

Disección de la memoria

Henry David Bermúdez Carrillo

Trabajo de Grado para Optar al Título de Maestro en Artes Plásticas

Director

Sebastián Felipe Sánchez Torres

Maestro en Artes Plásticas

Universidad Industrial de Santander

Instituto de Proyección Regional y de Educación a Distancia

Artes Plásticas

Bucaramanga

2024

Agradecimientos

A mi mamá, que siempre me ha apoyado incondicionalmente en mi camino en el arte, a mi papá que me ha enseñado y ayudado a aprender diferentes maneras de crear, a mi hermana que siempre estuvo dispuesta a darme una mano en mis dificultades en la escritura, y a mi nonita Lucila de la cual herede la vena artística.

Resumen

Título: Disección de la memoria

Autor: Henry David Bermúdez Carrillo

Palabras claves: Memoria, vacío, mueble.

Descripción: Esta obra artística indaga por los recuerdos e historias que se esconden al interior de los objetos que usamos a diario. Por medio de la disección de algunos muebles de madera, el autor pone en evidencia sus cualidades estructurales, las memorias que allí se resguardan y el vacío que queda al despojarlos de las cosas que contuvieron alguna vez. Cada pieza cobra sentido en razón a diversos relatos familiares y las personas que han intervenido en todo su proceso de uso a lo largo de años.

Para el logro de cada una de las partes expuestas se usó la disección clínica anatómica como técnica más favorable y la habilidad y experiencia en carpintería del autor.

Abstract

Title: Dissection of memory

Author: Henry David Bermúdez Carrillo

Keywords: Memory, emptiness, furniture.

Description: This artistic work investigates the memories and stories that are hidden inside the objects we use every day. Through the dissection of some wooden furniture, the author reveals their structural qualities, the memories that are kept there and the emptiness that remains when they are stripped of the things they once contained. Each piece makes sense due to different family stories and the people who have been involved in the whole process of its use over the years.

For the achievement of each of the exposed parts, clinical anatomical dissection was used as the most favorable technique and the author's carpentry skills and experience.

Tabla de contenido

Introducción	9
1 Capítulo 1. Planteamientos generales	10
1.1 Planteamiento del problema.....	10
1.2 Justificación	12
1.3 Objetivos	15
1.3.1 Objetivo General.....	15
1.3.2 Objetivos Específicos.....	15
2 Capítulo 2. Marco teórico	16
2.1 Historia del mueble	16
2.2 Vacío	19
2.3 vacío en la escultura y mueble como contenedor	21
2.4 Disección Clínica y el Arte	24
2.5 El Mueble como Contenedor de Memoria.....	26
2.6 Vida del mueble	27
2.7 Referentes	30
2.7.1 Hannes Van Severen.....	30
2.7.2 Tatiane Freitas.....	32
2.7.3 Doris Salcedo	34
2.7.4 Alejandro Tobón	36
2.7.5 Clara, A. Torrado Ibañez	38
3 Capítulo 3. Desarrollo de la obra	40
3.1 Antecedentes personales	40

3.2	Proceso.....	45
3.3	Planos y montaje en sala.....	58
4	Conclusiones.....	67
5	Referencias Bibliográficas.....	69

Lista de figuras

Figura 1	“ <i>Contra relieve de esquina</i> ” Vladimir Tatlin, escultura. 1914.....	23
Figura 2	“ <i>Ángel anatómico</i> ” Jacques Gautier d’Agoty, pintura. 1745.....	26
figura 3	“ <i>Armario de madera</i> ” Hannes Van Severen, escultura. 2005.....	31
figura 4	Colección “ <i>Mi nueva vieja silla</i> ”, Tatiane Freitas, escultura	33
figura 5	“ <i>Querida cama</i> ”, Tatiane Freitas, escultura.	34
figura 6	“ <i>1550 sillas. Una topografía de la guerra</i> ” Doris Salcedo, instalación. 2003	35
figura 7	Del proyecto. “ <i>Construcciones frágiles para un final de mundo</i> ”, Alejandro Tobón...	36
figura 8	“ <i>Sin título</i> ” Alejandro Tobón. 2016.....	37
figura 9	“ <i>Génesis del Recuerdo</i> ” Clara, A. Torrado Ibáñez, Instalación, 2022	38
figura 10	“ <i>Y ¿cómo era la tía Licia?</i> ” Henry D. Bermúdez, 2022	41
figura 11	“ <i>Proyecto la memoria en Casa mayor, Maruja y Socorro</i> ”, 2022	43
figura 12	“ <i>Proyecto la memoria en Casa mayor, Doris</i> ”, 2022	44
figura 13	“ <i>Prueba técnica cortes</i> ”, 2023.....	47
figura 14	“ <i>Mueble elegido</i> ”, 2023	49
figura 15	“ <i>Primer boceto</i> ”, 2023.....	51
figura 16	“ <i>Segundo boceto de cortes</i> ”, 2023.....	52
figura 17	“ <i>Muebles pintados celeste y verde</i> ”, 2023.....	54
Figura 18	“ <i>Sierra ryoba y pieza cortada</i> ”, 2023.....	54
figura 19	“ <i>Muebles entrelazados</i> ”, 2023.....	55
figura 20	“ <i>Referencia stickers de la época</i> ”, 2023.....	56
figura 21	“ <i>Boceto tela de flores</i> ”, 2023.....	57
figura 22	“ <i>Boceto hojas de libros</i> ”, 2023.....	57

figura 23	<i>"Boceto stickers antiguos", 2023</i>	58
figura 24	<i>"Montaje en base circular", 2023</i>	59
figura 25	<i>"Medidas entre piezas", 2023</i>	60
figura 26	<i>"Medidas de tres piezas", 2023</i>	61
figura 27	<i>"Primer plano de montaje", 2023</i>	62
Figura 28	<i>"Planos de montaje final en tres bases", 2023</i>	62
Figura 29	<i>"Bosquejo rápido del montaje", 2023</i>	63
Figura 30	<i>"Piezas en la sala de exposición", 2023</i>	63
Figura 31	<i>"Vista frontal de la obra", 2023</i>	64
Figura 32	<i>"Fotos detalle de la obra", 2023</i>	65
Figura 33	<i>"Detalles pieza principal", 2023</i>	66

Introducción

Disección de la memoria es un proyecto artístico que explora los materiales y técnicas de la carpintería, a través de la intervención de muebles de madera. Aunque se sustenta en los métodos de corte y ensamble propios de este oficio, se aleja de las nociones de resultado y utilidad para dar paso a un proceso de indagación física de los objetos y a la materialización de una pieza de arte.

La obra nace de un auténtico interés por la carpintería, al ser la profesión de mi padre y, por tanto, lo que me llevó a una búsqueda personal de integrarla con el arte. Por medio de un proceso de selección e intervención de muebles, se explora la memoria de los objetos y se establecen relaciones entre el relato, la forma y su metamorfosis en un elemento completamente nuevo en relación con su función primordial.

El proyecto se sustenta teóricamente en el concepto de vacío como elemento artístico, desde el punto de vista la escultura, según autores como Vladimir Tatlin y Jorge Oteiza. También se nutre de las ideas de Vasili Kandinsky y sus manifiestos hacia el alma de la obra, así como de la filosofía de Henry Bergson sobre cómo se construye el vacío.

El hilo conductor de este texto son mis indagaciones personales sobre la memoria presente en los objetos, la forma y las técnicas de intervención a los elementos muebles, y al vacío contenido en la estructura y cómo está permeado por el relato.

1 Capítulo 1. Planteamientos generales

1.1 Planteamiento del problema

El mobiliario es el conjunto de elementos móviles que cumplen diversas funciones en un espacio en concreto. Son objetos que se encuentran presentes en todo momento en lugares habitables por lo que se encuentran inmersos en la vida de los seres humanos.

Las características físicas de cada mueble determinan el rol funcional que cumplen dentro del espacio en el que está situado, por ejemplo, aquellos que fueron diseñados para dar confort al cuerpo humano como sofás, sillas y taburetes se encuentran en espacios destinados para estar por largo tiempo tanto en desarrollo de actividades laborales como de ocio. Asimismo, forman parte del mobiliario los objetos contenedores, elementos con la virtud de encerrar, ocultar y preservar diferentes cosas, por medio de sus formas y cualidades estructurales, tales como armarios, cómodas, cofres, estanterías, etc. Estos muebles tienen la característica especial de preservar la intimidad de los objetos que son puestos en su interior, pues cuenta no solo con la posibilidad de tenerlos ocultos del exterior, sino que protege la decisión de quien hizo uso de él de mantener resguardado el objeto.

Este sentido de intimidad está presente en los muebles contenedores en la estructura y forma que nace de su función, su existencia y características corpóreas, puntualmente la presencia de cajones y puertas. Su identidad como objeto se sustenta en su funcionabilidad, que responde a las ideas de escuelas de pensamiento y creación como la Bauhaus, que se basaba en la función y la técnica artesanal. Según esta escuela, se construye para la funcionabilidad sobre la ornamentación, optimización de los espacio y materiales, que, para este trabajo, la forma sigue a la función. Entonces, entendiendo cómo para los muebles contenedores su estructura interna e externa tiene un carácter dado totalmente de su concepción primaria de funcionabilidad y que esta cuenta con

importancia física, suma un valor al origen y corporalidad de los objetos muebles trabajados en este proyecto.

Es en esta estructura dada desde el poder contener donde se presentan los muebles cerrados y herméticos, como espacios para albergar ciertas cosas físicas. Estas cosas que son puestas en su interior por quienes hacen uso del mueble llevan consigo una memoria que es dada por su dueño, a partir de su contexto de creación y su entorno. Entonces, el mueble en sus cajones y tras sus puertas esconde de la vista pública objetos, pero también memorias a las que preserva.

El mueble contenedor es un protector de recuerdos traídos por objetos físicos puestos dentro de él, que al ser separado de estos pareciera perder su contenido. Podemos entender las cualidades físicas del mueble contenedor, su funcionabilidad, sus cualidades de diseño estético y material, pero si lo despojamos de su contenido, de la memoria presente en aquello que albergaba, llegamos a los planteamientos que interesan a este proyecto. Nociones de forma, estructura misma y percepción del vacío interno dado por su función y estructura y cuestiones de memoria, a partir de la concepción del objeto mueble como un elemento físico que no solo contiene lo material sino también riqueza inmaterial adquirida en ejercicio de su función y en relación con los objetos que contuvo.

El mueble, al ser desligado de los elementos externos a su forma misma queda solo con el vacío interno que responde a su estructura, lo que provoca una tensión entre el espacio interior y el espacio exterior; una forma material y una de vacío. El filósofo Henry Bergson expuso en su libro *La Evolución Creadora*, que el vacío no es más que la ausencia de un objeto determinado, que en primer momento estuvo allí y que ahora se encuentra en otra parte al dejar su antiguo lugar, y que deja tras sí el vacío de sí mismo, entendiendo que para que exista el vacío, necesitamos del recuerdo de lo de lo llenó, (Bergson, 1963, pág. 680) El vacío que perdura en los muebles cuando

son desocupados responde a lo que habitó en él, lo que lo convierte en un ser contenedor de lo inmaterial, de la memoria de contuvo.

Ahora, se puede entender el vacío como entidad delimitada por la estructura del mueble, que acarrea el peso de lo que fue albergado en él. Al hablar de la memoria como elemento inmaterial, que se encuentra custodiado por la estructura física de mueble, que impide su visualización, nace la necesidad de exponer lo interno, en evidenciar el vacío contenido en su estructura como elemento de valor plástico en el arte. Como se exploró en el constructivismo ruso, con referentes como Vladimir Tatlin, que abandonó el marco rectangular y entendió el espacio como parte de la composición, como elemento de escultura a tener en cuenta, lo material y el vacío del espacio como parte de la obra, en relación con las cualidades estructurales y materiales del espacio. (Pimentel, 2005, págs. 44, 45) Descomponer físicamente un obra con la intención de exponer sus espacios internos aparentemente vacíos, entendiendo que allí es posible encontrar la memoria y un interés plástico, surge la pregunta problema de este proyecto.

¿Cómo mostrar desde la plástica del arte, la memoria contenida en el vacío estructural interno de un mueble, en relación con sus cualidades espaciales, formales y a los objetos que habitaron en este, a partir de su historia como contenedor?

1.2 Justificación

Este proyecto surgió del ejercicio de recordar mis experiencias infantiles y la fascinación que experimentaba al armar y desarmar objetos guiado por la curiosidad de ver en su interior para entender su funcionamiento y observar las cualidades físicas invisibles en su vista externa; fascinación que posteriormente se relacionaría con mi trabajo de carpintería donde de forma diaria interactuó con el arme y desarme de elementos mobiliarios.

El interés y la relación con los objetos muebles es el tema a tratar en este proyecto, a partir de la comprensión de su forma, el vacío interno dado por su estructura, por sus límites físicos, que a su vez encuentran sustento en la función que adelantan, y el hecho de que guardan objetos externos lo que implica la existencia de memoria en lo que habitó en el vacío que lo contuvo.

Sumado a lo anterior, hay una importancia física en la estructura del mueble, que compete a este proyecto en su forma plástica, ya que este tiene unas cualidades que nacen del estudio de teorías de funcionabilidad. Como taller de creación, la Bauhaus pone en teoría el perseguir la función como primera instancia de creación, dejando la estética como resultado secundario, lo que resulta relevante para este proyecto, ya que una parte importante se centra en la estructura del mueble, por medio de los cajones, puertas y espacios delimitantes de vacío. Para intentar develar la estructura es crucial entender que esta encuentra su forma y todo su sentido en la función, por lo que no es suficiente con exponer el vacío delimitado en la estructura sino la tensión física misma, presentes en las cualidades de ensamble, construcción y dinamismo funcional.

Intentar entender que el verdadero ser de la estructura física se encuentra directamente ligado a su función, y que este es un contenedor que no contiene material físico externo, y al mismo tiempo siguiendo la indagación de lo que se encuentra dentro de este como memoria y estructura, si este ya ha sido despojado de la opulencia de contenidos y cargas físicas material de objetos externos, estando en su forma primordial dada por la función pero sin estar ejerciendo la misma, entonces este albergaría su materialidad y un vacío interno estructural que en este proyecto en concreto es visto desde una perspectiva de la filosofía y la teoría artística de la escultura, siguiendo como un acercamiento teórico al vacío como se teorizaba con los artista del constructivismo ruso, también teóricos del arte moderno, como el escultor Jorge Oteiza, que compartían una reflexión sobre el vacío activo. Donde se busca llegar a un juego plástico visual conceptual entre la tensión

entre el espacio físico exterior y el espacio inmaterial del interior, desde su corporalidad hasta sus adentros fuera de los límites estructurales palpables. (Letamendia, 1983)

Desde esta perspectiva, este proyecto tiene un enfoque a lo teórico del vacío, teniendo una importancia en el comprender y relacionar diferentes ideas de arte como memoria, con teorías de estudio del vacío vistas en el arte teórico.

La búsqueda de lo interior y de rellenar o dar cuerpo a lo contenido pueden encontrar su justificación en planteamientos como los propuestos por el artista Vasili Kandinsky en su escrito “Über die Formfrage”. Según el artista, la dualidad forma-contenido en toda obra de arte posee un elemento interior y un elemento exterior. El contenido es ese elemento interior y la forma el exterior. Afirma textualmente: “(...) no es la forma (materia) en general lo más importante, sino el contenido (espíritu)” (Kandinsky, p. 138 como se citó en Mercader, 2009, pág. 302) que para este caso sería entender el espíritu como el vacío y las memorias que este contiene por medio de la estructura del mueble contenedor.

Este proyecto intenta exponer la memoria residual dejada por los objetos que se contuvieron en un mueble personal, a partir del uso de técnicas de estudio quirúrgico del campo de la medicina para desentrañar el mueble hasta sus adentros y dejar a la vista sus cualidades de estructura contenedora del vacío. Esta propuesta encuentra sustento en posturas como la del filósofo Martin Heidegger que expresaba “El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta” (Heidegger, citado por Palomino, 2018, pág. 308) Buscando dar forma artística a la idea de memoria dejada en el vacío, y contenida en los adentros del mueble.

El centro de este proyecto es la percepción personal, desde mi interés por las formas físicas y el cómo están construidas, su materialidad física, espacial y cualidades espaciales, sumado al interés teórico por el vacío, y la búsqueda de la memoria en los objetos desde las formas del arte, y la filosofía del espacio más allá del físico. Su importancia radica en el estudio de los elementos expuestos y cómo por medio de ellos se genera una pieza plástica con valor conceptual, físico y estético en el arte.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

Desarrollar una propuesta plástica que permita abordar la memoria contenida en el vacío estructural interno de un mueble, en relación a sus cualidades espaciales, formales y los elementos que estuvieron contenidos en este, sustentados en el relato individual del objeto mueble.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Investigar la idea del vacío y de la estructura espacial desde las ramas de la filosofía y arte, en relación con la memoria y el mobiliario.
- Identificar referentes que hayan trabajado con los temas centrales del proyecto en el marco histórico del arte, en la contemporaneidad y lo local.
- Realizar un estudio de material y técnicas de corte con muebles ya construidos, y buscar muebles que se adecuen a las ideas del proyecto, respecto a forma, estética y procedencia, entendiéndose como la historia de memoria presente en estos, en pos de materializar la obra y su montaje.
- Relacionar el relato individual de los muebles encontrados con las técnicas de corte e intervención presentes en el desarrollo formal y conceptual de la obra.

2 Capítulo 2. Marco teórico

2.1 Historia del mueble

Repaso por la historia de los muebles, en relación a las épocas y tendencias que han sido relevantes para la aparición y construcción de estos en el paso del tiempo

Desde tiempos remotos, los humanos hemos hecho uso de los muebles, sin embargo, no es posible determinar el momento preciso en que el hombre comienza a utilizarlos. Se estima que los primeros fueron creados hace, aproximadamente, unos 30,000 años, cuando los humanos comenzaron a construir y tallar objetos para satisfacer sus necesidades, a través del uso de materiales como la madera, entramado de cañas, juncos, ramas o fibras vegetales. (Puente, 2010) La historia de los muebles ha estado acorde a la evolución humana y la creación de cotizaciones, estructuras jerárquicas y reconocimiento del patrimonio como bien de poder. El mobiliario como objeto nace, en primera instancia, desde la función y luego como forma estructural, por ello, los primeros muebles registrados lo eran por su utilidad, y se encontraban en la naturaleza, generalmente estacionarios, como tocones de árboles para asientos, rocas como mesas toscas y áreas cubiertas de musgo para dormir, entre otros.

En la historia del mobiliario se encuentran dos diferentes perspectivas en la forma de percibir los muebles. La primera, que surge desde su uso y el confort que puede prestar, y la segunda, que responde al estatus que puede aportar a su dueño, en tanto objeto de valor independientemente de su utilidad. Desde esta segunda perspectiva, el uso del mobiliario respaldó la jerarquización de clases, la refutación de poderes sociales, pues se convirtió en símbolo de riqueza y poder. Justamente, en ese momento la forma de los muebles se comienza a robustecerse con diferentes ornamentos y opulencia en sus diseños, en pos de ser vistos como elementos únicos y de facturación enfocada en las clases altas, conocidas por su extravagancia en sus estilos de vida.

Situándonos en civilizaciones como la egipcia, hay registros suficientes que permiten afirmar que contaban con muebles, de exclusividad para las clases con más estatus. Es decir, que el uso del mobiliario era parte de la demostración de poder aun cuando para este momento estos objetos estaban en una fase caracterizada por su sencillez estructural, y sus adornos consistían en pintura en diferentes colores y pictogramas geométricos plasmados en su forma. . (Smith, 1980).

En la época del imperio romano, la forma de los muebles seguía estando plenamente ligados a su función, y entendiéndose como los romanos tenían un carácter de preferencia por los espacios diáfanos, estos no cambiaron en exceso durante este periodo. (Smith, 1980).

Ya en los principios del siglo XVI, a manos del estilo plateresco, característico por el enriquecimiento de materiales y la saturación de ornamentos, y de gran importancia en los palacios y edificios que se construyeron en esta época, se comienza a dar gran importancia a la ornamentación predominando los balaustres y los motivos vegetales. Poco a poco, la figuración es cada vez más abundante y ostentosa, pasando la forma, directamente consecuencia de la función, a segunda plano, y posicionando en primer lugar el diseño con características de opulencia y de estatus del mobiliario, sobre su forma meramente funcional.

Más tarde, el Siglo XVII se vivió una crisis generalizada en Europa, que azotó a la población de hambre, miseria y aumentó la conflictividad política, social y religiosa. Aparecen por primera vez los motivos de gusto naturista y se continúan utilizando otros de estilo geométrico. El material predominante es el nogal macizo, aunque también fueron utilizados otros como el chapeado, y la concha de tortuga y hueso en los muebles más exclusivos.

Posteriormente se vivió la llegada del arte deco, característico por el uso de materiales dorados, formas en mosaico (que se repiten) y líneas rectas en paralelo y con muy poca ornamentación, que sin llegar a ser un estilo industrial es contundente por sus materiales y por sus

diseños. Puntualmente, comenzó en 1910 y tuvo su mayor relevancia en 1925, en la exposición de artes decorativas e industriales de París. En este momento, hubo una disminución en lo ornamental y se aumentaron los esfuerzos en la producción del diseño y la arquitectura que retorna a la simpleza de las formas en relación netamente a la función.

En cuanto al mueble moderno, cabe destacar que comenzó a principio del Siglo XX con un estilo simple y totalmente opuesto al tradicional ornamentado. Este cambio, dio paso a las nuevas tendencias contemporáneas que toman sus raíces directamente de la escuela de La Staatliche Bauhaus ('Casa de la Construcción Estatal'), o simplemente Bauhaus, que fue una escuela de arquitectura, diseño, artesanía y arte fundada en 1919 por el arquitecto, urbanista y diseñador alemán, Walter Gropius. Esta escuela buscó una nueva expresión artística en la era de la máquina, pero la respuesta no fue solo la sustitución del ornamento por la forma funcional como base estética del diseño industrial, sino la idea de que el arte y la técnica formasen una nueva unidad acorde a su tiempo. (L, 2010)

En los primeros momentos de la Bauhaus se reflexionó mucho sobre las características esenciales de los muebles, donde algunos como el arquitecto y diseñador de muebles, Marcel proclamaba la necesidad de liberar la pesadez de la ostentación burguesa en el diseño. Las ideas de la Bauhaus sobre cómo los objetos tienen una forma y funcionalidad en la que se debe centrar el foco, dieron surgimiento a las nuevas tendencias que persisten hoy día en el ámbito del mobiliario (Wick, 2007).

Como comentario final respecto de la historia de los muebles, es esencial mencionar que la primera función que debían cumplir los contenedores destinados a objetos fue la de ocultar y preservar. Con el fin de evitar robos y pérdidas se desarrollaron muebles de guardar, es decir, los que brindaban seguridad para quien los usaba a partir de la posibilidad de poner en su interior,

alejado de la vista, los objetos. La necesidad de tener muebles para resguardar las pertenencias de la vista pública y de paso albergar secretos, dio la tarea a los carpinteros de desarrollar falsos fondos y compartimentos ocultos por detrás de las gavetas y espacios escondidos dentro de la estructura. En ese trabajo, aprovecharon los huecos que generaban las estructuras curvadas para idear escondrijos. Estas prácticas mayoritariamente fueron usadas en principio para las cómodas y los armarios guardarropas.

En este sentido, la existencia de estos objetos siempre estuvo íntimamente ligada a su función de contener y preservar, siendo en este caso más importante que su estética dotada de la fuerte relación entre función y diseño.

Desde el ámbito personal, cabe mencionar mi relación con los muebles, específicamente de madera, y su construcción. Desde temprana edad estuve expuesto a técnicas y materiales necesarios para la construcción de muebles, en el taller de carpintería de mi papá. Siendo aún muy niño puede armar y desarmar estructuras creadas por mí mismo en madera, experimentar con el material y con diferentes técnicas de ensamble en la producción los muebles. Podría afirmarse que en ese taller nació mi interés por la creación y el arte, que ahora se centra en la construcción de mobiliario en madera, y me permite entender de mejor manera la estructura y materialidad de estos, lo que termina siendo parte de este proyecto de arte. Es importante entender no solo cómo se desarrollan e implementan las técnicas y áreas de la carpintería sino también su construcción y disposición material interna y externa, teniendo en cuenta que actualmente yo trabajo y dirijo el taller y es mi manera de ganarme la vida.

2.2 Vacío

Las ideas de vacío, desde filosofía, espacio y arte, han sido tratadas por diferentes teóricos a lo largo de los años, por eso, para este proyecto nos centraremos en las teorías propuestas por

Henry Bergson y Martin Heidegger, a partir de un recorrido por sus ideas de vacío y relación con el arte.

Bergson expresa en *La Evolución Creadora de Obras*, que para que el vacío absoluto sea posible requiere de haber sido precedido por un contenido, que posteriormente será despojado del mismo, el cual primero se encontraba aquí y ahora se encuentra en otra parte, y, mientras no está en su antiguo lugar, deja tras sí, el vacío de sí mismo. (Bergson, 1963, pág. 681). Se sigue de análisis que la idea de la nada absoluta en el vacío, entendida en el sentido de una anulación de todo, sería una idea destructiva para Bergson, ya que es como si suprimir una cosa consistiera en que esta es remplazada por otra, pues no es posible pensar la ausencia de una cosa sino por la representación más o menos explícita de la presencia de alguna otra cosa. Entonces, si anulación significa en primer lugar sustitución, la idea de una anulación de todo sería absurda, ya que la idea de un vacío nato basado en la nada sin más no tenía ningún sentido para Bergson. Al recordar un objeto se espera quizá encontrarlo, pero encuentra otro, y se expresa la decepción de su espera, naciendo en el pensamiento la base del recuerdo, es decir, el vacío dejado por este. En este sentido, sin el elemento antes ocupado en el espacio y su posterior pérdida no es posible concebir el vacío, el mismo que requiere del recuerdo de lo lleno.

En palabras de Bergson “Un ser que no estuviese dotado de memoria o de previsión no pronunciaría jamás en este caso las palabras "vacío" o "nada"; expresaría simplemente lo que es y lo que percibe”. (Bergson, 1963, pág. 680) En otras palabras, la memoria está ligada al vacío y a la concepción de espacio material y remplazo en esta, sustentado en la percepción de la realidad en el pensamiento y recuerdo. Para Bergson, la duración es esencialmente memoria, conciencia y libertad. Es memoria de un pasado, en este caso del lleno, que es necesario para percibir el vacío, que se prolonga en el presente gracias a el recuerdo.

Heidegger, en sus libros *El Arte y el Espacio* y el origen de la obra de arte, expuso que la forma, el objeto como tal, eran necesarios para la desocupación del espacio, es decir, para generar el vacío, entendiendo que este sin la forma, no podía llegar a hacerse presente en el espacio, definido como un espacio de vacío sólido. En concordancia, afirmó: “El vacío no es una nada negativa si entendemos el vacío como un concepto espacial, debemos decir que el vacío de tal espacio es lo que hace espacio” (Heidegger, p.62 citado por Palomino, 2018, pág. 313)

Respecto al vacío, Heidegger nos habla de la corporización plástica en el vacío mismo, y cómo esta busca proyectar en lo que pudo, puede o podrá contener, presentándolo no solo como la espacialidad del propio espacio, sino de su ausencia, y cómo esta es la que permite que algo sea posible, presentando una dualidad que se yuxtapone sobre sí misma, entre lo que es, lo que estuvo y ya no está, pero que da la existencia a lo que es ahora.

En el *Arte y El Espacio*, Heidegger, expresa cómo un vacío activo proyecta diferentes cosas, respecto a entender cómo este le debe su existencia a la forma, a su lleno, al lugar que remite, manifestando cómo el vacío es lo que abre el espacio a una obra de arte genuina. (Heidegger, 2009, pág. 31) Posteriormente, en el origen de la obra de arte este plantea cómo la obra de arte ejerce una tensión que mantiene abierto y expuesto lo que ha sido des ocultado, cómo el vacío tratado en el arte proyecta lo que estaba siendo ignorado.

2.3 vacío en la escultura y mueble como contenedor

Los muebles sobre los que se enfoca este proyecto tienen la cualidad de tener un vacío interno validado en su estructura, y albergan un espacio inmaterial en sus adentros. En este caso tienen una relación con la escultura constructivista en su materialidad y su espacialidad, a partir de los avances de Vladimir Tatlin y los hermanos Anton Pevsner y Naum Pevsner, iniciadores del

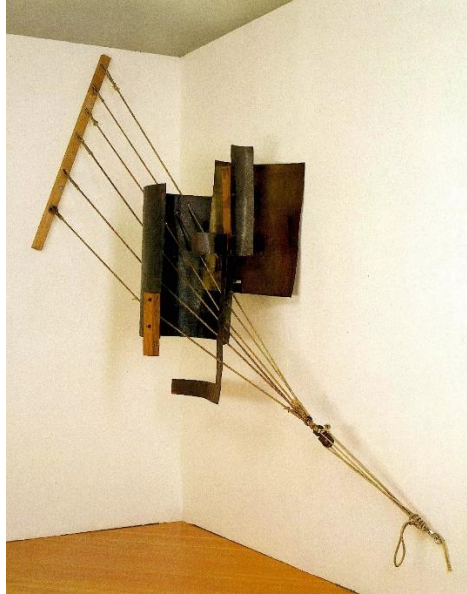
pensamiento y del movimiento constructivista que triunfó en Rusia durante los años 1920, en la pintura, el diseño, la fotografía, la escultura y en la arquitectura donde alcanzó su mayor peso histórico.

Este movimiento vio su origen en el rechazo a los excesos decorativos, la opulencia y la ornamentación desmedida presente en la burguesía y su influencia en la producción del arte. El constructivismo buscó crear un arte basado en la simplicidad, las líneas puras y las formas geométricas, inspiradas por el cubismo y el futurismo. Con un carácter político revolucionario en pos de ser de utilidad para el pueblo, quienes fueron parte de este movimiento estudiaron con amplio interés la importancia estructural, el espacio, volumen y materia resaltando el uso de materiales “pobres” (hormigón, cristal, metal) siguiendo su idea de utilidad y despojo de excesos de la burguesía.. (Montero, 2018, pág. 22).

Vladimir Tatlin considerado como fundador de la corriente constructivista, en su paso de la pintura a la escultura, extendió por medio del estudio de la materialidad, la composición estructural, la forma, las cualidades del material, la geometría y espacialidad, en sus obras el espacio hacía parte de la composición, los volúmenes internos y externos, los espacios vacíos delimitados por las formas estructurales tenían un peso dentro de la composición y era parte del ejercicio de creación, un factor a tener en cuenta, con su pieza Contrarrelieve de esquina de 1914, en cómo los relieves se sirven de la intersección de los planos de la pared como soporte físico de la obra, y los rincones entre la obra son parte integral de la misma, los espacios que se encontraban delimitados por los planos de esta y que representaban más de un espacio vacío perciente a la composición (Ocaña, 2017, pág. 17).

Figura 1

“Contra relieve de esquina” Vladimir Tatlin, escultura. 1914



Tatlin en su modelo, El Monumento a la Tercera Internacional, presentado en la exposición de Moscú de 1920, presenta el resultado de su trabajo y avances del constructivismo, pues la estructura de su obra se valida en los materiales, en los volúmenes curvilíneos y la yuxtaposición de planos curvos de tensión en forma de espiral, en un juego entre los volúmenes internos y externos que se definen en una estructura abierta, donde el espacio vacío está en pos de fusionar las formas con el entorno (Aguilera, 2018, pág. 50).

Por su parte, los hermanos Pevsner, partieron de un punto diferente al de Tatlin, quien como ha sido mencionado, centró su interés en la calidad de los materiales y la yuxtaposición e interacción en el espacio. Para los hermanos fue el análisis preciso de la estructura de la forma y sus implicaciones espaciales internas, al renunciar por completo a la imitación (o a su progresiva geometrización o síntesis) para hacer surgir la escultura desde la propia idea, la del espacio, a partir

del abordaje del vacío como elemento de construcción, que constituye la espacialidad; un medio de distinción de los límites de las formas y de las cosas.

La intención en este proyecto es entender el mueble como un objeto que cuenta con un vacío interno dado por su función y estructura, donde se sitúa el interés de ser expuesto. En tanto mueble contenedor, el propósito es exponer y contrastar su interior con su exterior, centrando la atención en la memoria como contenido conferido dentro de la forma externa. Para ello, es imperante repasar las ideas de Vasili Kandinski sobre el alma del objeto, su valor desde el arte, donde no es la forma como material físico, sino el contenido interno, donde se encuentra el espíritu. Que serán la base en la realización de este proyecto.

Kandinski aborda estos planteamientos en su escrito sobre la cuestión de la forma y afirma que el contenido de la obra de arte no se encuentra en su exterioridad sino donde está la verdad, el alma contenida. (Michel, 2008, pág. 37) Plantea cómo el elemento objetivo se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo, el deseo de ver u oír lo interno en lo externo. Es decir, que la obra es una fusión inseparable del elemento interior con el elemento exterior, del contenido con la forma a la que se llega, por medio de la exposición del alma.

2.4 Disección Clínica y el Arte

Con el fin de adecuar una técnica que me permita llevar a la plástica el interés por exponer un vacío interno validado por la estructura, en relación con conceptos de memoria y arte, encuentro la disección clínica anatómica como la herramienta más propicia. Por esta razón, es necesario realizar un acercamiento breve a su historia y su relación con el mundo del arte.

El desarrollo de la anatomía como estudio estuvo en un principio muy vinculado con las prácticas de la justicia penal de la época. Por ejemplo, las ejecuciones públicas, percibidas como la mejor opción para mantener el orden en la sociedad y castigar los actos antisociales que

atentaban contra la autoridad y su soberanía aportaron múltiples cuerpos a los estudios anatómicos. El uso de los cuerpos que habían sido decapitados, desmembrados y mutilados con fines científicos fueron importantes para desvelar la estructura interna del cuerpo humano. Los médicos encontraron en los criminales a sus sujetos de prueba perfectos, ya que era de creencia popular que si el cuerpo era profanado sería negada la salvación de alma de aquella persona, pero estos cuerpos de delincuentes que habían sido alterados en su integridad por la autoridad no presentaban esta discusión moral. (Rodrigo E, et al., 2006), Posteriormente, estos espectáculos de mutilación y decapitación fueron abolidos y reemplazados por el ahorcamiento, para así poder conservar los cuerpos enteros, lo que permitió mejores condiciones en su estudio.

Se estima que las prácticas anatómicas comenzaron hacia el año 1286, pero con grandes restricciones por parte de la iglesia y el problema de no contar con cuerpos que no precedieran de criminales sentenciados a morir. Dada la dificultad de la situación fue imperante que se tuviera un minucioso registro de cada disección que se realizara, dando prevalencia al arte, donde este se encargó de plasmar los estudios anatómicos de la época. Leonardo Da Vinci realizó autopsias en las que logró descripciones muy puntuales y registros gráficos muy precisos del cuerpo humano (Rodrigo E, et al., 2006, pág. 255).

Los primeros intentos por estudiar el cuerpo tuvieron la necesidad de registrar los hallazgos anatómicos y bajo esa necesidad surgió la relación entre las prácticas de estudio anatómico enfocadas a la medicina con la práctica de la preservación de imágenes en el arte, en el que la disección fue el modelo de escrutinio del cuerpo en búsqueda de comprender y poder reparar, al exponer en su totalidad el interior inaccesible en vida. El arte se encargó de ilustrar los descubrimientos de anatomía, así como de despertar el interés científico en la búsqueda estética

por reflejar lo bello, la fealdad y lo desgarrador (Hernando, 2013), Enunciando el ángel anatómico de Jacques Gautier d'Agoty como ejemplo histórico.

Figura 2

“Ángel anatómico” Jacques Gautier d'Agoty, pintura. 1745



2.5 El Mueble como Contendor de Memoria

Las obras de arte como los muebles tienen unas características en su interior y exterior dadas desde su estructura y función. Desde el arte, es apreciable un contenido externo, lo perceptible desde afuera, y un contenido interno, en el que existe el vacío soportado por la estructura, desde donde se construyó este proyecto. El vacío, como objeto de composición artística, desde la escultura constructivista, y como elemento de memoria, desde la filosofía, que contiene la memoria de lo que guardó y que será expuesto a través de la disección física del mueble, con el fin de develar el estudio de objeto y memoria en el vacío.

El contenido es la cosa o lo que podríamos denominar como lo que se encuentra en el interior. Si el lugar determina el espacio, y el espacio la forma, entonces la obra de arte permitirá que las cosas acaezcan en el lugar. Para este proyecto, mostrar los adentros físicos del mueble como obra, en el que se expone el vacío interior, justo donde estaba situado el contenido, es lo que

se entiende como memoria abandonada por los objetos físicos que contuvo, que en este caso confiere la cualidad de vacío desde la filosofía, sustentado en la necesidad de habitar el espacio a través del recuerdo, convertido en un vacío memorial.

Exponer la estructura abierta de lo que no puede ser visto y el vacío inmaterial desde la delimitación de forma física responde al arte en el que el artista es un buscador habitual del vacío, que lo encuentra para llenarlo o exaltarlo. Lo importante es entrever que constantemente lo busca y es parte de su materia de trabajo puesto que, en las obras de arte, el vacío siempre es tema de consideración, pues en la falta de forma, se perviven diferentes entendimientos, rellenando lo que no vemos; lo que lleva al artista a llenar el vacío por medio de las ideas y conceptos en pos de la expresión mediante el arte.

2.6 Vida del mueble

El mueble sobre el que se desarrolla este proyecto de grado nació de la necesidad de almacenar las pertenencias de un bebé recién nacido, en su mayoría ropa y juguetes, al que le habían dado demasiados regalos en su babyshower¹. El bebé al que hago mención es el autor de este proyecto, y el ebanista encargado del diseño y construcción del mueble cómoda es Henry, mi papá, que lo realizó como un regalo para su hijo que estaba por nacer.

La construcción del mueble precedió mi nacimiento, pues unos meses antes mi papá inició la realización de bocetos y revisión de materiales para la elaboración de dicha pieza de carpintería. Entre la elaboración del mueble y mi nacimiento hubo un paralelismo pues a la par que yo me desarrollaba en el vientre, mi papá iba avanzando en su construcción.

¹ Fiesta en la que se celebra la llegada del futuro bebé. Esta se suele celebrar a partir del séptimo mes de embarazo.

Respecto al diseño, mi papá tuvo en cuenta diferentes muebles ya realizados por él en años atrás, e incorporó ciertos modelos de diseño que se encontraban en una de las iglesias que él concurría: la iglesia de San Laureano en Bucaramanga, esto por su arquitectura y elementos de madera que lo inspiraban. Cabe mencionar que en estas referencias no había mucho sentido católico religioso de trasfondo para mi papá, pues su interés se dirigía más hacia el diseño que en la sacralidad y espiritualidad. Estas referencias visuales son apreciables en las molduras que adornan el frente de los cajones y puertas de este mueble, y en sus dilataciones que, aunque fueron inspiradas por estructuras con mucha ornamentación, en este diseño son de carácter más sutil y buscan un equilibrio entre su función y estética.

Una vez terminado el diseño, mi padre comenzó el proceso de elaboración, acordándose la utilización de ciertos materiales y técnicas. La madera utilizada fue de cedro, material noble y de carácter fino en la ebanistería, en su versión maciza en bloque y en lamina de triplex, es decir, la que resulta de la unión de un número impar de capas de madera muy delgadas, que son sometidas a un proceso de presión y temperatura, mediante la utilización de un adhesivo, creando un ensamble integral de tamaño ideal para espacios grandes en estructuras, como tapas y laterales de algunos muebles, estructuras huecas y bases de cajones.

La fabricación del mueble fue realizada en su totalidad por mi papá, completamente a mano ya que en su momento no contaba con maquinaria eléctrica de producción, por lo que solo se valió de herramientas como serruchos, seguetas, martillos, formones, cepillos de carpintería, lijas, destornilladores y brochas. Los usos de estas herramientas de manera correcta requieren de habilidades especiales y esfuerzo físico y técnico, por lo que los resultados del mueble exaltan cómo su acabados y detalles son resultado del proceso de un ebanista con conocimiento y calidad en su oficio. Ahondando más, en su fabricación fueron mezcladas partes de madera maciza con

partes huecas, llamadas entaboradas, siendo estas estructuras vacías con un esqueleto en madera maciza que da la forma deseada y que es tapada con lámina de triplex. Gran parte de este mueble se realizó por medio de este proceso, con el objetivo de disminuir su peso, pero conservando su fuerza estructural y la estética de un mueble de madera perteneciente a la ebanistería.

Ahora en cuanto al color con el que yo conocí dicho mueble fue un celeste en tono pastel, en su momento acorde a la distinción cromática entre niños y niñas, con unos pomos dorados que resaltaban bastante el juego visual del mueble. Este color fue retirado en algún momento posterior cuando esta cómoda dejó de ser de mi propiedad, tuvo otras funciones y fue utilizado por otras personas, quedando este en el tono natural de cedro y el triplex, siendo los colores de la madera desde el rosado claro llegando al amarillo.

Uno o dos años después que el mueble fuera construido, y dada la necesidad de más espacio, mi papá realizó unas mesas de noche en juego con la cómoda, de color verde con dorado, con los mismos materiales a la cómoda, cedro y triplex, y manteniendo la misma línea de diseño solo que ligeramente simplificado siguiendo las tendencias más minimalistas que cada día tomaban más fuerza en el diseño de interiores.

En cierto punto, en los años posteriores a lo narrado, esta cómoda fue conteniendo menos cosas pertenecientes a mi propiedad, siendo relegado por los closets en la nueva casa donde nos mudamos, hasta que en algún punto entre los 9 o 10 años, la cómoda finalmente dejó de ser mía. Por ello, fue restaurada totalmente, pues había sido golpeada por el uso y el paso de los años, además de los rayones a los que la sometí. Su color pasó a ser el natural de la madera, en pos de ser un mueble más serio y con un propósito menos infantil, y fue llenado con libros y carpetas importantes para mis papas. En sus cajones fueron albergados lapiceros, un sacabocados, una cosedora y alguna que otras cajas de hilos, que como dicta la tradición se reunían en una caja

metálica de galletas navideñas. Cada día el mueble contuvo menos elementos y los que contenía no eran usados a diario, sino aquellos que se necesitaban cada cierto tiempo para alguna ocasión especial, por lo que no era necesario el abrir este mueble muy a menudo, y así fue quedando rezagado en alguna esquina de la casa, hasta que algún día tan solo ya no fue útil y fue regalado.

Cuando esta cómoda dejó de pertenecer a la casa, probablemente unos 5 o 6 años después que fue restaurado, este pasó a ser de mi nona Lucila, la mamá de mi papá, ya que ella necesitaba un lugar donde guardar los materiales de costura, hilos, telas, agujas, moldes y demás, pues, aunque tenía una edad avanzada en ese momento, entre 84 y 85, ella seguía cosiendo como hobby, y le encontraba gusto a hacerlo.

Tristemente en el año 2022, mi nonita Lucila falleció a sus 92 años, y el mueble que se encontraba en su casa perdió a su última dueña. Su casa se encuentra en proceso de venta, pues fue iniciado el proceso de sucesión, y en la búsqueda de un mueble de madera que pudiera ser de utilidad para mi propuesta artística me encontré con él. Al volverlo a ver recordé que antes estaba en mi casa y que en algún momento metían mis cosas ahí, pero no sabía el contexto que cargaba este mueble y lo relacionado que estaba conmigo, mi papá y mi nonita.

2.7 Referentes

2.7.1 *Hannes Van Severen*

Hannes Van Severen es un artista nacido en Bélgica y que reside en Ghent, él basa su obra en la relación de conceptos, realidad e imaginación, que lleva a la plástica desde la intervención de un objeto cotidiano existente, generalmente muebles de madera que él corta y transforma en necesidad de asilar su función original de su forma, en pos de exaltar su valor estético sobre lo demás. Su obra destruye la utilidad general del objeto, pero se sigue valiendo de la referencia visual del mismo presentando una construcción paradójica que busca crear un mundo ficticio de

imágenes y formas con significados relacionados a la percepción más allá de lo evidente y funcional. Van Severen intenta romper con el reconocimiento del espectador y generar una duda a la obviedad de la realidad aparente, ilustrando lo absurdo que nos rodea.

Este artista divide en pedazos y reordena una realidad formal de un objeto, como si se tratara de un cubista o algún surrealista, jugando con piezas, con volúmenes, espacios y con la transformación de concepciones de diseño y función, que dan como resultado estructuras autónomas que se manifiestan al espectador por medio del dialogo entre espacio y forma. Ahora, para este proyecto la obra de Van Severen es un referente principal a la utilización de materiales como lo muebles y su posterior intervención, eliminando su función original y reorganizando los elementos resultantes jugando con sus volúmenes y espacios creando nuevas formas de lectura formal y conceptual.

figura 3

“Armario de madera” Hannes Van Severen, escultura. 2005



2.7.2 *Tatiane Freitas*

Tatiane Freitas es una artista brasilera residente en São Paulo, su obra es un trabajo escultórico que se apropia de elementos antiguos en estado de deterioro, generalmente antigüedades de madera, muebles despedazados y ya no funcionales, cuales la artista restaura reconstruyendo sus faltantes originales por partes de acrílico translucido, creando una yuxtaposición de materiales y una nueva forma visual del objeto exaltando el valor de la restauración evidenciando la rotura, esto aludiendo a métodos de reparación como el kintsugi japonés.²

Ella trata la rotura, pero también la resalta como parte de su proceso artístico.

Esta dualidad de materiales que contrasta Freitas es un juego entre memoria y tiempo, siendo los pilares de su arte, en obras como “my old new chair”³, se entiende que desde el nombre ya nos alude a un pasado y a unas vivencias y memorias que se contienen en su forma original y que la artista sobrescribe por medio de la imitación de las partes faltantes de este, dando como resultado una nueva forma que invita a reflexionar sobre la permanencia, las historias vividas y los rezagos de las mismas en el mundo físico.

La obra de Freitas y su manera de indagar en la memoria por medio del objeto que ha sido contenedor de la misma, es uno de los referentes conceptuales y formales a este proyecto, siendo

² En japonés kintsugi quiere decir «reparar con oro». Es método de reparación que celebra la historia de cada objeto haciendo énfasis en sus fracturas en lugar de ocultarlas o disimularlas. Es el arte de reparar cerámica rota con diversos materiales, incluidos oro, plata o platino.

³ Mi nueva vieja silla (traducción libre del autor).

este una búsqueda de memoria contenida en un objeto mueble, sumado a la representación de cambio por medio de las propiedades del acrílico de ser translucido, de no ocultar su forma sino resaltarla, siendo la base de la decisión de exponer los adentros estructurales de los muebles ilustrando su estructura interna y sus volúmenes, jugando con la transparencia de sus vacíos expuestos.

figura 4

Colección “Mi nueva vieja silla”, Tatiane Freitas, escultura



figura 5

“Querida cama”, Tatiane Freitas, escultura.



2.7.3 Doris Salcedo

Doris Salcedo es una notable artista nacida en Bogotá, Colombia, en 1958, su trabajo de cierto modo es resultado de la situación política colombiana, donde esta alude a temas relacionados a la violencia, la pérdida, la memoria y la condición humana. Estos tópicos son tratados por Doris Salcedo mediante la escultura e instalación donde a menudo se vale de muebles y otros objetos de uso común a los que descontextualiza de su función, e hila a nuevos lazos de significado dados por el tiempo y el contexto de los mismos, ligándolos a testimonios y experiencias de víctimas del conflicto y la violencia, generando reflexiones sobre memoria e identidad de un país sometido a tragedias, pero que no se limita solo a este, sino que puede ser extrapolado a cualquier contexto de conflicto y pérdida al que ha estado sometida la humanidad en su historia.

La obra de Doris Salcedo, “1550 sillas. Una topografía de la guerra”, presentada en 2003, en la octava bienal de Estambul, es una de las principales referencias para este proyecto. La artista

juega con el mobiliario, sillas en este caso, las cuales son presentadas apiladas, imposibilitadas para ser utilizadas, aludiendo a la ausencia de las innumerables personas alguna vez hicieron uso de ellas. Con la disposición de las sillas, la artista intenta develar la memoria que hay en las sillas, y el vacío que dejaron las personas que se sentaron en ellas.

figura 6

“1550 sillas. Una topografía de la guerra” Doris Salcedo, instalación. 2003



2.7.4 Alejandro Tobón

Alejandro Tobón es un artista colombiano, nacido en Medellín en 1978, este busca en su obra el evocar recuerdos por medio de la utilización de materiales reciclados, que cargan consigo un sentido emocional particular relacionable con el espectador, en el cual Tobón transforma en construcciones fantásticas, nuevas formas dictadas por la reconstrucción de elementos obtenidos de la destrucción de otros, Tobón centra su proceso artístico en el ensamblar piezas previamente separadas como si se tratara de alguna especie de lego, creado a partir de elementos reutilizados, como la madera, hierro y polímeros, que dependiendo de sus cualidades geométricas Tobón va descubriendo la forma a la que esos elementos se están transformando.

figura 7

Del proyecto. “Construcciones frágiles para un final de mundo”, Alejandro Tobón



Este artista tiene una estrecha relación en los principios de construcción más propios de oficios considerados de producción, siendo estos la artesanía, la carpintería y ebanistería, viendo en los procesos técnicos de estas un medio para su arte, donde este evoca a oficios tradicionales

pero dando resultados de alguna manera opuestos a el fin de dichas prácticas, creando una autonomía propia para cada obra, como sillas imposibles, esferas sin función, elementos inútiles para un función basada en el oficio, pero con una carga artística de trasfondo. Estas concepciones de Tobón son un punto de partida en la identificación del poder avalarme en la construcción de los muebles, su estructura, acabados, y detalles técnicos propios de la carpintería como sustento de su valor formal y de su posterior intervención por mismos medios de este oficio, de su corte y disposición realizado con técnicas y herramientas propias de la ebanistería, oficio en el cual desempeño como un sustento financiero y que en este proyecto incorporo en mi obra como una parte fundamental de la misma.

figura 8

“Sin título” Alejandro Tobón. 2016



2.7.5 Clara, A. Torrado Ibañez

El trabajo de grado, Génesis del Recuerdo (Experiencias de Memoria Emotiva a través de Estimulación Olfativa) de Clara, A. Torrado Ibañez, presentado en la carrera de Artes Plásticas, de la Universidad Industrial de Santander, es uno de mis referentes locales en mi proyecto, este estuvo basado en la creación de una obra, un espacio de instalación como tal, donde la experiencia olfativa y sensorial de los elementos y olores buscaban emular partes de las vivencias infantiles de la autora, mencionando al ambiente familiar, la culinaria y el hogar. Teniendo un soporte autorreferencial pero que buscaba la conversión de estas representaciones de experiencias propias en una nueva experiencia colectiva que despertara en el espectador memorias de épocas pasadas.

figura 9

“Génesis del Recuerdo” Clara, A. Torrado Ibañez, Instalación, 2022



Esta obra de Clara no solo es una referencia a la utilización de muebles y elementos que cargan unos recuerdos e historia personal de ellos, sino también en la idea a la creación de un espacio utilizando los elementos con carga memorial, y que logre evocar en el espectador un sentido de anterioridad, de estar frente a objetos y elementos que han cargado con una historia a través de los años, teniendo también un soporte basado en la niñez, siendo entonces un referente a cómo se deben de organizar los objetos en pos de generar un diálogo no solo por ellos mismos sino también en su disposición en el espacio de instalación.

3 Capítulo 3. Desarrollo de la obra

A partir de las bases conceptuales que sustentan el proyecto, este capítulo se centra en el desarrollo formal de la obra, ilustrando los diferentes pasos, desde las decisiones plásticas y técnicas de la mismas hasta llegar a su finalización en sala de exposición.

3.1 Antecedentes personales

Mis antecedentes personales, los que han perfilado las bases para este proyecto de grado son en su mayoría trabajos finales presentados en parte del programa de Artes Plásticas, periodo en el cual fui descubriendo y tratando los temas que más reaccionaban a mi proceso artístico, encontrando una línea de trabajo, de conceptos y materiales que dieron la pauta para llegar hasta este proyecto.

Uno de los trabajos que más han influenciado fue el llamado: Y ¿cómo era la tía Licia? Esta obra nació de indagaciones personales sobre la memoria como el proceso de recordar lo perdido a través del paso de los días, meses y años que transcurren en una vida y cómo entre más distancia se está de la pérdida, del luto y del duelo, más nublada es la idea o la figura del ente perdido y es tenuemente remplazada por nuevas concepciones que derivan del proceso de revivir personas a través de recuerdos desde la memoria, que no logra ser fiel ni fidedigna con la realidad y responde a los sentimientos que se busca evocar en el recuerdo y no al hecho real que ocurrió o que fue.

Esta obra fue llevada a cabo por medio del álbum de fotos de mi difunta nona, que eran los objetos de memoria y que, aunque era una representación fiel de las personas que se encontraban en las fotos, para ella era difícil recordarlas, y que, dependiendo de su humor, podrían ser recuerdos buenos o malos, independiente de la fotografía.

Al final la obra se centró en los recuerdos de la tía Licia de mi nona, y en un retrato de la misma que fue intervenido con la utilización de puntillas que funcionarían como el tiempo, en este caso dividido en sistemas numéricos contables, siendo pequeños puntos de olvido que están nublando la fotografía, formalmente en puntillas puestas en puntos estratégicos del retrato aludiendo a cómo intentamos recordar, pero el tiempo y la memoria van olvidando o reinterpretando recuerdos que generan un resultado diferente a lo real ocurrido.

figura 10

"Y ¿cómo era la tía Licia?" Henry D. Bermúdez, 2022



Esta fue de las primeras propuestas artísticas en las que me interesé en la reconstrucción de la memoria, en la búsqueda de representar diferentes nociones de los recuerdos y cómo estos pueden estar contenidos en objetos, y en cómo la búsqueda de estos y su intervención pude dar a la creación de diálogos artísticos basados en la reflexión de las partes dichas. Esto sumado a que en esta propuesta me valgo de la utilización de uno de los elementos a los que me he encontrado más expuesto desde niño, las puntillas, material más que propio de los talleres de carpintería, siendo un acercamiento al poder utilizar técnicas y elementos de un oficio y exaltarlos volviéndolos parte del proceso creativo artístico.

Mi segundo antecedente fue el proyecto de arte y comunidad realizado en colectivo con Edwin arias y Carlos López, titulado La Memoria En Cabecera Casa Mayor, este se basó en el proceso de interacción y comprensión de la comunidad de ancianos residentes del hogar gerontológico ubicado más precisamente en Carrera 37 N° 44-51 Cabecera del Llano. Los cuales eran pacientes de Alzheimer, enfermedad mental progresiva que se caracteriza por una degeneración de las células nerviosas del cerebro y una disminución de la masa cerebral; las manifestaciones básicas son la pérdida de memoria, la desorientación temporal y espacial y el deterioro intelectual y personal. El proyecto se centró en específico en tres residentes de esta institución, María Antonia Silva de Ochoa, Socorro y Dora.

Con estas tres mujeres se hicieron y recopilaron diferentes entrevistas donde tratábamos de entender un poco más de ellas y de su pasado, de lo poco que podían recordar de sí mismas y su entorno, de estas cintas se vio como resultado la repetición de unos recuerdos muy específicos, pese a que a veces ellas no recordaban bien su nombre o a sus hijos y familiares, si recordaban estos en casi todas las entrevistas y que repetían varias veces en las mismas. Estos eran detonadores

de memoria para ellas, ya que podían hablar con lujo de detalles de estos recuerdos, mas era el único caso en donde podían hacer esto.

Posteriormente al encontrar estos elementos de memoria que lograban trascender al Alzheimer, siendo para Dora su infancia aprendiendo la ganadería como oficio en la granja de su tío y el cuidado de los caballos, para María su primer trabajo en la farmacia de su papá, la fachada de la misma e indicaciones de donde se ubicaba, y para Socorro el jardín de la casa donde vivía con su difunto esposo, las rosas y plantas que allí cuidaba, se realizó un ejercicio artístico, creando tres elementos de carácter decorativo que ellas pudieran tener en sus habitaciones y se mantuviera presente en su cotidianidad, esto tratando de representar los recuerdos a través de unas pinturas en retablos que lograrán seguir preservando estas memorias que ellas atesoraban pero que están cada día más cerca de ser perdidas.

figura 11

"Proyecto la memoria en Casa mayor, Maruja y Socorro", 2022



figura 12

"Proyecto la memoria en Casa mayor, Doris", 2022



Este proyecto me sirvió para experimentar cómo cada persona puede ligar memorias a diferentes cosas en un proceso muy personal, a objetos, a lugares, sentimientos y sensaciones, que logran detonar en una memoria que trasciende de la cotidianidad del individuo y que aún padeciendo de una enfermedad que se alimenta del olvido, estos tienen unas raíces fuertes que se reniegan a desaparecer, y que desde la idea de conceptos es factible en encontrar y ligar a objetos de una memoria sea propia o representada desde concepciones que este puede adquirir desde el proceso artístico, y en como buscar los elementos que sean remanentes de memorias concedida por cada individuo en objetos, en sentimientos y en espacios, y cómo encontrar dichos contenedores de vestigios memoriales.

3.2 Proceso

Para mi proyecto disección de la memoria, desde un principio y sin haber encontrado en su totalidad los conceptos que iban a validar el mismo, ya tenía decisiones seguras sobre la realización formal de la obra: que se sería una instalación y que se basaría en encontrar elementos físicos ya existentes, muebles u objetos cotidianos, y su intervención a través de ser cortados en piezas.

Posteriormente, al lograr llegar a una claridad en cuanto al rumbo conceptual de la obra, basado en la búsqueda de la memoria, decidí plenamente que debía enfocarme en la utilización de muebles de madera que estuvieran dotados de una vida y recuerdos dados, llegando a la relación entre la memoria de los objetos y la memoria del mueble que los contuvo. Esta decisión encaminó mi búsqueda de muebles con la cualidad de ser contenedores, y que estos contaran con haber tenido una vida, un relato plausible del paso de tiempo en ellos.

Cuando ya había definido el tipo de muebles que tendrían que ser los protagonistas formales de la obra, tenía que concluir una manera de intervención que lograra evidenciar plásticamente mis intenciones de develar la memoria de un mueble contenedor y su relato, teniendo en cuenta que las cualidades de los tipos de muebles elegidos eran la de delimitar un vacío dado por su estructura, en la que debía albergar diferentes elementos al paso de su vida útil, y que era más que seguro que muchos de estos ya no existían o era improbable que fueran encontrados. Solo quedaba el espacio donde habitaron, el mueble como tal, y que para este proyecto eran estos espacios de vacío donde se podían encontrar los rezagos de memoria de los mismos. La decisión de cómo intervenir, cortar este mueble, tenía que ser con el fin de mostrar estos adentros, la estructura que se encuentra ajena y que debía ser expuesta en pos de la obra.

Ahora bien, habiendo definido un fin formal en lo que debería presentar la obra, era necesario indagar en las formas de corte que se podían implementar en el objeto mueble, y ya

desde un principio era imperante que esta intervención no fuera un proceso brusco y tosco que, en vez de representar una búsqueda de memoria en un objeto mueble, fuera la destrucción de la mismas desde casi una perspectiva de violencia. Por esta razón, con mi relación de trabajo con las artes de la carpintería, era necesario un resultado que evidenciara un desarrollo limpio y sin brusquedad, que se apartara de la destrucción más burda y fuera un proceso de descontextualización y de creación a un elemento plástico interesante y cuidado en sus detalles.

La técnica formal de corte necesaria para esta obra fue encontrada en una de las prácticas médicas de estudio de cadáveres con fines científicos. La disección clínica, fue el proceso limpio y exacto que buscaba tener un control sobre cada pieza separada para su posterior estudio.

En este punto, habiendo encontrado la técnica que me funcionaba, debía emularla en el objeto mueble de la obra, pero primero debía ver qué tan factible era la realización de estos cortes llevados a un mueble de madera, qué tan posible era utilizando las diferentes herramientas a las que disponía en el taller de carpintería y sus resultados en cuanto a la calidad de los cortes y su dificultad física.

Para poder experimentar sobre estas técnicas de corte, me valí de una estructura pequeña, un cubo de mdf, que corté en 4 piezas, todas iguales, con una sierra de mesa, herramienta con la que se hacen la mayoría de cortes en un taller de carpintería. A partir de este experimento llegué a varias conclusiones: La primera, fue que, aunque la sierra de mesa es muy precisa en sus cortes, en grandes formatos como un mueble ya construido, no es factible cortar más allá de 10 cm, a lo ancho del mueble; La segunda, que generalmente los muebles de madera se arman en ciertas partes con puntillas, cosa que daña los discos de la sierra, que están hechos para cortar madera y no metal.

figura 13

"Prueba técnica cortes", 2023



Al haber descartado la sierra de mesa para realizar los cortes, cabía la opción de usar la sierra de mano, siendo esta la versión móvil de la de mesa. Esta podía ser utilizada haciendo una estructura de guía encima del mueble para poder realizar los cortes, pero se presentaban las mismas dificultades con el corte de puntillas y el posterior daño del disco de corte. Siendo este método factible pero bastante complejo y que requería del sacrificio de los mencionados discos, lo que significaba el desperdicio de una herramienta que no es económica, fue descartada.

Desechada la idea de usar la sierra como opción de maquinaria, la conclusión más obvia fue la de volver a las herramientas manuales, entonces, pensé en los serruchos, que han sido usados desde antaño antes de la aparición de la maquinaria eléctrica. Sin embargo, al realizar algunas pruebas con este me di cuenta que no daban acabados muy limpios, tendían a astillar la madera y dejar los cortes muy desprolijos, aunque por su tamaño alargado si lograban cortar en su totalidad el mueble. En conclusión, el serrucho era una opción, pero no la mejor de estas.

Teniendo la idea clara sobre que herramienta me podía dar resultados, aunque no muy óptimos, comencé a indagar en serruchos que fueran de más precisión, que pudieran ejecutar cortes limpios, lo que me llevó a comprender que los serruchos occidentales no se caracterizan por ser muy precisos, por lo que, si bien cumplen su función, no era lo que necesitaba. En este punto, encontré los serruchos japoneses, que, aunque tienen un costo más elevado que los occidentales, también son de calidad y resultados acordes a las culturas asiáticas, como la japonesa en la que persiste la búsqueda de perfección y el detalle en sus técnicas. Entonces, se podía decir en este momento que la herramienta con la que se iban a efectuar los cortes, la intervención del mueble, era un serrucho japonés ryoba, en japonés, doble filo.

En ese momento, definido el objeto y el proceso de intervención con sus respectivas herramientas para llevar acabo, era el tiempo de encontrar ese mueble o muebles de madera que cumplieran las ideas con las que se venía desarrollando el proyecto. Para esto comencé una búsqueda en diferentes plataformas de venta de segunda, como olx, donde las opciones eran muy limitadas o eran muebles de materiales deficientes que no servirían para su intervención, sumados al hecho que era realmente difícil saber la historia de este mueble, el relato que lo precedía. Frente a esta situación era mejor opción buscar muebles en mis alrededores más cercanos, como vecinos, amigos, familiares, o en alguno de los realizados por mi papá el cual lleva trabajando en la carpintería desde hace bastantes años y había realizado alguno que otro mueble en la casa de la mayoría de mis familiares y conocidos.

En esta búsqueda, recordé un mueble que antes estaba en la casa donde vivíamos y que con el tiempo había sido regalado a mi nona Lucila, mi abuela paterna, y se encontraba sin dueño y con un futuro incierto, pues mi nona había fallecido. El mueble se encontraba en la casa que había

iniciado el proceso de venta, lo que lo hizo el elegido para poder realizar mi obra, pero tenía que saber más sobre el contexto del mismo, la historia, el relato que le daba su identidad y memoria.

figura 14

"Mueble elegido", 2023



Para saber la historia de este mueble tuve que hablar directamente con su creador, mi papá, quien compartió conmigo por qué lo hizo, en que fechas, que motivaciones estéticas le sirvieron de inspiración, cómo era este en un principio y cómo fue cambiando a lo largo de los años. También hablé con mi mamá y mi hermana sobre lo que recordaban sobre ese mueble, y con una de mis tías, quien vivió con mi nona hasta su fallecimiento.

Gracias al resultado de esta investigación, que se relata en el capítulo 2, descubrí que había una relación estrecha entre quien soy como persona, mi infancia y el mueble, en tanto fui su primer propietario, para luego ser de mis papás por así decirlo, y finalmente de mi nonita Lucila.

Al tener una conciencia de cómo este mueble había pasado por diferentes personas y había contenido y tenido diferentes utilidades es de donde se prosigue con la resolución plástica de la obra, teniendo en consideración cómo se debía lograr plasmar estas tres estancias de vida que tuvo este mueble.

En el primero de los tres momentos que definen a este mueble, es como contenedor de ropa y juguetes de bebe, en este caso de mis pertenencias. En este periodo de tiempo, y siendo su forma primaria, el mueble era de color celeste, con dorado y pomos también de este color. Siento estos colores como este vio la vida, es una de las decisiones estéticas el llevar al mueble a como era en principio, buscando llevarlo a sus inicios, donde comenzó la historia de este buscando retratar cada etapa del mueble desde su génesis hasta su final como objeto utilitario.

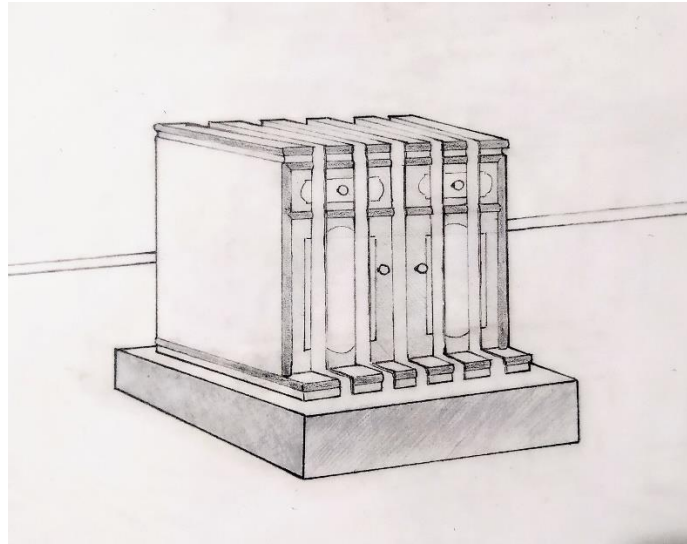
Como era necesario plasmar en el mueble tres momentos de este, y siendo la idea plástica del proyecto el cortar en varias piezas el mismo, se podía sustentar por medio de la agrupación de piezas en tres grupos los periodos de tiempo es la intención evidenciar, habiendo una separación de años entre los tres momentos. El más largo, su primera etapa de color celeste y como contenedor de ropa y juguetes, debía ser la que más abarcara espacio en la obra; su segundo momento, más corto que el anterior, como biblioteca; y su etapa final, almacenando telas y elementos de costura, que terminó siendo casi igual de breve que la anterior.

Al tener estas concepciones de tiempo claras, era imperante el pensar en la cantidad de cortes y piezas en las que era posible separar el mueble para abarcar cada momento. Algunas de

las ideas primerizas fue la de separar en 6 partes, siendo uno de los primeros bocetos realizados la imagen que presento a continuación.

figura 15

"Primer boceto", 2023

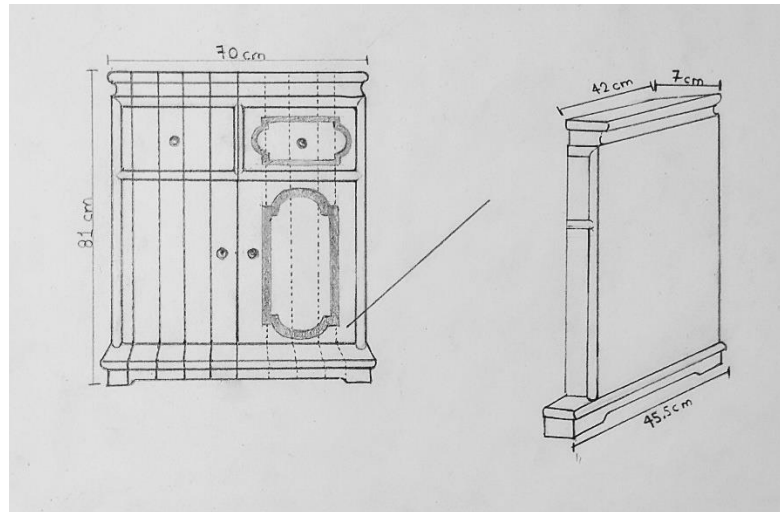


Aunque en un principio el tener 6 piezas llegaba a funcionar, la idea fue al final dejada atrás por la poca cantidad de piezas que se obtenían y su difícil separación en tres momentos de tiempo, sumado al hecho que perdía el factor de serialidad al ser menos elementos.

Al descartar esa cantidad de cortes, fue requerido pensar en obtener más piezas con las que se pudiera lograr el juego visual y la representación de periodos que se buscaba, y ahora impulsado a avalar la cantidad de piezas desde el relato mismo referente al mueble, teniendo en cuenta que esta iba a regresar a su color original, y que había un laxo de tiempo de entre 9 y 10 años donde este fue de este celeste mencionado anteriormente, funcionaba bien el pensar separar el objeto en 10 piezas, por lo que se realizaron los siguientes bocetos.

figura 16

"Segundo boceto de cortes", 2023



Aunque el hecho de obtener 10 piezas del mueble llegaba a funcionar, desde la perspectiva de como quiera llevar acabo la obra, las piezas eran muy pequeñas, ya que al ser tantas y el mueble no tan grande no había otra manera de cortar en 10 piezas sin ser de este tamaño tan reducido, por lo que la decisión final fue el obtener 9 partes del mueble, ya que formalmente eran una opción con más sentido estético para la obra y se abalaba en un periodo de tiempo en el que este mueble vio su primera etapa de vida.

Al tener estas definiciones ya establecidas sobre el desarrollo de la obra plástica, se siguió con definir qué hacer con las 9 piezas del mueble, teniendo en cuenta los 3 periodos de tiempo y su duración, por lo que se llegó a la conclusión de darle a cada momento unas piezas en presentación de una línea de tiempo. Siendo para la primera, las 4 piezas de comienzo, posterior 3 a la segunda y 2 a la tercera. Esto estableció una separación entre que parte del mueble debía ser una representación de cada parte de la línea del tiempo.

Para este punto ya se era claro como el celeste y los colores originales del mueble funcionaban como la representación de su primera instancia y de la estética que iba a tener esta obra, para la segunda parte y en relación a como fue una biblioteca era necesario buscar en elementos que pudieran ser añadidos a la obra pero que no rompieran con las ideas de conceptos y la idea de la obra, esto también aplicaba a la tercera parte. Estas discusiones dieron como resultado el encontrar objetos como las reglas de costura que alguna vez se guardaron en este mueble y la tela de flores como tal siendo esta de las más usadas por mi nona en su proceso de coser. En cuanto a la biblioteca era una solución bastante obvia pero que funcionaba mucho mejor que muchos elementos planteados, estos eran los libros, una máxima representación de lo que es una biblioteca y en preciso las páginas de estos, pero la incertidumbre ahora fue encontrar la manera de poder adherirlos a la obra sin perturbar lo ya establecido.

La manera en la que solucioné el añadir estos elementos representativos mencionados fue desde la técnica de forrar el interior de los cajones, que en este caso sería forrar la parte interna del mueble, en tela de flores y en hojas de libros en cada parte correspondiente, esto generaría la relación entre los periodos de tiempo del mueble y los objetos que habitaban en este, pero sin la necesidad de presentar a los mismos como tal, ya que esto conflictuaría con los conceptos de valor en el vacío y rezagos de memoria presentados en el proyecto, por medio del mueble despojado de su función de contener.

Para la primera representación de tiempo del mueble, decidí anexar un mueble más pequeño, la mesita de noche mencionada en la vida del mueble, en el capítulo 2, ya que esta iba en juego con la cómoda y habían nacido de la misma situación. Su diferencia es que esta nunca dejo de ser una mesita de noche de su dueño original y sin cambios drásticos los objetos que contenía.

figura 17

"Muebles pintados celeste y verde", 2023



Para integrar esta mesita a la concepción de mueble repartido en 9 piezas, surge la idea de intercalar la mesita intervenida también en diferentes piezas entre las 9, en específico las primeras 4, siendo estas las piezas que representan el primer periodo de la obra, esto cortando la mesita de noche en 5 partes de medidas iguales a las de las piezas de la cómoda en pos de una continuidad de escalas visuales en la obra.

Figura 18

"Sierra ryoba y pieza cortada", 2023



figura 19

"Muebles entrelazados", 2023



En cuanto al anexar la tela y las hojas a las partes correspondientes en la obra, también se suma el poner stickers en las primeras secciones de la obra, la presentación de la cómoda infantil, esto siguiendo una estética que indagando en mis memorias y de personas de una edad similar a la mía eran unos diseños predominantes en las calcomanías, tarjetas de regalos y de demás, ya siendo una estética de ilustración que evoca a los años 90 y tempranos inicios del 2000, esto sumado al hecho que en ese momento era muy común el tener calcomanías en los muebles que pertenecían a los niños o jóvenes, siendo una representación de lo cotidiano en ese momento.

figura 20

"Referencia stickers de la época", 2023



Teniendo decidido la parte de la obra de forrar ciertas partes de los cajones que se separan en esta obra prosigo a hacer unos bocetos digitales sobre cómo se vería esta intervención en las piezas de la obra.

figura 21

"Boceto tela de flores", 2023



figura 22

"Boceto hojas de libros", 2023



figura 23

"Boceto stickers antiguos", 2023



Respecto a el color en las partes más internas y de poco acceso de los muebles, partes que generalmente nunca se pintan, y los laterales del corte, estas están en color en pos de una homogenización de las piezas, como recurso que evite el foco a pequeñas partes de cada pieza, y esta pueda ser vista en su totalidad. Además, es la estrategia para exaltar su estructura y la continuidad entre una y otra. Un ejemplo claro, son las molduras en dorado que siguen el color hasta su lateral para dar la impresión de continuidad entre las piezas.

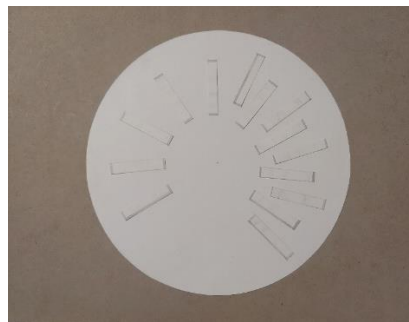
3.3 Planos y montaje en sala

Para el montaje de la obra, ya teniendo la cantidad de piezas y cómo deben ir estas formalmente, se prosigue con idear cómo presentar estas en sala, por sus características de serialidad y el aprovechamiento de los espacios vacíos dados por las formas estructurales descubiertas en esta, es necesario el ocupar una base blanca que contenga la totalidad de las piezas, esto para evitar el ruido visual de los diferentes tipos de piso en los que esta sea expuesta, esto para aislar del campo visual a los elementos de la obra.

Para esta base se planteó una circular y una rectangular, la primera respondía a una secuencia que evocaba más a un reloj en relación a un ciclo de vida como lo es la obra y el mueble, esta se pensaba de unas dimensiones, 1.25 m radio del círculo y un diámetro de 2.50m.

figura 24

"Montaje en base circular", 2023



Esta base fue descartada al final, por disminuir demasiado el efecto de serialidad que tenían las piezas, el de observar la totalidad de la obra, la secuencia de la forma de los dos muebles se perdía y era difuso conectar la forma entre una pieza y la otra, consiguiente la base elegida fue la rectangular para encontrar las medidas exactas de esta fue necesario el hacer una escala física de los planos en miniatura, esto logrando tener los planos exactos de montaje y de las piezas con sus medidas escaladas. Al tener la base en proporción se pudo llegar a concluir las medidas entre cada pieza, y su disposición en el espacio.

A la hora de montar las piezas de la obra en las dimensiones y disposición propuestas anteriormente, esta no llegaba a funcionar del todo por ser una gran cantidad de partes que estaban un tras de otra y daban la sensación de estar atiborradas. Las piezas demasiado juntas entre ellas, propiciaron la pérdida del juego visual al interior de las partes pues se generaron sombras. La solución al problema fue fraccionar la base en tres, que también fue una respuesta a la necesidad de resaltar y diferenciar los tres periodos de tiempo de la obra, con espacios entre cada grupo de

piezas, y con una separación entre cada base que permite el paso correcto de la luz y la no saturación del espacio.

figura 25

"Medidas entre piezas", 2023

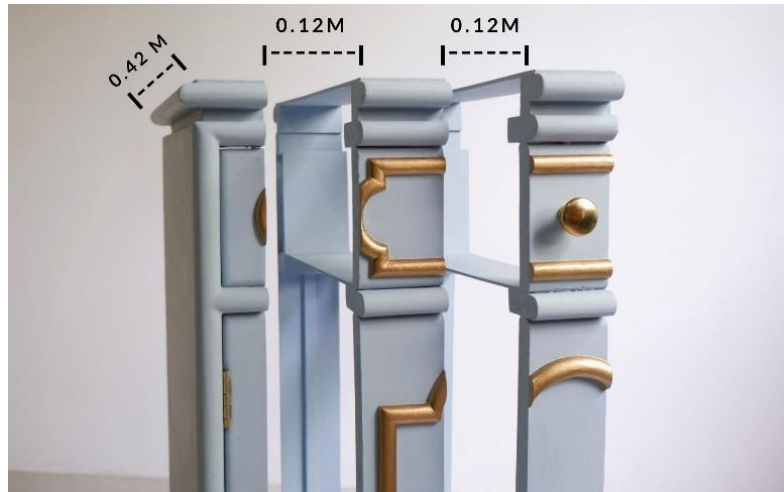


figura 26

"Medidas de tres piezas", 2023



El tamaño de las bases dado por la disposición de las piezas, es de 1.23m de largo, 0.85m de ancho: la primera base tiene 0.85m de largo; la segunda, 0.80 de ancho; y, la tercera 0.80m de largo y 0.65m de ancho. Todas cuentan con la misma altura de 0.12m y van en un ángulo que permite observar la estructura completa. Las piezas más pequeñas, que corresponden a la mesita de noche, se entrelazan entre la primera parte del mueble, dentro de la primer base siendo 4 piezas celestes de la cómoda y 5 de la mesita. Las siguientes bases siguen la angulación y medidas entre ellas dadas en la primera base, y estas cuentan con una composición en el espacio que permiten

que unas estén más arriba que las otras. El plano de la obra en sala desde una perspectiva cenital contado con las medias es de largo 3.58m, ancho 1.30m y alto de 0.94m.

figura 27

"Primer plano de montaje", 2023

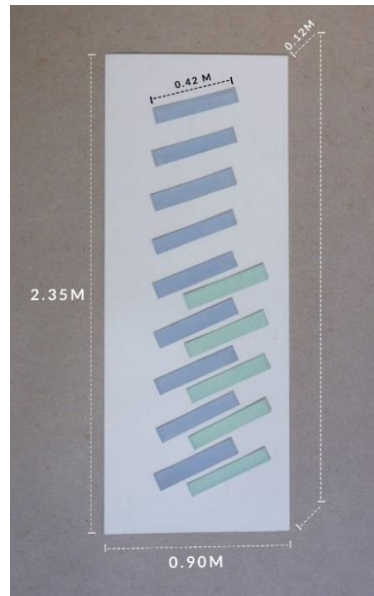


Figura 28

"Planos de montaje final en tres bases", 2023

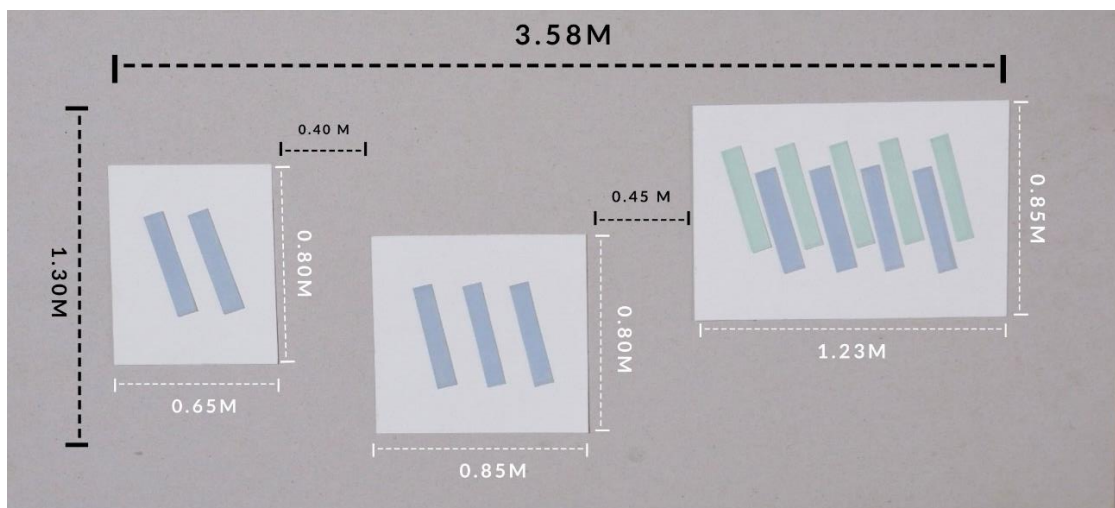


Figura 29

"Bosquejo rápido del montaje", 2023

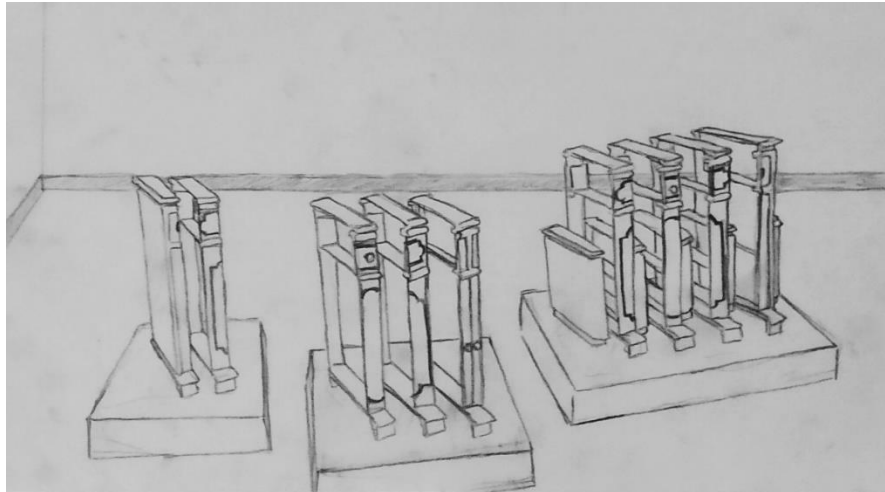


Figura 30

"Piezas en la sala de exposición", 2023



Figura 31

"Vista frontal de la obra", 2023



Figura 32

"Fotos detalle de la obra", 2023

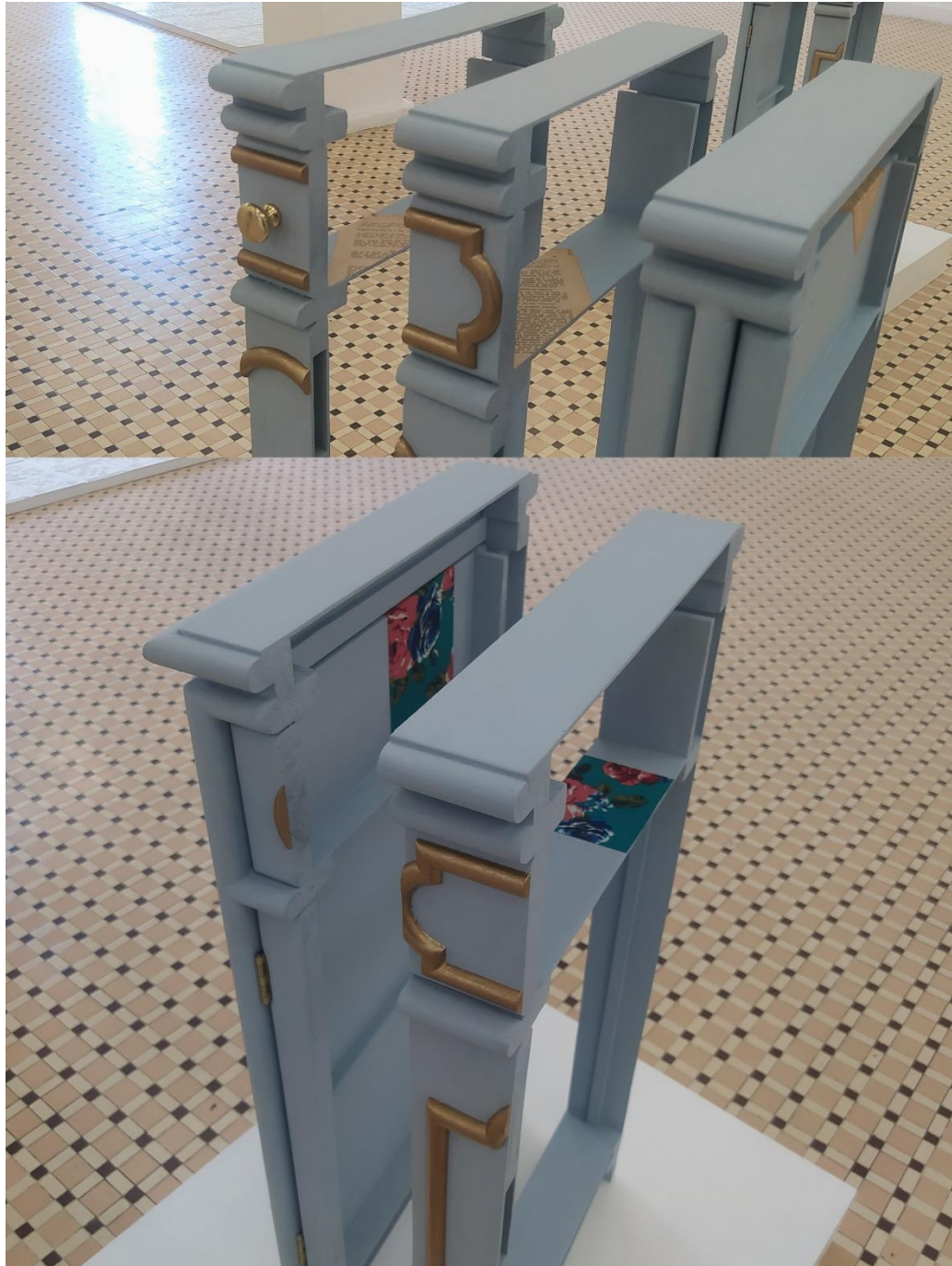
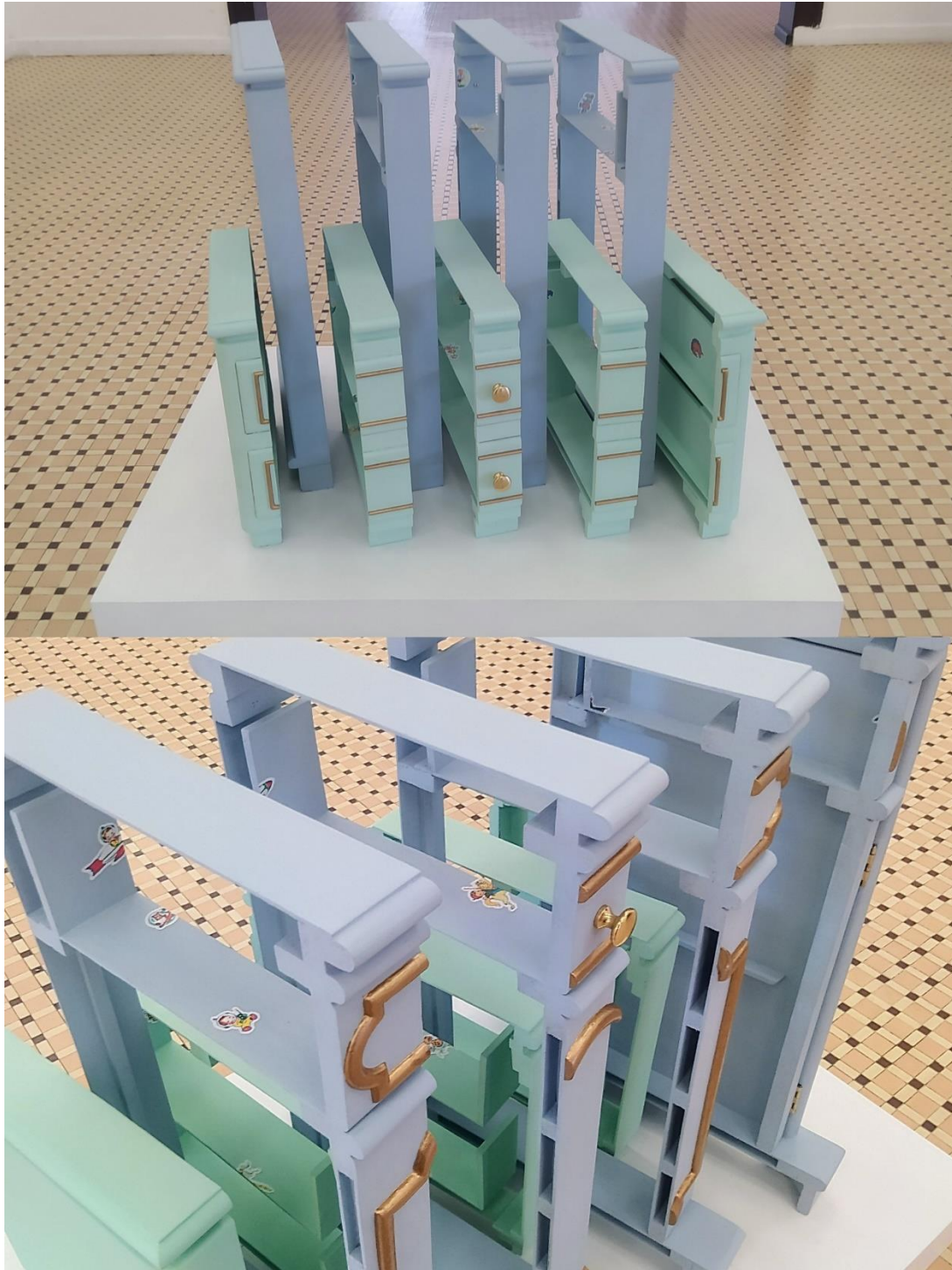


Figura 33

"Detalles pieza principal", 2023



4 Conclusiones

Este proyecto Disección de la memoria comenzó siendo un estudio más ajeno a mi persona en cuanto encontrar un sustento, un relato, un recuerdo que lograra encajar con las ideas del vacío, del contenedor y la disección, buscando esto en ambientes externos a mi persona, no queriendo que la obra estuviera relacionada con mis historias y recuerdos en su base de memoria, esto por una perspectiva de privacidad o tan solo por no encontrar alrededor lo que aparentemente era lo que buscaba, aun así el proyecto mismo me encaminó a encontrarme con los objetos que dan sentido al mismo, dichos presentaban una relación directa con mi persona y familiares, teniendo ahora una estrecha relación con las vivencias y recuerdos que le dan el sentido a la obra, esto me llevó a concluir como el trabajar directamente con sucesos y memorias vividas por mí y mis allegados podía ser más que suficiente y mejor aún, potenciar más mi obra siendo yo parte de la misma desde muchos años antes de la concepción de la misma.

Esta relación tan personal con el proyecto me dio nuevas luces, una mayor sensibilidad con interpretar la memoria no solo externa desde vivencias y personas que aparecen en los procesos artísticos para dar sustento pero que se van de manera efímera, sino más personal logrando permear entre realizador artístico y sustento conceptual en mi arte.

Ahora, Disección de la memoria no solo me encaminó a nuevas maneras de pensar el arte desde lo teórico, también me confirmó una línea de trabajo formal en la que ya había incursionado desde mi infancia, pero desde la perspectiva de creación separada del arte como tal, me refiero a la utilización de los recursos técnicos aprendidos desde la observación de mi padre en el taller de carpintería, donde ahora puedo relacionar diferentes materiales y objetos representativos de este oficio y sumarlos a otros elementos y técnicas que me han llamado la atención desde el campo ya más artístico, logrando tener una línea de trabajo con la que personalmente disfruto hacer y

explorar mezclando y jugando con diferentes oficios en pos de la creación de un arte que me permita expresarme a través de las formas y conceptos.

Como conclusión final la realización de Disección de la memoria sumado a mis trabajos anteriores me llevan a un proceso de arte más detallista en sus formas, evitando en cierta medida el arte más austero en sus piezas, más simplificadas y de menor complejidad formal, estas no representan un reto en su realización y desde mi perspectiva de artista debe haber un equilibrio entre formal y conceptual, en la calidad de los mismos, cual veo en ser muy consciente de la obra desde lo físico, buscando la exaltación de las formas por medio de composiciones e intervenciones generalmente ajenas a los elementos tratados, en pos de crear un diálogo entre el objeto y su intervención, que sumado a los conceptos abordados, logra su valor artístico. Esto fue lo que viví en el proceso del proyecto donde el buscar los conceptos e ideas desde lo teórico representó un reto, y fue un algo gratificante desde las ideas de construcción de arte, pero lo que disfruté más fue la complejidad que presentó el llevar la obra a su desarrollo formal requiriendo de una destreza y cuidado en cada pequeño paso que se daba, siendo esta realizada casi en su totalidad a mano, y es gracias al interés por crear por mí mismo e intervenir y convertir objetos, que este proyecto vio la luz.

5 Referencias Bibliográficas

- Aguilera, O. (2018). *Los caminos del arte pintura arquitectura constructivista*. El perro y la rana.
- Bergson, H. (1963). *La evolucion creadora en obras escogids*. Mexico: Aguilar libera los libros.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder.
- Hernando, I. G. (2013). Abrir para comprender: Disecciones anatómicas en libros medievales. *Titivillus*, 27-55. Obtenido de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/diseccion-anatomica>.
- L, A. C. (2010). Bauhaus: la unidad de arte y técnica. *Cuadernos de Historia del Arte*, 87-99. Obtenido de <https://bdigital.uncu.edu.ar/8831>
- Letamendia, K. d. (1983). El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, 1, 137-224. Obtenido de https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_1_Bellas_artes_EL%20CONCEPTO%20DE%20ESPACIO%20EN%20LA%20FILOSOFIA%20Y%20LA%20PLASTIC.pdf?hash=7e5275c9a2b2f057b279d9600718fa6b
- Mercader, A. M. (2009). *Wassily Kandinsky y la evolución de la forma [Tesis doctorado]* Universidad Politècnica de Catalunya. Repositorio institucional. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10803/6565>

Michel, H. (2008). *Ver lo invisible Acerca de kandinsky*. Ediciones ciruela .

Montero, M. R. (2018). *100 años de la Revolución Rusa. La influencia del Constructivismo en el estética publicitaria [Tesis de Grado, Universidad de Valladolid]*. Repositorio Institucional. Obtenido de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/30647>

Ocaña, G. A. (2017). *ARQUITECTURA DECONSTRUCTIVISTA: EL ARTE DE LA FRAGMENTACIÓN [Tesis de grado, Universidad de Valladolid]*. Depositorio Institucional. Obtenido de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33888>

Palomino, R. (2018). Arte Y vacío: Espacio Y Lugar En Heidegger Y Chillida (Miles Groth, Wagner College, Staten Island, NY. *THÉMATA. Revista de Filosofía*, 291-321. Obtenido de <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/3422>.

Pimentel, J. N. (2005). *los cambios sufridos en la escultura del siglo XX, el lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo ante nuevos abordajes [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]*. Repositorio institucional. Obtenido de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/56011>

Puente, J. V. (2010). Introducción a la historia del mueble. *Revista de Claseshistoria*.

Rodrigo Enrique, E. O., García Rodríguez, M. d., Morales Gómez, J. A., Vílchez Cavazos, J. F., Guzmán López, S., Montemayor Flores, M. L., . . . Ríos Briones, N. I. (2006). El arte de la

disección a través del tiempo. *Medicina Universitaria*, 8(33), 254-258. Obtenido de <http://eprints.uanl.mx/id/eprint/8360>

Smith, E. L. (1980). *Breve historia del mueble*. El serbal.

Wick, R. (2007). *La pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial.