



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

**EL OBJETO COTIDIANO EN LAS ARTES PLÁSTICAS EN COLOMBIA
1960 – 2020**

Daniel Fernando Gómez Naranjo

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Artes

Tutor

Gabriel Mario Vélez Salazar

Doctor en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín

2023

Cita	(Gómez Naranjo, 2023)
Referencia	Gómez Naranjo, D. F. (2023). <i>El objeto cotidiano en las artes plásticas en Colombia 1960-2020</i> [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Doctorado en Artes, Cohorte VIII.

Grupo de Investigación Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi amá, Mujer de manos poderosas.

Agradecimientos

A la Universidad de Antioquia por acogerme como docente y estudiante.

A Gabriel Mario Vélez por sus inteligentes palabras para la vida y por sus acertadas palabras para esta tesis.

A los jurados: Margarita Calle, quien ha trazado los renglones en mi carrera; Magaly Espinosa, quien endulzó esta tesis con sus comentarios y al profesor Carlos Arturo Fernández por ayudarme a acentuar la voz en el mundo académico.

A mis padres Fernando Gómez quien me regaló un libro y Rubiola Naranjo por enseñarme a valorar las cosas.

A Alexander mi hermano.

A Jorge Lagos un amigo pintor.

A Natalia Londoño por ser ella.

Tabla de Contenido

Resumen	7
Abstract.....	8
Introducción.....	10
Reflexiones del autor	44
Muestra descriptiva, el objeto en palabras	47
Precisiones Metodológicas	60
La cerámica y la pintura como origen y soporte del objeto cotidiano en el arte en Colombia	64
1.1 Cerámica y pintura	65
1.2 El objeto cotidiano como componente de la imagen pictórica – Beatriz Daza	68
1.3 Pintura con objetos – Bernardo Salcedo	78
1.4 Objetos pintados – Beatriz González.....	93
Capítulo II	102
Del objeto escultórico a la escultura con objetos.....	102
2.1 Chatarras – Feliza Bursztyn.....	105
2.2 Alacena con zapatos – Colectivo El Sindicato	121
2.3 Objetos del paisaje – Alicia Barney	135
Capítulo III	151
Las dimensiones plásticas del objeto cotidiano	151
3.1 Metáforas bélicas – María Teresa Cano.....	154
3.2 Una cosa es una cosa – María Teresa Hincapié	164
3.3 Máquinas – Ana Claudia Múnera.....	176
3.4 Orestiada – José Alejandro Restrepo.....	184
3.5 Comiendo Burra – Carlos Castro	198
3.6 Atrabiliarios – Doris Salcedo.....	211
3.7 Curaca – Rosemberg Sandoval.....	222
3.8 Llanta – Sonia Yépez.....	236
Conclusiones.....	246
Novedad e importancia de la investigación	267
Pertinencia académica o disciplinar, institucional o social de la investigación.....	268

Anexo	270
Anotaciones y pre-textos sobre la obra del autor	270
Entre trampas y apariencias	270
La inutilidad del arte	271
Texto para la exposición Futuro Ahora -La Esquina Galería-.....	273
Sinobjeto	274
Texto para la exposición Esto es otra cosa –Galería Enrique Guerrero– México	275
Estética de lo ordinario	276
Objetos Narcotizados, obra de Daniel Gómez	277
Sinobjeto	280
Creatividad como imaginación constructiva.....	282
Anotaciones y pre-textos sobre los autores	283
Referencias	291

Lista de figuras

Figura 1.- La guitarra.....	13
Figura 2.- El arreglo del bebé.....	15
Figura 3.- Conducción de muebles.....	16
Figura 4.- Estatua de Rafael Núñez.....	17
Figura 5.- Monumento a la bandera.....	18
Figura 6.- Par de botas	19
Figura 7.- Rueda de bicicleta.....	24
Figura 8.- Merzbau.....	25
Figura 9.- Juego de desayuno de piel.....	27
Figura 10.- Ruana.....	49
Figura 11.- Un irreal.....	55
Figura 12.- Zero Cent.....	57
Figura 13.- Cuento	59
Figura 14.- Hace mucho tiempo.....	71
Figura 15.- Lo que Dante nunca supo	86
Figura 16.- Filtro de amor	89
Figura 17.- Lullaby.....	96
Figura 18.- ¡Vive la Francej.....	98
Figura 19.- De la serie Chatarras.....	108
Figura 20.- De la serie Históricas	112
Figura 21.- De la serie Las camas.....	115
Figura 22.- La última cena	119
Figura 23.- Alacena con zapatos.....	127
Figura 24.- Alacena con zapatos.....	128
Figura 25.- Diario objeto.....	141
Figura 26.- Yo servida a la mesa.....	158
Figura 27.- Metáforas Bélicas	163
Figura 28.- Metáforas bélicas.....	164
Figura 29.- Una cosa es una cosa.....	169
Figura 30.- Máquina	181
Figura 31.- Orestiada.....	193
Figura 32.- Comiendo burra	202
Figura 33.- De la serie comiendo burra.....	207
Figura 34.- Atrabiliarios.....	216
Figura 35.- Atrabiliarios.....	219
Figura 36.- Curaca	228
Figura 37.- Embera Chamí	234
Figura 38.- Llanta.....	239
Figura 39.- Bomba.....	242

Resumen

Esta investigación en la que se hace un análisis exhaustivo tiene como objetivo principal explorar el uso del objeto cotidiano en las artes plásticas en Colombia durante un periodo de 60 años (1960 - 2020) y examinar los matices técnicos y conceptuales que han surgido a lo largo de este tiempo. Con este fin se hizo una selección de trece artistas y un colectivo, sus obras son las protagonistas de esta tesis doctoral y se constituyen como una muestra representativa del fenómeno estudiado.

Para contextualizar y seleccionar las obras que representan dicho fenómeno, se llevó a cabo un rastreo detallado del trabajo de un amplio número de artistas colombianos. Con base en este acervo se armó un corpus de análisis que permitió dar cuenta de los orígenes, transformaciones, efectos y aportes que el uso del objeto cotidiano en el arte ha tenido en la construcción histórica de la plástica nacional.

En este trabajo se presenta una línea discursiva temporal ascendente basada en un análisis detallado de las obras seleccionadas. En dicho análisis se revelan las diversas formas en que el objeto cotidiano ha sido un elemento recurrente en el arte colombiano, las diversas técnicas utilizadas, los conceptos y su evolución a lo largo del tiempo.

Palabras clave: arte en Colombia, objeto cotidiano, collage, ensamblaje, pintura, escultura, instalación, video instalación, ready made

Abstract

The main objective of this exhaustive research and analysis is to explore the use of the daily object in the visual arts in Colombia over a period of 60 years (1960 - 2020) and to examine the technical and conceptual nuances that have emerged over this time. For this purpose, thirteen artists and one collective were selected; their works are the protagonists of this doctoral thesis and they are a representative sample of the phenomenon studied.

In order to contextualize and select the works that represented this phenomenon, a detailed search of the work of many Colombian artists was carried out. Based on this collection, a corpus of analysis was assembled that made it possible to account for the origins, transformations, effects, and contributions that the use of the daily object in art has had in the historical construction of the national plastic arts.

This work presents an ascending temporal discursive line based on a detailed analysis of the selected works. This analysis reveals the various ways in which the daily object has been a recurrent element in Colombian art, the different techniques used, the concepts and their evolution over time.

Keywords: Colombian Art, Daily Object, Collage, Assemblage, Painting, Sculpture, Installation, Video Installation, Ready Made

Las manos son el enemigo número uno del arte.

Bernardo Salcedo

Introducción

LAS COSAS

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

Jorge Luis Borges. 1969 en Elogio de la sombra

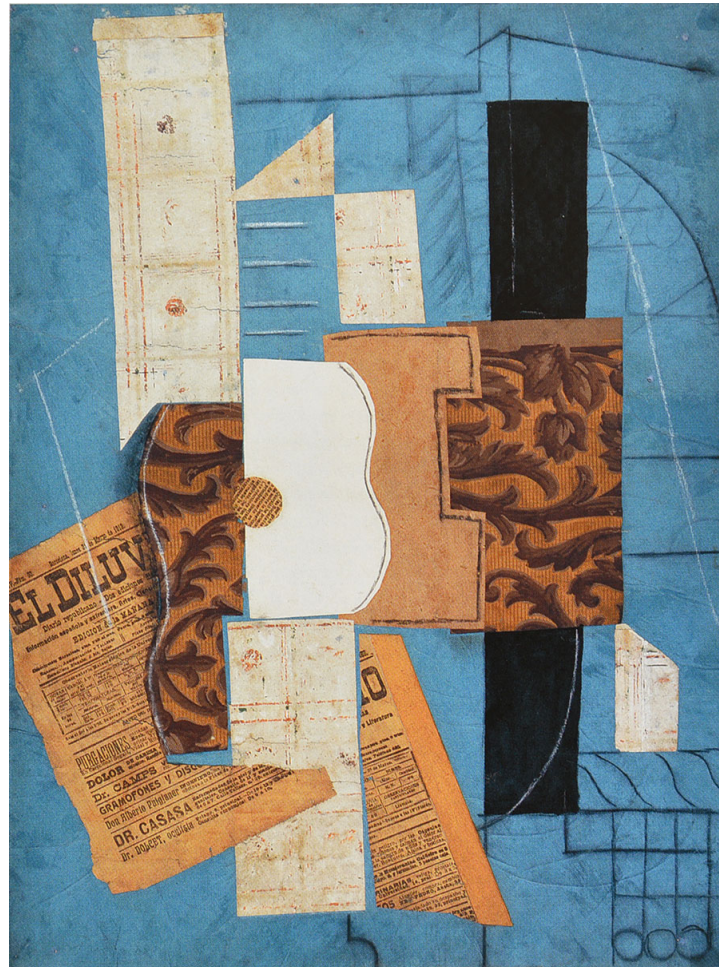
Algunos acontecimientos en la historia del arte colombiano y las manifestaciones europeas que tuvieron lugar en el siglo XX nos aproximan al fenómeno y al contexto en que se centra esta investigación. Desde el *collage* hasta el *ready-made* se evidencia la aparición y la permanencia de objetos en su quehacer cotidiano. Objetos que sirvieron como mediadores y partícipes de propuestas artísticas que se apartaban de las tradiciones predominantes y rompían con los paradigmas apropiados para una creación propia y aceptables para el arte desde tiempos inmemoriales.

El auge de este tipo de manifestaciones artísticas generó grandes transformaciones dentro del pensamiento estético y por ende permitió el despliegue de otras formas de imaginar y de percibir el arte por parte de los espectadores contribuyendo así al predominio de las tendencias vanguardistas. Tal como lo afirma Ernst H. Gombrich en su texto *La historia del arte (2014)* “Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado. Cualquier ruptura con la tradición que interesara a los críticos y atrajera seguidores se convertía en un nuevo ismo forjador del futuro” (Gombrich, 2014, p. 435).

Las características estéticas no solo incidieron en una disputa en el campo del arte objetual, término con el que se acuñó este fenómeno estético-plástico, sino también en otros lenguajes como la pintura. Por ejemplo, cuando Picasso incluyó en sus pinturas un objeto o material diferente a los concebidos

tradicionalmente, no sólo produjo una ruptura en el paradigma tradicional de la pintura y en la vanguardia cubista. Esta acción también influyó para que la representación pictórica y escultórica tomara otro sentido, se desmitificó el virtuosismo ligado a la figuración para dar cabida a la imagen bidimensional y tridimensional ya existente. Tal determinación se puede entender como un acto de apropiación y economía de la imagen al incluir diversos objetos y materiales amorfos en su composición bidimensional. Este tipo de procedimientos también se evidencia en las innovaciones realizadas por Georges Braque y Juan Gris, quienes al tiempo con Picasso dieron origen a lo que hoy se conoce como el collage.

Figura 1.- La guitarra



Nota: Pablo Picasso. *La guitarra* 1913. Collage, carboncillo, lápiz, tinta y papel pegado. 66.3 x 49.5 cm.

Fuente: <https://www.slobidka.com/pablo-picasso/128-picasso-guitarra-2.html>

La necesidad de recurrir al uso de los objetos en la producción artística de esa época esbozaba un retrato de las sociedades actuales en las que los objetos han estado desempeñando un papel determinante en las relaciones humanas y en los fenómenos implícitos en dicha interrelación. Tal como lo afirma Jean

Baudrillard en su libro *El sistema de los objetos*: “El hombre no está libre de sus objetos, los objetos no están libres del hombre” (Baudrillard, 1969, p.52).

En el contexto colombiano, a diferencia de lo acontecido en Europa entre la primera y segunda década del siglo XX, la aparición del objeto declarado como arte ni siquiera figuraba en el quehacer de los artistas. Sin embargo, cabe aclarar que en algunas manifestaciones del arte tradicional como el dibujo, la pintura y la fotografía, los objetos cotidianos sí se venían incluyendo. Se pueden mencionar las obras de Andrés de Santa María, *El arreglo del bebé* (1904) y de Ramón Torres Méndez, *Conducción de muebles* (1860). En estos ejemplos es evidente el protagonismo de los objetos cotidianos, no solo en la composición y resultado final de la imagen, sino también en la intención expresiva en torno a la cotidianidad que acoge la escena.

Figura 2.- *El arreglo del bebé*



Nota: Andrés de Santa María. *El arreglo del bebé* 1904. Óleo sobre lienzo, 158 x130cm.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_arreglo_del_beb%C3%A9.jpg

Figura 3.- *Conducción de muebles*



Nota: Ramón Torres Méndez. *Conducción de muebles* 1860. Acuarela sobre papel.

Fuente: <https://co.pinterest.com/pin/ramn-torres-mndez-18091885-conduccion-de-muebles-bogot--535013630722495034/>

En cuanto al arte tridimensional o escultórico de principios de siglo en el país predominaba la estatuaria conmemorativa y alegórica de los próceres y personajes ilustres como la elaborada por Francisco Cano, *Estatua de Rafael Núñez* (1922), que está ubicada en el patio interior del costado sur del Capitolio Nacional de Colombia que se comunica con la Casa de Nariño en Bogotá. También la de Marco Tobón Mejía, *Monumento a la Bandera* (1927) que está ubicada en el Parque 11 de noviembre de la ciudad de Barranquilla. Sin embargo, la representación de los objetos cotidianos en estas formas de producción artística

no se reconocía como arte objetual, sino que estaba supeditada a la naturalidad y al simbolismo del personaje o de la escena representada. En este tipo de representaciones es clave el uso de los objetos como un constructo simbólico como es el caso de la bandera llevada por una mujer en la obra de Tobón Mejía. Aún con la ausencia de los colores asignados a una nación, esta bandera se configura como un objeto que hace parte del imaginario colectivo en la que se puede encontrar una identidad que no excluye nacionalidades. La mujer representada en la escultura porta además un gorro frigio y lleva una rama de olivo en su mano izquierda, ambos objetos con una alta carga simbólica de libertad y paz.

Figura 4.- Estatua de Rafael Núñez



Nota: Francisco Cano. *Estatua de Rafael Núñez* 1922. Fundición en bronce.

Fuente: <https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2022/06/25/rafael-nunez-1825-1894-por-francisco-antonio-cano-1865-1935-cien-anos-1922-2022/>

Figura 5.- *Monumento a la bandera*



Nota: Marco Tobón Mejía. *Monumento a la Bandera* 1927. Escultura en mármol.

Fuente: <https://www.las2orillas.co/de-ciudades-y-monumentos/>

Así como se puede verificar la presencia del objeto cotidiano en la producción escultórica de principios del siglo XX en Colombia, también es posible encontrarla en las naturalezas muertas, vidas silenciosas o más conocidas como bodegones. En este género artístico es muy frecuente hallar cúmulos de objetos que posan para dejar registro de un contexto que puede estar dentro de las concepciones domésticas y prolongarse como un retrato de una sociedad. Si se hace una elección aleatoria de un bodegón se podría hacer una lectura o especular sobre una época o condición humana, ya que cada objeto en la composición dentro del plano pictórico proporciona información de tipo literal o simbólica. Por ejemplo, sobre la obra *Par de botas* (1886) de Vincent Van Gogh se pueden hacer un sinnúmero de lecturas y análisis que parten de la representación de un par de botas maltrechas.

Figura 6.- *Par de botas*



Nota: Vincent Van Gogh. Título original *Schoenen* 1886. Óleo, 38.1 x 45.3 cm.

Fuente: <https://www.artehistoria.com/es/obra/par-de-botas>

Martin Heidegger en su libro *El origen de la obra de arte* (1996) analiza la obra del pintor holandés y la utiliza para reflexionar sobre la naturaleza de la obra de arte y su relación con el ser humano y el mundo. Según Heidegger, *Par de botas* es una obra que trasciende lo estético para convertirse en un objeto que revela una verdad sobre el ser humano y su relación con el mundo. Las botas son un objeto cotidiano y ordinario, pero en la obra de Van Gogh adquieren una presencia singular y un significado que trasciende su utilidad. Heidegger manifiesta que lo que hace que las botas sean una obra de arte es la capacidad de Van Gogh para captar y expresar su esencia, su ser en el mundo. Esta pintura no sólo representa una imagen de las botas, sino que las hace presentes de una manera única en la que se revela la relación del ser humano con su entorno.

El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser (Heidegger, 1996, p.8).

Sobre esta pintura Heidegger también propone que la obra de arte no es solo un objeto estético, sino que tiene una dimensión ontológica que permite comprender mejor nuestra relación con el mundo y con los demás seres humanos. En este sentido, la obra de arte es una forma de develamiento que contribuye a acceder a una verdad sobre la existencia humana.

Aún con la larga presencia de los objetos cotidianos en el arte a través del bodegón, especialmente en la pintura, no contaban con un ámbito concreto o un uso como materia e imagen. Estos se concentraron en términos representacionales y figurativos hasta principios del siglo XX, como se mencionó anteriormente, lo que significa que no habían tenido una aparición real en la imagen del modo en que se pueden encontrar cotidianamente.

Lo anterior se puede comprender como una transición de la imagen en el orden de la mimesis o representación a la presentación concreta de los objetos en la obra de arte. En Colombia solo hasta el XXVII Salón Nacional de Artistas en el que la obra ganadora fue *Alacena con zapatos* (1978), que fue una creación del Colectivo El Sindicato, cuando aparece el objeto de manera directa en el arte nacional. Esta obra generó desconcierto y polémica dentro de la crítica del arte por ser un planteamiento plástico con características duchampianas que estaban fuera de las concepciones estéticas del momento en Colombia teniendo en cuenta que el *ready-made* formó parte de las vanguardias de principios de siglo. Además, por ser una obra de creación colectiva con un emplazamiento de tipo instalación. Sin embargo, aunque este acontecimiento se registra como el primero en el que el objeto aparece en el ámbito institucional y es premiado dentro de un concurso de arte, no sobra mencionar otras propuestas artísticas pertenecientes a este fenómeno, que serán analizadas posteriormente, como la obra de Beatriz González, *Lullaby* de 1970 y la obra *Cajas* de Bernardo Salcedo creada a finales de los años 60. Aunque estas obras hacían uso de objetos cotidianos seguían

estando camufladas dentro de los planteamientos próximos a las concepciones estéticas de la pintura porque eximían al objeto de su presencia cruda.

De acuerdo con lo anterior, se puede percibir que la obra plástica que involucra el uso del objeto cotidiano en Colombia cuenta con una trayectoria joven que se puede rastrear en los últimos sesenta años. Este ha tenido una aparición intermitente y ocasional en los procesos creativos de los artistas colombianos y en algunos casos este tipo de creación objetual ha logrado establecer hitos y puntos de referencia en y para la plástica nacional.

Fuera del ámbito del arte colombiano es importante reconocer otros fenómenos estéticos que sin duda dieron un viraje a las concepciones artísticas en las que los objetos han sido protagonistas y que también son un tema importante para ser tratado en esta tesis. Es el caso del *dadaísmo* y el *surrealismo objetual*, el *happening* y el *fluxus*. También se pueden citar el *arte povera*, el *arte conceptual* y dentro de una historia más reciente, el *performance* y la *instalación*. En estos movimientos artísticos el objeto cotidiano ha encontrado el mejor ambiente para ser explorado y desarrollado. Dicho de otra manera, los objetos son fundamentales para consolidar las ideas de los artistas que transitan por estos medios hacia la creación plástica.

A través de estas formas de expresión los objetos cotidianos entraron en una dinámica muy distinta a aquella para la cual habían sido concebidos. Vistos en un sentido pragmático son objetos creados para facilitarle al ser humano el

desarrollo de labores ordinarias, esto se refiere a objetos que prestan una utilidad o servicio.

Los objetos cotidianos en el arte pasan a representar ideas y planteamientos semánticos, metafóricos, estéticos y críticos. Esto se observa en *La Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, Pablo Oyarzún, en su texto *Anestésica del ready-made*, dice "... Duchamp ha pensado el contenido básico de su actividad: una actividad comandada por la voluntad sistemática de romper continuamente con los esquemas prácticos y productivos históricamente fijados..." (Oyarzún, 2000, p. 89).

De esta manera, la función de los objetos cotidianos se extiende más allá del plano utilitario al plano conceptual, lo que se ilustrará con las propuestas hechas por otros artistas que a lo largo de su trayectoria han generado reflexiones de diversa índole. Estos son algunos ejemplos:

En *La traición de las imágenes* (1928-1929) de René Magritte es evidente que los objetos cotidianos son el fundamento visual conceptual que replantea la percepción convencional de dichos objetos. De igual manera, las obras de los dadaístas con sus apelaciones a los objetos resignifican lo que éstos en principio y esencia sugieren en un devenir cotidiano. Es el caso de estas dos obras de Man Ray, *Regalo* (1921) y *Objeto indestructible* (1923). Dentro de esta misma vertiente es fundamental referenciar algunos de los trabajos de Marcel Duchamp como *Rueda de bicicleta* (1913) y *Secador de botellas* (1914). También hay que mencionar la obra de Joseph Kosuth titulada *Una y tres sillas* (1965).

Figura 7.- Rueda de bicicleta



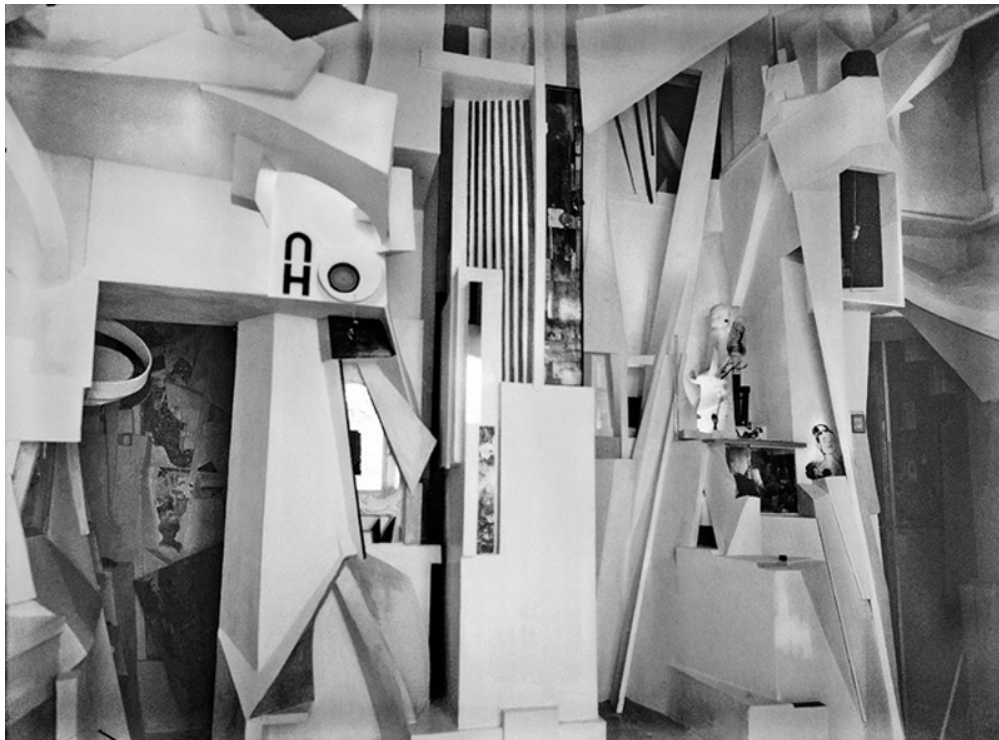
Nota: Marcel Duchamp. Título original: Bicycle Wheel. 1913. Escultura, 129.5 x 63.5 x 41.9 cm.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>

Desde una perspectiva más próxima a lo que sería la instalación es fundamental traer a colación el *Merzbau* (1923 – 1936) obra del artista alemán Kurt Schwitters que es una estructura en constante evolución y transformación en la que se mezclan elementos de arquitectura, escultura, pintura y collage. La idea principal del *Merzbau* era crear un espacio que fuera una especie de collage habitable donde los objetos cotidianos y los materiales desechados pudieran ser incorporados para crear nuevas formas y significados. Schwitters utilizó madera,

vidrio, metal y papel entre otros materiales para construir la estructura que se expandió por varias habitaciones de su casa en Hanover, Alemania. Cada vez que Schwitters añadía nuevos elementos al *Merzbau* la obra se iba transformando. La estructura era un reflejo de la idea de la vida como un proceso constante de cambio y renovación. A través del *Merzbau*, Schwitters buscaba romper las barreras entre el arte y la vida cotidiana y demostrar que un acto creativo puede encontrarse en cualquier objeto o material siempre y cuando se utilice con imaginación y libertad.

Figura 8.- *Merzbau*



Nota: Kurt Schwitters. *Merzbau* 1923 – 1936. Collage.

Fuente: <https://arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters/>

Las obras mencionadas ejemplifican la génesis y evolución de los objetos cotidianos como transmisores de ideas en el arte son por consiguiente una forma de producción de pensamiento estético-plástico.

También hay que mencionar los objetos que por su inutilidad logran transformar metafóricamente las relaciones de los humanos con éstos. Esta es una característica intrínseca en los ejemplos anteriormente mencionados, pero haciendo alusión a casos más centrados en la inutilidad del objeto se puede citar la obra de la artista Meret Oppenheim, *Juego de desayuno de piel* (1936). Es un ejemplo interesante de cómo un objeto cotidiano puede ser transformado en algo inesperado e incluso perturbador. Al cubrir tazas, platos y cucharas con piel de gacela, Oppenheim crea un efecto extraño que desafía las expectativas convencionales de lo que deberían ser los utensilios para un desayuno. La piel, asociada con un material o tejido orgánico contrasta con la frialdad y la dureza de la cerámica o el metal que genera una sensación perturbadora en el espectador. Esta obra puede ser vista como una exploración de los límites de la percepción y el significado en la vida cotidiana al invitar al espectador a cuestionar la relación entre los objetos y su uso práctico. También puede interpretarse como una reflexión sobre la fragilidad y la vulnerabilidad de la existencia humana.

Figura 9. - *Juego de desayuno de piel*



Nota: Meret Oppenheim. Título original: Le déjeuner en fourrure 1936. Escultura 10.9 cm.

Fuente: <https://www.historiadelarte.us/surrealismo/meret-oppenheim-juego-de-desayuno-de-piel-1936/>

Otras características plásticas con objetos cotidianos que plantean también una serie de ejemplos de los desplazamientos estéticos a los que pueden llegar las creaciones artísticas por medio de objetos son las hipóboles del artista Claes Oldenburg, los objetos imposibles de la amplia serie del francés Jacques Carelman y los poemas visuales propuestos por Antonio Gómez. También se encuentran otras propuestas de creación como las de León Ferrari y Vik Muniz,

por citar algunas obras en las que los objetos cotidianos se usan de manera ecléctica e incluso trasgresora.

Como complemento a los ejemplos anteriores que permiten hacer una introducción a esta tesis es importante citar a otros artistas que se han ido posicionando dentro de las dinámicas del arte contemporáneo. Es el caso de la obra de Tom Friedman en la que se puede ver el modo en que este artista lleva la materia condensada en objetos triviales a otro grado de expresión visual, conceptual y matérica. Es así como logra generar formas complejas que llevan al espectador a un encantamiento y a experimentar nuevas sensaciones.

Los artistas españoles Chema Madoz, reconocido por sus fotografías, y el catalán Joan Brossa, por sus poemas visuales, dejan como manifiesto la posibilidad de encontrar en la vida diaria el origen de nuevas experiencias debido a procedimientos simples con los objetos cotidianos y, por ende, con los materiales con que han sido elaborados.

El artista brasileño Cildo Meireles tiene propuestas fuertemente conceptuales que giran en torno a objetos y acontecimientos propios de nuestra realidad construidas a partir de estos. Él hace un tratamiento de los objetos teniendo en cuenta el uso, la materia y el significado que representa cada uno para plantear obras de carácter político, social y cultural.

Teniendo en cuenta los antecedentes expuestos y con base en los artistas colombianos mencionados se puede identificar que el objeto cotidiano en el arte nacional hace su aparición a partir de los años sesenta. Esta tesis abarca un periodo de sesenta años de la historia del arte del país delimitado entre 1960 y 2020 con especial enfoque en el uso del objeto cotidiano. Por lo tanto, es importante mencionar que en este documento se hace énfasis en los objetos como un lenguaje autónomo, pero que a la vez están inmersos en diversas manifestaciones propias de las artes plásticas.

Como parte de esta introducción que facilita un acercamiento al problema que se aborda en referencia a la plástica nacional es importante definir las características de tres conceptos que están muy presentes en esta tesis y que a la vez sirvieron como fundamento para seleccionar, perfilar y definir el compendio de obras que se analizan. Estos conceptos son: *objeto*, *cosa* y *cotidiano*.

Para comenzar, se evoca un fragmento del poema de Pablo Neruda *Oda a las cosas* donde se usa la palabra *cosa* para hacer referencia directa a una serie de objetos.

ODA A LAS COSAS

AMO las cosas loca,
locamente.
Me gustan las tenazas,
las tijeras,
adoro

las tazas,
las argollas,
las soperas,
sin hablar, por supuesto,
del sombrero.

Amo
todas las cosas,
no sólo
las supremas, sino
las infinitamente chicas,
el dedal,
las espuelas,
los platos,
los floreros.

Pablo Neruda (1959) en Navegaciones y regresos

Al hablar de objetos cotidianos se asume que se trata de una serie de elementos dispuestos para el diario vivir y que están al servicio del ser humano desempeñando un papel fundamental en su devenir y en la relación con su entorno.

En el léxico es común encontrar el uso de estos dos términos, objeto y cosa como si se refirieran al mismo concepto.

Para hacer una diferenciación entre estos conceptos hay que citar una frase de Remo Bodei que sin duda muestra la problemática que ha estado presente en algunos planteamientos que parten desde la filosofía: “El malentendido depende

de la errónea distinción entre cosa y objeto, palabras que el tiempo ha confundido, con lo cual se ha producido una serie de mal entendidos en cascada que enturbian tanto el pensamiento filosófico como el sentido común” (Bodei, 2013, p.23). Esta afirmación puede parecer severa, pero como bien se observa en el poema de Neruda, el término *cosa* es ejemplificado y sustituido por una serie de nombres de objetos que no distorsionan su fuerza poética y no impiden la comprensión semántica. Por lo tanto, tal “malentendido” es una asociación a la producción de conceptos del campo de conocimiento y saber filosófico que es distinto a la dinámica de la vida y lenguaje cotidiano.

Estos conceptos también son abordados por Abraham Moles en el texto *Teoría de los objetos* en el que hace una clara distinción entre los dos términos mencionados *objeto* y *cosa* definiéndolos así: “El papel fundamental del objeto es resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se utilice” (Moles, 1975, p.15).

En esta primera cita el autor se refiere al objeto en un sentido utilitario como lo manifiesta Heidegger cuando se refiere a la utilidad como el ser del utensilio. Esta característica no sólo define a los objetos, sino que de alguna manera los hace invisibles. En otras palabras, los objetos cotidianos a pesar de ser fundamentales para el ser humano llegan a convertirse en elementos inadvertidos debido a la manera en que los naturalizamos. Por esta razón, la noción de objeto propuesta por Moles y por Heidegger lleva a pensar el objeto como un elemento

físico dotado de características propias para determinado uso, lo cual facilitaría y prolongaría las actividades o quehaceres humanos.

En esta tesis se toman como conceptos nodales los términos de *objeto* y *cosa* según las definiciones propuestas por Moles. Él establece una distinción entre ambos términos de la siguiente manera: "Para mayor claridad terminológica, reservaremos el término cosas para los sistemas naturales, separables y enunciables, y el de objetos para los que son realmente de factura humana: el sílex tallado y pulido en oposición al sílex bruto" (p.16).

De esta forma, Moles establece la diferencia entre los elementos naturales y los objetos que son producidos por los seres humanos. Esta distinción se reafirma con la definición de objetos como "elementos producidos, a lo lejos, por hombres, fábricas, etc., que sirven de mediadores entre las situaciones y los actos, asumiendo una función: utensilios y productos son los ejemplos más evidentes" (p. 21). Es decir, los objetos son productos que tienen una finalidad o función específica en la vida cotidiana y son utilizados como mediadores entre las personas y sus acciones.

La diferencia entre objeto y cosa es fundamental para entender a qué se hace referencia al hablar de objeto en la producción artística y cómo su significado puede ser transformado a través del proceso de creación. Al considerar esta distinción se pueden identificar las características específicas que hacen de un objeto una obra de arte y cómo éste puede ser utilizado para generar mensajes que van más allá de su función original en la vida cotidiana.

En esta serie de distinciones sobre los conceptos es posible que surja la pregunta por el despojo, el escombro, la chatarra y por todo aquello que alguna vez fue un utensilio o parte fundamental del mismo y que ahora es un objeto dañado y fragmentado.

En este caso es importante agrupar y denominar estos estados con un solo termino que es el vestigio, el cual se refiere a la parte o huella que queda de un objeto después de que éste se ha descompuesto o ha sido destruido. Los vestigios pueden ser evidencia física de un objeto que ha sido alterado con el tiempo como la marca dejada por un objeto en una superficie o pueden ser restos físicos que quedan después de que un objeto se desintegra como fragmentos de cerámica, madera o metal.

Los vestigios de un objeto pueden proporcionar información valiosa sobre la forma en que se usó, se fabricó o se interactuó con él en el pasado. Este acercamiento a dicho concepto de vestigio ha sido abordado por diversos autores en diferentes campos del conocimiento como la arqueología, la antropología, la historia y la filosofía, por ejemplo:

Walter Benjamin en su ensayo *Sobre el concepto de historia* (1940) utiliza el concepto de ruina para referirse a las huellas que quedan en el presente de los eventos pasados. Para Benjamin, los vestigios son restos de los tiempos pasados que interfieren en la construcción del presente y que amenazan con desaparecer en cualquier momento.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1940, p. 11).

En esta misma secuencia, Pierre Bourdieu en su obra *La distinción* (1979) utiliza el concepto de vestigio para referirse a los objetos y prácticas culturales que han sido heredados de generaciones anteriores y que continúan siendo valorados en la actualidad. Para Bourdieu, los vestigios son objetos cargados de historia que adquieren una importancia simbólica en la medida en que son percibidos como parte de la cultura. En el siguiente relato de personas de la clase trabajadora, en el párrafo nombrado “estas cosas tienen ahora valor porque está limpio”:

Tengo montones de pequeñas porquerías que he recuperado, cosas que he encontrado en los desvanes de las tías, de los tíos, chismes a los que he

sacado brillo. Todas esas cosas tienen un valor ahora porque están limpias (...); cuando las recuperé, nadie se habría agachado para recogerlas porque estaban demasiado sucias (Bourdieu, 1979, p. 352).

En relación con esta serie de abordajes y definiciones se puede pensar que un objeto en el estado ya mencionado es igualmente un material cargado de significados que pueden ser aprovechados en el campo de la creación plástica. Esto se podrá observar en varias de las obras que componen esta tesis y que implementan el objeto cotidiano en estados que no necesariamente son estrictamente funcionales. Para aterrizar esta serie de definiciones terminológicas en un contexto más específico del arte es importante citar la propuesta de Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte objetual al arte de concepto*. Puntualmente en el capítulo *El “principio collage” y el arte objetual* Fiz afirma: “El objeto es declarado arte” (Fiz, 1974, p. 244).

De esta manera el objeto cotidiano se manifiesta como una metamorfosis entre lo banal cotidiano y las concepciones de la creación en el arte. Tal metamorfosis también corresponde al intento por poner en un plano de igualdad los acontecimientos de un diario vivir con los actos posibles reflejados a través del arte como sucede con el *happening*. En este mismo apartado, Simón Marchan se afina en la propuesta *Rueda de bicicleta* (1913) que Duchamp, desde el mismo año de su creación, ya estaba exponiendo al público para destacar el arte objetual como un proceso artístico que posibilita la creación de obras sin que esté sujeto a los conocimientos técnicos, procedimentales y manuales ligados a las tradiciones.

A esta especie de interrelación entre objeto y sujeto también alude Katya Mandoki en su libro *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano* (2006), al nombrar varios modos de relación con los objetos que inicia con la *técnica*., Esto tiene que ver con la forma en que se opera con el objeto, la *cognitiva* que es básicamente la distinción de las características que posee cada objeto que lo diferencia de otro. También nombra la relación *estética*, la cual opera desde la apreciación que se tiene de un objeto, es decir, los objetos condensan momentos que permiten al ser humano o a una colectividad crear vínculos de diverso orden con multitud de realidades como el contexto, el paisaje, la casa, la tradición, las amistades, las cualidades culturales, la vida profesional, los valores, las formas y los modos de vida. Además de la relación estética que se establece con el objeto existen otras relaciones que también pueden ser exploradas. Una de ellas es la relación *económica* que se refiere a la transacción monetaria que implica la compra o venta de un objeto, lo que puede proporcionar información sobre la valoración de este en la sociedad.

Otra relación importante es la *lingüística*, esta se centra en los argumentos, discursos o tesis que son generados por un objeto. En este sentido, los objetos pueden ser utilizados como herramientas discursivas que permiten transmitir ideas y mensajes que pueden ser analizados desde una perspectiva semiótica.

Por último, Mandoki también nombra la relación metabólica que implica un proceso de transformación que puede ser provocado por el objeto en cuestión. En

este caso, el objeto puede ser utilizado para generar una experiencia de orden perceptual y conceptual en el espectador.

A través de estas relaciones se pueden encontrar pistas que, desde un proceso de análisis, permiten acercamientos conceptuales a los modos de creación que albergan las obras que componen esta tesis. Es decir, al explorar las relaciones que existen entre el objeto y la obra de arte se pueden obtener claves para entender la complejidad de la creación artística y la variedad de significados que pueden ser atribuidos a los objetos cotidianos utilizados en ella.

Elena Oliveras en su texto *Teoría del objeto ambiguo en el arte contemporáneo* (s.f) parafrasea una reflexión de Paul Valéry con respecto a los objetos cotidianos como manifestaciones extra-artísticas que demandan una capacidad de recepción y análisis por parte del espectador, la cual requiere de la posibilidad de asimilar lo desconocido y aceptar la incertidumbre. Este planteamiento es ilustrado de manera metafórica con la línea de contacto entre el mar y la tierra, lo que indicaría una línea divisoria entre dos mundos. Pero si de repente encontramos un objeto que ha sido arrojado a la orilla de la playa pulido y tal vez transformado por el agua y carente de definiciones e identidad supondría una insoportable incertidumbre, siendo más fácil retornarlo al mar. Según Oliveras, los objetos cotidianos en el arte tienen un valor simbólico que va más allá de su función utilitaria original, lo que les otorga un estatus ambiguo que es el resultado de un cambio en la percepción del objeto cotidiano en determinado contexto. En la era de la producción en masa y la cultura del consumo, los objetos cotidianos se

han convertido en algo omnipresente y banal perdiendo su capacidad de sorprender y asombrar.

Según Oliveras, el uso de objetos cotidianos en el arte contemporáneo también se relaciona con la idea de que la obra de arte ya no es simplemente una representación de la realidad, sino que puede ser una parte activa de ella. Al utilizar objetos cotidianos en las obras, los artistas están creando una conexión entre un mundo desconocido y el mundo real desdibujando la línea que separa ambas dimensiones.

En este sentido, la creación en el *ready-made* se da a partir de un objeto que ha sido extraído de su mundo (mar) y ha sido traído a la orilla (tierra) para demandar del espectador un proceso reflexivo que lo convierta en coautor de la obra.

La certeza y la certidumbre contrarias al ejercicio que implica el *ready-made* se relacionan con otro término que hace parte de las especificidades de esta tesis y es lo que se denomina "cotidiano". En el intento de dar las pautas que clarifican este concepto es preciso citar nuevamente a Katya Mandoki En su libro *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano* (2006), la filósofa mexicana define lo cotidiano como "la vida diaria, lo que ocurre en el entorno cercano y habitual de cada uno de nosotros". Según Mandoki, la cotidianidad es un ámbito de la experiencia humana que se caracteriza por ser repetitivo y común en contraste con lo excepcional, lo novedoso o lo extraordinario. La cotidianidad está compuesta por los objetos y situaciones que encontramos en nuestro entorno

como la comida, la ropa, los muebles, la casa y las calles de nuestra ciudad. Para Mandoki, la cotidianidad no es un ámbito de la vida humana que deba ser ignorado o subestimado. De hecho, argumenta que la cotidianidad es un ambiente importante para la experiencia humana ya que es un escenario en el que la mayoría de las personas pasan gran parte de sus vidas y en el que se pueden encontrar elementos para proponer una “estética de lo cotidiano” que busca evaluar los objetos y situaciones que componen la cotidianidad. En este mismo texto expresa que “En la vida cotidiana dormimos, hacemos el amor, comemos, trabajamos, hablamos, actuamos. Lo cotidiano es, efectivamente, *la prosa del mundo* como lo llamó Merleau-Ponty” (p. 152). En este sentido, Mandoki define lo cotidiano como el espacio o ámbito de la realidad que alberga las expresiones habituales.

De acuerdo con lo expuesto por Mandoki, se puede pensar que en el acontecer cotidiano los objetos poseen un papel determinante debido a su constante presencia y funcionalidad, lo que a la larga configura un paisaje habitual. Esta idea también es tratada por Moles (1975): “El objeto, en cuanto elemento del entorno se inserta en un set, en una agrupación estructurada, y realiza una función estética, es el principal responsable de la estética de la cotidianidad” (p. 24). Esta agrupación o aislamiento de los objetos cotidianos es un elemento fundamental para la presente tesis dentro del contexto del arte en Colombia. Sin embargo, el propósito de ésta no es reivindicar el objeto en su dinámica cotidiana, sino de conocer, agrupar y analizar su papel como vehículo de la reflexión y la expresión estética dentro de la creación artística. Como lo afirma

Bodei (2013): “Con mayor o menor conciencia, todos conferimos significados a las cosas, pero solo los artistas lo hacen metódicamente y según técnicas o lineamientos de investigación personales” (p. 46).

En otras palabras, los artistas son individuos que están particularmente interesados en la creación. Ellos no solo les dan otros sentidos a los objetos, sino que también producen nuevas formas de significado por medio de técnicas y lineamientos que es el resultado de un proceso de investigación personal que el artista ha desarrollado a lo largo de su carrera.

Esta frase de Bodei da pie para exponer el origen del interés para realizar esta investigación dentro de un Doctorado en Artes.

Por más de quince años me he dedicado a reflexionar sobre las posibilidades que tiene un objeto cotidiano de tener significados y usos distintos de los que ya se conocen. Esta reflexión ha hecho parte de mi trayectoria como artista y he logrado consolidar una producción de obras en las que los objetos son el distintivo en la construcción de un lenguaje plástico.

Las obras que he logrado realizar con los objetos cotidianos se configuran a nivel formal desde objetos intervenidos, objetos elaborados en otros materiales o recreados y ensamblajes. Independientemente de esta serie de técnicas y exploraciones con los objetos, he podido trasegar por diferentes temáticas cuya conceptualización ha involucrado lo que podría considerarse como una distorsión de la técnica. Cada idea materializada a través de un objeto cotidiano ha implicado

un ejercicio creativo que hoy entiendo como una expresión visual y poética capaz de desestabilizar el paradigma de lo cotidiano.

El trabajo que he desarrollado como artista también me ha generado cuestionamientos dentro del ámbito académico que se suman a mi labor como docente de artes. Intereses que han desembocado en esta tesis que se configura como un diálogo propio con las obras que conforman la investigación, acto que me ha permitido dilucidar los criterios para unificar una serie de acontecimientos que contribuyen a mi propio proceso y así mismo me permiten proponer una perspectiva renovada en el escenario de las artes plásticas en Colombia.

La característica fundamental de muchos objetos cotidianos que uso para realizar mi trabajo es la utilidad, que retomando las palabras de Baudrillard en *El sistema de los objetos* se traduce en la idea de que "...los múltiples objetos están, en general, aislados en su función, es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un contexto funcional" (Baudrillard, 2012, p.6).

Este "aislamiento" de los objetos cotidianos del que nos habla el filósofo francés es fundamental en mi proceso creativo, de allí que cuestionar esta característica sea un motivo recurrente en mi producción artística. Sin embargo, el propósito de ésta no se reduce a hacer que dichos objetos cotidianos vuelvan a llamar la atención, sino tratar de insertar en ellos una potencia estética que proponga una reflexión y sentido frente al modo en que el individuo se relaciona

con el mundo por medio de ellos. Se trata de incorporar en el objeto cotidiano que parcialmente pierde su relevancia o protagonismo en el diario vivir, la virtud que lo transporte de objeto a sujeto.

Los trabajos que he elaborado son también alternativas de juego. En el libro *Homo Ludens* (1968) del historiador holandés Johan Huizinga se argumenta que el juego es una actividad fundamental en la vida humana y que su presencia es anterior a la cultura y a la civilización. Según Huizinga, el juego es una actividad libre y voluntaria que está latente en la vida cotidiana. Además, plantea que el juego tiene un papel importante en la formación de la cultura y la sociedad y que muchas de las actividades humanas más importantes como la religión, el arte, la política y la guerra, tienen raíces en el juego.

En concordancia con las posturas de Huizinga sobre el juego, la dinámica de mi trabajo no tiene otra pretensión más que abrir las posibilidades para actuar de manera creativa, fantasear mediante la construcción de paradojas, utopías y metáforas visuales materializadas en los objetos cotidianos. Para lograrlo, estos objetos son sustraídos de su funcionalidad y materialidad para decodificar el modo de interacción y percepción que se tiene de ellos. Si los mirara como simples objetos evitaría conocer las posibilidades que ofrecen. Este juego que a la vez se torna en un proceso creativo e investigativo, no se centra en algún tipo o categoría específica, sino que acude a cualquier objeto siempre y cuando pueda consolidar y ofrecer la potencia conceptual y estética que esté en relación con la idea que quiera hacer visible.

En consecuencia con mi proceso creativo y como docente universitario en el campo de las artes plásticas, es inevitable recurrir a cuestionamientos que rondan ambos perfiles profesionales y nada mejor que el espacio de formación académica como lo es el Doctorado en Artes dentro de su línea de investigación - Investigación-creación artística- para desplegar metodologías con el ánimo de despejar las hipótesis que se dilucidan y de las que como artista sospecho.

En torno a esta investigación sobre el uso del objeto cotidiano en las artes plásticas en Colombia encuentro una gran fascinación heredada de los procesos experimentales vanguardistas. No obstante tal aproximación a los objetos se ha dado fuera de corrientes artísticas, postulados o manifiestos. El uso que se le ha dado al objeto cotidiano ha correspondido a los intereses y riesgos que los artistas del contexto colombiano han asumido sin una línea histórica determinada en los que se evidencien los diferentes estados como el origen, sus transformaciones, sus particularidades y sobre todo el aporte a la plástica nacional. La investigación llevada a cabo en esta tesis se centra en la comprensión del arte como un documento histórico enfocado en el fenómeno del objeto cotidiano, para lo cual se propone un análisis profundo de las obras y procesos creativos en los que se usan objetos cotidianos como elementos centrales.

En este sentido, esta tesis es un compendio de factores que logran componer un aspecto faltante en el universo del arte colombiano que tiene que ver con el hecho de comprender el arte como un documento histórico y a la vez como un contenedor de sentido y de memoria a través del objeto cotidiano.

La tesis argumenta la construcción de una cuota histórica enfocada en el análisis de los procesos creativos en los que se utiliza el objeto cotidiano como elemento central que puede contribuir a la comprensión de los procesos de transformación de la producción artística en Colombia. Esto sumado a una perspectiva estética e histórica que también permite una mejor comprensión del contexto social y cultural en el que se desarrolla dicho fenómeno.

Reflexiones del autor

Redescubrir los objetos cotidianos es el relato sobre las obras que conforman mi producción artística de varios años, en donde se refleja y manifiesta la relación existente en cada uno de los trabajos con los intereses y necesidades personales y son el testimonio y fundamento de lo que hoy me conforma como artista. Trato de que en cada obra se expongan los detalles de manera tan transparente que se pueda ver desde la elaboración hasta los desdoblamientos conceptuales que se han dado en cada una de ellas.

De manera general, el campo de estudio o fuente de trabajo latente en mi actividad creativa tiene un punto de atención directa con los objetos cotidianos en donde se destaca la potencia que albergan, las cualidades que poseen y la importancia que tienen en el acontecer diario.

A todas las realidades que están frente al ser humano y que pueden ser analizadas por éste sin buscar la comprensión de *si* se les llama *objetos*. Son realidades "objetivas" que pueden ser medibles, pesadas, prensiles, situadas en el

espacio, dominadas y manejadas. El ser humano ha sido capaz de concebir objetos que representan y satisfacen sus necesidades, con su actuar ha logrado que la vida sea imposible sin ellos. Generalmente los objetos son llamados cosas. Los objetos informan de sus poseedores, cuentan historias o por lo menos provocan especulaciones, dicen de aquellos que los han manipulado, de aquellos que los han querido, que los han deseado, que los han usado y luego, que los han olvidado. Cuando acontece un reencuentro con esos objetos, con esas cosas que formaron parte de nosotros se experimentan sensaciones pasadas que retornan en instantes cargados de olores, imágenes y sonidos de tiempos caminados. Cada uno sabe guardar esa forma con sus valores intrínsecos ganados a través del tiempo como pueden ser los hechos que han conformado una experiencia de vida, es decir, los objetos condensan momentos que permiten al ser humano crear vínculos de diverso orden con multitud de realidades: el lugar preferido, el paisaje, la casa, la tradición, las amistades, las cualidades culturales, la vida profesional, los valores y consigo mismo. Vínculos que suelen suponer un mutuo vaivén. Esta trama de experiencias constituye un gran campo de juego en el cual el sujeto va adquiriendo un modo de ser peculiar, una “personalidad” cada vez más compleja, una especie de conocimiento compuesto por las experiencias adquiridas.

Muchos de los objetos que se utilizan a diario, zapatos, relojes, sillas, cepillos, llaves, monedas, billetes, cubiertos, herramienta, ropa, etc., en un principio brindaban cierto bienestar, estaban nuevos y se cuidaban al máximo. Con el paso del tiempo se producía un desvinculamiento de algunos y se aprendía

a darle valor a otros generando nuevas formas de experimentar con ellos. Los elementos de la cotidianidad, particularmente los objetos ordinarios o de rutina, en algún momento seducen por su forma y/o utilidad, captan la atención del ser humano y lo envuelve en una serie de experiencias de distinta índole. Ahora bien, ¿Qué dicen los objetos? esta no es una pregunta utópica o compasiva con la que se pretende establecer un diálogo y de la cual nunca se tendrá una respuesta. La pregunta se propone con el fin de encontrar en una realidad trillada, marchita en relaciones y repeticiones desvanecidas en sí mismas, pequeñas luces guías de construcción de una nueva forma de asumir y de relacionarse con el mundo, cuyo objetivo es desprender cuestionamientos no solo desde la materialidad de los objetos, sino también desde las relaciones estéticas, políticas, éticas, filosóficas y existenciales con ellos.

La verdad es que algunos de los objetos que nos rodean se encuentran camuflados en la apariencia de lo obvio y por su carácter común, cotidiano, pasivo, popular, simple y utilitario en ocasiones se tornan invisibles e inadvertidos, muertos para los sentidos. Dichos objetos ofrecen posibilidades de juego, es decir, posibilidades para actuar de manera creativa: de fantasear. Si se asumen como simples objetos se evita abrir y conocer las posibilidades que ofrecen.

Este juego o proceso creativo no se centra en algún tipo o categoría específica, sino que acude a cualquier objeto siempre y cuando pueda consolidar y ofrecer las posibilidades conceptuales y de materia que estén en relación con la idea que en su momento se quiera hacer visible. Como se mencionó

anteriormente, hablar de objetos cotidianos en este caso se asume como esta serie de elementos dispuestos en el diario vivir, que están al servicio del ser humano y que juegan un papel fundamental en el normal devenir y de relación con su entorno.

Los objetos como constructos del hombre para su servicio; bajo esta premisa es precisamente donde se centra mi estudio y producción artística ya que los objetos aun siendo fundamentales para el ser humano se convierten en elementos inadvertidos y sin importancia. Finalmente no se trata de hacer del objeto una cosa que vuelva a llamar la atención, pero sí es tratar de insertar en estos objetos una potencia estética que proponga una reflexión y sentido frente al modo de relación con el mundo por medio de ellos.

Lograr poetizar los objetos que parcialmente pierden la relevancia o protagonismo en el diario vivir, ya que no se presentan como algo novedoso, sino que son algo que siempre está allí aguardando para cumplir con su función es la disputa a la cual me enfrento como artista. Es convertir en sujetos a los objetos.

Muestra descriptiva, el objeto en palabras

Ruana

La obra *Ruana* es la simbiosis de dos elementos correspondientes a momentos y contextos culturales diferentes cada uno y en los cuales ha cumplido papeles indispensables para la memoria histórica. Para comenzar este recorrido

es indispensable tener presente la ruana tradicional colombiana. Ésta es una prenda de vestir utilizada especialmente por los campesinos en lugares donde el clima es muy frío y su función básica es la protección del cuerpo frente a la inclemente temperatura. Es un objeto que históricamente y tradicionalmente, en el contexto colombiano ha servido como indumentaria y símbolo de representación e identificación para el campesino, el arriero y otras personas que se dedican a los trabajos del campo. La ruana también es un objeto que se remonta a las hazañas de Simón Bolívar, se cuenta que era utilizada por él a manera de lecho y protección permitiéndole pasar la noche en cualquier lugar durante sus travesías de batalla en batalla.

Figura 10.- Ruana



Nota: Daniel Fernando Gómez. Un Irreal. 2009. Ensamblaje.

Fuente: archivo del artista

El otro elemento constituyente en esta simbiosis es la cota de malla que consiste en un tejido metálico que servía para construir las armaduras de los guerreros medievales y que por sus características facilitaba la movilidad de estos y a la vez impedía que el filo de las espadas o las flechas los hiriera. Actualmente este tipo de malla se utiliza en otras labores como la del carnicero ya que por ser fabricada en metal impide que los afilados cuchillos le corten la mano que está

muy expuesta al peligro por la manipulación de la carne, esta cota de malla también es utilizada en la elaboración de objetos artesanales, entre otras cosas. Lo que retomo especialmente es la cota como era usada en los tiempos medievales cuando básicamente era una prenda dentro de la indumentaria de los guerreros de aquella época.

En el momento de hacer la copia de una ruana en este tipo de malla evoco directamente la situación de violencia por la que ha pasado el campesino colombiano. En él se reflejan las condiciones del acontecer que ronda en la actualidad al convertirse en sujeto y objeto del conflicto armado, de allí el valor simbólico de su indumentaria. Siendo “los falsos positivos” un problema entre los muchos que esta población ha tenido que enfrentar, con este término se denominaron los hechos que tuvieron lugar unos años atrás durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez.

En esta dinámica política se instauró un mecanismo de estímulos a los soldados que consistía en darles días de descanso, incrementos de sueldo u otros beneficios por dar de baja a un guerrillero. Esto conllevó a que estos soldados al permanecer largas jornadas internados en las montañas y zonas selváticas emprendieran la cacería de cualquier individuo que sirviera para tal fin. Muchos campesinos colombianos fueron el objetivo de esa caza y luego eran disfrazados con camuflados para que parecieran guerrilleros y así mostrar las evidencias que constataban la efectividad de las fuerzas armadas colombianas. Esta conducta militar fue tan efectiva que las cifras de desaparecidos se incrementaron de

manera alarmante y es entonces cuando comenzó a visibilizarse la situación y se emprendió la investigación de esos crímenes.

Esto se convierte en un ejemplo de las variables que toman las políticas que se dan en determinado momento histórico. En este caso, el campesino colombiano fue víctima de acciones y de determinaciones de un proyecto político que pregonaba la seguridad democrática. Este fenómeno no es la única causa por la cual el campesino termina siendo afectado, hay otras razones detonadoras del fenómeno como son el cruce de intereses en la apropiación de terreno, ya sea para el cultivo y procesamiento de coca u otras siembras ilícitas de la guerrilla y los paramilitares o para la explotación de las riquezas naturales por parte de las grandes multinacionales. Debido a ello, el campesino es desterrado y desarraigado de su lugar de origen y de trabajo.

Si nos remontamos a los años cuarenta en Colombia, época en que los liberales y conservadores se enfrentaron después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, se evidencia un periodo lleno de injusticias, muerte, sangre e idealismos fallidos. Igualmente los campesinos son las víctimas del fenómeno social y político. Esta serie de sucesos trajeron consigo el desplazamiento de ellos por el temor a ser asesinados por alguno de estos grupos políticos (Rueda, 2000). Es común escuchar a nuestros padres o abuelos narrar las pavorosas travesías huyendo de la muerte como si la historia entre nazis y judíos se diera paralelamente en este contexto.

En vista de estas circunstancias por las que ha pasado el campesino colombiano he identificado un elemento característico y simbólico de ellos que es “la ruana”, la obra se trata entonces de la construcción a partir de esta serie de sucesos, de una ruana para el campesino contemporáneo haciendo alusión a todas las problemáticas que él ha padecido. Para lo cual probablemente una ruana de este tipo —ruana metálica— sería el elemento que le permitiría estar en su lugar de trabajo y a la vez tener una prenda de batalla que le posibilite cuidar de su corporeidad y vida.

Las propiedades de este nuevo objeto posibilitan la protección del campesino y de paso conservar algunas de las características típicas y tradicionales de la indumentaria. Pero esta nueva ruana más que un elemento de protección o escudo de guerra es antagónica a las propiedades que usualmente una ruana normal le ofrece al campesino, tal como protegerlo de la lluvia y del frío. En este caso, una ruana que pesa alrededor de treinta kilos es un objeto que impediría que el campesino se mantuviera en sus labores cotidianas dentro de su propio contexto. De esta manera se configura una referencia irónica de un objeto, que en términos funcionales se hace completamente inútil para lo que el campesino necesitaría. Con esta obra traigo a colación la posibilidad de pensar una dualidad referente a cuál es el elemento de protección que este grupo de personas necesitaría: es la ruana para protegerse del frío, para protegerse de las inclemencias del tiempo, o es una ruana para protegerse de las inclemencias de un contexto y tiempo político, de una época que trae violencia, muerte y desalojo.

Un irreal

Esta obra es un objeto que consta de dos elementos que tienen una apariencia muy sencilla y que son impensables para fines creativos, pero que gracias al cuidado, detalle y observación que se tiene de los sutiles sucesos matizados en el diario vivir (por medio de la atención ante lo insignificante y rutinario) pueden provocar un pensamiento susceptible de ser materializado a través del arte.

El *Café Aquarios* situado en la ciudad de Pelotas Brasil es un lugar dotado de muchas particularidades como la predominancia de público masculino con sus charlas sobre fútbol o el comentario puntilloso sobre la mulata que pasa por el lado de las misteriosas palmeras sembradas a lo largo de la calle Quince de Noviembre. El tintineo de los platos y pocillos, la atmosfera de los años 70, el viejo que da la espalda aplanada contra el vidrio mientras le lustran sus zapatos, los vapores con aroma de café y el constante murmullo como rastro de las voces mezcladas de personas de diferentes edades. Este espacio es a la vez un punto de referencia en la ciudad en donde tienen lugar citas de negocios, amorosas o de simple encuentro reflexivo con uno mismo o con la noticia del periódico. Una de las grandes particularidades que percibí allí fue en el momento de comprar un café pues debía adquirir en la caja registradora una monedita roja con la que se podía reclamar un “tinto” —expresión colombiana para denominar a un café—. Me pareció interesante ver ese juego de valores dados internamente como si en este lugar existiera una microeconomía donde se manejan sus propios bienes como el

dinero con su singular sentido y valor de cambio, que no se representa por medio de dinero real o autentico, sino que pasa a un segundo plano de valor por causa de la materialidad, siendo paradójico el que una moneda de plástico solo tenga valor allí dentro.

Cuando compré una de estas fichas pagué con un billete de dos reales; el cambio que recibí fue una moneda de *un real*, más una de estas fichas. De inmediato percibí su estrecha semejanza lo que me llevó a pensar en los diferentes tipos de mecanismos utilizados para hacer cada una de estas monedas, pero que a la final contaban con un valor de cambio similar.

La idea construida fue la de juntar esos dos valores. Sólo requería de unas pocas herramientas para emprender esta nueva empresa con el fin de fabricar monedas con un valor indefinido. Desbaraté la moneda de *un real* anulando su valor al momento de extraer la parte interna de ésta y luego le adapté la moneda roja de plástico donde aparece la inscripción *Café Acuarios Pelotas* con la imagen de un pez vestido a manera de mesero. Sustraje los dos valores, quité el valor a estas dos monedas de diferente naturaleza para hacer una nueva ensamblando en la parte interna del *real* el fragmento de la ficha roja que sólo tenía valor en aquel café. El resultado como tal sería una nueva moneda que debería tener dos valores o uno mayor, ya que estaba constituida por la sumatoria de dos, pero todo empieza a surtir el efecto contrario y se produce una anulación de valores. Ya no es una moneda con la que se puede comprar un café en ese preciso lugar y tampoco es una moneda auténtica, que va a tener un valor en su contexto. Se

suman los valores, pero en vez de agregar lo que se hace es restar. Ahora sólo queda la posibilidad de construir un espacio, circuito y contexto para esta nueva moneda *irreal*.

Figura 11.- *Un irreal*



Nota: Daniel Fernando Gómez. Un Irreal. 2009. Ensamblaje.

Fuente: archivo del artista

Este trabajo evoca varias obras de Cildo Meireles. Una de ellas consiste en la elaboración de fichas utilizadas en los años 70 para el pase en el metro en Rio de Janeiro, estas fichas eran detectadas por las máquinas registradoras que con el paso del tiempo y por su uso se descontrolaban. Cildo Meireles elaboró monedas en cemento que tenían similar forma y peso que las originales. Con estas nuevas monedas lograba burlar los mecanismos de control que las estaciones empleaban. Esta podría ser una estrategia utilizada por grupos sociales determinados cuyo poder adquisitivo es casi nulo lo que llega a trastocar las posibilidades de tránsito en su misma ciudad dados los altos costos en los sistemas de transporte. En la misma secuencia y juego de valores elabora la obra *Zero Cent*, en la que se retoman frases específicas de la moneda estadounidense y sobre todo la imagen de Coca-Cola para componer una moneda con las características de un sistema dominante como si a la vez esto fuera una apología a las dinámicas consumistas instauradas por los Estados Unidos.

Figura 12.- Zero Cent



Nota: Cildo Meireles. Zero Cent. 1974 – 1978. Objeto de metal.

Fuente: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/meireles-cildo/zero-cent>

Por otra parte, en la obra del artista cubano Yoan Capote se efectúa una acción similar a la de *Un irreal*. En el momento de ensamblar dos monedas de diferentes nacionalidades y con diferentes idiomas construye una moneda bilingüe y a la vez su valor es anulado. Por lo visto, la nueva anatomía de esta moneda implica también la incomodidad para su uso y manipulación. En todos los casos de las obras mencionadas hay una constante que se instaura en un estado complejo por la inestabilidad de valores o acuerdos colectivos debido a la atribución de un valor a algo.

Pensar y construir *Un irreal* es también jugar con el significado de la palabra *real* en portugués o español, palabra que indica una realidad, una veracidad. *Un*

irreal es la existencia de un valor que llevado a un estado de representación visual se constituye como un antónimo de su significado que alude a algo que no es efectivo o real desde la forma, utilidad y palabra.

Cuento

Cuento es un objeto-libro constituido por billetes de mil pesos colombianos, en total se empastaron doscientos billetes. Dentro de las características formales de la obra es importante mencionar que cada uno de los billetes que la componen es nuevo y aparte de esto tienen la particularidad de seguir una secuencia serial. Estos aspectos técnicos y visuales contribuyen a una composición estética y visual de la obra, ya que una de las cualidades de un libro es tener un orden consecutivo en sus páginas y también al emplear billetes nuevos se obtiene una característica visual semejante a la de un libro nuevo proveniente de la librería.

Dentro de las particularidades técnico-visuales se encuentra la elección del billete a utilizar y su cantidad. En esta clase de billete, de mil pesos colombianos, es donde aparece la imagen de Jorge Eliécer Gaitán. Gaitán histórica y biográficamente fue un abogado y líder político de quién se esperaba que trajera grandes cambios para Colombia gracias a su propuesta de gobierno, pero fue asesinado y este acto de barbarie trajo consigo guerras y divisiones ideológicas con fines políticos en detrimento de una sociedad que anhelaba igualdad de oportunidades. Este suceso provocó que muchas personas posicionaran a Gaitán prácticamente como un ídolo o santo dando lugar a la aparición de historias épicas historias y cuentos sobre la vida y proyectos políticos de este personaje.

Figura 13.- Cuento



Nota: Daniel Fernando Gómez. Un Irreal. 2009. Ensamblaje.

Fuente: archivo del artista

Cuento es también una postura un poco subversiva frente a lo que es la dinámica de un bien público, como en este caso el dinero, que funciona como objeto en tránsito cuyo valor radica en su circulación. De acuerdo con Foucault (1968), quien expresa: “Pues la reflexión sobre la moneda, el comercio y los cambios está ligada a una práctica y a unas instituciones”. En este caso son doscientos billetes que ya no constituyen, no posibilitan el proceso anteriormente mencionado, sino que son unos billetes que conforman las páginas de un libro, el cual irónicamente puede ser leído reiterativamente. Es en este punto donde se

posibilita un juego frente a lo que es la funcionalidad del dinero afirmando que el billete es para contarlo en un sentido matemático. En el libro *Cuento* está la posibilidad de hacer también una cuenta de cuánto dinero hay allí, pero es pensar también frente a las historias que se cuentan, a lo que se narra sobre la vida de este líder político. Entonces, es una obra que nace a partir de esquemas y frases completamente populares, frases que llegan a adquirir una gran carga estética y política.

En relación con esta obra existe la producción de otros artistas que también han dado uso a este tipo de bienes públicos, tal y como lo es el dinero, para construir complejos visuales y conceptuales que se instauran dentro de la producción estético-artística. Tal es el caso de la obra del artista alemán Hans-Peter Feldmann quien emplea cien mil dólares americanos en billetes de un dólar para forrar las paredes y columnas de una sala de exposición del Museo Guggenheim en Nueva York. De cierta manera, esta obra genera una extrañeza visual tanto por el efecto producido gracias a la imbricación de billetes como por el uso de estos.

Precisiones Metodológicas

Esta investigación se caracterizó por su enfoque cualitativo cuyos fundamentos se encontraron en la hermenéutica, la fenomenología y la interacción simbólica. Desde la hermenéutica se logró perfilar un acercamiento interpretativo frente al contenido y sentido del objeto cotidiano que ha servido como componente y medio creativo de los artistas en Colombia, en donde se tuvieron en cuenta

diversos aspectos como su contexto histórico, el uso y las dinámicas creativas de las que ha sido parte.

Desde otra perspectiva se optó por el método fenomenológico al tratarse de la descripción de una experiencia directamente humana del mundo real que a la vez implica las actividades cotidianas. De esta manera se pudo hacer un reconocimiento de cada artista como aquel que conoce por medio de la percepción común un fenómeno que sólo se logra materializar por medio de los objetos cotidianos, lo cual podría entenderse como el reflejo y afirmación de un tiempo y un espacio.

Teniendo en cuenta los anteriores aspectos metodológicos, esta investigación se tornó documental puesto que “significa estudiar y examinar los fenómenos como producto de un determinado desarrollo, desde el punto de vista como han aparecido, evolucionado y llegado al estado actual” (Cerdeña, 2000). Y “como la huella que un ser humano ha dejado en los objetos físicos, la cual también puede dar testimonio de hechos o comportamientos” (Niño, 2011, p.93). También buscó generar una reflexión en torno a los fenómenos estéticos propiciados por los objetos cotidianos en el arte en Colombia.

En cuanto a la recolección de los datos, esta se hizo con la técnica documental, mediante la cual se seleccionaron las fuentes en coherencia con los objetivos y el problema planteado, como también, información de archivos videográficos, cartográficos, virtuales y de otro tipo. Esta diversidad de material de

estudio fue determinante en la elección de obras que conformaron el corpus de análisis de esta tesis. Las obras de los trece artistas y el colectivo que fueron seleccionadas para esta investigación pasaron por un proceso de decantación entre muchas otras encontradas que contaban con la característica de uso de objetos cotidianos. Esta elección definitiva se configuró al encontrar en ellas los elementos nodales, particulares y determinantes sujetos a una línea histórica. Se tuvo en cuenta que fueran obras realizadas por artistas colombianos, obras en donde se evidenciara el uso del objeto cotidiano, obras registradas en el panorama de la plástica nacional y según mi criterio como artista, obras en las que encontrara características particulares e inéditas.

Hubo una primera etapa que estuvo dedicada a la revisión de diversas vertientes teóricas enfocadas al estudio de los objetos utilitarios a través de una revisión bibliográfica de diferentes campos de conocimiento como la sociología, la antropología, la filosofía y también la teoría, la crítica y la historia del arte. En la etapa siguiente se investigaron las diversas manifestaciones del arte en donde los objetos se han configurado dentro de un lenguaje creativo como el collage, la instalación, los ensamblajes, objetos encontrados, objetos recreados y otras formas de creación plástica en donde los objetos cotidianos han sido implementados.

En la tercera etapa se realizó una contextualización histórica de los objetos como manifestación artística desde comienzos del siglo XX hasta el momento actual en Colombia para lo cual fue necesaria una revisión de documentos sobre

eventos artísticos, tales como bienales, salones regionales, nacionales, como también la visita a museos y otros espacios expositivos dentro del contexto colombiano. También fue necesario hacer algunas entrevistas a artistas y a otros agentes culturales. Esta etapa estuvo destinada a la agrupación y clasificación de obras que permitieron conformar un terreno de estudio propicio para cumplir con el objetivo de esta investigación.

Capítulo I

La cerámica y la pintura como origen y soporte del objeto cotidiano en el arte en Colombia

Este capítulo está dedicado a determinar los orígenes del uso del objeto cotidiano en el arte en Colombia para que sea comprensible cómo surgió este fenómeno y su posicionamiento en el arte nacional.

La cerámica y la pintura fueron los medios fundamentales en el proceso de aparición del objeto cotidiano en el arte ya que parten de la premisa de que son dos disciplinas artísticas que se han fusionado para crear imágenes u obras que reflejan los procesos independientes de los artistas. Esto se puede observar en los casos analizados en este capítulo en los que se acentúan las características del *principio collage*, el ensamblaje y el objeto intervenido gracias a la influencia del lenguaje pictórico.

En este capítulo se analiza la obra de Beatriz Daza en la que se evidencia la creación del collage con base en otros medios como la cerámica. También se aborda la obra de Beatriz González y la de Bernardo Salcedo donde la pintura se despliega dentro de otras técnicas que involucran al objeto cotidiano.

Es en el análisis de la obra de estos tres artistas donde se establece el punto de partida de esta tesis.

1.1 Cerámica y pintura

La pintura era el medio predominante y que mejor representaba las tendencias de la modernidad artística en un país que hasta entonces se había mostrado reacio a reconocer su propia identidad aún con las propuestas gestadas por el grupo de los nacionalistas más conocido como los Bachués. Entonces la cerámica al pertenecer a los saberes heredados de las culturas prehispánicas pasaba inadvertida en la historia del arte colombiano.

En la década de 1930, un grupo de artistas colombianos se dedicó a explorar las posibilidades estéticas de la cerámica y de la pintura como medio para crear un lenguaje artístico propio y novedoso. Entre ellos se destacaron Carolina Cárdenas y Sergio Trujillo Magnenat, quienes cultivaron las técnicas y saberes del oficio ceramista con dedicación.

La cerámica figurativa que crearon estos artistas en los años treinta, según señala Restrepo (1990), se caracterizó por su calidad técnica y un estilo cercano al Art Deco, una corriente artística que se destacó por su elegancia y sofisticación. Esta cerámica figurativa, elaborada con procesos artesanales, incluía elementos simbólicos propios del imaginario latinoamericano influenciado en gran medida por corrientes europeas.

De esta manera, la cerámica y la pintura se convirtieron en un medio para la expresión artística y la creación de un lenguaje estético propio y novedoso en Colombia, en una época en la que se estaba buscando una identidad cultural y

artística que reflejara las particularidades de la sociedad. Ambas fueron herramientas fundamentales para la creación de objetos ornamentales e imágenes que reflejaran la esencia de la plástica colombiana.

En los años cincuenta otros artistas también desarrollaron diversos procesos de experimentación técnica asegurando así la importancia de la cerámica como disciplina artística en la creciente producción de los años siguientes.

La década de los sesenta fue escenario para que se destacaran ceramistas como Nieves Tafur y Tina Vallejo, esta última, junto a la producción industrial de cerámica realizaba obras de extraordinarios acabados [...] Otra ceramista importante fue Roxana Mejía en cuyos trabajos se hacía presente lo precolombino y recibió varios premios en los Salones Nacionales de Cerámica realizados en el marco del Festival de Arte de Cali (García, 2018).

Durante este periodo, los intereses de los artistas colombianos no sólo se enfocaban en la exploración de nuevos lenguajes estéticos, sino que también comenzaron a tener interés en los procedimientos técnicos y simbólicos de las piezas. Este despertar de la curiosidad llevó a muchos artistas a experimentar con diferentes formas de producción no solo con fines industriales, sino también artísticos. En esta época aparecen los salones que acogían obras en las que estuviera presente la cerámica y que generaban un interés particular sobre este oficio en los artistas del país.

El trabajo de estos ceramistas se vio impulsado por la realización de los Salones Nacionales de Cerámica iniciados en 1962 en Cali y el Salón de Ceramistas cuya primera versión fue ese mismo año en el Museo de Antioquia en Medellín (García, 2018).

Las experimentaciones plásticas que se han dado a lo largo de la historia del arte han permitido a los artistas explorar nuevas técnicas, formas y conceptos. Esto les ha dado la posibilidad de crear obras que superan las condiciones de sus épocas y que, en muchos casos, se han establecido como nuevos referentes en el mundo del arte. Este proceso de exploración y experimentación ha sido una constante que desemboca en expresiones más libres y auténticas.

La “Monografía del Bachué”, publicada el 15 de julio de 1930 en las *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, es un ejemplo de cómo los artistas han buscado construir una identidad que esté enraizada en la cultura y en la historia del país. Esta publicación muestra cómo la cultura precolombina y la mitología indígena fueron una fuente y referente de trabajo para los artistas de la época, quienes buscaban crear un lenguaje propio que reflejara la identidad colombiana. Es así como la historia del arte nos muestra que los artistas han tenido un papel fundamental en la construcción de la identidad cultural de sus países. A través de los riesgos, contrariedades, experimentaciones y exploraciones es que han logrado romper paradigmas y crear obras que trascienden en el tiempo.

1.2 El objeto cotidiano como componente de la imagen pictórica – Beatriz Daza

La obra de la artista Beatriz Daza se caracteriza por su interés en explorar la relación entre el objeto cotidiano y la imagen pictórica. A través de sus pinturas, Daza ha logrado establecer un diálogo entre el mundo real y el mundo representado en el plano pictórico creando imágenes que se nutren de la vida diaria y que repercuten en ella.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Daza es la manera en que logra convertir los objetos cotidianos en elementos de la imagen pictórica. En sus pinturas, los objetos pierden su carácter funcional y se convierten en elementos estéticos que forman parte de la composición. De esta manera, la artista crea una tensión entre lo cotidiano y lo artístico estableciendo un diálogo entre la vida real y la vida representada. Su obra es un ejemplo de cómo el arte puede transformar la realidad otorgando un nuevo significado a los objetos cotidianos y creando una nueva forma de asumirlos.

El objeto cotidiano llevado a una expresión de tipo pictórico es una de las características ya mencionadas en las estrategias del collage utilizadas por los artistas precursores, en donde un objeto es aprovechado en su forma, volumen, color y materia para ser ensamblado e integrado en una superficie generalmente bidimensional para componer una imagen. Esta cualidad plástica integrada a la pintura se remonta en el contexto colombiano a la obra de Beatriz Daza, ya que su

trabajo cuenta con una cantidad significativa de referencias a tópicos específicos de la cotidianidad. Estos están íntimamente ligados a su contexto social por medio de elementos propios de la cerámica que se hacía en Colombia a mediados del siglo XX, pero a la vez empieza a ser original por la importancia que la artista le da al objeto cotidiano ya que en su quehacer se reinscriben los objetos como signo, aspecto encontrado en la obra de artistas coetáneos. Por ejemplo, la obra de Beatriz Daza y los *Snare Pictures* (1960) de Daniel Spoerri están relacionadas en su interés por incorporar elementos de la vida cotidiana en la obra. Ambos artistas buscan transformar objetos y situaciones del diario vivir en objetos artísticos creando obras que desafían la distinción entre el arte y situaciones que corresponden a la vida cotidiana.

Sin embargo, existen diferencias significativas entre la obra de Daza y los *Snare Pictures* de Spoerri. Mientras que Daza utiliza vestigios de objetos cotidianos, Spoerri utiliza objetos más próximos al estado funcional y utilitario para crear composiciones tridimensionales que incorporan objetos de la vida cotidiana.

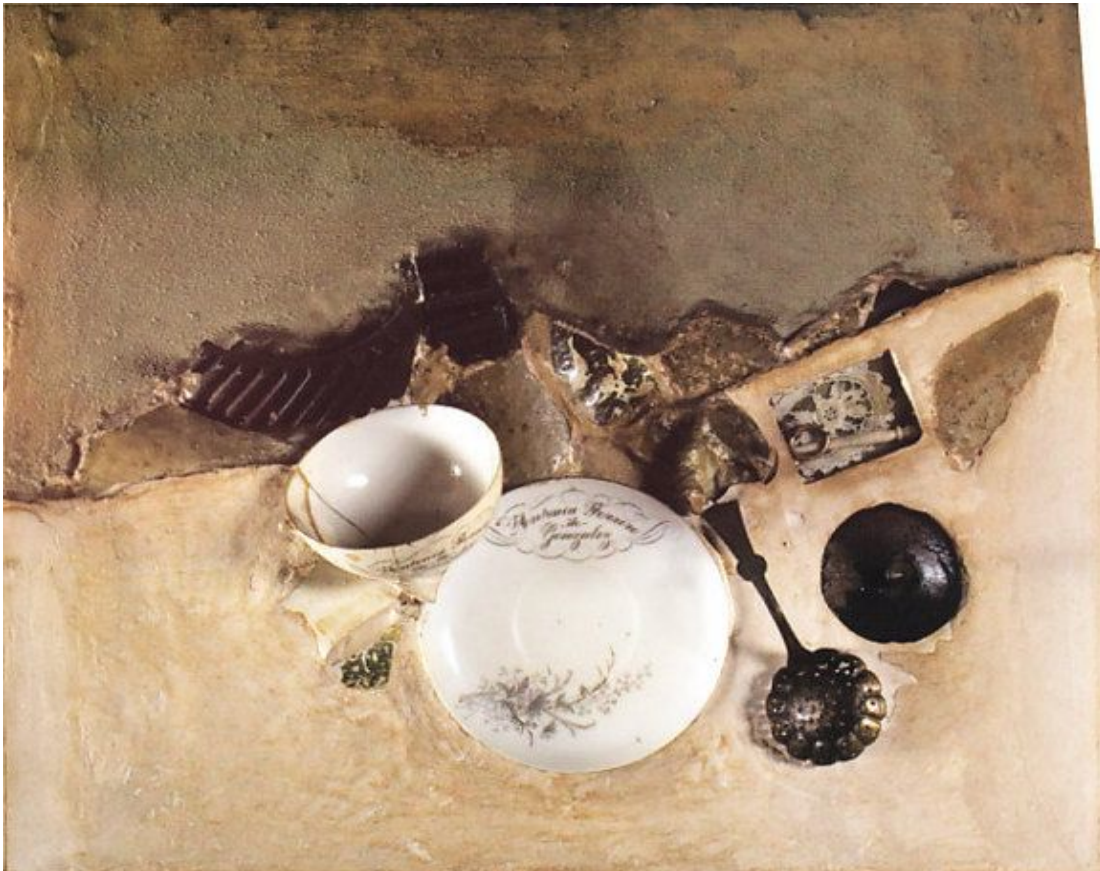
Por otra parte, la obra de Daza se enfoca en la relación entre el objeto y la imagen pictórica, desde los títulos de sus obras se percibe una reinscripción poética del objeto cotidiano en imágenes pictóricas que además cuentan con procedimientos diferentes a los de Spoerri. Mientras que los *Snare Pictures* de Spoerri se centran en la relación entre los objetos y su contexto espacial en la que los objetos se colocan en una posición fija congelando la vida cotidiana en un momento específico. En la obra de Daza, el objeto cotidiano ya sea en su estado

funcional o como vestigio del mismo, se incorpora como forma, materia y signo en la imagen pictórica.

Después de una época de aprendizaje en Europa, Beatriz Daza regresa a Colombia en 1958 para elaborar cerámica artística y al mismo tiempo diseñar objetos de uso cotidiano tal como se describe en la siguiente cita: “juegos de tazas para café, jarras, ensaladeras y fruteros; objetos de una presencia insistente en la vida de la artista, ya fuera en su taller, donde los elaboraba o en su casa donde hacían parte de su entorno y cotidianidad” (García, 2018). Este mobiliario doméstico elaborado por Daza sobrepasa los límites que tienen los utensilios incluidos para tomar otras formas sin que se desvirtúen sus anatomías y usos. Los objetos creados por la artista, que hacían parte de su entorno personal y funcional, se tornaban susceptibles a la crítica de arte, lo que indica que este tipo de trabajo empezaba a ser recurrente y a tener una presencia más notoria en el arte colombiano, tal como lo expresó German Rubiano Caballero:

Los más hermosos ceniceros, pocillos, platos, fruteros y bases para lámparas producidos hasta la fecha en el país fueron realizados por la artista en su fábrica de cerámicas. Cada objeto no solo era atractivo, sino que además se ceñía estrictamente a la función. En este sentido, sus amplios ceniceros cuadrados han sido los artículos más útiles que se hayan concebido en Colombia (Rubiano, 1991, p. 1585).

Figura 14.- *Hace mucho tiempo*



Nota: Beatriz Daza. *Hace mucho tiempo* 1966. Fragmentos de cerámica y materiales diversos sobre yeso.

Fuente: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/artnexus/5d63457990cc21cf7c0a1f33/72/beatriz-daza>

En este tipo de obras de Beatriz Daza se puede identificar la influencia del informalismo, movimiento artístico que surgió en Europa en la década de 1940, que se caracterizó por hacer énfasis en la espontaneidad y la gestualidad en la construcción de la imagen. El informalismo buscaba liberarse de las convenciones artísticas tradicionales y fomentaba la experimentación con nuevos materiales y

técnicas. Este enfoque se ve reflejado en la obra de Daza, quien experimentó con diferentes técnicas y materiales incluyendo el uso de objetos encontrados y técnicas de collage en la construcción de sus pinturas. Además, la obra de Daza comparte con el informalismo una preocupación por el proceso creativo y la exploración de la materialidad. Sus pinturas exhiben materiales y texturas visibles que reflejan el proceso de creación en lugar de presentar una superficie sin rastros, plana y uniforme.

Estas influencias en la obra de Beatriz Daza modifican la importancia del material y la superficie en la que se hacen dibujos y *collages* con diferentes elementos en cuanto a formas y composiciones. Sin embargo, a mediados de 1960 aparecen obras en las que los objetos cotidianos son artífices de su propia destrucción adheridos a superficies en las que son una especie de contenedores y testigos de un instante. Pareciera que el pasado funcional de sus objetos utilitarios y el presente destruido de los mismos, contenidos en sus murales y pinturas, consolidaran una catarsis de las percepciones propias de la artista, de su cotidianidad, su vida y su obra.

En 1966, Beatriz Daza presenta la serie *Testimonio de los objetos* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Sus obras aparecen como muros elaborados sobre soportes de madera donde se acoplan diferentes fragmentos de tazas, vasijas, platos de porcelana y cerámicas que han sido martillados por ella, destruidos y algunos reducidos a escombros junto con objetos de distintas procedencias y materiales.

Su intención principal no era lograr un ensamblaje puramente formal, los títulos de las obras, la cuidadosa selección y disposición de los objetos nos hablan de una intención artística y poética, donde el objeto cotidiano, el fragmento son embellecidos y convertidos en un hecho estético (García, 2018).

La decisión de Beatriz Daza de fragmentar sus objetos cerámicos, “*sin furia*, – como diría Marta Traba – *para probar su fragilidad*” se puede interpretar como evocaciones de instantes de vida más que imágenes representadas con las formas de otras extraídas abruptamente de la cotidianidad.

Las paredes van enriqueciéndose, cargándose de significados. Los recuerdos de infancia, las horas perdidas, los momentos fúnebres y los momentos gloriosos, el desconcertante ir y venir continuo entre la felicidad y otras tristezas, se apodera de su arte a través de insinuaciones y presagios; mariposas, estampas antiguas, cucharas de plata, cristales, espejos desgastados, van enriqueciendo el ensamblaje sostenido por los fuertes restos de la cerámica despedazada (Traba, 1974, p. 245).

La producción de Beatriz Daza, su personalidad artística que se reflejaba en la cerámica y su capacidad creadora de objetos le permitió constituir con ellos un vínculo muy íntimo entre sus experiencias de vida como persona y como artista.

Su lenta prolijidad para componer y organizar formas, el horror de dejar las cosas libradas al azar, y el raro y acendrado placer de meditar sobre ellas, tan característico de su personalidad artística, volvían a sumarse ahora a la energía encarnada en este caso con los objetos destruidos. La poesía emergente era la de la destrucción, no la de la construcción (Traba, 2016, p.374).

La relación entre el objeto y la historia de vida de la artista se hace evidente en cada una de las obras pertenecientes a las series de 1965 y 1966. Su trabajo otorga a los objetos -creados y destruidos- señales sensibles de la representación de la mujer en una sociedad patriarcal y su voluntad artística para de-construir los elementos constitutivos que determinan su función en el contexto cotidiano (García, 2018). Sin embargo, esa simbiosis entre su vida y su obra involucra la posibilidad de transmitir emociones y sensaciones que trascienden sus propias experiencias. En su trabajo artístico, Daza otorga a los objetos destruidos una voz poderosa que resuena con las señales sensibles de la representación de la mujer ya que cada objeto seleccionado y utilizado por ella se convierte en un medio para explorar y cuestionar los roles y estereotipos de género arraigados en la sociedad. A través de su obra desafía las convenciones establecidas y busca generar una reflexión profunda sobre la opresión y la emancipación de la mujer. Sus obras se convierten en un testimonio visual de su lucha personal y su compromiso con la equidad de género.

La simbiosis entre la vida y la obra de Beatriz Daza va más allá de su propia experiencia. A través de sus creaciones logra transmitir emociones y sensaciones universales que trascienden las vivencias individuales. Sus obras invitan a los espectadores a conectarse con situaciones y desafíos compartidos por muchas personas. De esta manera, su trabajo se convierte en un medio de comunicación que traspasa las barreras individuales y establece un diálogo profundo y enriquecedor. Su capacidad para transmitir sentimientos y vivencias a través de su obra radica en su habilidad para infundir vida a los objetos y dotarlos de una carga simbólica y emotiva. Cada objeto usado en sus creaciones lleva consigo una historia personal y colectiva que se entrelaza con la narrativa de la artista. Al exponer estos objetos y explorar su significado en un contexto más amplio, Daza logra generar una resonancia emocional en el espectador evocando la empatía y la reflexión sobre temas universales.

Otro ejemplo de cómo Beatriz Daza le da importancia al significado del objeto en las relaciones del ser humano con su entorno es la obra *Hace mucho tiempo*, collage sobre yeso donde se componen armónicamente varias piezas de vajilla y otros utensilios. La obra incluye fragmentos de cerámica verde oliva y trozos de piñones metálicos que acompañan la vajilla familiar, la misma que heredara de la abuela Antonia Ferrero de González, esposa del ex-presidente Ramón González Valencia y quien la encargó a Paris donde le estamparon el nombre de Doña Antonia (García, 2018).

Desde los collages con fragmentos de cerámica iniciados en 1965 hasta las “paredes”, como las llamó Marta Traba, que comenzó a hacer a partir de 1968, Beatriz Daza mantuvo vivo su interés por la representación y presencia del objeto cotidiano en formas que podrían parecer el resultado de una experiencia e interacción que la artista crea con el entorno. Su técnica y la intensa carga conceptual que contenían sus objetos “deconstruidos” incidieron en el desarrollo posterior de las artes plásticas en Colombia, superando los estereotipos del objeto artístico tradicionalmente aceptado y que se insertaría años después en otras formas de expresión artística como las obras de Beatriz González, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, entre otros. De esta forma se explora e identifica la capacidad del objeto cotidiano para incorporarse en otros lenguajes de expresión artística que trascienden los procedimientos tomados de la práctica ceramista aunada al collage.

Al analizar la obra de Beatriz Daza se encuentran las claves de su trabajo como una manifestación inédita en los procesos de creación en el arte colombiano la cual se configura como un hito significativo en la evolución de la producción artística del país.

A través del tiempo muchos artistas han explorado los recursos del collage, pero en Colombia es indudable que la obra de Beatriz Daza, especialmente en la década de 1960, marcó un punto de inflexión en este tipo de práctica artística. A través de sus series de obras introdujo de manera innovadora y activa el objeto cotidiano como elemento central de su producción. Su enfoque se centró en la

deconstrucción y recontextualización de los objetos desafiando así las convenciones artísticas establecidas. La inclusión de objetos de uso diario en sus obras permitió una conexión más directa y accesible con el espectador generando una experiencia estética y visual única.

La obra de Beatriz Daza no solo se limitó a la selección y representación de objetos cotidianos, sino que también exploró la carga simbólica y emotiva que estos objetos llevaban consigo. Es así como logró transmitir una narrativa compleja sobre la identidad, la memoria colectiva y las realidades sociales y culturales de su época. Sus obras no solo capturaron la atención del público, sino que también generaron un diálogo profundo sobre temas relevantes y vigentes en la sociedad.

La influencia de Beatriz Daza se extendió más allá de su propio trabajo artístico, ya que su enfoque en el objeto cotidiano y su capacidad para desafiar las convenciones de expresión plástica establecidas sirvieron de referencia para otros artistas. Su legado ha perdurado en la escena artística del país hasta el día de hoy, ya que el uso del objeto cotidiano como recurso constitutivo de la imagen continúa siendo una herramienta contundente para la reflexión, el cuestionamiento y la presentación de la realidad.

La aparición del objeto cotidiano en el arte colombiano se destaca principalmente con la obra de Beatriz Daza en la década de 1960. Su enfoque innovador y su habilidad para plantear significados profundos a través de objetos

de uso diario abrió nuevas puertas en la producción artística del país. Desde entonces, el objeto cotidiano ha sido un elemento recurrente en la creación artística en Colombia generando un impacto significativo en la forma en que los artistas abordan temas de diversa índole.

1.3 Pintura con objetos – Bernardo Salcedo

A partir de 1960 los espacios y medios de circulación del arte en Colombia tienen un desarrollo notorio en la divulgación de información que visibiliza como nunca antes los fenómenos de las vanguardias artísticas de posguerra en Estados Unidos y Europa. Esto impulsó a una generación de artistas a buscar formas innovadoras para incorporar el objeto cotidiano en el arte del país. Mediante el proceso de reconocimiento de los objetos ordinarios presentes en la vida diaria, los artistas de la época renuevan los elementos de creación y los andamiajes conceptuales del arte en el contexto colombiano.

Al observar buena parte de los trabajos realizados en ese periodo, puede inferirse que la recontextualización es el planteamiento que actúa como soporte en la producción de artistas como Beatriz Daza, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Beatriz González, Álvaro Barrios, entre otros. Estos artistas toman elementos propios del entorno cotidiano, social o político y los ubican en el campo estético, generando un marco contextual que concederá un nuevo sentido a los distintos elementos. El resultado de esta operación puede otorgar significados adyacentes sin ninguna

coherencia lógica, o, por el contrario, crear una narrativa ordenada (Cotter, H., Jaramillo, C.M., & Malagón, M.M., 2005, p.15).

Según la premisa anterior, el trabajo de Bernardo Salcedo es una de las propuestas más controvertidas y transgresoras de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Su agudeza crítica, por la que se ganó numerosos contradictores, hace que la obra se asocie a una de las rupturas de mayor renovación metodológica, en relación con los procesos de creación que se venían desarrollando hasta el momento en el país.

Santiago Mutis Durán sobre la obra *“Retrato en 16 mm”* (1973) expone:

Un nudo hecho de objetos, de pedazos; una cuna atroz, un nido para el caos, impenetrable en su mezcla de fragmentos, de pedazos industriales –y como tales, inexpresivos– con “fragmentos” del divino criaturo, de cuya utilización no podemos entender sino el humor del título: “Retrato en 16 mm”. Igual podría haber bautizado “Hostia” a una tuerca, o “Tuerca” a una hostia, y contar que cuando niño vio atornillar una iglesia para armar fabricada por Eiffel (párr.11) [...]Lo paradójico es que buena parte de su trabajo tiene sólo un valor formal, plástico, pues es su solución formal lo que la valida como obra. Y la paradoja continúa, pues, por ejemplo, por su acumulación de objetos, formalmente lo llaman barroco, pero carece del gozo y la exaltación de la vida propios del Barroco. De manera que, si la crítica insiste en su análisis formal, en la manera de estructurar y construir, en su manera de abrir y cerrar espacios “arquitectónicos”, es porque

claudica ante su poética, lo cual es insólito en un artista que se pretenderá conceptual. ¿Un arte conceptual sin concepto? ¿“La poesía se quedó sin poetas”? Mutis (2007).

En la obra de Salcedo están muy presentes la inconformidad, el humor y la crítica, esto es evidente desde el momento de la selección de los materiales dentro de un amplio horizonte de objetos y registros de la cultura popular, lo que hace visible su propósito controversial contra los manejos habituales de la materialización artística. Sin duda, la obra tiene un vínculo de reciprocidad con los intereses conquistados por los artistas de la generación anterior a él que tomaron las características de la emergente modernidad en Colombia y con otros del contexto europeo como el poeta y artista belga Marcel Broodthaers con la obra *Armario blanco y muebles* (1965), quien también se sitúa dentro de corrientes surrealistas y conceptualistas con definiciones formales semejantes a la obra de Salcedo. Sin embargo, este tipo de relaciones y semejanzas con obras de otros contextos no desvirtúan su singularidad plástica y compromiso como parte del desarrollo autónomo del arte en el país.

Por otro lado, su carácter creativo -la observación, la exploración, la modificación y posterior re-significación- que no es muy distinto a la “democratización” conceptual del objeto propuesto por las vanguardias de principios del siglo XX en los países de Europa establece diferencias con los intereses de la plástica del contexto latinoamericano muy distintos, pero no indiferentes a los de una historia del arte occidental.

(...) las vanguardias artísticas cobran significaciones distintas en el contexto colombiano, pues sus desarrollos han respondido a procesos de actualización de lenguajes e influencias foráneas. En su etapa de aparición y desarrollo de códigos nuevos han dado lugar a concepciones que solo se entienden en este territorio, aunque ninguno haya surgido de dinámicas propias (Iovino, 2001, p. 14).

La sucesión de la producción de Bernardo Salcedo, con el desarrollo de una relación historiográfica propia, es imprescindible en el momento de inscribir su trabajo y sus modos de producción en el ámbito nacional (Serrano, 2015).

En esta cita de Serrano la historiografía propia a la que hace referencia tiene que ver con la forma en que Salcedo aborda la historia y la utiliza como fuente de reflexión en su trabajo. A través de sus obras, Salcedo construye narrativas visuales que desafían las interpretaciones convencionales de la historia y proponen nuevas perspectivas y significados. En este enfoque se destaca la importancia de la sucesión de la producción y su relación con la historia social como elemento fundamental para situar su trabajo y sus modos de producción en el contexto nacional.

En la actualidad Bernardo Salcedo es reconocido como uno de los artistas relevantes en la escena plástica de Colombia por incorporar en el panorama del

arte una obra que se caracteriza por su enfoque conceptual, con un uso innovador de materiales y especialmente de objetos encontrados. A lo largo de su carrera, Salcedo desarrolló una producción diversa que abarca ensamblajes e instalaciones que han tenido impacto en la construcción de una identidad artística colombiana y en la consolidación del arte contemporáneo en el país. Ha ejercido influencia en generaciones posteriores de artistas y ha contribuido al desarrollo de un discurso crítico y reflexivo en el arte colombiano.

El soporte conceptual de la obra de Salcedo es inherente a los acontecimientos, saberes y tradiciones locales. Ha sido configurado por la naturaleza del objeto, sus formas de dependencia con la realidad y las transformaciones políticas y sociales del país. Fenómenos con intereses similares en artistas coetáneos a él como Robert Rauschenberg y Andy Warhol, quienes hicieron del objeto encontrado, intervenido y ensamblado, mecanismos que atienden a narrativas populares fundadas en la cultura urbana y de masas. En una entrevista hecha al artista por Eduardo Serrano, Salcedo dice: “Yo tengo un banco de objetos, me la paso en los basureros por los sitios donde encuentro cosas, casas de amigos y amigas buscando cosas que me interesan, pero no sé por qué (...) Yo soy un recolector de cosas” (Serrano, 2007, 16m 49s).

Dicho soporte conceptual que se encuentra en la obra de Salcedo es una forma de construir narrativas visuales cuyo efecto dista de representaciones literales o estados evidentes de determinado suceso. Tal como se cita a

continuación en la descripción hecha por María Iovino, su obra es una construcción que desde el humor toca otros aspectos ineludibles a la tragedia.

El viaje (1975) tiene la particularidad de compartir, sin recursos expresionistas la mirada crítica de un medio atravesado por diferentes manifestaciones de la violencia y la ausencia de humor político. La obra se permite una acotación humorística de un motivo aterrador mientras se regodea en la composición y la estética, hechos que extrañamente no disipan el horror (Iovino, 2001, p. 23).

Este tipo de práctica basada en los acontecimientos del contexto permitió que algunos artistas colombianos de su generación fueran adquiriendo importancia en una sociedad que había asumido el reconocimiento de la cultura propia, de las contradicciones implícitas en ello y de sus nuevos lenguajes expresivos. Sin embargo, lo logrado en estas creaciones artísticas, novedosas por su re-evaluación del objeto cotidiano, consistió en generar a partir de un producto cultural anteriormente indiferente al academicismo artístico, un nuevo significado que parte de lo ya determinado por medio de un lenguaje plástico. En otras palabras, la particularidad del objeto cotidiano provocó un deseo reflexivo que se convirtió en el principio del proceso creativo, pero que a su vez de-construye toda intención de redimir sus acostumbrados signos y lenguajes visuales para plantear un imaginario inédito.

Sin haberse aproximado a las propuestas de las vanguardias llegó, en un país distante de este desempeño, a las mismas conclusiones de quienes aportaron elementos para la construcción de una nueva visualidad: abandono del modelo natural, abstracción expresiva, afirmación de la conceptualización, composición fragmentada de objetos y desechos, resignificación de los materiales, cuestionamiento de oficios tradicionales, validación del azar o del absurdo en la estructura creativa, metamorfosis artística de la realidad que había servido como modelo representativo, enfatización del papel crítico del arte y simplificación de los recursos expresivos, así como del espacio compositivo (Iovino, 2016).

Debido a las características procesuales de la obra de Bernardo Salcedo, en el contexto colombiano su trabajo propicia nuevos estímulos de creación que en ningún momento significan un empezar de cero, sino que por el contrario establecen renovadas miradas sobre el elemento constitutivo de las artes plásticas, pero al mismo tiempo provocan e invitan al público a asimilar el objeto cotidiano como parte del panorama del arte en Colombia. Este enfoque procesual de la obra de Salcedo implica un constante cuestionamiento y reevaluación de los materiales y objetos que utiliza. Su trabajo no se limita a la puesta en escena explícita de los objetos cotidianos, sino que los transforma y resignifica a través de procesos creativos y conceptuales. Esto genera una ruptura con las convenciones establecidas en las artes plásticas y abre nuevas posibilidades de expresión. La obra de Salcedo no solo propició estímulos para los artistas y medio del arte de su época, sino también para los artistas en la actualidad.

A través de su enfoque innovador invita a los espectadores a adoptar una mirada renovada y a redescubrir el significado de los objetos cotidianos. De esta manera surgen preguntas sobre la relación entre el arte y la realidad cotidiana por el hecho de incorporar objetos y materiales del entorno común. Este modo de operar en su trabajo establece diálogos entre el arte y la vida cuestionando los límites y las interacciones entre ambos. Esto lleva a reflexionar sobre cómo los objetos cotidianos desafían las jerarquías tradicionales y contribuyen a una especie de democratización del arte al utilizar elementos con los que todos pueden relacionarse, reconocer y encontrar en todas partes.

El trabajo de Bernardo Salcedo se especializa en una especie de arqueología del día a día en donde establece renovadas perspectivas sobre el elemento constitutivo de la cotidianidad, la cual es un escenario compuesto y dispuesto por objetos ordinarios.

La primera obra que permite entender que Salcedo amplía los parámetros de comprensión del arte en Colombia es *Lo que Dante nunca supo, Beatriz amaba el control de la natalidad* (1966), trabajo en el cual se define además una personalidad con una propuesta artística particular, propuesta que asume diferentes motivaciones creativas de otras obras, inquietudes visuales que no responden a los desarrollos de los artistas pop o conceptuales. (Iovino, 2001, p. 13).

Figura 15.- *Lo que Dante nunca supo*



Nota: Bernardo Salcedo. *Lo que Dante nunca supo*, *Beatriz amaba el control de la natalidad* 1966. Escultura y ensamblaje en caja de madera. 120 x 80 x 50 cm.

Fuente: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6415e890cc21cf7c0a3d99/92/y-creemos-en-el-mismo-dios>

La obra *Lo que Dante nunca supo, Beatriz amaba el control de la natalidad* (1966) es un ensamblaje de objetos en donde se habilitan estrategias similares a las usadas en las vanguardias del siglo XX. No sólo el discurso conceptual y contextual es el aspecto determinante, sino también la capacidad de resignificación del objeto cotidiano dentro de un planteamiento estético plástico, como sucede particularmente en los *ready made* de Marcell Duchamp.

Este ensamblaje fue la propuesta presentada al concurso internacional de pintura Dante Alighieri promovido por la embajada de Italia en Colombia. En este ensamblaje Salcedo cita de manera directa a uno de los mayores exponentes de la poesía medieval, Dante Alighieri con su infructuoso e imaginario amor por Beatriz Portinari narrado en la Divina Comedia. En esta obra Salcedo genera especulaciones sobre los datos biográficos que empezaría a designar mediante el signo que es provisto por el objeto cotidiano.

La valija de Lola (1965) es otra de las obras que representa un cambio en cuanto al uso de algunos elementos reiterativos en el lenguaje tradicional del arte, por otros que se aventuran en el uso de objetos cotidianos y de manera experiencial en el imaginario que Salcedo tenía desde su niñez.

“Un bebé enmaletado; dos manitas que salen de una caja de cubiertos, un flit para matar insectos y más manitas, una que sostiene el insecticida y otra la maleta: La valija de Lola” (Mutis, 2007, p 175). Si en sus primeras cajas se manifiesta la herencia iconográfica del arte a través de la representación del

huevo, en *La valija de Lola* el despliegue conceptual de los objetos cotidianos como el que conforma su obra en los años siguientes, exige una reflexión no solo del objeto sino también del contexto que lo circunda.

(...) es bien sabido que las cajas hacen parte de esa primera serie experimental donde ensambló e intervino los objetos para explorar una realidad filtrada a partir de maniqués, materiales reciclados, juguetes y artefactos reunidos bajo una capa blanca aparentemente neutral (si se quiere ser estricto y limitarse al aspecto formal) (Mansfield, 2015, p. 4).

Los intereses de Salcedo entran en un proceso investigativo con diversas ópticas sobre el uso y la naturaleza material de la cotidianidad, pero también, como muchos de su generación, con ánimo de transfigurar los canales conceptuales del arte adentrándose en terrenos de la superstición (Barrios, 2006).

Dentro de las dimensiones creativas ceñidas a las implicaciones del contexto, Salcedo comenzó a utilizar, entre otros objetos, la tabla ouija para imitar a La Fea Cristina (Ugly Christine en la tira cómica Dick Tracy), dice Salcedo:

Era una corriente como si fuera algo nervioso del interior del brazo y me impulsaba a que se moviera, ajeno a mi voluntad consciente, e iba armando las frases con una rapidez impresionante [...] Empezó a tener manifestaciones físicas muy evidentes como que la luz se prendía y apagaba sola o que dormido, me quitaban las sábanas. En esa época

trabajaba en una agencia de publicidad y, un día, en un cuarto donde estaba toda la junta reunida para estudiar una campaña, [...] de un momento a otro mi mano comenzó a saltar y a escribir un mensaje (Barrios, 2006, p. 49-50).

Bajo esta especie de aproximaciones contextuales, metodologías metafísicas y supersticiosas aparece *Filtro de amor* (1965-1966). Es una narración de objetos que ordenan su contenido en un espacio y un tiempo acentuados por el descenso de unos huevos en una disposición dinámica donde cada elemento emerge del interior de una caja hacia un embudo que contiene su caída, pero al mismo tiempo precipitándose al espacio externo. Esta obra es el resultado de una sumatoria de objetos cotidianos dentro de un mismo espacio secuencial que también se inserta en el discurso estético de las artes plásticas a razón de la contrafuga entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Figura 16.- *Filtro de amor*



Nota: Bernardo Salcedo. Filtro de amor (homenaje a una bruja) 1967. Yeso, metal y esmalte sobre madera. 45 x 35 x 33 cm.

Fuente: <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105116595014.pdf>

Se puede leer el espacio como el prejuicio de la propensión del objeto a ocupar tres dimensiones mientras que el tiempo, exento de representaciones, se dispone en una sucesión de caída entre un origen oculto y misterioso en el interior de la caja y su propósito en la exterioridad del embudo. La composición en esta obra se entiende como un conjunto de movimientos en un ensamblaje con variaciones que enriquecen la percepción del objeto y su naturaleza utilitaria, con el movimiento inspirado en la arquitectura que tanto influyó en el trabajo de Bernardo Salcedo teniendo en cuenta que fue parte de su formación académica de base.

(...) Esta obra, como los primeros objetos en el trabajo de Salcedo, se caracteriza por el especial uso del color blanco y por la construcción estructural y cuidadosa de cajas que con la disposición aleatoria de objetos intervenidos resultan en espacios frontales y dramáticos; esto no sólo da cuenta de ciertas decisiones formales venidas de sus estudios de arquitectura sino de la misma simpleza de los materiales vistos como vestigios de otras realidades, objetos que adquieren valor en tanto se relacionan circunstancialmente en otra dinámica plástica, saliendo de un contexto para entrar en otro lleno de un color neutral y básico. El carácter esencialista en la serie Cajas aparece en la composición evidenciando una

sensibilidad visual por la intervención de los objetos, acudiendo al ensamblaje como experimentación formal que algunos críticos han relacionado con el del ready made o los objet trouvé... (Mansfield, 2015, p. 3-4).

Las narrativas visuales presentes en las obras de Bernardo Salcedo se caracterizan por una interacción compleja entre el espacio, el dato histórico, el tiempo y los objetos de uso cotidiano. Estas obras se basan en fórmulas que involucran una minuciosa disección conceptual, lo que permite resaltar la carga simbólica de cada elemento que conforma la obra. A través de estas cualidades de la obra, Salcedo busca generar un fenómeno visual que desestabiliza las certidumbres estéticas de aquellos que la observan.

La relación entre la pintura, la tridimensionalidad y el espacio en la obra de Salcedo es fundamental para comprender su propuesta narrativa. El artista utiliza el espacio compositivo como un escenario en el que los objetos cotidianos adquieren un nuevo significado y se convierten en protagonistas de la narrativa visual. Estos objetos, a menudo descontextualizados o transformados, adquieren una presencia potente y evocadora que desafía las convenciones al menos del contexto colombiano.

El nombre que lleva cada una de las obras también desempeña un papel importante en el trabajo de Salcedo. Su enfoque narrativo implica una consideración cuidadosa de la palabra, ya sea a través de la presencia de objetos

que evocan la historia o mediante la manipulación de la percepción de los datos por parte del espectador. La palabra se convierte en un elemento activo y mutable, capaz de generar tensiones y contradicciones dentro de la obra.

Además, el enfoque conceptual de Salcedo en su trabajo propicia un espacio para la disección y el análisis de los elementos que conforman la obra. Esta exploración conceptual profundiza en la carga simbólica de los objetos cotidianos revelando significados ocultos y estableciendo conexiones inesperadas. De esta manera las obras de Salcedo adquieren una complejidad conceptual que desafía las certezas estéticas establecidas y provoca en el espectador una reflexión profunda basada en una cuidadosa relación entre el espacio, el tiempo y los objetos cotidianos.

La revaluación estética y funcional de los objetos, la alteración de los límites entre pintura, dibujo y escultura, además de infringir los paradigmas del arte demuestran que la obra de Salcedo, con sus múltiples miradas de escepticismo, consolida una narración visual donde la evocación de los objetos de uso cotidiano genera otras formas de interrelación y de lectura de la imagen. También sugiere el interés por los objetos como mecanismos de reparación de una identidad personal del observador al que se le ofrece lo desconocido como si se tratara de un nuevo mito del origen del universo que emerge desde el oscuro interior de una caja unificada por el color blanco. En este sentido se da apertura a una imagen libre y a su vez liberadora para quien la observa. Su trabajo estimula el diálogo, alienta la reflexión y el debate sobre problemáticas que han marcado la historia del país por

generar en el espectador un impacto emocional al actuar como testimonio visual de la fantasiosa realidad colombiana.

Además de la innovación estética y el desafío de los límites convencionales del arte al utilizar objetos cotidianos, su enfoque innovador y su capacidad para encontrar nuevos significados en lo común y lo familiar han generado un impacto importante en el arte contemporáneo colombiano por abrir nuevas posibilidades de la imagen y ampliar el espectro de lo que se considera arte en el contexto local.

1.4 Objetos pintados – Beatriz González

Varios artistas atraídos por los movimientos del arte moderno que recurrieron a modos de producción como la intervención de objetos que hacen o hicieron parte del entorno cotidiano propiciaron una ruptura que sacaría del letargo academicista y tradicional a las formas de creación e la plástica nacional.

En este tramo histórico del arte en Colombia es fundamental citar la obra de Beatriz González, quien como pintora recurre a otros procesos para darle forma a sus imágenes.

(...) si algunos pintores y escultores del periodo deciden trabajar a partir de la intervención y posterior reubicación de elementos heterogéneos, en *collages* y ensamblajes, generando nuevos campos de sentido, Beatriz González se interesa por interpretar las más distintas formas de representación, acudiendo a la imagen como “objeto encontrado” (Cotter et al., 2005, p. 15).

Sin embargo, es importante reconocer la diferencia entre los distintos usos de los objetos que emplea la artista, entendidos estos “como un banco de datos que le permite resignificar las imágenes que proceden de formatos tan diversos como la prensa escrita, la historia, la ilustración, la gráfica, la fotografía, la publicidad” (Cotter et al., 2005, p. 16) y por otro lado, los elementos propios del entorno cotidiano a través de enseres de producción masiva o utensilios domésticos y otros objetos. Beatriz González se apropia de estos últimos como inicio de una búsqueda de la naturaleza de la imagen para explorar los límites de la pintura sobre nuevos soportes, lo que implica el uso de diferentes objetos y sus posibles significados en la cotidianidad. Es así como en su obra se crea un tejido de registros pertenecientes al contexto político y social de Colombia en una fusión con la historia del arte universal no exenta de ironía, humor y crítica.

Entonces yo vi esa cama que imitaba la madera, pero con colores muy fuertes y la compré... Se me ocurrió coger el cuadro –que estaba pintado sobre lata- y colocarlo sobre la cama. Yo todavía no entiendo esa actitud mía, ¡es el azar! Porque la cama medía uno con veinte, el cristo –el cuadro– medía uno con veinte, y acababa de inventar los muebles de Beatriz González (González, 2017, 7m 26s).

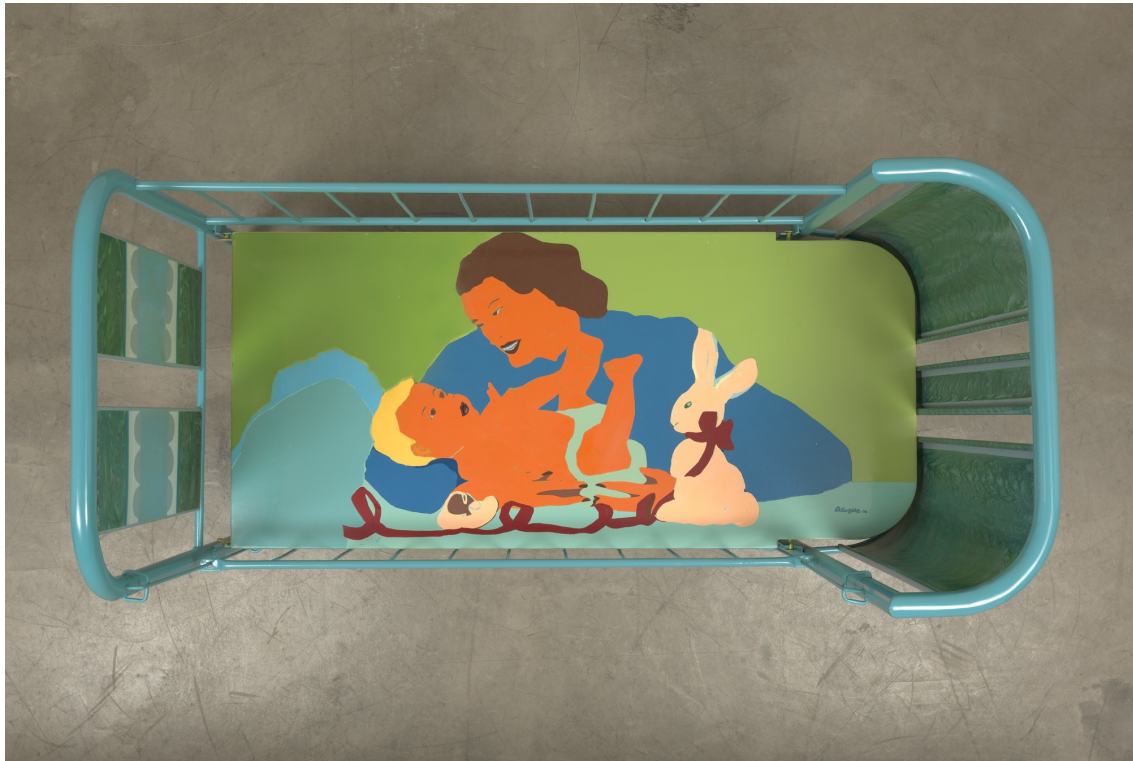
Ya para la década de los setenta, en un momento donde su obra atravesaba por una prolífica experimentación y transgresión de las técnicas tradicionales ligadas a la pintura, la artista incluye como soporte una serie de objetos de diferentes procedencias y usos que reafirman sus estrategias

conceptuales y procedimentales pictóricas en una aproximación a los terrenos de la tercera dimensión. Esto se puede observar en la obra *Lullaby* (1970) en la que hay una cuna que perteneció a un hospital público sobre la que recrea la imagen de una madre con su hijo en una especie de escena icónica de las Madonas del Renacimiento. El nombre traducido al español de esta obra es Canción de cuna, detalle que se suma a la consonancia conceptual de los dos componentes ya mencionados.

"Lullaby" es una obra que aborda la violencia y la pérdida, temas recurrentes en la obra de Beatriz González. A través de la representación de una cuna vacía, la obra evoca la ausencia y el vacío dejados por la violencia especialmente en el contexto colombiano. La imagen de la cuna, que normalmente se asocia con la seguridad y el cuidado de un bebé, se convierte en un símbolo de la tragedia y la ausencia causada por la violencia. Esta obra también se conecta con experiencias colectivas de dolor y pérdida que se han vivido en Colombia y en otros lugares afectados por la violencia. Esta característica establece un puente entre lo personal y lo colectivo permitiendo al espectador relacionarse con la obra y reflexionar sobre temas universales de dolor y regocijo. La cuna vacía es una imagen icónica que evoca emociones y simbolismos profundos para lograr una conexión inmediata con el espectador y amplificar el impacto emocional de la obra. En "Lullaby", la imagen maternal sobre una cuna vacía invita a una reflexión sobre la vulnerabilidad y la pérdida en un contexto de hostilidades que tocan la memoria colectiva. La obra desafía la tendencia a olvidar o ignorar el impacto de la violencia en la sociedad al poner de relieve la ausencia y el vacío dejados por esta. Al

hacerlo, González invita a reflexionar sobre la necesidad de reconocer y confrontar la violencia en todas sus manifestaciones y contextos, en este caso el doméstico.

Figura 17.- *Lullaby*



Nota: Beatriz González. *Lullaby* 1970. Pintura esmalte sobre metal. (70 x 150 x 105 cm).

Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/125437>

“Así, en sus muebles disocia el formato de la idea de bastidor” (Cotter et al., 2005, p. 16). Pero también cuestiona las categorías de originalidad “al transmutar imágenes creadas por otros, a la par que deja en entredicho la idea de autoría, al

trabajar con objetos que han sido elaborados por otros, en forma artesanal o industrial” (Cotter et al., 2005, p. 16).

En el momento en el que la importancia del soporte cobra riqueza metafórica en su lenguaje pictórico, Beatriz González crea *¡Vive la France!* (1975). Es una obra donde la pintura y el objeto consolidan los intereses primordiales de la artista y se vuelven una característica constante en sus obras. Sobre uno de los parches de un bombo cuyo casco ha sido decorado con los colores de la bandera de Colombia reproduce con esmaltes industriales y colores muy planos “*El Pífono*” de Édouard Manet (1866) tomado de una lámina de una revista de historia del arte. Este interés representa mejor que ningún otro una de las inquietudes conceptuales con las que trabaja Beatriz González: su investigación en la historia del arte como estímulo en la creación de otras formas de ver las imágenes en complicidad con los objetos cotidianos.

Figura 18.- !Vive la France!



Nota: Beatriz González. Vive la France 1975. Esmalte sobre tambor. Diámetro 80cm profundidad 40cm.

Fuente: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/669>

El empleo de soportes no convencionales, que duraría de 1968 a 1977, en una serie de muebles y objetos comunes y corrientes que circulaban a manera de objetos desgastados de segunda mano entabla diálogos con imágenes foráneas que, de igual forma, constituyen la presentación de la sociedad latinoamericana y de su lenguaje plástico. Un rasgo que se inserta en su trabajo es la contemplación

provinciana en la que las obras terminan convertidas en alegorías identitarias de algunos sistemas de referencias simbólicas y lo popular no deja de nutrir un carácter ambiguo. Estas características generales son extensivas a sus obras elaboradas con objetos utilitarios y ordinarios aunados a las referencias o citas de la historia del arte que logran mantenerse en constante renovación gracias a los medios no convencionales de creación que la artista implementa. Sobre la exposición *¡Vive la France!* en 1975, Beatriz González citada por Guerrero señala: “Es una asociación de ideas, los cuadros funcionan como muebles, al mismo tiempo, sirven de marco a los cuadros. Es, en cierto sentido, una continuación del surrealismo” (Guerrero, 1986, p.15).

A través de estos procesos creativos se puede percibir el interés en trastocar la perturbada realidad social y política colombiana. Desaparece la pincelada de buen gusto y el manejo adecuado de los soportes tradicionales, especialmente para la pintura, sustituidos por las técnicas artesanales inspiradas en los colores brillantes del folclor popular. Su imaginario provinciano que, según la misma artista, solo podía verse en las sociedades industrializadas, se nutre también durante esta década (1970) de la saturación de información gráfica y objetos de uso cotidiano conjugados en un ambiente mobiliario de gustos pueblerinos. Es así como su obra logra una interacción compuesta por objetos cotidianos e imágenes seleccionadas para su propósito conceptual.

Esta dinámica de trabajo se proyecta hacia una crítica social y política al incorporar sus imágenes pictóricas en objetos cotidianos que establecen una

conexión directa con la vida diaria de las personas generando una reflexión profunda sobre la realidad social y política del país. Así mismo explora las interacciones entre lo público y lo privado a través de la representación de espacios domésticos, elementos de la vida cotidiana y objetos personales que establecen una conexión entre la esfera íntima y la esfera pública.

El hecho de rescatar objetos y elementos de la cultura popular que a menudo son considerados triviales o insignificantes implica una revalorización de lo cotidiano. Estos objetos se convierten en testigos silenciosos de la historia y la cultura de Colombia permitiendo una reflexión sobre la identidad nacional y el pasado común.

Aunque no existe una relación directa entre Beatriz Daza, Bernardo Salcedo y Beatriz González en términos de colaboración o influencia se pueden encontrar algunas conexiones conceptuales que apuntan a reflexiones comunes, además de las características procedimentales que tienen que ver con el uso y la apropiación de objetos cotidianos.

En las obras analizadas de estos tres artistas se puede ver su interés por la historia y la memoria a través de sus diferentes procesos y metodologías singulares. Beatriz Daza documentó momentos y situaciones que evocan experiencias personales y a la vez colectivas. Salcedo y González han explorado la relación entre el pasado y el presente cuestionando la memoria colectiva y desafiando las narrativas establecidas. A través de sus obras, los tres artistas han buscado reflexionar sobre cómo la historia y la memoria influyen en la

construcción de la identidad individual y colectiva. También se pueden identificar puntos de convergencia en términos de la reflexión social y política, la apropiación de elementos cotidianos y el cuestionamiento de la historia.

Es por lo anterior que estos artistas han dejado un importante legado en la escena de la plástica nacional, cada uno con sus técnicas y enfoques particulares en cuanto a contribución y apertura de otros tipos de alternativas del arte en el país. Otro aspecto importante de la obra de estos tres artistas y que hace parte del eje conceptual de esta tesis es que en sus obras han empleado elementos cotidianos. Ya sea a través de la incorporación de objetos encontrados, como en el caso de Bernardo Salcedo, o mediante la representación de escenas y situaciones populares sobre objetos cotidianos, como sucede en la obra de Beatriz González y los objetos como elementos de la vida diaria que adquieren un nuevo significado en el contexto artístico, como aparecen en la obra de Beatriz Daza. Este uso del objeto cotidiano permite establecer conexiones entre el arte y la vida desafiando las fronteras tradicionales entre ambos y generando una mayor cercanía y familiaridad con el público.

La obra de estos tres artistas ha cuestionado las narrativas establecidas y ha propuesto nuevas perspectivas sobre eventos históricos en vez de aceptar pasivamente las versiones oficiales. Ellos han investigado, reinterpretado y recontextualizado la historia abriendo espacios para la reflexión crítica y la revisión de la memoria colectiva.

Capítulo II

Del objeto escultórico a la escultura con objetos

La referencia al objeto escultórico es una extensión de la definición tradicional de la escultura ya que incorpora objetos encontrados o manufacturados como componentes principales de la obra, esta vertiente también se conoce como objeto artístico dentro de la creación plástica. Esta característica de la tridimensionalidad permite explorar nuevas formas de expresión artística y traspasar los límites convencionales de la escultura. Este uso del objeto cotidiano en la creación escultórica propicia una recontextualización que intensifica las reflexiones sobre el significado y la función original de los objetos cotidianos que adquieren nuevas connotaciones y se convierten en símbolos cargados de mensajes libres de interpretaciones. El objeto escultórico puede ser concebido de manera que interactúe con el entorno espacial en el que se encuentra dentro de una concepción más proclive al happening y la instalación. Esta característica conlleva a dinámicas complejas e inusitadas entre la escultura y el espacio circundante creando una experiencia sensorial única para el espectador, además de permitir la exploración de la tridimensionalidad desde otros matices. Los objetos pueden ser manipulados, ensamblados o transformados para posibilitar expresiones estéticas a razón de las nuevas posibilidades que estos ofrecen.

Por otra parte, la escultura elaborada a partir de objetos emerge desde la posibilidad de utilizar elementos de la vida cotidiana como material constitutivo, revalorizado y resignificado. Como ya se mencionó anteriormente, esta operación desafía las jerarquías tradicionales del arte y promueve una relación más profunda de los objetos comunes con el entorno. Así mismo, la creación escultórica con objetos cotidianos permite la construcción de narrativas visuales complejas a través de la combinación y disposición de elementos. Los objetos seleccionados para componer la obra pueden evocar múltiples significados y generar conexiones signílicas, lo que enriquece la experiencia estética del espectador y potencializa conceptualmente la obra.

El uso del objeto cotidiano va unido a la reinención de la técnica por su amplia variedad de materiales y posibilidades procedimentales a las que el artista puede recurrir para favorecer la ejecución de nuevas ideas y enfoques. En las obras analizadas en este capítulo se puede ver cómo estas alternativas propiciadas por el uso del objeto cotidiano han implicado una implementación técnica particular en cada proceso, este aspecto también condujo al impulso, innovación y desarrollo de la plástica en Colombia.

Tanto el objeto escultórico o artístico caracterizado por la proximidad al ready-made, como la escultura con objetos definida por los ensamblajes y acumulaciones de objetos y materiales tienen aportes significativos en el ámbito artístico. Ambas formas de expresión expanden los límites tradicionales de la escultura, revalorizan lo cotidiano, construyen narrativas visuales, promueven la experimentación y amplían las posibilidades del quehacer plástico. Ambas modalidades procedimentales han contribuido al panorama artístico y han ofrecido nuevas perspectivas en las metodologías de trabajo de los artistas. Las obras que se analizan en este capítulo han hecho posible conjugar el ámbito cotidiano con los espacios que albergan expresiones mantenidas en el tiempo bajo concepciones tradicionales. En el proceso de análisis de estas obras ha sido necesaria una exploración dentro de los elementos constitutivos, la materialización, la composición y los aspectos conceptuales que los artistas le han dado a los objetos para poder lograr los efectos que las obras han tenido en el contexto del arte nacional. Estas obras se revelan en formas desnaturalizadas, insospechadas, pero con un alto grado semántico que no deja de lado la rareza visual generada por estas nuevas formas, materiales y sus posibles usos del objeto cotidiano en un momento histórico específico del país. La manera operacional en que se originaron estas obras sugiere reflexiones frente a la forma de producción de un creador, la cual no siempre conduce a una respuesta programada frente a algo, ni en los casos en los que el artista procede de forma estructurada y planificada. En este sentido, el objeto cotidiano se dispone como una imagen o documento abierto y susceptible a las particularidades del público.

Como se mencionó anteriormente, no se puede establecer un procedimiento o programar una manera para llegar a un producto artístico, pero lo que sí es posible es concebir un lenguaje cuya estructura creativa busque extraer de su naturaleza a los objetos y los supuestos de realidad se adentren en terrenos desestructurados de la lógica y de las comprensiones estereotipadas. En resonancia con el pensamiento del filósofo Wittgenstein (2009) en su *Tractatus lógico-philosophicus*: “Los límites del lenguaje que entiendo son los límites de mi mundo” (p.58). Esto se puede entender de una manera abierta en la tensión existente entre el planteamiento del artista a través de su trabajo con la recepción que el público obtenga de este. Pese a esta contraposición de flujos conceptuales prevalecen las intenciones aunadas a las necesidades del artista, quien sólo encuentra su sosiego en ese nuevo objeto u obra creada.

En el siguiente grupo de obras se puede percibir cómo los objetos transfiguran su forma para convertirse en mecanismos antagónicos de su función. Esto a la vez suscita una ampliación en la característica del *ser del utensilio* ya que sin necesidad de dejar lo que se es se pueden activar otro tipo de cuestionamientos y dinámicas imprevistas.

2.1 Chatarras – Feliza Bursztyn

En 1958 se presenta en la Librería Central de Bogotá una exposición que, según Marta Traba, era una de las mayores rupturas de la tradición técnica y conceptual de la escultura colombiana. Las obras en yeso, con una marcada

influencia del expresionismo alemán y de las formas rugosas y alargadas del escultor Alberto Giacometti inauguraban la carrera de Feliza Bursztyn.

No obstante, para Marta Traba la obra de Feliza Bursztyn no representaba los propósitos de las vanguardias que se estaban desarrollando en los países industrializados, que ya habían agotado sus formas de representación en la experimentación plástica del objeto y en la multiplicidad de las características tridimensionales de forma y espacio.

Los planteamientos estéticos de una nueva generación de artistas colombianos que rompían con los simbolismos tradicionales dieron inicio a un ideario crítico. En otras palabras, la vanguardia emergente en Colombia en la década de 1950 acuñaba ideales diferentes a los de la modernidad en Europa y Estados Unidos. Esta corriente implicaba una revisión no solo de los aspectos formales del arte tradicional, sino también de los círculos especializados que promovían un ideal de cultura basado en la producción artística del siglo XX en Colombia.

Esta producción desarrolló un lenguaje escultórico basado en el redescubrimiento poscolonial de la identidad latinoamericana, aunque sin dejar completamente de lado las influencias europeas y las referencias del muralismo mexicano. Artistas como Rómulo Rozo, Miguel Sopó y Rodrigo Arenas Betancourt, este último con sus monumentos públicos en las principales capitales del país, configuraron el panorama de la escultura en Colombia.

Sobre la naciente modernidad de la década de los años 50 y el arte tradicional en Colombia, Traba afirma:

Dos líneas quedan separadas de modo tajante: la del escultor que sigue produciendo monumentos y obras alegóricas en una tarea siempre más sujeta a las demandas del cliente y a la obligatoria apología de las instituciones, y la del escultor que coloca la plástica nacional en el cuadro de la modernidad, establece nuevos códigos y propone nuevas experiencias sensibles y visuales (Traba, 1986, p.11).

Los movimientos artísticos europeos de principios de siglo permean las doctrinas de la cultura latinoamericana y son el principal pretexto de los nuevos lenguajes de expresión, pero no necesariamente excluyen la conexión con los acontecimientos políticos y sociales circundantes.

Con respecto a las obras realizadas a principios de los sesenta se puede deducir que la recontextualización es la propuesta que sirve como pilar en la producción de artistas como Feliza Bursztyn. La mirada crítica de los discursos hegemónicos del arte en Colombia, el compromiso político en las transferencias del poder, las constantes provocaciones a un público que se escandalizaba con los nuevos lenguajes plásticos y su despreocupado compromiso hacen que sea necesaria una nueva forma de encuentro con la realidad, donde la apropiación y resignificación del entorno cotidiano y social inserten un nuevo atributo en el

campo estético generador de un escenario que conceda una amplia percepción de los objetos.

Figura 19.- De la serie Chatarras



Nota: Feliza Bursztyn. De la serie Chatarras 1963. Ensamblaje, metal soldado 180 x 54.5 x 45 cm.

Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/feliza-bursztyn>

De 1960 a 1967, Feliza Bursztyn crea sus “Chatarras” contraviniendo de forma categórica la utilización de materiales “nobles” como los usados por la tradición de las bellas artes. Estas “Chatarras” comprenden un conglomerado estridente de teclas de máquinas de escribir, tornillos, latas retorcidas, tuercas y autopartes en composiciones completamente irrepetibles y soldadas entre sí que acentuaron el origen de toda una recreación del objeto y sus fuentes en Colombia. La variedad de formas específicas en la utilización de artefactos de origen industrial entró a ser parte de la cosmovisión que Feliza Bursztyn había refrendado, siendo entonces la escultura el saber y medio indicado para tal fin. “Hierros, alambres, virutas de acero, láminas, chatarras, soportes de teclados, van construyendo tan libre como arduamente, formas resueltas más como joyería que como escultura” (Traba, 1968, p.25).

El objeto, sus usos preestablecidos y su naturaleza intrínseca despliega otras posibilidades en la obra de Feliza Bursztyn, pero también implica, de forma consecuente, la transcripción visual de las cosas y su contexto. Ya lo decía Walter Engel en la primera exposición de la artista en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el año de 1964:

Las esculturas actuales de Feliza Bursztyn tienen una idea básica, un definido concepto estilístico en común. Son como ramos de flores de metal, pequeños y graciosos unos, extensos, anchos, voluminosos otros [...] los colores desde luego tienen su encanto independiente de toda reminiscencia de flores naturales [...] Dentro del extenso campo de la escultura novedosa

y a la vez sería de nuestra época, Feliza Bursztyn ha descubierto algo muy particular: la poesía de la chatarra (Engel, 1964, p.10).

Su preferencia por la chatarra responde más a exploraciones libres de sus ideas y de las formas que a imágenes correspondientes a una sociedad de consumo. Esa elección consiste, por un lado, en el medio más idóneo para escenificar la disposición creativa, la diversión y la propia dinámica de la vida, pero por otro, tropieza con un ideal de belleza que puede ser terrible si se sustituye el estímulo vital por la fisiología de las máquinas. Este es, en cierto sentido, el motivo que buscan sus críticos para atacar su obra. Todo el caos, que puede ser perturbador o jocoso sin pretender escapar de esas contradicciones consiste en la elección de medios que representan la cotidianidad siendo los objetos receptores de sus vivencias y sensaciones.

La fantasía "sobre la marcha" que maneja Feliza corresponde a una actividad esencialmente mitopoética. Irreal y arbitraria, se deja arrastrar por las seducciones temporarias. No se niega a nada y acepta las acumulaciones sin ningún espíritu de sacrificio, dentro de un hedonismo radical que sólo se resuelve hábilmente gracias a sus intuiciones (Traba, 1986, p.18).

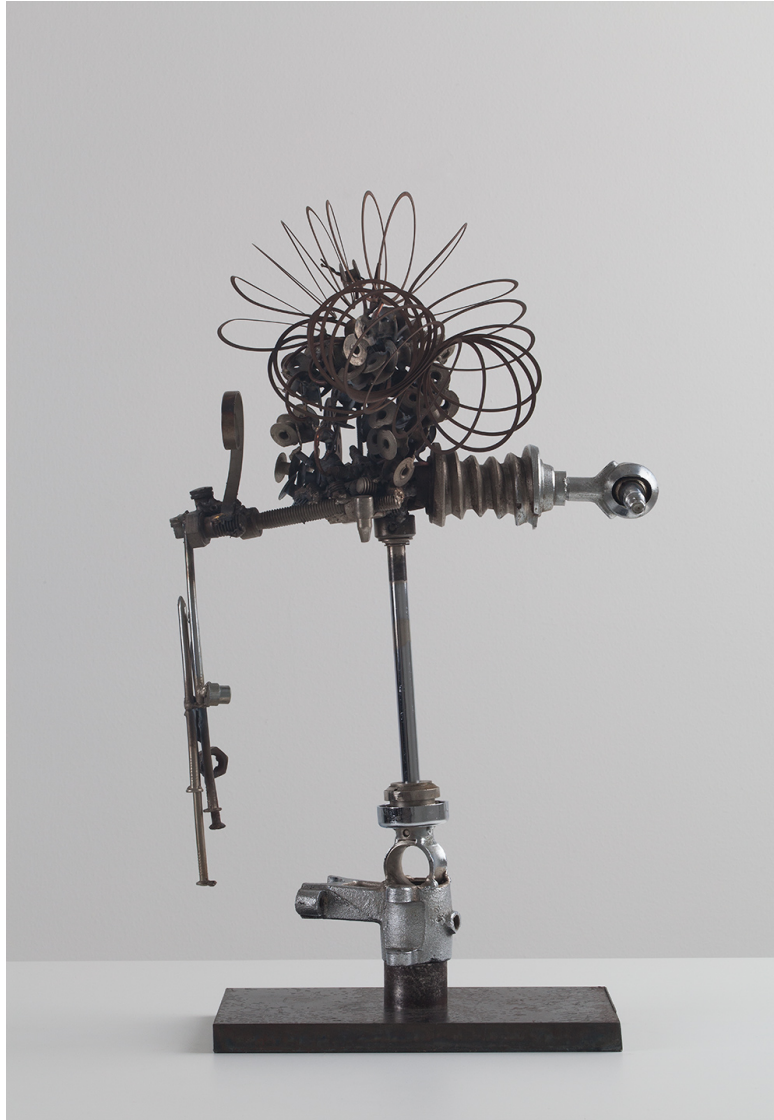
A las composiciones con objetos se les pondrían mecanismos motorizados con láminas y cintas de movimiento que potencializaran el ilusorio paisaje mítico y poético que la artista tituló *Histéricas* (1968). Expuestas en 1968 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (entonces ubicado en la ciudad universitaria), *Histéricas*

inauguraba un gran espectáculo de modos distintos de exhibición que incluía desde la proyección de la película sobre las "históricas" realizada por Luis Ernesto Arocha hasta el estridente movimiento que producían las esculturas. Escribía Marta Traba sobre estas obras:

Lejos de ser piezas controlables, las "históricas" son caóticas, padecen de incurables excesos, de malformaciones congénitas y de un invariable descuido en las soldaduras y juntas resueltas emotivamente. Lo que busca Feliza Bursztyn en las "históricas" es recortar esa totalización de la vida que significaron las chatarras, y señalar formas vitales más precisas y concretas, casi siempre analógicas (Traba, 1986, p.21).

Todas las piezas que conformaban *Las históricas* distribuidas estratégicamente en todas las plantas del museo constituían un ambiente sonoro chocante y perturbador que, como las chatarras, compartían el mismo fin: escandalizar y perturbar, lejos de ser objetos pasivos condescendientes a la contemplación. La desordenada composición cinética que expone sin tapujos las juntas y puntos de soldadura es juzgada de la forma más despectiva seguramente porque reprocha e incentiva una especie de anarquía visual.

Figura 20.- De la serie Históricas



Nota: Feliza Bursztyn. De la serie Históricas 1968. Ensamblaje y soldadura sobre bronce, latón y metales encontrados. 49,5 x 32 x 20,5 cm.

Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-de-la-serie-histicas-ap5291>

El conjunto de las "históricas" fue más afilado y cortopunzante que la chatarra. Se trató de una especie de "diversión conminatoria" que obligaba a oír rechinamientos, movimientos convulsos de la lámina recortada, de formas que ocupaban el espacio más contundente que la chatarra. Por otra parte, nada se perdió respecto a la imaginación orgánica: el nuevo proyecto insistió en animar los materiales y darles más voz que la que tendrían por sí mismos (Traba, 1986, p. 22).

El estrepitoso espectáculo generaba un malestar relacionado con lo femenino siendo parte de su lenguaje plástico provocador. Feliza Bursztyn se regocija en la posibilidad estridente de la feminidad, en una sociedad tradicionalista como la colombiana, para crear juegos de signos indiferentes a los supuestos intereses de la mujer -como motores, láminas, bandas de movimiento-.

Las "históricas" fue un título anti solemne y, desde luego, evidentemente provocador. Escéptica sobre su propia estabilidad y sobre la solidez de lo femenino, Feliza pone en femenino las "históricas" como la cosa más natural del mundo. Pero ni siquiera esta provocación impide verlas como lo que realmente son: como un nuevo trabajo de recorte de metales, soldadura y construcción libre, que se ha impuesto y le sirve para maquinar esculturas cada vez más grandes (Traba, 1986, p.23).

Camas o Cujas (1972) es la obra con la que da un paso adelante en la exploración plástica de distintos materiales y en la riqueza de medios que puede

ofrecer un intento espacial del objeto. Para esta época, trabaja de forma simultánea entre proyectos de monumentos públicos, como el *Homenaje a Gandhi* y en una serie de obras que si bien hacen parte del mismo interés exploratorio de sus *Históricas*, se distancian en la búsqueda de la estratégica labor del objeto cotidiano y su contexto. Parte de su proceso investigativo, como se mencionó anteriormente, consistió en el empleo de materiales distintos a los usados en la escultura y a los ya aprovechados por la artista hasta el momento -tornillos, tuercas, teclas de máquinas de escribir, entre otros-. Los paños satinados de colores brillantes, sensuales e igualmente provocadores enriquecen sus definiciones estético-plásticas cubriendo o más bien sugiriendo una inevitable narración sexual, donde las telas satinadas confirman con movimiento ligero y repetitivo un espectáculo erótico.

Las camas fueron el punto de partida de la serie que con bultos en movimiento que sugieren cuerpos copulando. Cubiertas con telas brillantes y tremulantes como parte de su juego erótico escenifican gestos que a pesar del encubrimiento del acto potencializan la capacidad de acción del objeto cotidiano. Cabe mencionar que una cuja es una bolsa, generalmente de cuero, utilizada para insertar y sostener el asta de una bandera.

Figura 21.- *De la serie Las camas*



Nota: Feliza Bursztyn. De la serie *Las camas*, ensamblaje 1974. Ensamblaje.

Fuente: https://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelmesJulio2014.aspx

Las “Cujas” ya no son esculturas, ni siquiera en el sentido latino del término que Feliza adoptó para denominar sus trabajos; son otra cosa, son objetos nuevos que en sí mismos nada tienen de alarmantes. Su novedad se da cuando la forma se desplaza en beneficio de la función; es ya en el movimiento donde encuentran estas cosas su dimensión verdadera (como se cita en Caballero, 1986, p. 6).

El movimiento incesante de motores remite a gestos fisiológicos del cuerpo y una cama escondida bajo el satín se oculta no por sus cualidades plásticas, sino porque es desde este ocultamiento que se logra presentar de manera ambigua la mezcla de un acto sexual con lo “patriótico” caracterizado por el satín que evoca la tela de una bandera. Estos factores equivalen a una presencia destinada a enunciar lo privado como un espectáculo.

Las *Camas* representan una propuesta básica de ocultamiento de lo doméstico y lo público y, por qué no, como se mencionó anteriormente, de lo patriótico, ya que estas aparecen como artefactos evocadores de la cotidianidad monógama y patriarcal.

Las Camas de Feliza Bursztin se presentan como una propuesta intrigante que trasciende la representación visual. Estas obras encapsulan un mensaje elocuente al sugerir una forma de ocultamiento de lo doméstico o de aquello que pese a su obviedad y latencia se oculta. Estos objetos artísticos se convierten en artefactos evocadores que remiten a la cotidianidad desafiando las convenciones establecidas. Sin embargo, a medida que se profundiza en su significado, se devela una crítica sutil pero potente a los roles y estructuras tradicionales de género. Estas camas se convierten en símbolos que cuestionan la forma en que las instituciones de poder influyen y limitan nuestras vidas.

Las Camas de Bursztin se presentan como una reflexión sobre las dinámicas de poder y control que operan en la esfera doméstica y pública. Al

ocultar y recontextualizar estos objetos cotidianos, la artista invita al espectador a reconsiderar los roles preestablecidos y las normas impuestas, así como a explorar nuevas formas de relacionarse con la intimidad y la sociedad.

Por otro lado, no hay nada completamente asegurado en estas obras; los actos que el espectador puede inferir con malicia y picardía no representan en absoluto una forma específica de significado, aunque estén latentes las características físicas de una cama. Tampoco deja de ser sugestivo el simulacro del objeto y el espacio expositivo en un lugar público como reminiscencia de las casas de citas como lo percibió Marta Traba:

En la escena que provee la cámara negra, (tal cual se presentaron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo "La Tertulia" de Cali, y el Museo de Arte de la UNAM, México D.F.), con los focos dramáticamente ubicados, los motores funcionando a ritmos irregulares, las sombras aleatorias cayendo encima de los afrentosos rasos, se conseguía de golpe un aire de burdel delirante (y también siniestro), que vale como logro escénico (Traba, 1986, p. 27).

Las "Camas" o las "Cujas" de Feliza Bursztyn remiten a la contradictoria cotidianidad fanática, religiosa y violenta de la sociedad colombiana. Evocan la espontaneidad y el instinto, le dan un vuelco a las convicciones en el lenguaje plástico y narrativo.

En primer lugar, las "Camas" de Bursztyn aluden a la cotidianidad que es un reflejo de la vida diaria y a las experiencias compartidas por la sociedad. Estas camas como símbolos de la intimidad y el descanso se convierten en un punto de partida para explorar los aspectos más profundos y contradictorios de la vida cotidiana en Colombia.

Por otro lado, las "Camas" también hacen referencia al fanatismo presente en la sociedad colombiana. La pasión exacerbada y muchas veces irracional hacia diversas creencias, ya sean religiosas, políticas o culturales es un rasgo característico de la realidad social del país que se alimenta con actos violentos. La violencia, tristemente presente en la historia colombiana se puede identificar en las "Camas" de Bursztyn. La cama, como un lugar de reposo y protección, se convierte en un elemento que en su construcción produce actos que difícilmente reconocemos por el hecho de estar ocultos por la delgada tela que cubre por completo la escena que acontece allí.

En estas obras se logra ver los objetos como parte de una arqueología cultural que desvirtúa su naturaleza y la predestinación de sus usos. De esta manera se revelan los modos de incidir, cuestionar y controvertir sobre su tiempo y contexto.

El objeto cotidiano no se agotó en ninguno de los periodos productivos de la artista, sus intereses en la exploración de medios y espacios empezaron a figurar en nuevos lenguajes de expresión de las cosas y su entorno. De 1975 a 1976 creó

La última cena, un monumento proyectado específicamente para el interior del Centro de Hotelería de Bogotá que contó con la colaboración del Centro Metalmeccánico y que consistía en 176 paneles cuadrados cada uno cubierto con distintos tenedores, cucharas y cuchillos aplanados y pegados con soldadura. “El conjunto es brillante y llamativo; una extravagante aglomeración de formas reconocibles pero transmutadas en superficies relucientes y espejadas” (Caballero, 1986, p.10).

Figura 22.- *La última cena*



Nota: Feliza Bursztyn. *La última cena* 1975 - 1976. Fragmento de mural, ensamblaje 276 paneles de variadas dimensiones con cubiertos.

Fuente: <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-v-feliza-bursztyn-chatarra-exilio-y-muerte/>

“La última cena” difiere a simple vista de las características de las obras anteriores que desarrollaba la artista en la década de los sesenta. Las superficies brillantes contrastan con el óxido producido por el paso del tiempo de sus primeras obras, el desorden centrado en su propio núcleo difiere de las superficies planas de los interiores arquitectónicos. Sin embargo, su obra no pretende abandonar el tono burlesco y disonante que la caracteriza. “La última cena” parece hacer apología del futuro del *kitsch* en un público que no había superado las discrepancias derivadas de esta vertiente artística. Sería apropiado reconocer que la brillantez caótica, según el juicio de Germán Rubiano Caballero y el aislamiento espacial de “La última cena” resultan de una mirada irónica de la violencia que abiertamente el país asume en su totalidad.

“La chatarra revoluciona la escultura contemporánea. Destruye de raíz el concepto de perdurabilidad y de reposo, no sólo por la escogencia de elementos de desecho, sino por la vida precaria de dichos elementos” (Traba, 2016, p. 290). La elección de un material como la chatarra sugiere la ilusoria perdurabilidad de las certidumbres, plantea la precariedad de estas y sus posibles causas de invención. Continúa Marta Traba:

La chatarra de Feliza Bursztyn, por consiguiente, se instala en el escándalo, fronteriza con la indecencia escultórica. Pero quizá por esa misma razón, por esa exclusión más grave aún que el conflicto abierto, Feliza Bursztyn se instala bien en su clase artística y adquiere plena conciencia de ella. Prescinde del público. Demostrando su talento, sigue quizás instintivamente

la órbita trazada por Tinguely y pasa, como este, de la chatarra a los objetos (Traba, 2016, p. 292).

La habilidad de Bursztyn para transformar objetos de uso común en elementos reconocidos en el campo del arte mediante la selección y manipulación de vestigios, despojos y chatarras logra crear piezas que resaltan el potencial estético del objeto cotidiano. Sus obras han contribuido a una revalorización de objetos comunes cuestionando su función original y transformándolos en signos estéticos y conceptuales que al mismo tiempo desestabilizan los paradigmas de la escultura en Colombia por estar sujeta a la experimentación constante que amplía los límites del arte y permite generar nuevas formas de expresión artística. Como ya se ha mencionado, la obra de Bursztyn sutilmente evoca temáticas sociales y políticas relevantes en la realidad colombiana. A través de sus instalaciones y esculturas con objetos expresa de forma crítica sus propias reflexiones que por efecto invitan al espectador a reflexionar sobre diversas problemáticas y a cuestionar la realidad que lo rodea.

2.2 Alacena con zapatos – Colectivo El Sindicato

Algunos de los movimientos artísticos post-vanguardistas como el fluxus, el happening y el arte conceptual contemplaban la posibilidad de creación colectiva vinculando elementos discursivos que proponían flujos democráticos en contraste con las utopías políticas e ideológicas del momento. En Colombia, por otro lado,

esta idea se centraba en problemáticas de distinto orden a las que se debatían en el contexto europeo.

Dichos movimientos artísticos europeos post-vanguardistas surgieron como respuesta a la posibilidad de la creación colectiva y establecieron una conexión con elementos discursivos específicos que promovían una especie de participación indiscriminada del público que de paso se enfocaba en las propias dinámicas de arte en aquel momento histórico. Estos movimientos buscaban romper con las convenciones establecidas y explorar nuevas formas de expresión que involucraran la participación del espectador.

En el contexto colombiano las problemáticas abordadas por los artistas a través de estos tipos de producción eran diferentes y se centraban en realidades propias de la sociedad local. Mientras que en Europa se debatían cuestiones relacionadas con la desmitificación de las instituciones para el arte, el arte mismo y vertientes como el dadaísmo y el arte conceptual tenían un gran apoyo, en Colombia las preocupaciones eran distintas.

El país al estar atravesado por situaciones políticas, sociales y culturales particulares como la violencia interna, la desigualdad, la lucha por los derechos humanos y la búsqueda de una identidad nacional llevó a que los artistas colombianos encontraran en los movimientos post-vanguardistas una forma de explorar y abordar estas problemáticas de manera novedosa, creativa y frontal. A través de las obras con características propias del fluxus, el happening y el arte conceptual se establecieron vínculos entre la creación artística y las realidades

locales permitiendo una mayor participación del público y generando espacios de reflexión y diálogo sobre los problemas que afectaban a la sociedad colombiana.

“La agremiación colectivizada de artistas para sumar singularidades en una fórmula que desdibuja el principio de autoría” (Roldan, 2014) apareció en el panorama artístico de la capital del Atlántico en el año 1976 con un grupo de artistas autodenominado “El Sindicato”.

El nombre proviene del sitio, un teatro viejo que quedaba en el Barrio Abajo de Barranquilla donde antiguamente funcionaba un sindicato de trabajadores. Por eso la gente del Barrio llamaba a ese teatro El Sindicato. Entonces nosotros, en vista de que éramos también como una especie de Sindicato, tomamos ese nombre para nuestro grupo (Barrios, 2011, p.137).

Ramiro Gómez, Alberto del Castillo, Antonio Arrieta, Carlos Restrepo, Sergio González y Luis Stand, cada uno de ellos absorto en sus intereses creativos, desarrollaron la idea de trabajar juntos en este espacio y con el tiempo sintieron la necesidad de fortalecerse como grupo. “Nosotros pensamos que si nos uníamos y trabajábamos cada uno su propia obra, podíamos pagar algo entre todos y no nos saldría tan costoso alquilar ese lugar” (Barrios, 2011, p.137). Ya establecidos en una asociación artística, sus miembros reflexionaron sobre las posibilidades del objeto artístico y la inconmensurable división entre la figura del artista y la del espectador como un potencial creador.

El resultado de esta asociación tuvo un impacto significativo en el fomento de formatos artísticos mucho más cercanos a la vida cotidiana, así como en

actitudes discordantes impregnadas de un sentido del humor extravagante. Estas expresiones, aunque cargadas de inquietudes y contrariedades, reflejaban un giro social incipiente en Latinoamérica dentro de la lógica expuesta por la teórica e historiadora Magaly Espinosa Delgado (2000). En su texto, *El espacio de lo cotidiano y el sabor del etnos; la naturaleza de la postmodernidad* apunta a una relación condescendiente hacia la aceptación de la diferencia en la que las tradiciones y la referencia al pasado buscan reincorporarse en la estructura y en el tejido social del tiempo presente. Esta aceptación también implica los cambios de los saberes y del lenguaje corporal, como también el lenguaje de las ciencias y las artes.

“El 28 de diciembre de 1976, los habitantes del Barrio Abajo de Barranquilla se sorprendieron con la inusitada invitación. Se pedía que trajeran a los niños a una exposición de arte” (Márceles, 1990, p.203). La sorpresa muy posiblemente se la llevarían los asistentes al encuentro en el momento en que descubren la inconsistencia entre un ambiente de agasajo y la esperada muestra artística. “En el recinto se encontraron con un ambiente de fiesta: Música, regalos y obras de arte confeccionadas con cristales y espejos por la artista María Rodríguez” (Márceles, 1990, p.203).

Aguinaldo, como se titulaba la obra, además de problematizar la naturaleza efímera del evento artístico, incentivó a sus autores en la experimentación del objeto cotidiano en sus implicaciones políticas y sociales con el ánimo de llevarlo a un sentido más allá de la utilería del espacio.

El Papá Noel estaba montado sobre un carro hecho con llantas viejas de automóviles y la cara era un reloj, se repartieron dulces, en fin, se fue volviendo algo en lo que todo el mundo participaba, porque los niños eran parte de la obra y lo que se regalaba también era parte de la obra, ya no se veía la distancia entre lo que cada uno hacía y la idea general del grupo (Barrios, 2011, p. 139).

Proyectos como *Montones de cosas* y *Dispersar* (1976) se convirtieron en un incentivo de reflexión sobre el efecto del objeto y sus lógicas en el contexto cotidiano potencializando las estrategias de creación del grupo y adentrando en sus intereses otras lógicas que empezaron a ser reconocidas por la crítica como arte conceptual. Algo que no era diferente en su origen a las problemáticas y experiencias de vida de cada uno de los miembros de este colectivo. Márceles lo reafirma: “El uso de desechos y chatarra ha sido constante en el arte de todos los miembros del grupo. Y ello tiene una explicación lógica. Los artistas que conforman el sindicato son en su mayoría de extracción popular” (Márceles, 1990, p. 204).

Los procesos de creación de este colectivo en cuanto al uso de objetos que constituyen el entramado del paisaje urbano de Barranquilla, ciudad donde se conformó, extraídos de su geografía social sin transgredir por completo sus vínculos habituales de función acrecentaron la práctica del arte conceptual en el país inaugurando un nuevo trazado histórico de las artes plásticas en Colombia.

“El arte conceptual es un fenómeno reciente en Colombia”, dicho por Eduardo Márceles Daconte y continuaba:

se filtró a través de diferentes canales y fue aprehendido por artistas jóvenes en su totalidad. [...] Pero es indudablemente entre los artistas de la costa atlántica donde más impacto ha tenido esta manifestación del arte provocando a su paso la ira santa de algunos sectores influyentes de la comunidad intelectual barranquillera (Márceles, 1978, p.204).

Esta ruptura formal y conceptual que replanteó las prácticas de creación artística en todas las regiones del país no se agotó en el supuesto capricho premeditado del recinto donde el grupo trabajaba, ni tampoco por la interferencia crítica representada en la institucionalidad más conservadora de la Costa Atlántica. Por el contrario, el grupo El Sindicato gana el *XXVII* Salón Nacional de Artes Visuales el 23 de noviembre de 1978 con su obra *Alacena con zapatos* generando todo tipo de injurias incluso de parte de los sectores especializados. Un jurado conformado por el pintor colombiano Santiago Cárdenas, el director del programa internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Waldo Rasmussen y la directora de la Pinacoteca de Sao Paulo, Aracy Amaral, “Emitieron un fallo de indudable nivel y calidad internacionales, para el cual el público colombiano todavía no estaba preparado” (Márceles, 1990, p. 202).

Figura 23.- Alacena con zapatos

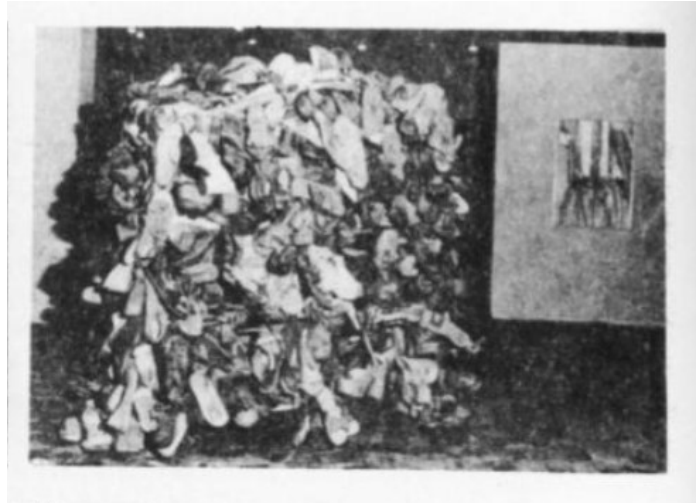


Nota: Colectivo el Sindicato. Alacena con zapatos 2000. Ensamblaje, versión 2000
130 x 50 x 184 cm.

Fuente: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/09/40-anos-de-alacena-con-zapatos-de-el.html>

Esta imagen corresponde a una versión de la obra elaborada en el año 2000 ya que la original de 1978 no fue recibida por ninguna institución porque a pesar del reconocimiento obtenido y de su valor artístico, causaba incomodidad por su apariencia, olor y estado de descomposición de los zapatos. Poco a poco fue perdiendo partes, se fue diluyendo y no se sabe a ciencia cierta qué pasó con sus restos. Hay pocas imágenes y de muy baja calidad como esta que al menos da una idea de cómo lucía.

Figura 24.- Alacena con zapatos



Nota: Colectivo el Sindicato. Alacena con zapatos 1978. Estructura de madera y zapatos 130 x 50 x 184 cm.

Fuente: <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2018/09/40-anos-de-alacena-con-zapatos-de-el.html>

Alacena con zapatos fue la primera obra conformada por objetos cotidianos (*una alacena de madera y cientos de zapatos viejos*), además transgresora en su índole conceptual, y premiada en un certamen como el Salón Nacional de Artes Visuales. Este acontecimiento no solo desanimó a las típicas repeticiones técnicas del arte, sino que también suscitó el afán de renovar los dispositivos de exposición y sus certámenes.

La génesis de la obra no es menos ocurrente que los diferentes proyectos del grupo. Ramiro Gómez, integrante de El Sindicato, en una conversación con el artista cartagenero Álvaro Barrios explica los detalles del proyecto. Al respecto Ramiro explica:

Alacena con zapatos fue una obra bastante discutida porque la idea al principio era que los zapatos fueran puestos en el piso, como si estuvieran subiendo las escaleras, pero nos parecía complicado si nos escogían para el Salón Nacional, ya que nos tocaría ir a armar esa obra allá. Entonces empezamos a idear la manera de que ésta no presentara problemas logísticos, ya que nosotros no teníamos dinero para ir a Bogotá (Barrios, 2011, p.142).

De manera irónica, el desorden abrumador de los zapatos oculta el elemento subyacente que se revela en el título de la obra, y que no debería subestimarse en su importancia. Es precisamente la crudeza de los objetos, en complicidad con la audacia del grupo artístico, lo que desempeñó un papel fundamental en la construcción de un retrato contradictorio de la cotidianidad en la costa caribeña de Colombia.

La presencia de los zapatos en la obra evoca una sensación de caos y desorden reflejando de manera simbólica la complejidad y las contradicciones de la vida cotidiana en esa región. Estos objetos que son comunes y cercanos a la experiencia diaria adquieren una carga simbólica más profunda al ser desplazados de su contexto original y presentados de manera enmarañada. Esta representación visual provocadora y desafiante revela la realidad cruda y multifacética de la vida cotidiana del contexto en aquel momento invitando al espectador a reflexionar sobre las tensiones y las contradicciones que existen en ese entorno.

La audacia del grupo artístico al abordar estos temas de manera directa y sin rodeos utilizando objetos cotidianos como medio de expresión contribuye a la construcción de este retrato contradictorio. Su enfoque arriesgado y desafiante reta las convenciones establecidas y abre espacios para una mirada más crítica y reflexiva sobre la realidad social y cultural de la costa caribeña. A través de esta obra, el grupo busca romper con las representaciones estereotipadas y superficiales de la región presentando una visión más compleja y cruda de la cotidianidad a través de algo que difícilmente se reconociera como arte.

La composición caótica de los zapatos alojada en la estructura de madera tipo alacena devela la importancia de los objetos que no debe pasarse por alto ya que son cruciales para construir un retrato frontal de la cotidianidad. La crudeza y la irreverencia del colectivo artístico en aquel momento jugaron un papel desafiante y provocador que invitó a la reflexión sobre las complejidades de la vida cotidiana en esa región desafiando estereotipos y ofreciendo una postura crítica y de denuncia.

Carlos tenía una alacena de madera donde él ponía algunas cosas de su taller y encontramos una buena forma de pegar los zapatos ahí, de modo que se pudiera transportar fácilmente a donde quisiéramos [...] Entonces empezamos a recoger zapatos viejos por todas las calles, por todas partes, donde hubiera, y esos zapatos se pegaron con clavos dentro de esta alacena de madera (Barrios, 2011, p.142).

El gesto desacostumbrado de buscar los signos que componen la geografía marginal de la ciudad necesitó de sus propios utensilios discursivos para recuperar el significado de los objetos en su ambiente histórico y social.

El trabajo es muy elocuente. No hay duda de que Barranquilla es en la actualidad un zapato viejo. Solo la visión de su mercado público es suficiente para sentir tristeza y repudio en una ciudad que llegó a ser conocida en épocas remotas como la “Puerta de oro de Colombia” (Márceles, 1990, p.204).

Las sugerencias teóricas planteadas por Marta Traba en la década de los sesenta que abogaban por una vanguardia en Latinoamérica que combinara elementos de la modernidad europea, pero que a su vez reflejara las urgencias políticas y sociales propias del continente encontraron una representación más sugerente pero también incierta en la obra del colectivo artístico El Sindicato.

Dichas sugerencias que abogaban por una vanguardia en Latinoamérica que incluyera elementos propios de la modernidad europea, pero que a la vez se distanciara de la misma por las urgencias políticas y sociales del continente, se revelan más sugestivas, pero al mismo tiempo inciertas en la obra de El Sindicato, paralela a la predominante presencia de la pintura moderna en figuras como Alejandro Obregón, Fernando Botero y Enrique Grau, a mediados del siglo XX.

Mientras que la pintura moderna en Colombia se enfocaba en la representación figurativa y la exploración formal dentro de un marco estético

reconocible, El Sindicato se aleja de estas convenciones establecidas y busca nuevas formas de expresión y experimentación artística. A través de su enfoque multidisciplinario y su actitud crítica, El Sindicato desafía las limitaciones impuestas por la tradición pictórica y se involucra en la apropiación y exploración de diversas formas de expresión como el happening, la instalación y el arte conceptual.

En este sentido, las propuestas de Marta Traba encuentran resonancia en la obra de El Sindicato ya que ambas se alejan de la predominante pintura moderna y buscan una expresión más acorde con las realidades políticas y sociales de América Latina. Sin embargo, la encarnación de estas ideas teóricas en la obra de El Sindicato también genera incertidumbre, ya que su enfoque experimental y su ruptura con las convenciones establecidas retaban la comprensión tradicional del arte y en ocasiones podían conducir a lecturas ambiguas o desconcertantes.

Mientras que la pintura moderna representada por artistas como Obregón, Botero y Grau predominaba en el panorama artístico colombiano, El Sindicato se desmarcaba de estas convenciones y se adentraba en una exploración multidisciplinaria y crítica. Si bien esta ruptura con lo establecido permite una expresión más acorde con las realidades políticas y sociales latinoamericanas, también generó incertidumbre y fue un desafío para las comprensiones tradicionales del arte.

En la obra se ven diferentes niveles de interpretación. Por una parte, es evidente su intención crítica que ha sucumbido a la crisis de los servicios públicos. Si bien los zapatos desechados son solo un símbolo, ellos nos remiten también a una urbe asfixiada por las basuras cotidianas sin recoger y un estado de descomposición física y moral (Márceles, 1990, p.204).

Las señales ideológicas del grupo eran directas, pero no comprometen a sus integrantes como representantes activistas de la política. Si bien es cierto que las metodologías de un arte, con una necesidad de resistencia directa o indirecta, se hacían más recurrentes en Colombia, el propósito fundamental de sus compromisos radica en no ser indiferentes con el voluble clima político del país y sus causas. “El Sindicato pone el dedo en la llaga, pero no se sitúa en un plano patético sino que logra su objetivo con humor e imaginación. [...] Es precisamente su ubicuidad la que sugiere ese aire de elemento cotidiano y al mismo tiempo extraño” (Márceles, 1990, p.204).

Sin embargo, la obra *Alacena con zapatos* generó una inconformidad que contribuyó aún más al reconocimiento de esta y sus hacedores. Algunos conscientes de la trascendencia conceptual y de lo que esto significaba en el pasado y el presente del arte nacional reconocieron en la obra un cambio de ruta que sigue desarrollándose en el país y que incentivó a toda una generación de artistas a reflexionar sobre el objeto cotidiano y sus mutaciones plásticas. Eduardo Serrano reconocía que *Alacena con zapatos* “no solo había sido construida con zapatos viejos, sino que proponía que el arte podía ser el resultado de un esfuerzo

colectivo, en abierta oposición a la tesis dominante de que se trata únicamente de genialidad individual” (Serrano, 1999, p.69).

Otras voces fueron contrarias a lo que significó el Salón de ese año en términos formales y redujeron la importancia de la obra y su relación contextual. Tal vez la crítica más directa en esta postura, la hizo Marta Traba en un artículo que tituló *Una mirada sobre el Salón* sugiriendo que sus integrantes no debieron “caer en la tontería de juntar zapatos, parodia de “punk” que ya también está de vuelta en todas partes y carece de cualquier fuerza contestataria contra el discreto encanto de la burguesía” (Traba, 1990, p. 209).

Se debe reconocer la importancia del carácter crítico en la consolidación de un arte contestatario que toma como herramienta su sentido del humor y que emerge por medio de distintos lenguajes en la contemporaneidad. Por otra parte, la naturaleza efímera de la obra *Alacena con zapatos* se asemeja a la fugacidad inherente al objeto cotidiano que se convierte en desecho. Ambos comparten una temporalidad limitada, lo que pone de manifiesto la transitoriedad y la fragilidad de la existencia. Al utilizar el objeto cotidiano como material artístico se destaca su carácter efímero y se le otorga un nuevo significado desafiando su función original y explorando su potencial estético.

Si el premio a El Sindicato tiene un solo significado sería el que con la obra *Alacena con zapatos* se estimulara la investigación y su visión diferente del arte en Colombia; un arte que con escasas excepciones no rompe aún con la camisa de

fuerza que lo mantiene sujeto a los conceptos estéticos más tradicionales (Márceles, 1990, p. 205).

Además, el propósito gremial del colectivo El Sindicato representa una oportunidad de construir una comunidad entre artistas en un país donde el reconocimiento de esta lógica de trabajo era escaso. La unión de artistas en un colectivo permite la colaboración, el intercambio de ideas y el apoyo mutuo, lo cual fortalece la voz y la presencia del arte en la sociedad. El Sindicato, al promover la colectividad entre sus miembros, fomentó un sentido de solidaridad y resistencia ante las limitaciones y dificultades que enfrentaban como artistas en un contexto adverso.

2.3 Objetos del paisaje – Alicia Barney

El surgimiento del activismo medioambiental en los años sesenta fue una respuesta a la creciente preocupación por la degradación del entorno natural y los efectos perjudiciales de la actividad humana en el ecosistema. Este movimiento incitó a repensar la relación entre el ser humano y la naturaleza y a cuestionar las formas tradicionales de representación artística. En este contexto, el paisaje se convirtió en un campo fértil para la reflexión y la expresión artística ya que permitía explorar la relación entre el individuo y la tierra. En Colombia se produjo un cambio significativo en la valoración del paisaje como un argumento reflexivo en la creación artística. Este cambio se manifestó en un giro plástico y conceptual que motivó a una nueva generación de artistas a explorar la rematerialización de la obra de arte.

Los artistas de esa época se sintieron motivados a enfrentar las convenciones artísticas establecidas y buscar nuevas formas de representación del paisaje. A través de la rematerialización de la obra de arte se buscaba trascender la representación visual y explorar la conexión física y sensorial con el entorno natural. Esta búsqueda llevó a la experimentación con materiales no convencionales, técnicas abstraídas de lo tradicional y a la incorporación de elementos orgánicos en la creación artística.

El valor reflexivo del paisaje como tema artístico radicaba en su capacidad para evocar una diversidad de significados y emociones en el espectador. Al explorar el paisaje desde una perspectiva crítica y comprometida, los artistas buscaban generar conciencia sobre la importancia de preservar el entorno natural y promover un acto de conciencia con la naturaleza. Este cambio en torno a la valoración del paisaje como nodo conceptual en la creación artística en Colombia a principios de los setenta condujo a la pregunta por la materia compositiva de la obra de arte y a la exploración de nuevas formas de conexión física y sensorial con el paisaje.

En Colombia la exposición *Paisaje 1900-1975*, exhibida en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, demuestra el surgimiento de nuevos conceptos en oposición a los intereses de la vieja escuela, con determinadas posibilidades de expresión.

En el panorama internacional se dio que la efectividad de la representación tradicional cedía el paso a la eficacia de la presencia física, ya fuera para

transformar, subrayar o simplemente interferir. El argumento paisaje en un esfuerzo mayor de existencia, estaba abordado por varias opciones que lo racionalizaban, desmontando sus componentes que hacían de su fuerte argumental algo más allá de las razones naturales, aparentes y placenteras, para buscar hacia el interior de los problemas generados por su incidencia tanto en las propiedades físicas inmanentes, como en los postulados consecuenciales (Barney, 1982, p.41).

El naciente ambiente de experimentación formal que emergió en el panorama artístico de los años setenta y principios de los ochenta en Colombia generó un impulso hacia nuevas metodologías plásticas entre los artistas de esta generación. Estos artistas adoptaron prácticas de creación que incorporaban la experiencia vivencial utilizando diversas disposiciones técnicas que surgieron de sus viajes y exploraciones por diferentes lugares. Estas prácticas condujeron a múltiples experimentaciones estéticas que se refieren al objeto cotidiano y sus vestigios como un insumo de valor virtual cargado intrínsecamente de signos debido a sus usos y causas.

El objeto se convierte así en un constructo de gestos sensitivos que se entrelazan en una cartografía de objetualidades en constante cambio. Estos gestos sensitivos se manifiestan a través de la manipulación y la transformación de los objetos desdibujando las convenciones establecidas y explorando nuevas formas de expresión artística. Las obras resultantes se convirtieron en una amalgama de significados y asociaciones, donde la carga simbólica del objeto

cotidiano se combinaba con la experiencia personal del artista y las reflexiones sobre la sociedad y la cultura.

Esta cartografía de objetualidades revela una dinámica constante de transformación y reinterpretación en la que los objetos adquieren nuevas dimensiones y significados a medida que son utilizados y recontextualizados en la obra. Esta práctica artística logró flexibilizar las fronteras entre el objeto y su entorno, entre lo tangible y lo intangible y entre lo estético y lo vivencial. A través de estos constantes cambios y nuevos retos dentro de un terreno fértil para la reflexión crítica y con la apertura de nuevos horizontes en el arte contemporáneo colombiano se incentivaron nuevas metodologías plásticas en artistas como Alicia Barney Caldas. Sus prácticas de creación que incorporaban la experiencia aunada y contenida en diversos objetos como insumos de valor virtual generaron múltiples interpretaciones estéticas y dieron lugar a una bitácora de vida orientada por el vínculo generado con los objetos y vestigios hallados a su paso.

Las contradicciones siempre han tenido cabida en mi vida. Me sentía muy viva, descubriendo el mundo y el arte. Para mí el arte debía estar imbricado en la vida y, como en ella, debía florecer su cualidad transformativa a través del artista-chamán. Esta es una idea de Claes Oldenburg y su *Tienda*, (*The Store*, 1961) obra sobre la cual leí mientras trabajaba en el *Diario-Objeto I* y con la cual me identifiqué inmediatamente; porque al recolectar los objetos yo sentía su llamado como si fueran mágicos. Esta íntima relación con el objeto estaba también sustentada en mi hiperagudo sentir sobre la

imposibilidad de comunicación real entre los humanos (Conversación con Alicia Barney Caldas, 2014, p. 234-245).

A mediados de la década de los setenta, Alicia Barney dispone de procedimientos de creación que constatan el vínculo entre la artista y sus circunstancias. *Diario-Objeto* es una obra en donde la experiencia subjetiva afirma los argumentos de creación que se manifestaron en tiempos de dictaduras latinoamericanas. En ella se reconocen los actos cotidianos como posturas de resistencia y manifestaciones de la vida y el arte. Como ejemplo se puede citar la obra *Cabeza Colectiva* (1975) de la artista brasileña Lygia Clark.

La obra *Cabeza Colectiva* es un ejemplo que se destaca por su enfoque innovador y participativo. Esta obra argumenta sobre la importancia de la interacción y la colaboración en la experiencia artística. *Cabeza Colectiva* es una escultura participativa en la que los espectadores son invitados a ponerse una especie de estructura que cubre la cabeza para crear una experiencia sensorial única. A través de esta obra, Clark buscaba romper las barreras tradicionales entre el espectador y la obra de arte invitándolo a convertirse en parte activa de la creación artística. La obra plantea la idea de la colectividad y la construcción de la identidad a través de la interacción. Al posibilitar la construcción de una gran cabeza con diferentes olores, texturas y provista de múltiples objetos que le van agregando, los participantes experimentan una pérdida de su individualidad y una inmersión en un espacio colectivo. Esto resalta la importancia de la relación entre

el individuo y el grupo, así como la noción de que nuestra identidad se construye en relación con los demás.

Esta obra también hace énfasis en la importancia de los sentidos y la experiencia física en la recepción del arte. Al cubrir los ojos se altera la visión y se amplifican los otros sentidos lo que genera una mayor conciencia del cuerpo y de la percepción sensorial.

La obra también aborda temas como la autoría y la propiedad del arte. Al permitir que los espectadores participen activamente, Clark recompone la noción tradicional de que el artista es el único creador de la obra. En cambio, hace énfasis en la idea de que la obra de arte es un proceso colaborativo en el que tanto el artista como el espectador desempeñan un papel fundamental.

Figura 25.- *Diario objeto*



Nota: Alicia Barney. Diario objeto 1978. Objetos encontrados 40.6 x 177.8 x 7 cm.
Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/pratt-from-the-series-diario-objeto-diary-object>

Durante un extenso período de tiempo, Alicia Barney en sus travesías por las calles de Nueva York y sus estancias en diferentes lugares de Colombia comenzó a coleccionar objetos que despertaban su curiosidad y captaban su atención. Estos objetos, a pesar de sus diferencias significativas y materiales eran cuidadosamente seleccionados y recopilados por la artista.

La acción de acumular estos objetos reflejaba un espíritu irreverente y desafiante. Era un acto de resistencia ante la uniformidad y la normatividad

impuestas por la sociedad, así como una afirmación de la singularidad y la potencia estética oculta en los objetos cotidianos.

Una vez que Alicia Barney había reunido una diversa gama de objetos procedía a idear una puesta en escena única y cautivadora. De manera espontánea la artista instalaba cada uno de los objetos, unidos entre sí con nudos, creando de esta manera una composición visual intrigante y llena de significado. Estas agrupaciones de objetos y vestigios, además de ser elementos estéticos, simbolizaban la conexión y la interrelación que había entre ellos, así como la red de relaciones que se establece entre los diferentes elementos de la vida cotidiana.

La puesta en escena de los objetos acumulados invitaba a los espectadores a reflexionar sobre el significado y la importancia de los objetos en sus vidas. Cada objeto, con su historia y su contexto, era elevado a la categoría de arte a través de la intervención de la artista. Se convertían en portadores de significado y en símbolos de una experiencia compartida como seres humanos con la naturaleza.

Esta singular acción de Alicia Barney de acumular, agrupar y ensamblar objetos de forma espontánea invita a cuestionar la relación que se tiene con los objetos en vida diaria. Invita a valorar lo aparentemente insignificante, a apreciar la singularidad de cada objeto y su capacidad para evocar emociones y recuerdos. Además, incita a reflexionar sobre las relaciones de consumo que hacen parte de la construcción del ambiente cotidiano del ser humano.

Durante meses en sus recorridos por las calles de Nueva York y en sus estadías por distintos lugares de Colombia, Barney fue acumulando objetos que llamaron su atención incluso con sus diferencias significantes y materiales. El carácter irreverente de la acción se prolonga en lo evidente de su puesta en escena, en donde instala de forma espontánea cada uno de los objetos unidos entre sí. Al respecto Alicia Barney expresa:

Usé unos alambres especiales que se usan para soldar, algunos objetos los perforaba y ensartaba, otros los pegaba con cinta pegante por ambos lados como en los pétalos de las flores. Las obras eran muy frágiles y por eso ya no existen, se las comieron las ratas y las cucarachas en una bodega ubicada en una zona tropical del Valle del Cauca (Jaramillo, 2016).

El gesto fortuito, frágil y transitorio devela posibilidades alternativas de pensar la creación artística más allá del fetichismo representacional de la trama del arte donde emerge su reducida diferencia con el desecho urbano en una poética de la existencia. Una actitud irónica no solo por el uso efímero de las cosas desechadas, sino también por la implicación del objeto en poéticas de emergencia del arte contemporáneo en Colombia. Desde esta perspectiva emerge una especie de exploración de las posibilidades estéticas y conceptuales de los objetos descartados, se desdibujan las fronteras entre el arte y la vida cotidiana haciendo una invitación a reflexionar sobre el valor que se les asigna a los objetos y cómo estos pueden adquirir nuevos significados en contextos artísticos. Esta apropiación poética del objeto desechado se sobrepone a la idea de lo

permanente y lo establecido y nos invita a reconsiderar nuestra relación con el entorno urbano y la cultura del consumo.

En este sentido, el arte contemporáneo en Colombia se nutre de una estética de la emergencia en la que el reconocimiento de objetos encontrados y su transformación en obras de arte plantea preguntas sobre la identidad, el consumo masivo y por consiguiente, la pregunta por el quehacer del artista amparado por sus capacidades técnicas. Esta mirada irónica y reflexiva desvía las convenciones establecidas hacia una nueva forma de abordar la creación artística y cuestionar el valor de lo efímero y lo que se descarta en la sociedad actual. El gesto fortuito y transitorio en el arte contemporáneo revela nuevas perspectivas para concebir la creación artística desafiando el fetichismo representacional y explorando la poética de la existencia a través del uso irónico y efímero de objetos desechados. Este enfoque estético y conceptual implica una implicación crítica con la emergencia del arte contemporáneo en Colombia que cuestiona los valores establecidos y propone una mirada más reflexiva hacia la relación con el entorno y los objetos.

En la obra de Alicia Barney, los objetos se convierten en formas de vida dentro de la experiencia estética de un evento que se exterioriza a través de artilugios de uso cotidiano. Se crean y se reflejan intereses tanto personales como públicos posibilitando encuentros o acontecimientos en un mundo material que confabula con la compleja posibilidad metafórica del tiempo y la existencia. El traslado de lo cotidiano a lo escultórico en *Diario-Objeto I* (1977) confronta al espectador a través de su propio cuerpo en un reto contemplativo de la realidad.

“Cada vez que me agachaba a recoger un objeto lo hacía con enorme reverencia. Era todo un ritual. Para mí era un acto sagrado igual que los pueblos precolombinos reverenciaban sus alimentos y en realidad todo su entorno” (Jaramillo, 2016, párr. 16).

Diario-Objeto reescribe la cotidianidad por medio de los objetos sólo para volver a organizar sensaciones dispuestas a recuperar el asombro, así el objeto sea olvidado y recordado sin fin como parte del archivo arqueológico de la memoria personal o colectiva. “La necesidad de que el arte no sólo tuviera un significado teórico sino sobre todo vivencial es para mí la base de su capacidad transformadora o sea su capacidad de tocar al mundo significativamente” (Jaramillo, 2016).

La insistente evocación metafórica que la artista expresa a través de los objetos cotidianos revela una disposición similar a la escritura de los desplazamientos, siendo una forma de resistencia y manifestación de un principio espiritual subyacente. Este diario de objetos se puede interpretar y leer como un ejemplar que explora las narrativas del arte de vivir, donde cada elemento seleccionado y presentado invita a reflexionar sobre la experiencia humana, sus significados y trascendencia. Así se establece un diálogo entre lo material y lo espiritual en el que los objetos se convierten en símbolos que trascienden su funcionalidad y se convierten en portadores de historias y emociones. Esta mirada metafórica y simbólica permite adentrarse en una comprensión más profunda de la

propia existencia y la importancia de los objetos en la construcción de la identidad y la narrativa de la vida.

El Diario puede ser leído gracias a sus hileras formando cada una un “cuento”, sin embargo, su significado es lo suficientemente evasivo para que sea distinto a cada cual. La experiencia humana es misteriosa. La percepción de la realidad es a la vez subjetiva y fragmentaria, aun así, es revelada a través de la materia (Barney, 1977, párr. 8).

“*El Diario Objeto* es autobiográfico, no podía ser de otra manera debido a la intensidad de la vivencia con que fue realizado” (Jaramillo, 2016). Los objetos atraen sensitivamente a quienes los miran y de ello depende la experiencia del diario para existir por sí mismo.

Invitada a formar parte del V Salón Atenas, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1979, Alicia Barney presenta ocho obras que componen el *Diario-Objeto II* (1978-1979), un proyecto secuencial con relación a su trabajo anterior, pero modificando los medios de exhibición. La artista utiliza como soporte expositivo cajas de plexiglás que contienen objetos acumulados durante sus desplazamientos por el país empaquetados en bolsas de polietileno. “Cali-Florida”, “Bocagrande I y II” y “Día en la montaña” representan bien las experiencias de aproximación de la vida y los acoplamientos objetuales que habilitan paisajes virtuales -conchas, ramas, hojas, caracoles- y demás objetos que la artista va ordenando y empacando, como productos adquiridos en supermercados.

Al mismo tiempo, sus trabajos parecían tan aparentemente sencillos que corrían el riesgo de ser desechados e irónicamente factibles de ser empacados en las bolsas inventadas por el historicismo colombiano. Aun así, los ensamblajes quedaban allí para ser estudiados minuciosamente como se hace con desechos ecológicos de culturas desaparecidas. Con esto, Barney lograba que el público se adentrara en el material físico de sus trabajos creando una comunicación directa y anecdótica casi íntima. Era un intento formidable para romper con la historicidad colombiana, aquella veneración desmedida del arte y el artista ilusionista y convencional (Como se cita en Barney, 1982, p. 35).

El deseo de Alicia Barney de crear la posibilidad de una ley orgánica en su trabajo y disponer de la experiencia vivida como cualidad intrínseca del cuerpo remite a diferentes constructos de la realidad en múltiples procesos de creación y ocultamiento acentuando la duración limitada del ciclo vital. “*El Diario* reflexiona en todas esas características que son humanas. El objeto simbólico refleja mi involucramiento, sin embargo, retiene su identidad y mito que es comprendido intuitivamente, así como el objeto es inconsciente del significado de sí mismo” (Barney, 1977, párr. 5).

Su obra desborda las reiteraciones plásticas manejadas en Colombia a mediados del siglo XX. A pesar del desconcierto que puede generar su trabajo, este sigue afianzado en una particular forma de comunicar entre la *poiesis* -el hacer- y la preferencia por los recursos mínimos como los objetos de uso cotidiano con el evidente valor de cambio de los mismos -papeles, llaves y vestigios de lo

que fueran objetos. De esta manera, Barney habilita una actitud política que sería determinante en las próximas generaciones de artistas colombianos. Por otra parte, es conveniente reafirmar la actitud *chamánica*, como lo reitera la artista, al seleccionar los objetos que ameritan componer las narraciones de vida.

En un intento que fue maravilloso como experiencia yo actuaba como un chamán al recoger los objetos. No recogía todos los que veía, estaba viviendo en un estado de conciencia distinto, no el normal de todos los días. Sin embargo, debo aclarar que no estaba bajo los efectos de ninguna droga sino más bien viviendo con una enorme intensidad (Jaramillo, 2016).

Para Alicia Barney, el lenguaje perceptivo es primordial y es una constante en su trabajo en el que se desdibuja la materialidad de los soportes para adquirir la capacidad de "*esculturas vivas*" por un inevitable deterioro de los elementos que replantea la potencia poética de su ciclo vital.

En los años noventa, después de proyectos que requerían trabajo de campo con fines medioambientales, como "Yumbo -1980", la poética del objeto aparece de nuevo en la obra de Alicia Barney. Esta vez su interés estriba en la postura poscolonialista en relación con las comunidades indígenas condenadas a una irremediable crisis cultural. Este retorno trágico del objeto, pero al mismo tiempo poético, lo justifica la artista:

(...) con la intención de capturar la actitud de los indígenas prehispánicos hacia su entorno natural y su producción de objetos rituales como objetos mágicos, las hice en un estilo realista, utilizando objetos reales, como el

caparazón de armadillo en el *Objeto precolombino II* de 1990; o *La Requisa*, obra en que ensamblé varios metales y mazorcas con dientes humanos en acrílico y donde el tema es el hambre (Conversación con Alicia Barney Caldas, 2014, p. 234-245).

Los objetos una vez más se presentan como métodos operativos que actúan como reinscripciones revelando los usos y significados intrínsecos. Estos objetos se convierten en diversas alegorías que implementan enfoques más sensibles buscando evidenciar, a través de distintos mecanismos, los paisajes marginales de la sociedad. Esta acción eficiente y comprometida va más allá de la teoría y de las representaciones reiterativas y museográficas generando un impacto real en la comprensión y la representación de las realidades menos visibles y relegadas.

En esta misma secuencia de ideas y mecanismos de creación, determinados artistas colombianos que propiciaron la ruptura con la tradición artística representada en definidas técnicas replantearon recursos distintos de creación consistentes en trastocar la cotidianidad contenida en sus objetos.

Al observar buena parte de los trabajos realizados en ese periodo, puede inferirse que la recontextualización es el planteamiento que actúa como soporte en la producción de artistas como Beatriz Daza, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas, Beatriz González, Álvaro Barrios entre otros. Estos artistas toman elementos propios del entorno cotidiano, social o político, y los ubican en el campo estético, generando un marco contextual

que otorgará un nuevo sentido a los distintos elementos. El resultado de esta operación puede otorgar significados adyacentes sin ninguna coherencia lógica, o, por el contrario, crear una narrativa ordenada (Cotter et al., 2005, p. 15).

La relación entre las obras de Feliza Bursztin, el colectivo El Sindicato y Alicia Bares significativa y ha dejado un importante aporte al arte colombiano. Estas dos artistas y el colectivo comparten una actitud transgresora y provocadora en sus obras que desbordaron las convenciones establecidas y rompieron con los esquemas tradicionales del arte. Bursztin, El Sindicato y Barney se caracterizan por abordar temas sociales culturales, políticos y ambientales relevantes para la sociedad colombiana de su época utilizando diferentes medios y técnicas artísticas para condensar su percepción y mirada. Además, estas obras reflejan un compromiso con la transformación social y la crítica constructiva. A través de sus trabajos, los artistas cuestionaron las estructuras de poder, exploraron la identidad y abordaron problemáticas específicas de la sociedad colombiana como la violencia y diferentes tipos de desigualdad y opresión.

Los aportes estéticos y conceptuales que estas obras han hecho al arte colombiano estriban en la singularidad y la experimentación presentes en las creaciones de Bursztin, El Sindicato y Barney quienes han ampliado los horizontes del arte en Colombia, otorgándole al panorama artístico del país renovadas perspectivas dentro del discurso visual.

Capítulo III

Las dimensiones plásticas del objeto cotidiano

La experiencia supone, en primer lugar, un acontecimiento o, dicho de otro modo, el pasar de algo que no soy yo. Y “algo que no soy yo” significa también algo que no depende de mí, que no es una proyección de mí mismo, que no es el resultado de mis palabras, ni de mis ideas, ni de mis representaciones, ni de mis sentimientos, ni de mis proyectos, ni de mis intenciones, que no depende ni de mi saber, ni de mi poder, ni de mi voluntad. “Que no soy yo” significa que es “otra cosa que yo”, otra cosa que lo que yo digo, lo que yo sé, lo que yo siento, lo que yo pienso, lo que yo anticipo, lo que yo puedo, lo que yo quiero (Larrosa, 2012).

Esta manera de pensar la experiencia como una manera de interrupción del “yo” por aquello que está afuera permite preguntarse por los objetos en cuanto a su relación con el individuo y con su vida cotidiana. Esto abre la posibilidad de diversas formas de ser, de permanecer, de relacionarse y de interactuar con los objetos ordinarios al punto de llegar a detectar y establecer dependencias, proyecciones, saberes y poderes determinados por las experiencias de vida tal como se manifiesta en las obras que componen este capítulo y que pueden dar cuenta no solo de sus efectos en el arte, sino también cómo estas están en correspondencia con los modos de existencia de cada uno de los artistas.

Muchos de los objetos utilizados diariamente como zapatos, relojes, sillas, cepillos, llaves, monedas, billetes, cubiertos, herramientas, ropa, etc., en un

principio brindaban cierto bienestar, producían fascinación porque le daban un toque novedoso a la cotidianidad y por esta razón se les cuidaba de manera consciente. El campo de estudio o fuente de trabajo latente en la obra de los artistas que se abordan en este capítulo tiene su punto de atención en los objetos cotidianos donde se destaca la potencia que albergan, las cualidades poseídas y la importancia obtenida en el acontecer diario y en la materialización de los procesos y tecnologías para crear determinadas obras acordes con el tiempo. Tal como lo expone Michael Foucault en su texto *Tecnologías del yo*:

A modo de contextualización, debemos comprender que existen cuatro tipos principales de estas «tecnologías», y que cada una de ellas representa una matriz de la razón práctica: 1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad (Foucault, 1990).

De estas tecnologías, la primera parece ser la más acorde al mundo de los objetos cotidianos ya que permite crear objetos que pueden ser medibles, pesados, prensiles, situados en el espacio, dominados y manejados. El ser humano ha sido capaz de concebir objetos que representan y satisfacen sus necesidades logrando un nivel de dependencia de tal forma que su vida sea imposible sin ellos. La segunda tecnología descrita por Foucault se relaciona estrechamente con los objetos y con la estructura de análisis de esta tesis porque se refiere a la significación que se les da y las maneras en que el individuo se identifica a partir de ellos. En esta medida los objetos ejercen una especie de fuerza o poder sobre lo subjetivo ya que de ellos depende la configuración de un modo de vivir y de habitar.

En este recorrido que comenzó en los capítulos anteriores de esta tesis se ha hecho evidente la capacidad que el objeto cotidiano posee para contener los diferentes niveles conceptuales y estéticos que le son atribuidos mediante los procesos que asumen los artistas. Se ha podido observar que desde su origen y sus variables que van desde los conceptos pictóricos y escultóricos hasta los diferentes medios en los que el objeto cotidiano es un determinante para el trabajo de los artistas y es usado como una especie de catalizador de las ideas que rondan en aquello que ha sido nombrado como acontecimiento que es de lo que trata este capítulo.

3.1 Metáforas bélicas – María Teresa Cano

La interdisciplinariedad, la indagación experimental, las nuevas tecnologías, la transcripción conceptual de los objetos, el activismo de los artistas a través de disidencias de política participativa, la acción performativa en las narraciones que promueven los regímenes falocentristas, la reivindicación racial en mecanismos de creación social, la incursión investigativa de los artistas en proyectos medioambientales y las estrategias de estética relacional, entre otros, conforman una amplia gama de prácticas que trascendieron los formatos tradicionales de producción artística en busca de metodologías más cercanas a la cotidianidad.

Durante las décadas de los ochenta y noventa se experimentó un momento de expansión empírica en Colombia en el cual estos enfoques artísticos adquirieron mayor relevancia y fueron utilizados como herramientas para abordar problemáticas sociales, políticas y culturales de la época. La interdisciplinariedad permitió la integración de diferentes disciplinas y saberes en la producción artística generando diálogos e intercambios entre distintas formas de expresión.

Esta indagación experimental implicó la exploración de nuevos procesos, técnicas y materiales desafiando las convenciones establecidas y fomentando la innovación y la originalidad en la creación artística. La transcripción conceptual de los objetos implicó darles nuevos significados y reinterpretaciones a los elementos cotidianos cuestionando su valor y su función dentro de la sociedad.

El activismo de los artistas a través de disidencias de política participativa recurrió a la utilización del arte como una forma de resistencia y protesta promoviendo la participación ciudadana y la reflexión crítica sobre los regímenes de poder. La acción performativa frente a estas narraciones abordó temáticas relacionadas con el acoso, la discriminación de género y la opresión generando conciencia y promoviendo cambios sociales.

La reivindicación racial en los mecanismos de creación social implicó la visibilización de las problemáticas y experiencias de las comunidades afrodescendientes, indígenas y mestizas promoviendo la inclusión y la diversidad en el arte y la sociedad. La incursión investigativa de los artistas en proyectos medioambientales reflejó la preocupación por la crisis ambiental y el impacto humano en el entorno generando propuestas artísticas que buscaban sensibilizar y promover la sostenibilidad, tal como se pudo observar en la obra de Alicia Barney.

Las estrategias de estética relacional, por su parte, enfatizaron en la importancia de las relaciones sociales y la participación del público en la experiencia artística creando espacios de encuentro y diálogo que trascendían los límites tradicionales de los espacios que habían sido concebidos para el arte. Estas prácticas artísticas y metodologías innovadoras representaron un giro significativo en la producción artística en Colombia rompiendo con los formatos tradicionales y buscando acercarse a la cotidianidad y a las problemáticas urgentes del contexto social y político. Estas décadas fueron un tiempo de

expansión y experimentación durante el cual los artistas colombianos exploraron nuevas formas de expresión y utilizaron el arte como herramienta para la transformación social y la reflexión crítica.

Esta serie de descripciones concernientes a las transformaciones de la plástica nacional mediante el uso del objeto cotidiano se pueden resaltar en la obra de María Teresa Cano. Su trabajo artístico implica una disimilitud conceptual con respecto a la modernidad artística de las décadas anteriores. En lugar de centrarse en los cánones establecidos y en las corrientes dominantes, Cano se adentra en la esfera del ritual explorando la cotidianidad doméstica y estableciendo una analogía con la figura del asceta.

A través de su obra, Cano trasciende las fronteras convencionales de la representación y se sumerge en los mitos ceremoniales de liberación. Su enfoque se dirige hacia el cuerpo como vehículo de transformación y transfiguración incorporando elementos simbólicos y alegóricos en sus creaciones. La obra de María Teresa Cano al abordar temas relacionados con el ritual y la cotidianidad doméstica aporta una perspectiva única a la plástica colombiana. Su trabajo se caracteriza por la búsqueda de significados más profundos y trascendentales, lejanos de la estética superficial y explorando dimensiones más íntimas y subjetivas. En este sentido, Cano se sitúa en una posición contraria a la modernidad artística predominante en los años anteriores desafiando las convenciones establecidas y proponiendo nuevas formas de expresión. Su obra evoca una sensibilidad distinta en la que se entrelazan lo sagrado y lo profano

creando una experiencia estética que invita a la reflexión y a la conexión con aspectos esenciales del ser humano.

Podríamos decir, de antemano, que la obra de Cano es resultado del desbordamiento que sufrieron los géneros artísticos durante la década del setenta, lo cual en nuestro contexto y en el caso particular de la plástica estuvo mediado por un proceso de experimentación exacerbada en el que los artistas buscaron otras maneras de concretar su obra, dejando de lado los cánones heredados de la modernidad estética (Lopera, 2017, p. 353).

En 1981 se inaugura en la ciudad de Medellín el primer Salón Arturo Ravinovich en el recién fundado Museo de Arte Moderno. Un evento que tenía como propósito “estimular a los estudiantes en la labor artística, encaminarlos hacia una futura profesionalidad en el oficio y revitalizar el trabajo artístico” (Ravinovich, 2003). En su primera versión el Salón Ravinovich, como fue conocido desde su fundación, hizo entrega del primer premio a María Teresa Cano, estudiante de Artes Plásticas en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, por su obra *Yo servida a la mesa*. La apertura de la exposición suscitó una serie de comentarios entre los asistentes que encontraron una muestra constituida por una variedad de materiales que iban desde los objetos cotidianos hasta alimentos dispuestos en mesas como esculturas comestibles que representaban el cuerpo de la artista en un fenómeno múltiple de participación e intervención del público, acto todavía muy desconocido en el panorama del arte regional. “Tanto la elección de una acción participativa en cuanto estrategia de

representación como el uso de la comida eran inéditos en los territorios de la plástica nacional” (Lopera, 2017, p.355).

Figura 26.- *Yo servida a la mesa*



Nota: María Teresa Cano. *Yo servida a la mesa* 1980. Fragmento de instalación.
Fuente: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/yo-servida-a-la-mesa-me-served-as-a-meal>

Como parte de los despliegues creativos, en la obra *Yo servida a la mesa* se establece una disposición peculiar de consumación en otras formas de encuentro con los objetos cotidianos y los escenarios para su divulgación.

Así, la artista dejaba en claro que no la estaban sirviendo, como lo ha hecho proverbialmente el arte occidental con el cuerpo de la mujer. Al contrario, ella se servía y se proponía a sí misma como obra y acto, como objeto y

sujeto, como cordero sacrificial y oficiante en un ceremonial contemporáneo que acercaba inéditamente el arte a la vida (Giraldo, 2012, p. 114).

Sin embargo, la aparición del cuerpo como dispositivo que se abstrae de la cotidianidad y sumado a los objetos extraídos de su atmósfera casera hace que en conjunto emerjan escenas y situaciones que detonan reflexiones en torno a la memoria doméstica colectiva.

Además de los banquetes propiciados en los espacios expositivos, los objetos mediadores en la simulación de su propio cuerpo reviven apreciaciones narrativas de la vida doméstica representada en sus huellas, pero también sugieren sutilmente y de forma irónica, imágenes unidas a las coyunturas sociales de la mujer en una sociedad patriarcal. En este contexto, su obra suscita una “particular sutileza crítica, en cuanto a situaciones íntimas que acontecen al interior de una casa y desde allí, revitalizar a los objetos como dispositivos de memoria” (Citado en Rojas, 2018).

Es de vital importancia reconocer y valorar la singularidad intrínseca de los elementos que la artista utiliza en su obra. Estos objetos llevan consigo una carga subjetiva impregnada de su contexto sociopolítico que los rodea y define. A través de su práctica artística, Cano elabora un pensamiento profundo sobre los procesos técnicos y las formas en las que ha ido construyendo un discurso visual en torno a lo doméstico.

En este sentido, la capacidad creativa de la artista resulta especialmente significativa ya que logra presentar de manera elocuente y reveladora la cotidianidad de la sociedad colombiana en constante interacción con las fuerzas de poder. Su obra trasciende la representación superficial y adquiere una dimensión crítica y reflexiva que invita a cuestionar las dinámicas de poder que moldean la realidad.

A través de su trabajo, la artista establece un diálogo íntimo entre los objetos cotidianos y el cuerpo explorando las tensiones y las interacciones que surgen entre ellos. Estas obras permiten vislumbrar las complejidades de la vida doméstica y cómo esta se entrelaza con los mecanismos de poder dentro de una estructura social. La artista devela las múltiples capas de significado presentes en lo aparentemente trivial exponiendo las sutilezas y las ambigüedades que conforman la existencia cotidiana. María Teresa Cano ofrece una mirada profunda y comprometida sobre la cotidianidad de la sociedad colombiana mostrando las tensiones y las fuerzas de poder que operan en su entramado. Su capacidad para articular un discurso visual que aborda estas temáticas de manera crítica y reflexiva invita a repensar las interacciones con el entorno y a sospechar sobre las estructuras de poder que predominan.

Es importante reconocer la singularidad propia de los objetos cotidianos que usa la artista, su condición subjetiva y el estigma sociopolítico que los circunda. Este es un aspecto conceptual y una pista de la manera en que elabora un pensamiento sobre sus procesos técnicos y las maneras como ha venido

consolidando un discurso visual sobre lo doméstico. En ese sentido, es significativa su capacidad creativa para lograr presentar la cotidianidad de la sociedad colombiana conjugada con las fuerzas de poder y en interacción con el cuerpo.

El compuesto heterogéneo de sus interpretaciones críticas es comparable con la variedad de medios que usa. Objetos de la vida cotidiana que se tornan extraños en el espacio expositivo, texturas evocadoras de objetos que se disuelven en su propia huella e impronta para constituir una poética interactiva con el cuerpo del espectador y su propio cuerpo. “De hecho, ha alternado hábilmente en su trabajo el uso de intervenciones efímeras con el desarrollo de piezas objetuales en las que la fotografía, la instalación, el objeto escultórico o la aproximación bidimensional ocupan un lugar preponderante” (Lopera, 2017, p. 358). De manera mordaz, el esquema de cosas que representa las formas hegemónicas de la cotidianidad doméstica es en su obra la evocación de una emancipación de todo indicio de domesticación. Obras que dan cuenta de ello son *Calor de hogar* (1983), *Distancias* (1990) y *Metáforas bélicas* (1996). En estas obras, se hace alusión al cuerpo por medio de los objetos como huellas fantasmagóricas que se asemejan al vacío dejado por un cuerpo que tuvo su reposo, pero que ha continuado su transitoriedad.

En *Metáforas bélicas* (1996), Colección de Arte del Banco de la República, María Teresa Cano exterioriza sus preocupaciones e intereses de obras anteriores. El ritual de la comida, la interacción de cuerpos, la mesa de reunión

familiar y la dicotomía entre la presencia ausente de los objetos establecen la velada poética entre la palabra e imagen, y hacen del objeto un constructo específico del universo doméstico donde transcurre la vida cotidiana; aspectos que la hacen una obra propicia para “la aparición de microhistorias capaces de recuperar acontecimientos que se han mantenido al margen de los relatos oficiales” (Lopera, 2017, p. 361).

La obra en cuestión se materializa a través de una mesa elaborada en madera, cuya superficie ha sido ocultada bajo un enigmático revestimiento de parafina. Este peculiar recubrimiento, sensible al tacto y al calor, se convierte en la superficie donde emergen de manera sutil las siluetas de cucharas, tenedores y cuchillos dispuestos cuidadosamente siguiendo un protocolo de etiqueta. La composición de esta obra se ve enriquecida por la presencia de una caja que contiene en bajo relieve cubiertos hechos de cemento marcada por una frase intrigante y provocadora: "Para comerte mejor". Estas palabras, cargadas de significado y ambigüedad, despiertan la curiosidad e invitan a reflexionar sobre las relaciones que se establecen con el ambiente del hogar.

La combinación de estos elementos en la obra crea una experiencia estética y sensorial siniestra. La mesa con su superficie cubierta de parafina incita a explorar su fragilidad y a experimentar la textura y su vulnerabilidad al calor. Las siluetas en bajo relieve de los cubiertos invitan a imaginar lo que podría haberse servido en esa mesa. La caja con las impresiones de los cubiertos de cemento

añade un contraste perturbador al fusionar la fragilidad de la parafina con la solidez del cemento.

En conjunto, esta obra es una expresión metafórica sobre la relación entre el acto de comer y las experiencias cotidianas. Plantea preguntas acerca de los rituales y las convenciones asociadas a tal actividad.

Figura 27.- *Metáforas Bélicas*



Nota: María Teresa Cano. *Metáforas Bélicas* 1996. Escultura, parafina fundida 67 x 61 x 121 cm.

Fuente: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/metaforas-belicas-ap2363>

Figura 28.- Metáforas bélicas



Nota: María Teresa Cano. Metáforas bélicas 1996. Escultura parafina fundida y texto.

Fuente: <https://mariateresacanom.home.blog/portafolio/>

3.2 Una cosa es una cosa – María Teresa Hincapié

En un constante diálogo entre el cuerpo y los objetos cotidianos que han sido testigos de su propia cotidianidad, María Teresa Hincapié obtuvo un logro significativo en 1990 al recibir el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas por su performance de larga duración titulado "Una cosa es una cosa". Este reconocimiento marcó un hito en la historia de los Salones Nacionales al ser la primera obra de carácter efímero en recibir tan prestigioso galardón. Desde su

creación. "Una cosa es una cosa" se presenta como una experiencia artística donde María Teresa Hincapié, a través de su presencia física y su interacción con objetos comunes y corrientes desmitifica las convenciones habituales del arte. En este performance de larga duración, Hincapié establece una conexión profunda entre su cuerpo y los objetos cotidianos explorando las múltiples capas de significado que se desprenden de su relación con ellos. La obra de Hincapié se convierte así en un testimonio de la capacidad del arte, en este caso el performance, para cuestionar y trascender las limitaciones impuestas por los formatos tradicionales. Su propuesta artística basada en lo efímero con la posibilidad de la interacción con el público rompe con la concepción convencional de la obra de arte como un objeto estático y permanente. En su lugar, crea una acción determinada por la temporalidad, la fugacidad y la espacialidad; elementos que forman parte esencial de la propia existencia.

Al recibir el primer premio del Salón Nacional de Artistas, Hincapié no solo fue reconocida por su valiosa contribución a la escena artística colombiana, sino que también abrió nuevas posibilidades y horizontes para la inclusión de este tipo de acciones efímeras y performativas. Este reconocimiento no solo destaca la originalidad y el impacto de su trabajo, sino que también es la apertura y la evolución del panorama artístico colombiano en el que se valora y se celebra la experimentación y la exploración de nuevas formas de expresión a través del cuerpo.

"Una cosa es una cosa" representa un momento trascendental en la historia del arte colombiano por la capacidad de la artista para fusionar el cuerpo y los objetos cotidianos, así como su exploración de lo transitorio y la interacción con el público rompen con las convenciones establecidas y abren nuevas posibilidades para la expresión artística en el país. En esta obra la artista presentó una acción plástica cargada de múltiples configuraciones metafóricas, contrarias a las formas de representación tradicional, escenificando dimensiones cotidianas en ciclos espacio-temporales dispuestos por medio de objetos e insumos de uso cotidiano.

María Teresa hizo de los gestos más sencillos, una expresión elocuente de la subjetividad femenina. Transformó el movimiento en un lenguaje poético, pero no dramático[...] creó una *performance* que produjo una amalgama entre el dibujo y la escultura a medida que ella organizaba sus pertenencias en espirales rectangulares, borradas y redibujadas una y otra vez. Contó una historia sin palabras que terminó donde empezó (Fusco, 2017, p. 13).

María Teresa Hincapié tenía una sólida formación académica en teatro y encontró en el performance una vía para trascender las inquietudes que surgieron en su camino como actriz. Consciente de la necesidad de explorar y expresar sus propios intereses individuales se adentró en una búsqueda artística que la condujo hacia estrategias creativas más afines a su visión personal del arte.

El performance se convirtió en el medio a través del cual Hincapié podría explorar su profundo deseo de conexión con lo sagrado. Su cuerpo se erigió como la herramienta fundamental para materializar ese anhelado encuentro con lo

trascendental. Mediante la incorporación de su propio ser y su presencia física en sus obras logró establecer una relación directa y a la vez enigmática con el espectador generando un espacio de comunión y reflexión.

El proceso de evolución artística de Hincapié fue gradual y constante. A medida que se adentraba en su búsqueda personal fue desarrollando un lenguaje propio y una estética única en sus performances. Su capacidad para transmitir y producir emociones, sus gestos cargados de simbolismo y su conexión íntima con lo sagrado permitieron que sus obras resonaran de manera profunda en un acto de “pasar de algo que no soy yo”.

“Los actos cotidianos son sacados de la simple acción mecánica con que habitualmente se los ve, para convertirse en rituales que tienen una importancia y belleza particular. No se trata entonces de representar la cotidianidad, sino de reflexionar sobre sus esencias” (Citado en Garzón, 2005, p.77).

Antes de la obra *Una cosa es una cosa*, María Teresa Hincapié ya había trabajado en otras acciones performativas; sin embargo, ese tránsito de la representación escénica de la actriz de teatro hacia una transfiguración sustancial de lo ceremonial fue posible en esta obra por la sucesión de actos con objetos de la cotidianidad inscritos en su propio devenir. “Arregladas como están, las cosas se convierten en una extensión de la persona, una estructura visualizada de sus pensamientos, una expresión de su arraigo en el lugar y en el tiempo, y un límite que la envuelve como un refugio” (Fusco, 2017, p. 16).

De esta manera, la artista logra transmitir su mensaje a través de un esquema de signos que se desligan de su significado cotidiano adentrándose en una poética de la presencia. Estos signos, indiferenciados por su origen en la vida doméstica, adquieren una nueva vitalidad y significado en el contexto artístico. La poética de la presencia que emerge de su trabajo se caracteriza por la manifestación directa de su presencia física y emocional en el espacio escénico. A través de gestos, movimientos y acciones coreografiadas como un ritual, la artista logra transmitir una poética de la presencia que no se limita únicamente al ámbito artístico, sino que trasciende las fronteras del arte y se conecta con la esencia misma de la experiencia humana.

A través de su obra, la artista invita al espectador a reflexionar sobre su propia presencia en el mundo y la manera en que se relaciona con su entorno. Así, enuncia a través del signo camuflado en la cotidianidad doméstica una poética de la presencia mucho más vital en un contexto de creación aún no familiarizado con el performance en Colombia.

Figura 29.- *Una cosa es una cosa*



Nota: María Teresa Hincapié. *Una cosa es una cosa* 1990. Performance.

Fuente: https://museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelMesOctubre.aspx

En *Una cosa es una cosa* también se despliegan diversos estados de representación que van más allá de lo puramente artístico adentrándose en los sistemas de verificación social y política de la mujer. A través de su cargado lenguaje expresivo la acción realizada por la artista se aleja de interpretaciones etnográficas convencionales sobre la feminidad y sus funciones establecidas en lo cotidiano. En lugar de limitarse a representar roles preestablecidos, lo que se observa en la configuración de los gestos, trayectorias y movimientos es el

enraizamiento firme del pensamiento de la artista. Su obra se sumerge en una poética de la presencia donde el cuerpo político, el mítico y el espiritual convergen en uno solo.

A través de acoplamientos con objetos y elementos cotidianos, la artista crea una composición dinámica y simbólica que trasciende las interpretaciones superficiales y se adentra en un territorio profundo y reflexivo. La interacción de los cuerpos y las cosas en la obra establecen un diálogo complejo y enigmático de donde emana la fuerza y la potencia de su pensamiento.

La mujer llega y empieza a sacar las cosas, una por una. De la bolsa, del bolso, de la tula, de la caja, comienzan a salir. Las selecciona, las traslada, les asigna un lugar en ese espacio que se llama cotidianidad y que ella comienza, a partir de ese momento, a re-crear (Citado en Fusco, 2017, p. 55).

En ciclos que tenían una duración aproximada de ocho horas diarias, la artista acondicionaba objetos de diferentes características materiales y funcionales de forma lineal formando una greca -espiral rectangular- sobre el suelo que transformaba de vez en cuando siguiendo posiblemente el capricho eventual de las cosas dispuestas. Así se refería a su proceso de creación:

Esa obra se puede hacer de mil maneras, o sea que depende mucho de mi estado espiritual. Es una obra que se fue haciendo sola. Está hecha de cosas, cada cosa es un mundo, y después de que hago toda la espiral,

regreso al principio. Si es un vestido, me lo pongo, me lo quito, o me pongo todos los vestidos. Siempre hay una magia (Garzón, 2005, p. 84).

Sin ninguna linealidad temporal o estrictamente sujeta a una representación ordenada, la imagen construida por la artista de-construye la posibilidad del discurso que aluda a la normativa de un archivo o guion, que determine un uso específico de los objetos. "...Porque son cubiertos. Porque es losa. Porque son frascos. Porque se necesitan uno al otro como la crema y el cepillo. Pero también la crema sola y el cepillo con otros cepillos o solo también..." (Roca, 2000).

En la acción la decisión de la artista de usar uno de los objetos diluyendo toda organización cronológica preestablecida demuestra la capacidad de cada uno de sus gestos en un culto con el cuerpo y los objetos cotidianos en donde la cotidianidad se convierte en una ceremonia ambigua.

María Teresa Hincapié tenía una extraordinaria capacidad para llamar la atención sobre las cosas imperceptibles: Los contornos de un haba o un estuche de labial, el sonido de una escoba contra el suelo o los músculos involucrados al servir una taza de té (Fusco, 2017, p.13).

Es así como en *Una cosa es una cosa*, el orden corresponde a una eventualidad que poco a poco será trastocada por el futuro acoplamiento entre las pertenencias de uso cotidiano en una disposición de funciones consecuentes con los movimientos de su propio cuerpo.

Por otra parte, la linealidad de la composición constituida por los objetos sobre el suelo atañe a las inscripciones ceremoniales de algunas comunidades

ancestrales en la cosmovisión de arquitecturas arcaicas en consecuencia con la huella de lo humano sobre la tierra. Esto se contrasta con lo efímero de la contemporaneidad representado en los objetos de consumo que configuran un paisaje cotidiano documentado por la interacción con el cuerpo.

En lugar de imitar los métodos ancestrales, tallando líneas en la piedra o construyendo muros, la artista transmuta el arreglo de sus humildes objetos en la expresión de un yo que está haciendo y rehaciendo un hogar y un mundo. Sus cosas asumen así el estatus de signos semióticos que comunican significados más allá de su función original (Fusco, 2017, p. 16).

La curadora y artista Coco Fusco estima que la obra “Una cosa es una cosa” es una bifurcación metafórica del tiempo. Afirma que es inevitable el interés presencial de María Teresa Hincapié en ciclos correspondientes a horarios laborales y que si bien estos no son importantes para la sumisión de las amas de casa en las clases más desfavorecidas es en la performance donde se develan posturas críticas que sugieren los vínculos intrínsecos entre las tareas domésticas y el cuerpo productivo y reproductivo de la mujer.

La exploración inicial de la vida cotidiana y la transformación de las acciones rutinarias en actos simbólicos [...] fueron la matriz de la performance que desbordó el mundo del arte hacia todos los aspectos de su existencia, consolidándose como punto de convergencia de su creatividad y de su sentido de ética y de la política (Fusco, 2017, p.5).

Sin embargo, es importante destacar que la potencia interpretativa de lo sagrado y lo profano, dos conceptos en los que la artista hizo énfasis están intrínsecamente contenidos en un solo acto o acción. En la obra se establece un rito ceremonial a través de la disposición de objetos de uso cotidiano que son presentados como entidades únicas y significativas sin dejar de ser parte integral de la vida diaria.

Este encuentro entre lo sagrado y lo profano se manifiesta en la manera en que la artista otorga un valor simbólico y trascendente a elementos ordinarios y corrientes elevándolos a una esfera de importancia espiritual. La disposición meticulosa de estos objetos en la acción artística los dota de un sentido ritual convirtiendo el gesto cotidiano en una experiencia sagrada y significativa. Así, el acto de dar relevancia a lo ordinario, a lo que pasa desapercibido en la rutina diaria se convierte en una forma de trascendencia y conexión con lo divino.

Esta concepción dualista, pero al mismo tiempo unificadora es una manifestación del pensamiento de la artista que busca resaltar la importancia de lo sagrado y lo profano en nuestra vida y cómo ambos aspectos se entremezclan y se influyen mutuamente.

El acto de trazar un símbolo que además de ser efímero se materializa por medio de la disposición de los gestos que ella elige, consciente o inconscientemente, en una estética de manumisión y sanación del cuerpo. Como parte de ese rito al sacrificio de la mujer acoplada a los objetos amuletos de uso diario. María Teresa Hincapié pretende en *Una cosa es una cosa* erigir un

santuario de lo doméstico y hacer de la casa un lugar sagrado y de su disposición espacial con el cuerpo una ceremonia. El curador José Ignacio Roca se refiere a la importancia de la configuración doméstica del espacio en la obra de María Teresa Hincapié como motivo de una acción plástica que la artista desarrolló en una exposición en Milán, Italia, titulada “*Stanze e Segreti*”, con la curaduría de Achille Bonito Oliva.

Compartimos nuestros espacios cotidianos con cosas. Objetos y acumulaciones de objetos que tendemos a categorizar según su cercanía con nosotros: aquí el recuerdo familiar; allá la ropa que nos ponemos; más allá, los objetos utilitarios como cepillos, cremas y vestidos; lejos, aquellos objetos que guardan más relación con el espacio en el que habitamos que con nosotros mismos: escobas, cuadros, alfombras. Pero todos ellos establecen una silenciosa red de relaciones que hacen posible nuestra existencia, pues nuestros gestos cotidianos, voluntarios o inconscientes, están habituados a su presencia. Basta recordar la extrañeza que se siente al pasarse a vivir a un sitio nuevo, en donde las mínimas cosas que habitualmente damos por descontadas -un salero, una toalla de manos, el descorchador- toman otra dimensión por su simple ausencia. (Roca, 2000).

De esta manera, la presencia topográfica del espacio encuentra su equilibrio en la disposición de los objetos, en la posibilidad de la vida cotidiana y doméstica: es la casa por sus cosas. Las principales preocupaciones espaciales de María Teresa Hincapié parecen tener una prioridad fundamental en las cosas

que representan la subjetividad femenina en contextos domésticos, ella afirma que: “De alguna manera mi propósito es volver visible algo que era invisible. [...] lavar, cocinar o planchar es lo colectivo, lo que nos es común. Hago algo que me une a todo el mundo” (Garzón, 2005, p.84).

La materialidad espacial íntima y privada incorporada en su trabajo creativo se refiere no solamente a su culto del habitar representado en su propia casa, sino también a la morada de la humanidad, la casa como universo personal de lo humano y de lo viviente.

Al principio trabajaba con la cama, con escaparates, con mesas, con asientos, con cosas grandes... Pero yo no podía andar con la casa a cuestas, de trasteo en trasteo, entonces empezaron a desaparecer las cosas grandes y quedaron las chiquitas [...] fue un proceso muy fuerte que me permitió el dominio de la acción, del tiempo, del rigor y de la creatividad. Creo que “*Una cosa es una cosa*” se volvió una obra paradigmática porque llevo once años confrontándola con miles de espacios, no trabajo con mi casa sino con cualquier casa (Rodríguez, 2016, p.82).

Una cosa es una cosa alberga un juego de símbolos en apariencia superficiales, los idearios espirituales, los rituales y las marcas sociales del ser humano. Dispone de elementos culturalmente condenados a una repetitiva usanza en la cotidianidad para potencializarlos estéticamente y así detonar la energía espiritual del ser humano sin intenciones de tipo doctrinal e ideológico. “Solo en *Una cosa es una cosa* ella logró una expresión estética similar a la abstracción; su

cuerpo se volvía una clave y las entidades con las que interactuó se convirtieron simplemente en cosas que son cosas” (Fusco, 2017, p.21).

3.3 Máquinas – Ana Claudia Múnera

La añoranza por los recuerdos familiares, por los objetos que impregnan los imaginarios de la infancia y las memorias que se entrelazan entre la ficción y la realidad son algunos de los elementos conceptuales en los que Ana Claudia Múnera se apoya para la producción de su obra. En un contexto cultural marcado por la alienación entre la religión e ideologías afincadas en las tradiciones culturales, la artista encuentra un soporte en la relación materna y en la exploración de la feminidad. Estos elementos se convierten en la fuente primordial de sus imágenes que emergen cargadas de significado.

A través de una amplia gama de medios y técnicas que van desde el video hasta la escultura y el performance, la práctica artística de Múnera establece un vínculo íntimo entre lo autorreferencial y lo social. Sus gestos metafóricos y su enfoque visual permiten visibilizar el origen del sujeto político y su proyecto en el contexto contemporáneo. De esta manera la obra de Múnera adquiere una relevancia especial al abordar temáticas profundamente arraigadas en la experiencia humana. Su capacidad para transmitir emociones y evocar recuerdos a través de su trabajo invita a sumergirse en su universo personal y a establecer conexiones con las propias vivencias por medio de imágenes que trascienden los límites de lo estético convirtiéndose en un medio para explorar la condición humana y las complejidades de la sociedad.

Con su enfoque multidisciplinario capta los recuerdos familiares, los objetos que rememoran la infancia, las memorias que deambulan entre la ficción y la realidad, el vínculo maternal y la feminidad en un contexto cultural con predominio religioso.

Ella pertenece a una generación incipiente de artistas colombianos que trabajan e investigan las cualidades culturales e históricas de la imagen audiovisual en el país; son coetáneos suyos artistas como José Alejandro Restrepo, Clemencia Echeverri y Gilles Charalambos. Ana Claudia Múnera involucra objetos de uso cotidiano en simultánea con videos que afianzan el sincretismo poético de las cosas con la potencia visual sumada por otros medios.

La crítica política ha desempeñado un papel central en la historia del videoarte en Colombia. A lo largo del tiempo se ha convertido en un elemento fundamental que trasciende la técnica narrativa. De hecho, la imagen audiovisual se ha erigido como el paradigma fundacional para explorar y representar la realidad histórica del país. El videoarte como medio de expresión ha permitido a los artistas colombianos manifestar de manera contundente sus posturas políticas y sociales a través de la imagen en movimiento. La capacidad del video de capturar la temporalidad y la dinámica de los acontecimientos históricos ha sido aprovechada para generar reflexiones críticas sobre la realidad colombiana y sus problemáticas de manera directa.

En este sentido, el videoarte se ha convertido en una herramienta poderosa para visibilizar y cuestionar las situaciones políticas complejas que han marcado la

historia del país. Más que una técnica narrativa, la imagen audiovisual es un paradigma fundacional de la realidad histórica contemporánea. En la obra de Ana Claudia Múnera, la creación surge desde ella misma sus experiencias familiares, los recuerdos de la infancia, la unión maternal, la feminidad y su entorno sociopolítico convergen en un lenguaje plástico decisivo en el arte contemporáneo en Colombia. La artista potencializa los objetos por medio de la apropiación simbólica y metafórica, y con la experiencia personal que conforma ese paisaje de memorias se funden en el imaginario poético de la obra como una estrategia de liberación. Los saberes de sus antepasados y los objetos que fueron primordiales en ese devenir cotidiano surgen como prácticas de exteriorización de una labor atemporal. Los usos de las imágenes y los soportes objetuales con los que trabaja representan un deseo consecuente con el juego que en su infancia ocupó y forjó el imaginario estético de su personalidad artística. Juguetes que nutrieron la imaginación en su niñez, cunas y coches de bebé constituyen un retorno constante de la fantasía personal en una epistemología crítica con la historia y el sujeto de la modernidad.

El filósofo italiano Giorgio Agamben plantea la potencia creadora del juego cuando dice que:

Es sabido que la esfera de lo sagrado y la esfera del juego están estrechamente conectadas. La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas

adivinatorias que pertenecían tiempo atrás a la esfera estrictamente religiosa (Agamben, 2005, p. 99-100).

El objeto cotidiano en la obra de Ana Claudia Múnera converge con el video y en muchos casos con el espacio expositivo aprovechando la posibilidad expresiva en sus formas. Sin embargo, cada uno de estos medios parece estar abstraído del lenguaje formal que la artista desarrolla incrementando la riqueza conceptual que ofrecen en su conjunto. Si bien, al principio de su carrera el video fue el medio para desarrollar sus intereses, en su proceso fue necesario incluir el objeto cotidiano y la potencia expresiva que ofrece para persistir en la riqueza metafórica a pesar de las singularidades de cada medio. "...convertir una serie de elementos en un objeto cerrado en sí mismo. Es un reto -afirma ella-, una búsqueda de poder concretar en un objeto una idea" (Múnera, citada por Osorio 2007).

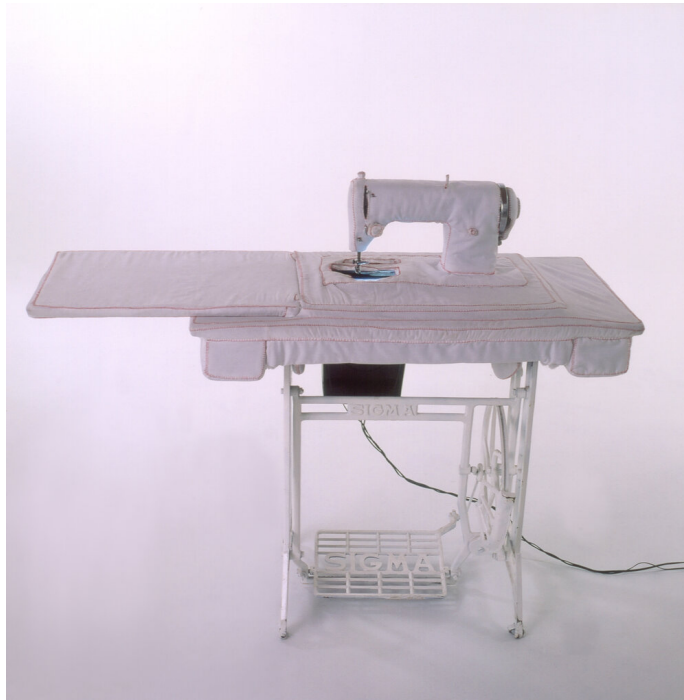
La narrativa audiovisual por muy distinta e inmaterial que parezca frente a la consistencia formal de los objetos y los artilugios que poblaron su infancia en la cotidianidad de su hogar cuando era una niña conciben un lenguaje indivisible.

La génesis del objeto en la obra de Ana Claudia Múnera la describe ella como una necesidad en su obra. "Sentí la necesidad de acompañar al video con otras cosas adicionales, porque el televisor es un elemento muy duro, como una caja, es muy cerrado en su forma. Necesitaba, entonces, que hubiera elementos externos que apoyaran el video" (Múnera, citada por Osorio 2007).

En la obra *Máquina* (1994), el vínculo entre el objeto -una máquina de coser con su respectivo mueble que perteneció a la familia- y la maternidad -la abuela y la madre de la artista dueñas del artilugio- denota la potencia psíquica del medio cuestionando la complejidad histórica de la identidad cultural en el contexto latinoamericano. Así la cotidianidad del hogar es inquietante por la extrañeza que puede revelar y por la entereza de su propia arqueología.

Hice una video escultura que se llamaba *Máquina*, que era también una máquina de coser con cuerpo entero, mueble, patas y cabezote cubierto como de un vestido blanco y donde queda el pisaliento había un monitor pequeño con un video porque he hecho una asociación entre máquina y madre, entre máquina y hogar, como ese elemento que nuestra generación y la anterior tiene de la infancia: que una tía cose, la mamá es como una cosa de hogar (Múnica citada en Periódico el Tiempo, 1998).

Figura 30.- Máquina



Nota: Claudia Múnera. Máquina 1994. Videoescultura, máquina de coser envuelta en tela y monitor.

Fuente: <https://www.espacioeldorado.com/new-page-65>

Entre las preferencias de Ana Claudia Múnera que remiten precisamente a su experiencia de vida y que se ven reflejadas en sus objetos, ya sea como videoesculturas o como parte de una videoinstalación están la feminidad y la costura como los gestos esenciales en esa labor artística. La primera como fuente generadora de vida y la segunda como memoria de reparación. Estas habilitan una serie de metáforas y de conceptos que no están exentos de relacionarse entre sí y crear un universo todavía más rico y complejo que tiene que ver con la

condición humana, la memoria, la cotidianidad y el lugar en relación con las coyunturas políticas e históricas a las que pertenece.

Este tema tiene mucha relación con las vivencias de la artista, quien proviene de una familia numerosa en la que su madre y sus tías cosían. Por eso tiene una particular concepción de este y otros oficios manuales, pues además de ser algo que evoca su hogar y su familia, y que le parece bello, también tiene relevancia para ella el tiempo que implica invertirse en esas labores, es decir, una relación del tiempo como si se pudiera medir a través de la costura (Osorio, 2007).

Este apoyo entre el objeto de uso cotidiano y la imagen audiovisual no es del todo deliberado, menos aun considerando que el objeto es el soporte mediador para el video, técnica que la artista trabajó desde sus inicios.

Es conveniente tener en cuenta el fructífero cúmulo de experiencias o acontecimientos que en su infancia vivió la artista en la casa familiar, donde más allá de las fantasías narrativas de la imagen audiovisual contenedora de recuerdos persiste también la memoria de sus seres queridos contenida en los objetos y su cotidianidad. Obras como *Vestido de novia* (1992), *Colchón* (1995) y *Matriz* (1997) sugieren el lugar congénito de la intimidad y de la casa sin referirse a una representación explícita de las mismas. La última de estas, *Matriz*, exige una serie involuntaria de asociaciones, a pesar de la forma totémica que la representa.

La obra presenta una estructura a manera de tótem vertical en el que se integran dos máquinas de coser y una pantalla de video en la que aparece la grabación en plano cerrado de una lengua humana. La forma de la estructura semeja la forma del aparato reproductor femenino y está revestida de una fina superficie de terciopelo rojo que le otorga una fuerza visual donde se contrasta la dureza y la sutileza de los materiales y los colores (www.espacioeldorado.com/new-page-65).

El lugar originario de la concepción ha tenido una relevancia significativa en la obra de Ana Claudia Múnera. El trabajo de la cerámica en obras recientes como *Ofrenda* (2018), incluso en obras de la década de los años noventa como *Máquina* (1994) y *Matriz* (1997) es consecuente con este paradigma. Sin ser explícita la asociación, la alusión a un órgano tan vital a pesar de la rigidez de los elementos que la caracterizan convierte la obra en una múltiple red de asociaciones simbólicas sobre el origen, la concepción, el lenguaje somático del cuerpo femenino y los dominios históricos que lo limitan. El juego de visiones entre objetos presentes y ausentes, entre las piezas traídas al lugar del espacio expositivo y las representadas en el monitor sugiere la potencia de la singularidad humana entre la realidad y la fantasía, donde el objeto habilita ese vínculo como puente. La referencia a la feminidad no solo por la representación que ofrecen tradicionalmente los objetos, sino por la asociación que remite al cuerpo femenino a pesar de su abstracción es inevitable. El color rojo del terciopelo, la alteración

geométrica en el centro cuando se reduce al monitor remite al interior de la pieza como metáfora de la intimidad.

La obra de Ana Claudia Muñera va más allá de los límites de la pantalla, ya que adquiere una nueva dimensión al adquirir una materialización que se puede llamar videoescultura. En esta forma material, la obra fusiona elementos diversos y crea un espacio renovado a través de la generación de objetos e imágenes proyectadas. En el lugar donde ocurre este acontecimiento se establece un vínculo con situaciones históricas y se refleja la visión única que la artista tiene sobre distintos aspectos de la vida como las relaciones interpersonales, el lenguaje visual de la memoria y la sociedad en general. Además, no podemos olvidar la importancia del sonido, un componente fundamental en sus procesos creativos que genera de inmediato un interés perdurable en su obra por la capacidad de evocar momentos ocultos en y por el tiempo.

3.4 Orestida – José Alejandro Restrepo

En el contexto artístico colombiano los nuevos medios como la televisión juegan un papel fundamental en los procesos creativos de José Alejandro Restrepo. Este destacado artista utiliza un entramado complejo que combina la indagación histórica, la investigación antropológica, el análisis de archivos y la creación artística para concebir una obra con características multidisciplinarias. A través de esta amalgama de elementos, Restrepo establece conexiones y contrastes entre diversos imaginarios que representan escenarios patrióticos, políticos y religiosos de Colombia.

Los medios audiovisuales, especialmente la televisión, se convierten en el vehículo por medio del cual el artista explora y cuestiona los referentes culturales y simbólicos arraigados en la sociedad colombiana. La televisión al ser un eficaz medio de difusión de mensajes e ideologías se convierte en un dispositivo y al mismo tiempo en un objeto que propicia la reflexión crítica en la obra de Restrepo.

Su enfoque multidisciplinario y su habilidad para integrar diferentes fuentes de investigación le permiten abordar de manera profunda y compleja temas relevantes de la realidad colombiana como la identidad nacional, la historia política y los aspectos religiosos para desvelar y cuestionar los discursos hegemónicos presentes en los medios de comunicación ofreciendo una mirada fresca sobre los imaginarios establecidos en la sociedad.

La exactitud científica de sus cuidadas investigaciones se combina con una enorme abundancia de recursos, que, en el juego enigmático de las interpretaciones y los significados, los clichés y los apaños no deja lugar a ninguna forma de percepción unidimensional. Ciego, en medio de las imágenes, se halla invisible su punto de fuga, que no es otra cosa que el lugar secreto donde se cruzan las imágenes (Stempel, 1995, p. 8).

Conocido principalmente por ser el pionero del videoarte en Colombia desde mediados de 1980, sus investigaciones fueron modificando sus prácticas de producción en una pluralidad de medios en las décadas posteriores exponiendo un trabajo preponderante en el arte contemporáneo en Colombia. Sin embargo, como

dice José Ignacio Roca, en su ensayo “Transhistorias: Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo”:

El artista privilegia la videoinstalación sobre otras formas de expresión artística al considerar que provee una especie de alvéolo espacio-temporal que sustrae al espectador del tiempo continuo en el que transcurre su cotidianidad y lo sumerge en un tiempo intempestivo en el que puede tener una experiencia estética significativa (Roca, 2001, p.5).

En las décadas de 1980 y 1990 una generación de jóvenes artistas inmiscuidos de forma directa o indirecta en un plano de fricciones políticas de una feroz violencia en el país concibió un lenguaje plástico con fuertes intereses sobre los imaginarios de la cotidianidad trágica que se vivía en ese momento. La curadora Carolina Ponce de León se refiere a los intereses de creación de estas décadas asegurando que en aquellos años:

La violencia es el signo cotidiano. Es imposible en Colombia aislarse de estas múltiples guerras que ensangrientan el país. Toda experiencia –el deporte, la ciencia, la música, etc. – refuerzan su vocación en relación a estas circunstancias. Se convierten en un sistema de purga del desasosiego general que se vive. Es curioso que el arte colombiano actual se dirige permanentemente a confrontar el caos, a cuestionar el contexto, a forjar una ética artística (Stempel, Ponce de León, 1995, p.53).

En la obra de Restrepo los intereses creativos desmitificaban el horror frecuente del día a día en una serie de ejercicios exteriorizados por medio de una

pluralidad de técnicas de apropiación y re-significación de la cotidianidad, que a menudo servían como dispositivo de soporte de la información en estrategias concluyentes de la labor informativa impuesta.

Si bien en su trabajo no es constante la cotidianidad a través de la apropiación de los objetos, la presencia espectral de la imagen y el uso de los dispositivos de televisión en su obra reproducen imágenes de archivo pertenecientes a los medios de información nacional sobre eventos que delatan una insólita costumbre referida a otra lectura de la violenta cotidianidad de los años noventa en Colombia. Ya no es reconocible el afecto hacia los objetos y su perceptibilidad emocional y poética, ahora consiste en asimilar como habitual la indolencia de una sociedad con sus muertos.

Como se explicaba anteriormente, los dispositivos audiovisuales adscritos en la cotidianidad de la sociedad colombiana a mediados del siglo XX toda una reconfiguración de las tramas ideográficas del poder informativo. La televisión y el televisor se adaptan a la dinámica cotidiana a través de un objeto representativo de la fisura que desata el espectáculo exterior en la interioridad del espacio doméstico. Así la pantalla audiovisual crea relaciones inéditas distintas a las que anteriormente simulaban los distintos objetos que inciden en el día a día.

Obras donde se consolida la relación heredada de las narraciones iconográficas del catolicismo, donde la re-significación del objeto cotidiano repliega el lenguaje de unas creencias en otras son “Santa Lucía” (2006), en la que dos monitores que presentan respectivamente un ojo reposan sobre una bandeja en

un juego de bifurcaciones de la tradición iconoclasta del cristianismo y la pugna política en el país. También “Cabeza de San Juan Bautista” (2005), un video-objeto que fusiona el objeto utilitario y audiovisual en un discurso de historias cruzadas con interceptaciones espontáneas entre el conocimiento ideológico y el doctrinal. Así, el desenlace audiovisual infiere en toda una síntesis cultural de lo cotidiano completando la equivalencia entre el arcaico culto religioso, las metodologías de verificación histórica y la utópica ilusión política.

El objeto cotidiano como instrumento que propicia el discurso para dilucidar un interés particular es entonces para Restrepo tan contundente como la efectividad que puede tener la imagen audiovisual en el proyecto de documentar la contemporaneidad. Ambos son herramientas de creación de sentido y se manifiestan en la obra del artista exteriorizando la capacidad de inscripción que puede tener el lenguaje contenido en sus usos. El artista declara la imposición simbólica que pueden tener las cosas como signos adscritos en la urdimbre de la cotidianidad. En la obra “Ojo por diente” (1994), los objetos -unos lentes oscuros de un antropólogo y los dientes de un aborígen rubricados por el archivo antropológico reproducen el cruce de miradas de la dialéctica antropofágica. Las piezas, afirma Restrepo:

Son herramientas muy ambiguas. El pensamiento se instrumentaliza; en este caso simbólicamente a través de la lente científica, mientras que el otro es un instrumento mucho más primario, mucho más primitivo, feroz. Ahí también hay una serie de elementos de duelo, de confrontaciones a nivel de

la eficacia: ¿Cuál es más eficaz que otro y en qué contexto y en qué dirección? De ahí que la relación amo- esclavo, caníbal- canibalizado pueda intervenir permanentemente (Herzog, 2013, p.266).

Lo anterior se vincula con el objeto cotidiano al examinar la relación entre diferentes formas de pensamiento y cómo se pueden comparar o contrastar en cuanto al uso del objeto cotidiano. Restrepo utiliza la metáfora de dos instrumentos para representar dos formas de pensamiento: uno simbólico y científico y otro de carácter originario y salvaje. Esta comparación establece una relación de eficacia entre los dos instrumentos y plantea preguntas sobre cuál es más efectivo en diferentes contextos y direcciones.

La relación "amo-esclavo" y "caníbal-canibalizado" sugiere una dinámica de dominación y sumisión que también puede ser determinada por objetos cotidianos. En este sentido, hay una invitación a reflexionar sobre las jerarquías y las interacciones entre diferentes objetos o ideas en las dinámicas de poder aunadas a la cotidianidad.

Es entonces habitual encontrar en sus obras monitores de televisión que simulan cabezas u ojos, fragmentos de extremidades humanas que se muestran por la mirada lúcida de la pantalla y a través de ésta la memoria de un cuerpo en el que se insertan la historia y sus discursos. El constructo curatorial de las videoinstalaciones de Restrepo no propone una reapropiación corpórea caprichosa por medio de la pantalla de video como un simple juego de las simulaciones visuales. Más bien sugiere que el cuerpo fracturado y violentado es

la narración de la carne donde está inscrita la genealogía de la civilización y la pantalla es la piel transmisora del espectáculo de la historia. Es por eso que el cuerpo como objeto instaurado en una narración se transfigura en diferentes dispositivos iconográficos, donde las superficies se trasladan todo el tiempo y se apropian del significado de los objetos y la funcionalidad para la que han sido concebidos.

La obra *Orestíada, Oda a Oreste Síndici* (1989), conformada por un televisor que está enmarcado por una cama solo con las tablas con la pantalla dirigida hacia arriba evoca en su lecho de muerte la espectral figura de un hombre: Oreste Síndici, quien nace en Roma en 1837 y llega a Colombia como cantante de ópera para quedarse. Fue quien compuso en *tempo di marcia*, el Himno nacional de Colombia en el año 1887.

Orestíada, Oda a Oreste Síndici fue presentada en la segunda bienal de arte de Bogotá organizada por el Museo de Arte Moderno en 1990. Es el resultado de un ejercicio reflexivo entre el escepticismo histórico, la mirada al ideal nacional y la incoherencia de las invenciones ceremoniales de los estados nación. Al respecto José Alejandro Restrepo expresa:

“*Orestíada*” nació como una reflexión sobre el problema de la nacionalidad y todo ese absurdo de conmemorar los 100 años del himno nacional. A mí siempre me pareció muy chistoso, hablando musicalmente, el himno nacional porque nos han enseñado que es una belleza, una obra maestra

de la música, y tú vas a ver y es una marcha militar cantada como una aria de ópera (Gutiérrez, 2000, p.83).

La escenificación de la videoinstalación en *Orestíada* es un cruce constante entre lugares icónicos y espacios virtuales de una propiedad sensorial significativa. Objetos que recrean una habitación se encuentran con el emparentamiento de los dispositivos audiovisuales que integran la experiencia estética. El origen de la obra lo explica Restrepo como una casualidad por sus intereses sobre las narraciones que constituyen el pensamiento de la nacionalidad.

Por esa época precisamente se celebraban los 100 años del himno nacional compuesto por Oreste Síndici y fui a una conferencia de un historiador a la Luis Ángel Arango. De pronto volteo a mirar a mi lado y ¡qué veo! A Oreste Síndici ahí junto a mí. Era un tipo joven con porte de italiano ¡como lo estaban describiendo! ¡fue un regalo! Me propuse entonces buscar el verdadero Síndici con él (Gutiérrez, 2000, p. 84).

Parte del proceso de producción de *Orestíada* consistió en una suerte de trabajo de campo propio de la labor explorativa de Restrepo entre la creación artística y la investigación antropológica. El esquema de dicha investigación consistía en encontrar la casa donde vivió sus últimos días Oreste Síndici confinado en la exuberancia tropical de un pueblo de Cundinamarca.

Planeamos el viaje y llegamos a Nilo Cundinamarca a buscar la finca donde había vivido sus últimos días. Encontrarla fue sumamente difícil; bajamos una montaña, atravesamos un río y volvimos a subir por una trocha porque

no había carretera. Por fin vimos la casa a lo lejos y la emoción todavía la siento [...] Entré y ¿con qué me encuentro? Con la casa cubierta de boñiga ¡Todo el piso estaba tapizado de boñiga [...] Empezamos a trabajar. Recorrimos el sitio, sentimos el calor, después un sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero!, tú sabes, esos aguaceros de tres horas... ¡Y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más! (Gutiérrez, 2000, p. 84).

Como parte de ese proceso de indagación, el lugar dispone de una experiencia sensorial que el artista traslada por medio de distintas metáforas de espacio y tiempo, aunque precisamente por las técnicas de representación se altera la autenticidad de los lugares que constituyen la obra: La casa en ruinas de Síndici en Nilo, Cundinamarca y la sala de exposición transformada en una habitación personal donde la imagen espectral del compositor sufre una segunda muerte.

El visitante entraba a un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con una cama que servía como marco a un monitor de televisión con la imagen de Síndici, como un prócer, aparentemente muerto. [...] en el piso, seis receptores más pequeños mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara por una casa de paredes de adobe abandonada con el piso cubierto de boñiga frente a la naturaleza tropical exuberante (Gutiérrez, 2000, p. 47).

Figura 31.- Orestíada



Nota: José Alejandro Restrepo. Orestíada 1990. Video instalación.
Fuente: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/6266b5a950d85fdb65d79d22/27/jose-alejandro-restrepo>

En el encuentro de la obra la imagen dialoga con la apropiación espacial del sonido que completa la experiencia del espectador. Objetos, imágenes y voces suscitan la alteridad simbólica de “Orestíada”.

Empezaban a aparecer elementos dramáticos, como un hombre joven limpiándose lentamente el sudor como si sintiera un calor sofocante, y el sonido; primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores

cantando “Una furtiva lágrima”, el aria de Elíxir de Amor, la ópera de Donizetti seguida por un aguacero torrencial sobre un techo de zinc (Gutiérrez, 2000, p. 47).

La sensación audiovisual configurará la experiencia a través del oído donde se escuchan las voces cruzadas de dos tenores interrumpidas en algunos momentos por la tos accidental de uno de ellos y un aguacero torrencial sobre la casa, entre otros registros sonoros. Para Restrepo, la importancia del sonido en la obra donde de forma directa se consolidan dramas de la identidad nacional a través de signos foráneos representa una alucinación de la colonialidad con ideales adscritos a la geografía tropical.

La adopción inadecuada de modelos extranjeros, el malestar crónico del cuerpo social, la militarización estética y el olvido, son a grandes rasgos los temas de “Orestíada”. Presentados por el artista como una serie de imágenes alegóricas, estos temas explican en buena parte la historia decimonónica (del siglo XIX) colombiana y sus efectos sobre el presente. Herederas de la mentalidad colonialista europea, las élites americanas intentaron crear las nuevas naciones a imagen y semejanza de sus modelos al otro lado del Atlántico (Rueda, 2004, p. 19).

El canto del tenor Tito Schipa y otra voz que se sobrepone más íntima y natural interpretando “Una furtiva lágrima,” el aria de Elíxir del Amor la famosa ópera de Gaetano Donizetti se entrecruzan en el sofocante trópico sudamericano con el canto de los pájaros y los sonidos de lluvias torrenciales. Señales gestuales

tan innatas que incitan a la emotividad de los gestos mínimos por medio de susurros que también hacen parte de la cosmovisión de la cotidianidad. José Alejandro Restrepo describe el programa de audio de *Orestíada* de esta manera:

Las dos voces se superponen, pero con elementos que me parecen hermosos y a los que uno no tiene acceso en los conciertos, como, por ejemplo, que el [cantante] entona y prepara la garganta antes de empezar, tose, saca falsas notas; estos pequeños detalles son emociones vividas profundamente porque vienen de la experiencia, de los amigos, y de la naturaleza (Gutiérrez, 2000, p. 85).

Entre la presencia del artista en su búsqueda y encuentro del lugar y la del visitante a la videoinstalación se consolida la formación de un tercer ambiente donde es reconocible la fenomenología perceptiva del creador, pero con la condición de ser deconstruida a través de la experiencia subjetiva del espectador. La investigadora Natalia Gutiérrez en una crítica donde expone la riqueza sensorial de la videoinstalación afirma que:

“Orestíada” era una obra en la cual sensaciones e ideas se cruzaban en diferentes puntos en el espacio. Puntos que se chocan unos con otros: la imagen y el sonido, la luz y la oscuridad. Llamadas que se cruzan en el aire, es decir los recuerdos se cruzan con las sensaciones vividas simultáneamente en el presente. Atravesar dichos puntos era encontrar otros mundos: la penumbra que insinuaba la muerte o por lo menos un velorio. La voz de Tito Schipa a la que se le superponía otra voz masculina

que empezaba tosiendo y buscando el tono; la voz “ideal” se mezclaba con los accidentes de la vida. [...] el gesto cotidiano mínimo, de un hombre secándose el sudor con un pañuelo, que traía el sofoco a la imagen. Y el aguacero sobre el techo de zinc, un sonido contundente que imponía la naturaleza del espectador anclándolo al piso y finalmente envolviéndolo para convencerlo de quedarse y completar la experiencia (Gutiérrez, 2000, p. 48).

El ambiente sobrecogedor donde se da cita la muerte, apenas iluminado por una lamparita sobre una silla al lado del “compositor” y este último que atraviesa fantasmagóricamente toda la dramatización sugiere en un acoplamiento de objetos cotidianos, la virtualidad esquemática de las utopías nacionalistas y el disparate histórico que representan. Incluso siendo tan paradójico el abandono en el que caen y que sin embargo, insiste en solidificarse por medio de tramas ideológicas condicionadoras de identidad.

A partir de la búsqueda y el hallazgo de la olvidada casa donde muere el compositor y de los registros que de ella hace en video, el artista escenificará la agonía del músico y reflexionará sobre su legado y sobre la serie de desposesiones, exclusiones y olvidos que han marcado la historia oficial en Colombia (Rueda, 2004, p. 18).

Los símbolos patrios en la obra de Restrepo configuran una serie de señales marginales capaces de problematizar su propio significado. Carolina Ponce de León reconoce en este acto de apropiación un gesto similar al de la

resignificación de los objetos cotidianos. “Una diferencia significativa en la forma de abordar herencias mitológicas, por ejemplo, es palpable en las *video-instalaciones* de José Alejandro Restrepo. En ellas, Restrepo desarticula los *ready mades* ideológicos presentes en los símbolos patrios” (Stempel, Ponce de León, 1995, p. 53).

Esta afirmación se remonta a las apropiaciones de imágenes o símbolos que corresponden a otros sistemas culturales que en algunos casos son asignados como elementos identitarios de otro contexto. En este caso haciendo alusión a los que José Alejandro Restrepo desarticula por ser símbolos que corresponden a otros sistemas culturales que en algunos casos son asignados como elementos identitarios de otro contexto, en este caso, la nación de Colombia.

Al apropiarse de estos símbolos y someterlos a una recontextualización, Restrepo pone de manifiesto las contradicciones y los conflictos presentes en la construcción de la identidad nacional.

Sobre el uso de imágenes iconográficas en la obra de Restrepo es importante aclarar que su fundamento creativo consiste en la desmitificación hermenéutica de toda objetividad ideológica, donde la retórica de una narración iconográfica impuesta se instala como modelo justificando sus intenciones como una necesidad de su propia instauración y progreso. “La maniobra del artista es convocar el mito, la genealogía y la historia a reunirse en el presente y, a partir de este punto, problematizarlos.” (Citado en Gómez, 2014).

Este enfoque disruptivo invita al espectador a cuestionar las narrativas establecidas sobre las implicaciones políticas, sociales e históricas en torno a la construcción de la patria. Esta forma de abordar las herencias mitológicas mediante dicha desarticulación de los ready made ideológicos presentes en los símbolos patrios evidencia una postura crítica y subversiva que invita a replantear la relación entre la cultura, la identidad y la política y plantea preguntas importantes sobre quién tiene el poder de definir y representar una nación como Colombia.

3.5 Comiendo Burra – Carlos Castro

La habilidad para resaltar el contraste ideológico y doctrinal en determinados fenómenos sociales a través del encuentro formal y simbólico de imágenes enfrentadas en el entorno cotidiano por medio de un enfoque interdisciplinario son algunas de las cualidades del artista Carlos Castro Arias, quien además se apropia de signos y símbolos utilizando diversos soportes como escenarios de producción social, indagación histórica y por supuesto la creación plástica.

En su trabajo, Castro Arias emplea la interacción entre diferentes elementos visuales y conceptuales para generar reflexiones profundas sobre la realidad social y política. A través de la yuxtaposición de imágenes contrastantes revela las contradicciones y las tensiones inherentes a ciertos fenómenos sociales ofreciéndole al espectador la posibilidad de explorar nuevas perspectivas y narrativas diferentes a las que ya están establecidas.

Mediante el uso de distintos soportes para su producción artística también son destacables los escenarios de producción social como telones de fondo para sus obras estableciendo una conexión directa con el público y el contexto en el que se desarrollan los fenómenos que analiza. Además, su indagación histórica le permite contextualizar los símbolos y signos que utiliza dotándolos de una carga conceptual y emotiva y su obra se basa en la manipulación de estas imágenes y signos de los que se apropia para generar inesperadas asociaciones y significados. A través de su trabajo desafía las interpretaciones convencionales y subvierte las normas establecidas invitando a la reflexión y al diálogo sobre temas históricos en los que se fundamenta la sociedad.

En su obra se evidencian las formaciones sincréticas del absurdo de una sociedad que la cotidianidad oculta en la repetición incesante de las normas y creencias. Castro señala en sus piezas unas narrativas y conexiones ignoradas habitualmente en los grandes discursos oficiales de la historia universal. Su obra se desarrolla en un momento de transformaciones fundamentales en las dinámicas sociales de finales del siglo XX en Colombia. Su reflexión es consistente con los medios y metodologías que revelan la indiferencia que ocultan los objetos por la repetición de los gestos en la cotidianidad. De alguna manera, el artista asimila la tarea del arte contemporáneo que propone Nicolas Bourriaud cuando dice:

El arte procura darles una forma y un peso a los procesos más invisibles.

Cuando aspectos enteros de nuestra existencia caen en la abstracción por

obra del cambio de escala de la mundialización, cuando las funciones básicas de nuestra vida cotidiana poco a poco se ven transformadas en productos de consumo, parece bastante lógico que los artistas traten de rematerializar esas funciones y esos procesos, y devolverle un cuerpo a lo que se sustrae a nuestra mirada (Bourriaud, 2004, p. 34).

En un país de contrastes y antagonismos, su trabajo que además de establecer simbolismos históricos que se replican en la actualidad, también busca generar conciencia del imaginario nacional y sus prácticas de patriotismo y religiosidad.

La serie "Comiendo Burra" del año 2007 se compone de una amplia gama de elementos que transforman la experiencia del espectador. Desde la puesta en escena de la obra, la muestra se inaugura con música tropical estableciendo un ambiente festivo y vibrante. Este elemento sonoro crea una conexión emocional con el público y arma un ambiente estético y contextual relevante para la obra.

Además, uno de los elementos destacados en esta especie de instalación es una lámpara que aparecerá más adelante y que perteneció al ambiente doméstico en el que creció el artista. Esta lámpara no solo tiene un valor personal y nostálgico para el creador, sino que también aporta una dimensión íntima y familiar a la exposición. Al ser un objeto cotidiano genera un puente entre el entorno doméstico y el espacio artístico invitando al espectador a explorar la relación entre la vida cotidiana con los objetos que la componen.

En la serie "Comiendo Burra" también se incluyen grabados, pinturas y juegos de tejo y rana tallados en madera al mejor estilo del Luis XV. Estos elementos visuales y táctiles propician una experiencia sensorial del público, ya que pueden hacer parte de la dinámica interactiva de las obras.

La inclusión de un torneo de rana como parte de la exposición agrega un componente lúdico e interactivo. Los asistentes tienen la oportunidad de participar y jugar en el torneo creando una dinámica de competencia e interacción entre ellos. El premio para el ganador, un grabado expuesto en la exhibición refuerza la conexión entre la experiencia participativa y la obra de arte otorgando un valor adicional y un incentivo para involucrarse en el evento.

La serie "Comiendo Burra" del año 2007 es una muestra que ofrece una experiencia multisensorial y participativa. Desde la música tropical en la inauguración, la lámpara con valor sentimental, los grabados, pinturas y juegos de tejo y rana tallados, hasta el torneo interactivo con un premio especial, cada elemento contribuye a la conexión del público con la obra de arte y a generar un ambiente festivo y memorable para los asistentes. Al respecto, Castro dice:

Me interesa trabajar con la cultura colombiana, sea lo que sea lo que ello signifique. Me interesa la piratería porque en eso somos una potencia a nivel mundial. Y si ahora me apropio de un estilo de decoración francés, es porque hace parte de lo que somos. Como el tejo de Boyacá; o el juego de rana, que es de origen español; o la lámpara de Baccarat que ha estado

toda la vida en mi casa y cuyos vidriecitos tenía que limpiar desde niño con agua y jabón (Junca, 2007, párr. 3).

Figura 32.- *Comiendo burra*



Nota: Carlos Castro. 31, until now regular 2007. De la serie Comiendo burra. Lámpara Baccarat con motor mecánico.

Fuente: <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/comiendo>

Las formas de la cotidianidad, los objetos y los escenarios constituyen la experiencia y retorno de una tradición donde las clases populares asimilan la identidad. En el esparcimiento y la recreación Carlos Castro propone un estatuto alterno de la política tradicional de los encuentros sociales donde es fundamental el reconocimiento del otro en lo relacional.

Mezclando sin prejuicio objetos y estilos de culturas enfrentadas, es decir de la alta y la baja cultura o, como lo señala Jaime Cerón, de la cultura dominante y de la dominada desde el escenario colonial. Carlos Castro construye un escenario hilarante y trágico que paradójicamente nos refleja tal cual somos, al aceptar nuestra impureza, nuestro mal gusto, nuestra esquizofrenia (Junca, 2007).

Otra de las características de la serie “Comiendo burra” es la irónica manifestación de una sociedad poscolonial por restablecer el orden moral y estético de los signos de la modernidad burguesa en las manifestaciones populares que la misma cultura de oropel no reconoce.

Los juegos de tejo y de rana han sido parte fundamental del imaginario de las sociedades rurales de Colombia. Estas actividades recreativas no solo representan diferencias culturales e históricas, sino que también plantean la ambigüedad de la realidad social en el ejercicio de la política sin importar su origen constituyente.

En primer lugar, los juegos de tejo y de rana se han arraigado en la cultura colombiana a lo largo de los años. Estas prácticas tradicionales han sido transmitidas de generación en generación creando un sentido de identidad y comunidad entre los habitantes. Al participar en estos juegos, las personas establecen un vínculo con sus raíces culturales y se conectan con la historia y las tradiciones de su entorno.

Sin embargo, más allá de la dimensión cultural los juegos de tejo y de rana también plantean una reflexión profunda sobre la realidad social y política. Estas actividades recreativas se desarrollan en un contexto de competencia y estrategia donde los jugadores buscan obtener la victoria. Este elemento competitivo puede interpretarse como una metáfora de las dinámicas políticas en la sociedad.

Además, los juegos de tejo y de rana son prácticas participativas y comunitarias. A través de ellos se fomenta la interacción y el compañerismo entre los jugadores y el público. Esta dimensión social del juego, ya mencionada por el filósofo Johan Huizinga, refuerza la idea de que la política no es solo un ejercicio individual, sino un fenómeno colectivo que implica la participación de la comunidad en la toma de decisiones y en la configuración de la realidad social.

En este sentido, la obra de Castro replantea un gesto histórico y antropológico cuando cuestiona la veracidad de la historia universal del arte europeo en relación con las circunstancias políticas y sociales del país. Su intención evidencia por medio de anacronismos el ornamento cómico del esparcimiento de las monarquías y sus juicios de gusto en el rococó, en comparación con los hábitos de la modernidad de las clases dominantes en Colombia. Sin embargo, de forma simultánea, estos gestos de orden histórico los representa Castro en la tradición cultural de las clases más populares resignificando los signos de su origen colonial repitiéndolos en los bordes de la dimensión de una geografía humana carente de identidad.

En la serie “Comiendo burra” se hacen visibles múltiples facetas de la condición social y de la identidad de un país por medio del juego. La imagen ornamental de tipo rococó sumada a la práctica del juego suscita la ensoñación de un pueblo sumergido en sus deseos y frustraciones.

En el camino de construir esta relación él ha yuxtapuesto referentes de la “alta” y “baja” cultura como suele llamarse a los residuos de la confrontación entre las culturas: Dominante y dominada en el escenario colonial. Los excesos decorativos del rococó funcionaron en su momento histórico como formas de distinción social, dado que se pensaban como expresivos de las peculiaridades de los sujetos a los que estaban dirigidos y que de hecho los poseían. Las fantasías de igualdad social que emergieron con la revolución francesa eclipsarían ese “estilo”, pero las luchas simbólicas por generar nuevas formas de distinción social entre los sujetos se mantendrían vigentes a lo largo del siglo XX como podemos ver desde nuestra época (Cerón, 2013, p. 37).

A diferencia del objeto de la cotidianidad extraído del ámbito de lo privado en artistas como Beatriz González y Bernardo Salcedo, los elementos de los que se apropia Castro en su trabajo se recontextualizan en lo público en el lugar de la política y las relaciones sociales. La representación del campo social por medio de la competencia en el juego contribuye al estado histórico del ser humano y su imaginario colectivo. Humberto Junca se pregunta sobre esta intención originaria en el trabajo del artista:

No es arriesgado decir que la intención de Carlos Castro ha sido desde siempre pervertir el modelo histórico y culturalmente aceptado. Para ello ha recurrido a la falsificación de íconos de la historia del arte colombiano, o al diseño de objetos domésticos que de igual manera nos remiten a un pasado posible y a la vez absurdo (la supuestamente elitista decoración francesa empleada en la construcción de un mueble para jugar “rana”, por ejemplo). Así, frente a tales objetos es inevitable preguntarse: ¿Qué significan las cosas que nos rodean? ¿Por qué somos quiénes somos? ¿Y si las cosas hubiesen sido diferentes? (Junca, 2007).

“Anzuelo” (2007) perteneciente a la serie “Comiendo burra” del mismo año es una obra que reúne todos los intereses históricos, sociales y estéticos de su labor artística. En el momento de su exhibición, la pieza estaba acompañada por grabados que representaban escenas de un festejo del juego de rana en un ambiente anacrónico del rococó francés con fulgurantes vestidos de la época y festejando en una cotidianidad típica a la colombiana. La curadora Erica Cooke establece esta relación cuando afirma que:

Como punto de partida, Carlos Castro Arias cita imágenes e íconos reconocibles culturalmente re-organizando formas existentes para cuestionar la forma en que son tradicionalmente percibidos. En su trabajo, el referenciar y reciclar íconos e imágenes se asemeja al método de la citación (...) Mientras el artista hace énfasis en las connotaciones

tradicionalmente asignadas a ciertos significantes culturales también cuestiona la “verdad” atribuida a estos y el modo en que operan socialmente (Cooke, 2009).

Figura 33.- *De la serie comiendo burra*



Nota: Carlos Castro. Anzuelo, de la serie Comiendo burra 2007. Mueble de juego colombiano tipo Luis XV.

Fuente: <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/comiendo>

El juego de rana es la metáfora de la suerte y el azar del escenario político; la alienación urbana representada en las reglas y riesgos del juego; la contingencia del poder y la sumisión de los figurantes. De forma simultánea, “Anzuelo” demuestra el régimen que contribuye a la síntesis del arte universal como enunciado de herencia cultural sobre la historia de las sociedades emergentes. Esta obra denuncia también el silencio de las clases populares en la condición del juego y el azar, en lo más elemental de la vida cotidiana de los pueblos sin historia. El sociólogo Pierre Bourdieu legitima la necesidad práctica del arte en los complejos campos de la sociedad cuando afirma:

Los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen; no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir. El estilo de vida del artista constituye siempre un desafío al estilo de vida burgués, cuya irrealidad, e incluso absurdidad, aquél intenta poner de manifiesto mediante una especie de demostración práctica de la inconsistencia y vanidad de los prestigios y poderes que éste persigue: la relación neutralizante con el mundo que define por sí a la disposición estética alberga en sí la falta de realización del espíritu de seriedad que implican las inversiones burguesas (Bourdieu, 1998, p. 55).

“Anzuelo” es una obra que representa la congruencia crítica del artista en una sociedad adormecida por la urgencia de recrear las condiciones de identidad. Castro muestra una señal de alerta a través de imágenes que según él exigen una lectura invertida en su encuentro: lo inmaterial, la experiencia y el goce del juego son para Castro el gesto que habilita de forma paralela los dispositivos de la historia. Los objetos cotidianos en gran medida asimilan la creación de la sociedad que los constituye. Santiago Rueda Fajardo hace una sinopsis del trabajo de Carlos Castro Arias, dando cuenta de que aún con la distinción de medios y objetos que usa en su proceso de creación, sus intereses son los mismos:

A Carlos Castro le interesa el día a día. La urgencia, la falta de planeación. El hueco de la alcantarilla que no se ve. La solución temporal que (no) va a funcionar. El remiendo que es como una relación enfermiza, como un vicio que no se puede dejar. La condición humana más allá de las clases sociales. Los trabajos “autosustentables” que se hacen y se rehacen y que no sirven para nada. A diferencia de gran parte del arte colombiano obsesionado con la tragedia, Carlos Castro percibe que en Colombia no hay Génesis ni Apocalipsis sino ciclos que se repiten. La viuda vive su duelo y sigue su vida. Plantas nativas en huecos de alcantarillas. Cuchillos personalizados que crean un ejército, una legión, una máquina de guerra. Cosas dispersas se reunifican y reconstruyen. Y también la posibilidad de volver a generar un fruto, una semilla. Un nuevo comienzo. En 300 dientes existe la historia de 300 bocas, de 300 personas diferentes. Una escultura

social, una construcción compartida de intercambios. La loba capitolina, fundadora de civilizaciones convertida en la perra criolla, hija de las civilizaciones. La perra al fin de cuentas es una mamá. ¿Y quiénes son sus hijos? (Rueda, 2011, p.33).

La anterior cita expresa la visión de Carlos Castro sobre la realidad colombiana destacando la idea de la vida como un ciclo continuo pese a la adversidad que se ha hecho costumbre. La referencia a los cuchillos personalizados que crean un ejército, una legión, una máquina de guerra puede interpretarse como una resignificación de la violencia y el conflicto. Sin embargo, también puede sugerir la posibilidad de reconstruir y unificar lo disperso transformando la violencia en un impulso para el cambio y la construcción de una nueva realidad.

La loba capitolina convertida en la perra criolla, hija de las civilizaciones sugiere una reinterpretación de los símbolos y mitos clásicos en el contexto colombiano. Al hacerlo, Castro desafía las nociones establecidas y plantea preguntas sobre la identidad y las relaciones de poder en la sociedad.

La obra de Carlos Castro es una nueva experiencia que confronta la construcción social colombiana subrayando las intersecciones estético-políticas que han dado origen o han transformado la cultura. Es una especie de simbiosis cultural en donde resalta la importancia de la adaptación, la reconstrucción y la colaboración en la sociedad colombiana sin dejar de lado el carácter crítico frente

a los símbolos y objetos establecidos o impuestos con los que nos hemos familiarizado.

3.6 Atrabiliarios – Doris Salcedo

La ruptura con las técnicas operantes de creación que experimentó una generación de artistas en Colombia se puede constatar en la obra de Doris Salcedo, quien es conocida por tratar asuntos relacionados con el duelo, la violencia y la memoria.

Desde sus comienzos, Doris Salcedo ha trabajado a partir de objetos de uso cotidiano como prendas, fragmentos de enseres u otros objetos de mobiliario doméstico creando a partir de ellos múltiples metáforas de fragmentación, acoplamiento, rotura y envolvimiento entre espacios, objetos y vestigios orgánicos.

El mundo de Salcedo es un sistema solar de objetos tan mudos como elocuentes. Una puerta añosa, una silla rota, un encaje, un armario con su vientre solidificado por el cemento, unos zapatos difuminados por una delgada piel animal... Todo en Salcedo parecería ser contundente presencia física, tridimensional, espacial, plena de gravedad. Todo existe, todo se toca, todo tiene una textura, ocupa un espacio, un lugar en el mundo. Todo llega a través de los sentidos, todo pasa por la materia (...) Su repertorio es de objetos y estos están ante nuestros ojos con su inevitable existencia (Giraldo, 2009, p.123).

En su proceso es también importante el recorrido por paisajes de guerra donde subsisten las heridas más profundas de las víctimas por causa del conflicto armado en Colombia. Su práctica se convierte así en un clamor de aflicción y de duelo sobre la pérdida de la identidad arrebatada por la desaparición forzada. En ese sentido, el objeto, el gesto y el lugar restauran de forma metafórica las principales rupturas que deja la confrontación estableciendo vínculos - incompatibles en principio- entre el arte, el duelo por los desaparecidos y los sucesos geopolíticos que circundan la historia de la violencia en el país. Sin embargo, sus obras a pesar de estar cimentadas sobre los fenómenos de la guerra se concentran en el fragmento, en el detalle del evento. Como dice la artista: “He centrado todo mi trabajo en la violencia política, en el desplazamiento forzado, en la guerra, en todos estos hechos, pero no en el gran acontecimiento. Me enfoco en la experiencia individual, pequeña, particular de un ser humano” (González, 2015, p.95).

Bastante reveladora es la dimensión del cuerpo ausente que aparece de forma muy específica por medio de la sutileza de los objetos que lo representan llegando a incorporar un tipo de metáfora del vacío con múltiples signos de angustia y dolor.

Adicionalmente, el cuerpo del espectador se convierte en el vínculo fundamental entre la obra y el emplazamiento arquitectónico. El espacio expositivo constituye la experiencia colectiva del luto que tan necesaria es en la historia de Colombia. Según el historiador Charles Merewether:

Tal intervención constituye un reto, no tanto por el objeto al que se dirige, sino por la forma en que lo coloca y cómo es visto. Sus montajes traslapan el museo y el ámbito doméstico para señalar la importancia que tienen las imágenes en la formación de la memoria pública y privada (Merewether citado en González, 2015, p.88).

Tanto por su relación con la metáfora del cuerpo ausente como con el trasfondo histórico del lugar y el territorio, su obra se restaura a través de la dimensión dramática que se vale del ritual y el encuentro como estrategias para alcanzar un gesto externo de reparación. De esta manera, aún cuando su trabajo se ubique siempre en el espacio interior del museo maneja como significado un hecho público constatable en su superficie.

La obra de Doris Salcedo establece así un tipo de método que permite la aproximación de la experiencia humana en el ambiente del museo a través de la noción expandida de la escultura. Objetos, relatos y territorios se transforman en paradigmas que podrían aparecer como imágenes piadosas en sentencia de la crudeza de una realidad histórica -políticamente incorrecta e indiferente a su contexto- que conduce los fragmentos de un registro de vida hacia el establecimiento de un lugar común a la memoria. Situar los objetos de uso cotidiano en la dimensión de lo sagrado, como iconografías de lo ceremonial, exige en su metodología de trabajo la experiencia de reconstruir en su propio cuerpo las cicatrices y angustias de la guerra. Dice Doris Salcedo que:

...sobre la superficie de cada objeto está inscrita la huella de aspectos específicos de la vida del ser que lo utilizó. En algunos casos he recibido objetos que han pertenecido a víctimas... En otros escojo los objetos intuitivamente. Mi tarea se limita a evidenciar una huella, que, de manera sutil, casi imperceptible, ya existía en el objeto seleccionado (Giraldo, 2009, p.124).

La cotidianidad representada en la esfera de lo privado por medio del registro de objetos que deja el cuerpo ausente se enuncia en la ambigüedad de lo público sobre los escenarios que habilitan de otro modo el lugar concerniente a la memoria. Lo privado y lo público convergen en la obra de Doris Salcedo, no como una profanación de relicarios trastocados por la escenificación de registros tan cargados de dolor en el espacio expositivo, sino como formas de unas memorias que circundan en las márgenes de la historia oficial. Así, la dimensión de su trabajo es distinta en esencia a la práctica institucional del museo, se reconoce más oportunamente como luto colectivo y ceremonial.

El objeto es en la obra de Doris Salcedo un acontecimiento conectado con sucesos muy específicos en relación con las circunstancias que atraviesan la historia de Colombia. El desarrollo de su trabajo en el aparecer de las cosas no tiene mucho que ver con el acto de la apropiación característico del ready made.

En el arte colombiano contemporáneo, en otro sentido, lejos del ready made indiferente de Duchamp, de la sacralización del objeto de consumo del pop, se han dado búsquedas específicas que no se pueden extrapolar a estas corrientes internacionales (Giraldo, 2009, p.123).

La experiencia del objeto en su trabajo no consiste en la apropiación arbitraria de los signos de producción industrial, sino que tiene su origen en el dolor de los figurantes del conflicto, de las viudas y las madres, los declarantes del dolor o lo que queda de ellos.

Su trabajo es un arte del testigo como lo referencia Andreas Huyssen:

(...) el arte del testigo; la artista como testigo secundario, para ser precisos, el testigo de las vidas y las historias de vida que para siempre han sido marcadas por la experiencia de la violencia y que sigue destruyendo a la familia, la comunidad, la nación y, en última instancia, el propio espíritu humano (Huyssen, citado en González, 2015, p.17).

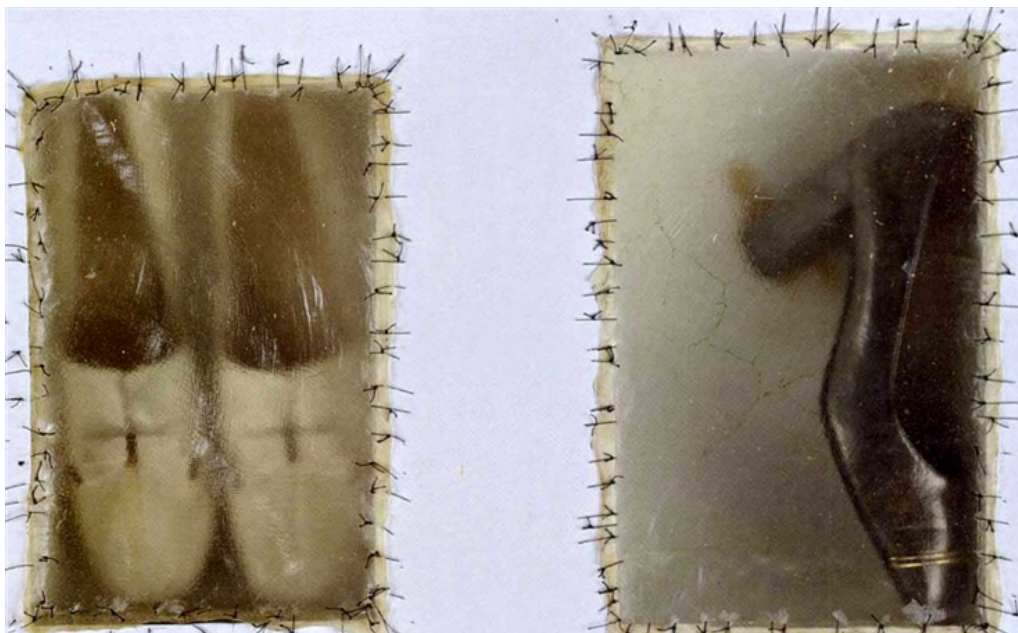
Paso a paso Doris Salcedo recorre los lugares azotados por la violencia, crea vínculos muy cautelosos con sus habitantes, entra a residir en sus angustias, escucha las voces de los sobrevivientes y como consecuencia, aparecen en su ausencia los silencios que se resisten a ser abandonados. Entonces sus vestigios, las huellas que poblaron sus cuerpos, las imágenes cargadas de su

presencia toman posición, coinciden en su propia resistencia por medio de sus pertenencias y se convierten en relicarios del dolor y la memoria.

Los objetos de Salcedo son buscados y diseccionados por una artista que los ha vuelto la razón de su trabajo. Ella es como una antropóloga que busca fósiles. Rastrea las capas de acumulaciones materiales que al desmantelarse abren el orificio a un instante pasado. Todos los objetos están en su obra por alguna razón. Nada de sombrillas ni de máquinas de coser colocadas por el azar sobre una mesa de disección. Los objetos que llegan a sus trabajos lo hacen porque tienen un fantasma y a ella le interesa ese fantasma en particular (Giraldo, 2009, p.124).

La pérdida de los más queridos y su ausencia encarnada en sus objetos es el asunto central de un grupo de piezas que tratan las desapariciones forzadas, como *Atrabiliarios* (1992-2004).

Figura 34.- Atrabiliarios



Nota: Doris Salcedo. *Atrabiliarios* 1992-2006. Instalación, técnica mixta. Zapatos, fibra animal, hilo quirúrgico. Distintos lugares de exhibición. Dimensiones variables.

Fuente: <http://www.artnet.com/artists/doris-salcedo/atrabiliarios-hqsCMabsytp39xnOfzVXpA2>

Pertenecientes en principio a una serie de obras sin título de 1989, Doris Salcedo crea a través de las paredes del museo nichos de distintas dimensiones que funcionan como relicarios en los que guarda pares de zapatos entregados por familiares de desaparecidos y que posteriormente cubre con piel animal cocida al borde de la pared con hilo quirúrgico.

Para Doris Salcedo los objetos de los desaparecidos están imbuidos por otra presencia.

Quando una persona amada desaparece, todo queda impregnado de su ausencia. Todo objeto, también todo espacio, es un recordatorio de su ausencia, como si la ausencia fuera más fuerte que la presencia. Ningún espacio queda sin afectar y no hay un área de la vida que no quede manchada por la tristeza (Salcedo, citada en González, 2015, p.84).

La memoria de su cotidianidad que constituye el estrecho contacto con el cuerpo ausente de la víctima se convierte en la presencia potencial de un desaparecido. La organización críptica de *Atrabiliarios* expone estos objetos desde una perspectiva más activa por parte del que está presente, en relación con la

observación contemplativa que tradicionalmente demarca los espacios expositivos.

Los zapatos están sustraídos y cubiertos donde apenas es posible reconocer sus características, la piel animal sutilmente traslúcida que los cubre permea imágenes que se ocultan y aparecen en distintas asociaciones, como lo sugiere Charles Merewether:

Al utilizar estas pieles, tomadas de la vejiga del animal, consigue un efecto similar al de la gasa provisional extendida sobre una herida abierta. El encubrimiento de los nichos no solo dificulta ver los zapatos colocados en su interior, la calidad burda y viscosa de la piel altera también su carácter. En ocasiones parecería desvanecerse, otras veces se asemeja al hueso desnudo de un pie (Merewether citado en González, 2015, p.88).

Atrabiliarios está conformada adicionalmente por un número variado de cajas rectangulares de dimensiones variables creadas por la artista con la misma piel de vejiga animal. Su interior -a diferencia de los nichos de las paredes- permanece vacío y suturado con el hilo quirúrgico que adicionalmente cubre el interior de las criptas que albergan los objetos en los muros. Unas sobre otras, estas urnas de piel revelan múltiples interpretaciones en consecuencia con la naturaleza de todo el proyecto y esperan lúgubres como féretros para encubrir las siguientes huellas que atraviesan el paisaje de la guerra, donde se le suprime al cuerpo su espacio de vida y lugar de memoria después de la muerte.

Figura 35.- *Atrabiliarios*



Nota: Doris Salcedo. *Atrabiliarios* 1992-2006. Instalación, técnica mixta. Zapatos, fibra animal, hilo quirúrgico. Distintos lugares de exhibición. Dimensiones variables.

Fuente: <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-atrabiliarios-1992-2004>

De esta forma es inquietante encontrar la potencia temporal que contiene *Atrabiliarios* revelando un panorama de incertidumbres por medio de la memoria y registro que vociferan sus signos.

La presencia material de los dispositivos que hacen posible la obra -los zapatos de los desaparecidos, las paredes simuladas donde se crean los nichos, la piel animal, el hilo quirúrgico y la realidad múltiple del museo- exige que el lugar se convierta en un monumento, un mausoleo a la memoria de los desaparecidos,

a los que nunca se les dio un entierro, ni sus familias un ritual de cierre y reparación.

El desarrollo de esta obra involucró el reconocimiento de una serie de rasgos propios de los actos de desaparición que llevaron a los objetos a funcionar como un compendio de huellas corporales. La investigadora Sol Astrid Giraldo reconoce la potencia del objeto en la artista, cuando dice: “Ella no quiere objetos mudos; quiere crear mundos que griten cuando el silencio parece haberse tragado todo... aunque este grito suceda calladamente. Y esta elocuencia surge de la manera como los objetos y materiales se instalan en el espacio” (Giraldo, 2009, p.125).

Los zapatos encarnan, en un primer momento, la escenificación de los actos violentos claramente visibles en los hechos tomados como origen, pero luego se apropian de sucesos menos perceptibles que subyacen en los paisajes del dolor que la ausencia de un desaparecido genera. En *Atrabiliarios*, Doris Salcedo define los objetos, los materiales, los gestos y el espacio de sus piezas de acuerdo con una relación anecdótica con historias específicas que servirán de guía para la construcción del signo estético. “No estoy interesada en el cuerpo concreto que ha sido golpeado por la violencia, sino en cómo un evento violento transforma la vida de las personas que están rodeadas por este” (Salcedo, citada en González, 2015, p.77).

El hecho de cubrir la parte frontal del nicho donde se apoya el objeto con membranas provenientes de intestinos animales -una inevitable asociación al minúsculo espacio que se le negó al cuerpo ausente- puede sugerir enlaces repugnantes con un hecho violento. Son imágenes que parecen surgir de la memoria inconsciente del cuerpo, de una víctima a la que se le fue negada su presencia, su humanidad. Sin embargo, también involucra a través del acto de cubrir, un reconocimiento a la violación del espacio inalienable de su cuerpo que la obra artística parecería intentar restablecer. La realidad alterable a la que estos signos están expuestos la describe Sol Astrid Giraldo cuando dice: “Estos objetos cotidianos son el puente entre dos mundos, participan de dos realidades, y por ello son elocuentes en su silencio bruto: son los rastros físicos de infiernos síquicos, de catástrofes históricas, de debacles sociales” (Giraldo, 2009, p.124).

Igualmente es inquietante la dimensión de luto que desencadena esa misma pérdida en los parientes de los desaparecidos dado que con su ausencia se configura la espectralidad que materializa sus objetos como cuerpos sin lugar. Así esta obra centra su atención notablemente en el acto violento de la desaparición de una persona, pero comienza a tomar una mayor relevancia esa segunda víctima que la atestigua y sobrevive. Comienza a revelarse más claramente en *Atrabiliarios* que el protagonista de la obra no es solamente la artista, sino también los figurantes cuya experiencia ella ha escogido y aprehendido para orientar la realización de su duelo y memoria. Charles Merewether dice sobre esta obra que:

Los montajes representan una declaratoria colectiva de desafío contra la táctica de las desapariciones por medio de la cual los militares ejercen su poder sobre el pueblo. En su acumulación, los zapatos simbolizan una afirmación y un signo de reunión con quienes han desaparecido (Merewether citado en González, 2015, p.88).

Hay una ambigüedad en la obra de Salcedo entre el horror y la belleza que se constituye con el vínculo permanente entre acciones de daño y acciones de curación. La imagen de ruptura en *Atrabiliarios*, con sus connotaciones de tejido social alterado, se reemplaza con la sutura paciente, casi terrorífica, del cuerpo profanado. Mirando hacia atrás sobre la génesis de la guerra, su trabajo cuestiona los hechos por medio del objeto cotidiano que ha contribuido al imaginario de los desaparecidos.

3.7 Curaca – Rosemberg Sandoval

En los primeros años de la década de 1980 surge en Colombia una serie de transformaciones políticas, económicas y sociales que evidencian rupturas en la geografía social del país. Las prácticas del arte no serían indiferentes a estos cambios siendo necesario ejercer la interdisciplinariedad en función de metodologías lo suficientemente coherentes con las particularidades del contexto en las distintas regiones del territorio nacional. En esa suma de transformaciones sociales de la época, la obra de Rosemberg Sandoval se adhiere como un gesto

de resistencia en la antítesis de la supremacía bélica de la autoridad disipando la frontera entre el establecimiento de lo normativo y la marginalidad.

En un país de masacres, de permanentes violaciones a los derechos humanos, de despojos y exclusiones, la obra de Rosemberg Sandoval adquiere la profunda validez de la denuncia. Es una insurgencia lúcida, brillante y consecuente. Cada obra, performance o manifestación, obedece ante todo a un profundo ejercicio de reflexión, a la concepción de atmósferas que contagian, que, incluso molestan y cuestionan al espectador, derrotan lo anodino, levantan vendas y mordazas y quieren impedir la amnesia y el olvido (Espinosa, 2015, p.35).

Por medio de acciones políticas con objetos cargados de historia y a través de su propio cuerpo Rosemberg Sandoval es el creador de una obra que toma el contexto social como plataforma para cuestionar los silencios que se ocultan en lo abyecto. Como dice el investigador Mario Espinosa Cobaleda, sobre la práctica artística de Rosemberg Sandoval: “Es una obra que huele a guerras, que quiere sacudir al espectador, que evidencia las profundas fracturas sociales y contradice la paradoja oficial de unos mensajes de inclusión que en la práctica no se vislumbran” (Espinosa Cobaleda, 2015, p. 36).

Sandoval se propone ser un provocador que se vale de la acción artística como ejercicio de subversión. En estas circunstancias, su trabajo es el arma que

se desplaza desde su naturaleza contemplativa para inmiscuirse en una acción urgente con un trasfondo de denuncia.

El trabajo mío es muy político, pero a diferencia de un artista que trabaja con la política, yo he tratado de hacer política desde el arte. No es la política como tema, sino entender y hacer lo social, lo político y lo económico desde el arte, superándolo (Sandoval, 2013, p.319).

Aún con el uso pragmático de los materiales implícitos en sus obras, algunas tienen en común las transformaciones que sufren los objetos por las circunstancias políticas y geográficas que los componen. Dice Álvaro Villalobos sobre su trabajo:

Los asuntos tratados en sus piezas no son, ni más ni menos de lo que ve en el entorno inmediato, son simplemente reales. El drama, el dolor y la mugre se muestran descarnadamente, no solo porque el artista así lo decide, sino porque la realidad se presenta a los ojos de la gente, muchas veces de manera descarnada (Villalobos, 2015, p.18).

Performance, instalaciones, objetos encontrados como también materiales abstractos como huesos, vísceras y cadáveres humanos hacen parte de los recursos con los que Rosemberg Sandoval genera las metáforas que transgreden toda normatividad lícita. “En mi vida he comprado pocos materiales, pues me

llegan por otra vía: me los regalan o me los robo, veo la manera de saltarme el sistema normal de recolección y adquisición de objetos” (Sandoval, 2015, p.191).

El performance podría pensarse como la práctica que desmaterializa el concepto de obra factual. Sin embargo, las acciones de Sandoval reformulan constantemente la noción de objeto. El cuerpo aparece como un mediador del objeto sin relegar su importancia donde por el contrario es una interacción que logra condensar una imagen con intencionada carga estética y política. El cuerpo en síntesis es fragmento expuesto de lo abyecto que con el tiempo se camufla en lo cotidiano, ordinario y normal.

La obra de Sandoval se desplaza constantemente entre los extremos del objeto y el gesto revelando un juego incesante que se desarrolla en el cuerpo, que a su vez puede ser tanto víctima como victimario, fragmento y totalidad. Esta dinámica genera una serie de reflexiones y tensiones en torno a la relación entre el cuerpo y el objeto cotidiano.

En su trabajo, los objetos se acoplan al cuerpo convirtiéndose en extensiones físicas y simbólicas del mismo. Estas extensiones adquieren una capacidad fisiológica específica alterando la función y el significado del cuerpo. El cuerpo deja de ser solo un contenedor físico para convertirse en una herramienta táctica, capaz de manifestar su propia decadencia o desgaste.

La presencia de objetos en la obra de Sandoval sugiere la influencia del entorno y las interacciones sociales en la formación de la identidad y la percepción

del cuerpo. Los objetos se convierten en mediadores entre el cuerpo y el mundo exterior representando no solo la materialidad física, sino también las connotaciones culturales y simbólicas que les atribuimos. Al explorar los extremos del objeto y del gesto, Sandoval cuestiona las nociones convencionales de identidad y de cómo nos relacionamos con nuestro entorno. El cuerpo se convierte en un espacio de juego, de conflicto y de autorreflexión; el cuerpo pasa por la experiencia de hacerse otro con el objeto. Hacerse otro cuerpo donde el acoplamiento de los objetos implica la potencia fisiológica de su propio organismo es el origen de otra sensibilidad que al mismo tiempo pone en un estado ambiguo lo humano. Es a través de esta exploración que se desvelan las contradicciones y las complejidades de la existencia humana.

Los extremos en los que constantemente se moviliza su obra -entre el objeto y el gesto- son el reflejo del incesante juego que atraviesa el cuerpo como víctima y victimario, como fragmento y totalidad. Los objetos que se acoplan al cuerpo como extensiones de este adquieren una capacidad fisiológica específica.

Las características de sus objetos no dejan de ser inquietantes por la crudeza misma de su aparente actitud indolente. Si el arte, como decía Nietzsche, tiene más valor que la verdad, en el trabajo de Rosemberg Sandoval tal verdad pareciera traslapada con la presencia de los sucesos porque es una verdad compuesta por lo previamente vivido e instalado en la memoria de un país. Cualquier fórmula existente de la realidad en sus obras correría el riesgo de ensombrecer la razón de sus acontecimientos. Los restos de cuerpos que no

vislumbraron más que la verdad de sus propias miserias, la posibilidad inherente de su propia muerte. “Las instalaciones, los objetos y las verdades que arranca de los miserables, los trapos invadidos por la mugre y los orines de los indigentes están cargados de dramatismo e impregnados de realidad y sufrimiento” (Villalobos, 2015, p.26).

Cada suceso de exteriorización en la obra de Rosemberg Sandoval evidencia lo que aparece del objeto y del lugar. Pero de forma simultánea, el vestigio reconocido en las cosas inscribe la totalidad -geográfica, política y trágica- del sitio y este a su vez inscribe el objeto en el flujo de la cotidianidad.

Obras como *Ana María* (2000), en la que los zapaticos de una niña encontrados por el artista en el lugar de una masacre ocurrida al norte del departamento del Cauca y posteriormente cubiertos con vendas autoadhesivas o *Curaca* (2011), en la que hay un par de zapatos de un sobrino del artista que meses antes se había suicidado, atravesados por un hueso humano, con un escrito en la superficie de la suela con la frase “Somos felices” son obras que están lejos de pertenecer a la lúdica del *objet trouvé*.

Figura 36.- Curaca



Nota: Rosenberg Sandoval. Curaca 2014. Lápiz, zapatos usados y astillas de hueso humano.

Fuente: <https://www.rosebergsandoval.com/curaca.html>

Estas obras configuran un registro lúcido del mapa de incertidumbres que muestra los contrastes en un país como Colombia. Sus imágenes con explícita ironía y sarcasmo son la representación de la apatía de una sociedad y su complicidad con la miseria. El deseo de Rosenberg Sandoval al elegir algunos objetos es también el capricho de una historia que los arroja al mundo donde toman forma como dispositivos estéticos del agobio. El artista es el chamán que los hace entrar en escena como elementos salvajes para los preceptos de la razón.

Obras como *Venus Escolar* (2012 – 2014) o *Emberá-Chamí* (2008) son trabajos que surgen de la apropiación de objetos que escenifican los acontecimientos de la transformación agraria vivida en el país a finales del siglo XX.

Las botas Venus, en reemplazo de las artesanales cotizas, representan el tránsito a una modernidad donde el caminar por los territorios más agrestes ya era una ventaja dada la dificultad que vivieron las primeras colonizaciones al interior del territorio nacional. El investigador Alfredo Molano Bravo en sus andadas por las regiones descubre que todavía hay pueblos en Colombia donde las formas de vida se dan en consonancia con las dinámicas de la selva; los caminantes con sus pies descalzos fusionan el cuerpo con la tierra de forma directa. En estos pueblos no existe el calzado moderno. Sin embargo, el sociólogo vaticina que, de forma irremediable, en las lógicas de la globalización cualquier pueblo puede ser consciente de la comodidad de unas botas pantaneras.

Negros e indígenas están amenazados por caer presos en la “aldea global” del consumo. La tentación de lo nuevo, de lo práctico y, sobre todo, de no ser identificado como extraño a la cultura dominante han influido para que el comercio fuerce los cerrojos de sus costumbres y de sus formas de interpretar el mundo. ¿Cómo no desear una bota de caucho que defiende de espinas y culebras? (Molano, 2019).

Así, de forma fundacional se modifica la relación del cuerpo con su entorno. Una corrupción que inevitablemente instaura una total hegemonía mundial de relaciones, de debilitamiento sobre lo endémico, pero también como parte de ese proyecto de seducción de la contemporaneidad, en correspondencia con el control y apropiación del territorio. La bota Venus evolucionó como alegoría de la guerra de guerrillas imponiendo el estigma sobre sus portadores.

Ana Julia Bernal, asistente a la jornada en el primer taller contra la estigmatización, con La Comisión de la Verdad en el Putumayo, dice que:

Hubo una época en que la bota de caucho -elemento necesario para el trabajo en el campo- se comenzó a llamar: la bota guerrillera. En ese entonces, si uno usaba botas negras, te tildaban de Farc. Las mujeres no podían tener el cabello rubio, porque de inmediato eran tildadas de ser informantes de las AUC (Comisión de la verdad, 2019).

Todo un análisis etnológico en las dialécticas de la guerra, una forma de vida que reformaba las funciones fisiológicas más habituales. “No obstante, en medio de estas lógicas, la población sobreviviente salió a flote en medio de claros y oscuros. Las mujeres del municipio de San Miguel, por ejemplo, debieron guardar sus pijamas y “dormir con las botas puestas” (Comisión de la verdad, 2019). La bota Venus, o bota ecuatoriana como también es conocida pasó de ser una prelación en el trabajo del campo a un símbolo de constante amenaza de unos pueblos de los que no se sabe qué pueden estar tramando. Comunidades

desplazadas, campesinos y guerrilleros que se mueven al margen de las luces del estado, con la silenciosa complicidad de sus botas, que son la prótesis de una anatomía disidente que se enquistaba en la piel o, más preciso aún, es la dermis que aparece en las obras de Rosemberg Sandoval como fragmento del cuerpo diseñada como utopía de humanidad y libertad.

La aproximación al concepto de prótesis a la que se alude en el párrafo anterior se refiere a la incorporación de una herramienta, dispositivo o sustituto artificial en el cuerpo, algo que en la obra de Sandoval se puede entender como la construcción de un cuerpo político. Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* expresa: “cuerpo político como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber” (Foucault, 2002, p. 29).

Emberá-Chamí (2008) es una obra compuesta por unas botas Venus desde donde salen, a través de perforaciones, astillas de hueso humano simulando una onda explosiva. Aparece bajo la débil luz en una de las salas del Museo Arqueológico La Merced de Cali dentro de una urna, como un objeto de antaño, testigo de una trágica prehistoria de la guerra. Sin embargo, la presencia de lo cotidiano en esos materiales descifra la insoportable existencia de un conflicto que no cesa y sigue esperando los pasos de una estirpe condenada al eterno retorno de la guerra. Santiago Cruz Hoyos narra el momento en el que vio por primera vez

la obra en la casa del artista y describe la importancia que representaba en aquel momento ese proyecto para Rosemberg Sandoval:

Cuando camino hacia la puerta de su casa, para partir, Rosemberg me detiene. Dice que no hablamos de su más reciente obra, *Emberá Chamí*, que expuso en el Museo Arqueológico La Merced en el marco del 41 Salón Nacional de Artistas. Yo había oído hablar sobre la obra. Se trata de un par de botas pantaneras atravesadas por astillas de hueso humano que había conseguido en la morgue, en cementerios, huesos de personas N.N. Las botas representan el uniforme de la violencia y la descomposición en Colombia. Son las mismas botas que utilizan la guerrilla, los paramilitares, los indígenas desplazados. Es un homenaje a las víctimas de la violencia en el país, un comentario social sobre esa gente N.N. que pasa en el mundo inadvertida, como el aire (Comisión de la verdad, 2019).

Emberá-Chamí, más que una obra que remite al pasado, es la imagen viva de un futuro distópico sutilmente escondido a pocos centímetros de la tierra. Un archivo del terror que sobrevive a la historia por sucesión de las generaciones. Walter Benjamin decía que “No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente el proceso de transmisión de mano en mano” (Löwy, 2002, p. 81).

Es importante reconocer que el sufrimiento heredado en los territorios de disputa no se da necesariamente en los sucesores de los combatientes. Niños y

mujeres labradores de la tierra, pueblos indígenas sabios de la selva son víctimas del estallido de las minas que interrumpe sus andadas.

Si los señores de la guerra en su masculinidad activa se convierten en estereotipos del conflicto parece que las mujeres y los niños están en las márgenes de la actividad bélica. Sin embargo, las botas Venus son el vestido para conquistar el monte y no tienen características particulares donde sea reconocible el género o la edad del que las usa. Pueden ser calzadas igualmente por hombres o por mujeres. *Emberá - Chamí* despierta de forma inmediata el vínculo del objeto con la guerra como un signo inherente de masculinidad, pero también son botas que muy posiblemente fueron usadas por cualquiera de los pobladores en tierras de conflicto.

Figura 37.- Embera Chamí



Nota: Rosemberg Sandoval. Embera Chamí 2008. Astillas de hueso humano, botas pantaneras Venus y bombillo de poco voltaje.

Fuente: <https://www.espacioeldorado.com/borrador-1-o-la-perpetuidad-del-voto-nacional>

En *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger detalla algunas características de una pintura de Vincent Van Gogh que ya se había abordado en la introducción de esta tesis desde otra perspectiva conceptual; en palabras del filósofo representa unas botas de campesina. La descripción fenomenológica que hace el autor desarrollando su teoría, según la cual la verdad solo se pone en práctica en la obra de arte, se fundamenta en su crítica particular de la pintura

interpretando las marcas del uso en los objetos utilizados por los campesinos como huella de las penurias y de sus luchas por la supervivencia contenidas en los utensilios representados. La vigencia de la lectura del texto en el contexto reciente de la historia de Colombia sorprendentemente muestra una interpretación de las formas de vida de los labriegos en el país sorteando la existencia de sus pueblos contra la guerra que los persigue.

A través de este utensilio [las botas de campesina] pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (Heidegger, 2010, p.24).

Siguiendo a Heidegger se puede decir que Emberá-Chamí no se limita simplemente a unas botas reales como ready made. Estas se usan, se gastan, se cambian por otras. “Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben su aburrida e insolente vulgaridad, es sólo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio” (Heidegger, 2010, p.24).

Una verdad que resulta problemática en Colombia debido a las circunstancias en que se hacen presentes los acontecimientos de muerte; una realidad imparabile en donde el arte opera como soporte de la verdad. Es así como la obra de Rosemberg Sandoval es más una política de resistencia materializada

que un arte cargado de metáforas de subversión. Emberá–Chamí contiene la memoria de las mutilaciones de la guerra y el desprecio del proyecto global con los habitantes de las zonas rurales. Estas botas son la “Venus de Milo” de toda una civilización de cuerpos desmembrados. Una estirpe de cuerpos incisos, cicatrizados que reposan en cifras y en los vestigios arqueológicos de un territorio y que esperan por un pueblo que tal vez se atreva a desocultarlos.

3.8 Llanta – Sonia Yépez

El estado imperceptible de los objetos cotidianos corresponde a la condición en que los sentidos perciben las cosas más insignificantes, pero fundamentales para el devenir cotidiano. Los sentidos parecen estar en un aturdimiento por el exceso, por el volumen, por velocidad, por el grito. La obra de Sonia Yépez se presenta como esa forma mediante la cual se puede desacelerar y reinventar dicho estado de la vida cotidiana.

La obra de Sonia se configura como una especie de aniquilación de los sistemas funcionales establecidos de los objetos con el propósito de reinventar la percepción de la realidad o de las cosas y objetos que la componen. Al despojar al objeto de la función para lo cual fue creado busca otras maneras de entenderlo y otras posibilidades de situarlo en el plano de la realidad. Según Paul Virilio (2003): “creer que se puede estudiar racionalmente la realidad es una exageración”. La obra de Sonia, en este caso, como espacio de pensamiento y la técnica como modo de expresión de este estarían siendo utilizados como una herramienta que

reconstruye y de paso libera al objeto de funciones para crear otro tipo de sentidos y formas de relacionarse con el mundo.

El arte de los últimos años en Colombia recoge una forma de visibilizar el contexto donde ha sido instalada una estructura muy específica de comportamiento concebida a través de la red de objetos que determinan, entre distintas categorías, las relaciones y condiciones de uso en tanto una economía de los cuerpos y una administración de las subjetividades. En la historia del arte colombiano la cotidianidad nunca había aparecido de forma tan asidua irrumpiendo en el paisaje de la historia y mostrando de forma frontal sus causas y posibles consecuencias. En el umbral de estas condiciones es inevitable imaginar el carácter fugaz de las cosas proyectando en un futuro una arqueología sistemática de la idea de civilización. En medio de la tradición y sus posibilidades, entre el pasado y el futuro, la obra de Sonia Yépez es un lugar de enunciación de ese tránsito, una narrativa visual que concilia el espacio y el tiempo. Sus objetos bifurcan la posibilidad de acuerdo que el ser humano crea con su entorno social y cultural. Si bien están habituados a una forma de uso de las cosas que representan, las imágenes que habilitan están inevitablemente en el umbral de la especulación y el mito, un estado inherente a la fantasía como condición de la realidad. Tal como ella misma lo expresa:

Mi propuesta artística tiene como eje principal el uso del objeto. El objeto que es manipulado, intervenido o construido. Objetos rutinarios que nacen en nuestra cotidianidad, para ser despojados de su función y así llenarlos

de un lenguaje propio. Por lo que recorro a transgredir la realidad, donde la simulación se vuelve la fuente de nuevas y diferentes experiencias que llevan al espectador a situaciones en las que haya una relación sensorial para generar otros modos de cuestionar la diferencia de lo verdadero y de lo falso (Huertas, 2018).

Las condiciones en las que surge toda su iconografía son intrínsecas al contexto histórico, político y social de Colombia. En sus obras es inquietante la asociación simbólica y material con los signos sociológicos de las ciudadanías modernas. Lo sutil y lo consistente corresponden a una estrategia que trasciende la persistencia del objeto y que contiene de forma metafórica el lugar, el territorio y la fragilidad de sus habitantes.

Las contradicciones en los hábitos de la naturaleza humana, en su afán de supremacía son cuestionadas por la cualidad sensorial de lo poético: La promesa que resiste a la distopía es la fantasía y la ficción como dispositivo restaurador de la cotidianidad. Son inconcebibles, de forma separada, estas dos estrategias conceptuales y plásticas en la obra de Sonnia Yépez: el inmanente cataclismo y la restauración.

Para Sonnia Yépez la realidad es una variable y no una condición dada; igual que para los que escriben ficción y los mentirosos, le seduce el ir y venir entre circunstancias relativas, pasar por la contradicción para que cualquier verdad

quede indeterminada bajo el juego de las apariencias o las posibilidades (Huertas, 2018).

En obras como “Llanta” (2014-2016) y “Varilla” (2014-2018), después de mirarla varias veces de forma detallada aparecen cualidades formales completamente distintas a las que estos objetos representan en la cotidianidad.

Figura 38.- Llanta



Nota: Sonia Yépez. *Llanta* 2016. Cerámica, dimensiones variables.

Fuente: <https://44sna.com/sonnia-yeppez/>

A razón de la rigidez y la dificultad de modificación del caucho y el metal, estos materiales representan una restricción en cuanto a la contingencia del territorio. Su resistencia y durabilidad parecen sugerir una estabilidad y

permanencia en contraste con la fragilidad de los objetos creados por Sonia Yépez.

Los objetos de Yépez se caracterizan por su fragilidad, lo que lleva a reflexionar sobre la susceptibilidad de los lugares y las costumbres. Sus obras transmiten una sensación de delicadeza, de vulnerabilidad que contrasta con la aparente solidez de los materiales tradicionales como el caucho y el metal. Esta fragilidad nos invita a reconocer la precariedad de nuestras prácticas y nuestras relaciones con nuestra cotidianidad.

Lo cotidiano implica un conjunto de hábitos y rutinas que definen nuestras vidas y nuestra relación con el mundo. Sin embargo, esta ideología se ve desafiada por la antítesis representada por las obras de Yépez ya que esta confronta con la fragilidad y la vulnerabilidad subvirtiendo las normas establecidas y cuestionando la forma de habitar el mundo.

La profanación de la ideología de la cotidianidad se produce al ser confrontada por su antítesis, es decir, por la rematerialización de los objetos de Yépez. Esta profanación implica una ruptura de los límites y una apertura hacia nuevas posibilidades y perspectivas. Los objetos de Yépez invitan a considerar las múltiples narrativas y promesas que pueden emerger a través del pliegue de las normas y los discursos establecidos. Es así como presenta una geopoética del objeto, una exploración de las múltiples capas y significados que pueden emerger desde el material sustituido.

En algunos de sus procesos creativos, el uso de la palabra también sugiere la consistencia formal del objeto con su expresión discursiva a través del lenguaje. Las obras *Salario* (2017) y *Arma todo* (2014), por ejemplo, diseminan esa fortaleza lingüística por medio de objetos representados en materiales que producen estrategias de comunidad y convenio en la historia. La sal era una mercancía que hacía parte fundamental del comercio en algunos pueblos del mundo, por eso los lingotes de sal que crea la artista al ser presentados en un contenedor de madera y el título “*Salario*”, significante próximo del honorario laboral en un país como Colombia, trazan a grandes rasgos una cronología del comercio en las sociedades clásicas y precolombinas con las lógicas de las naciones contemporáneas. Por supuesto, la sal tiene una serie de connotaciones negativas en las tramas de la cotidianidad en Colombia, donde no por casualidad se le asocia siempre a la mala suerte -el estar salado- a un salario mal remunerado. “La sal obligó a trazar caminos y a generar rutas por el mundo, moneda de pago y de intercambio determinó el asentamiento de poblaciones, permitió mantener relaciones entre comunidades y trazar cartografías en la memoria” (Gómez, 2017).

Por otro lado, la asociación arqueológica de algunas de sus imágenes – *Llave mixta* (2015), *Bombas* (2014-2018), *Llanta* (2016) o *Coraza* (2019)- establece vínculos con lo remoto entre el pasado y el futuro tiene una cualidad “háptica” para ubicarse en el presente y parecer como piezas antiquísimas. La curaduría de muchas de sus muestras, en los espacios expositivos donde se presentan, es similar a los montajes de las piezas precolombinas en los Museos

del oro en Colombia. Consecuente con un archivo histórico de lo cotidiano conectando dos realidades históricas totalmente antagónicas, pero semejantes en la medida de sus circunstancias.

Figura 39.- Bomba



Nota: Sonnia Yépez. *Bombas* 2014-2018. Vidrio soplado.

Fuente: <https://sonniayeppez.com/Fr%C3%A1gil/bombas.html>

Sin embargo, la artista presenta un registro que trasciende la concepción del tiempo, donde los objetos de uso cotidiano incitan a plantear la materialidad de esta época como la única subsistente del proyecto global de la modernidad.

Sonia juega con los objetos, es consciente de su apariencia, sus propiedades físicas, su utilidad y su simbología. Los cuestiona, los cruza, los modifica, los crea. A través de estos gestos simples, los objetos adquieren la posibilidad de ser algo más, así como en Borges, *un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado... un objeto muy chico y a la vez pesadísimo es una imagen de la divinidad.* (Castro, s.f.).

Por último, es importante reconocer el atributo psicológico de sus imágenes, objetos que permiten el anclaje con la heterogeneidad de lo oculto en lo cotidiano. Obras como *Lazos* (2019) o *Cuna* (2013) desbordan las características de otras imágenes en su consistencia, desplazan el sentido plástico que las contiene a una serie de registros incomprensibles, pero no del todo abstractos, sin perder en absoluto su memoria cultural, su estructura en la cotidianidad. En “Cuna” (2013), por ejemplo, el objeto irrumpe en el oscuro espacio de exposición habilitando una unidad del todo inquietante. La cuna que aparece entre la fuerza incandescente de la luz es fragmentada por una serie mayor de interpretaciones. Narrativas que perduran en el inconsciente y que emergen por el pragmatismo de las cosas que habilitan o dislocan lo cotidiano. Esta unidad, entre el espacio y el objeto, ejerce un torrente de asociaciones discursivas que aprehenden las circunstancias del individuo, como lo vive el espectador, a través de la luz y la penumbra. Una serie de imágenes que juegan a ocultarse.

Los objetos de la cotidianidad poseen una naturaleza ambigua y enigmática ya que trascienden su simple materialidad y se convierten en signos abiertos que

evocan un abismo entre lo sublime y lo siniestro. A menudo, la rutina y la vorágine de la vida diaria ocultan esta dimensión más profunda de los objetos. No obstante, en un entorno saturado de imágenes los objetos desempeñan un papel fundamental como nodos de significado que se entrelazan con los dispositivos de subjetivación presentes en las narrativas oficiales. Estos objetos cotidianos, aparentemente insignificantes, actúan como portadores de significado influyendo en la forma en que los individuos se perciben a sí mismos y en cómo entienden y experimentan el mundo que los acoge.

La topología social de un lugar puede parecer determinada por los escenarios de la cotidianidad. En estos escenarios se entrelazan elementos de peligro y bienestar, vida y muerte configurando la complejidad de la experiencia humana. Sin embargo, al mirar la obra de Sonia Yépez se puede ver una disposición de artefactos que emergen de los escombros de la historia. Estos objetos aparentemente inofensivos se revelan como elementos necesarios que evocan un sentido más profundo de la existencia.

La obra de Yépez invita a reconsiderar la naturaleza de los objetos cotidianos y a reconocer su potencial simbólico y su capacidad de revelar múltiples capas de significado. A través de su disposición artística, los artefactos resurgen como testigos silenciosos que invitan a reflexionar sobre la fragilidad y la fugacidad de la existencia humana.

A través de la mirada de Sonia Yépez, estos objetos se convierten en agentes de nostalgia revelando el entramado invisible de la historia colectiva y su

transitoriedad. Así, invita a reconocer la trascendencia de lo aparentemente trivial y a descubrir la potencia estética que yace en los objetos invitando a repensar la relación que se tenga con ellos y a encontrar el sentido de vida dispuesto por lo cotidiano.

Conclusiones

A través de un minucioso análisis basado en el uso del objeto cotidiano como elemento central de estudio, esta investigación ha explorado el contexto del arte en Colombia en un período que abarca desde 1960 hasta 2020. Durante este riguroso proceso han tenido lugar una serie de hallazgos significativos que han permitido identificar procesos artísticos y obras específicas consolidando así la sección final para la configuración de esta tesis.

El objeto cotidiano en su condición de elemento familiar y cercano a nuestra experiencia diaria se ha revelado como un recurso artístico de gran potencial para expresar y reflexionar sobre diversas temáticas y problemáticas sociales. A través del análisis detallado de obras y prácticas artísticas se han revelado conexiones intensas entre el objeto cotidiano y los contextos históricos, políticos y culturales en los que emerge. Estos objetos, que en apariencia podrían considerarse triviales, se han transformado en verdaderos catalizadores de significados y se han usado como dispositivos para explorar y cuestionar la realidad contemporánea.

Esta investigación ha permitido evidenciar cómo en diversas obras de artistas colombianos se ha empleado el objeto cotidiano de manera innovadora e inédita. A través de la selección y manipulación de estos objetos se ha logrado transmitir mensajes y generar experiencias estéticas significativas. Desde ensamblajes e instalaciones hasta performances que involucran el objeto

cotidiano, los artistas han desafiado las convenciones tradicionales y han encontrado nuevas formas de expresión.

La riqueza de este enfoque creativo con el objeto cotidiano radica en su capacidad para revelar aspectos profundos de la sociedad y la cultura colombiana a lo largo de las décadas estudiadas. Los objetos cotidianos al ser potencializados estéticamente o, en otras palabras, ser llevados al estado de obras de arte se convierten en testimonios visuales y tangibles de la historia, las luchas, las transformaciones sociales y las metamorfosis culturales que han tenido lugar en el país. De esta manera se establece un diálogo entre el objeto cotidiano, el artista y el espectador generando reflexiones y cuestionamientos sobre la identidad, la memoria colectiva, la condición humana y sobre el arte en sí.

A partir de estos análisis se han podido identificar elementos significativos en el arte colombiano contemporáneo, así como también se han logrado establecer conexiones entre las obras y los artistas estudiados. De esta manera se ha focalizado un campo temático y coherente del arte en Colombia durante las últimas décadas. En este sentido, la conclusión de esta tesis se presenta como una síntesis de los principales hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación. Este apartado se enfoca en los procesos artísticos y autores específicos que han sido identificados a lo largo de la investigación y busca condensar en un conjunto de ideas clave los aspectos más relevantes del arte en Colombia durante el período estudiado.

Esta investigación ha logrado establecer una base sólida para futuras investigaciones en este campo. Los resultados obtenidos en este trabajo ofrecen un valioso aporte al conocimiento del arte contemporáneo colombiano, con el ánimo de que pueda ser utilizado como punto de partida para futuros estudios en el campo del arte.

Para comenzar, resulta imprescindible hacer una revisión de los encuentros obtenidos en relación con los conceptos fundamentales de la investigación: objeto, cosa, vestigio y cotidiano. Se puede afirmar que si bien estos conceptos se han utilizado de manera recurrente a lo largo de la tesis también han sido objeto de un constante re-examen y actualización gracias a la pluralidad de significados y matices que les confieren los artistas mediante sus obras. En efecto, la narrativa de esta tesis ha revelado que los conceptos objeto y cosa se inscriben en un ambiente dinámico y cambiante de definiciones que evoluciona en función de las diferentes manifestaciones artísticas en las que se despliegan dotándolos de nuevos sentidos y significados.

Así mismo, se ha constatado que el objeto cotidiano ha sido un elemento central en las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia ya que ha permitido a los artistas explorar diversas formas de presentación de sus ideas. De esta manera, se ha revelado que el objeto cotidiano puede ser abordado desde múltiples perspectivas que van desde la intervención, la apropiación, la resignificación y la presentación realista hasta la interacción con otros medios.

La revisión de los hallazgos en esta investigación respecto a los conceptos de objeto, cosa, vestigio y cotidiano ha permitido establecer la relevancia y la complejidad de estos conceptos en el contexto del arte contemporáneo en Colombia.

Si bien se ha llevado a cabo una revisión detallada de los conceptos de objeto y cosa en el marco de esta investigación es importante destacar que la comprensión terminológica de estos conceptos no se agota en una sola definición. En este sentido, se delimitaron estos matices en las definiciones y planteamientos teóricos de destacados autores como Abraham Molles, Jean Baudrillard y Remo Bodei.

Estos autores han sido fundamentales para identificar algunos puntos de encuentro y afinar las pautas para la conformación del cuerpo de trabajo de esta investigación. Por ejemplo, la definición de objeto de Molles como aquello que se presenta a los sentidos y es capaz de provocar una experiencia perceptiva ha permitido comprender la importancia de la experiencia sensorial en el arte contemporáneo y el modo en que los artistas utilizan los objetos como herramientas para provocar reacciones y sensaciones en el espectador.

Por su parte, la teoría de Baudrillard sobre estos conceptos ha resultado de gran utilidad para entender la manera en que los objetos cotidianos y las cosas han perdido su valor de uso y se han convertido en signos y símbolos en la cultura contemporánea. Así mismo, la concepción de Bodei sobre el concepto *cosa*

despliega un elemento que se encuentra entre las concepciones filosóficas y las de la prosa popular.

La revisión de las definiciones y planteamientos teóricos de Molles, Baudrillard y Bodei ha enriquecido el análisis y la comprensión de los conceptos de *objeto* y *cosa* en el contexto del arte contemporáneo en Colombia que se trabajó en esta tesis. En este proceso de clarificación de las coordenadas conceptuales se ha llegado a la conclusión de que un objeto es todo aquello que ha sido creado o manipulado por el hombre. Esta definición es importante porque pone de relieve la idea de que el objeto es una creación humana que ha sido dotado de un valor y una función específica. Por otro lado, la cosa corresponde a todo aquello que se encuentra en su estado natural, es decir, que no ha sido creado o manipulado por el hombre.

En la necesidad de reconocer y comprender lo que se acepta como objeto cotidiano surge una aparente paradoja debido a su obviedad. Sin embargo, llegar a una caracterización precisa del objeto cotidiano como aquel que forma parte intrínseca de la cotidianidad añade aún más complejidad a su conceptualización. Para lograr esto, fue necesario definir y consensuar qué se entiende por lo cotidiano considerándolo como un espacio y todo aquello que lo conforma. En gran medida, lo cotidiano se refiere a lo común, lo habitual y lo que está presente en el flujo constante de la vida diaria.

El objeto cotidiano, por tanto, adquiere una dimensión más profunda cuando se analiza desde esta perspectiva. Va más allá de su existencia física y funcional

porque se convierte en un elemento simbólico y significativo en la interacción con el entorno y en la construcción de la identidad individual y colectiva. Los objetos cotidianos rondan, acompañan y en cierta medida, definen. Son testigos silenciosos de rutinas, necesidades, aspiraciones y emociones.

La cotidianidad entendida como ese espacio compartido por todos proporciona un contexto en el que los objetos cotidianos adquieren un sentido particular. Es en este flujo constante de la vida diaria donde se manifiestan los usos, las costumbres y las interacciones sociales que les confieren significado. Los objetos cotidianos se convierten en herramientas y mediadores de las experiencias reflejando y moldeando las dinámicas de vida.

Es importante destacar que el reconocimiento y valoración de los objetos cotidianos no se limita únicamente a su función utilitaria. También involucra su estética, su historia y su carga simbólica. Muchos objetos cotidianos trascienden su utilidad práctica para convertirse en íconos culturales, símbolos de identidad y elementos de expresión artística, tal como se evidencia en esta tesis. A través de su presencia en el arte, la literatura y otras manifestaciones culturales, los objetos cotidianos adquieren nuevas capas de significado y se convierten en dispositivos estéticos.

Es importante señalar que estas definiciones se fueron actualizando a lo largo de la investigación a medida que se iban analizando diversas obras artísticas que usan el objeto cotidiano.

La definición de lo cotidiano como un espacio común en donde se desarrollan y convergen las actividades diarias fue adaptada a esta tesis partiendo de las definiciones de Katya Mandoki que han sido claves para poder caracterizar de manera más precisa este tipo de objeto y entender su función y significado en el contexto del arte.

En el proceso de definir el objeto cotidiano fue importante tener en cuenta la multiplicidad de oficios y espacios de trabajo que conforman un lugar cotidiano. Cada uno de estos espacios tiene su propia especificidad y características, por lo tanto, los objetos que se encuentran en ellos también pueden variar considerablemente. Esto hace que la tarea de caracterizar el objeto cotidiano sea aún más compleja y requiera una mayor atención a los detalles.

Además, es importante tener en cuenta que la temporalidad y el contexto también juegan un papel determinante en la forma en que se reconoce el objeto cotidiano. El paso del tiempo puede hacer que un objeto deje de ser considerado como cotidiano, ya sea porque ha perdido su relevancia en la vida diaria o porque ha sido reemplazado por otro objeto más moderno. Por otro lado, la relación de un objeto con su contexto cultural también puede ser determinante para su consideración como objeto cotidiano. Un objeto que es común en una cultura puede no serlo en otra, y viceversa. En este sentido, se puede afirmar que la tarea de definir y caracterizar el objeto cotidiano es un proceso continuo y en constante evolución que requiere una sensibilidad y atención constantes a los cambios y particularidades de cada contexto.

El objeto cotidiano en el escenario artístico colombiano ha tenido una presencia constante desde la década de 1960 cuando surgieron técnicas como el collage y el *ready made*. Sin embargo, su uso ha evolucionado y se ha complejizado a lo largo del tiempo adoptando nuevas formas y significados en cada obra y en manos de cada artista.

A diferencia de lo que podría pensarse, el uso de objetos cotidianos en el arte no se limita a seguir corrientes o tendencias artísticas, sino que responde a una necesidad de reconocerlos como portadores de significado. Cada objeto cotidiano, ya sea una taza, una silla o un objeto encontrado en la calle puede recargarse de significado y convertirse en una herramienta para la expresión del pensamiento del artista. Esta exploración del objeto cotidiano en el arte ha dado lugar a un amplio espectro de posibilidades creativas y ha permitido a algunos artistas colombianos experimentar con nuevos formatos y técnicas. Desde instalaciones que incorporan objetos encontrados hasta esculturas creadas a partir de materiales reciclados, el objeto cotidiano ha sido una fuente inagotable para la plástica. Su uso en el arte colombiano es una forma de reivindicar su valor como portador de significados y de explorar las múltiples formas en las que puede ser utilizado para expresar ideas. Cada obra de los artistas escogidos para esta investigación ha aportado su propia visión y su propia voz creando obras únicas e inéditas que han contribuido a enriquecer el panorama de la plástica nacional.

Al profundizar en las obras que se incluyen en esta tesis es posible dilucidar cómo los objetos cotidianos se convierten en algo más que simples elementos

estéticos. De hecho, estos objetos conforman una narrativa social y política que dialoga con las discusiones estéticas contemporáneas, así como con las realidades históricas que ha atravesado Colombia a lo largo de su historia. En este sentido, la manifestación plástica se vuelve particularmente significativa, ya que no sólo está enfocada en crear imágenes, sino también en abordar temas de relevancia social y política. Es a través de la relación entre estos objetos y su contexto que las obras han cobrado sentido adquiriendo una dimensión social que trasciende el mundo del arte y se vinculan como un documento de la realidad que se vive en Colombia. Desde las problemáticas del conflicto armado y la violencia política hasta las denuncias ambientales, la inequidad social y los relatos históricos apuntan las obras que se incluyeron en esta tesis y son un testimonio de la complejidad de la sociedad colombiana y de la capacidad del arte y sus artistas para reflexionar sobre ella.

En los tres capítulos que conforman esta tesis se exploraron diferentes aspectos relacionados con el uso del objeto cotidiano en el arte colombiano. A lo largo del recorrido se destacaron tres nodos conceptuales que permitieron comprender cómo este recurso ha sido utilizado en diferentes momentos y con diferentes propósitos.

Dentro del marco de esta tesis, uno de los aspectos primordiales que se abordó con detenimiento fue el origen y la evolución del uso del objeto cotidiano en las artes plásticas en Colombia. A través de un análisis exhaustivo se observó

cómo este recurso artístico tuvo sus raíces en la expansión de la técnica y en las concepciones tradicionales de la pintura.

Fue significativo observar cómo algunos artistas colombianos como Beatriz Daza, Beatriz González y Bernardo Salcedo fueron pioneros en la incorporación del objeto cotidiano en su producción artística de una manera novedosa y sutilmente revolucionaria. Estos artistas rompieron con los límites establecidos por las convenciones artísticas y buscaron nuevas formas de expresión y conexión con el espectador a través de la inclusión de objetos provenientes de la vida cotidiana.

Las obras de Beatriz Daza reflejan una profunda exploración de la identidad y la memoria subjetiva por la incorporación de objetos utilitarios y domésticos.

Por su parte, Beatriz González utilizó el objeto cotidiano como una herramienta para la crítica histórica social. Sus pinturas en las que combina elementos de la cultura popular y la historia colombiana desafían las narrativas oficiales y cuestionan los discursos dominantes. El objeto cotidiano se convirtió en un medio para desestabilizar y reinterpretar los acontecimientos históricos y sociales desde una perspectiva más arraigada a los saberes propios.

Bernardo Salcedo en sus ensamblajes utilizó el objeto cotidiano de una manera perturbadora. A través de la manipulación y la transformación de estos el artista crea obras que generan una experiencia sensorial intensa y cuestionan la relación de los individuos con el espacio, los relatos y los sucesos.

A través de la obra de este grupo de artistas colombianos se muestra cómo el uso del objeto cotidiano en las artes plásticas hizo su aparición y se fue desarrollando a lo largo del tiempo. Por consiguiente, la obra de estos artistas pioneros sigue siendo relevante y significativa en la actualidad al estar relacionada con la exploración de nuevas técnicas y lenguajes en el arte como el collage y otras aproximaciones más cercanas a la tridimensionalidad. En este contexto, el objeto cotidiano se ha convertido en un elemento fundamental en la producción artística que se extiende hasta la actualidad.

En conclusión, la aparición del objeto cotidiano en la plástica nacional se da a finales de los años 60 lo que propició un giro en el arte colombiano alentando a los artistas a explorar nuevas técnicas y lenguajes. El objeto cotidiano se convirtió en un elemento sugestivo en la producción artística de la época al ser utilizado como soporte de la pintura y como medio para cuestionar las lógicas del arte que atravesaba el país sin dejar de lado la razón y necesidad creativa de cada artista.

En el segundo capítulo de esta tesis se relacionan los procesos en los cuales las dinámicas de la escultura abordaron el objeto cotidiano y permitieron ampliar las posibilidades que hasta entonces estaban ligadas a expresiones conmemorativas y exploraciones de las formas heredadas de las vertientes vanguardistas. Aquí se establece una relación significativa entre los procesos escultóricos y el uso del objeto cotidiano, lo cual permitió ampliar las posibilidades creativas que previamente estaban asociadas a expresiones conmemorativas y exploraciones modernas. En las obras analizadas de Feliza Bursztin y Alicia

Barney se evidencia una apertura hacia nuevas posibilidades escultóricas donde el objeto cotidiano se convierte en un elemento constitutivo de la forma y al mismo tiempo en un portador de ideas que abordan problemáticas urgentes y emergentes.

Estas artistas exploraron las realidades duras y complejas propias del contexto colombiano fusionándolas con las discusiones estéticas y artísticas que se llevaban a cabo a nivel internacional. A través del uso del objeto cotidiano lograron establecer un diálogo entre lo local y lo global generando una transcripción localizada y creando un discurso artístico único. El objeto cotidiano, a través del uso que le dieron estas artistas, adquirió una nueva carga significativa. En el estudio de las obras de Feliza Bursztin y Alicia Barney se pudo apreciar una amplia gama de posibilidades escultóricas en las cuales se utilizó el objeto cotidiano como recurso fundamental en la creación. Esta apertura de posibilidades escultóricas no solo ha sido importante desde un punto de vista artístico, sino que ha permitido el abordaje de temas fundamentales para la sociedad en general.

La utilización de objetos cotidianos como recursos escultóricos también ha sido una forma de darle valor a estos objetos que, en muchos casos, son considerados innobles. Al utilizarlos como elementos centrales de la creación artística se les ha otorgado una nueva vida y se les ha dado un significado que va más allá de su función original.

En las obras de Feliza Bursztin y Alicia Barney se puede ver la apertura de las posibilidades escultóricas en donde se usa el objeto cotidiano como recurso

constitutivo de la forma y al mismo tiempo como un contenedor de ideas. Todas las obras se encuentran en un lugar de cruce con las realidades propias del país atravesadas por las discusiones que a nivel estético y artístico acontecían en contraste con los referentes internacionales. Siempre en una versión cuyas coordenadas de sentido apuntaban a una transcripción localizada.

Hasta 1978, el uso del objeto cotidiano en el arte colombiano se había limitado principalmente a lenguajes artísticos como la pintura y la escultura dentro de una concepción más tradicional donde se utilizaba como un recurso visual, matérico o complementario de la imagen. Sin embargo, fue con la obra "Alacena con zapatos" del colectivo El Sindicato que se produjo un importante punto de inflexión en esta tendencia.

A pesar de la crítica proveniente de un sector que se autodenominaba vanguardista, esta obra logró incorporarse en el panorama del arte nacional y demostrar que el uso del objeto cotidiano podía ser un terreno fértil para cosechar una identidad plástica propia. Se trataba de un enfoque que iba más allá de la apropiación o referencia heredada del ready-made y se alejaba también de las derivas surrealistas y dadaístas.

"Alacena con Zapatos" no solo desafió las convenciones artísticas establecidas, sino que también introdujo una nueva forma de abordar y reinterpretar el objeto cotidiano. A través de esta obra se evidenció la capacidad de transformación y resignificación de los objetos que habitan el día a día. Ya no se trataba solo de utilizarlos como elementos visuales o materiales, sino de

explorar su carga simbólica, su contexto social y su relación con la identidad y la memoria colectiva de una manera directa.

La obra de "Alacena con Zapatos" abrió un camino hacia nuevas posibilidades creativas y conceptuales en el arte colombiano. Rompió con la idea de que el objeto cotidiano era solo un complemento o accesorio en la producción artística y lo convirtió en un lenguaje protagonista.

"Alacena con Zapatos" marcó un hito importante en la historia del arte colombiano al demostrar que el objeto cotidiano podía ser un recurso creativo valioso y un generador de identidad plástica. Esta obra abrió las puertas a nuevas reflexiones, discusiones y exploraciones en torno al uso del objeto cotidiano en el arte trascendiendo las convenciones establecidas y dando lugar a una nueva forma de abordar la relación entre el arte y lo cotidiano.

En conclusión, la obra Alacena con Zapatos del colectivo El Sindicato presentada al público en 1978 formó parte de este compendio conceptual del segundo capítulo de esta tesis y se define como la primera obra en la historia de las artes plásticas en Colombia en donde el objeto cotidiano se presenta de manera explícita y que es reconocida dentro de la institución del arte al ser puesta en escena en el contexto de un Salón Nacional de Artistas, ser aceptada para la exhibición y más aún, haber sido premiada y destacada por los jurados del momento.

Esta obra fue un punto de quiebre, de apertura y de partida para las diversas manifestaciones venideras en donde el objeto cotidiano tomaría lugar. *Alacena con Zapatos* fue la obra que logró incorporarse en el panorama del arte nacional mostrando un terreno fértil capaz de cosechar una identidad plástica superando la referencia heredada del ready made y otras derivas del surrealismo y el dadaísmo. Esta identidad o particularidad plástica a través del uso del objeto cotidiano se identificó por corresponder a una serie de problemáticas que distaban del carácter lúdico e introspectivo del arte que caracterizó dichas manifestaciones.

Estos cambios que introdujo *Alacena con zapatos* en el escenario del arte nacional en una especie de giro social conducente a la aceptación de la diferencia, los cambios del lenguaje cultural de la ciencia y el arte tuvieron una inevitable referencia para las obras que le sucedieron y que fueron analizadas en el tercer nodo conceptual de esta tesis.

Del análisis focalizado en este grupo de obras correspondientes al tercer nodo conceptual de esta investigación se evidencia un auge del objeto cotidiano en los diferentes sistemas de producción plástica como una estrategia y recurso sorpresivo en contraste con el devenir cotidiano de los objetos que en gran medida es irreflexivo. Se concluye que a partir de 1980 la multiplicidad de formas de producción en el panorama del arte colombiano toman el objeto cotidiano por la capacidad contenedora de sentido que va más allá de su utilidad. En este sentido el uso que el objeto cotidiano ha tenido en las obras de este último apartado recalca su supremacía en contraste con la técnica y el hacer, así como lo afirmó

Jean Baudrillard (1969) “El hombre se vuelve menos coherente que sus objetos. Estos últimos lo preceden, en cierta manera, en la organización del ambiente y, por consiguiente, imponen sus conductas”. No obstante tal afirmación no impide la capacidad humana de transformar los diferentes significados en función de sus propios objetivos y expectativas dentro de un tiempo, un espacio o campo de conocimiento siendo el arte una de las formas de abordaje simbólico más sofisticado.

En la década de 1980 hubo un cambio significativo en el arte contemporáneo en Colombia debido a que la presencia del objeto cotidiano se hizo cada vez más evidente. Este elemento se destacó no solo en obras icónicas de performance, instalación y video instalación, sino también en un compendio multidisciplinario que se convirtió en el objeto de estudio y análisis de esta investigación. La utilización del objeto cotidiano permitió expresar ideas que de otra forma no podrían ser comunicadas, lo cual reflejó una necesidad absoluta de los artistas para ir más allá de una simple relación natural con el objeto. Así mismo, se reemplazó la representación por la presentación del objeto a la que se le otorgó una fuerza expresiva única e indescriptible. Esta novedosa forma de creación se convirtió en una herramienta relevante para la expresión artística, lo que llevó a los artistas a una necesidad imperiosa de utilizar el objeto cotidiano de esta manera.

Lo particular de estos procesos en los que el objeto cotidiano deja de ser simplemente un elemento visual o material dentro de una obra para convertirse en

un vehículo de expresión y representación de ideas que de otra forma serían difíciles de contener. Los artistas encontraron en el objeto cotidiano una forma de abordar temas complejos y profundos y de interactuar con el público de manera directa y tangible.

En conclusión, la presencia del objeto cotidiano en el arte contemporáneo en Colombia a partir de 1980 representa un cambio significativo en la manera en que los artistas se relacionan con su entorno y manifiestan sus experiencias, acontecimientos y saberes. El objeto cotidiano se convierte en un lenguaje estético plástico poderoso capaz de contener ideas y emociones que se proyectan de manera directa.

Las obras de María Teresa Cano, María Teresa Hincapié y Ana Claudia Múnera son un ejemplo claro de cómo el objeto cotidiano se ha convertido en un elemento esencial para expresar y abordar formas complejas de intimidad que solo las artistas conocen de primera mano. Al llevar estas experiencias al plano visual a través del arte, estas artistas han logrado visibilizar problemáticas recurrentes en el contexto doméstico enriqueciendo el diálogo cultural y social. La complejidad de este proceso radica en la necesidad de hacer visible lo invisible, de hacer tangibles experiencias y emociones que, de otra manera, podrían pasar inadvertidas. El objeto cotidiano se convierte así en un recurso invaluable para la expresión artística y la exploración de las complejidades humanas.

El uso del objeto cotidiano en la obra de artistas como Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo y Rosemberg Sandoval es testimonio de la estrecha relación

entre el arte y los acontecimientos sociales y políticos que han marcado la historia de Colombia. Estos artistas han encontrado en el objeto cotidiano una herramienta pertinente para abordar y reconstruir esos hechos, así como para evocar la memoria colectiva y personal.

En sus obras, el objeto cotidiano adquiere una carga simbólica y emocional que se convierte en un dispositivo evocador que remite a contextos específicos y a experiencias compartidas. A través de la selección y la manipulación de los objetos, los artistas logran crear metáforas visuales que invitan a reflexionar sobre determinadas realidades.

La utilización del objeto cotidiano como contenedor de memoria es especialmente relevante en un contexto como el colombiano en el que la historia está marcada por conflictos y tensiones sociales y políticas. Estos artistas utilizan el objeto cotidiano como un texto visual que narra historias y experiencias y que permite un acercamiento a la complejidad de esos acontecimientos desde una perspectiva estética del arte.

Además, el objeto cotidiano se convierte en un elemento de resistencia y reivindicación. Mediante los procesos de estos artistas adquiere una nueva significación y se convierte en una herramienta para cuestionar y desafiar las narrativas dominantes. En sus planteamientos, el objeto cotidiano se subvierte y adquiere una voz propia permitiendo que las historias y las experiencias marginales sean visibilizadas.

En conclusión, el uso del objeto cotidiano en la obra de Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo y Rosemberg Sandoval demuestra cómo este recurso puede estructurar una amplia gama de expresiones plásticas y ser un recurso oportuno para la reconstrucción de los hechos, la evocación de la memoria y la resistencia frente a las narrativas establecidas. Estos artistas invitan a reflexionar sobre la realidad de Colombia y a cuestionar las percepciones a través de la mirada transformadora que otorgan al objeto cotidiano.

Estos artistas han utilizado el objeto cotidiano de manera magistral para reconstruir hechos y situaciones complejas aportando su perspectiva única y profunda a través del arte. Las obras citadas en este apartado son un ejemplo claro de cómo el objeto cotidiano se ha convertido en una pieza clave en la evocación y la contención de la memoria colectiva, tal como un texto con una capacidad narrativa más profunda que la propia palabra. Al utilizar objetos comunes y familiares, estos artistas han logrado conectar con la experiencia de la gente común, y al mismo tiempo, ofrecer una reflexión crítica sobre la realidad política y social del país. El objeto cotidiano se ha convertido así en un dispositivo evocador y en un poderoso medio de comunicación capaz de transmitir mensajes profundos y emocionales que trascienden el lenguaje verbal.

El objeto cotidiano en el arte en Colombia ha sido utilizado de diversas maneras y una de ellas es a través de una aproximación a la ficción y a la paradoja. Esta estrategia artística permite a los artistas abordar problemáticas y

contextos tanto del pasado como del presente utilizando el objeto cotidiano como una herramienta para desestabilizar la realidad y construir nuevos relatos.

En las obras de artistas como Carlos Castro y Sonia Yépez, el objeto cotidiano se presenta en un estado alterado desafiando su propia naturaleza y trascendiendo su función original. Esto genera una sensación de extrañeza y sorpresa en el espectador que se ve confrontado con la paradoja de ver algo familiar y al mismo tiempo desconocido.

A través de esta aproximación a la ficción y a la paradoja, los artistas logran explorar diversas temáticas y problemáticas sociales, políticas o culturales. El uso del objeto cotidiano en un estado alterado invita a reflexionar sobre las contradicciones y ambigüedades de la realidad y plantea interrogantes sobre las convenciones establecidas.

Además, esta estrategia permite a los artistas crear narrativas alternativas y subvertir las estructuras preestablecidas. Al desestabilizar la realidad y presentar el objeto cotidiano en un contexto o dinámica inesperada se generan nuevas posibilidades de interpretación y se invita al espectador a cuestionar sus propias percepciones y prejuicios.

En conclusión, la aproximación a la ficción y a la paradoja por medio del objeto cotidiano a través de las obras de Carlos Castro y Sonia Yépez ejemplifican cómo esta estrategia puede generar nuevas narrativas y reflexiones críticas sobre la realidad. El objeto cotidiano se convierte así en un recurso versátil

y potente para abordar cuestiones complejas y estimular la imaginación del espectador.

A través de la alteración del objeto cotidiano, los artistas mencionados han logrado introducir un elemento de sorpresa en sus obras generando una tensión entre lo familiar y lo extraño. La manipulación del objeto cotidiano ha permitido la creación de un espacio de exploración y experimentación en el que se puede jugar con las percepciones y las expectativas del espectador. En este sentido, el objeto cotidiano se convierte en una herramienta para la creación de nuevas realidades y la exploración de lo desconocido.

La utilización del objeto cotidiano en el arte contemporáneo en Colombia ha permitido la exploración de una amplia gama de temáticas y enfoques creativos. Desde la reconstrucción de la memoria colectiva, la reflexión crítica sobre la realidad social y política, hasta la creación de nuevas realidades a través de la manipulación del objeto cotidiano, los artistas han encontrado en este recurso una fuente inagotable para la creación. Desde esta perspectiva, el uso del objeto cotidiano en el arte se presenta como una estrategia invaluable para lograr una poética que permite capturar aquello que de otra manera resultaría inasible. En lugar de enfocarse en demostrar habilidades o destrezas, el artista se concentra en explorar las posibilidades estéticas del objeto cotidiano y en cómo éste puede contribuir a la construcción de un discurso visual.

El uso del objeto cotidiano en el arte en Colombia desde la perspectiva de esta investigación se presenta como una cosa irremplazable cuando se trata de

crear una poética de lo inasible. Retomando la frase de Bernardo Salcedo con la que se inició esta tesis, “las manos son el enemigo número uno del arte”, es una expresión no literal donde se ratifica la importancia del uso del objeto cotidiano como medio contundente para una aproximación a la construcción poética de un decir, sin redundancias y pretensiones en demostrar habilidades o destrezas. Esta frase representa un episodio sensato de la creación. Es una demostración de la capacidad estética que el objeto cotidiano conserva, la cual se obtiene mediante la observación y análisis profundo. Tal como se refirió Adorno a los escritos de Benjamin en *Sobre Walter Benjamin*: “insistió contemplar todos los objetos tan de cerca como le fuera posible, hasta que se volvieran ajenos y como ajenos entregaran su secreto” (Adorno, 1995, p. 70).

Novedad e importancia de la investigación

La novedad de esta propuesta está sujeta a la especialidad en que se hace énfasis -el objeto cotidiano- focalizado en los múltiples medios y lenguajes que comprende el campo de producción visual artística en Colombia. Se centra en desplegar diferentes perspectivas que en la actualidad se tienen del arte a partir de las manifestaciones que se configuran por la implementación o uso de objetos cotidianos.

Su importancia estriba en la consolidación de un documento que describe el fenómeno, la evolución y la transformación de los objetos cotidianos en el ámbito artístico, que a la vez sea un referente de consulta para el diverso grupo de

estudiosos del arte y que sirva como antecedente que posibilite el apoyo de futuras investigaciones.

En este sentido desarrollar una investigación focalizada en la dinámica de los objetos en el arte colombiano, no sólo desde un ejercicio creativo-plástico, adquiere su mérito en la medida de constituirse como un documento de referencia histórica y teórica que orienta, guía y estructura posteriores acercamientos a estos planteamientos conceptuales y focos de estudio.

Hay que reconocer, tal como ya se mencionó en el apartado introductorio de esta tesis, que existen diversos planteamientos que abarcan el objeto desde la historia y teoría del arte, la filosofía, antropología, entre otros. También tiene mérito la pertinencia de investigaciones de esta índole en el contexto artístico colombiano, ya que es necesario ampliar los postulados frente a los cuestionamientos que se han abordado en este proyecto investigativo. Por lo tanto, esta investigación conlleva a su vez a ser un aporte a los procesos académicos de la Universidad de Antioquia.

Pertinencia académica o disciplinar, institucional o social de la investigación

La pertinencia de este proyecto de investigación en estos niveles contextuales como lo disciplinar, lo institucional y lo social se resuelve dentro de los siguientes argumentos: a nivel disciplinar, esta investigación se enmarca dentro del campo del arte, el cual pretende abarcar tanto los aspectos

conceptuales como también los planteamientos concretos registrados en la producción plástica por parte de los artistas colombianos, en donde el objeto cotidiano se ha configurado como eje de trabajo. En este sentido este proyecto puede manifestarse como un aporte al arte, puesto que se dedica a tratar una característica particular en la producción plástica en Colombia.

A nivel institucional y social, esta tesis es pertinente por referirse a un fenómeno que a la vez de ser evidenciado y problematizado por el arte, también se extiende hasta la misma dinámica social ya que los objetos, tal como se ha argumentado, hacen parte de nuestra estructura social, demarcan los rasgos de una cultura y por ende de los individuos. Por consiguiente, esta investigación enfocada en los objetos cotidianos en el arte en Colombia no solo se define dentro del propio campo disciplinar, por el contrario, cuenta con la amplitud para ser comprendida como un nuevo conocimiento compactado, susceptible de ser abordado por otros campos de conocimiento.

Anexo

Anotaciones y pre-textos sobre la obra del autor

Entre trampas y apariencias

Andrés Gaitán (Artista y docente de Artes y Estética en la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá)

No es extraño hoy en día asociar los principios de la pintura a un acto de representación. Los pintores en un momento dado, cualquiera que fuese su motivo o su técnica, relataban sucesos: caza de animales, pasajes bíblicos o abstracciones sobre la creación del universo, entre muchos otros. Sí es cierto, eran representaciones donde el mito y rito se unían en una sola imagen. Aun así, hoy vemos en esas representaciones como en otras tantas, que el engaño visual hace parte de ellas. Es decir, un animal o una persona allí dibujada no es lo mismo que una persona en vivo y en directo: es una representación que me hace ver un mundo dentro de este mundo y establecer asociaciones sobre mi realidad a partir de lo que veo pintado.

No será entonces extraño saber que esa magia, pero al mismo tiempo esa “trampa” que conlleva la representación siga siendo el móvil para entablar una conversación en el mundo contemporáneo. Daniel Fernando Gómez tiene en su trabajo cuatro elementos fundamentales que nos ayudan a descifrar ese terreno al que está incursionando: la minuciosidad y laboriosidad de las diferentes técnicas utilizadas en sus objetos y el humor y la ironía en la representación. No cabe duda

de que en cada una sus “trampas” se encuentran entrelazadas estas líneas haciendo que el espectador se sumerja en ellas y quede atrapado como si fuesen una telaraña.

No es solamente el hecho de que el objeto esté finamente elaborado. Aunque esto hace parte de su lógica y de su proceso estamos ahondando más en una mirada sobre el mundo de las apariencias. En una época hipervisual donde lo bello está sometido a unos cánones que en todo su espectro se trata de seguir al pie de la letra, estos objetos exaltan la fragilidad bajo la cual aparentemente se muestran. Sus “trampas” son entonces, irónicas representaciones de las apariencias que rigen el mundo contemporáneo. Por ello las vemos como objetos de culto, a pesar de que son absolutamente ordinarias o cotidianas; por ello nos rendimos ante su perfecta apariencia aun sabiendo que la bondad de la apariencia está en el engaño. De la misma manera como seguramente los seres humanos sabíamos que el bisonte pintado no era el mismo que pastaba en las sabanas arcaicas, sabemos que una puntilla o un destapador de Gómez no es el mismo que encontramos en un cajón de nuestra casa. Sea esta ambigüedad lo que seguramente nos sacará una sonrisa al acercarnos a cada una de sus “trampas”.

La inutilidad del arte

Margarita Calle (Doctora en Humanidades de la Universidad del Valle. Directora de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira)

Con su obra, Daniel nos confronta con varios de los desafíos que encierra la pregunta por el valor y la función del arte. En los objetos que este artista crea, la función transfiguradora y poética emerge con toda su fuerza, creando un contrapunto que permite discernir la pregunta por el modo como acontece el arte y por la utilidad que éste tiene en una sociedad cargada de urgencias y nostalgias.

Son muchas las ocasiones en las que, quienes nos hemos dedicado al estudio de las prácticas artísticas, hemos tenido que explicar que el arte no sirve para resolver problemas de la vida práctica y que a pesar de implicar situaciones que comprometen la vida social, política, religiosa y afectiva, la labor del arte radica en abrirnos a la comprensión de aquellas realidades que nos confrontan con nuestro propio presente.

Es gracias a esa función reveladora-propia de las buenas creaciones expresivas que el trabajo de Daniel Gómez se presenta como la provocación necesaria para detonar una realidad encasillada en las formas y los usos, abriéndonos paso a un universo trastocado en sus significados donde, como lo señaló Nietzsche, “no hay los hechos, sólo interpretaciones”.

Ahora bien, es importante señalar que al transfigurar el objeto utilitario invirtiendo su valor de uso, Daniel asume, sobre todo, una postura ética y política que es clave para la consideración de su trabajo pues desafía el estatus quo heredado de la tradición, instalando la lógica de un accionar distópico que se afianza en el simulacro de lo absurdo y lo aparente, como lugares de despliegue del potencial expresivo del objeto escultórico.

Por eso la figuración que está empezando a tener la obra de este artista en el contexto nacional la debemos interpretar como una señal muy positiva del modo como un proyecto creativo que articula la investigación y la creación plástica, arroja señales valiosas para el proyecto personal del creador y para los programas educativos de pregrado y posgrado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Tecnológica de Pereira, en los cuales alcanzó su formación profesional.

Texto para la exposición Futuro Ahora -La Esquina Galería-

Eduardo Serrano (Crítico, curador, gestor e historiador del arte colombiano)

Daniel Gómez re-crea objetos de la vida cotidiana con un profundo sentido conceptual puesto que, bien por las características de su reproducción, por los materiales en los cuales han sido realizados o por los ensamblajes de que han sido objeto, disparan en la mente del observador relaciones imprevistas que le permiten penetrar en la esencia misma del objeto, descubrirle otras propiedades y características y crear una conexión entre la idea del objeto y el objeto en sí, entre sus funciones y su presencia. Sus obras no son simples creaciones formales, sino que además de instructivas acerca de los objetos que interpreta, conllevan comentarios de tipo político o social conduciendo ingeniosamente a reflexiones acerca de lo equívoco, de lo aparente, de lo aceptado sin reticencias. Sus piezas son pequeñas y por lo general de una gran fragilidad lo que puede interpretarse como un rechazo a las grandes dimensiones y a las ambiciones de perdurabilidad

de buena parte del arte producido en estos tiempos.

Sinobjeto

Oscar Salamanca (Doctor en Artes de la Universidad de Barcelona. Profesor Asociado de la Licenciatura en Artes Visuales de la U.T.P.)

Una vez me tropecé con un objeto que desafiaba en su anatomía la realidad. Me alejé lo suficiente, lo rodeé, lo indagué en esa forma, quise dibujarlo, tocarlo, apropiarme de él sin éxito. Me acuerdo de que estuve jugando con este objeto durante unos días, permití en ese momento que el tacto de mis dedos me informara de algunos detalles hápticos vedados para mi ojo agudo de pintor.

El objeto pertenecía a la categoría de las cosas, como bien lo puede ser el arte, diferenciándose por la experiencia. Yo había accedido al objeto de una manera novedosa y quizás más creativa que la simple observación que nutre el análisis crítico luego de la expectación del gusto y la fascinación. La contingencia del objeto abarcaba una especie de retracción de sentido prefigurado en la estética dentro de un mundo estetizado de movimiento discontinuo: estética de la desaceleración, pieza clave de una buena idea sin trascendencia egregia por su humanidad implícita.

La realidad o la irrealidad, en verdad, no asistieron en aquel festín de mirada y pensamiento arte con recuerdo material y nostalgia de significado, ya que, al fin de cuentas, alguien había dejado abandonado el objeto sin preocuparse por lo sensible. Yo naufragué, lo confieso: la exigencia de sentido trascendía el

ingenio y la piel de la mirada cuidada. El arte vino después. Y ya era demasiado tarde. Daniel Gómez fabrica maquinarias para la curiosidad en un territorio aparente del arte, su laboratorio es una exégesis de tropos y sinécdoques atropelladas que exploran la composición íntima y conceptual de las cosas del mundo. Imaginemos por un momento un corte transversal de un afluente nutrido de antemano por especies, sustancias, colores, sensaciones y sonidos de realidades, tantas como razones del arte. Daniel sabe del poder de ir dejando cosas por ahí tiradas con alguna intención, no sabemos si amorosa o cínica.

Texto para la exposición Esto es otra cosa –Galería Enrique Guerrero–

México

Oscar Salamanca

La obra de Daniel Gómez se inscribe en la esfera de la intelectualización de los objetos como producto de reflexiones acerca de las relaciones entre vida humana, cotidianidad, coleccionismo y nociones expectantes de arte, donde el espectador se encuentra invitado a participar desde plataformas de juego, coautoría y descubrimiento. Con cada “objeto” el autor nos introduce en tergiversaciones epistemológicas construidas con base en transgresiones del diseño mediado por el arte como forma de nueva presentación o construcción de lo natural. El laboratorio de realización escultórico da cuenta del uso de resortes de extracción y dominio en la extrañeza alimentada con fuertes referencias paraliterarias y de poesía visual. Su preocupación también consiste en abordar el

espacio expositivo de manera totalizadora, para ello coloca el objeto re- construido sobre escenarios planificados con los cuales aumenta el significado o magnifica una pretendida alusión de axiometría compleja, que, al final, establecen un delicado lenguaje de equilibrio del soporte y la obra.

Estética de lo ordinario

Cynthia Farina (Doctora en Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona. Docente del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología Sul-rio-grandense, Campus Pelotas, Brasil)

Modo de hacer:

- Sacar del ordinario un objeto; (Ser sacado del ordinario por él; desprevenirse)

- Insertar en el objeto esa pasión primaria por lo inútil; (Tornarlo imprestable; desamparar en él lo funcional; dejarse amar por él; tornarse imprestable como él; desear ese acontecimiento; “el amor nos hace videntes (y no ciegos, como dicen aquellos que no saben lo que es el amor)”); buscar salidas para el mar)

- Hacer vivir en el objeto una vida sin objetivo; (Hacer vivir en la cosa una vitalidad no cosificada; dar expresión a la vitalidad que enriquece aquello de lo que se apropia) (Un objeto desregulado está atravesado por una cierta “impotencia”: extraer de ella una potencia superior)

- Excitar la materia; ser excitado por ella (Empapar en una sensación la materia; manufacturar la forma; hacer exhalar de ella una atmósfera; recoger esa nube virtual (sensaciones, densidades y texturas propias; ofrecer su fuerza) (Figurar palabras en la materia; conversar con ellas) (Practicar minería: lanzar y recoger minas; desestimar valores arbitrarios de antemano) (Engastar joya en el hábito del hombre cualquiera)

- Disponer herramientas; (Hacer brotar herramientas de cosas; preparar cosas capaces de experimentar con el mundo; congregarse en lo inútil, en lo disfuncional, en lo afásico) (Irrealizar series no ordenadas y no jerárquicas de utensilios; crear artimañas a lo común)

- Fascinar el día a día; aproximar el cuerpo; hacer intimidad; (Exceder lo cotidiano a través de lo cotidiano; crear un mundo con las manos; cultivarlo; “todo lo que no invento es falso”) (Estar presente donde se está; entregarse a esa intimidad; hacer entrar en el objeto espacios de experiencia; conducirse por ellos; dar oídos a los cambios de estación)

- Desacelerar el tiempo; (Acercar el tiempo al toque; doblarse con él) (Resistir).

Objetos Narcotizados, obra de Daniel Gómez

Gabriel Mario Vélez (Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Decano Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia)

Son muchas las estrategias que en la escena contemporánea de las artes ha recuperado el protagonismo del oficio y de la materialidad en el obrar del artista. Ya no puede decirse que se trate de un gesto de respuesta o de choque frente a las acciones de desmaterialización y de reivindicación del concepto por las que discurrió la producción artística tras acciones tan resonadas como las de Marcel Duchamp, Joseph Kosuth o Antonio Caro.

Ciertamente el ánimo reaccionario que se impuso y se enseñó como estrategia durante la vigencia de las vanguardias históricas pierde todo ímpetu dando lugar a una militancia dispersa y atomizada. Transito que se produce durante el siglo XX (particularmente en las últimas décadas), por lo que ahora, en la medianía de la segunda década del XXI, el ánimo beligerante prácticamente desaparece y ya son pocos los creadores que se declaran en pie de lucha o reivindican un papel de confrontación en contra el sistema del arte. Eso no quiere decir que el hacer del artista se haya desactivado en la dimensión política, ni tampoco que se haya declarado vencido; pero tampoco le interesa o se preocupa por ostentar la victoria.

Ahora el campo de batalla del artista incursiona en motivaciones que se arriman menos a las problemáticas semánticas de las artes y más a los vínculos con los entornos donde las obras operan o se disponen a una interacción social. Como se dijo, se trata también de un ejercicio político, pero en el cual el papel del artista se modula para asumir el rol de un agente de activación, y la obra opera

convertida en una especie de dispositivo o catalizador para la acción, de la cual, se esperan efectos en las propias dinámicas sociales. Esto es, se demanda del espectador cambiar su estatus para activarse como un participante en interacción.

Así mismo la obra abandona los lugares tradicionales de circulación o fuerza a estos espacios a negociar la sacralidad que imponen para admitir otras fórmulas de vinculación, motivadas por la resonancia que producen las temáticas o los asuntos abordados en la obra. Estas reverberaciones demuestran que el canal de comunicación fluye en doble vía, sin que esto signifique que se ceda a la obviedad o se recurra al oportunismo.

En la obra de Daniel Gómez el hacer y la materialidad cobran importancia capital. Su aproximación invoca la recuperación del oficio en la intersección entre el artesanado y el arte. Reclama del uno y del otro los valores que les dan relieve, pero también los pone en cuestión, dejando en el lugar de la ambigüedad el espacio en el cual la interpretación pareciera ubicar (o reclamar) su lugar de enunciación. Porque es un objeto utilitario y decorativo también, pero su utilidad se interviene, no para desactivarla sino para proponer una que se enraiza en la primera y que también es posible, pero que jala del contexto el argumento que la sustenta. Es así mismo que se inventa la denominación de la Exposición, *Objetos Narcotizados*, porque los objetos aparecen en su plenitud raptando la consciencia a un estado alterado, donde esta realidad acontece con naturalidad. No es una tarea fácil. Como si el contacto con el objeto produjera un cierto efecto de contaminación, a la manera de los artilugios sacralizados.

Ese es el tipo de interacción que demanda el artista. Exige de quien se aproxima a los objetos ceder el control de la racionalidad para admitir, no la irracionalidad, sino el intersticio.

Finalmente debe mencionarse un aspecto que no es posible detectar de manera directa, pero es gravitacional en la obra de Daniel Gómez, se trata de la tensión entre lo autobiográfico y el procesamiento que le da aparición a las técnicas, a los materiales y en última instancia a la obra. Porque hay que conocer el poderoso vínculo con sus padres para dimensionar el papel de cada uno de estos ingredientes en el conjunto general. Es en el fondo un homenaje. Que les ofrenda no sólo a sus padres, sino a la infancia que le regalaron y que ahora se concentra en estos dispositivos plenos de artificiosidad, a la manera de un niño que se divierte y nos invita a su patio de juegos.

Sinobjeto

Jorge Lagos Vélez (Profesor en la Universidad de Caldas, Maestro en Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Medellín y la Universidad de Caldas.)

Daniel Gómez es un artista innovador que configura una marca significativa en la producción plástica contemporánea en Colombia. Su obra se destaca por su enfoque conceptual y de irónica experimentación con diversos materiales y formas, lo que le permite crear un universo artístico, poético y ambiguo.

En primer lugar, su enfoque conceptual es un rasgo distintivo de su obra. A través de sus piezas, Gómez aborda temas profundos y abstractos, planteando preguntas y reflexiones sobre la naturaleza de la realidad y la percepción que se tiene de ella. Su capacidad para expresar ideas complejas a través de formas tangibles muestra su capacidad creativa. Además, su disposición a experimentar con múltiples materiales y técnicas muestra una apertura hacia nuevas formas de expresión y una incesante búsqueda de innovación. Esta actitud audaz lo ha llevado a traspasar los límites tradicionales del arte plástico y a crear objetos que sorprenden y fascinan a quienes las observan.

El universo poético y ambiguo que Daniel Gómez construye en su obra es cautivador. Sus piezas a menudo invitan al espectador a explorar y descubrir múltiples capas de significado, generando una experiencia enriquecedora y profundamente personal. A través de su obra, Gómez desafía las percepciones establecidas y crea un espacio para la reflexión y la imaginación.

Un aspecto fascinante de su trabajo es la manera en que juega con la realidad y la ficción. Sus objetos pueden no ser lo que parecen a simple vista, presentando un mundo donde lo tangible y lo intangible se mezclan, y donde las fronteras entre lo real y lo imaginario se desdibujan. Este enfoque invita al espectador a cuestionar su propia percepción del mundo y a adentrarse en un territorio enigmático y en constante cambio.

Además, la capacidad de Gómez para partir de su realidad y crear un mundo imaginario basado en ella, muestra su habilidad para fusionar lo cotidiano con lo fantástico. Su obra es un reflejo de su visión única del mundo y su capacidad para ver lo extraordinario en lo ordinario, lo que lo convierte en un artista excepcionalmente creativo y singular.

La capacidad creativa de Daniel Gómez decodifica y juega con la percepción de quien observa sus obras, él logra extender la realidad.

Creatividad como imaginación constructiva

Diana Montoya (Profesora de la Universidad de Caldas, Maestra en Neuropsicología de la Universidad de San Buenaventura)

La creatividad que se constituye en el fundamento de la obra del artista Daniel Gómez, a partir de los nuevos usos que le da a los objetos a través del arte se representa en sí misma como habilidad cognitiva -la capacidad para producir cosas nuevas y valiosas-, en su trabajo se expresa con fluidez, flexibilidad, originalidad y pensamiento divergente. Cada uno de los objetos que constituyen la obra de este artista compromete la totalidad de su comportamiento psicológico y de su correlación con el mundo, así cada uno de sus objetos concluye en un cierto producto, que puede ser considerado y adecuado a un contexto utópico, irreal o ficcionario. Una obra tan sistemática y disciplinada como la que nos presenta Daniel Gómez toma distancia de las perspectivas históricas desde las cuales la

creatividad se entendió inicialmente como un proceso mítico e irracional o como un arranque súbito de inspiración. Actualmente desde teóricos contemporáneos de la Psicología y las Neurociencias, como Hayes & Gardner, se ha demostrado el hecho de que la adquisición de un elevado nivel de competencia en diversos campos, entre ellos el trabajo creativo requiere al menos diez años de constante trabajo en el que se crean interminables listas de pensamientos, imágenes, interrogantes, sueños, esquemas, comentarios, argumentos y notas mediante las cuales el artista elabora el mapa cognitivo de su producción, que hoy como lectores podemos ver concretado en la obra que se nos presenta

Anotaciones y pre-textos sobre los autores

Margarita Calle

(Doctora en Humanidades de la Universidad del Valle. Directora de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira).

Es profesora titular de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira donde dirige la Maestría en Estética y Creación y coordina el grupo de investigación en Arte y Cultura, categoría A en Colciencias. En 2013 obtuvo su título de Doctora en Humanidades por la Universidad del Valle, con la tesis: “Descentramientos estéticos y prácticas artísticas contemporáneas. La paradoja de las identidades y de la negociación cultural”, dirigida por el Doctor Jairo Montoya Gómez. Fue columnista del periódico La Tarde y El Diario de Pereira hasta septiembre de 2017. Participa como curadora de diferentes proyectos expositivos vinculados a los programas de

extensión cultural del Departamento de Humanidades y la Maestría en Estética y Creación de la UTP. Ha publicado los siguientes libros producto de sus investigaciones: Perspectivas históricas de las artes plásticas en Pereira, Metáforas urbanas, El artista y la ciudad, entre otros.

Cynthia Farina

(Doctora en Ciencias de la Educación de la Universidad de Barcelona. Docente del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología Sul-riograndense, Campus Pelotas, Brasil).

Tiene Posdoctorado en Educación (2012) del Programa de Posgrado en Educación de la Pontificia Universidad Católica de Río Grande del Sur-PUC-RS. Es Especialista y Maestra en Educación por la Universidad Federal de Pelotas-UFPel (1991-1999) y Licenciada en Educación Artística- Artes Plásticas de la UFPel (1987). Es profesora titular del programa de Posgrado en Educación, Línea de Investigación: Intervenciones espacio temporales en educación: filosofía, arte y tecnología, en el Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología Sul-riograndense, Campus Pelotas. Además, se desempeña como profesora invitada, colaboradora e investigadora en programas de Posgrado en Argentina y en Colombia. Lidera el Grupo Interinstitucional de Investigación Educación y Contemporaneidad: experimentaciones con arte y filosofía - EXPERIMENTA. Tiene experiencia en las áreas de Arte y Formación de profesores con énfasis en la articulación entre arte contemporáneo y filosofías de la diferencia. Sus temas principales son: el cuerpo, la formación estética y las políticas de lo sensible.

Andrés Gaitán

(Artista y docente de Artes y Estética en la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá).

Estudió Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia y cursó una Maestría y DEA en la Universidad de París I. Ha hecho varias investigaciones y ha dirigido proyectos educativos y culturales tanto en el Ministerio de Cultura como en la dirección del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. Ha ganado dos veces el premio nacional de crítica y dos veces el premio distrital de crítica. Ha publicado sus ensayos en diferentes medios y han sido reconocidos internacionalmente en la Universidad de Londres, en CUNY de Nueva York y en la Bienal de la Habana.

Jorge Lagos Vélez

(Profesor en la Universidad de Caldas, Maestro en Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes de Medellín y la Universidad de Caldas).

Es docente de Procesos de creación - talleres de Expresión del programa maestro en Artes Plásticas Universidad de Caldas y creador de la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas. Tiene una Maestría en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM. Su pintura es una herramienta de resistencia frente al conflicto interno vivido en Colombia. Trasciende los límites entre la abstracción y la figuración y la crea a partir de una necesidad desafiante en un espacio y tiempo concretos. Participó en la exposición individual Exudaciones que se publicó en el

Jardín de Artista U.T.P, en 2020, en el blog de Jardín de artista bajo el Proyecto intertextualidades críticas y en la exposición colectiva Paisajes discontinuos... miradas diversas que se llevó a cabo en 2018 en la Universidad de Caldas.

Diana Montoya

(Profesora de la Universidad de Caldas, Maestra en neuropsicología de la Universidad de San Buenaventura)

Es profesora de Evaluación del aprendizaje, Neuropsicología Cognitiva y Teorías del aprendizaje. Tiene una Especialización en Neuropsicopedagogía de la Universidad de Manizales y está cursando el doctorado en Ciencias Cognitivas en la Universidad Autónoma de Manizales.

Oscar Salamanca

(Doctor en Artes Universidad de Barcelona. Profesor Asociado de la Licenciatura en Artes Visuales U.T.P.).

Obtuvo su doctorado con una tesis “sobresaliente Cum Laude”. Tesis doctoral - La memoria del Goldfish: Presentación y Representación del animal en el dibujo occidental de finales del siglo XX (1970- 2000). Es artista plástico y ha participado en exposiciones colectivas en Estados Unidos, Bolivia, Brasil, Perú, Ecuador, México, Venezuela, Argentina, Cuba, Portugal, Principado de Andorra, España, Alemania, Grecia, Indonesia, Israel y Colombia. Ha hecho 23 exposiciones individuales en Colombia, México, Venezuela y España.

Ha sido ganador de la beca de investigación curatorial del Ministerio de Cultura de Colombia en 2008 (región imaginada) y en 2014 (estar en situación, perforar el contexto); beca para artistas Carolina Oramas del gobierno colombiano; beca Unesco; beca de la secretaria de Relaciones Exteriores de México; Il premio del 1er salón de arte joven de la Galería Santa Fe; Generación 2003 premios y becas de la caja Madrid, España y mención en el XVII Salón F.A. Cano de la Universidad Nacional.

Ha sido jurado en el Salón F.A Cano de la Universidad Nacional, Concursos de pintura en Martorell España y jurado del portafolio de becas-pasantías 2006 del Ministerio de Cultura de Colombia.

Sus temas de especialidad son: pintura, escultura, fotografía, videoarte, cerámica artística, dibujo, filosofía estética, crítica de arte, arte contemporáneo y gestión cultural.

Eduardo Serrano

(Crítico, curador, gestor e historiador del arte colombiano).

Estudió Antropología en las Universidades de los Andes y de Nueva York. Fue Director de la Galería Belarca entre 1970 y 1974 donde expusieron varios de los artistas que escribirían la historia del arte colombiano en las décadas siguientes: Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo, Beatriz González, Álvaro Barrios, Manuel Hernández, Jim y Olga Amaral, Omar Rayo, entre otros. Serrano se inició como crítico de arte teniendo a su cargo no sólo una

buena cantidad de los textos introductorios a las exposiciones en los catálogos de la galería, sino también más de 150 artículos de prensa que fueron publicados en El Tiempo y El Espectador, pero también en otras publicaciones periódicas. Se ha convertido en el más constante y destacado comentarista de la plástica hasta el presente.

Desde 1974 hasta 1994 se desempeñó como Curador del Museo de Arte Moderno, organizó la presentación de unas 360 exposiciones y escribió los textos introductorios a la mayoría de ellas. Entre 1994 y 1999 se desempeñó como crítico de arte de la revista Semana y escribió más de 170 textos que son fundamentales para comprender los intereses artísticos de finales del siglo XX en Colombia. Ha publicado numerosos libros como crítico e historiador que se han convertido en textos imprescindibles para el estudio del arte colombiano como Cien Años de Arte Colombiano, Andrés de Santa María, Roberto Páramo, Paisaje, Bodegón, Ciudad y el Bodegón en Colombia.

En 2010 Serrano hizo la curaduría para el Museo de Arte Moderno de Bogotá de la Video Exposición del Bicentenario: Artes Visuales en Colombia desde 1810, primera muestra en este medio que se llevaba a cabo en el país y que constituye una mirada desde la contemporaneidad a la plástica colombiana de doscientos años.

También ha ejercido los siguientes cargos: Miembro de la Junta Directiva de Colcultura 1990-1994, Curador de la Casa de Nariño 1990 –1994, Presidente de la

Asociación Colombiana de Museos 1989-1990, Miembro de la Junta Directiva de la Fundación Fullbright 1999-2005, Miembro de la Junta Directiva de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño 2000- 2009, Miembro del Comité Curatorial de la Cámara de Comercio de Bogotá 2004- 2011.

Gabriel Mario Vélez

(Doctor en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Decano de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia).

Es artista, docente, investigador y gestor cultural. Estudió el posdoctorado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2011); el doctorado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, España (2004); se graduó como Maestro en Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia, Medellín (1993). Su obra ha sido exhibida en exposiciones individuales y colectivas, con representación especial en América Latina, entre otros, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, el Salón Nacional de Artistas, la Escuela de Cine de Buenos Aires, Argentina y el Noviembre Fotográfico de La Habana, Cuba.

Sus exploraciones en el campo de la investigación-creación rastrean los lugares de cruce de las disciplinas favoreciendo iniciativas que apoyan el desarrollo de capacidades para la formulación e implementación transdisciplinaria de obras artísticas. Entre sus publicaciones se destacan: La fotografía como dispositivo mágico, Las historias mínimas del anónimo transeúnte, El efecto sujeto en la génesis digital y La investigación en artes, cuyos resultados provenientes de

diferentes procesos de investigación entrecruzan la teoría y la creación. Su trayectoria incluye conferencias internacionales, premios, curadurías y gestión de proyectos culturales y sociales.

Referencias

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Hidalgo Editora S.A. Buenos Aires.
- Barney, A. (1977). A propósito del “Diario-Objeto”. Nueva York. [Blog].
<https://www.aliciabarneycaldas.com/a-proposito-del-diario-objeto>
- Barney, A. (1982). El paisaje alternativo. Miguel González. *Arte en Colombia*. Volumen (19), p. 40-43.
- Barrios, A. (2006). Álvaro Barrios Habla. *Mundo*. Volumen (23), p. 49-50.
- Barrios, A. (2011). *Orígenes del arte conceptual en Colombia. Conversación con Ramiro Gómez*. Medellín, Colombia. Fondo editorial Museo de Antioquia.
- Benjamin, W. (2021). *Calle de sentido único*. Editorial Periférica. Cáceres, España.
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas*. Amorrortu/editores. Buenos Aires, Madrid.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus Ediciones S.A. España.
- Caballero, G.R. (1986). Feliza Bursztyn, Escultora. *Revista Escala/I.I.E.* P.6-11.
- Cardona, J. (2015). *Historia natural de los objetos insignificantes*. Fondo Editorial FCSH de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Colombia.
- Cerda, H. (2000). Los elementos de la investigación. Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos. Editorial El Búho. Bogotá.
- Conversación con Alicia Barney Caldas. (10 enero de 2014). *Errata, revista de artes visuales*. Volumen (10) p. 234-245

- Cooke, E. (2013). Carlos Castro Arias. Catálogo. La galería, Arte contemporáneo. Bogotá Colombia.
- Cotter, H., Jaramillo, C.M., & Malagón, M.M. (2005). *Beatriz González*. Bogotá, Colombia, Villegas Editores.
- Daconte, E. M. (1990). *50 años, Salón Nacional de Artistas. Edición, reseñas y selección de textos Camilo Calderón Schader*. Bogotá, Colombia. Derechos Editoriales: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura)
- Engel, W, (04 de octubre de 1964). La poesía de la chatarra: la exposición de Feliza Bursztyn. *El Espectador*, p.10-f
- Espinosa. M. (2000). El espacio de lo cotidiano y el sabor del etnos: estudios culturales latinoamericanos en la producción simbólica de lo «diferente». *La identidad iberoamericana: modernidad y posmodernidad*. p.85-103
- Fernandes, J. (2013). *Cildo Meireles*. Fundação de Serralves. Brasil.
- Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Siglo XXI Editores. Argentina.
- Fusco. C. (2017). *María Teresa Hincapié, Hacia lo Sagrado*. Bogotá, Colombia. Dirección Editorial de José Roca y Silvy Suárez. Colección de arte contemporáneo. Seguros Bolívar.
- García, F. P. (24 de octubre de 2018). *Beatriz Daza, un hito en la cerámica colombiana*. Festival internacional de cultura cerámica (FICC).
<http://eaficc2018.blogspot.com/2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.html?q=juegos+de+tazas+para+café>

- García, F. (24 de octubre de 2018). Beatriz Daza, un hito en la cerámica colombiana. FICC2018. [Blog]. Recuperado de <http://eaficc2018.blogspot.com/2018/10/beatriz-daza-un-hito-en-la-ceramica.html>
- Garzón, D. (2005). *OTRAS VOCES OTRO ARTE, Diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá, Colombia. Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Giraldo, S. (2012). "Yo servida en imágenes". *Revista Universidad de Antioquia*. Volumen (308), p. 113-117.
- Giraldo, S.A. (2009). Doris Salcedo, las Memorias y las Cosas. *Revista Universidad de Antioquia*, (297). Recuperado a partir de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/2082>
- Gómez, P.P. (2014). *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes.
- González, B. [Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes] (28 de junio de 2017). *Recuperar el aura- Sobre la obra de Beatriz González* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HDhVE605H3I>
- González, J. (2015). Doris Salcedo. Trauma y memoria. Colección de Arte Contemporáneo. Dirección Editorial José Roca y Alejandro Martín. Seguros Bolívar.
- Guerrero, M.T. (1986). Beatriz González, Pintora. *Revista*. P.3
- Gutiérrez, A., Montoya, A., Aguirre, A., Giraldo, S. (2011). La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010. Editorial Universidad de Antioquia, Colección Investigación / Artes. Colombia.

- Gutiérrez, N. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Colombia. Editor: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Versión y traducción de Elena Cortés y Arturo Leyte. Alianza Editorial, S. A Madrid
- Herzog, H. M. (2013). *Cantos Cuentos Colombianos: Arte contemporáneo colombiano*. Rio de Janeiro, Brasil, Editorial: Cobogo.
- Huertas, B. (2018). Esta es la obra de exposición de Sonia Yopez que se inaugura hoy en la Tertulia. *Diario El País de Cali*.
<https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/esta-es-la-exposicion-de-sonnia-yepes-que-se-inaugura-hoy-en-la-tertulia.html>
- Iovino, M.A. (2001). *Bernardo Salcedo: El Universo en caja*. Bogotá, Colombia, Editorial: Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Iovino, M.A. (septiembre de 2016). Lo que Dante nunca supo: Bernardo Salcedo. *Revista Credencial*. Recuperado de
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/lo-que-dante-nunca-suppo-bernardo-salcedo>
- Jaramillo, C.M. (2016). Conversación con Carmela. [Correo electrónico]
- Junca, H. (2007). Tejo en Versalles. Comiendo Burra, una obra Hilarante. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/tejo-versalles/87257-3/>
- Lopera, J. (2017). Notas sobre el instante, la memoria y el gesto en la obra de María Teresa Cano. *Revista Co-herencia*. Volumen (14), p.351-362.

- Löwy, M. (2002). Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia. Traducción de Horacio Pons. Fondo De Cultura Económica de Argentina
- Maderuelo, J. (2012). Caminos de la escultura contemporánea. Ediciones Universidad de Salamanca. España.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*. Siglo XXI. México.
- Mansfield. (2015). Procesos simplificados y respuestas conceptuales. Programa Nacional de Estímulos. Universidad de los Andes.
- Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España. Editorial Akal.
- Molano, A. (2019). Alfredo Molano Bravo y su última visión de Colombia. *El Espectador*.
- Moles, A. (1981). *Teoría de los objetos*. Tempo Brasileiro. Brasil
- Múnera, A.C. (24 de octubre de 1998). Hilando entre videos. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-845934>
- Mutis, S. (2007). Retrato en 16mm". *Revista Nómadas*. Volumen (27), p.171-195.
- Niño, V.M. (2011). *Metodología de la investigación*. Ediciones de la U. Bogotá.
- Oliveras, E. (s.f). *Teoría del objeto ambiguo en el arte contemporáneo*.
<https://dokumen.tips>
- Osorio, O. (2007). La impronta de los universos cotidianos. *Encuentro internacional Medellín*. Prácticas artísticas contemporáneas. | Publicado por Webmaster.
<http://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/ana-claudia-munera/la-impronta-de-los-universos-cotidianos/>

- Ravinovich, T. (2003). *Salón Arturo y Rebeca Rabinovich: Historia 1981-2003*. Medellín, Colombia. Editorial: Museo de Arte Moderno de Medellín.
- Restrepo, C. (1996). *La cerámica*. Medellín Colombia, Ediciones Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Restrepo, J.A. (2001). *TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Colombia. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Restrepo, J.A. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia. Ediciones Uniandes.
- Roca, J. (2000). Los espacios y las cosas. El mundo interior de María Teresa Hincapié. Bogotá, Colombia. Columna Arena nº23. Recuperado en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm>
- Rodríguez, M. (2016). *Voces íntimas. Relatos e imágenes de mujeres artistas*. Bogotá. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Rojas, G. T., (03 de octubre de 2018). El rescate de la memoria visual y objetual de María Teresa Cano. *Periódico El mundo.com*
- Roldán, O. (2014). Alacena con zapatos, El Sindicato. Revista Arcadia.
- Rubiano Caballero, G. (1991). Carol Young: cerámica. Bogotá: Centro Colombo Americano.
- Rubiano, G. (1975). *Historia del arte colombiano*. Bogotá, Colombia, Editores Salvat.
- Rueda, S. (2004). *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá, Colombia. Digitalización realizada por la Biblioteca Virtual del Banco de la República (Colombia)

- Rueda, S. (2011). Carlos Castro Arias. Catálogo. LA galería, Arte contemporáneo. Bogotá Colombia.
- Sandoval, R. (2013). Cantos cuentos colombianos, arte contemporáneo colombiano. Catálogo de la Exposición en la que participó Rosemberg Sandoval. Casa DAROS. Entrevista con Hans Michael-Herzog. Daros Latinoamérica
- Sandoval, R. (2015). Rosemberg Sandoval, obra 1980-2015 | Compilación: Paola Andrea Tafur. Colección Artes y Humanidades. Cali, Colombia
- Serrano, E. (1999). *Arte colombiano contemporáneo*. Bogotá, Colombia. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Serrano, E. [José David Dávila Arévalo] (2007). *Bernardo Salcedo entrevistado por Eduardo Serrano [Archivo de video]*.
<https://www.youtube.com/watch?v=FmMgeO7hwqs>
- Stempel, K., Ponce de León, C. (1995). *A propósito de Colombia*. Beziehungsweise kolumbien. Kulturhaus Lateinamerika e.V.
- Traba, M, (1974). Historia abierta del arte colombiano. Cali, Colombia, Secretaría de Educación departamental del Valle del Cauca. Museo de Arte Moderno La Tertulia.
- Traba, M, (1986). *Elogio de la locura, Feliza Bursztyn/Alejandro Obregón*. Bogotá, Colombia, Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Traba, M, (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Traba, M. (1990). *50 años, Salón Nacional de Artistas. Edición, reseñas y selección de textos Camilo Calderón Schader*. Bogotá, Colombia. Derechos Editoriales: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura)

Traba, M. (2018). *Historia abierta del arte colombiano*. [Recurso electrónico]. Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.

Villalobos, A. (2015). Rosemberg Sandoval, obra 1980-2015 | Compilación: Paola Andrea Tafur. Colección Artes y Humanidades. Cali, Colombia.

Wollheim, R. (2018). *El arte y sus objetos. Con seis ensayos suplementarios*. Machado Grupo de Distribución, S.L. España.