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo.

Esta definición del objeto es tan amplia que favorece un marco flexible del concepto mismo del objeto y su uso en el arte. En esta línea, y pensando en la definición de aquellos objetos que dejan de representar cosas y son descontextualizados o recontextualizados para nacer de nuevo, surge el término *merz* que, sin un sentido específico –dado que fue inventada por el artista alemán Kurt Schwitters– describe aquellos trabajos de *collage* y ensamblaje basados en materiales de desecho.

Así es como lo *merz*, combina el análisis por la escultura, la pintura, la poesía y la edición, y plasma el concepto de obra de arte total que subyacía al movimiento:

> El artista no es ni proletario ni burgués y lo que él crea, no pertenece ni al proletariado ni a la burguesía, sino a todo o el mundo [...]. Toda obra de arte proletaria no es otra cosa que un cartel propagandístico para la burguesía. Lo que nosotros preparamos es la obra de arte total, que se eleve por encima de todo anuncio, sea para champagne, dadaísmo o dictadura comunista (Gómez, 1982, p. 693).

Trascendencia de lo cotidiano, el objeto en el arte

La casualidad, la serendipia o la pareidolia son fuentes irradiadoras que impulsan el proceso creativo de forma aleatoria para interpretar y explorar la realidad. El artista se aproxima al objeto como fuente de inspiración, de significación (real o simbólica) o como materia prima para sus obras. Y aunque hasta los inicios del siglo XX el objeto en sí no adquirirá el aura de lo artístico, basta recordar las pinturas de los sugestivos assemblages de

Giuseppe Arcimboldo, o el gusto septentrional por el bodegón como exaltación máxima del objeto. El poeta romántico William Wordsworth, denominaba *agencia creativa* a la capacidad de encontrar afinidades entre objetos en los que no existe una relación evidente para las mentes comunes (Turner, 2018).

Pero no será hasta 1912 cuando los cubistas integren en sus obras, no representaciones, sino objetos y materiales reutilizados para enriquecer la plasticidad de sus creaciones. Y, definitivamente a partir de 1917 con la presentación de *La fuente* de Duchamp, cuando objeto y concepto se fundan en uno, abriendo un nuevo campo creativo que hibrida lo cotidiano con lo artístico. Para Kosuth, los ready-mades de Duchamp marcarán el inicio del arte moderno debido a que hicieron que la naturaleza del arte pasará de la apariencia a la concepción (Yve-Alain, Benjamin, Hal y Rosalind, E. K., 2006).

El arte objetual rompe con las limitaciones de las disciplinas tradicionales de tal forma que, como apunta Fiz (2001, p. 164): "supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal", y es así como su modo de exposición o uso adquiere mayor relevancia. Destacando o confundiéndose con el entorno como cualquier otro objeto o grupo de objetos, colgando del techo, colocado en un estante, dentro de una vitrina, o portado por alguien. Trasciende así de su corporeidad física, siendo una parte significativa de la obra el cómo se dispone su muestra, por lo que la forma del objeto se reconfigura en su relación con su entorno, con la forma de ser percibida. Como ejemplifica *56 Avenue Président Wilson* (1985) de Felice Varini, que fuerza al espectador a replantearse su posición frente a ella al mutar en función del punto de vista desde el que se observe.

Si anteriormente el espectador tenía un acercamiento meramente cognitivo al arte, que fomentaba una actitud contemplativa del espectador, imaginando o conociendo cuál era la procedencia del objeto, su autoría o los condicionantes de su contextualización, la ruptura culminada por Duchamp ha permitido que, paulatinamente, se produzca una aproximación más física y sensorial, pudiendo interactuar con la obra de tal manera que pueda incluso, como afirma Bourriaud (2009), habitarlas y crear él también a partir de ellas.

De este modo, el arte se imbrica con la vida, como una posibilidad de discurso a partir de la cual se potencia la experiencia estética más allá de lo material, y como afirma Link (2015, p. 396): "No hay otra misión para el artista que producir lo vivo", empleando aquello que el artista tiene al alcance, descifrándolo con el fin de generar líneas de producción divergentes.

Benjamin (2003) señalaba que el aura de la obra de arte emanaba de su autenticidad y singularidad, de ser algo único e irrepetible, por lo que la apropiación de objetos sin la menor intervención de *la mano* del artista rompía radicalmente con este requisito previamente indispensable donde el arte llega a confundirse con la realidad. Como ejemplifican las obras de Haim Steinbach y sus composiciones de objetos sobre estantes *Charm of tradition* (1985) o *S. T. –escopetas y sombreros–* (1988), donde no existe más intervención del artista que la selección y disposición de los objetos.

Aparentemente idéntico pero muy distinto en el fondo, son las *Cajas Brillo* (*Brillo Box*) y *Cajas Campbell* (1964) de Warhol, realizando réplicas en madera pintada y posteriormente

serigrafiada reproduciendo fielmente el objeto original o *Sunflower Seeds* (2011) de Ai Weiwei, encargando cien mil piezas en porcelana, pintadas a mano por artesanos del pueblo de Jingdezhen. De esta forma, como apuntaba Foucault (1998), la transformación de los sistemas de producción y la creciente necesidad de acumulación capitalista ha generado un tipo de discurso en el que el consumo asociado al bienestar es uno de los principales ejes, y en particular el objeto, adoptando la corporeidad de la sociedad materialista, es empleado como medio para señalar, describir o reflexionar desde la subjetividad del artista.

Parece que el azar en la elección del término *merz*, fue más bien profético, ya que el término se destiló de la palabra *kommerz* (comercio). Los artistas asumen también los sistemas de producción en masa, ya sea como ideólogos (diseñadores) o simplemente recolectores, abriendo lo que Brea (1991) denominó como *arte post áurico*, más centrado en el valor de la experiencia estética que en la unicidad, la manufactura y el concepto de originalidad de la obra, dando el paso "del mito al puro rito, de la trascendentalidad en el discurso a la rala inminencia en el concurso. De la vieja aura, elevado por la fe, a la fría decisión seducida de participación ceremonial en el concurso mediático, eléctrico, que da nuevo signo a la experiencia estética" (Brea, 1991, p. 6).

Asentada en la negación del formalismo y una radical autonegación del concepto de obra de arte, las vanguardias integraron el objeto como elemento de creación. De entre ellas, las categorías más significativas fueron:

Con el ready-made, el objeto deja de ser empleado para generar una creación figurativa o abstracta, sino que los objetos adquieren valor en ellos mismos. Así, el objeto adquiere el atractivo de la ruina, y como tal, deviene una fuente cargada de significado de una forma de vida, una atracción por su obsolescencia, su función caducada, que el artista descontextualiza radicalmente resituándolo en un nuevo marco para mostrar la forma presente de una vida pasada, y como en la ruina, se deduce la comparativa entre dos estados, presente y pasado, situándose en un punto intermedio, entre lo que ya no es y lo que todavía no es.

Con el *objeto encontrado*, los surrealistas dieron continuidad a la idea duchampiana pero hibridando con su estética de lo absurdo, lo azaroso y lo fortuito, como afirmara Lautreamont:

> Es bello como la retractilidad de las garras en las aves rapaces; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blancas de la región cervical posterior; o mejor, como esa ratonera perpetua, constantemente tensada de nuevo por el animal atrapado, que puede cazar por sí sola, indefinidamente, roedores y funcionar incluso oculta bajo la paja; y, sobre todo, ¡como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección! (Lautréamont, 1970, p. 200).

Las obras que produjeron fueron objetos heteróclitos como la taza peluda de Meret Oppenheim en *Le déjeuner en fourrure* (1936), el *Teléfono langosta* de Dalí (1936), o *Le cadeau* (1921), de Man Ray.

El assemblage es el proceso artístico en el cual se combinan diferentes elementos para conseguir la tridimensionalidad colocando diferentes objetos-no-artísticos muy próximos unos a otros, como la obra de Marcel Duchamp, y ejemplos como Jean Dubuffet con *Assemblages d'Empreintes*; *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912), de Picasso; o *Papier collé*, de Braque. Esta técnica también se aplicó a esculturas realizadas combinando diversos materiales como hierro y madera.

En torno al crítico Pierre Restany se funda el Nuevo realismo, con Klein, Arman, Spoerri, Tinguely, Hains, Raysse y Villeglé, al que posteriormente se sumaron César, Niky de Saint-Phalle, Christo y Deschamps. Bajo la consideración de: *el mundo como un cuadro*, ampliaron su materia prima para sus obras a cualquier elemento de su entorno, rompiendo la frontera entre arte y vida. La evolución del *assemblage* llega con la obra *Cuadro y taburete con huevos* (1966) de Marcel Broodthaers.

En relación a la poesía objetual son significativos las obras entre lo irónico y lo provocativo de Nicanor Parra, Joan Brossa, y Guillem Viladot, donde el objeto es utilizado como medio para la sátira, mientras que obras como *One and tree chairs* (1965) de Kosuth el objeto como tal se combina como fuente para la reflexión. Otro artista prolífico en el empleo del objeto en sus obras es Ai Weiwei, empleándolo como medio para la acción, como en *Dopping a Han Dynasty Urn* (1995), o con objetivos escultóricos como *Grapes* (2015) o como elemento provocativo como en *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo* (1993).

La plástica del objeto: Entre lo merz y la cultura maker

Las posibilidades de la didáctica del objeto artístico en educación son amplias, ya que no solo actúan como elementos de referencia, sino que son un imán que atrae la atención del alumnado, permiten enseñar mediante el uso del método hipotético-deductivo.

Así es como los objetos tienen una función didáctica inicial, ya sea para interactuar con el objeto y motivar preguntas sobre el mismo como para desencadenar un tema de interés a partir del mismo. Cualquier objeto puede ser conceptualizado como instrumento didáctico, pues puede transformarse en centro de interés capaz de organizar en torno a sí multitud de contenidos, y llegar a ser, por tanto, un aliado para el docente (Torres, 2019).

El proceso perceptivo de la visión nos permite situarnos en el espacio, identificar elementos de nuestro entorno, pero más allá de las funciones elementales vinculadas a nuestra supervivencia, sentimos una atracción por formas que surgen de manera fortuita ante nosotros. El contacto con un objeto banal puede despertar nuestra imaginación y desencadenar en ideas y asociaciones inusuales que son el germen de la producción artística.

En el ámbito educativo, la relación con lo cercano activa nuestra curiosidad, nos atrae tocar las cosas, tantearlas, y experimentarlas, por lo que el trabajo con elementos

cotidianos como fuente de creación brinda la posibilidad de explorar con una mirada distinta nuestro entorno. El empleo de objetos nos facilita tener un marco de referencia que nos es cercano, con el que podemos tener un vínculo afectivo, dotándolo de significado por su uso o aspecto.

Durante el proceso creativo, avanzamos desde la intención hasta la realización, partiendo de un desencadenante que nos atraviesa como una descarga eléctrica que nos induce a dedicar nuestros esfuerzos en materializar esa idea, pero el proceso no siempre es evidente y durante el propio trayecto la idea de partida puede ir variando. Para Duchamp (2012) el eslabón que une estas dos acciones es el coeficiente artístico, es decir, lo que el artista proyecta sobre la obra, pero que no ha conseguido (o querido) expresar de forma evidente, proponiendo una lectura abierta al espectador, para que, como el artista en el inicio, despierte su imaginación.

El arte objetual abre un nuevo campo de experimentación plástica donde la materialidad sirve para fijar la imagen del concepto, pudiendo también introducir la relación con su entorno, donde el objeto, más allá de una equiparación a lo meramente escultórico, adopta la intención más global de la instalación y más allá del principio de que *la forma informa*, la forma y el lugar donde se sitúa puede afectar directamente a su significado.

Si en su origen la voluntad del término *merz* era que no significara nada, el tiempo lo ha dotado de un potente significado: cualquier cosa puede ser arte. Desacralizando provocativamente las técnicas y los materiales de las bellas artes, de tal modo que los desechos de la sociedad se convierten en fuente material para sus obras.

Casi cien años después y con una motivación distinta, la cultura *maker* recicla desperdicios para construir sus producciones.

De la misma forma que el término *merz* está vinculado con la publicación de una revista, el concepto de cultura maker nace en el año 2005 a raíz de la publicación por Dale Dougherty (2013) de la revista *Make*, y aunque el origen del término está estrechamente relacionado con el ámbito digital y la educación STEM (*science*, *technology*, *engineering and mathematics*), en su vinculación con la cultura DIY (*do it yourself*), una corriente importante se aproxima a *lo maker* desde el ámbito del diseño, adoptando métodos cocreativos y utilizando fundamentalmente elementos desechados para elaborar sus proyectos. Se identifican con la voluntad de compartir resultados y estrategias, así como con voluntad empoderadora al responsabilizarse uno mismo (o un equipo) de todo el proceso creativo.

La *cultura maker* tiene un talante cooperativo y fomenta el compartir y difundir ideas. Se caracteriza por ser una práctica que imbrica el diseño y el trabajo cooperativo con el espíritu del "hazlo tú mismo". Establece un vínculo estrecho con el objetivo marcado que favorece que todo el proceso resulte altamente significativo y motivador. Además, favorece una actitud positiva que alimenta la necesidad de ampliar los conocimientos para alcanzar aquello que queremos realizar, potenciando nuestra capacidad de resiliencia y responsabilizándonos de nuestro propio aprendizaje. Es por ello que un *maker* debe ser una persona proactiva, creativa, y a la vez inclusiva, dado que necesita desarrollar la capacidad de trabajar en equipo.

La introducción del objeto como fuente de creación en la materia de Educación Visual y Plástica se vehiculiza sobre el eje *merz-maker*, abriendo un rico campo de experimentación donde el objeto se utiliza como forma o como materia, enfocándose fundamentalmente con base en tres categorías diversas:

1. Representativa
2. Formal / expresiva
3. Poética / conceptual

En la primera categoría, el objeto original se utiliza fundado en su forma o atributos matéricos para componer aditivamente una nueva forma. Un ejemplo de esta variante sería la serie escultórica *Fauna* de Miquel Aparici, donde recompone objetos, piezas, residuos… para configurar esculturas de animales, de tal forma que el espectador, primero percibe la forma global y después la suma de elementos que la compone. En esta categoría también existe una versión mixta, donde los objetos se emplean de forma evidente, pero integrados en una representación gráfico plástica, como pueden ejemplificar la clásica *Les calanques* (1942) de Picabia, o las ilustraciones de Hanoch Piven.

En la segunda, el objeto es empleado con base en sus atributos materiales o a su forma, mostrándonos el objeto como tal: en las obras de Francisco Brugnoli, *Reportage* (1966), o las composiciones de *eat art* de Daniel Spoerri. En la tercera, el objeto se resignifica por la forma en que se presenta, se titula o recombina con otros elementos con el fin de transmitir una idea o sentimiento estético. Las sutiles creaciones visuales de Chema Madoz, donde construye una nueva realidad o los collages objetuales de Sean Mackaoui, realizando inverosímiles combinaciones de objetos que potencian lo explícito.

El objeto es por tanto, un elemento asequible que nos permite desarrollar procesos creativos ricos en posibilidades de aprendizaje, mediante la descontextualización o recontextualización de elementos cotidianos, su transformación o empleo como materia prima para construir nuevas formas, combinándolo con otras técnicas…, en definitiva, el objeto debe entenderse como un elemento para analizar, imaginar y crear.

A modo de conclusión

Las vanguardias despojaron el concepto de lo artístico de la manufactura, de la intervención de carácter pseudo mágica del artista, como elemento clave para elevar una creación a la categoría de arte, pues la idea de que se funda sobre una autenticidad que remite de inmediato a un origen único se ha desvanecido como elemento clave de *lo artístico*. Lo trivial, aquello ya conocido, con que estamos acostumbrados a convivir, que adopta múltiples formas y tamaños, producidos artesanal o industrialmente, con materiales nobles o vulgares como son los objetos, deviene parte sustancial del proceso artístico, y desde que

las vanguardias lo introducen como elemento central de parte de sus obras, la atención hacia él ha ido creciendo y ampliando sus usos y lecturas.

Ready-made, objeto encontrado, assemblage o poesía objetual son algunos de los grandes hitos de interés de los artistas por el objeto. Activando de nuevo los despojos materiales de una cultura hiperconsumista nace una nueva concepción del objeto que reutiliza lo amortizado como materia prima, adoptando lo ya existente como algo novedoso o como materia para la creación, articulando lo nuevo, lo viejo, lo desechado, reutilizando materiales diversos o reproduciendo objetos con afán de apropiación.

Con el uso del objeto, la recontextualización adquiere mayor importancia, llegando a formar parte misma de la obra. Este renacer de lo ya amortizado enlaza con los rasgos de lo *maker*, donde la creación es concebida desde una nueva perspectiva comunitaria definida por la cultura maker, que marca un nuevo impulso de empoderamiento creativo, nacido desde el interés personal. La obra se concibe y materializa a través del trabajo cooperativo, ya que compartiendo en comunidad es cuando pueden lograr aquello que imaginan. De estas dos concepciones nace el eje merz-maker sobre el que la Educación Visual y Plástica puede nutrirse como campo de experimentación, donde el objeto es la fuente artística a partir de la cual la comunidad reflexiona, aprende y reconstruye hasta crear sus propias producciones resignificadas.

Referencias

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Itaca.

Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Brea, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.

Dougherty, D. (2013). *The maker mindset.* En M. Honey y D. Kanter (eds.), *Design, Make, Play* (7-11). New York: Routledge.

Duchamp, M. (2012). *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Focault, M. (1988), *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.

Gómez, E. (1982). El país de las violetas. *Cuadernos hispanoamericanos*, 390, 690-694.

Lautréamont (1970). *Les Chants de Maldoror*. París: Bordas.

Marchán, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": antología de escritos y manifiestos.* Madrid: Akal.

Turner, A. (2018). Nature and Classification in Dorothy and William Wordsworth's Writings. *SEL Studies in English Literature 1500-1900, 58*(4), 833-854. doi:10.1353/sel.2018.0031.

Torres, A. (2019). Aprendizaje creativo y educación visual y plástica; las artes como canal idóneo para desarrollar la creatividad. *Brazilian Journal of Development*, 5(6), 7072-7090. doi: https://doi.org/10.34117/bjdv5n6-193

Yve-Alain, B., Benjamin, B., Hal, F. y Rosalind, E. K. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Londres: Akal.