

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



FACULTAD DE ARTE

El objeto cotidiano en la propuesta  
“La sombra de tu sonrisa”

Memoria que para optar el título de

Licenciado en Arte en la Especialidad de Escultura  
presenta el bachiller:

Alberto Enrique Patiño Núñez

Asesores:  
Johanna Hamann  
Verónica Crousse

Lima, septiembre del 2013

## Contenido

INTRODUCCIÓN .....	II
1 INVESTIGACIÓN .....	1
1.1 Reflexión sobre el proceso creativo.....	1
1.2 Marco teórico.....	6
1.2.1 Referentes visuales artísticos .....	6
1.2.2 Referentes textuales/teóricos .....	60
2 PROYECTO ARTÍSTICO .....	71
2.1 Presentación del proyecto .....	71
2.2 Sustentación del proyecto.....	74
2.3 Intención de la propuesta .....	77
3 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO .....	85
3.1 Características de los elementos utilizados para la creación del proyecto. ....	86
3.2 Materiales, técnicas y procesos. ....	127
3.3 Organización, configuraciones y ordenamientos.....	131
3.3.1 Medidas y escalas .....	131
3.3.2 Dibujos, bocetos y planos.....	132
4 MONTAJE / INSTALACIÓN .....	142
4.1 Análisis y descripción del espacio .....	142
4.2 Estrategia del montaje .....	144
4.3 Descripción del montaje.....	149
BIBLIOGRAFÍA.....	156

## **INTRODUCCIÓN**

El análisis del objeto en la escultura contemporánea nos permite dilucidar dentro del arte actual en qué consisten las nuevas poéticas y bajo qué regímenes son creadas. El presente estudio ayudará a realizar una lectura de los elementos que se encuentran subyacentes dentro de la obra de arte; elementos que nos dan una nueva óptica del arte y la escultura.

Dentro del estudio planteado, se considera relevante analizar la obra de arte contemporáneo no solamente desde sus características de existencia, sino desde su trascendencia. Es importante mostrar cómo se da la relación entre el objeto corpóreo y la significación que le es asignada. Esta valoración es la que se propone como elemento transformador dentro del arte. El análisis dilucidará el tipo de carga significativa que posee el objeto, así como la importancia del gesto o símbolo que está detrás de él.

Con esta memoria, se busca mostrar un espacio en donde se pueda dar la construcción de una poética del objeto y mantener una relevancia mediante los signos que estos pueden representar. El tema propone una revisión del arte y sus signos, así como la construcción de estos últimos.

## **1 INVESTIGACIÓN**

En este apartado, haré una reflexión sobre las motivaciones y detonantes que me llevan a la creación artística. Luego, en el marco teórico, se verán las líneas matrices de donde surge el proyecto final; es decir, se estudiarán casos específicos en la historia del arte del objeto cotidiano, así como sus implicancias plásticas y conceptuales.

También, se verán autores que sirven de base teórica al desarrollo de mi plástica, antecedentes de donde se parte para crear vínculos y encontrar caminos personales que difieren y a la vez aportan reflexiones.

### **1.1 Reflexión sobre el proceso creativo.**

La vocación hacia el arte nace de una necesidad básica de comunicación y de poder entender el medio en el que me encuentro. Existe una necesidad personal por darle forma a ideas que solo encuentran una expresión en una obra plástica. El camino con el que me he comprometido es el de la indagación personal, de asuntos vinculados con lo emocional y lo racional de las emociones e ideas.

Dentro de mi trabajo artístico, he ido desarrollando diferentes maneras y lenguajes para poder exponer las ideas que motivan mi creación. El trabajo ha evolucionado desde la abstracción en los inicios de mis estudios hasta la apropiación de objetos utilitarios de producción artesanal e industrial. Este cambio progresivo tiene su raíz, ahora que lo pienso a la distancia, en que lo que yo

proponía se perdía en la traducción al lenguaje abstracto; las ideas se disolvían en la búsqueda de matices apropiados para lograr una unión indisoluble de elementos que no fuera meramente anecdótica.

En el arte se dio una progresiva inclusión de elementos pertenecientes al espacio cotidiano. La incorporación de estos objetos surge por la necesidad de transformar la percepción que se tenía del arte y su espacio, se trata de valerse de estos elementos para mutar la realidad y crear nuevos espacios en donde fuese posible que lo inefable<sup>1</sup> surja con su fuerza transformadora.

Desde los inicios de mi formación como artista plástico, descubrí un interés especial por mostrar cómo, dentro del contexto artístico, la obra de arte basada en situaciones cotidianas era capaz de transmitir ideas o reflexiones referidas al ámbito personal; es decir, transformar lo representado en la propuesta y trascender la materialidad de la que está compuesta la escultura para ser una entidad artística con significación en un nuevo espacio. Las ideas y reflexiones personales de los trabajos hacen referencia a situaciones cotidianas en donde la naturaleza, funcionalidad y estética son puestas en tela de juicio. El equilibrio, la soledad, la no pertenencia, la ansiedad suelen ser representados a partir de la composición de dos o más elementos reconocibles que, por lo general, no pertenecen al mismo ámbito utilitario.

---

<sup>1</sup>*Inefable*: adj. Que no se puede explicar con palabras.

Considero importante, dentro de la búsqueda de un lenguaje personal, la manera cómo el artista afronta la comunicación con el espectador. Esta búsqueda ha derivado en un interés especial por utilizar recursos propios de la poesía, como la metáfora o la alegoría, para transformar al objeto cotidiano ordinario y convertirlo en obra de arte. Una de las maneras de buscar la trascendencia del objeto común es quitándole sus dotes utilitarias y reubicarlo en un nuevo contexto de significación. En este nuevo contexto, el objeto reformula su carácter mundano para poder realizar el acto de comunicación que el artista propone, ya sea conservando o revirtiendo sus dotes estéticas. Así, dentro de mi actividad artística personal la indagación sobre la imagen poética es muy importante, además de buscar la forma en la que se relaciona con la actividad plástica. La imagen poética es aquella en la cual los significados múltiples de las palabras funcionan en uno y otro campo. La imagen poética recoge y engloba todos los valores de las palabras, y tiene la capacidad de contener significados diversos, hasta los más disímiles. Desde los inicios de mi formación artística, me interesó el uso en lo poético de este recurso, que en realidad es una metáfora -elemento generalmente relacionado con la poesía y la psicología-, para presentar algo que no se describe directamente, sino que más bien se evoca, llevando una carga emotiva. La metáfora es de manera básica una forma verbal mediante la cual se identifica verbalmente algo real con algo imaginario o evocado. De este modo, se puede tomar y hacer del objeto o de la palabra algo flexible que puede ser transformado. Ello explica el porqué, dentro de mi propuesta artística, se buscó que los objetos comunes pierdan aquel valor nominal y/o su utilidad.

Luego de esta breve descripción, se podrá notar que, como ya se ha hecho en el pasado, es posible establecer vínculos entre la poesía y la labor plástica que desarrollo. Ambas tienen un poder transformador de la realidad y, además, utilizan herramientas y recursos similares, como la metáfora, con las que pueden desarrollar nuevas realidades y nuevas maneras de percibir nuestro entorno.

Justamente, parte del desarrollo de mi lenguaje plástico radica en la búsqueda de códigos y formas, como las cotidianas, con las que el espectador pueda sentirse identificado y se involucre de una manera más personal ante lo que está observando. Una motivación importante es la de superar la brecha de la mirada superficial de la obra de arte y se pueda llegar a una profundización nacida de la motivación, reflexión y posterior análisis de la obra.

Considero que el acto de compartir y la voluntad artística por expresar se perdían, en mi caso particular, en un lenguaje que solo era manejado por gente erudita. El acto de comunicación y sus consiguientes ramificaciones de diálogo se veían perdidos al encontrarse ante una barrera “idiomática”. Es por eso que escojo el camino de la figuración, como una manera no solo de poder plasmar mis ideas con mayor claridad, sino buscando ser consecuente con el planteamiento de comunicación, de cuestionamiento y de discusión que se puede generar a partir de la obra de arte y la labor artística.

Otro punto importante dentro de las motivaciones personales que me impulsan a crear como artista es la sublimación del pensamiento hacia la creación y

desarrollo de la actividad artística. Me interesa el proceso de creación que parte de la transfiguración de sueños e ideas hacia el campo artístico, cómo nos relacionamos con el mundo y cómo esto deriva en una actividad subconsciente que en mi caso, finalmente, deviene en producción artística.

La figura de la censura es otro de los elementos que me interesa explorar; cuestionar hasta qué punto el acto de creación es real y totalmente libre, o si esa libertad es relativa y se da solo hasta cierto nivel, condicionada por una delimitación basada en mis propias expectativas y censura interna. Propongo esta idea ya que, al hacer un análisis de la manera en que he ido trabajando las ideas que luego serán obra, veo una gran evolución en mi metodología de trabajo. Antes, esta consistía en desarrollar una idea múltiples veces en dibujo hasta conseguir el resultado deseado. Pero mediante este método las capas que se acumulaban sobre la idea inicial se hacían cada vez más pesadas hasta enterrarla del todo. Se desarrollaba un tema más estilístico que una búsqueda por hacer un trabajo de arqueología, si se puede emplear la metáfora. No quiero decir que esto invalide una forma de trabajo, pero pienso que la búsqueda exhaustiva solo me llevaba a un aislamiento en el que lo formal prevalecía. Actualmente, priorizo la idea y la motivación o necesidad para realizar la obra, como un primer filtro, para luego trabajar la imagen tratando de mantener intacta la idea inicial.

## 1.2 Marco teórico

En este apartado, desarrollaré conceptos y teorías que me permitan fundamentar y aproximarme más a la idea del proyecto artístico personal. Como tema central, se estudiará al objeto cotidiano en su inclusión en el arte moderno y contemporáneo. La revisión de la literatura sobre la metáfora y la alegoría en las artes plásticas permitirá encontrar un sentido de relevancia poética dentro del análisis del arte objetual<sup>2</sup> actual.

El marco teórico y la literatura en la que se apoya este capítulo ayudarán a encontrar puntos de cohesión para lograr un proyecto artístico no solo viable, sino pertinente en el contexto actual.

### 1.2.1 Referentes visuales artísticos

A principios del siglo XX, se inicia una búsqueda artística de nuevos valores estéticos y conceptuales en el objeto común, distintos a los que tiene como objeto cotidiano y utilitario.

El paso decisivo en esta dirección lo da Marcel Duchamp y su *Fuente* realizada en 1917. Con la elección de este objeto, y una nueva disposición que anula su funcionalidad (un urinario puesto de cabeza y firmado con el

---

<sup>2</sup>Arte objetual: estilo artístico que tiene sus raíces en el trabajo de Marcel Duchamp, pero que surge con más fuerza a mediados de los años sesenta.

Básicamente, postula que el cuadro, como se le ha conocido hasta esa fecha, se ha agotado como medio para expresar las grandes falencias del individuo y la sociedad; por lo tanto, los artistas adheridos a esta tendencia proponen un nuevo lenguaje que se hace cargo con mayor propiedad de la relación entre arte y vida.

Para eso, el objeto, proveniente de las más diversas funciones, es incorporado a las producciones artísticas, como un elemento real que se contrapone al ilusionismo de la imagen pictórica. (Vásquez Roca 2007: 13)

seudónimo R. Mutt, utilizado por el artista), Duchamp se apropia del objeto de tal manera que su selección y disposición se superpone al origen utilitario del objeto, visto ahora desde la perspectiva de la obra de arte y su valor no solo comercial, sino estético.

Este evento -el hecho de dar significado a la acción de escoger y cambiar la finalidad del objeto para la cual fue creado- abre nuevas perspectivas al uso del objeto cotidiano. La obra realiza la operación de descontextualizar al objeto, lo libra de su función haciendo posible que el espectador destruya nociones preconcebidas sobre lo que observa; de alguna manera libera la mirada y posibilita nuevas interpretaciones y percepciones. Se puede decir que a partir de este momento se profundiza en acciones que buscan superar técnicas tradicionales, y más aún en la búsqueda de aproximar el arte a la realidad, hablando directamente de ella y ya no solo representándola. En estos trabajos, el objeto se presenta sin deformación o caricaturización, pero ya no representa lo que es, sino una realidad, otra que lo sobrepasa.

Otro punto importante es la liberación del objeto de su carácter funcional y de consumo. Los objetos, dentro de la esfera de los sistemas capitalistas y basados en sus relaciones económicas, poseían un carácter fetichista el cual les es desprovisto al devolverseles su apariencia formal; al ser descontextualizados posibilitan una cadena de asociaciones y significaciones. La nueva denominación que se les da, su ubicación dentro

de los espacios artísticos convencionales, borran los límites entre objeto de arte y objeto utilitario.

Así, los movimientos artísticos encuentran bases en lo cotidiano y en el objeto material para replantear el sistema de significación y confrontar valoraciones estéticas relativas a la obra de arte. Se propone un breve estudio de tres formas en donde el objeto es utilizado como medio de expresión: en la primera, el objeto sirve de base para un fin mayor, no se da una revalorización del objeto en sí mismo, sino que sirve como un componente dentro de una estructura mayor, ya sea *collage* o ensamblaje, en donde la construcción busca generar un golpe estético.

En la segunda manera, el objeto está al servicio de lo poético funcionando como un elemento que evoca lo inefable. Aquí, el objeto desarrolla toda su capacidad de crear metáforas valiéndose de su forma y de la capacidad evocativa que le es conferida al abandonar su utilidad.

En el tercer punto, el objeto siendo la obra en sí mismo, el objeto es sacado de contexto y puesto en espacios que antes le eran ajenos, como los espacios tradicionales del arte formal. Aquí, se verá al objeto siendo la idea en sí; se observarán ejercicios en donde las modificaciones del objeto, si es que se dan, no buscan una experiencia estética ni ser evocativas; el objeto en sí es lo importante, haciéndonos cuestionar que existan diferencias entre el espacio del arte y la vida misma.

### 1.2.1.1 El objeto como soporte a una experiencia estética

La frase muchas veces repetida de Robert Rauschenberg, sobre cómo él quería trabajar “en el espacio entre el arte y la vida” sugiere un cuestionamiento de la distinción entre objetos de arte y los objetos de la vida diaria, y nos remite a los problemas planteados por Duchamp y su *Fuente*. El objeto artístico toma nuevos valores al desprenderse del contexto y significados artísticos habituales. Esto representa una rebelión contra la idea tradicional de “materiales nobles”, y un deseo de mostrar que las obras de arte pueden crearse aprovechando objetos humildes y hasta despreciables.

En su obra *Cama* Rauschenberg usa una cama para desafiar conceptos sobre lo que debería ser una pintura. La cama es una colcha a la que se le intervino con distintos elementos. Influenciado en sus viajes a Europa, Rauschenberg plantea en la cama la utilización de fluidos corporales, trayéndolo más hacia una vivencia de primera mano. Emplea los fluidos como elementos propios del contexto de una cama, utiliza diferentes objetos y diferentes tipos de arte (pintura, *collage*, escultura) para unificarlos con coherencia. Cuando se plantea al arte como el vehículo para experimentar sentimientos, Rauschenberg cuestiona esta idea de manera duchampiana. El título y su materialidad la siguen vinculando al

mundo real, dejando la intervención plástica como un cuestionamiento hacia el arte.



Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955

El interés de Rauschenberg al utilizar ensamblajes y *collages* era crear una obra que no resultara “cerrada” al espectador, sino que logre una conexión que permita al espectador ser más abierto, más consciente de sí mismo y de su entorno.

Rauschenberg se inspiró en la recesión económica que provocó en su Texas natal un excedente (*glut*) en el mercado petrolífero en la

década de los ochenta. Estos *gluts* son relieves murales y esculturas realizadas con señales de tráfico, tubos de escape, parrillas de radiador, persianas metálicas y otros restos de chatarra, que recuerdan a su famosa serie *Combines* de 1950, en la que trasladó el objeto encontrado de tres dimensiones al ámbito de la pintura.



Robert Rauschenberg, *Gluts*, 198?

A mediados de la década de los ochenta la economía de Texas, basada fundamentalmente en la industria de producción de petróleo, agonizaba por la recesión económica ocasionada por un excedente en el mercado petrolífero. Rauschenberg se sorprendió de cómo un “exceso” había sido el causante de la devastación económica de

esta zona de la costa del golfo, transformando el paisaje rural en uno decadente, salpicado de gasolineras cerradas, automóviles abandonados y barriles oxidados.

Luego transformó esta chatarra, aparentemente inservible, en relieves murales y esculturas exentas que denominó *Gluts* y que, como se dijo, tenían ya un antecedente en su famosa serie *Combines*. El artista no solo escogió estos objetos por su cotidianidad, sino también por sus propiedades formales. Tanto desde un punto de vista individual como colectivo, este tipo de materiales suponen el fundamento último de su vocabulario artístico.

Existen otros ejemplos notorios en la obra de Rauschenberg en los que los artículos y los objetos de consumo se superponen creando nuevas entidades en el arte. Se desplaza del arte tradicional a un lugar nuevo invitando al espectador a ser parte de las modificaciones que él plantea. En el caso de *Monogram*, se pueden identificar varios objetos como una cabra de Angora, una llanta de automóvil, recortes de diarios y una pelota de tenis, por mencionar algunos. Es difícil encontrar algún nexo temático que englobe a estos elementos, y pareciera que más bien se conectan al compartir un espacio en común. Krauss señala que le impresiona que las obras de Rauschenberg se vuelvan una superficie uniforme, un espacio en donde se puede dar esta uniformidad. Al describir así la

obra de Rauschenberg, Krauss plantea una alegoría con la mente humana, las obras se convierten en una alegoría de la conciencia o inconsciencia. (Krauss 1996: 41).



Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1959

Bajo las premisas del arte moderno existía una esperanza de poder cambiar conciencias mediante la comunicación, a través de imágenes. En este contexto, la imagen era concebida como expresión propia. Estos conceptos son desafiados con la estrategia del *Pop Art* cuando Warhol instaure un método que era considerado como subversivo para la creación de arte: fotografías que son serigrafadas a un lienzo. Con esto, el artista se concentra más en la toma de decisiones que en el acto mismo de la ejecución. Los

significados de la imagen se comienzan a expandir por yuxtaposición y desplazamiento.



Andy Warhol, *Brillo boxes*, 1964

A mediados de la década de 1960, Warhol llevó sus imágenes de productos de consumo al ámbito de la escultura. Haciendo recordar a una línea de montaje de fábrica, Warhol empleó carpinteros para construir cajas de madera contrachapada, idénticas en tamaño y forma a las cajas de cartón que se encontraban en los

supermercados. Luego pintó y serigrafió las cajas con los logotipos de diferentes productos de consumo: cereal Kellogg's, jabón Brillo, jugo de manzana Mott y el ketchup Heinz. Las esculturas terminadas eran prácticamente indistinguibles de sus contrapartes de cartón del supermercado.

Warhol expuso por primera vez estos trabajos en la galería *Stable* en 1964, abarrotando el espacio con cajas apiladas, que hacían recordar a una pequeña bodega. Se invitaba a los coleccionistas a comprarlas al mayoreo, y aunque no se vendieron bien, las cajas causaron controversia. En referencia a ellas, Warhol dijo más tarde que él buscaba algo común y fueron estos objetos cotidianos y mundanos los que lograron enfurecer a los críticos. La perfecta ejecución de estas como hechas “de fábrica” contrastaba fuertemente con las pinceladas gestuales de pinturas expresionistas abstractas.

Esto se ve con mayor claridad en el arte posmoderno a partir de los años setenta. Se crea una imagen alegórica al producirse una apropiación de la imagen por el artista. En su poder la imagen llega a ser otra cosa; añade otro significado, sustituye el significado anterior de la imagen reproduciéndola en otro contexto. El uso que se hace de las imágenes en la cultura visual de masas y donde el arte ostenta su papel de un modo u otro, convierte al mundo en un

conjunto de actos alegóricos dotados de nuevas significaciones en el proceso de consumo.



Claes Oldenburg, *Ice bag*, 1971

Las obras de Claes Oldenburg, llamadas también “esculturas blandas”, transforman el objeto de uso cotidiano cambiándolo de escala y de material (vinilo, fibra de vidrio, yeso, plásticos). A su vez, rompen con el concepto de escultura tradicional, que consistía en materializar la forma en un material rígido.

En su obra se da la unión de la tradición surrealista de pasar por alto la escala y funcionalidad del objeto con la fijación del *Pop* por el

consumo. Al perder funcionalidad para resaltar el estilo, el objeto utilitario se convierte en un ideal, invirtiendo el dicho modernista de que la forma debe seguir a la función; aquí la función sigue a la forma. Sus esculturas blandas, mecanizadas o no, nunca se quedan en el plano retórico. Por ejemplo, en el caso de *Bolsa de hielo* la obra se convierte en más que la representación de una bolsa de hielo. La obra consta de un inflador que se enciende y se apaga, consiguiendo un constante flujo de aire: el objeto va más allá de su utilidad y valor terapéutico para convertirse en un pulmón, en una extensión del propio cuerpo.

Como un complemento a su trabajo de transformación del objeto, Oldenburg se ve atraído hacia proyectos para monumentos públicos, los cuales desarrolla en los setenta trabajando con su compañera, la historiadora de arte holandesa Coosje van Bruggen. Intervienen el espacio con objetos cotidianos llevados a una escala mayor de la real, de tal manera que provocan un efecto grotesco, como con la bicicleta enterrada a la mitad en París en el Parque de la Villette en 1990.

El vínculo de la bicicleta con Francia se da desde la asociación con el Tour de France hasta las propuestas plásticas ya vistas de Picasso y Duchamp. La manera que eligen utilizar el objeto no es cogiendo su totalidad, sino más bien enterrándolo y dejando

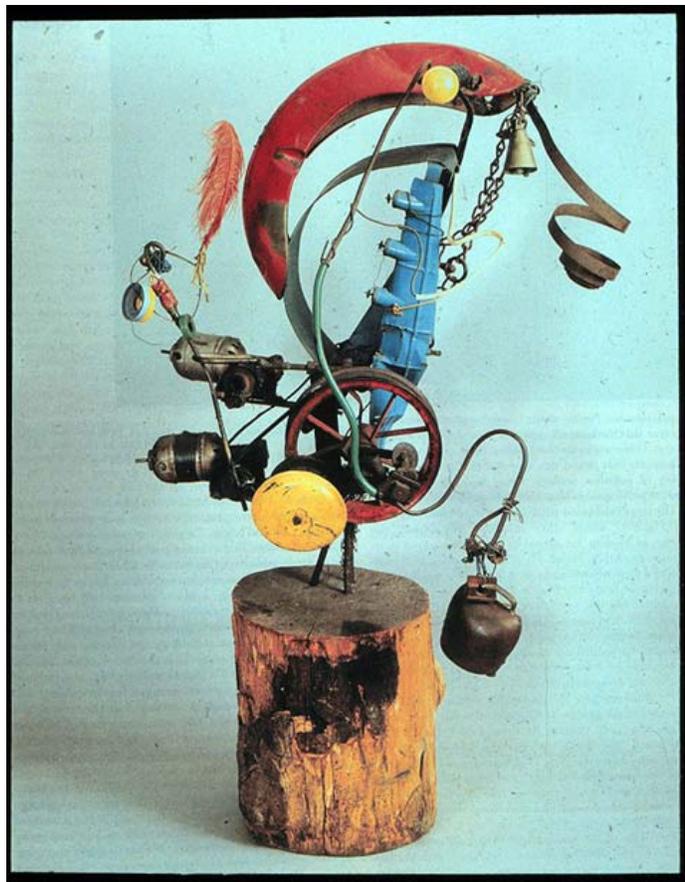
sobresalir solo ciertas partes. De esta forma, tienen un mayor control sobre la escultura monumental y el espacio dado por el parque.



Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, *Bicycle*, 1990

El trabajo de gran formato de Oldenburg invade un espacio reservado a monumentos tradicionales, empleando como ya se dijo materiales que no le son propios del objeto que representan. El objeto, al ser traspasado a una proporción aumentada, queda desnaturalizado, nos enseña a ver de una manera diferente lo que vemos a diario. Plantea cuestionamientos acerca de cuál es la función de una obra de arte y su estatus en la sociedad contemporánea.

A inicios de los años sesenta, Jean Tinguely, artista prominente dentro del grupo Nouveau Realisme, produjo la serie *Baluba*, en la cual hace uso de una serie de objetos cotidianos como juguetes de plástico, pieles de animales y chatarra de metal. Tinguely las realiza como un tipo de parodia de la escultura clásica, usando latas como pedestales y arreglando cuidadosamente sus componentes.



Jean Tinguely, *Baluba III*, 1961

Lo que parecía incompleto y aburrido al estar estático, tomaba un extraño encanto al ponerse en movimiento, como lo sería otra obra

de Tinguely concluida no mucho después de esta: *Le Ballet des pauvres* (El ballet de los pobres). Los objetos cotidianos cuelgan desde una estructura rectangular suspendida del techo, sujetos por cables de metal y bandas de goma. De esta estructura, cuelga un camión, una prótesis de pierna con una media de color rojo, una piel de zorro raída, una bandeja de plata, entre otras cosas.



Jean Tinguely, *Le ballet des pauvres*, 1961

Estos elementos están unidos al plano intermedio por poleas y palancas operadas por un motor activado por un temporizador programado. De repente, y sin que los sorprendidos espectadores se den cuenta, este conjunto de desechos da violentas sacudidas. Las formas y la diversidad de los materiales de estos elementos se unen mediante la velocidad de forma totalmente indeterminable; el espectáculo está acompañado por el estruendo de los objetos de metal que suenan en voz alta.

Tinguely deliberadamente utiliza el factor sorpresa y la confusión del observador como un medio de expresión artística. *El Ballet de los pobres* es una búsqueda de Jean Tinguely por ampliar su vocabulario artístico, por eso los movimientos y los materiales que trabaja son cada vez más expresivos, salvajes y caóticos. Él busca un espíritu libertario con esta serie de trabajos, la unión de arte y vida expresada mediante la revolución de lo cotidiano.

Una de los aspectos importantes del ensamblaje es que aporta los medios para que se dé una reconsideración radical a los formatos en donde las artes visuales podrían actuar.

### 1.2.1.2 Del objeto a la idea

A diferencia de los dadaístas, los surrealistas se apoyan en la liberación del individuo, en la creación de una realidad desprovista de ataduras en el mundo real y objetivo. El acto de provocación es volcado en busca de la liberación individual. Se fundamenta en el mundo onírico, aun cuando esto ya había sido cuestionado por las vanguardias de la época.

El arte basado en los objetos desarrollado por el surrealismo es resultado de estas prácticas. Es así que el objeto en el surrealismo se convierte en una vía usada para establecer una relación entre la realidad objetiva y la vida subjetiva, la vivencia en sí se ubica en el encuentro espontáneo y casual de las cosas. Una diferencia entre el objeto surrealista y el *objet trouvé* del dadaísmo es que Bretón le confiere un signo de deseo al objeto teniendo características siniestras de sentido surreal.

Por ejemplo, en *Cabeza de toro*, Picasso emplea un manubrio y asiento de bicicleta; dándonos una nueva forma en la cual los objetos son usados de una manera muy diferente a la que fueron creados.



Pablo Picasso, *Cabeza de toro*, 1942

Produce una nueva forma que no se esperaría al ver o al pensar en aquellos objetos por separado, aislados y puestos en su configuración utilitaria original. Estos objetos se hallan ahora subordinados a la nueva composición, que remite efectivamente a la cabeza de un animal: pierden su identidad, su capacidad de referenciar a la bicicleta a la cual pertenecen y queda neutralizada. A la par que se destruye el significado primario de los objetos, se da una nueva construcción que es absolutamente incompatible con los elementos originales.

El surrealismo libera al objeto, en su potencialidad significativa y enigmática, permitiéndole así que se nos muestre más allá de lo útil. En consecuencia, como liberador del objeto, este busca medios de significación del mundo, plantea un viaje al mundo interior del artista y una exploración de las posibilidades de la sensibilidad.

Mediante el objeto el mundo de la metáfora queda abierto. Para Breton el recurso poético por excelencia es el de la metáfora, recurso que a la hora de afrontar una pieza surrealista nos resulta muy útil pues al confrontar realidades opuestas (o no), o al elegir objetos sugerentes se puede inducir a la mente a crear asociaciones y relacionarlos con otros objetos.

La poética del objeto parte, tanto para los surrealistas como para el Dadá, de la desvinculación hacia las realidades que le son impuestas. Según Cirlot, en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (1986: 46), en su capítulo dedicado al concepto mágico del objeto, este puede ver su razón de ser desde diversos puntos de vista que siempre le son conferidos: así se puede valorar mediante su conocimiento *técnico*, que tiene en cuenta la función del objeto; el *estético*, que tiene en cuenta sus valores formales en relación al concepto de belleza; el *físico* que lo mide, etiqueta y clasifica según sus propiedades como cuerpo en un espacio y según el material con el que se construye y sus propiedades; y, por último, el

*sentimental* que lo tiene en cuenta de una forma subjetiva, en la que el objeto tiene valor por una serie de relaciones con el sujeto.

Desde que Duchamp desvincula objetos cotidianos de su contexto habitual y los desplaza a lugares y posiciones distintas que hasta este momento les habían sido negadas, el objeto como sí mismo hace una irrupción inquietante al adquirir una mayor presencia, ganando un misterio que su cotidianidad había ocultado; a la vez que revela propiedades estéticas, formales y visuales escondidas por su función utilitaria y cotidiana. El objeto se establece ahora como importante, no por su función o por su carácter estético, sino que adquiere importancia como objeto en sí mismo.

El objeto ya no sirve más para la función que tenía asignada originalmente. Tal situación ya es ajena al objeto, y las experimentaciones surrealistas se afanan por resaltar el matiz espiritual de los objetos y su análisis para encontrar rasgos expresivos nuevos y diferentes. Se crea una relación entre objeto y sujeto que intenta ser lo más equilibrada posible, pues ninguno de los dos predomina sobre el otro: uno toma la función de emisor, mientras que el otro interpreta y amplía las señales.

*Le déjeuner en fourrure* de Méret Oppenheim consiste en una taza con plato y una cucharita que han sido forradas con piel de gacela.

Los objetos se encuentran desligados de su funcionalidad mediante una ingeniosa modificación de sus superficies. Su utilidad se encuentra alienada dando paso a la provocación ya que *Desayuno en piel* es una clara alusión a los genitales femeninos a la vez que juega con el erotismo. La obra rechaza cualquier proceso que tuviera un fin convencional, juega con el fetichismo masculino haciendo una brillante burla del fetiche de Freud<sup>3</sup> mediante el absurdo.



Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936

---

<sup>3</sup>Se define fetichismo “el objeto sexual normal es sustituido por otro relacionado con él, pero al mismo tiempo totalmente inapropiado para servir al fin sexual normal”

Freud hace hincapié en el estudio del fetichismo como clave para entender angustias como el miedo a la castración y el complejo de Edipo ya que considera al fetichismo como una aberración sexual en donde el objeto sexual se encuentra desviado. Tomamos esta referencia en consideración al tiempo en que *Le Déjeuner en fourrure* es creado ya que luego estas teorías cambiarían dentro de las bases del Psicoanálisis posterior.

La nueva realidad introduce un espíritu en el objeto y lo hace partícipe de otros sistemas, como lo hacían los poemas-objeto de una primera época surrealista, en los que se relacionaba poemas con objetos que ampliaban el sentido literario de la obra.

Otro ejemplo lo encontramos en *Mesa con patas*. Aquí, Oppenheim elabora una mesa que tiene en el tablero huellas de un ave pequeña que contrasta con las patas de la mesa que representan a las patas de un ave grande.



Meret Oppenheim, *Mesa con patas*, 1939

Esta pieza nos hace evocar desde una relación de protección parental hasta la idea inquietante de un depredador y su presa. Es perturbadora esta pieza ya que, además, carece de un protagonista definido, lo cual causa extrañeza e intranquilidad. Esta mesa marca el regreso de Oppenheim al uso del objeto como protagonista en el desarrollo de su lenguaje surreal.

Otro ejemplo propuesto es el de *Cadeau/audace* de Man Ray. Esta pieza consiste en una plancha que tiene una hilera de clavos en el centro de manera paralela al lado más largo de su base. Aquí, como en *Le Déjeuner en fourrure* la obra hace referencia directa a su vida funcional aunque la niega debido a las modificaciones sufridas. Ambas obras buscan movilizar al espectador mediante significativas modificaciones que contrastan con el uso del objeto. Estos cambios se dan en aquellas partes de los objetos que más los identifican, provocando un alto grado de perturbación en el espectador al hacérsele difícil asir al objeto como convencionalmente debería ser posible.

El objeto obtiene parte de su poder evocador expresivo gracias a que conserva características de objeto “imposible” a la vez que mantiene algunos atributos que lo mantienen dentro del mundo de lo funcional. En el surrealismo se mantiene este tipo de manipulación

del objeto, manteniendo un alto grado de objetualidad y referencialidad.



Man Ray, Cadeau/ audace, 1921

Vemos así que la metáfora funciona como la visión particular que tiene el artista del universo, posee esa capacidad de expresar una realidad cuando a su vez pertenece al dominio de la imaginación. Gracias a la metáfora, se lleva a cabo una liberación de instintos reprimidos usando diversos elementos con significados sin una correlación necesariamente lógica, ya que el inconsciente lleva diferentes máscaras para expresar algo que no es siempre claro para la conciencia.

Una característica de la metáfora plástica es que, a diferencia de la metáfora verbal cuyas imágenes son captadas mediante la imaginación, en esta la imagen ya es provista por la obra artística. La imagen de la metáfora plástica no es inventada, sino más bien es desplegada para ser procesada a través de medios perceptivos del observador.

Existe una duplicidad en la imagen que se presenta en la metáfora: la de lo designado y aquella propia del objeto que sirve de base para la designación, no solo representa a un objeto a partir de sus elementos reconocibles, sino que también lo liga a la imagen de otro (sujeto y modificador). (Oliveras, 2007: 105)

Se puede observar otra aproximación en la obra escultórica de René Magritte. El lenguaje de Magritte es también llamado "realismo mágico" por cómo sus obras están compuestas por objetos y situaciones disímiles, siendo imágenes/pensamientos con un gran sentido poético.

Mediante la cotidianidad de los elementos que utilizó, Magritte buscó crear en el observador una sensación de misterio, un sentimiento profundo que lo situase en un mundo en donde la poética dota de un sentido trascendente a los objetos; su pintura era un medio y no un fin.



René Magritte, *Un Peu De L'âme Des Bandits*, 1960

Un ejemplo de esto se da en *Un poco del alma del bandido*. Magritte coloca un violín como representación de una cabeza y en la parte inferior coloca un cuello de frac con su respectiva corbata. Aquí, se puede apreciar cómo el violín pierde toda característica funcional para remitir a una parte del cuerpo valiéndose de la manera en que

es exhibido, además, de verse complementado por el cuello de camisa.

En esta obra, la interpretación del violín se ve abierta ante el espectador. Si bien remite a una cabeza a la manera de un retrato, el título misterioso juega un rol importante en la descontextualización del objeto. ¿A qué hace referencia? Es así que el objeto no sólo es recontextualizado, sino que aporta al imaginario del espectador, ya que exhibe nuevos elementos e interpretaciones que no se darían de no ser despojado de su ambiente natural y, sin perder totalmente sus características, pasa a formar una nueva entidad.

En la obra *Cuna en X*, Robert Gober muestra una contradicción que lleva a reconsiderar los elementos conocidos como domésticos y que brindan seguridad. Esta obra es una cuna/corral que está construida con una X de base en vez de tener una base rectangular. Esto la convierte en una negación de utilidad a la vez que posee connotaciones del mundo personal del artista; manifiesta la inquietud de Gober de convertir los espacios y objetos convencionales en lugares de “peligro”.



Robert Goyer, *Slantedplaypen*, 1987



X Playpen, 1987

El espacio utilizable termina siendo solo dos pequeñas áreas triangulares, lo cual no solo inhibiría el movimiento del niño que lo

pudiese ocupar hipotéticamente, sino que hasta podría ser considerado un castigo físico, casi como una prisión.

Gober ha realizado varias piezas que giran alrededor de esta idea de cuna, las cuales terminan siendo estremecedoras por el elemento infantil inherente a ellas. Gober se convierte en un referente personal importante desde dos puntos: primero, debido a la utilización de elementos convencionales cotidianos (casas, vestidos de novia, lavatorios) como parte de su léxico artístico, con el cual cuestiona a su sociedad y sus relaciones con instituciones como la familia, la iglesia y la religión. Estos objetos, que poseen gran ironía, sirven de punto de partida en las investigaciones acerca de los alcances de lo cotidiano como elementos capaces no solo de alterar su naturaleza, sino con capacidad de manejar un discurso artístico coherente.

El trabajo de Gober circula desde la metáfora surreal de elementos comunes hasta las instalaciones complejas en donde surgen alegóricas críticas a la sociedad conservadora norteamericana. Pero no por ello existe un desapego entre el artista y su obra. Si bien el trabajo se basa en lo objetual, esto no quiere decir que se emplee una mirada fría, más bien se utilizan elementos y recursos contemporáneos para que ayuden a dar forma a la vida interior del

artista de manera que su trabajo sigue teniendo una pertinencia contemporánea.



Robert Gober, *Untitled (Hairy shoe)*, 1992

En otras de sus piezas Gober coloca vello masculino dentro de un delicado zapato infantil en una pieza que no lleva título, pero es conocida como *Hairy shoe*. Aquí, las asociaciones que se dan por los elementos que componen la obra son oscuras y turbulentas. La delicadeza del zapato infantil trabajado en cera contrasta con la decidida presencia del vello masculino, logrando una pieza

perturbadora donde la contraposición de elementos nos moviliza ante las posibles nociones que establecemos entre ambos.

En *Killing time*, Ricky Swallow muestra una mesa de madera que ha sido servida con pescados, almejas y crustáceos, mientras que el mantel ha sido cuidadosamente puesto en un costado. Un balde yace y un limón parece hacer equilibrio cerca del borde. Serena y confusa a la vez, la mesa funciona como un marco congelado dentro de la vida del autor. Su padre era un pescador y la intrincada puesta de las formas recuerda la mesa familiar y toda la vida marina que el artista capturó en su memoria de niño.

El título parece corresponder tanto a la naturaleza muerta como a las interminables horas que debió haber llevado la ejecución de este trabajo. La meticulosa intensidad de la escultura es lo que sobrecoge. Un punto importante que encontramos dentro del trabajo de Swallow es el de la contradicción de la forma. La percepción es constantemente puesta a prueba cuestionando la relación entre el objeto trabajado y el material del cual está compuesto. Swallow menciona que los gestos de la composición en su obra ocurren en etapas iniciales de la misma; él se decide por un tema y luego desarrolla este. (Vance: 2001)

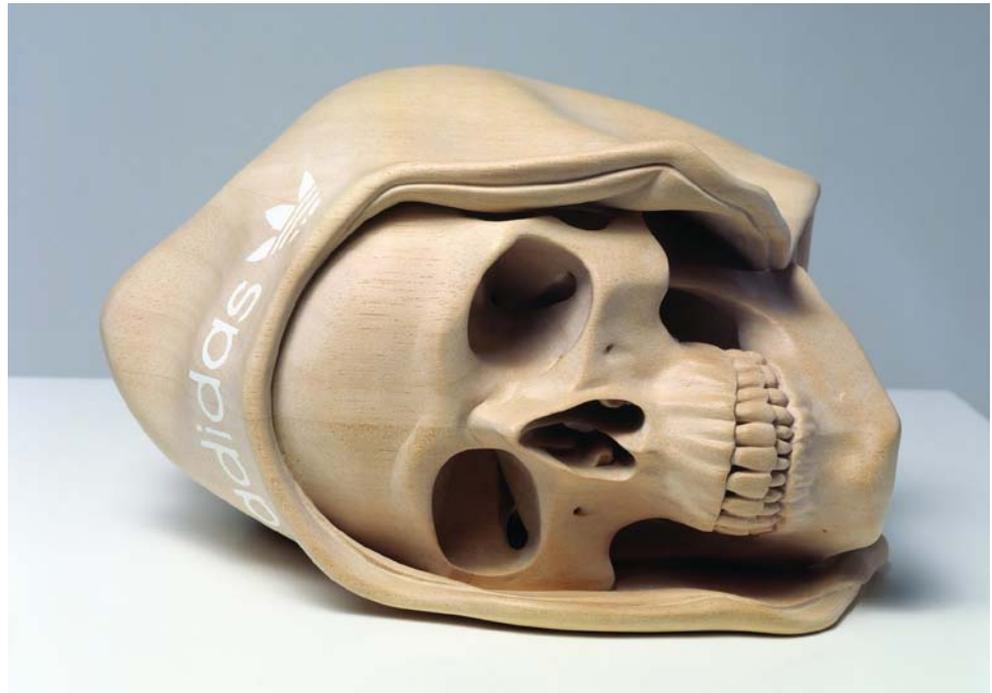


Ricky Swallow, *Killing time* (detalle), 2003-04

La destreza técnica lleva a Swallow a plasmar, prácticamente, todo lo que se encuentra a su alcance; es así que, cuando se presenta la oportunidad de hacer talla en madera, él aparece casi de inmediato como un intérprete de lo que el trabajo puede llegar a ser.

No solo su trabajo en un nivel técnico es tomado como punto de partida para mi obra, sino que la manera en la que los objetos son contrapuestos, me señala un camino dentro de lo figurativo. El absurdo ya estaba presente en mi trabajo, siempre lo estuvo, expresado en la búsqueda de elementos que no pertenezcan a un mismo espacio funcional.

En el caso de Swallow, las texturas, los elementos y el material, todo lleva a la creación de una nueva realidad transformada en donde se forman conexiones complejas en torno a la obra de arte.



Ricky Swallow, *Everything is nothing*, 2003

La obra de Swallow es una que no solo reposa en la destreza técnica, sino que más bien la aprovecha en una observación del mundo actual. El uso de una técnica antigua como la talla con el uso de objetos contemporáneos crea una ruptura semántica entre el objeto y lo representado, mostrando la viabilidad de esta técnica y forma de trabajo en el arte contemporáneo.

### 1.2.1.3 De la idea al objeto

El uso de los objetos cotidianos por medio del *readymade* da la posibilidad de realizar obras sin la necesidad de una habilidad manual tradicional, apoyándose en aquella relación lúdica, reflexiva y de asociaciones libres que entablamos con el medio.

El término *readymade* describe al arte creado mediante objetos comunes que no son considerados, ni utilizados normalmente como materiales artísticos.

El *readymade* encuentra su significación dentro del contexto en el cual es colocado. Hace difícil la distinción de lo que tradicionalmente es considerado como arte y lo que no lo es, retando así la naturaleza del arte mismo: es más importante lo que provoca, que la obra de arte en sí. No posee un orden establecido, es el azar el que hace que varios objetos se relacionen y que de ello emerja algo que impacta en el espíritu del artista y lo considere su obra; se convierte en algo encontrado y cambiado por el azar en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. El artista ve la potencialidad del objeto dentro de su discurso artístico, ya que el objeto, desde sus características formales y vida previa, despierta intereses y establece relaciones con su mundo interior. Esta potencialidad significativa motiva al artista a apropiarse del

objeto separándolo del mundo real, asumirlo como suyo y hacer que forme una estructura independiente de significación plástica.

Los objetos extraídos directamente de la realidad adquieren la capacidad de asumir los más diversos roles y significados a causa de sus usos y de las manipulaciones y relaciones a los que son sometidos por el artista.

Lo más resaltante en este proceso es quizá la importancia que cobra el gesto de Duchamp, que alcanza categoría de provocación y va más allá de la importancia de los criterios formales o de contenido. Y es aquí que ese gesto se convierte en arte; este se enfoca en apropiarse del objeto de manera más directa y real para imbuirlo de contenidos de carácter artístico, filosófico y poético.

Duchamp con sus *ready-mades* propone que los objetos introducidos en un contexto diferente pierden su sentido y función originales para asumir las propiedades de los signos, es decir, abstracciones que adquieren un nuevo significado en el ámbito del lenguaje.

La operación que otorga al objeto la función de representarse a sí mismo, desencadena otras representaciones que tienen su origen en la capacidad evocadora que todo fragmento de realidad puede

llegar a alcanzar, según el tipo de manipulación al que se vea sometido.

Para analizar el papel que el objeto asume en la totalidad de la propuesta, se debe considerar el carácter y la red de situaciones que los elementos empleados establecen entre sí, según la lógica de su distribución. En una producción objetual, por ejemplo, resulta muy distinto que el objeto aparezca solo o relacionado con otros elementos; y en este segundo caso, que los objetos mantengan la identidad como elementos separados o pasen a pertenecer a una unidad.

La naturaleza física del objeto y su funcionalidad se verán potenciadas, trastocadas, negadas o neutralizadas dependiendo de las circunstancias en que podría encontrarse. Por ejemplo, en el caso de Duchamp, este presenta dos obras que, si bien se basan en objetos cotidianos, poseen lecturas distintas sobre la apropiación del objeto y su espacio en el arte.



Marcel Duchamp, *En prévision du bras cassé*, 1915

Uno es *En prévision de un brazo roto*. Aquí Duchamp usa una pala de nieve a la que le coloca un título cargado de ironía. El otro ejemplo es *Rueda de bicicleta*, que es efectivamente una rueda de bicicleta, ensamblada sobre un taburete. Mientras la pala cuestiona la naturaleza del arte desde su objetualidad acentuada al no existir intervención sobre ella, la rueda establece relaciones entre los dos objetos que la componen haciendo que se diluya buena parte de su identidad funcional a favor de la estructura absurda que construyen.



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913

En *Rueda de bicicleta*, la rueda separada del resto del objeto que la haría utilizable es unida a un taburete de una manera también poco convencional. Cuando se une a este objeto estático produce una nueva forma extraña, lúdica y ambigua. La rueda mantiene cierta manera su funcionalidad, pero es ubicada de una manera muy diferente a su uso común; cobra una presencia relevante al ser separada del suelo y puesta a la altura de los ojos, revelándose rasgos no advertidos con anterioridad. Además, las piezas poseen

una disposición que hacen pensar en la estructura clásica de las esculturas en sus pedestales. Así, esta pieza presenta nuevas cualidades estéticas producto de la transformación sintáctica por la que pasan, las partes se ven subordinadas a una unidad mayor.

La ausencia de elementos que se relacionen y combinen en *Previsión de un brazo roto* hace que la pala, aun negando su utilidad debido al proceso de descontextualización, afirma su identidad autorrepresentándose. La pala tiene una doble condición al afirmar su artísticidad sin anular su identidad de objeto cotidiano; esto se logra al presentarla de una manera descarnada, creando un vacío que rodea su presencia. La pala se presenta completa, sin modificaciones que puedan cambiar su utilidad, como un objeto cuya utilidad puede ser directa e inmediata; a diferencia de Rueda de bicicleta que tiene elementos incompletos, o como en los *collages* y ensamblajes en los que una pequeña parte del objeto hace muchas veces referencia a la totalidad de este.

Como ya se vio anteriormente, en el caso de *Fuente*, Duchamp añade otro elemento simbólico en su proceso de descontextualizar el objeto cotidiano. Al cambiar de orientación al objeto, crea una nueva pieza con un matiz diferente. Si bien se puede seguir “leyendo” el urinario, este cambia de naturaleza y de función, ya que adquiere un nuevo título y ubicación. Su naturaleza material varía

mínimamente, pero su mayor modificación se da en cuanto reta al espectador a romper esa misma naturaleza de la que está hecho y se cuestione su existencia dentro de la esfera artística.



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

El arte objetual se vale de mecanismos que remueven los cimientos clásicos del arte y también de la sociedad, hace que el espectador se enfrente a la realidad (y por consiguiente a la percepción de la vida) de una manera diferente, no aceptando lo ya establecido. Cualquier objeto, gesto o intención, por inútil que pudiera parecer, puede ser utilizado como motivación para crear. Y no es a la belleza

a lo que se apunta, sino más bien a algo diferente, algo que pueda hacer pensar que hay algo más detrás de lo que en realidad nos es presentado. Este enfoque busca que el espectador no sea solo un observador, sino que pueda ser parte de la obra, que se pueda alejar de convencionalismos y de ideas preestablecidas.

Es en este contexto que se fueron desarrollando nuevas vanguardias a mediados del siglo XX. El *collage*, la acumulación de los nuevos realistas y el ensamblaje evidencian que no se trata solamente de la inserción de objetos o fragmentos de la realidad en piezas como cuadros o esculturas. No interesa el objeto escogido visto de manera aislada y encerrado en sí mismo, sino más bien su capacidad de operar transformaciones críticas, satíricas y hasta estéticas en un proceso que se encuentra alejado a las reglas del arte establecido.

El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente.

A partir de la década de 1960, el arte conceptual también acerca el objeto cotidiano al arte, pero desde otro enfoque. En este caso, el

concepto de la obra prima sobre el objeto mismo. Las tendencias son varias, desde las que suprimen al objeto convirtiendo el arte en pura idea o concepto hasta aquel que busca desplazar desde el objeto el concepto, en donde el espectador/receptor no sea un sujeto pasivo y participe de la obra de arte al cuestionarla y reflexionar a partir de ella.

Un ejemplo clásico del arte conceptual norteamericano es la obra *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth. Se trata de un montaje conformado por una silla plegable de madera, una fotografía de una silla y la ampliación fotográfica de la definición de diccionario de la palabra silla.

El artista cuestiona y pregunta en cuál de las tres sillas se encuentra la identidad de esta. Esto, muestra que el lenguaje no es blanco y negro como palabra y definición. El espectador es presentado ante la idea de que las tres representaciones son sillas, pero quizá solo una de ellas sea verdaderamente una silla. La definición del diccionario Oxford de la palabra silla implica la idea de que las imágenes y las palabras son dos entidades separadas, es decir, palabras e imágenes son signos que están conectados mediante de un intérprete.



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965

Es solo mediante su reconocimiento que los objetos y las palabras adquieren significado y a través de la interpretación, su sentido. Las diferencias que se dan en los distintos tipos de lenguaje, como el visual y el escrito, pueden fragmentar esta realidad o significado y hacer que lo familiar llegue a ser irreconocible.

La instalación *2 huevos fritos y un kebab* de Sara Lucas consiste en dos huevos fritos y un kebab puestos cuidadosamente en la mesa. Es una referencia al cuerpo humano y representa al cuerpo femenino yaciendo en la mesa. Esta cuestiona la definición de géneros y confronta la presencia predominantemente masculina en la cultura.

Los huevos hacen referencia obvia a los senos, generando un contraste entre la blandura y suavidad de ellos en oposición a la mesa que es por naturaleza dura. Los senos son también una metáfora de estimulación sexual.



Sara Lucas, *Two fried eggs and a kebab*, 1992

Otro ejemplo de su trabajo en donde emplea objetos cotidianos es *Au Natural*; esta es una representación de una escena conyugal en donde se ve un colchón sucio, un balde de zinc viejo, unos melones, un pepinillo y naranjas. Esta pieza sacude la idealización del matrimonio, haciendo que se vea como algo deprimente y mundano, casi como una condena. Los objetos simbolizan órganos sexuales, las frutas, al ser naturales, muestran su vitalidad, mostrando que

aun son útiles. En cambio, el balde simboliza la manera en que algunas mujeres ven sus genitales mientras envejecen.



Sara Lucas, *Au Natural*, 1994

El trabajo de Lucas emplea alegorías en donde el objeto cotidiano sirve como vehículo para poner sobre el tapete temas de sexualidad e identidad, relaciones de poder social y cuestionamientos de patrones de género.

Mauricio Cattelan posee varios ejemplos que pueden servir para graficar la alegoría en un contexto contemporáneo. “La idea es reorganizar algo que está ahí, re-presentar algo que ya existe” afirma Cattelan en una entrevista concedida a Nancy Spector (Spector, 2000: 08).



Caballo muerto (imagen encontrada), 2007



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2009

Cattelan toma la imagen de un caballo muerto que está echado en el pavimento con un cartel clavado en su estómago que dice: “Si prohíben la caza, habrá muchos más de estos” sacada de una manifestación a raíz de la prohibición de caza de zorros en una zona de habla inglesa. La imagen es reproducida con total meticulosidad por Cattelan, con la diferencia de estar en un espacio artístico y de tener la inscripción INRI en el cartel en lugar de lo anteriormente mencionado.

El artista hace su mejor esfuerzo por mantenerse lo más cercano a la imagen ante la notoria efectividad de esta, a tal grado de tomar una fotografía oficial de la pieza en el mismo ángulo que la foto encontrada en Internet.

A pesar de todo, las dos imágenes son distintas en cuanto la primera es una pieza perteneciente a las noticias y la segunda pertenece al ambiente del arte. La primera tiene el filtro de la realidad cotidiana, la segunda, lo conciso de la alegoría. Existe un potencial alegórico que se despliega en tanto hace alusión al sacrificio absurdo del animal como a la referencia de Jesucristo.

El trabajo de Hans Haacke está basado también en complejos juegos alegóricos. En su obra *Helmsboro Country* se ve una cajetilla de cigarrillos gigante que contiene unos cigarrillos de igual

proporción. En la caja se ve la imagen del senador norteamericano Jesse Helms, que en aquella época se encontraba en contra de la financiación de proyectos artísticos por parte del Estado norteamericano. La obra también muestra una crítica a la compañía tabacalera Phillip Morris, que es un prominente mecenas en el mundo del arte, y hacia Jesse Helms, cuya hostilidad hacia las artes es conocida y notoria.



Hans Haacke, *Helmsboro County*, 1990

La cajetilla y los cigarrillos dejan su carácter de objeto trivial para ser parte de un discurso contestatario. Por ejemplo, en los lados de la caja se encuentran declaraciones de Helms, y sobre los cigarrillos, la Declaración de los Derechos Civiles Norteamericanos. Nos

encontramos entonces ante algo más que la simple representación metafórica de la caja de cigarrillos como elemento cancerígeno; la obra está llena de mensajes que terminan por disolver la imagen del objeto, redireccionándolo y convirtiéndolo, en este caso específico, en sujeto de crítica a una empresa que posee un aura cultural y que es criticada y cuestionada en otros ámbitos. El trabajo de Haacke es provocador, pues busca mostrar los tejidos complejos del mundo del arte y su manipulación por parte de grupos de poder.

Las obras de Doris Salcedo están impregnadas por ese matiz de ser objetos con una historia anterior, cuyo uso nos da una lectura sobre su historia y la historia de aquellos a los que pertenecieron. Uno de sus trabajos, conocido por ese aspecto, es *La casa viuda* en el que Salcedo hace referencia directa a las víctimas de desapariciones producto de la violencia política de su país. Dos puertas fueron cortadas a la mitad y las piezas plegadas en ángulo recto con respecto a la otra. Entre este ángulo de una de las puertas, colocó un asiento de metal oxidado que era parte de una silla infantil. Esta tiene como patas dos costillas humanas creando una especie de mecedora.

Para Salcedo es importante mostrar la vida silenciada de los marginados, individual y colectivamente. Si bien su obra posee un

carácter de lamento, esto no alude a hechos específicos, sino más bien apela más a lo poético como medio de rescate de la memoria.



Doris Salcedo, *La casa viuda*, 1995

Salcedo es consciente de que su labor es evocativa, por eso su preocupación es en que no represente algo específico, sino que sea este indicio que nos da el que traiga a nuestro presente aquello que no existe más.

Otra muestra de su uso de lo cotidiano es su serie *Atrabilarios*, en la que coloca en huecos cúbicos en la pared una serie de objetos pertenecientes a víctimas de la frágil situación de su país. Estas son puestas en las urnas y, luego, suturadas con hilo y con una tela

tensada que es vejiga de vaca, que al ser traslúcida deja ver lo que está detrás.

Estos objetos se tornan en pequeños ataúdes/reliquias donde se conmemoran el pasado de los objetos y sus dueños.



Doris Salcedo, *Atrabilarios*, 1992



Doris Salcedo, *Estambul*, 2003

En *Estambul* se ve cómo la artista coloca sillas de manera desordenada dentro del vacío que quedó entre dos edificios para la octava bienal de Estambul de 2003. Es así que la vida cotidiana se ve entrelazada con la guerra.

Ella no narra una historia en particular, sino más bien habla sobre la experiencia de vivir una situación extrema como la violencia producto de una guerra, las sillas evocan la presencia desaparecida de muchas personas.

En *Plegaria muda* Salcedo coloca ciento veinte mesas en pares, unas sobre otras, separadas por una capa de tierra de donde sale césped que crece a través de las rendijas de los tableros de las mesas. *Plegaria muda* puede llevar a evocar asociaciones con un lugar de entierro colectivo. Esta obra se origina tras una investigación de la artista sobre los guetos del sur de Los Ángeles, en los Estados Unidos, aunque bien podrían relacionarse con la violencia de los grupos paramilitares de su país, Colombia. La obra muestra una plegaria en silencio por aquellos que no tienen voz para hablar de su infortunio, mostrando que la vida, representada por el césped creciente, termina prevaleciendo.

Estas obras hablan sobre víctimas de violencia de una manera quieta y contemplativa. El espectador se enfrenta a ella sin la necesidad de una narrativa consecutiva; más bien es expuesto a estas imágenes poéticas en las que los objetos cotidianos poseen un poder reflexivo gracias a procedimientos como la alegoría y la metáfora.



Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2011



### 1.2.2 Referentes textuales/teóricos

En este apartado se hará referencia a temas que han servido de base teórica para el desarrollo de mi propuesta artística. La importancia de estos temas radica en que han ayudado a formar el cuerpo del trabajo que realizo, le dan forma y contextualizan en un espacio que convierte a la obra en una manifestación coherente, no solo con la ética personal, sino con el entorno en el cual se desarrolla.

En primer lugar, mencionaré mi interés por encontrar vínculos entre las motivaciones creadoras y la producción artística. He buscado herramientas que puedan echar luz sobre aquel espacio personal que por lo general permanece oculto. Una de estas herramientas es la metodología del psicoanálisis, por su cercanía con el surrealismo y por su búsqueda de entender la psique, su interés por el mundo inconsciente y sus estudios sobre la capacidad creadora del artista. Carl Jung decía, en referencia al artista moderno, en *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: 1995), que este buscaba dar forma, tanto de manera consciente como inconsciente, a la naturaleza y a los valores de su tiempo que a la vez lo formaban a él. En el psicoanálisis se encuentran herramientas que nos sirven para entender el proceso creativo. Por ejemplo, sus postulados sobre símbolo y fetiche, el mundo de los sueños, las represiones, los mecanismos de defensa y el comportamiento humano en sus estados alterados. Esto nos ayuda a ubicar

a la obra de arte como vehículo del subconsciente que se vale del trabajo de la metáfora para traer a flote estas significaciones escondidas.

En textos vinculados al arte y el psicoanálisis, como por ejemplo en *Arte y psicoanálisis* (Madrid: 1996) Laurie Schneider Adams crea enlaces entre la función de la metáfora, el sueño y la obra de arte en cuanto considera que el arte es una re-descripción de la realidad. Es de particular interés para este escrito cómo Schneider Adams enlaza el objeto transicional de Winnicott y lo enlaza con el campo artístico. Para Winnicott, lo importante de los espacios de transición, ya sea que estén ocupados por un objeto o por una acción, es su carácter ilusorio. Es así que los objetos hallados, por ejemplo, son semejantes al objeto infantil de transición en el hecho que existen previamente en la realidad mucho antes de ser escogidos y dotados de significado. Por ejemplo, en el caso de Duchamp, el hecho de comprar una pala y exhibirla con el nombre de *En caso de un brazo roto*, reproduce el proceso de un niño que le confiere un nombre y un poder a lo que es encontrado.

Se rescata la capacidad del arte de ver nuevas formas, de dar orden al desorden y de dar forma a lo que nos rodea. El artista es capaz de dar el salto o transición de un objeto a un símbolo, o a una metáfora visual. Tal como Picasso encuentra elementos que le remiten a una cabeza en *Cabeza de toro*, o como Oldenburg plantea metáforas que remiten a transiciones entre objetos y sentimientos en algunas de sus esculturas blandas, por

ejemplo, en su máquina de escribir blanda; se puede rescatar entonces la manera en que algunos artistas juegan con las transiciones que se dan entre las conexiones metafóricas del objeto y sentimiento, cómo juegan con las oposiciones entre humano e inhumano, orgánico y mecánico y cómo se valen de asociaciones libres para acceder al subconsciente.

Julia Kristeva menciona en su ponencia recopilada en *El trabajo de la metáfora* (Buenos Aires: 1996) al objeto amoroso como metáfora del sujeto; representa el deseo, el tránsito del ser amado al ser ideal y construido en base a las fantasías personales. Estos procesos de transferencia me dan una mejor idea del trabajo de desplazamiento que puede hacer el objeto cotidiano, de la carga que muchas veces queda escondida tras su elección y que se ven expuestas cuando se analizan las motivaciones ulteriores del artista.

Kristeva indaga en la metáfora haciéndola parte de un correlato de la vida amorosa. Me interesa, particularmente, la apreciación que ella hace sobre la transposición de la experiencia amorosa hacia el discurso, en especial a la poesía, ya que considera que es ahí donde la metáfora surge como un movimiento hacia lo discernible. El locutor está expresando en metáforas el acto de identificación, convirtiendo este en un objeto con carga emotiva llevando no solo sus atributos físicos, sino aquello que le es impuesto. Kristeva propone que la metáfora funciona como correlato de la experiencia amorosa, ya que esta se apoya en la ambigüedad de la experiencia

amorosa, propia de la transferencia, que está de alguna manera más vinculada a la poesía. Por ello la pertinencia de la labor de Kristeva en este trabajo, la relación no jerarquizada entre objeto y la metaforización que sufre, llevándonos a distintos tipos de recorrido, tanto físicos como mentales.<sup>4</sup>

El símbolo es otro de los elementos del psicoanálisis que encuentra nexos en el arte. El símbolo, señalaba Jung, no puede interpretarse por sí solo sino en un contexto, así que se hace imposible entender las vanguardias sin entender los respectivos contextos en los cuales se desarrollan, no solo el medio social por ejemplo, sino a causa de procesos como guerras o crisis económicas. El medio influye y el arte ayuda a contener esos procesos que quizá se desbordarían en otro tipo de pulsiones.

Es así que se puede ver la dinámica que motiva al arte de los últimos tiempos: la expresión de conflictos comunes a todos. El psicoanálisis nos hace conscientes de esa dimensión escondida, de las sutilezas inherentes a ella, de sus motivaciones y de su importancia en nuestro quehacer diario.

Estos postulados de psique del psicoanálisis no son solamente pertinentes al arte moderno. En *Signos de psique en el arte moderno y*

---

<sup>4</sup>Ya Valery había propuesto a la metáfora como centro de la creación poética y artística, oponiéndose a la idea del genio o la inspiración, mencionando a Leonardo Da Vinci como ejemplo del artista que logra integrar y descubrir relación entre las cosas.

*posmoderno* Donald Kuspit (Madrid. 2003) analiza las obras de Joseph Beuys y de Christian Boltanski, entre otros, y habla sobre sus conflictos internos y su capacidad creadora para poder emerger y lograr su individualidad, ofreciendo una alternativa artística ante todo. Seguimos siendo irracionales, actuamos en nombre de las emociones, el arte viene a ser un intento por racionalizar emociones que no podemos evitar y que no son fácilmente comprendidas.

La imagen poética es otro recurso que se presenta en mi trabajo plástico, pues posee una cualidad evocadora y de significación. Existe una relación entre el sentido poético y el arte, ya que éste se vale de recursos de la poesía -por ejemplo, de la metáfora- para resignificar y evocar lo poético.

La imagen poética es aquella en la cual los significados múltiples de las palabras funcionan en uno y otro campo. La imagen recoge y engloba todos los valores de las palabras, y tiene la capacidad de contener significados que pueden ser disímiles. Se dan dos condiciones en la imagen poética: por una parte, negarse al mundo de la utilidad para transformarse en imágenes; y por otra, convertirse en una forma peculiar de comunicación que va más allá de las palabras y las formas.

Hermann Pongs en su estudio llamado *La imagen poética y el inconsciente* (Buenos Aires: 1960) nos habla de cómo la imagen nace como producto de

la voluntad de expresar algo nuevo para lo cual el lenguaje existente no ha creado un nombre propio.

Se ve, entonces, que dentro de la producción artística la metáfora funciona como la capacidad de expresar una realidad que pertenece al dominio de la imaginación. El psicoanálisis le atribuye a la metáfora una parte importante en la producción del lenguaje metafórico, ya que está basada en un disimulo inconsciente. En este proceso se lleva a cabo una liberación de los instintos reprimidos, usando diversos elementos cuyos significados no necesitan estar ligados de manera lógica o enteramente racional, ya que el inconsciente lleva diferentes máscaras para expresar algo que puede no estar claro para la conciencia.

Es aquí que él encuentra una relación entre la metáfora, la producción del inconsciente y la obra de arte. El artista, lejos de alejarse del mundo real, intenta mediante la metáfora darle un sentido, moldearlo, creando la obra desde esta contradicción entre el mundo inconsciente y el mundo real.

Otro punto de interés sobre la pertinencia del lenguaje plástico que desarrollo es la ubicación del objeto cotidiano como obra de arte en sí desde el análisis de su existencia y sus propiedades visuales, su espacio de exhibición y su lugar como materia de análisis en el arte contemporáneo.

Gerard Genette en *La obra de arte* (Barcelona: 1997) hace un análisis sobre los modos de existencia de las obras. El autor es un literato que comprende la naturaleza del lenguaje y, en este libro en particular, hace referencias a elementos que las artes y la poesía poseen en común. Genette plantea diferencias entre el modo de inmanencia y el modo de trascendencia en la obra de arte. La inmanencia es la manera de “consistir”, y la trascendencia es ir más allá de esta consistencia. Entonces, las obras de arte no solo no poseen una única manera de existir, sino también poseen una manera de trascender, ya sea porque se encarnen en objetos o porque su recepción pueda expandirse mucho más allá de los objetos.

*Entre la presencia y la representación, acerca del objeto recontextualizado* (Madrid: 1997) de Guillermo Lledó es un artículo que se encarga de investigar la naturaleza y motivaciones del objeto recontextualizado. Trata de cómo el objeto deja de remitirse solamente a sí mismo para aludir a otras connotaciones, como su naturaleza y vida previa. Es así que Lledó analiza aquel nuevo potencial que es descubierto: el objeto posee una posible carga de significación, que es abierto y también capaz de transformarse de acuerdo al filtro al que es expuesto por las vivencias y experiencias del espectador.

Además, analiza una gama de casos dentro de la cual este proceso tiene lugar, desde la autorrepresentación de los *readymades* de Duchamp, las combinaciones aleatorias y perturbadoras de los objetos surrealistas, hasta

la acumulación y fragmentación en los ensamblajes de Rauschenberg, entre otros; encontrando en este estudio del objeto un nexo entre las distintas motivaciones que giran alrededor del objeto y su recontextualización.

*El mundo del objeto a la luz del surrealismo* de Juan-Eduardo Cirlot (Barcelona: 1986) busca mostrar la potencia latente del objeto, que adquiere mayor relevancia a partir de lo realizado por el surrealismo. Cirlot plantea una clasificación de los objetos con la finalidad de delimitar su naturaleza y hacer más comprensible las motivaciones para su exploración en las artes plásticas y, finalmente, buscando su esencia. El objeto habla por sí mismo, buscando hacer evidente aquello que resultaba invisible hasta entonces. Esto se logra en la medida que se establecen relaciones no evidentes entre el objeto y el sujeto. Es por eso que Cirlot plantea la revolución total del objeto en el surrealismo, con su inutilidad práctica, su aspecto perturbador, su contradicción y arbitrariedad de los elementos que lo componen.

Uno de los grandes aportes del surrealismo es el descubrimiento de la potencialidad del objeto y, mediante los desplazamientos a los que lo somete, lograr romper con el concepto racional para ubicarlo en un espacio irracional puro. Cirlot afirma que la sublevación del objeto radica en el silencio que posee y en su inmovilidad, y los dadaístas logran romper con este estado reflejando una carga simbólica que le era descubierta.

Asimismo, en *La poética del objeto surrealista* (Madrid: 2005), José Morales diserta sobre la naturaleza estética del objeto surrealista, de cómo este tiende vínculos hacia lo estético; creando un proceso que vinculaba al objeto con lo estético. El objeto despertaba ese interés del artista de buscar romper con la pasividad de lo inerte para revelarle una vida interior. Con esto, Morales plantea que el surrealismo buscaba cambiar la manera en que las personas se relacionaban con el mundo.

Morales ahonda en los vínculos del surrealismo con la psicología. Establece este vínculo al estudiar el tipo de pulsiones que podrían ser rescatadas a partir del análisis de algunas obras. Propone que, en su afán por cambiar la percepción de lo cotidiano, los surrealistas toman como referente los estudios iniciales del psicoanálisis, encontrando nexos entre el estudio del subconsciente y el arte.

También cabe resaltar el recurso poético y su estudio por parte de los surrealistas como parte de su propuesta. En este libro, se establecen vínculos desde el objeto hacia su descontextualización mediante la metáfora como herramienta primordial para servir de nexo entre lo inefable y el objeto cotidiano.

Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: 1997) analiza y ahonda en las poéticas de las tendencias artísticas de los años sesenta, así como en las repercusiones en las décadas posteriores,

analizando el giro que dan las artes plásticas al desechar aquellas poéticas románticas idealistas precedentes de la tradición plástica. Desde el cuestionamiento acerca de lo que es la obra de arte hasta las tendencias sintáctico-formales, Marchán hace una revisión precisa sobre los procesos de transformación del arte durante esa década. En el arte tradicional, el objeto se antepone al concepto; bajo la concepción semántica-sintáctica esto se modifica y equilibra para luego pasar a situaciones límites en las cuales el concepto llega a primar sobre el objeto.

La expansión del arte que muestra Marchán apunta a la recuperación de aspectos que van más allá de lo artístico, por ejemplo lo sociológico y antropológico, para poder entender las motivaciones de estas corrientes artísticas. Un ejemplo de esto son las preocupaciones sociales de la época, y cómo estas llevan a impulsar nuevas maneras de plantear el arte para que acercarlo más a la vida, terminar con la contemplación de la obra clásica para usar la creación como medio para llamar la atención a los problemas que los aquejaban.

En este libro se descifran las tendencias objetuales como aquellas en las cuales la representación de la realidad cambia al ser sustituida por la propia realidad, por los objetos en sí mismos; y es mediante este análisis que se pueden tomar métodos de trabajo y procesos que sirvan de referentes del trabajo artístico que desarrollo. Se descubre que las poéticas del objeto

tienen un peso específico que puede funcionar como base para la representación de la realidad.

Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* (México D.F.: 1969), habla sobre la particularidad de la producción de objetos en la sociedad de consumo. Esta producción no está abocada a facilitar necesidades primordiales del ser humano, sino que más bien los objetos se convierten en signos de un juego freudiano que refleja las más profundas pulsiones y motivaciones del hombre. El hombre se recupera a sí mismo en el proceso de adquisición y de tenencia de los objetos. Baudrillard plantea que el hombre se siente sobrevivir ante la muerte figurada del objeto/signo, objeto creado de corta duración en comparación con la historia del sujeto. El autor enfoca su análisis para hablar de cómo la sociedad se adapta al individuo y no viceversa, busca adelantarse a sus necesidades para calmar la ansiedad del hombre.

Este texto lo considero importante ya que devela parte de la angustia del hombre moderno ante lo que lo rodea, tratando de explicar cuál es su lugar y cuáles podrían ser sus estrategias de supervivencia. Es en este contexto que se puede entender mejor la labor del objeto en el arte a partir de los años sesenta. Este texto da forma a ideas y sentimientos de la época, tratando de darle forma a estos procesos en donde el objeto pasa a tener una conexión más compleja que su función o belleza.

## **2 PROYECTO ARTÍSTICO**

En este capítulo presentaré el proyecto, sustentando sus motivaciones y pertinencias dentro de mi proceso artístico. Buscaré establecer paralelos con obras anteriores para dilucidar los aspectos característicos que rescato de los objetos cotidianos para el conjunto de obras que son la materia de esta memoria. También hablaré de la temática del proyecto y sobre los elementos conceptuales que la sustentan.

### **2.1 Presentación del proyecto**

El proyecto artístico correspondiente a esta memoria se llama *La sombra de tu sonrisa*, que se presentó en la galería Cecilia González Arte Contemporáneo, desde el 23 de noviembre hasta el 12 de diciembre del 2011.

El proyecto consta de trece esculturas y siete grabados, en el cual el detonante principal es el rompimiento con mi ex pareja. El tema se aborda haciendo referencia no directa a las fases de la pérdida física de un ser querido; estas son: negación, ira, pacto, depresión y aceptación. El proyecto fue desarrollado y ejecutado a lo largo de un año, constando de un estudio previo que consistió en diversos dibujos, algunos de los cuales forman parte del proyecto y han sido expuestos junto con las esculturas, en forma de grabados.

Existe una disciplina llamada tanatología, que se dedica a estudiar el fenómeno del duelo y la pérdida. Su finalidad es que el sujeto logre la identificación de las etapas antes mencionadas para lograr un mayor entendimiento de lo que le sucede y, de esa manera, poder enfrentar esta situación de mejor forma.

Las fases descritas en la tanatología fueron la inspiración al inicio del proyecto, las ideas giraban en torno a la separación y a la ansiedad, rabia, dolor, tristeza, sentimientos inherentes a esta situación conflictiva. Según como yo los entiendo, estos sentimientos e ideas pierden orden y su forma va cambiando de manera convulsionada y confusa. Las preguntas que se presentaban podían ser similares en ambos casos: ¿por qué yo?, ¿cambiamos?, ¿para qué?

El duelo es entonces interpretado y metaforizado, buscando establecer paralelos entre la muerte y separación; y es justamente en este simbolismo que las piezas buscan adquirir una dimensión poética apelando a evocar sentimientos de conflicto y de alejamiento, de tristeza y soledad. Si bien las piezas y la continuidad de la disposición de las piezas en el montaje no se ciñen estrictamente a cada una de las fases, estas se encuentran reunidas dentro del concepto general de la muestra. Pienso que las piezas pueden tener un mayor poder evocador al no verse reducidas a representar gráficamente una etapa en particular o una sola emoción; considero que existe riqueza en que cada pieza tenga múltiples significados no cerrados a una sola fase o sentimiento, las obras se entrelazan y buscan conseguir su ubicación dentro de la idea general.

Así, el proyecto se va desarrollando bajo esa premisa: la pérdida del ser amado y la búsqueda por aceptar una nueva configuración familiar, emocional y física, utilizando elementos de uso cotidiano que exploran emociones como rabia, pena y desesperanza. Busqué que las piezas fueran elaboradas con la misma sustancia que alguien elaboraría dentro de sí estas emociones; todas parten en busca de sanar heridas, en una especie de rito en el cual la confección manual y realista de las piezas buscan crear un paralelo con la elaboración mental requerida para confrontar estos sentimientos.

Al utilizar objetos domésticos, trato de establecer analogías con mi mundo personal en esta etapa. La idea de casa es planteada como símbolo de la vida en pareja; y el mobiliario, las emociones e interacciones que allí ocurren. El hogar es el lugar principal de las reflexiones de este proyecto. Para mí es importante establecer conexiones entre la intrascendencia de lo común, de la vida cotidiana, y lo profundo de las emociones y vínculos emocionales que se dan detrás de esta “intrascendencia” aparente. Es este puntollego a algo que considero importante: cómo a partir de la irrelevancia y banalidad del objeto se puede conseguir una resonancia hacia afuera. Cómo yo, tomando como punto de referencia mi visión personal como artista, voy desde lo relativo y particular de mi situación para establecer nexos y vínculos con el espectador usando elementos afines y comunes a la cotidianidad, los que me podrían permitir englobar ideas y sentimientos que son del común de la gente.

Para eso planteo que la utilización del objeto es vital para el proyecto. A partir de elementos triviales quiero elaborar un discursos alternativo y pertinente en esta época contemporánea, llenar lo banal y utilitario con carga poética, reelaborar y reinterpretar la realidad, buscando que las piezas puedan funcionar como salvavidas ideáticos a manera de testamentos de esta etapa.

## **2.2 Sustentación del proyecto**

A través de la historia del arte, diferentes movimientos se han aproximado al objeto como elemento que trasciende su función y significación inicial, siendo ubicado en un contexto -el artístico- donde pierde su naturaleza utilitaria, haciéndose susceptible de considerables resignificaciones. El objeto cotidiano va cobrando importancia no solo en su aspecto formal (al reconocerle un valor estético), sino que mediante él se construyen nuevas maneras de percepción y significación que incluso abren nuevos caminos en la expresión artística.

Según se vio en el marco teórico dentro del primer capítulo, las poéticas del arte del siglo XX plantean tres maneras de abordar la utilización del objeto. En el presente proyecto me centro en explorar la tercera manera, el objeto como medio para una simbolización metafórica, buscando una posición en donde lo poético pueda darse mediante la cotidianidad que nos rodea. Así, el proyecto intenta un acercamiento más íntimo del autor con la obra, desde su manufactura hasta la temática que refleja, estableciendo conexiones entre lo representado y el objeto mediante metáforas, transportando el contenido de una idea hacia elementos

cotidianos, tratando de establecer una analogía y que espera trascender el carácter personal inicial.

La intención es que lo poético adquiera una coherencia dentro del proyecto, que ayude a cohesionar el conjunto y que pueda ser un elemento válido para comprender y movilizar capas interiores propias de las emociones humanas, que exista como una opción diferente a la lógica, la filosofía o el simple sentido común. Considero que el pensamiento poético, al poseer características diferentes a la aproximación objetiva del mundo, se complementa con la temática que es tratada en este proyecto; por lo que considero vital trabajar con conceptos que acerquen las obras hacia el lado más emocional de mi producción artística. El carácter afirmativo de lo poético, su capacidad creadora y transformadora, la libertad con la que se puede manipular y la manera subjetiva que nos permite acercarnos a la realidad, hace que sea capaz de transformar nuestra percepción de la realidad. Rescato además su capacidad para proyectarse sobre diversos elementos y contextos en donde se le ubique. Por eso, considero que lo poético es otra manera de aproximarnos a la realidad y a la vez nos permite transformar cualquier objeto y convertirlo en una experiencia estética y vital.

Es por ello que me parece importante haber hablado previamente de la sublimación del objeto. Lo poético se enfrenta a la realidad y surge como un misterio por develarse, donde es más importante aquello que esconde que lo que revela. Así el objeto común se ve dilatado, amplificado en sus múltiples dimensiones frente a lo banal e intrascendente de su condición de "realidad".

El enfoque de lo poético en este proyecto pretende reafirmar aquel llamado a la vida que hicieron diversas vanguardias a lo largo del desarrollo del arte moderno, plantear un espacio en donde lo inefable sirva como medio para trascender la materialidad de lo que conforma la obra, haciendo que en una representación de un objeto se den contradicciones y oposiciones; a diferencia de aquellos enfoques plásticos en donde se investiga la realidad como algo estático y reducible a medidas, definiendo la realidad como algo que no cambia, algo tangible, medible y almacenable.

Es la primera vez que abordo un proyecto basado en experiencias personales directas como el evento antes mencionado. En la serie de trabajos que realizo, busco explorar y ahondar en terrenos distintos a los previamente trabajados. Ahora el tema y los formatos cambian radicalmente, se reducen a la escala real del objeto en búsqueda de acercar las ideas al un mundo personal lleno de formas y características reconocibles. Esta exploración la considero importante porque es otro ángulo dentro de mi plástica, la re-visión del objeto no como elemento que sufre transformaciones físicas, sino que esta vez es reelaborado a partir de su carácter evocador y sugerente. El que sea una temática personal conflictiva y triste hace que el conjunto explore temas más sombríos que lo anteriormente trabajado.

Es así que el punto de partida, que viene a ser la exploración de la pérdida, va dando paso a nuevas interpretaciones y nuevos caracteres que se suman a la propuesta como, por ejemplo, la utilización del espacio para aprovechar las

características formales de la galería que antes fue una casa; el soporte que brinda el dibujo, no solo como elemento preparatorio de las obras sino como elemento que contribuye a construir un ambiente doméstico y a aportar sus propios códigos de lectura dentro de la muestra.

Mediante este proyecto busco crear un orden distinto, en el que las cosas se replantean de tal manera que podamos ver lo cotidiano con nuevos ojos, transformar nuestro medio desde la manera en que lo percibimos y, de esa forma, acercar al espectador a ideas más personales e íntimas, creando una nueva realidad paralela en donde la obra y los sentimientos que los constituyen nos reflejan en nuestra fragilidad y emotividad.

### **2.3 Intención de la propuesta**

Dentro del estudio planteado considero relevante analizar la obra de arte no solamente desde sus características de existencia, sino desde su trascendencia. En el caso particular de mi proyecto, se observa que el objeto sirve como elemento que genera una significación; la relación que se establece entre ambos sería similar a las relaciones que se establecen entre símbolo y significado, siendo la metáfora la vía por donde transitarán estas asociaciones planteadas entre el espectador y la obra. Esta valoración es la que propongo como elemento transformador dentro de mi trabajo plástico. Con este proyecto, intento generar un espacio en donde se pueda dar la construcción de una poética del objeto.

Uno de los puntos de interés que tengo para con este trabajo es la exploración de un lenguaje que me permita mostrar el lado escondido y latente que podría tener lo cotidiano, lado que pretendo evidenciar con las características intrínsecas de las obras y con la manera en que se configura este conjunto. Es así que busco no solo dotarlo de oficio y técnica apropiados, sino sobre todo otorgarle un sentido que permita la trascendencia a su propia naturaleza de objetos banales.

Es así que, desde distintos ángulos complementarios, busco que la obra trascienda a aquel primer momento de observación en que el espectador aprecia la técnica o en que se despierta aquella familiaridad ante lo conocido del objeto. Mediante la utilización de la talla realista y el significado que se le quiere dar a cada pieza, pretendo generar una movilización dentro del espectador que permita profundizar más allá de la representación explícita del objeto, que este se pueda imbuir en un espacio poético en donde los objetos transformados en piedra y madera tengan el poder de revelar y convertirse en testimoniales de situaciones o vivencias en las que el espectador pudiera identificarse, reconocerse y reflexionar; trascendiéndome a mí como artista y a mi historia personal, que realmente fue solo el primer término que motivó la obra.

Mis esculturas anteriores a este proyecto, si bien hacían una referencia importante al objeto, no se plasmaban en un material ajeno a su propia naturaleza. Es decir, existía una relación de materialidad entre el objeto representado y la escultura propiamente dicha. En mi primera individual, *Cuerdo delirio* (Galería 80m2, 2007) el objetivo que yo tenía era trabajar con mobiliario

grande de casa, para esto se emplean mesas, una cama, sillas, que estaban modificadas en proporción y composición. El tema de aquel conjunto de piezas era acerca de las fases del amor y una proteína encontrada por científicos italianos que sería la causante de los “síntomas” que adolecemos cuando estamos enamorados. El trabajo era una exploración sobre el amor romántico y, ese primer momento se desarrolla, según aquellos estudios, en un año calendario. Creo que es importante hablar del tema de esta muestra ya que se pueden establecer conexiones entre ambos temas de las muestras, el amor, la soledad y los estados “alterados” que ocurren en medio de estos momentos.

Me interesaba mantener la fidelidad de los materiales a comparación del cambio que sufrían los objetos en su forma física; de manera que podía establecer un paralelo entre el cambio interior y su consiguiente transformación física: si bien el amor no nos cambia físicamente, sí nos produciría cambios a nivel químico y molecular, de manera que esto repercutiría en nuestra percepción de la realidad y de nosotros mismos.

Por ejemplo, en la pieza *Enero-Marzo* utilicé los mismos materiales que se utilizarían para hacer un colchón y cama reales. Podría decir que en esta pieza se dan dos momentos: uno en el que la cama es extraída de su entorno natural (procedimiento que tiene como antecedente el trabajo ya mencionado de Rauschenberg), y el otro cuando se le presenta con características particulares como su gran formato o la ubicación sobre pared y techo, y al variar sus proporciones se transforma no solo el espacio, sino la manera cómo percibimos lo

cotidiano. La cama cobra relevancia no solo por lo que es sino, sobre todo, porque la manera en que es transformada genera un discurso que cobra coherencia dentro del contexto en que es ubicado.

Así, la cama ejemplifica lo que pasaba con las demás piezas: objetos que eran respetados en su material, pero despojados de funcionalidad en composiciones que aludían a distintos momentos del enamoramiento, la ensoñación, la idealización; objetos de gran formato que tenían una percepción muy diferente a lo trabajado para este proyecto de memoria.



*Enero – Marzo (Cuerdo Delirio), 1997*

Buscando y analizando nexos con mis trabajos anteriores, encuentro una línea fuerte en la cual los objetos cotidianos, mediante sus transformaciones, buscan re-significarse dejando de lado pulsiones emotivas y más bien basándose en patrones de arte conceptual, como la autorreferencialidad propia del arte objetual proveniente de los años sesenta.



*Cajonera, 1998*

En *Cajonera* se da un ejemplo de esto. El trabajo representa un mueble empotrado en la pared como si hubiera sido lanzado enérgicamente contra esta. El proceso por el que pasa el mueble es similar al de la cama, ya que el objeto es sacado de su contexto natural al ser clavado a la pared de esa forma peculiar. El aspecto en el que difiere con la cama es que las medidas del mueble no son modificadas, solo su ubicación natural. En esto es similar a las obras planteadas para este proyecto, se pensó que lo adecuado era que permanezca sin variaciones proporcionales y que sea el espacio y su ubicación lo que transforme su percepción. Aquí también existe un camino alternativo a la representación del objeto. En este caso, es una acción la que alude la pieza, no el valor del mueble en sí, sino más bien su disposición en el espacio y la manera en cómo esto cambia la lectura de algo cotidiano. En estas piezas, el espacio es igual de importante que la pieza misma, no se busca crear una experiencia contemplativa estética sobre la confección del mueble, sino que se entienda la obra como la suma entre entidad, ubicación y espacio.

Más tarde, la utilización de la talla en el desarrollo de mi trabajo me permite encontrar un lenguaje distinto que aparta aún más el objeto de su natural materialidad física, creando nuevas lecturas en cuanto a su existencia como símbolo y significado. Cuando el objeto cotidiano se plasma en un material distinto al que lo conforma en la realidad, se puede decir que no es más el objeto en sí, sino su representación, es decir, pasa a ser la simbolización de una idea que ese objeto puede encarnar. Esta es la diferencia más grande con mi trabajo anterior, en cuanto yo venía trabajando piezas que respetaban la naturaleza del

objeto, a pesar de ser transformado en escala o ubicación. Con el presente proyecto, la aproximación hacia la elaboración de la obra es distinta, “formalizándose” en el sentido que estas son hechas con materiales ajenos a la propia realidad de objetos y que forman parte de la historia del arte. Lo que yo buscaba era que la percepción de los objetos que componen la realidad se viese modificada por su nueva composición material y por la carga significativa que adquirirían, ya sea por el material o por los elementos no pertenecientes que son incluidos en estos. Esta ruptura es, finalmente, la que cobra importancia, el objeto cotidiano considerado banal se revaloriza en su descontextualización, adquiere un valor estético al ser confeccionado manualmente y dotado de carga al ser reelaborado con nuevos elementos y/o materiales.

Además, la resonancia que tienen los materiales en las obras tiene una carga específica, en cuanto la percepción y significación varían de acuerdo al material utilizado. Es importante la elección de materiales en esta propuesta: como ya no se busca respetar la materialidad real del objeto, entonces comienza una nueva búsqueda en tanto que cada material tiene características y propiedades que difieren entre sí, no solo para el trabajo de talla, sino sobre todo a la carga significativa que cada material aporta.

No es objetivo de este proyecto hablar sobre la destreza técnica que se podría requerir, sino más bien exponer cómo el material lleva de por sí también una carga significativa capaz de variar la significación de lo representado. El aporte del material se vuelve imprescindible, pues el material posee capacidades

evocativas propias que afectan la percepción. Por ejemplo, la calidez de la madera se contrapone con la frialdad y brillo del metal, o cómo se contraponen la transparencia de la piedra de Huamanga contra la opacidad de la misma madera. Es así que he buscado elegir los materiales de acuerdo al discurso de cada obra, tratando de resaltar su simbolismo y significado mediante el material.

### **3 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO**

Este capítulo estará dedicado a señalar y desarrollar las características de los elementos que conforman el proyecto, desde los rasgos formales de las obras hasta un acercamiento a las ideas y motivaciones que las originaron. Se hablará de los materiales, las técnicas que se desarrollaron, las proporciones que se usaron y el porqué, así como se mostrará el trabajo previo desarrollado en bocetos que graficarán la secuencia que siguieron las ideas hasta convertirse en esculturas.

Este apartado es de suma importancia ya que aquí se encuentra el desarrollo plástico del proyecto, es decir, ilustraré y explicaré cómo las ideas han ido evolucionando, cambiando de dirección o encontrando nuevos sentidos al conferírseles una forma reconocible, y cómo a partir de esas configuraciones la idea busca trascender la simple descripción. Además, se buscará mostrar una coherencia entre las formas elegidas y el estudio previo de la poética del objeto cotidiano en la escultura contemporánea, señalar a qué operaciones está sometido el objeto, como entidad formal y como agente capaz de llevar una carga de significación para que a través del material y de la técnica pueda convertirse en una unidad y conjunto artístico.

### **3.1 Características de los elementos utilizados para la creación del proyecto.**

Los objetos que se recrean en las obras de este proyecto han sido extraídos de la cotidianidad, básicamente circunscritos a elementos del hogar, espacio recurrente dentro de mis reflexiones como artista.

Los objetos cotidianos buscan dar pie a una reflexión intimista a partir de elementos fácilmente discernibles para el espectador. Pretendo que mediante elementos reconocibles se dé un primer acercamiento entre el espectador y la obra, como parte de una estrategia para crear nexos que permitan una reflexión posterior sobre el contenido y significación de la obra.

Al emplear objetos cotidianos como vehículos de representación metafórica, he procurado elegir elementos idóneos que puedan transmitir la carga de significación que pretendo con la obra. Tan importante como la idea de la obra es la elección de elementos, siendo estos vastos en posibilidades. Por ejemplo, la elección del zapato Oxford femenino muy de moda en la actualidad dentro de un universo de calzado para referirme a algo banal, o la granada como símbolo de dulzura y a la vez hacer referencia al arma de guerra, nos deja la conclusión que es vital encontrar los elementos adecuados para lograr transmitir la idea que se tiene.

No basta con una idea inicial del objeto en la elaboración de las esculturas, es vital ir afinando la búsqueda dentro de una gama de elementos hasta encontrar aquellos que puedan sustentarse tanto plásticamente como conceptualmente.

Haré aquí una revisión de cada una de las esculturas y dibujos que formaron parte de la muestra. Esta constó de 13 esculturas y siete grabados organizados en dos salas de exhibición, siendo todas las piezas realizadas el 2011, específicamente para este proyecto.

En la entrada de la galería se ubicó la pieza *Flechas*, que podríamos describir como una cartera en tamaño original de 38 x 19 x 20 cm tallada en caoba, y que tiene flechas de bronce hechas a mano clavadas en su interior y que sobresalen de la abertura del cierre. Esta pieza fue presentada sobre una mesa antigua de madera ya que se consideró que la muestra iba a prescindir de las usuales bases de exhibición. Como parte de este espacio se usó la pieza *Memoria* para complementar a *Flechas*.

*Flechas* hace referencia a un bolso que se usa para llevar las flechas cuando se va de cacería, al utilizar una cartera de mujer para esta función hacemos que el contenido, en este caso flechas de bronce, sea leído como parte del arsenal de objetos que lleva una mujer en su bolso. Es una alusión quizá a algo agresivo en potencia, como un poder latente o a un poder oculto que no siempre es considerado. También hace alusión al acto de cacería, estar lista para el conflicto y para atacar con precisión.



*Flechas, madera y bronce, 38 x 19 x 20 cm*





*Flechas, madera y bronce, 38 x 19 x 20 cm*



*Flechas, detalle*

*Memoria* es una pieza de madera que representa un vaso descartable de plástico aplastado. Este se puso dentro de un viejo mueble de pared que de alguna manera se relacionaba con lo cotidiano y utilitario de la mesa sobre la cual la cartera de madera se ubicó. *Memoria* tiene como medidas 50 x 28 x 15cm, incluyendo el mueble que se utilizó. El vaso mide 9 x 8cm de diámetro.

A lo que quise aludir en esta pieza es a la fragilidad. Traté de realzar un objeto corriente como un vaso descartable y convertirlo en algo con valor estético, y a la vez representar algo que sería inutilizable en su naturaleza anterior. Le di el título *Memoria* porque yo buscaba algo que pudiera servir como juego de palabras; no solo memoria para poder recordar (y desechar cual vaso descartable), sino memoria como recordatorio de eventos que, finalmente, sirven de detonante para estas obras.



*Memoria*, maderas, 50 x 28 x 15cm



*Memoria, detalle*



*I better be quiet now* es una de las piezas que van colgadas en esta muestra. Representa un teléfono de 1960 que está hundiéndose en su base, que es un pedazo de pino de una demolición que fue cortado para usarlo de base flotante. La pieza iba colgada de dos hilos de acero de manera que la base quedaba a la altura de la vista. El teléfono fue hecho en caoba y sus medidas son 23 x 19 x 14cm.

El título de esta pieza es el nombre de una canción de Elliott Smith. Considero importante señalar esto, ya que varias de las piezas tienen su inspiración en canciones de este compositor, y los títulos son usados en su idioma original. El teléfono en hundimiento es una metáfora de la falta de comunicación, o al fin de la comunicación misma. El hundimiento físico del teléfono hace referencia al hundimiento emocional lleno de frustración y tristeza.



*I better be quiet now, maderas, 23 x 19 x 14cm*



*I better be quiet now, detalle*

La otra pieza que se colgó fue *Taza final*, el cual era un grupo de tres tazas, dos de las cuales simulaban estar llenas y la tercera en vez de líquido tenía clavos pequeños colocados de cabeza, con la punta hacia arriba. *Taza final* se ubicó en la esquina opuesta del teléfono, con la misma idea de estar suspendida; cada taza de caoba mide 10 x 14cm y la base 42 x 25 x 5cm.



Esta pieza surgió de la idea de jugar con el contenido de las tazas, buscar algo que no perteneciera a lo que comúnmente va dentro y reemplazarlo por algo hiriente. Es la pasividad agresiva lo que me parece resaltante de *Taza final*, nuevamente la amenaza está allí, latente, su estado agresivo está relativizado al uso que se le daría a este objeto. La interpretación va desde buscar el daño propio al ingerir los clavos hasta usarlo como arma contra el otro.



*Taza final, detalle*



*Corazón* es una pieza tallada que representa a una manzana seccionada en varios trozos, con una flecha de bronce atravesada que mantiene dichos trozos en una disposición aproximada a una manzana entera. Aquí la manzana hace alusión a un corazón que está reconstruido por la flecha que la atraviesa.





*Folie a deux* es una pieza de caoba y de cedro que representa una bolsa de papel, que está torcida y guarda en su interior un par de objetos desconocidos de volumen redondo y que se exhibe en una fuente, también de madera. Aquíquise hablar sobre lo escondido, sobre las cosas que percibimos e intuimos, pero no podemos ver con claridad a menos que deshagamos el nudo que las contiene. Y la representación de dos objetos alude a la pareja y a su encierro en sus problemas. Esta pieza compartía espacio con *Conversación* y con *Granada*. Sus medidas son 41 x 31 x 29cm.



*Folie a deux*, mader, 41 x 31 x 29cm



*Folie a deux, detalle*



*Conversación* es un conjunto de piezas, todas trabajadas en caoba. Una es una galonera con una señal de “inflamable” tallada, y las otras dos son copas de vino de tallo alto. El título *Conversación* alude a un diálogo entre dos personas que comparten el mismo líquido en sus copas mientras hablan. El hecho que este líquido esté en una galonera y exista una advertencia de líquido inflamable nos da pistas acerca del tipo de comunicación que se va a dar; además, el hecho que beban de copas también nos habla acerca del contraste entre la finura de estos elementos en contraposición con la galonera y su contenido. Las medidas de la galonera son de 40 x 29 x 25cm y las copas 14 x 7cm de diámetro cada una.



*Conversación, madera, medidas variables.*



*Granada*, la otra pieza que compartía espacio con las dos anteriores, es la representación de la fruta granada con un hacha, en madera también, clavada en la parte superior. Sus medidas son 37 x 16 x 10 cm y estaba presentada sobre un plato de madera. *Granada* hace alusión al juego de significados que se da entre el fruto así llamado y el arma de guerra del mismo nombre; entre la dulzura del fruto y la violencia de estar siendo clavada por el hacha. Otra vez, nos acercamos al juego de palabras y de significados que suelo usar en mi trabajo, buscando imágenes que se opongan en contexto y significado.



*Granada*, madera, 37 x 16 x 10cm



*Granada, detalle*

*Sol* es una pieza de madera que va sobre la pared, a la altura de los ojos, y que representa dos mitades de plato distintas y que juntas quieren formar una nueva unidad. Esta pieza mide 30cm de diámetro por 3cm y es de cedro. Aquí, represento a dos mitades que buscan formar una unidad, sin embargo estas no son iguales y la línea que crean al juntarse es imperfecta, acentuando el hecho de que ambas no pertenecen juntas y forman una nueva unidad en donde el quiebre central de unión se hace evidente. Buscaba mostrar una dualidad entre unión y ruptura, ambos platos están rotos y buscan formar un nuevo plato juntos, pero al ser diferentes no se puede leer como una unidad, sino más bien una unión forzada o, por lo menos, que ambas mitades no pertenecen entre sí.





Sol, 30 diámetro x 3 cm, detalle

*Almohada* es una de las piezas centrales de la muestra, porque ocupa un espacio importante al centro de la segunda sala. Está realizada en piedra de Huamanga y tiene un drenaje de bronce al centro. Esta talla trata, al igual que las piezas de madera, de acercarse lo más posible a la textura y composición física de una almohada real. En esta pieza, lo que quise denotar era la característica de la almohada como objeto íntimo que utilizamos en espacios personales. La almohada hace alusión a la actividad onírica y de descanso que se realiza allí, por otro lado, el drenaje hace pensar en líquido que tiene que pasar por allí, entonces, la alusión a lágrimas también completan la idea que se busca mostrar. Entre los sueños o lagrimas que se van por el drenaje y la blandura que se representa en la piedra se muestra una pieza que en su fragilidad busca acercarse de manera aun más personal al espectador. Sus medidas son 50 x 30 x 13cm.





*Almohada, 50 x 30 x 13cm*



*Almohada, detalle*

*Kleenex* es una pieza que representa una caja de tisúes con una de las hojas de papel saliendo de la caja. Se trabajó en piedra de Huamanga y se dispuso sobre una mesa esquinero de madera. Sus medidas son 22 x 11 x 26cm. La pieza se elaboró pensando en la tristeza como parte del duelo que antes expuse, traté de trabajar la hoja de papel con la mayor delicadeza posible para compensar quizá la obviedad de significado. Esta pieza quizá busca conmover más por el aspecto de cómo está trabajado a lo que representa en sí.





*Kleenex*, piedra de Huamanga, 22 x 11 x 26cm

*El sol no va a salir hoy* representa un plato pequeño en donde está un blíster usado de pastillas, realizada en piedra de Huamanga, cuyas medidas son 6 x 14cm de diámetro. Esta pieza estaba ubicada en la segunda sala junto con la almohada y la caja de Kleenex, es por esto que en este contexto es fácil poder advertir la naturaleza de las pastillas. El hecho de que todas estas hayan sido utilizadas del blíster habla o de un agotamiento de cura y del fin de un proceso, ya sea un fin voluntario o un fin debido a que se terminaron las pastillas.





*El sol no va a salir hoy, piedra de Huamanga, 6 x 14 cm diám.*



*El sol no va a salir hoy, detalle*

Los grabados para esta muestra son el resultado de estudios previos para las obras. Consideré importante exhibirlos porque muchos tenían un valor en sí al estar concluidos, y también, porque considero que funcionan como elementos complementarios para el discurso de la exposición, pues muestran variaciones del mismo tema pero sin alejarse de la propuesta central.

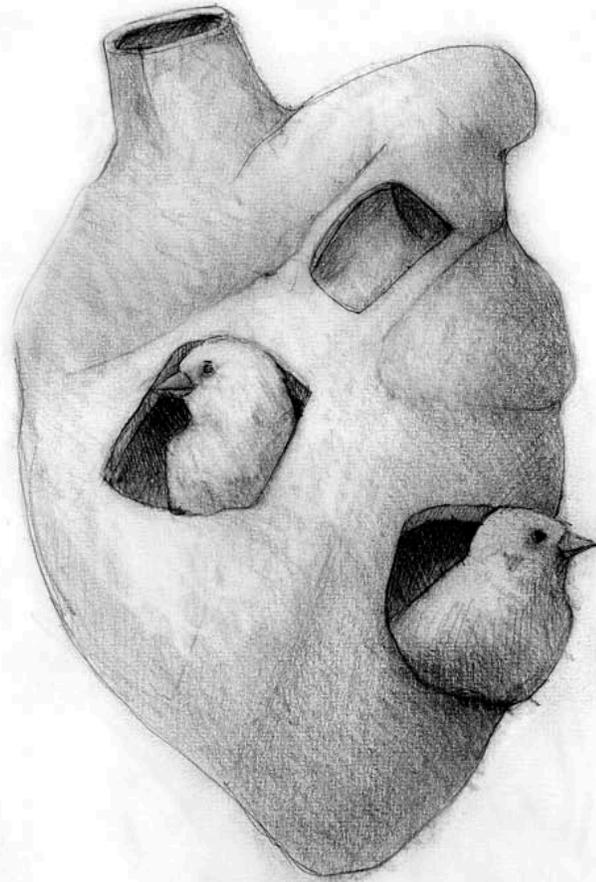
Se exhibieron siete grabados en técnica *Giclée* en dos pequeños grupos, uno junto al otro; el primer grupo constaba de *Candy Darling* (conejo, 41 x 28cm) y *Corazón* (41 x 28cm). Ambos tienen como elementos centrales animales que suelen ser asociados con fragilidad y pureza. Estos dibujos funcionan quizá como un testimonio de lo que fue la relación; en el caso de los pájaros estos habitan dentro de un corazón y el conejo tiene un ornamento de friso que busca resaltarlo con una especie de decoración grácil.

El otro grupo es: *Kleenex* (29 x 22cm), *Tendrill* (28 x 22cm), *Bye* (29 x 22,5cm), *Granadilla* (29 x 22cm) y *Pills* (28 x 22cm). Estas piezas están reunidas en el segundo espacio, el que considero más triste. En este caso, los grabados giran alrededor de la pena y la soledad. En el caso de *Bye*, muestra una cortina al viento en una habitación vacía que refleja la soledad del espacio que alguna vez estuvo ocupado; *Tendrill* alude a la comunicación al igual que el teléfono hecho en escultura. En este caso, del fono sale un pequeño retoño de planta, quizá como mostrando una esperanza de comunicación dentro del hecho que el fono se encuentra enterrado en el suelo. El caso de *Kleenex*, por ejemplo, muestra al

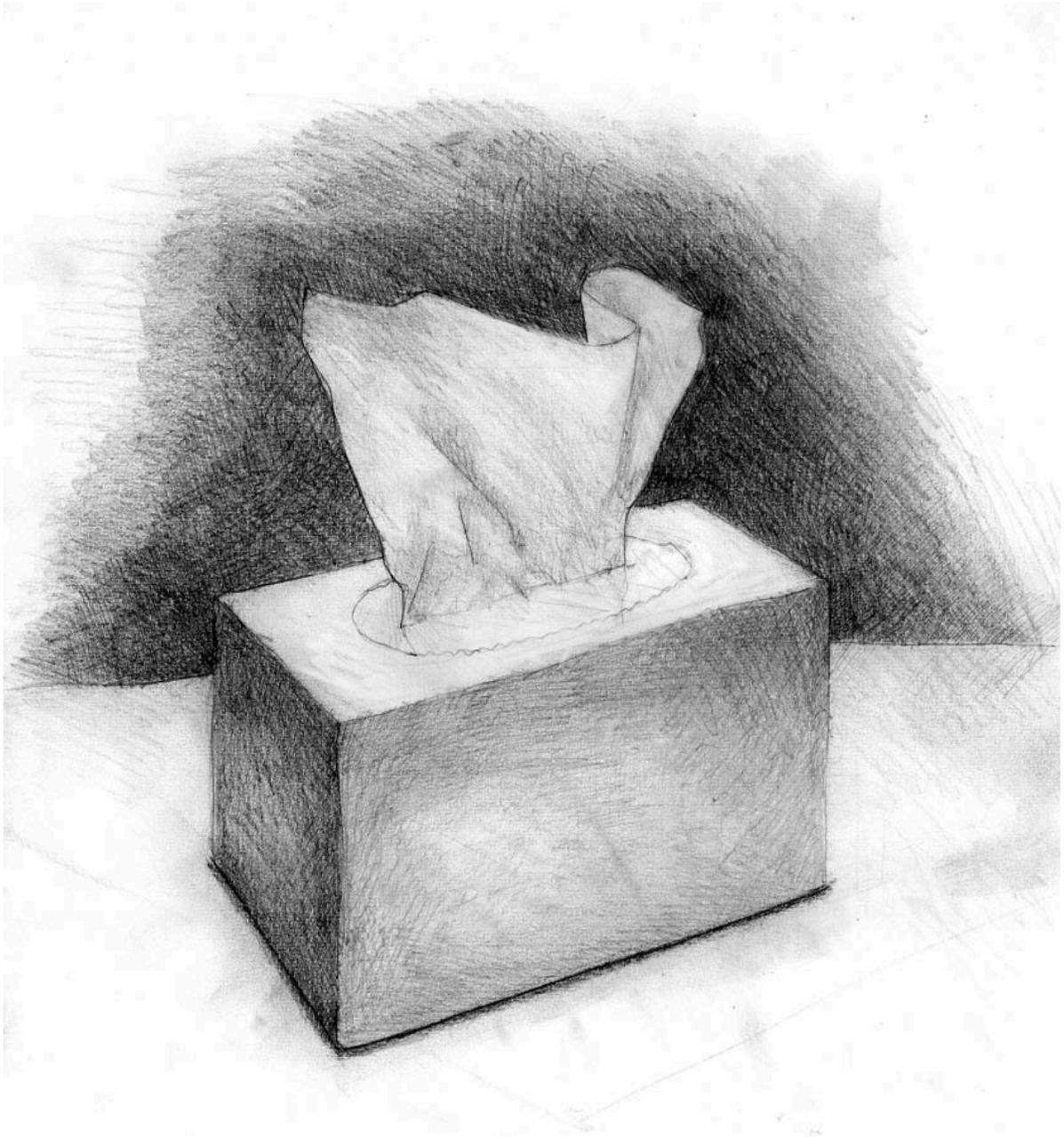
dibujo preparatorio para ejecutar la pieza en piedra, al igual que *Granadilla* que, finalmente, fue variando al ir tallando las piezas para la muestra. En el caso del grabado, se muestra una granadilla que dentro tiene pastillas en vez de las semillas que suelen estar allí. Finalmente, en el caso de *Pills* se podría relacionar con el blíster de pastillas tallado ya que se ve un frasco de pastillas que está regado sobre una mesa y que tiene pastillas en forma de corazones saliendo de esta. El tema de las pastillas resulta recurrente en este espacio, como elemento negativo y positivo a la vez.



*Candy Darling, 2011*



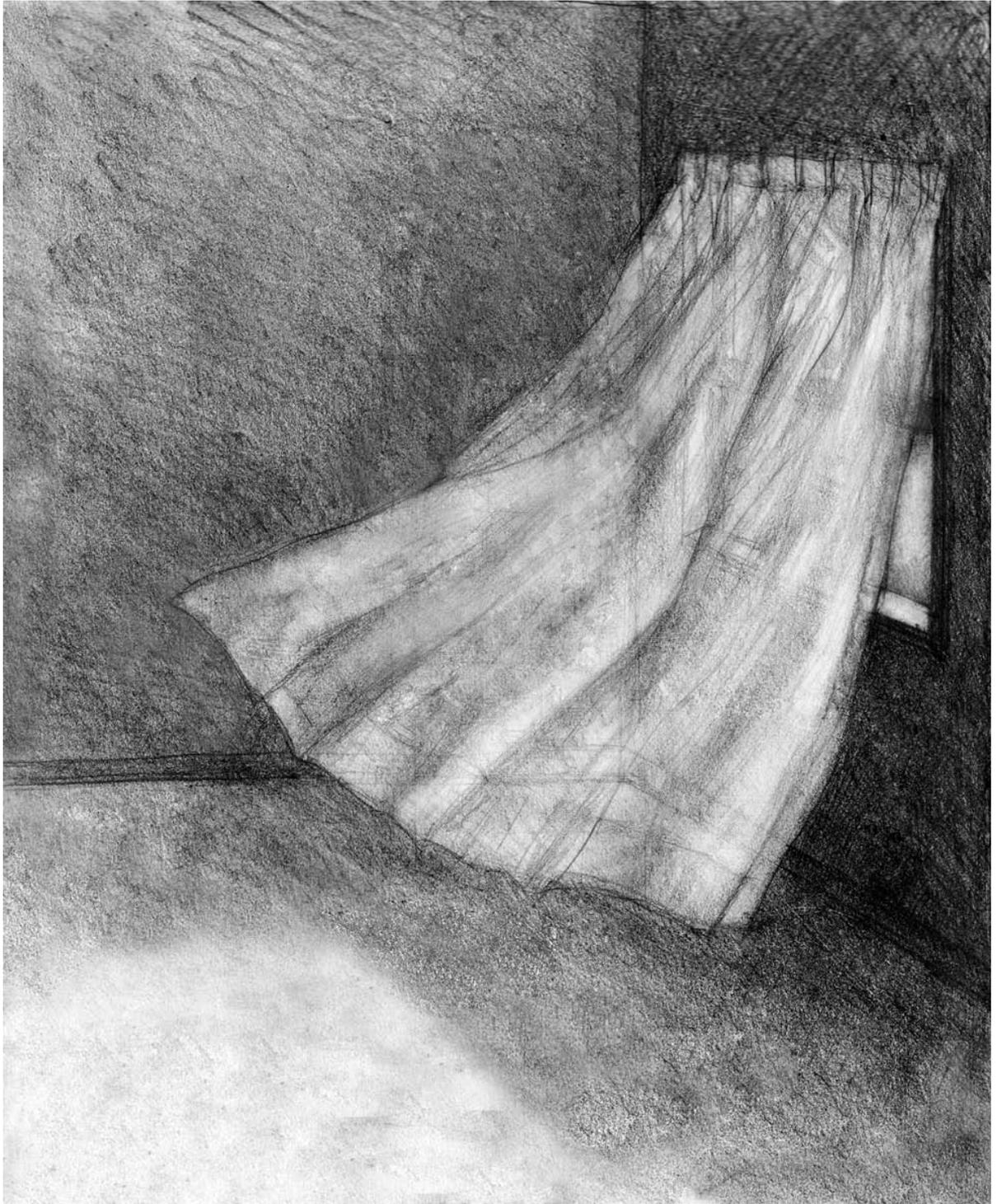
*Corazón*, 2011



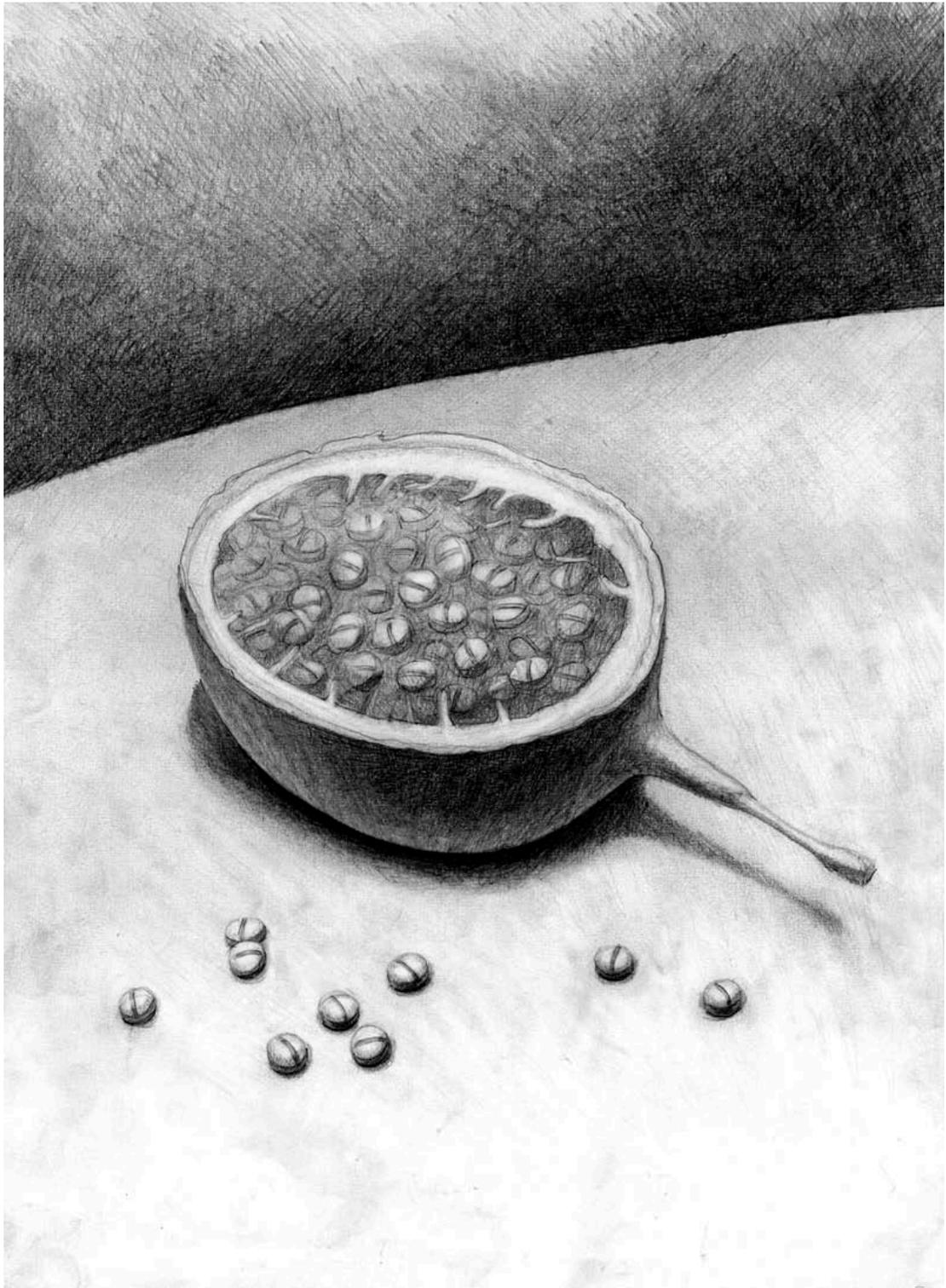
*Kleenex, 2011*



*Tendril*, 2011



*Bye*, 2011



*Granadilla*, 2011



*Pills, 2011*

### **3.2 Materiales, técnicas y procesos.**

Los materiales utilizados para las esculturas son tres: madera, piedra de Huamanga y bronce. Para los grabados se utilizó la técnica del *Giclée*, nombre técnico para la impresión digital láser con papel especial de algodón libre de ácidos.

En el aspecto técnico, la elección de los materiales para las esculturas se basa en la flexibilidad para amoldarse a diferentes estructuras y características de los objetos y elementos a representar. La madera es un material dúctil que he utilizado mucho en proyectos personales previos; su capacidad para poder replicar texturas y su facilidad para la talla la hace idónea para poder emular distintas composiciones y texturas de los objetos. Utilizo mucho la madera porque, entre otras propiedades, me interesa explorar su calidez -sobre todo en el pequeño formato-, y además es un material que me permite trabajar piezas con cierta rapidez.

En la mayoría de casos, se utilizó caoba por sus grandes cualidades para la talla. En otras esculturas se empleó cedro o nogal junto con caoba para crear un contraste cromático entre ambas maderas. La piedra de Huamanga es elegida porque su color y fácil manipulación con las herramientas para la talla. Esto la hace ideal en mi caso particular para representar tela o papel, ambos de carácter muy delicado y suave, además de características visuales particulares como blandura y suavidad al tacto. En el caso del bronce, se usó poco y, principalmente, se utilizó para reemplazar objetos que eran de metal, pero que

puestos en metal blanco tendían a quedar muy aislados de la madera. En ese caso, se optó por la calidez del bronce para complementar la pieza de piedra.

A nivel significativo, se eligieron estos materiales porque el proyecto se basaba en un momento determinado en mi vida. Esto entonces me hace pensar en las piezas como instantáneas en el tiempo, buscando ser una captura de cada fase del duelo. Para esto, entonces consideraba importante que la pieza cobrara ese valor de testimonio, de objeto que no solo emulaba al verdadero, sino que se le añadía el valor de una confección delicada que hace referencia al análisis personal de la situación vivida. Estas características de las etapas de duelo son las que van marcando la pauta de lo que va a escogerse y el material en el que va a ser realizado.

No se utilizan objetos reales porque de lo que se trata en este conjunto es de reelaborar mediante los dibujos, y luego mediante las piezas escultóricas, estos estados emocionales. La talla era la técnica ideal para transmitirlos, ya que deja huellas y rastros que permiten entrever una vida previa del material y su respectivo proceso de transformación. Dentro del carácter intimista del que hablamos, de un proceso personal que se busca exteriorizar transformando lo cotidiano, la calidez de la madera y la piedra de Huamanga ayudan a que el conjunto pueda ser percibido de manera armónica y con organicidad. El uso artístico de cualquier material, ya sea madera, piedra o metal, implica un conocimiento de las herramientas y sus límites operativos.

La talla es un medio perfecto para llevar a cabo proyectos como este, en el cual existe una relación cercana entre la elaboración del trabajo y la temática de la muestra. Como ya se refirió anteriormente, este es un proyecto en el que prima una nueva mirada de lo cotidiano a partir del filtro del artista, por lo cual la talla se acerca más a la elaboración personal y a la huella dejada por el artista y su herramienta. La talla permite una aproximación individual a cada pieza, a la vez que permite al material aportar sus características intrínsecas.

Es así que, habiendo planteado dentro de la temática del proyecto un ambiente de casa, con objetos propios de ese entorno; la talla resultó ideal para conseguir esa calidez, a la vez de crear un ambiente que contenga elementos identificables.

En el caso de la pieza *Folie a deux* se elaboró una bolsa de papel en cedro y la fuente que la sostenía en caoba, para que ambas piezas se pudieran diferenciar en color y en textura, ya que la base está pulida y la bolsa tiene texturas y pliegues. Otros ejemplos pueden ser observados en las fotos que acompañan esta tesis, en los cuales la madera, gracias a su docilidad y mediante el trabajo a la que se le somete, se “transforma” en plástico, cuero o vidrio, dependiendo del objeto representado.

En el caso de la piedra de Huamanga, el efecto es similar, pues posee características tan idóneas para la talla como la madera. En este caso, se eligió la piedra para representar objetos más frágiles y que posean una cualidad nívea, como una hoja de Kleenex o un blíster de pastillas. La piedra posee una transparencia que la hace ideal para representarlos, pues permite mantener la

fragilidad y delicadeza de estos objetos. A pesar de las similitudes ya descritas, las diferencias entre ambos materiales son notorias. La piedra suele tener una resistencia a la talla mucho mayor que la madera. El trabajo en este material tuvo que hacerse con mucho cuidado ya que se puede quebrar fácilmente. Otro de los problemas encontrados fue el trabajo de detalle, que en ambos materiales es distinto: la madera permite mayor flexibilidad, además de poder sacar el material manualmente con una herramienta afilada. En el caso de la piedra se utilizaron herramientas eléctricas que permitieron mayor fluidez del trabajo y menor vibración sobre la pieza que con herramientas manuales.

Los acabados también fueron diferentes. En la madera, se aplicó una pasta de cera de abejas con trementina, lo cual ayudó mucho a que la obra tuviera mayor calidez; a la vez que se logró conservar el material en su estado más natural. El uso de esta pasta también implicó un cambio en la forma en que venía trabajando, ya que para dar acabado a trabajos anteriores solía usar lacas y barnices. La diferencia fundamental es la calidez que transmite la obra al finalizar la pátina con la pasta mencionada. Las lacas convencionales tienden a “cosificar” el producto final, con lo cual hubiera corrido el riesgo de caer en la intrascendencia del objeto decorativo.

La piedra se pulió con abrasivos para que pueda tener zonas muy lisas y transparentes. En otros casos, a la piedra se le pasó pulidores para lograr que sean muy pulidas y casi brillantes. En el trabajo *Bye*, se usaron texturas y transparencias distintas en las dos partes: para la zona de la caja se usó pulimento dejando la piedra muy clara y semi-traslúcida, mientras que para la

hoja de papel se trabajó la piedra adelgazándola para lograr una transparencia natural cuando la luz le da directamente. La hoja de papel no se pulió, solo se lijó para que no pierda la propiedad de transparencia que se buscaba. Así, cuando el material pasa por estas transformaciones (me refiero a dejar de ser el material tal cual se extrajo) la obra recorre el camino de material neutral – objeto – obra para que se pueda dar la construcción de la metáfora.

### **3.3 Organización, configuraciones y ordenamientos**

En este apartado, se verá la razón de la elección de los materiales, así como la importancia de mantener la escala 1:1. También se hablará del orden temático de las piezas dentro de la muestra, cuáles fueron los criterios para esto y la importancia de los grabados y sus relaciones con las piezas.

#### **3.3.1 Medidas y escalas**

Para todas las obras se utiliza la escala 1:1, que mantiene las dimensiones reales de los objetos representados para lograr la máxima verosimilitud.

Esto es importante en el proyecto para que siga existiendo una identificación de las obras con el objeto real a nivel visual y táctil, evitando una doble ruptura (de escala y de material) que podría deshacer el vínculo objeto-obra, y esa familiaridad con el espacio y la forma en que se iban a exhibir. Una escala distinta, aparte de no permitir una “naturalidad” visual, podría cambiar radicalmente la relación que el espectador necesitaría crear con lo que está viendo, desviando la atención hacia otros terrenos interpretativos (como en el caso de las esculturas gigantes de Oldenburg).

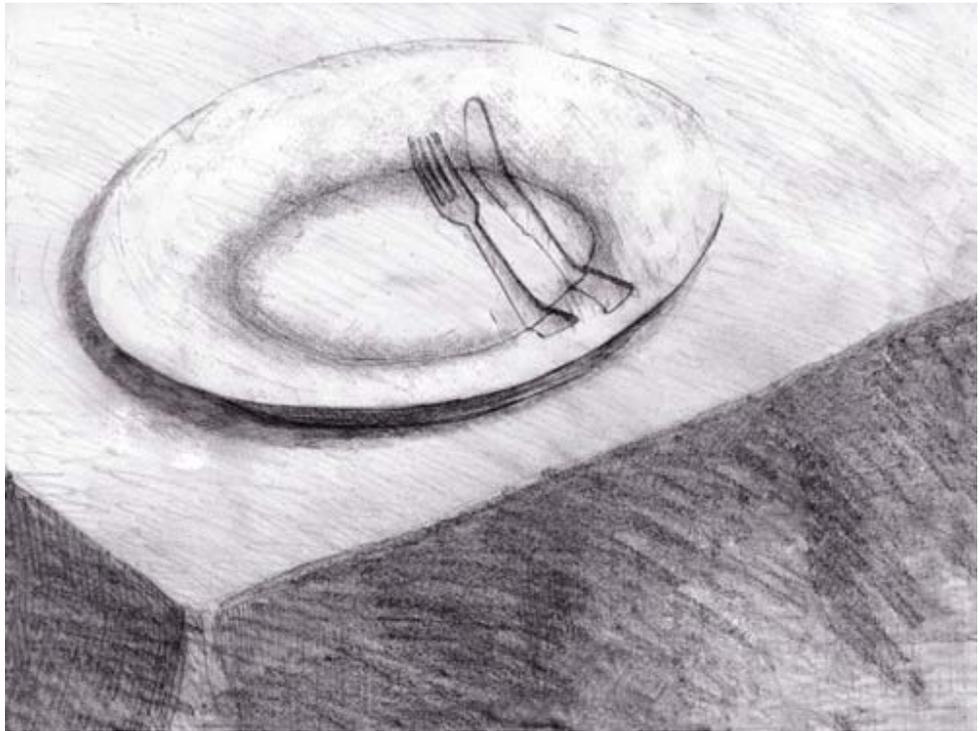
Si se iba a crear una nueva identidad de los objetos, supuse que podía haber una contradicción entre el material, que ya remitía a algo diferente en naturaleza al objeto cotidiano, y su proporción con lo real. Añadir un cambio de escala sería cambiar también la perspectiva de lo observado. Las obras van de la idea al objeto, el objeto es el vehículo principal (hacia la idea) que, además, va a resultar transformado en su naturaleza. Esto de por sí hace que el objeto regrese el significado y lo transforme dependiendo del contexto en que es ubicado y de la materia que lo compone.

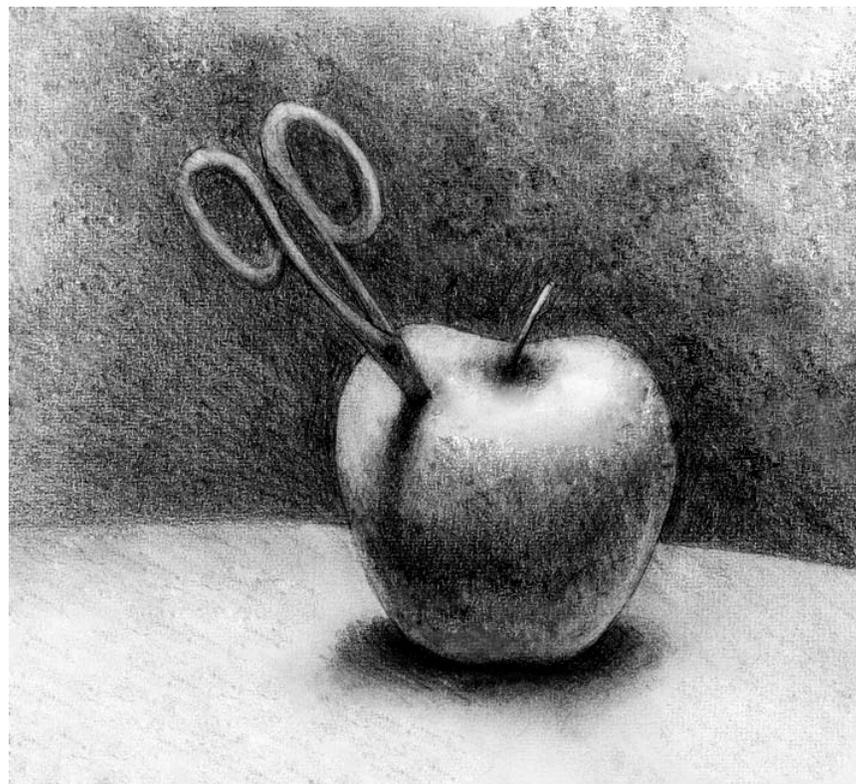
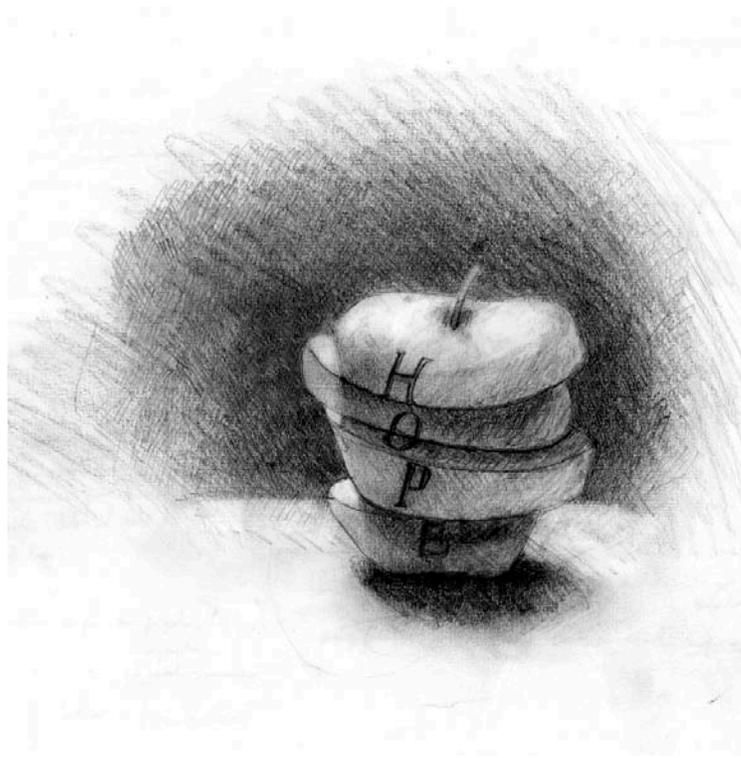
### **3.3.2 Dibujos, bocetos y planos**

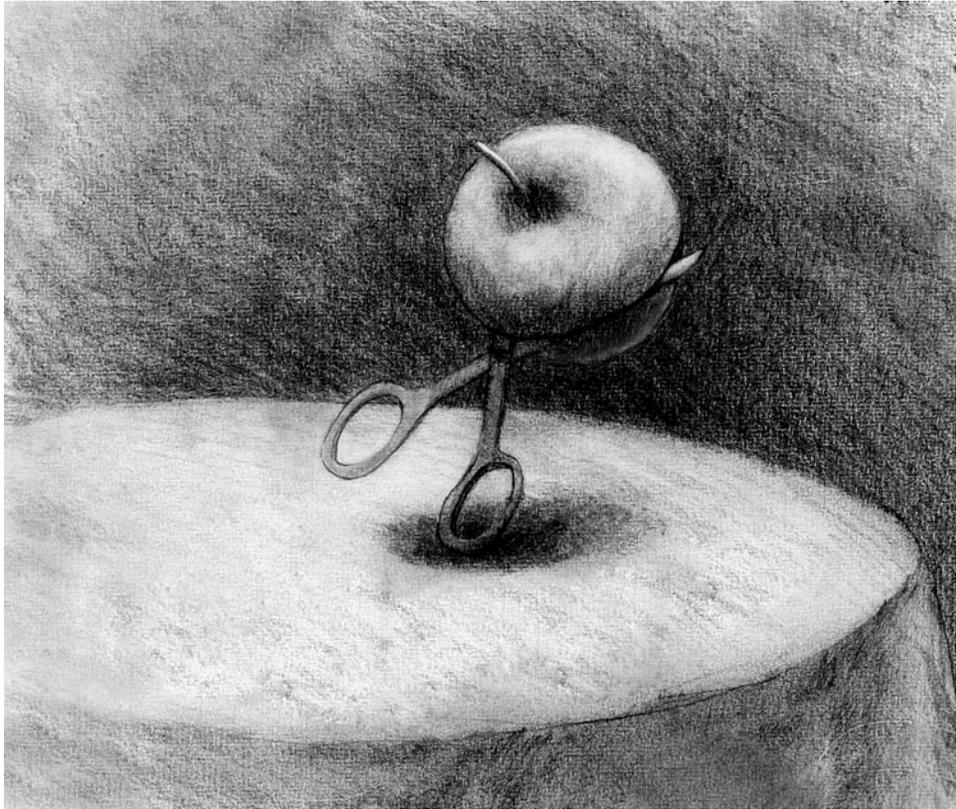
Como antes señalé, varios dibujos fueron convertidos en grabados y exhibidos, ya que los considero no solamente complementarios a la muestra sino porque transmiten ideas relacionadas. Yo buscaba que los dibujos en el contexto del montaje funcionen como pequeños “recuerdos” o testimonios del pasado, de la misma manera en que funcionan las fotografías familiares en el contexto de un hogar. Los dibujos exhibidos forman parte del imaginario de la muestra, pues poseen su mismo lenguaje, y al ser visto como bocetos con potencial se decidió trabajarlos más. Muchos de estos dibujos ayudan a potenciar el carácter melancólico de la exposición, se encuentran ligados temáticamente a la muestra final por más que sólo tres grafiquen en papel a las esculturas realizadas.

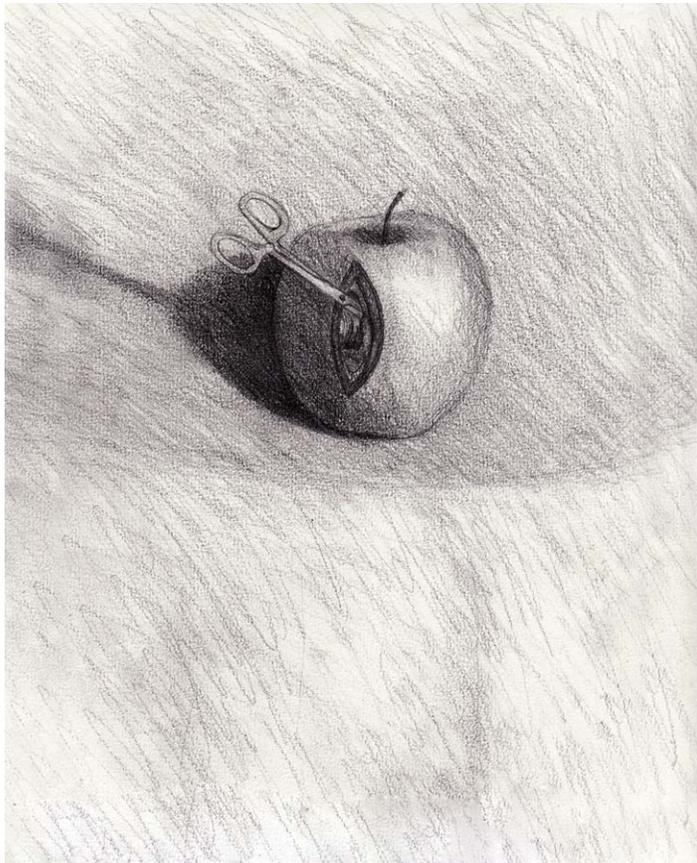
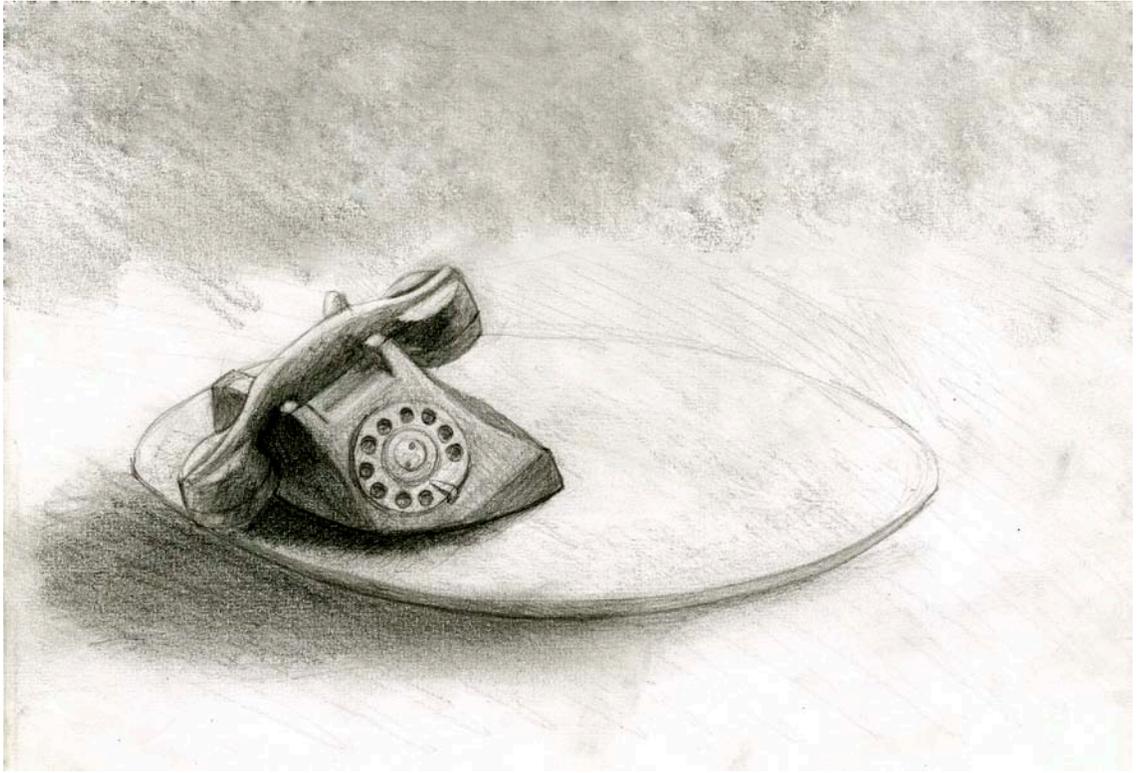
En este apartado también se mostrará los bocetos preparatorios, que permitirán ver cómo dentro de la línea de trabajo de los objetos cotidianos

se fue trabajando y buscando la asociación ideal entre objetos; o, en otros casos, la disposición final del objeto, que permitiría una lectura más afín a la temática general que planteo. Es así que desde los bocetos busqué aproximarme a la idea de la pérdida desde diferentes puntos de vista; en algunos se puede apreciar mucho el uso de utensilios de mesa, como diferentes versiones de tazas de café o platos que se encuentran divididos pero no de la misma manera que la pieza final. Para mí, era de suma importancia encontrar la medida adecuada no sólo compositivamente sino de evocación ya que es dentro de sutileza donde radica la capacidad poética del objeto cotidiano que planteo como una vía dentro de la escultura contemporánea en el Perú.

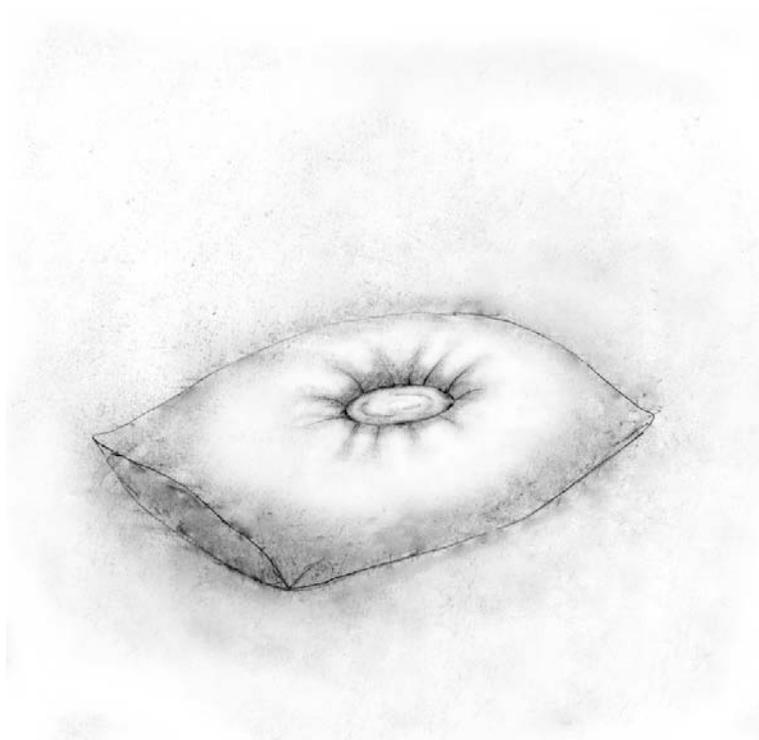
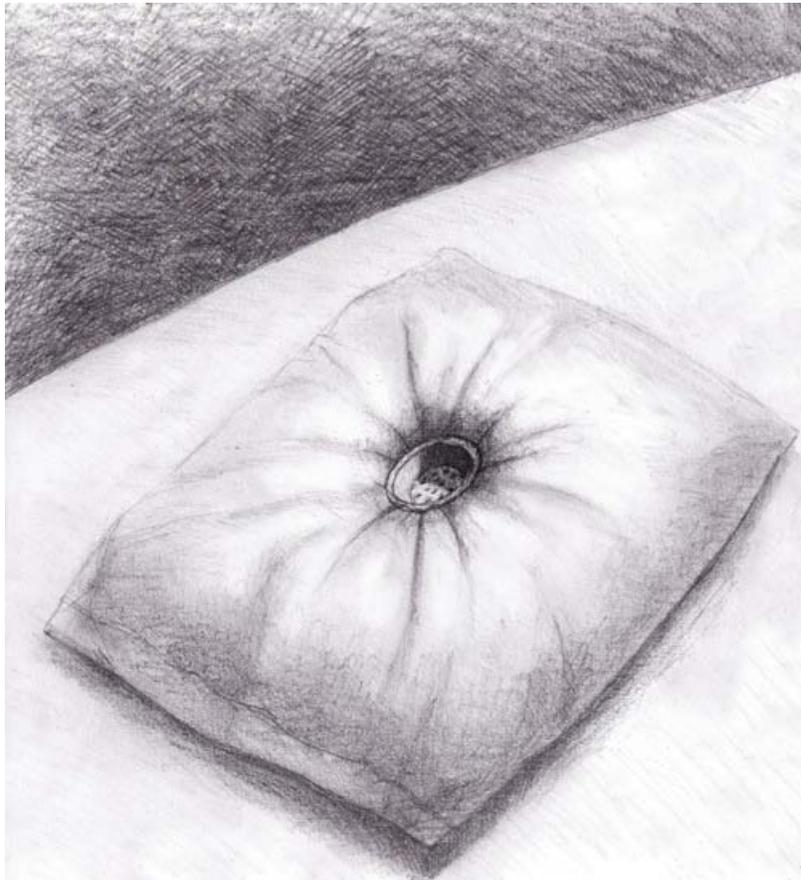


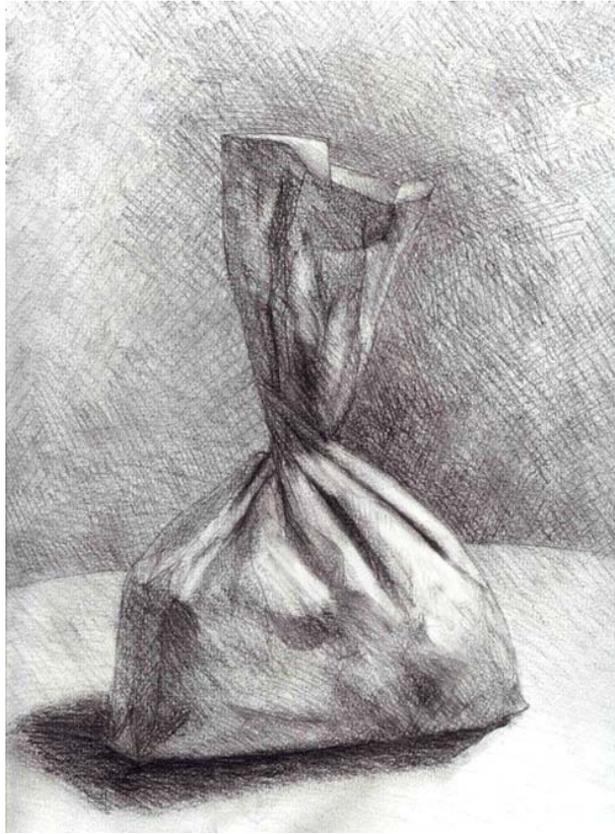














## **4 MONTAJE/INSTALACIÓN**

En este apartado describiré las estrategias y técnicas utilizadas para el montaje general de las piezas. Se verá la disposición de los elementos al servicio de una idea general: la de poder convertir el espacio de la galería en un lugar capaz de contener y aportar la evocación de las obras, como unidades artísticas y como conjunto.

### **4.1 Análisis y descripción del espacio**

La galería Cecilia González Arte Contemporáneo cuenta con dos salas de exhibición ubicadas a los lados de un espacio central por donde se ingresa y que los divide. La galería es una casa antigua de estilo barranquino que ha sido adaptada para servir como galería de arte, con techos altos (3 metros de altura) característicos de estas antiguas casas. El espacio central, que es el primer espacio que se encuentra desde el ingreso principal, es similar a un lobby; cuenta con una pared de fondo que mide 2.28m y luces que iluminan directamente esa pared. El espacio mide 4,20m x 3m de ancho con piso de parqué.

El espacio de la izquierda mide 5.30 x 4.30 m. Tiene siete fuentes de iluminación, piso de madera machihembrada y paredes de 3m de altura, como antes se señaló. El edificio, al ser una vivienda antigua que funciona ahora como galería de arte, tiene modificaciones como ventanas clausuradas y paredes de material prefabricado, que han ayudado a que el área sea visualmente más limpia y ordenada.

El espacio de la derecha posee características similares al de la izquierda, con medidas de 5,30 x 3,27cm.

ALTURA DE TECHO : 3.50 MT



Ambas salas, como se aprecia en el croquis se encuentran conectadas por el espacio que funciona como lobby. De esta manera, el espacio funciona como uno y tres a la vez. No existen ni se usaron divisiones de espacio, sino que se mantuvo la fluidez de los espacios como estuvieron planteados desde el inicio. El ambiente de la galería es cálido, pues aún conserva muchas características del espacio hogareño que fue previamente. Los pisos, las ventanas, los marcos de las puertas nos remiten en conjunto a un espacio previamente habitado y con una historia que podría ser intuida. Otra característica del espacio es que la galería se encuentra en una zona tradicional urbana de Barranco, llena de casonas antiguas y nuevas edificaciones que mantienen una armonía con lo tradicional de la zona y del distrito.

#### **4.2 Estrategia del montaje**

Cuando el proyecto fue concebido, se pensó en que lo ideal sería encontrar un espacio que fuera acogedor y que, de alguna manera, pudiera complementar la confección manual y cálida con que las piezas se habían trabajado. Era muy importante encontrar un espacio que potenciase el proyecto, ya que el carácter intimista de la muestra se prestaba a que sea exhibido en un lugar de carácter acogedor. La galería fue antes una casona barranquina, y en la actualidad -si bien está acondicionada como galería de arte- conserva elementos hogareños como el piso antiguo de madera, las molduras de los espacios de exhibición, el techo alto y las paredes antiguas de quincha. Todos estos elementos juegan a favor de la propuesta, al conformar un lugar que remite a lo doméstico en donde las piezas

puedan ser exhibidas, sin la prolijidad y el carácter aséptico de un típico espacio de galería.

Las obras fueron creadas considerando el espacio de la galería y sus peculiaridades. Si bien la relación entre las obras y el ambiente de la galería no es indesligable, sí se puede decir que sus características espaciales fueron tomadas en cuenta en la creación de la propuesta. Por eso, considero que el carácter doméstico del espacio ayuda a potenciar el carácter intimista que las obras plateaban. Para el montaje, se decidió usar los tres espacios disponibles de manera tal que se invite a recorrer el espacio, permitiendo a su vez aproximarse a las obras para poder apreciarlas, tocarlas, involucrarse y establecer una proximidad íntima que podría tener con los objetos reales.

Debido al espacio de la galería, las obras se dividieron en dos grupos, aparte de la pieza que se ubicó en la entrada de la galería. Estos grupos se configuraron usando de una manera muy libre la referencia a las etapas de la pérdida. En ambos espacios de exhibición se emplearon las mesas de trabajo del taller, como elementos unificadores. Con esto, se buscaba escapar a la norma clásica de emplear bases en forma rectangular con base cuadrada. Se trataba, además, de poder acercar al espectador a la obra, y que no la perciba como una cosa. La elección de esa galería se dio porque es un espacio que remite a lo doméstico; por eso, la elección de no usar las bases que tradicionalmente se usan en una galería también debía contribuir a que el espectador olvide que estaba en un lugar de exhibición de arte. Al usar las mesas de trabajo, aprovecha la carga de cotidianidad que éstas tienen y que se transmite mediante su aspecto de haber

sido utilizadas, que tienen vida y tiempo transcurridos, que poseen un cúmulo de experiencias y vivencias.

Se usaron tres mesas de taller con un tablero cuadrado de aproximadamente 70cms. Dos de ellas, se pintaron de blanco para generar un contraste con las obras, La tercera se dejó en madera natural ya que iba a ser usada para la pieza *Almohada*, que es de piedra de Huamanga.

Las mesas tienen la solidez propia de su naturaleza de soporte de trabajo, con patas anchas y tablero muy grueso. Por esta notoria rudeza, se pensó que crearían un contraste ideal con la delicadeza de ciertas piezas. Este contraste puso énfasis en lo dócil de un material como la madera, que podía ser fuerte y representar algo de carácter sensible dependiendo de la forma en que se le trabaje.

Para dos de las piezas se escogió colgar las bases de madera (que eran en realidad pasos de escalera de pino) del techo de la galería en lugares específicos de esta. Al ser colgadas, la percepción variaba a la vez que liberaba al espacio y le daba más aire entre las piezas. Esto se hizo para romper con la monotonía y aglomeración que podría haber causado poner todas las piezas sobre las mesas. De esta manera, se dio un poco de holgura al espacio, además de permitir ver con mayor facilidad las piezas colgadas y poder considerarlas como elementos independientes de lo mostrado en las mesas, ya que, por ejemplo, el teléfono requería espacio alrededor para poder enfatizar el hundimiento. Con respecto a las tazas, al ser tres ya era un pequeño grupo que necesitaba un espacio propio,

aislado de las demás, para poder apreciarlas en su totalidad. Además, se eligió que estas piezas estuvieran a la altura de los ojos del espectador, ya que por ejemplo el teléfono debía mostrar su aparente hundimiento, mientras que las tazas tendrían una mejor lectura de su conjunto y mantendrían su sentido de unidad en una base.

También se decidió contar con los dibujos preparatorios para la muestra, por lo que se hicieron grabados a partir de ellos. En un sentido, se podría decir que daban una lectura complementaria a las obras, como en el caso de *Granada* y *Granadilla*, que si bien exponen ideas diferentes, la escultura es una evolución a partir del dibujo. En otros casos, como en *Bye*, el dibujo redondeaba desde otro ángulo la propuesta, pues habla no de objetos, sino de un ambiente particular, con una habitación abandonada y una cortina al viento.

Otro aporte importante de los grabados es que estos se convertían en complementos, testimonios paralelos a las obras tridimensionales, además que ayudaban también a recrear un ambiente más doméstico, remitiendo a un hogar decorado. Así, las esculturas y grabados funcionaban transformando un espacio neutral en un espacio menos solemne, que dispusiera a establecer una relación íntima con el espectador, de manera que éste pudiera introducirse en la propuesta.

## Ubicación de las obras en la galería



- |                         |  |
|-------------------------|--|
| 1 Flechas               | 11 Kleenex                                   |
| 2 Memoria               | 12 I don't think the sun is coming out today |
| 3 I better be quiet now | 13 Almohada                                  |
| 4 Corazón               | 14 Granadilla                                |
| 5 Narcissus             | 15 Bye                                       |
| 6 Taza final            | 16 Pills                                     |
| 7 Conversación          | 17 Tendril                                   |
| 8 Folie a deux          | 18 Kleenex                                   |
| 9 Granada               | 19 Corazón                                   |
| 10 Sol                  | 20 Candy darling                             |

### 4.3 Descripción del montaje

En el espacio del ingreso principal se instalaron las esculturas *Flechas* y *Memoria*. *Flechas* fue instalada sobre una pequeña mesa de pino con un cajón en el centro, que se restauró específicamente para esta obra. La mesa y cartera, como unidad, ayudaron a contextualizar la obra en un ambiente con mobiliario doméstico.

En la parte superior, se colocó la obra *Memoria*, que representa un vaso de plástico descartable apretujado dentro de una repisa con cajones hecha de cedro, el cual hace las veces de pequeño módulo en la pared y de perchero al tener dos colgadores en la parte inferior. La idea era que mediante las piezas y sus soportes se plantee un espacio que funcionara como la entrada y punto de partida de la muestra. Las piezas no solo se vinculan por estar en un mismo espacio, sino porque la mesita que se usó como soporte de la cartera y la repisa son piezas netamente de un lobby de una

casa. Ambas fueron ubicadas contra la pared de la misma manera en que se emplearían en un hogar común.

En la sala 1 se dispusieron dos mesas en el centro, en las que se ubicaron dos y tres piezas, respectivamente. En una, se colocó las piezas *Narcissus* y *Corazón*; y sobre la otra, *Conversación*, *Folie a deux* y *Granada*. La decisión de hacer dos grupos de esculturas fue porque se trataba de numerosas piezas, y si se exhibían separadas el espacio se poblaría de bases o soportes que impedirían el tránsito en las salas pequeñas, además que se iba a perturbar la noción de espacio cálido que requerían las obras.



En este espacio es donde se dispusieron las bases que colgaban del techo -pasos de una antigua escalera de madera deteriorada- lo cual creaba un contraste interesante con las piezas de madera *Taza final* y *I better be quiet now* que se colgaron en ambos extremos de la sala, por la contraposición de estados de la madera en ambos casos.

También en la sala 1 se montó *Sol*, en una pequeña pared al costado del ingreso. Esta pieza fue colgada de la pared como un cuadro, mediante un sistema de sujeción similar al de los grabados expuestos, y como se suele colgar las pinturas tradicionalmente, con un sujetador por detrás que es sostenido por un pequeño clavo en la pared. Se montó así ya que era necesario que esta pieza fuera vista en toda su frontalidad, como un disco, ya que aludía a una fractura entre dos elementos, dos platos; y era importante poder ver esta unión forzada, para que sea percibida no como un plato utilitario sino más bien realzando su ruptura. El montaje hace referencia a algo de moda hace algunos

años que consistía en colgar platos valiosos o de colección en la pared. De esta manera, se les quitaba el aspecto funcional y adquirirían un estatus de elementos estéticos y decorativos.

En la sala 2, en el centro del espacio, se dispuso una mesa en donde se ubicó la pieza *Almohada*, que es la obra central de esta sala. En una esquina, se colocó un mueble esquinero en madera sin pulir que albergaría a la pieza *Kleenex* y a *I don't think the sun is coming up today*. Esta base de esquina fue planeada y ejecutada al mismo tiempo que se realizaron estas piezas. Cuando se hizo un análisis del espacio se pensó en elementos que rompan con las tradicionales bases; es así como entre las soluciones para el espacio pensé en una mesa de esquina que sirviera para exhibir alguna de las piezas.

Detalles Sala 2

En la sala 2 también se colocaron los siete dibujos de la muestra. En la pared central, se ubicaron cinco dibujos de formato mediano y, en las otras dos paredes, un dibujo en cada una formando una U que abarcaba la esquina opuesta de *Kleenex*. Así, la lectura de los dibujos podía ser consecutiva aunque no existiera un hilo conductor adrede.

La iluminación se hizo utilizando las luces con las que cuenta la galería. Al estar predeterminado por el juego de luces de la galería, se optó por dar una ambientación más de habitación con luz difusa y general, en lugar de una iluminación específica para cada pieza, con puntos focales precisos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARILI, Renato  
1998 *El Arte Contemporáneo*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- BAUDRILLARD, Jean  
1969 *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI.  
1991 *Las estrategias fatales*. Madrid: Anagrama.
- BOUSOÑO, Carlos  
1985 *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Gredos.
- DeMICHELLI, Mario  
1990 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Centro Pompidou  
2005 New Realism; Educative Dossiers Disponible en:  
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-newrea-EN/ENS-newrea-EN.htm>
- CIRLOT, Juan-Eduardo  
1986 *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*.  
Barcelona:Editorial Anthropos
- COHEN, Jean  
1970 *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- DELACROIX et al  
1972 *Psicología del Lenguaje*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

FOSTER, Hal  
2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo.* Madrid: Akal.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Jesús  
1998 *Todavía no han ardido todas. La experiencia poética de la realidad como crítica del miserabilismo.* Madrid. Ed. La Torre Magnética.

GENETTE, Gérard  
1997 *La Obra de Arte.* Barcelona: Lumen.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo  
2004 *El Surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo.* Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.

HABERMAS et al  
2008 *La postmodernidad,* Barcelona: Kairós.

HEIDEGGER, Martín  
1995 *Arte y Poesía.* México: Fondo de Cultura Económica.

IBERICO, Mariano  
1965 *Estudio sobre la metáfora.* Lima: Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú.

JUNG, Carl  
1995 *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós.

KLINGSOHR-LEROY, Cathrin  
2004 *Surrealismo.* Madrid: Taschen.

KRAUSS, Rosalind E.  
1996 *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*  
Madrid: Alianza, 1996

KRISTEVA et al  
1996 *El trabajo de la metáfora.* Buenos Aires: Gedisa.

- LALANDE, André  
1982 "Vocabulaire technique et critique de la Philosophie" en LE  
GUERN, Michael *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LE GUERN, Michel  
1982 *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- LIPPARD, Lucy  
1993 *Pop Art*. Barcelona: Destino.
- LUCIE-SMITH, Edward  
1995 *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino.
- LLEDO, Guillermo  
1997 *Entre la presencia y la representación, acerca del objeto  
recontextualizado*<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9797110209A>
- MARCHAN FIZ, Simón  
1994 *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- OLIVERAS, Elena  
2007 *La metáfora en el arte*. Buenos Aires: Emecé.
- PICAZA, Gloria, Jorge Ribatta (ed.)  
2003 *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili
- PONGS, Hermann  
1960 "La imagen poética y el inconsciente". En DELACROIX y otros,  
*Psicología del Lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- READ, Herbert  
1957 *Imagen e Idea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie  
1996 *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra.

SPECTOR, Nancy

2011 *Maurizio Cattelan: All*, Nueva York: Guggenheim Museum Publications.

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN DE CHILE

2000 Surrealismo. Bases históricas y Filosóficas.  
<http://www2.udec.cl/~mariasmo/SUPRAREALISMO.htm>

VANCE, Lesley

2005 *Lesley Vance talks to Ricky Swallow*  
North Drive Press, EEUU, 2005, Nro. 2  
[http://www.northdrivepress.com/interviews/NDP2/NDP2\\_VANCE\\_SWALLOW.pdf](http://www.northdrivepress.com/interviews/NDP2/NDP2_VANCE_SWALLOW.pdf)

WALLIS, Brian

2001 *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.