

ENCONTRADOS: MEMORIA Y VALOR

RAFAEL LEONARDO URIBE ANGARITA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

ENCONTRADOS: MEMORIA Y VALOR

RAFAEL LEONARDO URIBE ANGARITA

**Trabajo de grado presentado como requisito para
optar al título de Maestro en Bellas Artes**

DIRECTOR

ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES PORRAS

Licenciado en literatura y lingüística

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCION	1
1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA	3
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA Y PREGUNTA GENERAL	5
1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	5
2. OBJETIVOS	7
2.1 OBJETIVO GENERAL	7
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
3. JUSTIFICACIÓN	8
4. REFERENTES CONCEPTUALES	10
4.1 MARCO TEORICO	10
5. METODOLOGÍA	15
5.1 PROCESO	15
5.2 ANÁLISIS	18
5.3 INTERPRETACIÓN	19
7. CONCLUSIONES	37
BIBLIOGRAFÍA	38
ANEXOS	40

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie “Anaqueles”. 25x190x15 cm. 2004.	20
Figura 2. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie “Anaqueles”. 30x45x8 cm. 2004.	21
Figura 3. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie “Nichos”. 45x13x20 cm. 2004.	23
Figura 4. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie “Nichos”. 40x14x13 cm. 2004.	24
Figura 5. Ensamblaje de objetos. Título: nº 3 de la serie “Nichos”. 40x12x12 cm. 2004	26
Figura 6. Ensamblaje de objetos. Título: nº 4 de la serie “Nichos”. 160x100x15 cm. 2004	27
Figura 7. Ensamblaje de objetos. Título: nº 5 de la serie “Nichos”. 260x60x20 cm. 2004	29
Figura 8. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie “Paracorpóreos”. 100x150x150 cm. 2004	31
Figura 9. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie “Paracorpóreos”. 35x15x30 cm. 2004	32
Figura 10. Ensamblaje de objetos. Título: nº 3 de la serie “Paracorpóreos”. 165x90x110 cm. 2004	34
Figura 11. Ensamblaje de objetos. Título: nº 4 de la serie “Paracorpóreos”. 190x220x140 cm. 2004	36

LISTA DE ANEXOS

	pág.
Anexo A. Fragmento de la bitácora Diálogos informales	41
Anexo B. Algunos objetos seleccionados	44
Anexo C. Registro y bocetos	46

RESUMEN

TÍTULO: ENCONTRADOS: MEMORIA Y VALOR*

AUTOR: URIBE ANGARITA Rafael Leonardo **

PALABRAS CLAVES - objeto - memoria - simbolismo - construcción - consumismo – permanencia - transitoriedad.

DESCRIPCIÓN:

Esta investigación plástica --acerca de la pérdida de los valores funcional, estético y simbólico del objeto-- busca mediante unas obras ensambladas crear formas simbólicas que lleven al espectador a encontrarse con su propia memoria. Este encuentro se da mediante las relaciones que él mismo hace tanto con los objetos de manera individual como con la obra. En la sociedad, estos valores se han perdido a causa de las nuevas relaciones de permanencia o transitoriedad del objeto que el mismo hombre ha creado para satisfacerse. Así, el fin de la obra es revalorar el objeto y no destruirlo totalmente en la memoria de las personas.

*Proyecto de Grado.

** Instituto de Educación a Distancia – INSED, Carrera de Bellas Artes. CIFUENTES PORRAS Adolfo Enrique.

SUMMARY

TITLE: FOUND: MEMORY AND VALUE*

AUTHOR: URIBE ANGARITA Rafael Leonardo **

KEY WORDS: - object, -memory, - symbolism, - construction, - consumerism, - permanency, - transiency.

DESCRIPTION:

This plastic arts investigation is about the lost of functional, esthetic and symbolic values. It searches through assembled works to create symbolic shapes in the spectators in order to find himself with his own memory. This meeting is caused by the relation that he makes with the objects as in the work art as in the individual way. In the society, these values have been lost because of new relations between permanency or transiency from the object. The man has created these relations to satisfy himself. In such way, the goal of this work art is to revalue and not to destroy the object in the person's memory.

* Degree project

** Instituto de Educación a Distancia –INSED, Fine Arts. CIFUENTES PORRAS Adolfo Enrique.

INTRODUCCION

Encontrados: memoria y valor es una investigación plástica, donde su idea nace al observar la belleza estética de los objetos corroídos y abandonados en la calle. El proceso se venia formando desde hace varios años, debido a la búsqueda de un lenguaje propio con materiales desechados; Éstos llevaron a una exploración cada vez mas grande, incorporándose así, como contenido de el presente proyecto.

El trabajo genera durante su desarrollo tres series de construcciones: *Anaqueles*, *nichos* y *Paracorpóreos*; éstas son ensamblajes elaboradas con objetos en desuso que han sido tratados por el tiempo dejando ver el desgaste, huella o sedimentación en maderas, alambres, botellas, papeles, vidrios rotos, cabello cortado, metales, fragmentos de herramientas, pedazos de ladrillo, ruedas viejas, soportes de materos y animales muertos.

La obra explora una dimensión simbólica y testimonial de la materia rescatando la pérdida de los valores funcional, estético y simbólico del objeto. Valores que se han perdido en la sociedad a causa de las nuevas relaciones de permanencia (como el vendedor ambulante de golosinas que adapta el coche de un bebé a una maleta para exhibir y vender sus productos) y transitoriedad (como la moda del ultimo reloj que sale por la televisión, que muchas personas quieren tener, desechando en buen estado el que tienen puesto, por el gusto de sentirse bien en la sociedad). De esta manera, el hombre encuentra su propia satisfacción de acuerdo a sus necesidades.

Por tanto el proyecto revalora el objeto en un nuevo contexto espacial y temporal que lleva al espectador a encontrarse con su propia memoria, ya sea por las relaciones que él mismo hace con los elementos de manera individual como con la obra. Así también, el trabajo busca no destruir el objeto en la memoria de las personas.

1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El hombre, a partir del conocimiento, construye objetos y herramientas a su imagen y semejanza, de acuerdo con sus necesidades y perspectivas de desarrollo económico, social y cultural. Éste buscó un respaldo en el universo industrial, que estaba destinado a desarrollar una máquina como extensión para ayudarse en un manejo más rápido y fácil en su labor cotidiana.

La industrialización estableció una reproducción avasalladora de objetos y una sustitución de la mano de obra con una fuerza destructiva para con el mismo objeto. Esto llevó al consumidor a que destruyera el objeto mediante la compra acelerada, es decir, lo utilizó en muy corto tiempo y lo reemplazó por otro objeto para continuar el ciclo de consumo. BAUDRILLARD así lo señala: “el consumo implica también la ‘aniquilación’ de los objetos”³. Pero esta aniquilación del objeto no significa la destrucción de su contenido altamente humano. Es evidente que existe un contenido estético en el objeto (independientemente de su función), según su significado en el contexto y su simbología en cada cultura que varía de una sociedad a otra.

Aparte de la creación de los objetos por su funcionalidad, la producción industrial comenzó también a formar parte de una visión estético-artística. En esa época, la fascinación de la cultura europea por la máquina y el objeto se percibió en los diferentes artistas, que pudieron crear sus obras aprovechando la industrialización; en otras palabras: se creaban obras plásticas gracias a la novedosa producción en serie de la industria. Así también, los artistas buscaron un profundo deseo de

³ JEAN BAUDRILLARD, *El espejo de la Producción*, Nueva York, Prensa de Telos, 1976, pág. 38

humanizar el objeto como obra, percibidas en las vanguardias como el *objet trouvé* y el *ready-made*, entre otras.

En nuestro contexto histórico-cultural, el paso a la industrialización de una cultura a otra fuerza a recuperar el objeto que mantiene indicios de memoria, ya que con el paso del tiempo, éste ha sido silenciado mediante el uso, el desuso y el desgaste de su composición orgánica y material. Estos objetos relegados (o desechados por el avance del consumismo en las sociedades modernas) poseen vestigios de memoria en las personas, pues “las cosas son altamente significativas, no sólo por su utilidad funcional, sino también por su impacto psicológico”⁴. Así, el proyecto permitirá que los objetos sean llevados a un nuevo contexto por medio de un procedimiento de creación estético-artística que les cambia el uso para el que fueron creados y les concede otras características que cambian la percepción y la relectura en los observadores.

Por consiguiente, es relevante abarcar el exceso o la escasez de objetos producidos por el desarrollo industrial para que éstos nos sugieran posibilidades de composición para materializarlo en un proyecto creativo y estético. Estos objetos, considerados desechos, se podrán encontrar en talleres de fundición, mecánica, vías públicas (calles, lotes baldíos, escombros, basureros, construcciones en demolición o reparación, parques y plazas de mercado). Por tanto, hay que rescatarlos antes que desaparezcan, pues en ellos están implícitas sus esencias de memoria; y utilizarlos, al mismo tiempo, como material de estudio y trabajo. Además de eso, este proyecto se apoya en los conceptos de MARCEL DUCHAMP sobre el *ready-made*, K. SCHWITTERS, VLADIMIR TATLIN y las vanguardias del *objet trouvé* y el *art povera*, acerca de la revaloración de los objetos encontrados para producir nuevas construcciones y relaciones entre elementos asociados, que vistos desde la pared, el piso o el techo, buscan capturar y dominar el espacio de los sentidos y la percepción del observador.

⁴ ALVIN TOFFLER, *El “shock” del futuro*, pág. 66.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA Y PREGUNTA GENERAL

La sociedad se ha llenado de objetos “inútiles”, tras ser sustituidos por otros, de acuerdo con modelos de consumo imperante, como lo dice TOFFLER: “En vez de estar ligados a un solo objeto durante un lapso relativamente largo, nos hallamos ligados, durante breves períodos a una sucesión de objetos que lo sustituyen”⁵.

Estos objetos poseen, implícitamente, vestigios de memoria para cualquier grupo humano, y aún más en nuestro medio cultural. La vigencia del objeto pierde totalmente su funcionalidad e inmanencia vivenciales hasta cuando su deterioro material y orgánico sea evidente.

Por tanto, estos objetos en desuso y eliminados por su ineficacia funcional en nuestra sociedad plantean este interrogante: ¿cómo rescatar el valor de los objetos que han perdido su importancia en la sociedad (por su desgaste, su pérdida de funcionalidad o gusto) mediante una obra de creación plástica, cambiando las lecturas y la percepción de quien los observa?

1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cómo relacionar los objetos desechados más pertinentes en proceso de construcción de la obra plástica?
- ¿Cómo rescatar las características de los vestigios de memoria encontrados en los objetos desechados por su deterioro, desgaste y función en una obra plástica?

⁵ *Id., ibid.*, pág. 68.

- ¿Qué relecturas puede hacer el espectador sobre los objetos, a partir de su propia memoria, al encontrarlos contruidos en una obra plástica?
- ¿Cómo construir obras plásticas que propicien valores simbólicos en el observador según los objetos que han sido sacados de su contexto original?

2. OBJETIVOS

2.1 GENERAL

Realizar construcciones plásticas ensambladas con objetos en desuso, de tal forma que no pierdan su memoria y su inmanencia como objetos, y así interrelacionarlos en una nueva propuesta espacial y temporal.

2.2 ESPECÍFICOS

- Revalorar los objetos desechados mediante la conservación de sus vestigios de memoria causados por el tratamiento que el hombre y el entorno les ha dado en el transcurso del tiempo.
- Acoplar los objetos más pertinentes en la obra para crear nuevas relaciones entre éstos que generen acontecimientos y valores simbólicos en el observador.
- Crear nuevas relecturas en la memoria del espectador, a partir de construcciones plásticas.

3. JUSTIFICACIÓN

El arte de este milenio se ciñe a las novedades aportadas por el siglo XX, que mostraron dinámica y creatividad nuevas en la historia del arte y cambiaron dos extremos contrapuestos. Por un lado, alcanzó el abandono de toda forma reconocible mediante las diferentes vías de la abstracción; por otro, se situó en la antípoda del proceso anterior e hizo del “objeto físico” protagonista artístico y expresión de la más cruda realidad cotidiana.

Actualmente sucede algo con el objeto en la sociedad: se enfrenta a la “aniquilación” total a causa de las relaciones temporales que el hombre tiene con éstos; así lo afirma TOFFLER: “Nosotros establecemos relaciones con las cosas. Las cosas afectan nuestro sentido de continuidad o discontinuidad. Desempeñan un papel en la estructura de las situaciones, y la abreviación de nuestras relaciones con las cosas acelerando el ritmo de la vida”⁶. Aunque existen unas sociedades fundadas en la permanencia, hay otras (nuevas, crecientes y aceleradas) que están basadas en lo transitorio.

La transitoriedad dada a los objetos por el consumismo avasallador ha hecho que el mismo objeto pierda sus valores simbólicos, funcionales y estéticos. Esto ha hecho que se vea la sociedad cada vez más inundada de objetos inútiles y acumulada de desechos. Esta transitoriedad permite que el objeto acelere su ciclo de vida y muerte. De esta manera, el artista JAIME CERÓN afirma: “Para no acabar con las cosas, hay que evitar darles una función. Las cosas que sirven salen por televisión y se ponen de moda y tarde o temprano se rompen, porque el uso acaba con todo. Lo único que no se acaba es lo que no se usa; por ejemplo, lo que se

⁶ *Id., ibid.*, pág. 66.

exhibe como arte. ¿De ahí la importancia del arte?”⁷ Según eso, este Proyecto busca llevar el objeto -- quien ha sido desechado en el entorno -- a un contenido estético-artístico donde se revalore.

Sin embargo, en esta investigación el objeto no sólo se manejó como material industrialmente elaborado (botellas, maderas, vidrios, metales...), ya que mediante el recorrido por los lugares fue surgiendo la idea de recoger otros elementos que no fueran exactamente prefabricados, sino que hubieran sido desechados o tirados y que, de cierta manera, fueran estorbo para la sociedad, como el colibrí (se encontró muerto en la calle); el cabello cortado de una persona (hallado en el basurero de un salón de belleza); la piedra amarrada a una cabuya (encontrada en una casa en demolición); la imagen fotográfica de una dentadura humana (hallada en medio de unos documentos viejos). Estos artefactos fueron recogidos porque, en el caso del colibrí, éste era un estorbo en la calle, tal como lo puede ser una botella abandonada; además, era un objeto agradable visualmente por su estado. El cabello funciona también como algo desechado, repugnado y apartado, porque ya no tiene ninguna función. La piedra capta la atención por su amarre, pues parece que, antes, había funcionado como herramienta para alguien, y ahora ya no es útil para esa persona. Por último, una imagen fotográfica (dentadura) se puede usar como cualquier otro de los objetos encontrados. Teniendo en cuenta que ésta no cambiara el contenido de la obra, le fue insertada, tal como cualquier otro elemento puede ser acoplado.

⁷ *Proyecto Pentágono, materialismos-imágenes en 3D*, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000, pág. 134.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

4.1 MARCO TEÓRICO

El planteamiento del proyecto venía surgiendo desde mucho antes de la academia, cuando se despertó el gusto por adquirir, guardar y coleccionar elementos antiguos, ya sea por su compra o porque las personas, que compartían el placer por coleccionar objetos viejos, los obsequiaban. Ésto induce, cada vez, a obtener artefactos que, aunque no tuvieran historia, características y funciones en común, por su solo estado físico incitaban a coleccionarlos despertando un interés personal.

La preocupación por la búsqueda de un lenguaje plástico propio llevó a incorporar estos objetos en los trabajos que se realizaban para la academia. Esto amplió más la recolección de material utilizado en las obras.

Lo anterior induce a estudiar los artistas de la historia del arte que han trabajado con materiales similares a éstos y buscan manejar un material diferente del que se venía utilizando en el arte (óleo, acrílico, acuarela, entre otros). Estos artistas fueron gran aporte para el proceso de investigación, ya que contribuyeron al reconocimiento del objeto como material de trabajo que proporcionaba múltiples posibilidades de exploración. Un ejemplo de este caso es DUCHAMP, que despojó la obra artística de sus formas y soportes convencionales para extender su campo a todos los elementos que existían en el entorno, ya que su teoría exponía que el solo hecho de que un objeto cualquiera fuera escogido por un artista lo convertía en obra de arte. En consecuencia, éstos recuperan su apariencia formal y así mismo, proclama el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de articulación artística, como lo explica MANFRED SCHNECKENBURGER:

El principio del *ready-made* había abierto sus compuertas, permitiendo a la vida cotidiana penetrar en cascada. Las cosas conservaban su propia vida, su lenguaje, orígenes e historia. Los objetos representaban la 'vida', el mito del arte moderno más productivo de todos. A partir de entonces, la vida estaba unida a lo común, a nuestro entorno urbano con todo su despilfarro y consumismo. Para el *ready-made* esto implicó la conversión de la psicología surrealista del objeto en una sociología realista. La radical ecuación dadaísta del arte como modo de vida fue invertida: la vida se había convertido en un modo de arte⁸.

De esta manera, la teoría de DUCHAMP ayudó al trabajo *Encontrados: memoria y valor* en el reconocimiento del objeto como material posible para una obra de arte. Aunque el artista del *ready-made* planteaba, mediante el objeto, una crítica al consumismo y al objeto industrial, el interés de este proyecto no es desarrollar su misma teoría, sino más bien es, de cierto modo, un rescate del estado físico del objeto desechado a partir de un gusto estético encontrado en el material. El mismo DUCHAMP lo proponía: "...un punto que quiero señalar particularmente es que la selección de estos *ready-made* nunca estuvo dictada por un deleite estético, sino que se basó en una reacción de indiferencia visual combinada con una ausencia total de buen o mal gusto... en resumen, de una anestesia total"⁹.

Por tanto, surge el interés por el acople de éstos en el proceso de elaboración del proyecto, y así se tiene en cuenta la técnica de *ensamblaje* que nace del término ASSEMBLAGE. Este concepto histórico designa el extenso conjunto de cuadros matéricos que introducen objetos en su estructura y proporción un efecto plástico de relieve.

La inclusión de un objeto tirado en la calle a una obra de arte es estudiar y encontrarse con un mundo ajeno para quien recoge el elemento, pues la marginalidad de su estado habla más de una historia implícita en él que si se

⁸ MANFRED SCHNECKENBURGER, *Arte del siglo xx*, vol.2, Edit. Taschen, 1999, pág. 509.

⁹ *Id.*, *ibid.*, pág. 457.

comprara recién fabricado. La marginalidad de éste es un punto clave para el proyecto, pues al reinsertarle el elemento a la obra plástica, no se busca borrar esos vestigios, sino por el contrario, realzarlos y hacerlos más interesantes para que el espectador indague más sobre su pasado.

El trabajo se acoge, en gran parte, a la teoría de KURT SCHWITTERS sobre el *objet trouvé*. Este artista recogía restos de objetos y armaba dinámicas obras en tres dimensiones para mostrar el valor iconográfico reflejado en sus *collages*. SCHWITTERS partía de ellos, encontrados o cambiados por casualidad, para promover por medio de sus obras pensamientos de vivencias personales. Además, el elemento dentro de la obra plástica busca reconocerse y hacer que el observador también lo reconozca como parte de una cultura y quizá reflejo de la sociedad. Acerca de esto, el artista EDWARD KIENHOLZ afirma: “Para comprender una sociedad, empiezo por recorrer las tiendas de baratijas y los mercados de segunda mano. Para mí, es una forma de educación y orientación histórica. Puedo ver el resultado de ideas en los desechos de una cultura”¹⁰.

Estos planteamientos llevaron al proyecto ***Encontrados: memoria y valor*** a consolidar más la idea de que se puede trabajar con objetos que se encuentran en la calle, pues ellos pueden estar hablando del entorno en que se vive.

Muchos otros artistas trabajaron también con artefactos encontrados para reflejar el entorno y su sociedad. Un ejemplo de esto fue ROBERT RAUSCHENBERG. Su obra se caracterizó por la acumulación suntuosa de elementos extraídos del basurero de la metrópoli opulenta, Nueva York. Con éstos construía un brillante y monumental escenario donde se repartían puntos de interés equivalentes que provocaban en el espectador una asociación de imágenes para lograr una lectura documental de su entorno social. Otro ejemplo de reflejo de una sociedad mediante el elemento es el artista ARMAN FERNÁNDEZ, que compuso sus

¹⁰ MANFRED SCHNECKENBURGER, *op.cit.*, pág. 509.

“acumulaciones”, consistentes en un recipiente de plexiglás relleno de lámparas de radio, jarras, peines, muñecas, ruedecillas dentadas y dólares, que reflejaban así, una revaloración positiva de aquellos. Como él mismo lo dice:

Yo no descubrí el principio de la ‘acumulación’; ella me descubrió a mí. Siempre me ha parecido evidente que la sociedad alimenta su sentido de la seguridad por el instinto de urraca apreciable en los escaparates, las cadenas de ensamblajes y los vertederos de basura. Como testigo de mi sociedad, me he insertado desde siempre en el ciclo pseudobiológico de producción consumo y destrucción. Durante largo tiempo, me ha angustiado el hecho de que sus consecuencias materiales más manifiestas fueran la inundación de nuestro mundo con desechos y objetos viejos y descartados¹¹ .

La investigación hace referencia, en una parte, a lo que propone ARMAN acerca de la inundación de objetos desechados en la calle. La sociedad vive entre gran cantidad de desechos, y no se da cuenta de la magnitud de éstos.

La obra pretende que, desde el elemento, el espectador indague su memoria por los vestigios dados en éstos, que hablan de una historia transcurrida en la vida del mismo. Puede ser el golpe en un vaso de metal oxidado que habla de un choque recibido y supone su abandono; así, el espectador empieza a cuestionarlo consciente o inconscientemente. La otra intención de la obra es que desde este, el observador active su memoria personal o recuerdos pasados para relacionarlos con aquellos que se convertirían en iconos. Acerca de esta segunda intención de la obra sobre la memoria, CARLOS ROJAS plantea en su obra de la serie “Umbrales”¹² buscar mediante los objetos de sus obras un reflejo de memoria social y cultural. La revista *Ensayos*, de la Universidad Nacional de Colombia, declara sobre su obra: “...Rojas refiere sus formas abstractas a espacios donde se

¹¹ *Id.*, *Ibid.*, pág. 518.

¹² Fechada en 1992 y 1993.

han hecho labores domésticas, espacios inhabitados y –podría ser– a los sitios donde el artista y persona han encontrado no solo estos materiales sino su historia...”¹³

Por último, el trabajo ***Encontrados: memoria y valor*** propone, más allá del estado físico del artefacto, una búsqueda del recuerdo simbólico en el espectador que se da mediante las construcciones. Es decir, la nueva relación entre los elementos genera en el observador una lectura alegórica. Es el caso del vaso de metal puesto sobre una estructura de alambre con tres ruedas ensambladas, en donde en este viejo recipiente se encuentra una boquilla de una llave de agua. Esto lleva a que la relación entre éstos cree una lectura en el espectador acerca de un juguete que se desplaza en el espacio impulsado por la llave (como si fuera su maquinaria), y deja atrás la función como vaso. Así, ellos pierden su uso original y adquieren otras funciones simbólicas en la mente de quien los observa.

¹³ En *Revista Ensayos*, núm. 3, año III, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, 1996.

5. METODOLOGÍA

5.1 PROCESO

Primera etapa. **Búsqueda, selección y análisis de elementos.**

- **Búsqueda casual:** en los recorridos cotidianos (por las calles, plazas de mercado, basureros, casas en demolición, casas antiguas, talleres de fundición, solares...) se encontraron objetos desechados. Una de estas búsquedas casuales está registrada en la bitácora: Piedecuesta, 7 de enero, 10:10 a.m. *...los mismos obreros han ayudado en la búsqueda guardando unos clavos de unas vigas que bajaron esta mañana. A mediodía, se buscaron más cosas y se encontraron algunos documentos viejos entre ellos, uno llamó la atención, una foto de una dentadura humana. Había un pedazo de escombros con cemento pegado, se veía interesante. Una huella en un pedazo de escombros a la que le quitaron la loza de encima era agradable*¹⁴ (véase anexo A).
- **Búsqueda específica:** consistió en localizar objetos que complementaran a otros que ya se habían recolectado. Fragmento de bitácora: *“...el interés por trabajar con una rueda antigua de una máquina de coser regalada. Sería bueno tener otra para hacer el par y poder hacer un trabajo en el que se ponga a rodar algún objeto adhiriéndole una rueda más”*¹⁵ (véase anexo A).
- **Selección:** los objetos o materiales orgánicos son elegidos --en el entorno que habitan -- de acuerdo con los vestigios dejados por la temporalidad (véase

¹⁴ Fragmento de la bitácora *Diálogos Informales* (registro escrito sobre la búsqueda de objetos y construcción de las obras).

¹⁵ *Ibid.*

anexo B), tales como oxidaciones, desgastes, golpes, huellas y sedimentaciones, entre otros.

- **Análisis:** estudio visual de los objetos por su forma, color, integración con otros, unicidad, tamaño y materialidad (véase anexo B).

Segunda etapa. Composición de la obra.

Consiste en la búsqueda compositiva por medio de la relación obtenida entre el material y el sentido que va obteniendo la obra.

- La vista general de los objetos clasificados (véase anexo B).
- La selección de objetos determinantes consiste en los elementos escogidos para la construcción de cada una de las obras, y también la búsqueda de nuevos objetos para suplir las exigencias de las obras en construcción. Fragmento de bitácora: 21 de febrero. *...lo observado ha generado inquietud durante buen tiempo, hoy que se ha visto de nuevo, aumentó la inquietud. Parece que necesita algo pequeño para concretar la obra, pero es mejor dejarlo ahí colgado por buen tiempo para, algún día, darle en el punto y saber qué era lo que no le daba cierta fuerza o importancia...*¹⁶ (véase anexo A).

Tercera etapa. Análisis de los bocetos.

- **Registros y bocetos de posibles construcciones:** consistió en realizar por medio de elaboraciones gráficas, registros fotográficos, acoplamientos y yuxtaposiciones con los objetos para ir definiendo las construcciones (véase anexos C).
- **Análisis y observación de lo registrado:** se busca definir las relaciones de los objetos por medio de los registros y bocetos hechos para la construcción de

¹⁶ *Ibíd.*

la obra. Fragmento de bitácora: *Después de mirarlos un rato se han puesto otras cosas al trabajo nº 3. También se le quitaron otras que no le han dado interés al la construcción. Al comienzo se pensaba asociar elementos de manera que se construyera una obra para la mitad de la sala pero se replanteó. Parece mejor la idea de ajustarlo a la pared a una altura más adecuada (como colgarlo en un espacio), casi tocando el piso. Cabe resaltar algo que no se tenía en cuenta antes para el trabajo, y era pensar en el espacio en que se iría a situar la obra en el momento de asociarse con otros trabajos...*¹⁷.

- **Adecuación del sistema de montaje de las construcciones:** consiste en determinar el sistema (anclaje y gancho) para poder colgar la obra en el espacio.

Cuarta etapa. Construcciones definitivas.

- **La restauración e inmunización** se realizó para la respectiva conservación y perpetuación de los elementos utilizando componentes químicos (aceites, venenos, inmunizantes, formol..).
- **Soldar, pegar, adherir, atornillar y apuntillar** los objetos que componen las obras para lograr un acoplamiento técnico que permita la duración y firmeza de los elementos entre sí.
- **La depuración de las obras** consiste en corregir ciertas imperfecciones en éstas para verificar el cumplimiento de los objetivos propuestos por la investigación artística.

¹⁷ *Ibíd.*

5.2 ANÁLISIS

A pesar del acelerado ritmo de vida que vive la sociedad y corto ciclo de vida que sufren los objetos, aún existen recuerdos que van dejando en la memoria de quienes los ven. Así lo asegura TOFFLER: “La transitoriedad es la nueva ‘temporalidad’ de la vida cotidiana. Da origen a una impresión, a un sentimiento de impermanencia”¹⁸. Por tanto, estamos en una etapa donde el paso acelerado de lo cotidiano deteriora la memoria social y cultural, apresura los cambios del objeto y deja vestigios en él que se hacen altamente significativos.

Esta construcción objetual y simbólica se originó a partir de la aproximación, como artista, al entorno temporal y espacial de la ciudad. Estos objetos existen por sí mismos, aunque estén invisibles en el entorno ya que el consumismo vuelve al objeto imperdurable en nuestra memoria.

Estos recuerdos “...no se dan nunca aislados; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, que se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria”¹⁹, para obtener nuevas representaciones mentales que surgen de la interpretación, y al mismo tiempo, ellas evocan relaciones con situaciones, acontecimientos y episodios. Esto se da desde unas construcciones objetuales y simbólicas, que es, en última instancia, un proceso de interrelación de objetos que se construyen para formar la obra.

Por consiguiente, el objeto puesto en un nuevo contexto denota procesos y transfiguraciones en la memoria; así lo confirma ARNHEIM: “las experiencias repetidas con el mismo objeto físico producen nuevas huellas que no refuerzan simplemente las ya existentes, sino que las someten a una infinita modificación”²⁰.

¹⁸ ALVIN TOFFLER, *op. cit.*, pág. 59.

¹⁹ RUDOLF ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona, Edit. Piados Ibérica, 1998, pág. 93.

²⁰ RUDOLF ARNHEIM, *op.cit.*, pág. 96.

5.3 INTERPRETACIÓN

El proyecto concluye en la elaboración de once obras repartidas en tres series denominadas **anaqueles**, **nichos** y **paracorpóreos**. Esto comenzó con la construcción de dos relieves llamados anaqueles, que desde su ubicación en la pared (colgados de ella) buscan permanecer estáticos. En este punto del proceso las obras se muestran muy tímidas, ya que por la poca experiencia en un material nuevo se temía manejar otros espacios. Entrando en la elaboración de los nichos que fueron la segunda serie conformada por cinco obras, la exigencia del material y la búsqueda de un cambio de formato incrementó y propuso abarcar otros espacios y tamaños mayores que fueron tomando, poco a poco, la pared hasta culminar en el piso con las cuatro trabajos titulados paracorpóreos. Estos últimos no sólo buscaron situarse en la pared y el piso, sino trasladarse dentro de estos espacios, pues el material, como las ruedas, incitaba a darle movimiento a las obras en las que estaban acopladas.

En el caso de los **anaqueles**: en la **obra nº 1** se tomaron objetos como: regletas y un listón de madera de una puerta, que se apuntillaron horizontalmente, y a los que se le adhirió con resina una botella antigua, tres clavos viejos, un vidrio roto, unos pedazos de ladrillo y cemento, alambre, una segueta y un fragmento de una maquinaria abandonada. Del listón parte horizontalmente una varilla de hierro que está soldada a un disco de metal y a un fragmento de soporte de madera.

La obra parece inquirir la construcción de una máquina que desde el relieve suscita movimiento, por la preconcepción que se tiene sobre estos objetos, que al hallarse puestos sobre una horizontalidad recrean un antiguo anaquel (los anaqueles eran fijados en la pared a una altura inalcanzable para cualquier niño que quisiese tomar algo de ahí). La yuxtaposición de objetos crea una conexión entrelazada de éstos; también se pueden ver espacios inhabitados dentro del trabajo que, de cierta manera, hacen de éstos un material para la obra. Así lo especifica GEORGES VANTONGERLOO: “Los volúmenes transmiten sensación

espacial en función de la relación existente entre ellos y sensación temporal en función de la distancia que lo separa²¹. Además, la obra posee una extensión conectiva a un objeto circular que sale del bloque de madera y se expande en el espacio como una pantalla que crea un equilibrio con los demás objetos (véase figura 1).

Figura 1. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie "Anaqueles". 25x190x15 cm. 2004.



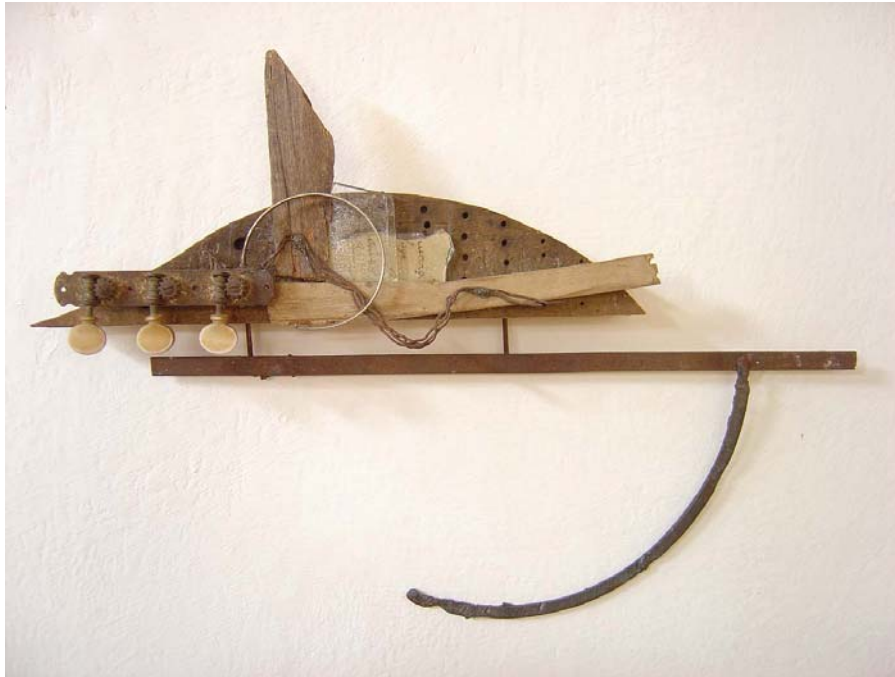
La **obra nº 2** contiene diferentes elementos de madera, puestos tanto horizontal como verticalmente; al lado de éstos, un clavijero de guitarra oxidado, un aro de metal, varios vidrios rotos puestos unos sobre otros y detrás un pedazo de papel viejo escrito. Conectado a todo esto, va un alambre que atraviesa casi toda la obra. En la parte inferior se encuentra soldada una platina de hierro a un elemento semicircular de metal; estos dos se unen a los objetos de arriba por medio de dos puntillas clavadas en el bloque de madera.

La obra persiste en una horizontalidad dada por la localización y forma de sus objetos, se asemeja a un barco pequeño de juguete hecho para adherirse a la pared en el que su maquinaria es un clavijero de guitarra. Los vidrios rotos dejan ver, no muy claramente, la escritura que alude a un mapa de esta nave. Un trozo de madera busca elevarse verticalmente imponerse en toda la obra y cambiar el

²¹ MANFRED SCHNECKENBURGER, *op.cit*, pág. 455.

sentido horizontal de los demás elementos. Las yuxtaposiciones de estos artefactos ayudan a crear espacios que dejan ver de fondo, y permiten traspasar la visión del observador para escudriñar sus vacíos (véase figura 2).

Figura 2. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie “Anaqueles”. 30x45x8 cm. 2004.



En el caso de los **nichos**, se realizó una búsqueda y recolección de material objetual, sobre todo para trabajar un artefacto interesante como una serie de cajas viejas que guardan a otro; así crea un misterio y se convierte en objeto de intimidades. A raíz de esto, se elaboró la serie “nichos” o “nichos religiosos” (caja donde se encuentra un santo al que se le reza y una abertura para depositar dinero). Los nichos, como un proceso de construcción y composición con otros elementos, fueron tomando forma de carácter religioso al relacionarlos con recuerdos propios.

Esto es visible en un conjunto de objetos --procedentes directamente o en contacto permanente con determinadas personas o circunstancias-- que mantienen viva su memoria gracias a su poder evocador y permiten conectar el presente con el pasado. El interés por la conservación de las características de la

caja de madera, tanto física como simbólica, llevó a intervenirla con objetos que no se salieran del concepto planteado.

Para el **Nicho nº 1**, se puso la caja verticalmente y sobre ella un latón oxidado con una abertura rectangular, abajo se le adhirió con resina un pedazo de ladrillo amarrado con un alambre y una rueda dentada de hierro pegada a éste. Dentro de la caja hay una piedra que cuelga de una cuerda que la amarra y que sale hacia arriba conectando dos artefactos pequeños. Debajo de la caja salen dos varillas de bronce que se unen a un bloque de madera.

La obra es una invitación a observar un péndulo de piedra que parece estar controlado desde fuera con un engranaje que funciona como un sistema mecánico de cuerda para la piedra (que se asemeja a un objeto venerado). El latón del metal se interpone a la forma de la caja y cumple la función de ventana para observar la piedra oculta en su interior. El ladrillo establece una lectura de arquitectura olvidada, que se conserva por el hecho de lograr amarrarse con alambres y que se integra así a la obra. El bloque de madera extendido por dos varillas de metal alude a una cajita que busca darle movimiento al nicho (véase figura 3).

Figura 3. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie “Nichos”. 45x13x20 cm. 2004.



Continuando con el proceso investigativo, la caja proporcionó posibilidades de jugar con su forma y de relacionarla con otros objetos; no sólo se buscó mantener el carácter religioso pues en el proceso se inmiscuyó pequeños aparatos mecánicos en donde su maquinaria, interna y oculta, invita al espectador a ser ojeada.

En el **Nicho nº 2**, une la caja a una lata oxidada que tiene una abertura un poco mayor que en la obra anterior. En su interior se encuentra un fragmento de ladrillo quebrado y con rastros de cemento, detrás de éste se logra ver un alambre de púas que atraviesa la caja hacia arriba. En la parte de abajo se halla soldada una puntilla que se amarra a un alambre y éste se conecta a una llana de albañilería que tiene clavada un pedazo de varilla de bronce.

La obra invita a fisgonear en su interior un fragmento de ladrillo --corroído, sedimentado con cemento y agrietado – que se atraviesa entre la vista del espectador y el vacío de la caja y que impone su grieta como registro de una

memoria arquitectónica. El alambre de púas que se extiende desde el interior busca salir de la caja atravesándola como si no quisiera estar oculto; de este modo, se convierte en un elemento simbólico con su verticalidad y sigilo. Debajo de la caja, la puntilla se posa abrazada, con benevolencia, por el alambre que recorre un espacio externo y se involucra para ser parte de la obra; este alambre termina en la llana de madera y funciona como hilo conductor de una energía generada desde la puntilla hasta esta herramienta. También tiene clavado el trozo de varilla, que aparenta ser una clavija para darle cuerda a otro objeto dentro de la caja, de tal manera que la obra se asemeja a una pequeña máquina religiosa donde el espectador es el único interventor que la hace funcionar. “El observador perceptivo y familiarizado pudiese en ella absorber nuevos impactos sensoriales sin que se trastornara su imagen básica, y cada nuevo impacto iría a dar sobre muchos elementos precedentes”²² (véase figura 4).

Figura 4. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie “Nichos”. 40x14x13 cm. 2004.



²² KEVIN LYNCH, *op. cit.*, pág. 20.

Seguir trabajando con la caja fue explotar las múltiples posibilidades que proporcionan su forma y su vacío interno. Este elemento actúa como blindaje para otro, que se oculta y se protege desde su exterior. Un objeto que guarda a otro para ocultar misterio e intimidad y se abre para que lo aprecien y le proporcionen funcionalidad, aunque también se cierra para inspirarle misterio a quien lo observa.

En el **nicho nº 3**, la caja de madera cerrada por casi todos sus lados conserva una abertura justo en la mitad de la parte frontal, donde se interpone una lata oxidada con orificios pequeños y tres varillitas de hierro en el centro. En la parte de abajo se encuentra un pedazo de madera amarrado con una cuerda y unida a la caja por medio de una puntilla. La obra funciona como un pequeño confesionario religioso que atrae al espectador para que haga sus desahogos verbales y vea su interior (oscuro y misterioso) a través de agujeros pequeños por donde no se logra captar toda su amplitud. Además, contiene tres varillas que advierten la imposibilidad para abrirla, es como si éstas fueran las guardas de los temores humanos y de lo que se pueda encontrar ahí dentro. Un vacío que se cierra, visualmente, al espectador pero que se conserva íntima dentro de ella. En la parte inferior de la obra, la cuerda que envuelve el pedazo de madera amarrado como un fajo de billetes, sugiere una incertidumbre: la cuerda entra en la caja o sale de ella como una extensión que se conecta a algo que sucede dentro de la obra. (Véase figura 5).

Figura 5. Ensamblaje de objetos. Título: nº 3 de la serie “Nichos”. 40x12x12 cm. 2004



Con los tres trabajos anteriores, la obra requirió salirse del formato (caja de madera) donde estaba establecido como elemento de bulto. En esta nueva etapa se explora el abarcar un espacio más amplio para la obra donde los objetos (alambres y varillas que salen con timidez atravesando la caja) van a culminar en otro punto diferente de la misma caja; así, los objetos, se extienden a otros espacios y se unen con otros elementos como si fueran estaciones de ese recorrido visual. De esta manera, recrean la obra mediante conexiones como las varillas y las cuerdas.

El **Nicho nº 4** contiene una caja en cuyo interior yace un libro que se une a una varilla que sale por encima, se dobla y se conecta a varias puntillas a lo largo del recorrido de ésta. Al finalizar, se enlazan dos cuerdas que bajan vertical y paralelamente hasta encontrarse con una rueda de concreto, pasando por unos objetos de metal y finalizando en el bloque de madera. Éste contiene en la mitad

otro libro viejo. La obra deja ver nuevos espacios mediante las extensiones (varillas y cuerdas) que se conectan a otros elementos; simulan tensión y transmiten cierta energía de un nicho a otro. El libro, postrado y prensado por una varilla en la parte baja de la caja, comprime la memoria escrita que comienza o finaliza su recorrido. Existe otro libro contenido en el bloque de madera, como si naciese ahí dentro. Libros que se repiten en los dos extremos de la obra, pero no son iguales, tampoco se sabe cual crea a cual por la varilla que los conecta. La rueda de cemento funciona como péndulo, que desciende en un extremo de la obra y se incorpora con una estructura de objetos que aluden a crear el movimiento imaginado e implícito en éste. (Véase figura 6).

Figura 6. Ensamblaje de objetos. Título: nº 4 de la serie "Nichos". 160x100x15 cm. 2004



El **Nicho nº 5** posee una caja de madera vacía, apuntillada a una serie de maderos astillados. Un elemento oxidado se les une. De ellos salen dos varillas, una hacia abajo con disco de pulidora que toca el piso y otra que sube y se fija a unos alambres retorcidos y corroídos. La obra se expande verticalmente y abarca el piso como un espacio más para la misma; en su extremo inferior, una rueda insta a pedir permiso para moverse y despegarse de la pared. La obra crea un leve contacto con el piso para descender verticalmente pasando por bloques de madera, un listón viejo sedimentado de pintura y una caja hasta llegar al techo, por medio de una estructura de alambre que alude a una antena de una maquinaria; ésta simula cables de energía (que van por fuera de la pared) de las casas antiguas. La obra contiene fragmentos metálicos corroídos que parecen darle movimiento a la rueda en contacto con el piso. También crea una sensación de espera, en el observador, de algún suceso dentro del vacío de la caja. (véase figura 7).

Figura 7. Ensamblaje de objetos. Título: nº 5 de la serie “Nichos”. 260x60x20 cm. 2004



La tercera línea investigativa, son los **paracorpóreos**, que plantean que las formas y valores simbólicos no pueden ser vistos como objetos y formas pétreas, sino como incitadores del movimiento corporal. Esta denominación “paracorpóreo”

nació durante el proceso de construcción, cuando empezó a aparecer una serie de objetos que aludían una presencia del cuerpo, para éste ó auxiliar de él.

En esta etapa del proceso del proyecto se intervienen elementos de procedencia orgánica, como pelo, alas de colibrí y el nido. El pelo en estos trabajos se toma como camuflaje de ciertos objetos (el mueble y el zapato de bebé). El colibrí y el nido son puestos en la obra como cualquier otro objeto encontrado que puede estar aportando diversas lecturas en quien lo observa.

La **obra nº 1** se forma de un pocillo de metal oxidado que en su interior lleva una llave de agua soldada a un carrete de película antiguo. Del recipiente se despliegan tres varillas de alambre, cada una hacia una rueda diferente (en su tamaño y forma): una es un rodachín viejo, la otra es un tapón de hierro de una cocina de carbón y la tercera es una unión de dos botones de metal. En la parte de atrás de este artefacto (pocillo) se encuentra amarrada una cuerda que sube y se conecta a una caja de madera instalada a la pared, que contiene una imagen fotográfica de una humareda.

El trabajo parte de un boceto, previo a la realización de la obra; sólo se tenía el pocillo de lata que, durante el proceso, se soldó de tres varillas, luego, se le adhirió ruedas. Éstas, son sus miembros rodantes que desplazan la obra manteniendo una fragilidad en su movimiento. Por tanto, la obra se transforma, por su menudo formato, en un elemento rodante, triciclo pequeño --la intención no es limitarlo a un móvil específico como el carro, el tren o el triciclo--. Alude a una maquinita simbólica que funciona con la intervención de el espectador, que la desplaza por el piso. La combinación entre la caja que contiene la imagen --que se proyecta con timidez para que el espectador la visualice -- y el elemento móvil - que se conecta por medio de un lazo-- genera en forma de línea un dibujo en el espacio. Esta combinación funciona como los lazos de juguetes que se encuentran amarrados para ser tirados o arrastrados por espectadores. La

conexión del elemento móvil y la caja, por medio de un lazo, crea una lectura ambigua entre la alusión de un conducto de energía saliente de la caja y que hace funcionar a la maquina móvil ó lleva el sueño de ésta a través de ese conducto para proyectarse en una pantalla pequeña (véase figura 8).

Figura 8. Ensamblaje de objetos. Título: nº 1 de la serie "Paracorpóreos". 100x150x150 cm. 2004.



La **obra nº 2** se compone de pocos elementos. Su idea inicial fue cubrir un zapato de bebe con pelo humano, de ahí fueron surgiendo el atornillar por debajo una estructura de una mecedora y desplegar por encima un ojo de muñeco por medio de una varilla. El trabajo es la insinuación del zapato camuflado con pelo que quiere salir de su estancamiento infinito, el único movimiento es mecerse: un ojo que observa y se siente observado; que busca sobresalir e irse hacia el infinito; que mira con extrañeza al observador y lo invita a que lo arrulle; una mecedora que se convierte en soporte del escaquin donde un arrullo del espectador genera un movimiento brusco y donde el ojo se conecta con el zapato por medio de un filamento vertical y retráctil para cerrarse en sí mismo. La obra genera una dualidad entre ternura y agresividad (véase figura 9).

Figura 9. Ensamblaje de objetos. Título: nº 2 de la serie "Paracorpóreos". 35x15x30 cm. 2004



La continua inquietud por las obras, que causaban curiosidad para que el espectador les generara movimiento, fue punto de partida para utilizar objetos que contuvieran esta característica. Por ejemplo, el caso del fragmento de un maniquí (con la abertura en el pecho y los elementos de metal), atornillado a una estructura metálica o soporte para materos acoplado a unas ruedas de máquina de coser antigua y una rueda de bicicleta. En la parte superior sostiene una varilla de metal que se une a una brocha de afeitar acoplada a dos alas de colibrí. Ésta empezó por sí misma a surgir una lectura simbólica de un personaje elegante (específicamente una dama del siglo XIX) que se dispersa en el espacio.

La **obra nº 3** se presenta como elemento corpóreo de sexualidad femenina. El maniquí posee una entrada a su interioridad que es intervenida por varios elementos y forma parte de una maquinaria; ésta sostiene una bandeja de lata oxidada para brindarle al espectador muestras extraídas; el soporte, en forma de trípode, incita a un movimiento enclenque por las extensiones delgadísimas (trípode) que no son capaces de resistir el torso. Desde su cuello, la brocha que sostiene las alas alude a la cabeza de la elegante dama, que busca salir volando pero que se encuentra atada al delgado y casi invisible cuello (véase figura 10).

Figura 10. Ensamblaje de objetos. Título: nº 3 de la serie “Paracorpóreos”. 165x90x110 cm. 2004



Por último, un mueble viejo es intervenido con cabello humano y colgado. De la parte baja de aquél sale un cable negro que se interna y se enreda en el fondo de una cantina de leche. Este recipiente tiene acopladas dos barras de hierro que se

unen por debajo a un par de zapatos con sus respectivas hormas. Por la parte superior del sofá se une un nido de paja que eleva, por medio de otro cable, una máquina de esquilarse ovejas. Al lado de ésta, una imagen de una dentadura.

Enfrentarse a la **obra nº 4** genera un impacto visual por la presencia de pelo que camufla el tapizado original del gran sillón, y también, por la posición elevada a la altura de la vista del observador. Unos hilos conductores que nacen del pelo llevan al espectador a encontrarse con un personaje recóndito, construido con una cantina vieja y oxidada y unas hormas en los zapatos, que aparenta adelantarse, pero que se ha quedado inmóvil para que lo observen. Entre tanto, una esquiladora vuela de su nido para agredir una imagen dental --que se defiende del agresor--. La obra sugiere, imaginariamente, una implicación corporal tanto por su materialidad (pelo) como por los objetos implícitos adheridos al cuerpo (los zapatos e imagen dental). (véase figura 11).

Figura 11. Ensamblaje de objetos. Título: nº 4 de la serie "Paracorpóreos". 190x220x140 cm. 2004



7. CONCLUSIONES

- En el proceso de construcción de las obras se descubrió que los objetos pueden manejarse con múltiples posibilidades de interpretación funcional, dados en la relación con otros objetos y contextos. Más allá de una simple función, la relación entre éstos aporta lenguajes ricos simbólicamente. Además, las obras pueden llegar a incitar variados pensamientos hasta el punto en que el observador las interviene ayudándolas en su desplazamiento por el espacio.
- Durante el desarrollo del proyecto surgieron materiales para las obras que no sólo eran objetos industrialmente desechados, sino también elementos orgánicos (como el pelo cortado y el colibrí muerto). Éstos, al ser desechados, causan repugnancia, pues se vuelven un estorbo. La relación con los demás objetos genera una variada y agradable lectura de las formas simbólicas y diversos valores de memoria.
- **“Encontrados: memoria y valor”** incita a una exploración más grande y variada de objetos que mantengan las mismas propiedades de memoria y aporten muchas posibilidades para trabajar en futuros proyectos plásticos, pues esta inundación de desechos en la que vive la sociedad continuará hasta cuando el hombre tome conciencia del creciente problema.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, RUDOLF, *El pensamiento visual*, Barcelona, Piados Ibérica S.A., 1998.

BAUDRILLARD, JEAN, *El espejo de la Producción*, Nueva York, Prensa de Telos, 1976.

DORFLES, GUILLO, *El Devenir de las Artes*, Fondo de Cultura económica, 1998.

Ensayos, Revista, núm. 3, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, año III, 1996.

Ensayos, Revista, núm. 4, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, año IV, 1997.

Ensayos, Revista, núm. 5, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, año V, 1998 – 1999.

FERNÁNDEZ DEL RIESGO, M., “La postmodernidad y la crisis de los valores religiosos” en *Entorno a la postmodernidad* de G. VATTIMO, Colombia, Anthropos, 1990.

GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*, España, Edit. Alianza, 1987.

GROUPE, U., *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*, España, Ediciones Cátedra S.A., 1993.

GUTIÉRREZ, NATALIA, “¿Por qué hablar sobre antropología y arte?” en *Boletín de Antropología*, núm. 4, Universidad Pontificia Bolivariana, Bogotá, enero de 1989.

HERNÁNDEZ ABASCAL, IBIS y RODRÍGUEZ, HILDA MARÍA, “Seminario: Arte Contemporáneo en el Tercer Mundo”, Instituto de Regionalización y Estudios a Distancia (IREDI), 1997.

HERRÁN, JUAN FERNANDO. “Taller integral de tres dimensiones”, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, Instituto de Educación a Distancia, 2002.

LYNCH, KEVIN, *La imagen de la ciudad*, México, Ediciones G. Gili. S.A., 1984.

MALINOWSKI, BRONISLAW, *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1978.

MARCHÁN, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, “epílogo sobre la sensibilidad postmoderna”, Edit. Akal, Madrid, 1990.

NANDA, SERENA, *Antropología cultural: Adaptaciones socioculturales*, Wadsworth internacional, México, 1980.

PROYECTO PENTÁGONO, *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, Ministerio de Cultura, Santa Fe de Bogotá, Colombia, Junio de 2000.

RUBIANO, GERMÁN. “Primer seminario complementario de escultura”, Instituto de Regionalización y Estudios a Distancia (IREDI), 1997.

SCHNECKENBURGER, MANFRED u otros, *Arte del siglo xx*, vol. 1-2, Edit. Taschen, 1999.

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA, Ministerio de Cultura, República de Colombia, <http://www.mincultura.gov.co>

TENTORI, TULLIO, *Antropología cultural*, Edit. HERDE, Barcelona, 1981.

THOMAS, KARIN, *Diccionario del Arte actual*, Edit. Labor S.A., 1996.

TOFFLER, ALVIN, *El “shock” del futuro*, Barcelona, Plaza & Janés Editores S.A., 1971.

VATTIMO, G., “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” en *Entorno a la postmodernidad*, Colombia, Anthropos, 1990.

ANEXOS

Anexo A.

Fragmento de la bitácora Diálogos informales.
10 de Enero de 2004

11:25 am
- hoy he ido a una construcción nueva en la
Clt 14 # 21 de Piedecuesta; me han regalado
unas maderas interesantes una de ellas tiene
pintura, creo que el color podrá hablar de la
importancia de la misma; pues lo tomo como
sedimentación que ha sufrido la madera.

10 Enero 10:10 am

Los mismos obreros de la obra se han integrado
a ayudarme a la búsqueda y me han
guateado unos clavos de unas vigas
que bajaron esta mañana. Me puse a
mediodía a buscar más cosas y encontré
algunos documentos viejos

12:10
- Me ha llamado la atención el escombros, el
material como el cemento por sus capas
o sedimentación del mismo a través de las
remodelaciones concierne memoria de ello,
en una parte del escombros han quitado
la loza que estaba encima como última
capa y la huella que dejó me llamó la atención.


Fragmento de la bitácora Diálogos informales.
12 de Marzo de 2004

capa y la rueda que dejó me llama mucho la atención y

12 Marzo 7:30

- Tengo varios objetos circulares como la rueda de Cocer que es un objeto que me gusta mucho, así como los trodachines.

Me ha llamado la atención trabajar con la rueda de la antigua máquina de cocer que me han regalado, quisiera tener otra rueda para hacer el par y hacer un trabajo donde ponga a rodar algún elemento u objeto adhiriéndole una rueda más; donde el objeto se vuelva una obra móvil que el espectador pueda intervenir, ponerla a rodar por el espacio



Fragmento de la bitácora Diálogos informales.
21 de Febrero de 2004



Cerámicas y vidrios

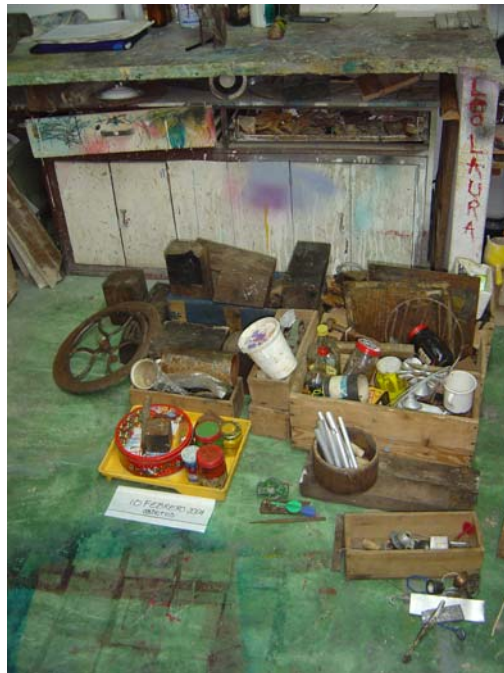
Botellas de vidrio antiguo → Dña Cecilia

21 febrero - trabajo N.º 4.

- Este trabajo ha sido una construcción que me ha inquietado tanto por su objeto, que lo he construido muy rápidamente, pero de cierta manera creo hoy que me he "equivocado" o no se si llamando así, pues hoy lo he vuelto a ver y ya no me llama la atención.
- Me ha inquietado, lo he observado durante un buen tiempo, y hoy que lo he vuelto a ver me ha inquietado más aún, creo que necesita de algo pequeño para concretar la obra, pero creo que lo dejaré ahí colgado por un buen tiempo, y algún día le daré en el punto y sabré que era lo que no le daba cierta fuerza o importancia a este.
- he buscado componer con más objetos pero no encuentro cual es el más apropiado, existen elementos muy agradables pero no se relacionan con lo buscado.



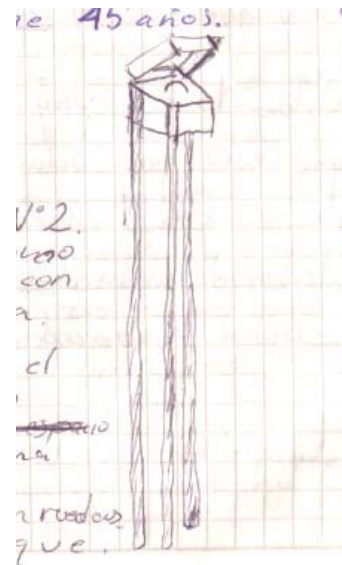
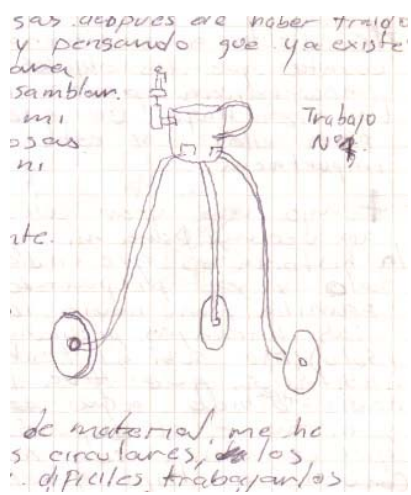
Anexo B.
Algunos objetos seleccionados
10 de febrero de 2004



Anexo C.

Registro y Bocetos

Elaboración gráfica



Registro y Bocetos.

Fotografía

