



CASA & OBJETO

EL LUGAR DE LO COTIDIANO

Yessenia López Lara

CASA & OBJETO

EL LUGAR DE LO COTIDIANO

Yessenia López Lara

CASA &
OBJETO
EL LUGAR DE LO COTIDIANO

Yessenia López Lara

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTES PLÁSTICAS

YESSENIA LÓPEZ LARA
Código: 09081035

© Autor: Yessenia López Lara

Imágenes

Yessenia López Lara

Diseño

Paula Baltán Salazar
paubaltan09@gmail.com

Fotografía de portada:

Yessenia López Lara

Corrección de estilo

La constructora

Tipografía:

Acumin Variable Concept

Copy left: Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales.

Impreso en Colombia — Printed in Colombia

ADRIANA PATRICIA TORRES CAP
Directora de trabajo de grado

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO
DE ARTES PLÁSTICAS

POPAYÁN
OCTUBRE DE 2019



Universidad
del Cauca

NOTA DE ACEPTACIÓN:

Ricardo Amaya Gaitán

Jurado

Eduardo Muñoz Pajajoy

Jurado

Luis Eduardo Cruz Mondragón

Jurado

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos por el continuo apoyo moral y emocional.

A Sandra Navia y Adriana Torres por la ayuda profesional y humana que me brindaron durante este proceso. A La Constructora. Agencia de investigación en artes, que me dio las herramientas faltantes para materializar esta idea.

CONTENIDO

p. 19	CAPÍTULO 1. CASA, ARCHIVO, OBJETOS Y ESPACIO, CARACTERÍSTICAS CLAVES PARA UNA INSTALACIÓN
p. 22	1.1 El objeto desde el ready-made a la instalación
p. 27	1.2 La instalación, <i>el assemblage</i> <i>y el environments</i>
p. 32	1.3 La instalación en Colombia
p. 38	1.4 La instalación contemporánea

p. 44	CAPÍTULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE DESDE EL ESPACIO SUBMEDIÁTICO DEL ARCHIVO
p. 48	2.1 La funcionalidad del archivo en el manejo del espacio
p. 52	2.2 La Casa/Ferretería como universo de objetos cotidianos
p. 56	2.3 La casa y sus objetos como recurso literario
p. 60	CAPÍTULO 3. EL UNIVERSO DE LA CASA/ FERRETERÍA
p. 62	3.1 Antecedentes. Experimentaciones y clasificación de objetos
p. 66	3.2 Proyecto Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano
p. 73	3.3 Plano de montaje en Contemporánea. Sala de Arte
p. 74	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCIÓN

Casa y objeto son conceptos importantes dentro de esta investigación-creación que reflexiona sobre la instalación. Me interesan los objetos cotidianos, que se hallan, en mi caso, en la Casa/Ferretería. Estos objetos cotidianos tienen múltiples propiedades estéticas que son invisibilizadas por las acciones cotidianas. *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano* es una propuesta que reflexiona sobre la experiencia de habitar la Casa/Ferretería para resaltar lo visible y lo invisible de este entorno. Durante mi proceso de observación de la Casa/Ferretería me di cuenta de que existen dos tipos de objetos, los usados al interior de la casa y los nuevos en la ferretería.

Este proyecto retoma las técnicas de la instalación y el archivo para materializar los conceptos de casa y objeto. Simón Marchán Fiz afirma que la instalación es una de las mejores formas de materializar un concepto artístico porque desde su origen la instalación parte del concepto. Para la conceptualización del archivo he estudiado la postura teórica de Boris Groys. Este autor me permitió entender dos aspectos importantes para mi trabajo. Primero, entender la doble característica que tienen los objetos cotidianos; la existencia de lo que se ve y lo que no se ve. Segundo, identificar el poder que el archivador ejerce sobre el archivo y sobre su sistema de clasificación. He escogido la instalación porque permite que la mirada del espectador se pueda activar mediante conexiones entre idea, objeto y espacio. El archivo y su sistema de clasificación es una herramienta de orden que me permite organizar y jerarquizar los objetos de la Casa/Ferretería.

Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano es un proyecto de investigación-creación que tiene dos Instalaciones y una clasificación de archivo que reflexionan sobre el agua, la luz y el archivo con objetos cotidianos diferentes. Su objetivo es crear una poética visual a partir de la clasificación e instalación del archivo dentro del espacio museográfico. Las obras

de este proyecto de investigación-creación resaltan los valores estéticos de los objetos cotidianos que habitan la Casa/Ferretería desde el enfoque metodológico de Boris Groys y Michel De Certeau y el discurso poético de Gastón Bachelard y Gabriel García Márquez.

Los referentes teóricos y artísticos ampliaron mis conceptos sobre memoria, tiempo y entorno; conceptos aplicados y agotados en varias piezas desarrolladas durante mi proceso de formación artística. El análisis retrospectivo de mis trabajos me llevó a identificar el objeto como el común denominador en mi trabajo; donde el elemento anecdótico de la memoria tomó un segundo puesto para hacer prevalecer el valor estético y cotidiano del objeto. La apropiación de los conceptos de Groys, De Certeau, Marchán Fiz, Bachelard y García Márquez, unidos a mi proceso de experimentación plástica me ayudaron a identificar la Casa/Ferretería como el problema de investigación-creación de este proyecto.

CAPÍTULO 1.

**CASA, ARCHIVO, OBJETOS Y ESPACIO,
CARACTERÍSTICAS CLAVES PARA UNA**

INSTALACIÓN.

Más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado. Es una no-casa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica (Bachelard, 2008 [1958], pág. 72).

La casa y los objetos son conceptos principales profundizados en esta investigación. Me interesan los objetos que se encuentran dentro de la casa en un tiempo cotidiano. Estos objetos cotidianos se convierten en una parte que se invisibiliza por la rutina de lo habitual; son objetos de utilidad y muchas veces carecen de interés, a pesar de ser parte fundamental de la casa. *Casa y objeto: El lugar de lo cotidiano* es una propuesta de investigación-creación en artes plásticas que reflexiona sobre la experiencia de habitar la Casa/Ferretería y de resaltar los lugares visibles e invisibles que habitan los objetos cotidianos. Tomo la casa como el lugar de la memoria y el almacén familiar, ferretería, como el lugar de lo nuevo.

Considero que es en el almacén, donde la experiencia con el objeto se vuelve extraordinaria, porque la novedad del objeto permite nuevas interacciones creativas diferentes de los usos habituales. Por lo tanto, el objeto cotidiano nuevo se puede apreciar por su uso o función, pero también por su aspecto estético. En mi trayectoria académica, los objetos extraídos del almacén fueron resignificados y utilizados como parte esencial de mis trabajos plásticos, donde puse en juego los factores estéticos, materiales, de durabilidad y de precio. En el 2009, realicé para

Escultura IV, un joyero donde hablaba sobre la dualidad de los materiales de la ferretería, con los que jugué en mi infancia, para crear un nuevo objeto utilitario. (Imagen 1).

Los objetos nuevos que habitan el almacén tienen el potencial de ser evaluados, distribuidos y comprados. Abandonando así, el almacén/ferretería para ser parte de una nueva casa y de un nuevo universo. En un principio, mi familia y yo vivimos en una fábrica de duchas eléctricas, con

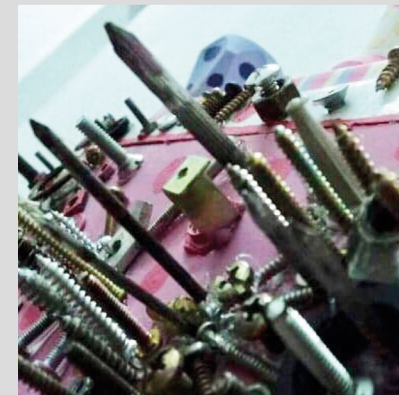


Imagen 1.

Yessenia López

Joyero para Escultura IV

Ensamblaje. Llave de lavamanos, clavos, tornillos, tuercas y caja de cartón. 2009

Fuente: Colección de la artista.

los años, nos mudamos a una casa con la ferretería en la primera planta. En esta Casa/Ferretería observe que los objetos tienen dos lados. En la casa los objetos usados están en uso y muestran una parte exterior de su apariencia, mientras que en el almacén los objetos son nuevos y tienen todos sus componentes, exhibiéndose para la venta. Los objetos nuevos son catalogados y exhibidos en vitrinas y muros, donde exponen todos sus atributos utilitarios y estéticos.

La definición de casa para mí está marcada por la relación que mantiene con el almacén. Es decir, mi Casa/Ferretería es un lugar de lo familiar, que transita entre lo privado de la intimidad del hogar y lo público de la ferretería. Por lo tanto, la Casa/Ferretería es el primer lugar donde se encuentra los objetos cotidianos determinados por dicotomías, nuevo/ usado, utilitario/estético y visible/invisible. El propósito de este capítulo es, primero, plantear los antecedentes del objeto en el arte, y segundo, determinar las formas de tránsito de los objetos de la casa al espacio museográfico abordados en algunas vanguardias del siglo XX.

1.1

EL OBJETO DESDE EL READY-MADE A LA INSTALACIÓN

El dadaísmo fue un movimiento vanguardista que inició en 1916 en Zurich, Suiza y que se extendió por el resto de Europa y Estados Unidos. El Dada estaba *"en contra del arte, los códigos y valores de su época, la Primera Guerra Mundial y los sistemas establecidos. Influyó en el arte gráfico, en la música, en la poesía. Se presentó como una ideología o una forma de vivir"* (Costas, 2008). Según Aracil y Rodríguez (1998, pág. 189), el dadaísmo al ser un movimiento antiarte del periodo de las entreguerras, desarrolló en los artistas un interés de exploración por nuevos materiales y nuevos lenguajes *"que incluso más que como poética se nos presenta como una actitud o un estado de ánimo"*.

El dadaísmo albergó diferentes tipos de artistas que exploraron el objeto encontrado, la creación de nuevos espacios a través de la acumulación de objetos, y otros procesos creativos. Duchamp en el *ready-made*

convierte el objeto cotidiano en una pieza de arte, al introducirse en el espacio museográfico abriendo nuevas posibilidades en el lenguaje escultórico. Schwitters en el *Merzbau* creó un nuevo espacio a partir de una colección de objetos clasificados. Según Gutiérrez Gómez (2009, pág. 130) *"El artista ya no tendría que modelar o tallar sus obras, pues un objeto cualquiera escogido por él, podía llegar a ser obra (...). Siguiendo esa línea (...), los objetos encontrados y los múltiples ensambles (...), llegaron a ser protagonistas de la escultura a mediados de siglo"*. De esta manera, se puede decir que los dadaístas y su espíritu irreverente y libertario plantaron la semilla conceptual para la producción de nuevos lenguajes en obras, acciones, collages, ready-made e instalaciones (Aracil & Rodríguez, 1998, pág. 191).

En los *ready-made* conceptualizados por Duchamp declaraba al objeto cotidiano como obra de arte al reubicarlo en un contexto artístico. Según Marchán Fiz (1994, pág. 173) la inserción del objeto cotidiano en el mundo artístico implicaba que la escultura perdía su carácter cerrado para convertirse en una parte de su situación ambiental dentro de un contexto circundante. Lo importante de este juego entre contexto y objeto es que funciona también a la inversa y amplía la concepción de escultura. Para mi producción plástica, este juego estético y museográfico permite revalorar los objetos cotidianos ubicados y utilizados en el interior de la casa.

La Fuente es un *ready-made* atribuido a Marcel Duchamp realizado en 1917. Podría considerarse como una de las piezas más importantes del *ready-made*. La obra consiste en un orinal firmado por "Richard Mutt" seudónimo de Elsa von Freytag, el cual está sobre un pedestal a modo de escultura. El orinal fue presentado por Duchamp para la exhibición que se realizaría en el Grand Central Palace de Nueva York organizada por la Sociedad de Artistas Independientes (*Pijamasurf*, 2019). (Imagen 2). Se puede afirmar que el *ready-made* abrió nuevos lenguajes que dieron paso a la instalación, la cartografía artística y el arte del archivo; porque el acto creativo expresado se vuelve una provocación que transforma los espacios y modifica la relación entre el espectador y las obras.



Imagen 2.
Marcel Duchamp.

Fotografía de Alfred Stieglitz
tomada en la galería de arte 291.
La Fuente
Urinario
1917
Fuente: pijamasurf.com

Gracias a la transgresión del lenguaje estético realizado por el *ready-made*, otras vanguardias de la posguerra pudieron experimentar con objetos y materiales para crear sus piezas. El Arte Povera es una de ellas. El Povera es un movimiento italiano que significa arte pobre. Los artistas del Povera experimentaban con materiales de bajo costo, como vidrios, metal, tierra y otros materiales orgánicos para crear sus obras. Esta característica de la materialidad se puede unir al objeto encontrado de los

dadaístas, pero se debe aclarar que en *ready-made*, el objeto encontrado es en sí mismo una obra de arte, mientras que, las obras povera realizan la transformación del material para crear y modificar espacios. Por lo tanto, lo que tenemos con el arte povera es una nueva forma de pensar el objeto y la materialidad en el arte, además es un movimiento de tránsito para entender las nuevas formas de hacer instalación.

El Arte Povera se caracteriza por la utilización de materiales humildes o pobres; Marchán Fiz afirma que, en un principio, el Arte Povera se semejaba más al *assemblage*, al *art funk* o al *happening*; por lo tanto, el Povera está más unido al minimalismo, al *Land Art* y al neodadaísmo. Además, según el autor, lo importante de este movimiento es la ruptura que crea con el sistema consumístico y tecnológico a través del uso de materiales pobres (Marchán Fiz, 1994, pág. 211).

Como sabemos, ha encontrado paralelismos culturales en experiencias como las del teatro "pobre". Y ha tratado de restablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturización de la imagen, de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico (Marchán Fiz, 1994, pág. 211).

La ruptura con el sistema consumista y tecnológico se dio con los dadaístas. Kurt Schwitters es un artista Dada de la línea Hannover, quien experimentaba con collage y con la acumulación de materiales cotidianos. Lo más importante que nos plantea Marchán Fiz, es que Schwitters construye un collage tridimensional habitable en su obra *Merzbau*, en la cual, el espectador se ubica al interior del collage para que se pueda mover entre los espacios y los objetos (Marchán Fiz, 1994, pág. 174).

Los <<ambientes>> de los años sesenta sintonizan ante todo con K. Schwitters. Ampliando sus <<collage>>, <<Merzbilder>>, conquistando la pared desembocan en la construcción <<Merz>> (Merzbau) o <<ambiente>> construido por objetos encontrados y por elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado (Marchán Fiz, 1994, pág. 174).

Merzbau es considerada una de las primera instalaciones o ambientaciones; sus diferentes versiones se catalogan como "collage de materiales diversos y objetos encontrados que invadían el espacio para que el espectador penetrara en ellos, (.); su objetivo era construir <<la obra de arte total>> en la que desapareciera la alternativa arte-no arte" (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131). El *Merzbau* es un collage tridimensional conformado por objetos, reliquias y basura cotidiana, construida entre 1923 y 1943. Estos

objetos acumulados acaparaban las paredes del espacio llenándolo todo de áreas llenas y vacías. El objetivo era construir un sujeto específico en un instante de tiempo que revelaba la fragmentación y los pliegues del sujeto “*Merzbau fue una habitación que mantuvo una lógica precisamente de eso: de un albergue, de un objeto utilitario. (...) Schwitters coleccionó y exhibió basura. (...) para gestionar, a través de los objetos, su propia identidad*” (Mendoza, 2017).

Lo importante de este collage tridimensional es que, por un lado, rescata el uso de los objetos cotidianos y utilitarios como material de producción, planteando nuevas relaciones entre cotidianidad, individuo, espacio, identidad y memoria. Por otro lado, construye un nuevo lenguaje escultórico que se apropia del espacio tridimensional. Se puede concluir desde la cita de Marchán Fiz, que los ambientes de los años sesenta son una herencia al collage tridimensional habitable dadaísta de Schwitters. (Imagen 3).



Imagen 3.
Kurt Schwitters
 Merzbau
 Ambiente: Columnas, objetos.
 1923 - 1943
 Fuente: arquine.com

1.2 LA INSTALACIÓN, EL ASSEMBLAGE Y EL ENVIRONMENTS

Las experimentaciones espaciales realizadas en la obra *Merzbau* de Schwitters, mezclan lo cotidiano con el lenguaje artístico para reconstruir una colección aglomerada y exhibir sus posibles clasificaciones. Mis experimentaciones espaciales fueron primero bidimensionales, utilizando medios como la acuarela, el dibujo y el ensamble de objetos. Me di cuenta que la instalación es lo que me permite construir el espacio de forma tridimensional, así como se construye una casa. Lo que me interesa, es el acto de la creación para edificar un mundo submediático. En palabras de Boris Groys, lo submediático es el lugar de sospecha, es el lado de atrás de una pintura, la punta de un clavo tras la pared. Lo submediático está ubicado entre el archivo y el objeto. Es el espacio de la resignificación. Un mundo donde lo invisible se vuelve visible y se mira al objeto cotidiano como un objeto del arte.

A mí me interesa hacer instalación por su naturaleza impredecible y flexible, que da cabida a un sinnúmero de posibilidades y lenguajes entre los objetos cotidianos, el espacio y el lenguaje artístico. En este capítulo hare un breve recuento sobre la historia de la instalación, del assemblage o ensamblajes y del environment o ambientación. El objetivo es tener herramientas de conocimiento sobre los intereses y soluciones de otros artistas en estas corrientes para consolidar mi proyecto *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano*.

Gutiérrez Gómez en el proyecto de investigación de la Universidad de Antioquia, titulado *Ambientes e instalaciones en el arte antioqueño 1975-2000*, aborda el origen y el desarrollo de esta técnica en el contexto cultural colombiano y destaca las obras de artistas paisas desarrolladas en las dos últimas décadas. Los *Ambientes (Environment)* y las *Instalaciones (Installations)* son para Gutiérrez Gómez, el resultado de la

experimentación de materiales y de la ruptura de los lenguajes escultóricos originados en el Siglo XX, que permitieron que el objeto cotidiano se introdujera en el espacio museográfico para crear nuevas formas de expresión plástica y tridimensional (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 130).

A partir de 1959, tanto en Estados Unidos como en Europa, se desarrollaron varios estilos artísticos que involucraron el espacio, el cuerpo y el objeto. Movimientos como el *Pop art*, el *Fluxus* y el arte conceptual. Algunos artistas del *Pop* americano, como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Claes Oldenburg “descubrieron en los objetos y en las experiencias de la vida cotidiana una opción expresiva muy fructífera”, relacionada directamente a las experiencias dadaístas (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131).

Y es precisamente en el arte Pop donde los historiadores contemporáneos ubican los antecedentes más directos de las Instalaciones, y más concretamente en la escultura Bedroom Ensemble, de Claes Oldenburg, una obra que se presentó en 1959 y que sorprendió a muchos de sus contemporáneos, para quienes resultaba totalmente incomprensible e inaceptable que un artista trasladara al museo todo el mobiliario de una alcoba y lo presenta como obra de arte. (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131)

La obra de Oldenburg *Bedroom Ensemble* consistía en agrupar objetos encontrados para crear un nuevo espacio. La opción de recoger objetos y crear un espacio multisensorial, los críticos la denominaron “ambiente” (*Environments*) o “espacio ambiental” (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131).

Para la década de 1960, en el *Fluxus* y el arte conceptual artistas como Alan Kaprow, Robert Rauschenberg, Jim Dine y George Segal, entre otros, construyeron nuevas relaciones espaciales, entre el objeto y el entorno museográfico, con el objetivo de ubicar al espectador, “de tal manera que (...) no quedara <<frente a la obra>> sino <<en la obra>>”. Los artistas Jim Dine, Robert Rauschenberg y George Segal también crearon obras en las cuales el objeto artístico se relacionaba íntimamente con el espacio contenedor, creando nuevas formas de relación con el espectador. Esta relación variaba según la modificación que hacía el objeto al habitar el espacio (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131).

Según Gutiérrez Gómez, el término Instalación (*Installation*) fue usado por primera vez por Dan Flavin para referirse a sus obras con luces de neón en el espacio. La obra *Greens crossing greens* es una instalación de Flavin que consiste en dos estructuras de tubos neón entrecruzadas. Las estructuras son de color verde y se reflejan sobre el piso, creando un ambiente tonal de verde luminiscente. (Imagen 4). “Desde el punto de vista artístico, había allí una original propuesta de creación de formas y definición de espacios, por medio de líneas luminosas” (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 131).



Imagen 4.
Dan Flavin
Greens crossing greens.
Instalación
Tubos de neón en el espacio.
1966
Fuente: guggenheim.org

El nombre de Instalaciones se extendió desde ese momento, pues pareció más apropiado que el de Ambientes para denominar ese tipo de obras escultóricas que se apropian de un espacio para transformarlo (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 132).

Según la breve historia de la escultura del siglo XX, narrada anteriormente, se puede concluir que la Instalación (*Installation*), se entiende como la técnica que transforma el espacio, mientras que el Ambiente (*Environment*), es una técnica que recrea un espacio dentro del espacio expositivo (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 132).

En la entrevista realizada por Groys a Kabakov, titulada *De las instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990* se reflexiona sobre la importancia de la instalación y su desarrollo conceptual desde la evolución de la pintura. Para Kabakov, la instalación surge cuando se agotan las posibilidades de la pintura, por lo anterior, él ve la instalación en términos de pintura tridimensional (Kabakov, 2008, pág. 2). Por lo tanto, desde esta perspectiva, la obra de Flavin es el resultado pictórico de un espacio tridimensional coloreado con luz.

La instalación es, en realidad, hija primogénita de la pintura, y uno puede detectar en ella todos esos aspectos que son característicos de la pintura. Como lo he dicho, el espacio detrás de la pintura se ha perdido. Pero es este espacio pictórico, ningún otro, el que ha atravesado el vidrio y se encuentra frente al marco. (Kabakov, 2008, pág. 7)

El término ambiente (*environment*) es estudiado por Simón Marchán Fiz para describir una obra de arte que se extiende en el espacio y que interactúa con el espectador. En sus palabras:

El término ambiente (environment) puede emplearse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante, adquirir una carga, un clima psicológico, o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez la nota fundamental es la extensión y expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador. Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en él (Marchán Fiz, 1994, pág. 173).

En esta cita Marchán Fiz declara que el ambiente es la inclusión y la apropiación creativa de la realidad física del espacio circundante. Es decir, el ambiente recrea una nueva realidad en el espacio arquitectónico. Si bien, este espacio puede ser museográfico o no, lo más importante es que la obra recreada reconfigura visualmente dicho espacio a través de una actividad sensorial con el espectador. De esta manera, solo se puede considerar ambiente a aquella obra de arte que reproduce un espacio físico nuevo, dentro de otro espacio, utilizando herramientas multisensoriales que llevan al espectador a relacionarse con la obra. En palabras de Fiz, el ambiente es un estimulante visual para la conciencia del espectador que reafirma los intereses planeados por el artista.

En la escenificación de los objetos reales en un espacio envolvente los objetos son presentados sin apenas transformaciones, a no ser de las de su nueva disposición. Se colocan varios objetos en el espacio hasta identificarlos mutuamente. El «ambiente» se convierte en un estimulante de la conciencia del espectador como fruto de una operación reductora de la propia actividad del artista. (Marchán Fiz, 1994, pág. 175).

La idea de Marchán Fiz es que el espectador se va a sumergir en la nueva realidad espacial que se crea, con un comportamiento exploratorio que le permitirá relacionarse con el espacio, con la realidad nueva y con los objetos que están situados en ese tiempo y en ese lugar. Por lo tanto, el espectador va tener una participación dinámica e impulsiva con el ambiente. La relación dinámica entre el espectador y la obra, también está presente en la instalación y de alguna manera también en el ensamblaje, porque las tres técnicas trabajan el espacio, la realidad, el tiempo y la actividad sensorial del espectador, pero como sus soluciones formales son de diferentes tipos en el manejo del espacio, sus relaciones con el espectador son diferentes. Volviendo al caso de la relación espectador ambiente, Marchan Fiz nos explica que:

Estos diversos ambientes profundizan en la apertura de la obra y en la participación del espectador, que tiende cada vez más a convertirse en co-creador. Con los nuevos medios técnicos pueden lograrse efectos aparentemente deslumbradores. Pero, a decir verdad, no es posible hablar con excesivo optimismo de una participación del público a no ser en el marco de las posibilidades planificadas de antemano, pues realmente aquél no puede decidir sobre la forma ni el contenido, y mucho menos sobre el destino y función. El objeto sigue condicionando más al público que éste al objeto. La pretensión optimista sobre la libertad del espectador sólo es pensable desde la tendencia acrítica a la estatización del ambiente humano, sin interrogarse por otras cuestiones. La libertad altamente condicionada del espectador ha desencadenado, en el mejor de los casos, un mecanismo de aprendizaje más que de creación propiamente dicha (Marchán Fiz, 1994, pág. 183).

En la cita anterior, Marchan Fiz nos explica que la participación del observador con la obra está condicionada por la deliberación y planificación predeterminada del artista. Por lo tanto, Marchán Fiz critica la posibilidad abierta de que el espectador complete por sí mismo la obra, pues si fuera así, el espectador podría modificar la forma y contenido de la misma. El autor afirma que el enfrentamiento del observador con el ambiente, siempre va a ser primero desde lo sensorial, y segundo puede evolucionar a lo crítico, según las posibilidades de lectura que insinúe el artista. De esta manera, la llamada libertad del observador en un ambiente, es cuestionable, ya que el artista idea lo que quiere que se vea en la obra espacial. En *Casa y Objeto: el lugar de lo Cotidiano*, exploraré el ambiente como recurso para mostrar las cualidades espaciales y posibilidades estéticas de los objetos cotidianos. Me interesa la experiencia del espectador con los objetos cotidianos de la casa, para que él, pueda observar el mundo submediático de los objetos de la casa.

1.3. LA INSTALACIÓN EN COLOMBIA.

Marchán Fiz en su libro *Del Arte objetual al Arte de concepto*, describe históricamente la influencia del concepto y de la idea en el arte. La instalación, el ambiente y el ensamblaje son algunas propuestas técnicas donde el concepto, se convirtió en algo vital para la obra. En el subcapítulo anterior se citaron algunos ejemplos en la escultura espacial. Duchamp, Schwitters, Oldenburg, Rauschenberg, Kaprow, Dan Flavin y otros, fueron algunos de los referentes norteamericanos y europeos que ayudaron a la aceptación del llamado arte conceptual, que llegaron a Latinoamérica y a Colombia (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 133 - 134). Gutiérrez Gómez en su texto *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*, realiza un profundo estudio sobre la instalación en Colombia. La autora nos habla sobre las primeras experimentaciones con nuevos medios realizadas por artistas nacionales, como Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Álvaro Barrios y Víctor Celso Muñoz, quienes fueron influenciados por dadaístas y artistas del Pop americano y crearon los primeros espacios conceptuales y ambientales (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 136 - 137)

Uno de los primeros artistas colombianos en incursionar en el denominado "Arte conceptual" fue Bernardo Salcedo. Salcedo era estudiante de arquitectura de la Universidad Nacional en la década de los sesentas, quien con sobrantes de proyectos arquitectónicos creaba nuevos objetos artísticos ensamblados en una sola caja o pieza. (Imagen 5). Salcedo expuso sus inicios de arte conceptual por primera vez en el recién fundado *Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo*¹; desde entonces, los críticos de arte nacional determinaron que la nueva propuesta artística de Salcedo provenía de una expresión pictórica, tesis ya no tan coherente en la actualidad (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 134 - 135).

Para 1968, el arte conceptual y las obras espaciales habían tomado un lugar en el país. Tal y como se de-

1. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo en adelante se denominará Mambo.

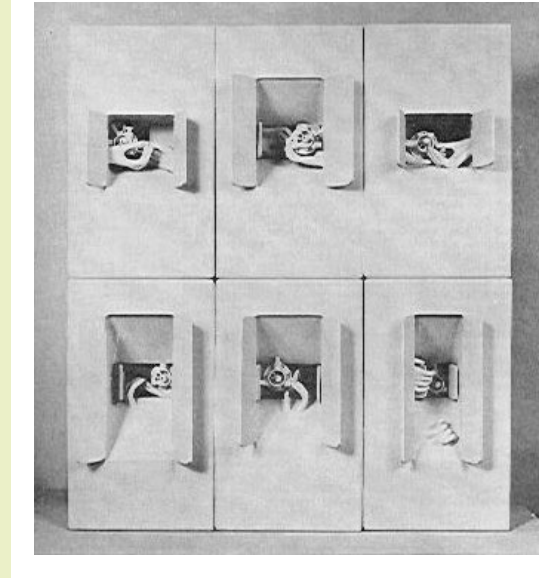


Imagen 5.
Bernardo Salcedo
Cajas
Ensamblaje
Objetos, vinilo, madera.
1969
Fuente: museolatertulia.com

muestra en las obras participantes en la primera *Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer* y en la exposición *Espacios ambientales* del MAMBO, las cuales, por un lado, dieron apertura a experimentaciones catalogadas por los curadores como "pintura habitable" y "pinto escultura". Por otro, marcaron un precedente para instalación. En la Bienal del 68 se premió al políptico *Sin Título de Luis Caballero*. (Imagen 6). Esta obra era una pintura compuesta por 13 paneles ensamblados que invitaba al observador a habitarla (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 135 - 136). La obra *Sin Título*, 1966-1968 del artista Luis Caballero se la conoce posteriormente con el nombre de *La cámara del amor*. Esta obra volvió a exhibirse completa en 1997 en el *Museo Nacional de Colombia* y posteriormente se trasladó al *Museo de Antioquia* donde aun se conserva. Sobre la obra Caballero nos dice que:

Pintar no es hacer cuadros. Pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con esos elementos algo que exista y tenga vida propia, algo que emocione, que inquiete y tenga verdadera presencia (...). El espectador en general, rechaza esa presencia, y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada le propone (...) de ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio

pictórico, con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver (Caballero, 1997)



Imagen 6.
Luis Caballero
La cámara del amor.
Políptico.
1968
Fuente: museodeantioquia.co

La exposición *Espacios ambientales* fue organizado por la crítica Marta Traba en 1968. En esta exposición destacaron otras instalaciones de artistas nacionales. *Sobre Blanco, Sobre Blanco, Sobre Blanco* de la artista Ana Mercedes Hoyos era "un laberinto en madera, con zonas claras y oscuras, y pasillos que conducían a una ventana iluminada, por donde entraban grandes sobres de cartas sin destinatario". *Espacio Negativo* de Santiago Cárdenas era una pintura mural "que ampliaba el espacio real y en el que se veían esquinas y quiebres no existentes" que daban la ilusión de pliegue y recreaba espacios ficticios (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 137).

A finales de los años setenta e inicios de los ochenta, se realizó otra muestra sobre la transición de las técnicas tradicionales al arte conceptual en Colombia. *El sindicato* era un colectivo de Barranquilla conformado por los artistas Ramiro Gómez, Iginio Caro, Efraín Arrieta, Carlos Restrepo y Alberto del Castillo. Su pieza *Alacena con zapatos* fue la ganadora del primer lugar en el XXVIII Salón de Artistas Nacionales. Esta instalación se convirtió en el primer reconocimiento del arte conceptual en Colombia (Gutiérrez Gómez, 2009, pág. 142).

Ya en los años ochenta el arte conceptual se consolidó más en el arte y en la academia colombiana. *Grano* del artista Miguel Ángel Rojas, es de la primera obra en ser llamada instalación. Esta pieza de 1980, reproducía el piso de la casa de infancia de Rojas; este estaba elaborado con cal de colores sobre papel y protegido por un cristal. La instalación finaliza en

el momento de su desmontaje cuando se retira el cristal y se deja libre una gallina para caminar sobre la réplica de piso. (Imagen 7 y 8). *Grano* nos muestra la naturaleza "innoble" de los materiales, pero al mismo tiempo, reflexiona sobre la naturaleza efímera de la instalación. Rojas en una entrevista afirmó haber sido influenciado por la exposición *Espacios Ambientales*, donde los artistas Bernardo Salcedo y Antonio Caro le ayudaron a descubrir la importancia de la idea como concepto dentro del arte (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 143 - 144).



Imagen 7.
Miguel Ángel Rojas
Grano.
Instalación. Cal de colores sobre papel.
1981
Fuente: museolatertulia.com

Imagen 8.
Miguel Ángel Rojas
Grano Cartagena.
Instalación. Cal de colores sobre papel.
2014
Fuente: Guía de actividades BIACI.
Bienal Internacional de Arte
Contemporáneo Cartagena de Indias.

Si bien, en los años ochenta el arte conceptual nacional tuvo gran presencia en diversas salas de exposición colombianas, es solo, hasta los años noventa cuando la instalación se convierte en la técnica por excelencia de los artistas nacionales. La escultura y la pintura perdió sus límites físicos y espaciales y empezó a invadir paredes y pisos. En *“las aulas universitarias se analiza el proceso histórico que ha afectado a la escultura desde el concepto clásico de elemento tridimensional, pasando por la aceptación de los objetos cotidianos, hasta llegar al concepto de pieza en relación directa con el entorno”* (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 146 - 147).

Desde 1990, se le abren las puertas a la instalación en los salones regionales y nacionales de Colombia. Sobresalen los artistas Doris Salcedo con su obra *Imagen de duelo* (1990); Elías Heim con *La maestra de Celan* (1991), José Alejandro Restrepo con *Paso por el Quindío* (1992), Libia Posada con *Sala de rehabilitación* (2003) y Ana Claudia Múnera con *Ronda* (1997). Las instalaciones creadas eran bastante originales dado que los artistas empezaron a usar sus conocimientos técnicos de otras áreas ajenas a las artes. Elías Heim, por ejemplo, desde el Diseño Industrial. Libia Posada desde la Medicina y la psiquiatría, creó en el 2003 *Sala de rehabilitación*, una instalación que recrea en el espacio museográfico una sala de rehabilitación de un hospital. Ahí se encuentran camillas, sillas de ruedas, pipetas de oxígeno y hasta medicinas. La instalación clínica invita al observador a ponerse una bata de paciente para habitar esa sala (Gutiérrez Gómez, 2009, págs. 149 - 150). (Imagen 9).



Imagen 9.
Libia Posada
Sala de rehabilitación
Instalación fotografía, performance.
Camillas, sillas de rueda, pipeta de oxígeno.
2003
Fuente: mde.org.co

De los artistas de 1990 y de principios del 2000, siento cierta afinidad con Ana Claudia Múnera, por el tratamiento que ella da al objeto en su obra. Múnera utiliza objetos como televisores y máquinas de coser para hablar de sus memorias de infancia. Su obra *Ronda* (1997) ubica una serie de máquinas de coser en círculo. Para la artista la máquina de coser es un símbolo materno. (Imagen 10). Ella juega con ese sentido de seguridad que proporciona la memoria de la madre en los seres humanos. Aunque en mi trabajo, el objeto no es visto como un recipiente de memoria familiar, si existe en el objeto cotidiano un concepto familiar, en el sentido de clasificación del archivo casa-almacén.



Imagen 10.
Ana Claudia Múnera
Ronda
Instalación. Máquinas de coser.
1997
Fuente: colarte.com

1.4. LA INSTALACIÓN CONTEMPORÁNEA

La instalación contemporánea se vale de recursos poéticos y simbólicos sobre las relaciones que existen entre el artista con la memoria, la identidad y el entorno. Me interesa la obra del artista neozelandés Bill Culbert, quien recurre a la disposición de luces incandescentes en los espacios expositivos.

A finales de los años sesenta, comenzó a experimentar con luz, cuando empezó a usar sombras, bombillas y fluorescentes como sus principales medios para construir y mantener la iluminación en sus objetos-esculturas. Desde entonces la luz —que es un ready-made en sí misma— ha sido el principal material utilizado en su obra durante décadas, y las tiras de neón contribuyen a la coherencia que consigue con sus conjuntos escultóricos. Así, sus obras irradian energía, resultan a la vez intrigantes y familiares, como parte de la realidad cotidiana (Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014, pág. 184).

En la obra *Flotsam Cartagena* (2014), Culbert recrea la luz lunar sobre las aguas nocturnas de Cartagena en el marco de la *Bienal Internacional del Arte Contemporáneo Cartagena de Indias*. La principal característica de las instalaciones de Culbert, es recrear en el espacio expositivo el agua. *Flotsam* traduce al español "pecio", que significa restos de un naufragio. *Flotsam Cartagena* se ubicó en el interior de la Muralla de Cartagena, en una bodega donde, en tiempos del virreinato, se recogía agua dulce de lluvia para ser consumida. (Imagen 11). En contraposición, *Flotsam Venecia* recreó una marea donde se entremezcló agua y contaminación plástica. (Imagen 12).

De cerca, la obra tiene la presencia hipnotizadora y, de alguna manera, espectral de un océano fosforescente por la noche, con interrupciones de luz blanca que rueda por todas partes a través de ese vasto campo de fragmentos de color (Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, 2014, pág. 185).



Imagen 11
Bill Culbert
Flotsam Cartagena
Instalación.
Tubos incandescentes y cables.
2013-2014
Fuente: elpais.com



Imagen 12
Bill Culbert
Flotsam Venecia
 Instalación.
 Recipientes de plástico, tubos fluorescentes y cables.
 2014
 Fuente: Guía de actividades BIACI.
 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo.
 Cartagena de Indias.

Flotsam es una instalación que tiene como idea principal hablar del agua y la luz a través de luces en tubo. Esta instalación expuesta en dos locaciones diferentes por el artista Bill Culbert, muestra la versatilidad y las diferentes posibilidades espaciales y poéticas que tiene la instalación al adaptarse a nuevos espacios exhibitivos. Podemos observar que el uso de objetos adicionales en cada obra tiene la intención de adaptarla a las condiciones históricas o climáticas del lugar. Por ejemplo, un mar limpio es representado con luces blancas, pero el mar contaminado es representado con las mismas luces blancas, y la adición de botellas de colores. Se puede intuir que Culbert realiza su propio ejercicio de clasificación y archivo con distintos tipos y colores de botellas, para trabajar con la misma idea, la transformación de diferentes espacios. Me interesa la naturaleza efímera y cambiante que tiene la instalación cuando se adapta a nuevos espacios, pues permite transformar el lugar.

Clasificar y archivar son acciones necesarias en los procesos creativos; sobre todo en la creación de instalaciones que modifican el entorno utilizando objetos cotidianos. Mark Dion es un artista estadounidense reconocido por sus instalaciones con objetos recolectados, clasificados y dispuestos a manera de un archivo tridimensional. Su pieza *The classical mind*² (2017) se basa en la escala natural de Aristóteles, donde todo tiene un orden de jerarquías de ideas. Para Aristóteles el ser humano, se ubica en la copa superior, sobre todas las demás jerarquías. Dion recolecta y clasifica a modo de archivo, plantas, corales, animales disecados y los ordena en una escalera ascendente donde los objetos creados por el hombre están en la base y hacia arriba le siguen los minerales puros, los frutos de la tierra, los animales y, por último, el ser humano en la cima. (Imagen 13).



Imagen 13
Mark Dion
The classical mind
 Instalación.
 Objetos orgánicos
 e inorgánicos
 encontrados, madera.
 2017
 Fuente: app.cuseum.com

2. *The classical mind*. En español, *La mente clásica*

En una entrevista del artista, realizada por el *Institute of Contemporary Art, Boston, ICA*; Dion afirma que “*The piece itself is a kind of catalog about how we [...] protect, preserve, and display the natural world*”³ (Dion, 2017). Según esta afirmación, el archivo y su clasificación es, para el artista, una forma de proteger, preservar y mostrar la idea de sí mismo y del mundo. *The Classical Mind* es una instalación que transforma la superficie plana horizontal del espacio pues eleva una escalera con los objetos clasificados. En una segunda versión de la misma obra, Mark Dion permite que el espectador interactúe con la pieza, gracias a una puerta trasera de la estructura elevada, permitiendo que el observado descubra un cielo estrellado en el interior de escalera clásica.

Este breve recorrido histórico sobre la instalación desde sus orígenes, nos muestra cuales han sido las diversas formas que el artista ha tenido para relacionarse con el espacio. Es decir, la experimentación con nuevos medios y objetos, le permitieron al artista del siglo XX, ampliar sus posibilidades creativas a partir de la idea como concepto; de la carga simbólica o estética del objeto cotidiano y de la transformación del espacio exhibitivo.

Finalmente, considero que la instalación es el medio propicio para materializar el archivo y la clasificación de los objetos cotidianos que se encuentran en la casa-almacén en el proyecto *Casa y Objeto: el lugar de lo Cotidiano*. Por lo tanto, en el siguiente capítulo investigaré algunos conceptos claves sobre el manejo del archivo y el poder del archivero desde Boris Groys, para recalcar como el archivo es permanente y atemporal, a diferencia de la instalación que es efímera y transitoria. La clasificación y sistematización del archivo mantiene a perpetuidad las ideas que son la base conceptual de la instalación.

3. En español, “*La pieza en si misma es un tipo de catálogo sobre como nosotros [...] protegemos, preservamos y mostramos el mundo natural*”.

CAPÍTULO 2.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA DE ARTE
DESDE EL ESPACIO SUBMEDIÁTICO DEL
ARCHIVO.

Todo eso que es importante debe ser recogido en el archivo, pues la función del archivo consiste en representar la vida exterior a los espacios del archivo
(Groys, 2008, pág. 12)

Pensar la instalación como la técnica artística que transforma el espacio; que interactúa con el espectador y que materializa el archivo, es importante para mí proceso de investigación-creación porque me permite reflexionar sobre la experiencia de habitar la Casa/Ferretería, para resaltar lo visible y lo invisibles de ese espacio. La instalación permite que la mirada del espectador se pueda activar mediante las conexiones de ideas, objetos y categorías del archivo dispuestos en el espacio museográfico. La línea conceptual que atraviesa toda mi producción artística, enfatiza en el objeto cotidiano ubicado en la Casa/Ferretería; estudio la postura teórica de Boris Groys sobre el archivo para comprender dos aspectos. Primero, entender la doble dicotomía que tienen los objetos cotidianos; la cual muestra la existencia de lo que se ve y lo que no se ve; segundo, me permite ejercer el poder sobre el archivo y sobre su sistema de clasificación. Este capítulo también está impregnado de las teorías de Michel De Certeau y de la poética de Gaston Bachelard, para analizar las características de la Casa/Ferretería como un universo de objetos cotidianos determinados por el uso y el consumo.

En la primera parte de este capítulo hablaré de la funcionalidad que tiene el archivo en el manejo del espacio desde la perspectiva de Boris

Groys. Dentro de los conceptos fundamentales desarrollados por este autor, se encuentra el archivo y el archivador. El archivo es un lugar donde “se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas, para una determinada cultura, todas las demás cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, en el espacio profano” (Groys, 2008, pág. 11). Groys tiene la conciencia de que el archivo cambia constantemente. Estos cambios pueden estar determinados por el espacio profano (*lo que está fuera del archivo*) y por los intereses del archivador. El archivador es quien tiene el poder de decidir qué guarda el archivo. Este poder le permite elegir y clasificar su colección.

En la segunda parte de este capítulo hablaré de mi archivo, la Casa/Ferretería, que alberga los objetos cotidianos que clasificaré desde la perspectiva de Michel De Certeau y de Gaston Bachelard. Me interesa De Certeau porque explica que lo cotidiano se encuentra entre la producción y el consumo. (De Certeau, 2000 [1979], págs. XL-XLI). Por lo tanto, el autor reflexiona sobre las características de lo utilitario y lo creativo que se encuentran en los objetos cotidianos. De Bachelard me interesa su reflexión poética sobre la casa, la no casa y el universo como casa. Para Bachelard la casa, como universo, es un contenedor de microcosmos; estos microcosmos a su vez son contenedores de objetos. Bachelard ve la casa como un lugar de seguridad, como refugio para el individuo y sus objetos. La distinción entre la casa y la no-casa se comprende en términos de lo íntimo y lo público y entre la diferencia y la universalidad. (Bachelard, 2008 [1958], pág. 72). Para mí, la dicotomía entre casa y no-casa es importante en la conceptualización de la Casa/Ferretería, pues me ayuda a determinar que la casa es el hogar que habito con mi familia y la no-casa es el almacén como espacio público.

La tercera parte de este capítulo, trata sobre el recurso literario constante para describir la casa y los objetos en las obras de Virginia Woolf, Ray Bradbury y Gabriel García Márquez. La obra *Un cuarto propio* de Woolf, reflexiona sobre lo importante que es una habitación propia para el desarrollo creativo y literario de las autoras de *La Regencia Inglesa*. Las descripciones de Woolf sobre los espacios de la casa, salas de estar, salas de tejido, la cocina, como espacios femeninos describe el contexto social de la época. En contraste temporal y espacial, las descripciones de espacios habitacionales futuristas y utópicos en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, permiten que el lector se contextualice con el universo de la novela. Me interesa cómo la condición del habitad del individuo refleja su estado mental individual y describe la sociedad en la que vive. Por su lado, la carga poética en el cuento *La luz es como el agua* de Gabriel García Márquez, es importante para relacionar los objetos con los personajes, al interior del espacio habitacional. Resalto elementos como la luz y el agua, pues estos son imágenes recurrentes en mi trabajo plástico.

2.1. LA FUNCIONALIDAD DEL ARCHIVO EN EL MANEJO DEL ESPACIO.

Boris Groys es un historiador del arte y filósofo alemán que reflexiona sobre la modernidad y la posmodernidad en relación al sujeto y al espacio. En *Bajo sospecha*, (Groys, 2008, pág. 11), describe el "intercambio que se produce entre el archivo de los valores culturales y el espacio profano exterior a ese archivo". Groys define el archivo como una colección de cosas importantes, relevantes y valiosas de una cultura. Todo lo que queda por fuera de este archivo lo denomina "profano"; lo que está en su interior es "sagrado" y las cosas ubicadas en el intermedio, en un espacio sub mediático, las considera "bajo sospecha". Estos planteamientos espaciales le permiten reflexionar sobre las formas de representación que tiene el archivo y su colección, además de cuestionar la funcionalidad del archivo y de su archivador.

Groys (2008, 11-12), considera también que el archivo cultural es cambiante y que los elementos antes considerados profanos pueden llegar a ser parte del archivo. Él anuncia que "una parte del espacio profano se incorpora a ellos [los objetos], (...) [mientras] otra parte de las existencias del archivo, se desecha como algo que ha dejado de ser relevante generando las preguntas". El autor se cuestiona "¿Por qué el archivo nunca permanece igual? ¿Por qué siempre llegan cosas nuevas al archivo?". Para lo cual, él se responde:

El archivo es una máquina de producción de recuerdos, una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado. Y este proceso de producción tiene sus propias leyes, que deben ser observadas por todos los involucrados en él (...).

De manera que el archivo cultural se encuentra en una contradicción interna, producida por su propia dinámica. Por una parte, el archivo tiene vocación de exhaustividad: debe reunir y representar todo aquello que se encuentra fuera de él. Pero, por otra, las cosas del interior del archivo tienen un destino distinto a las del exterior a él: las cosas del archivo son consideradas valiosas y dignas de ser protegidas (Groys, 2008, pág. 14).

Groys nos explica, primero que el archivo está directamente relacionado con la memoria y con la reconstrucción de la historia. Segundo, que las cosas que están en su interior y en su exterior necesitan ser resignificadas y clasificadas, ya sea por caducidad, por tiempo, por valor, por lo nuevo y lo usado. Las conclusiones de Groys me permiten reflexionar sobre mi casa-almacén como un gran archivo, que contiene objetos nue-

vos exhibidos en la ferretería y estos mismos en uso cotidiano dentro de la casa. El conocimiento de mi archivo me permite identificar mis funciones y mi poder como artista archivadora; además me da las pautas para resignificar los objetos que hacen parte de mi colección.

Durante mi proceso académico desarrollé los trabajos *Blanco, amarillo, negro* y *La fuente* donde apliqué un método de clasificación de objetos del sistema de la ducha. En *Blanco, amarillo y negro* identifiqué los objetos nuevos de la ferretería que tienen una vida útil dentro de la casa, tales como, los grifos de la cocina y el lavadero, la regadera del baño, las tuberías, tuercas y tornillos. Estos objetos fueron clasificados y ensamblados para reflexionar sobre lo nuevo y lo usado. (Imagen 14). *La fuente* es un ensamblaje donde experimenté los aspectos funcionales de los objetos que se encuentran en el interior de la casa en su parte hídrica. Regaderas, llaves de paso y uniones de PVC y galvanizados fueron los objetos escogidos para realizar un nuevo objeto estético funcional, en este caso, una fuente que riega agua. (Imagen 15). Estas dos obras pueden ser analizadas desde la perspectiva de Groys, donde es posible identificar el espacio visible e invisible de los objetos cotidianos clasificados en la Casa/Ferretería. Es decir, los objetos nuevos visibles en la ferretería, se invisibilizan con el uso cotidiano de la casa, y es precisamente esa doble característica la que reflexiono en este proyecto de investigación creación.



Imagen 14
Yessenia López Lara
Blanco, amarillo, negro
Instalación.
Tuberías, partes de la ducha.
2014
Fuente: Colección del artista.



Imagen 15

Yessenia López Lara

La fuente (prueba de montaje).

Instalación y ensamblaje.

Uniones galvanizadas y de PVC, regaderas y grifos de distintas referencias.

2014

Fuente: Colección del artista.

Uno de los objetivos principales de las instalaciones que realizaré en *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano*, es crear un nuevo significado y un nuevo lugar a los objetos clasificados del archivo Casa/Ferretería desde el arte. El archivo que analiza Boris Groys tiene 3 espacios, el "espacio sagrado" que es visible; el "espacio profano" que también es visible, pero es externo al archivo, y el "espacio submediático" que es invisible, pues esconde los signos del archivo y posibilita la resignificación de los mismos. "*La relación del espectador con el espacio del soporte submediático es (...), una relación de sospecha*". Para Groys el deseo de conocimiento que tiene el espectador en el espacio submediático le permite cuestionar la esencia de las cosas y encontrar nuevos significados (Groys, 2008, págs. 26-27). El autor describe este ejemplo:

Si vemos una pintura en una galería de cuadros, entonces no vemos el lienzo que sostiene ese cuadro; para ver el lienzo, debemos dar la vuelta al cuadro, es decir, abandonar el ámbito del archivo. Si

queremos enterarnos de cómo son por dentro un aparato de televisión o un ordenador y cómo funcionan, primero tenemos que apagar esos aparatos y borrar las imágenes de las que estos son soporte. Y eso significa que, en cuanto soportes de signos, tanto el lienzo como los aparatos audiovisuales son inaccesibles para nosotros. Sólo nos son accesibles, precisamente, cuando no actúan como soportes de signos, sino cuando se presentan sencillamente como objetos de la profana realidad exterior, en cuyo caso se repite la pregunta de qué soporte de signos presentan y portan, a su vez, esos aparatos. Así pues, el espacio profano y el submediático son incompatibles entre sí. (Groys, 2008, págs. 27-28).

Según Groys, el espacio profano y submediático son incompatibles, por sus características. El espacio profano, está por fuera del archivo y visibiliza los objetos, mientras que el espacio submediático es donde se encuentran las respuestas sobre el detrás de los objetos cotidianos. Me interesa trabajar con el espacio submediático, pues es ahí donde puedo generar preguntas a través de la instalación, haciendo que el espectador, a su vez, se cuestione sobre el origen de los objetos de la casa y del archivo que estoy representando. El espacio submediático sería entonces, el lugar donde se desarrolla la obra, donde existen signos que ocultos, como la tubería detrás de la llave de paso y finalmente el espacio sagrado del archivo son los objetos dentro de la Casa/Ferretería que se representa desde las tuercas, tornillos y tuberías.

Para Groys (2008, pág. 265), cada espacio relacionado al archivo maneja un tiempo finito e infinito determinado por una forma de realidad y de no realidad. El espacio submediático infinito, tiene objetos ocultos del archivo y plantea preguntas filosóficas que construyen la resignificación de los objetos de la obra y determinan una temporalidad que evidencia una realidad, la realidad de la obra. Este proceso de visibilizar los objetos ocultos del archivo a través de la instalación, es lo que permite generar cuestionamientos que enriquecen la obra y el lenguaje del arte. Es decir, el espacio submediático del que habla Groys existe en la Casa/Ferretería. La conciencia de este espacio es la que me lleva a plantear preguntas que se resuelven a través de la instalación, para resignificar los objetos cotidianos de mi archivo. El archivo de la Casa/Ferretería que será llevado al espacio museográfico, por lo tanto, cambiará su temporalidad y su realidad para crear la realidad de la instalación. Y esta realidad va a variar dependiendo del espacio.

Groys determina que cada objeto resignificado en el espacio submediático tiene su propio tiempo, independiente de las características esenciales del objeto y de la memoria o recuerdos que estos cargan. (Groys, 2008, págs. 268 - 269) Es decir, las obras construidas en un espacio submediático manejan un tiempo heterogéneo que puede ser infinito, finito,

virtual, vacío, real, vivencial, de memoria histórica o de recuerdo. Por lo tanto, la variedad temporal y de realidad que tiene el objeto, es lo que permite que el espectador se identifique con la obra y genere nuevos cuestionamientos para construir conocimiento.

De esta manera, la obra submediática es un medio que debe ser expresado mediante el lenguaje de la resignificación y de la sinceridad. Para Groys, la sinceridad mediática es la forma más profunda de sinceridad que existe, y es la única que permite a la obra trascender al tiempo y a la realidad, perpetuando su mensaje (Groys, 2008, págs. 273 - 274). Trabajar la casa y el objeto desde el archivo Casa/Ferretería en este proyecto, me permite ver el lado oculto de los objetos cotidianos para asignarles un nuevo significado estético en la obra de arte. La revisión teórica del archivo me lleva a entender la naturaleza del mismo y a visibilizar los significados de los objetos que se encuentran entre la realidad, la temporalidad y la memoria. La conciencia del tiempo, de la historia y del significado en los objetos cotidianos, me ayudan a plantear nuevas relaciones entre los objetos de la Casa/Ferretería, la cotidianidad y la instalación.

2.2. LA CASA/FERRETERÍA COMO UNIVERSO DE OBJETOS COTIDIANOS

Michel De Certeau fue un historiador, semiólogo, teólogo y filósofo francés del siglo XX, que trabajó la historia social y la antropología para cuestionar las relaciones existentes entre institución, conocimiento y verdad. Estuvo influenciado por Freud, Lacan y Foucault, orientando su análisis crítico a la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis. De Certeau analizó los problemas de la cultura y la sociedad, a través de las reflexiones sobre lo cotidiano. *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer se publicó en 1979*; un libro de dos tomos, donde De Certeau reflexiona sobre las prácticas cotidianas del "hacer", a partir de la relación del individuo con la producción y el consumo (*De Certeau, 2000 [1979], págs. XL-XLI*). De esta manera, plantea miradas diversas sobre el uso y el consumo, la creatividad cotidiana y la formalidad de las prácticas cotidianas.

Las prácticas cotidianas al ser parte de un todo social, han sido consideradas como postulados o unidades elementales de la sociedad o del grupo social; siendo tratadas como formas individuales. De Certeau critica la noción de individualidad pues, reduce los fundamentos históricos que sirven de análisis para la sociedad. Por lo tanto, para él, las prácticas cotidianas y sociales deben moverse entre lo colectivo y lo individual. El análisis de lo cotidiano desde la sociología, la economía, la antropología y el psicoanálisis, le permite al autor teorizar sobre la individualidad y como ésta, se mueve en un lugar contradictorio y lleno de relaciones sociales que han sido ocultos a través de la historia. Los estudios de lo cotidiano a partir de diversas disciplinas consienten el uso de nuevos conceptos que avalan el tiempo, la producción y el consumo (*De Certeau, 2000 [1979], pág. XLII*).

Por lo tanto, para De Certeau, lo cotidiano surge en la fusión entre la producción y el consumo y tiene múltiples formas *combinatorias operativas* o sistema de relaciones, que dejan ver diversas acciones y operaciones con las que se puede entender una cultura dentro de un sistema económico (*De Certeau, 2000 [1979], pág. XLII*). El análisis histórico, social, económico y antropológico de las prácticas cotidianas, le permiten al autor concluir que lo cotidiano se define como un conjunto de acciones individuales y colectivas, que se desarrollan dentro de una cultura, pero que son invisibilizadas por el hábito y la costumbre. Esta definición de lo cotidiano me permite identificar hábitos relacionados a objetos cotidianos que se encuentran en la Casa/Ferretería.

Para De Certeau, existen tres formas positivas para referirse a la relación del consumo y la producción, la primera es una reflexión sobre el uso y el consumo. La segunda, es el estudio de los procedimientos de la creatividad cotidiana y, finalmente, la tercera es la ruptura entre el hacer y el producir. Para ésta última forma, el autor propone regresar a los griegos para debatir el problema de lo utilitario y lo creativo en las prácticas de creación. En mi trabajo de investigación, refuerzo las reflexiones sobre el uso, el consumo y las formas de creatividad cotidiana, pues plantean el problema de lo cotidiano como un proceso invisibilizado culturalmente (*De Certeau, 2000 [1979], pág. 129*).

De Certeau (*2000 [1979], pág. XLII*) describe que socialmente la práctica del consumo ha estado ligada al adoctrinamiento cultural, olvidando que el hábito del consumo vincula el tiempo y el espacio con la práctica cotidiana. De esta manera, el uso y el consumo son categorías de análisis que le ayudan al autor a entender cómo los consumidores en su cotidianidad fundamentan una cultura. Así, De Certeau describe que el uso determina las formas de conocimiento de los objetos sociales, mientras que el consumo determina la creación y la recepción de las imágenes culturales. En este proyecto de investigación creación me interesa resaltar las relaciones que existen entre los objetos de la casa con los objetos de la ferre-

tería mediados a través del uso cotidiano. Mis espacios cotidianos están determinados por la casa y la ferretería. En estos lugares se encuentran los objetos cotidianos que son de uso y son de consumo. La conciencia de la existencia de estos objetos en la Casa/Ferretería me permite identificar las diferentes prácticas de habitar el espacio. Bombillos, cables, tornillos, toma corrientes, tubos de PVC, apagador, regadera, entre otros, son objetos de uso cotidiano que tienen una doble temporalidad, una determinada por el uso dentro de la casa y otra por el uso exhibitivo y comercializado en la ferretería. Es decir, desde la perspectiva de Michel De Certeau, la relación entre la casa y la ferretería determina la temporalidad de los objetos cotidianos y muestra la visibilidad e invisibilidad que tienen estos objetos dentro del espacio. Por ejemplo, objetos cotidianos como un conector o un apagador, dentro de la casa tienen un tiempo, un uso y una estructura interna diferente al tiempo, el uso e instalación del mismo conector y apagador exhibido en el almacén.

De Certeau identifica que los objetos cotidianos además de tener una doble temporalidad, tienen una poética según su relación con la cotidianidad. Los objetos de uso que determinan las prácticas de hacer, que se encuentran en la casa, tienen una poética visible, mientras que los objetos de consumo que se encuentran dentro del sistema de producción tienen una poética invisible. En sus palabras:

La "fabricación" por descubrir es una producción, una poética, pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de "producción" (televisada, urbanística, comercial, etcétera) y porque la extensión cada vez más totalitaria de estos sistemas ya no deja a los "consumidores" un espacio donde identificar lo que hacen de los productos (De Certeau, 2000 [1979], pág. XLIII).

Ser consiente de la existencia de la poética, visible e invisible, en todos los objetos cotidianos, me ayudará en mi proceso de creación de nuevos objetos estéticos.

El uso cotidiano de los objetos en la casa es casi invisible y silencioso. Esta tesis de De Certeau, es en la que reflexiono cuando observo e interactúo con los objetos que hay dentro de mi casa; objetos como pica-portes, llaves de paso, apagadores, duchas, regaderas, conectores, bombillos, etc. Por lo tanto, se puede afirmar, tal como lo explica De Certeau que los objetos cotidianos de la casa tienen una doble vida, por un lado, son productos que se ofrecen en el mercado, pero por otro, son objetos de uso cotidiano silencioso y cotidiano. Los objetos cotidianos que deseo resignificar en el espacio artístico, son objetos invisibles que tienen una carga poética determinada por su uso y consumo; y que se mantienen invisibles hasta el instante en que dejan de cumplir su función utilitaria.

Un filósofo, epistemólogo y físico francés que reflexiona sobre las múl-

tiples relaciones entre poética y ciencia es Gaston Bachelard. En *La poética del espacio* el autor investiga sobre la imagen poética a partir de reflexiones psicológicas, psíquicas, filosóficas, ontológicas y científicas para discernir entre las imágenes de la conciencia individual y las imágenes de la conciencia colectiva (*Bachelard, 2008 [1958], págs. 7-9*). En el capítulo II *Casa y Universo*, Bachelard hace una distinción entre el concepto de casa y no-casa, para enfatizar en las características específicas de la casa como espacio íntimo y de la no-casa como lo ajeno a esta. El autor define la casa como el lugar de lo íntimo, el lugar del calor y la seguridad, mientras que la no-casa, es el universo, es todo aquello que está afuera, donde elementos como el clima, específicamente, el invierno, la nieve, funcionan como "universalizador del universo sepultando todo bajo una sola tonalidad" (*Bachelard, 2008 [1958], pág. 72*).

Me interesa Bachelard porque construye imágenes poéticas a partir de conceptos individuales y universales como la casa. El autor parte de experiencias sobre como habitar espacios y les realiza una investigación filosófica de la imagen colectiva de ese lugar. Se podría decir entonces que, desde la perspectiva filosófica de Bachelard, la casa funciona como un contenedor de objetos cotidianos, como una barrera de protección, uso y conservación de los mismos. A través de la historia, poetas, escritores y artistas, algunos referenciados en este texto, han planteado el problema de la casa a partir de sus experiencias individuales, y sus propuestas creativas han ayudado a consolidar una definición universal de casa.

Casa y objeto: el lugar de lo cotidiano es una investigación creación que parte de las especificaciones y experiencias individuales de habitar y clasificar el archivo de mi Casa/Ferretería. Por lo tanto, se puede afirmar que la casa es un archivo que protege y conserva los objetos cotidianos y que además sirve de refugio para el individuo y sus objetos. La relación entre la casa y la ferretería determina las condiciones creativas y estéticas de mi producción plástica. Con los autores investigados para esta propuesta, Groys, De Certeau y Bachelard, puedo concluir que lo cotidiano, la Casa/Ferretería y el archivo son un conjunto de acciones y reflexiones individuales y colectivas que tienen una carga poética visible e invisible, necesaria para la creación de nuevos objetos estéticos.

2.3. LA CASA Y SUS OBJETOS COMO RECURSO LITERARIO

Como expliqué en el subcapítulo anterior, el concepto universal de casa, de archivo y de cotidianidad se construye a partir de las experiencias individuales que tienen los sujetos con sus entornos. En la literatura, el uso de conceptos individuales como experiencias, memoria y sueños son recurrentes en la creación literaria; de tal manera, que edifican conceptos universales. En la lectura de Virginia Woolf en *Un cuarto propio*, Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* y Gabriel García Márquez en el cuento *La luz es como el agua*, analizo la importancia simbólica y utilitaria del espacio y de los objetos para el desarrollo creativo.

Con las reflexiones realizadas a partir de las obras literarias, quiero resaltar la importancia de ciertos espacios y objetos dentro de la cotidianidad de las personas. Me interesa identificar cómo estos espacios y objetos de cierta forma, reflejan la personalidad de los personajes literarios. En el ejercicio de leer he encontrado varios ejemplos donde la descripción de los espacios, casas específicamente, son una extensión de la descripción de los personajes.

Virginia Woolf escribe un ensayo feminista en *Un cuarto propio* (1929), donde manifiesta la importancia de una habitación propia para el desarrollo, en este caso literario, de la mujer. Woolf observa en la literatura de autoras del periodo de la Regencia inglesa y del periodo Victoriano, un interés por escribir novelas románticas. Estas novelas escritas por mujeres presentan el matrimonio como único fin de la mujer de la época. Woolf justifica lo anterior con el hecho de que muchas de estas mujeres escribían desde su realidad, donde no podían heredar a menos de estar casadas. La realidad de esas autoras transcurría en un tiempo donde sólo el hombre era merecedor de un estudio. La necesidad de un cuarto propio para desarrollar la

creatividad literaria de las mujeres contrastaba con la realidad de las mismas al ser recluidas a la sala de estar o al dormitorio. La sala y el dormitorio eran espacios compartidos, lleno de objetos compartidos carentes de individualidad. De ahí la célebre frase de este libro *“para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio”* (Woolf, 2017 [1929], pág. 10).

La importancia del espacio individual para el desarrollo de la creatividad del autor es el objetivo del ensayo de Virginia Woolf. La descripción de los espacios, especialmente de la casa, como recurso literario en la novela, tiene como objetivo determinar la personalidad de personajes. *Fahrenheit 451*(1953) de Ray Bradbury es una novela distópica que tiene una realidad donde es prohibido leer libros.

La sociedad futurista, descrita por Bradbury, tiene alta tecnología donde no hay incendios, por lo tanto, el oficio de los bomberos pasa a ser el de quemar libros. A consecuencia de esto, la vida de las personas carece de imaginación, de poética y de curiosidad. Guy Montag es el personaje principal, trabaja como bombero; su casa es fría. Las paredes están construidas por pantallas de televisión gigantes. Estas pantallas son el elemento distractor de un gobierno autoritario. Los shows mediáticos y el incremento de farmacéuticos sedantes evitan que los sujetos realicen preguntas filosóficas e históricas. Mildred es la esposa de Montag, quien solo vive para seguir hablando con “la familia”, un programa de televisión interactivo. El apartamento de Mildred y Montag tiene tres paredes de pantalla, y Mildred le sugiere a su esposo endeudarse para comprar una cuarta pantalla. Esta acción refleja la dependencia televisiva para desconectarse de su vacía realidad al igual que la mayoría de ciudadanos de este país distópico.

Bradbury nos habla sobre la importancia de la memoria y de la poesía guardada en los libros. El autor nos dice a través del personaje de Faber, un rebelde coleccionista de libros, que los libros son *“un tipo de receptáculo donde almacenábamos una serie de cosas que temíamos olvidar”* (Bradbury, 2017 [1953], pág. 92). Es tan importante la información que se archiva en los libros, que el grupo de resistencia en esta distopía se dedica a memorizarlos y luego quemarlos, por el peligro que representa tener un libro.

Por último, el cuento corto *La luz es como el agua* de García Márquez, es uno de los doce cuentos peregrinos (2014 [1992]). En este cuento poético nos encontramos con unos niños, Totó y Joel, que están lejos de su país natal, en una ciudad sin mar. Para apañar un poco la nostalgia, su padre les ayuda a subir un pequeño bote del garaje a la sala del apartamento. Cuando los niños se encuentran solos, rompen una lámpara, y esta en vez de apagarse, empieza a regar luz, como si fuera agua. *“La luz es como el agua —le contesté— uno abre el grifo, y sale”* (García Márquez, 2014 [1992], pág. 188).

García Márquez nos describe dos casas. La primera ubicada en Cartagena de Indias y la segunda en Madrid. Sobre las casas, el autor dice:

—Para empezar —dijo la madre—, aquí no hay más aguas navegables que la que sale de la ducha. [...] En la casa de Cartagena de Indias había un patio con un muelle sobre la bahía, y un refugio para dos yates grandes. En cambio, aquí en Madrid, vivían apretujados en el piso quinto del número 47 del Paseo de la Castellana. (García Márquez, 2014 [1992], pág. 187).

El apartamento de Madrid tiene dos tiempos, uno que refleja la nostalgia de los niños por el mar de Cartagena y otro, que se transforma con la luz como agua y se describe así:

La gente que pasó por La Castellana vio una cascada de luz que caía de un viejo edificio escondido entre los árboles. Salía por los balcones, se derramada a raudales por la fachada, y se encauzó por la gran avenida en un torrente dorado que iluminó la ciudad hasta el Guadarrama (García Márquez, 2014 [1992], pág. 190).

Los elementos agua y luz son constantes en mi trabajo, por lo que encuentro este cuento peregrino una fuente de inspiración para la creación de una de mis piezas del proyecto *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano*. El uso de esta metáfora poética del realismo mágico en mi producción plástica, se apoya en la tesis de Bachelard enunciada en el capítulo *Casa y Universo* donde se toma la casa como un universo contenedor y protector de objetos. Por lo tanto, la Casa/Ferretería se convierte para mí, en el contenedor principal de mi archivo.

CAPÍTULO 3.

EL UNIVERSO DE LA CASA/FERRETERÍA.

cerraron puertas y ventanas, y rompieron la bombilla encendida de una lámpara de la sala. Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr hasta que el nivel llegó a cuatro palmos. Entonces cortaron la corriente, sacaron el bote, y navegaron a placer por entre las islas de la casa.
(García Márquez, 2014 [1992], pág. 188)

Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano tiene como objetivo crear una poética visual a partir de la clasificación e instalación del archivo. Las obras de este proyecto de investigación-creación resaltan los valores estéticos de los objetos cotidianos que habitan la Casa/Ferretería desde el enfoque metodológico de Boris Groys y Michel De Certeau y el discurso poético de Gaston Bachelard y Gabriel García Márquez. Construyo Instalaciones que me permiten abordar el espacio museográfico con los objetos cotidianos clasificados de la Casa/Ferretería, para contextualizarlos a través del lenguaje estético, reflexionando sobre el problema de representación de los objetos cotidianos y los objetos artísticos. Durante mi formación académica tuve diversos antecedentes teóricos y plásticos. Los usados en este proyecto ampliaron las particularidades de mi investigación. Estos referentes me permitieron abordar mi problema de investigación sobre la experiencia cotidiana de habitar la Casa/Ferretería desde el archivo y la Instalación.

Existen diversas formas de abordar el problema de representación de "La Casa" en el arte contemporáneo. En mi producción abordaré este problema desde la experiencia de habitar la Casa/Ferretería. La relación que existe entre el archivo, la casa, los objetos cotidianos, la obra artística y la memoria, han sido materializados por diversos artistas y fueron temas recurrentes a largo de mi carrera académica. Los problemas de representación del objeto artístico cotidiano, sumado al manejo de archivo y clasificación de objetos se encuentra en las obras de Ana Claudia Múnera, Mark Dion y Bill Culbert. Rescato el uso de objetos como símbolo de casa en la obra de Múnera; el manejo y clasificación del archivo de Dion y la poética de la luz como agua en las Instalaciones de Culbert.

Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano tiene dos Instalaciones donde se clasifica y poetiza el archivo de la Casa/Ferretería. Junto a las obras, se exhibe en plotter de corte el archivo clasificado, a manera de descripción del producto que se encuentra en el interior de un manual de instrucciones de la ducha, de la tina y de la instalación eléctrica. La primera obra es una Instalación con el elemento físico del agua. La segunda es una ramificación eléctrica con objetos de la familia de la luz. El archivo de la Casa/Ferretería es extenso, para simplificarlo utilicé como guía los manuales de instrucciones que acompañan los objetos cotidianos nuevos que se venden y exhiben en la ferretería familiar. Considero que esta propuesta es una evolución técnica y conceptual de mis trabajos realizados como estudiante de artes plásticas.

3.1. ANTECEDENTES. EXPERIMENTACIONES Y CLASIFICACIÓN DE OBJETOS

Los trabajos realizados durante mi formación académica abordaron temáticas diversas como tiempo, memoria y entorno. Al final de la carrera, entrelacé mis experiencias cotidianas con la apropiación de los objetos que se encuentran en la Casa/Ferretería. Los objetos del sistema hídrico y eléctrico de la casa, como apagadores, bombillos, tubos de PVC, llaves de paso, entre otros, me sirvieron para reflexionar sobre las características de cada objeto en su condición nueva y usada. La inserción de estos materiales de ferretería en mis trabajos plásticos, me permitieron ampliar mi lenguaje artístico; para contribuir en la construcción del concepto de la casa como fenómeno de investigación en el arte actual.

En *Engranés* (2013) dibujé con clavos he hilos, dos engranes ubicados en una esquina de la pared. Los engranes se proyectan y tensionan de una pared a la otra, creando dos versiones de sí mismo. Este juego visual se complementa con una tercera proyección formada por la luz y la sombra de los hilos tensionados. (Imagen 16). En *Paleta de colores* (2014) experimento con el sistema de clasificación de los objetos,

a partir del color. Esta taxonomía diferencia los objetos de ferretería en tonos blancos, amarillo y negro. Los blancos están compuestos por el cuerpo de la ducha, mangueras y algunos tubos de PVC. El amarillo compuesto por tubos de PCP destinados al transporte de agua caliente. Y el negro incluye algunos tornillos y tuercas de cobre, aunque mayormente está conformado por diafragmas de caucho y partes internas de la ducha. (Imagen 17).

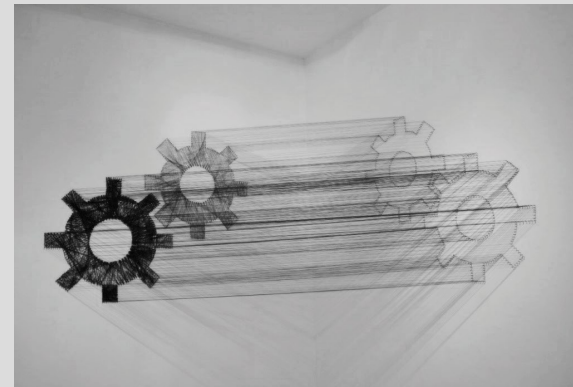


Imagen 16
Yessenia López Lara
Engranés
Instalación.
Hilo.
2013
Fuente: Colección del artista.



Imagen 17
Yessenia López Lara
Paleta de color
Instalación.
Tuberías, tuercas, tornillos, partes de la ducha.
2014. Fuente: Colección del artista.



Imagen 18
Yessenia López Lara.
Ciudad II
Instalación.
Clavos, tuercas, tornillos, caja, luz.
2015. Fuente: Colección del artista.

En *Ciudad II* (2014) edifiqué una ciudad en una caja perforada con clavos, tuercas y tornillos insertados de adentro hacia afuera. Esta instalación de dibujo, proyectaba la silueta de una ciudad en la pared. (*Imagen 18*). Gracias a la experimentación técnica y conceptual alcanzada con estos trabajos, encontré que mi temática general de investigación habla específicamente sobre la memoria, el sujeto y el espacio.

La Fuente (2014) es la pieza fundamental de mis antecedentes, por que con ella hice conciencia de la existencia de un archivo en la Casa/Ferretería que era necesario clasificar. Esta pieza está compuesta por materiales hídricos de uso cotidiano que ensamblados entre sí, creaban una serie de ramificaciones de llaves cuya nueva utilidad consistía en derramar agua en un sentido no convencional. Gracias a este trabajo, empecé a hablar del objeto cotidiano, como un objeto artístico. (*Imagen 19*).



Imagen 19
Yessenia López Lara
La fuente
 Instalación.
 Uniones galvanizadas y de PVC,
 regaderas y grifos de distintas
 referencias.
 2014
 Fuente: Colección del artista.

Los objetos cotidianos de la Casa/Ferretería son los materiales recurrentes en mis trabajos. Estos objetos hacen parte de mi memoria infantil transcurrida al interior de una fábrica. Durante mi infancia, mis padres y yo vivíamos en Bogotá en el cuarto piso de la fábrica de duchas *Bocche-*

rini. La fábrica familiar fue fundada y administrada por mi tío abuelo y mis padres fueron convocados a trabajar en la fábrica donde laboraron por diez años. Mis padres llegaron desde la costa, cuando la fábrica aún era un proyecto de garaje. Cuando la fábrica creció nos trasladamos a vivir al cuarto piso de las nuevas instalaciones. La experiencia de habitar una fábrica como hogar me dio la posibilidad de crecer entre máquinas, costales de polipropileno, metales, caucho y otras materias primas usadas para la fabricación de las duchas. En el 2004 mis padres se trasladaron a Popayán y montaron la ferretería en el primer piso de nuestra residencia familiar. Desde entonces, los objetos de la ferretería fueron usados como metáforas de memoria de la experiencia en la fábrica. En mis primeros objetos creados durante la academia, me interesaba resignificar el uso de los objetos de la fábrica en objetos cotidianos. Se puede observar la imagen 1 de este texto, donde cree un joyero ensamblado.

En los trabajos descritos anteriormente, sobresale la exploración de los materiales de la fábrica que también se encuentran en el archivo de la Casa/Ferretería. Por lo tanto, la exploración del archivo es una necesidad de crear un orden de los objetos cotidianos encontrados en mi entorno. La clasificación y el archivo son técnicas que han estado presentes, consciente e inconscientemente, en mi producción. Para este proyecto de investigación-creación exploré el archivo de la Casa/Ferretería para clasificarlo y especificarlo a través de la Instalación, como técnica.

En este proyecto realizo una taxonomía de clasificación de los objetos vendidos en la ferretería, que también tienen un uso en el interior de la casa. La clasificación está determinada por las categorías familias y subfamilias, por ejemplo, en la familia de los objetos eléctricos se encuentra la subfamilia de los eléctricos que generan luz, como bombillos, cables, conectores, clavijas, portalámparas, etc. Esta subfamilia hace parte de la obra *De la luz*. Dentro de la familia de los objetos eléctricos también se encuentra la subfamilia de los eléctricos que calientan agua. Esta subfamilia está formada por, la ducha eléctrica y sus compuestos como la resistencia, diafragma, tornillo de cobre y baquelita negra, entre otros. Esta subfamilia junto a la tina y el motor de la fuente hacen parte de la Instalación *Del agua*.

La experimentación con los objetos cotidianos del archivo de la Casa/Ferretería sobrepasa la acción de simplemente ensamblar objetos. Ensamblaje utilizado en mis primeras piezas plásticas, analizados en las imágenes 16, 17 y 18. En este proyecto, me interesa resaltar la funcionalidad de los objetos cotidianos para crear nuevos objetos artísticos y estéticos, partiendo de obra *La Fuente* (2014), tal como se explicó para la imagen 19. *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano* dispone dentro del espacio museográfico un archivo clasificado para reflexionar sobre la casa como un universo.

3.2. PROYECTO CASA Y OBJETO: EL LUGAR DE LO COTIDIANO

Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano tiene dos Instalaciones, *Del agua* y *De la luz*, y una clasificación del archivo de la Casa/Ferretería. La primera obra titulada *Del agua*, es una Instalación con una tina y con una ducha eléctrica, que mantiene un circuito de reutilización del agua caliente; esta obra está inspirada en una fuente. La segunda obra titulada *De la luz*, es una instalación eléctrica que dispone una colección de bombillos, cables y toma corrientes, que, por un lado, muestran una parte del mundo submediático del archivo de la Casa/Ferretería, y por otro utiliza la metáfora del agua. Los nombres de las obras, hacen referencia a la distinción del orden categórico que le he dado a mi archivo.

Estas dos Instalaciones están compuestas por objetos cotidianos de la casa, que es el lugar que habito con mi familia; y la no-casa, que hace referencia a la ferretería o el negocio familiar. *Del agua* y *De la luz* son Instalaciones que comparten el agua como elemento físico y metafórico y la electricidad como mecanismo de funcionamiento. *Del agua* es un circuito cerrado de agua que es calentada por la ducha eléctrica, es una fuente con un circuito hídrico similar al de las fuentes de agua, donde la misma cantidad de agua circula constantemente. *De la luz* tiene ramificaciones eléctricas que invaden el espacio desde el piso proyectando su luz al resto del ambiente, para referenciar a un río de cables y bombillos, como una representación del agua en movimiento.

La instalación clasificada de los objetos cotidianos de la Casa/Ferretería en un espacio museográfico, por un lado, visibiliza el mundo submediático, el lugar de la sospecha, y por otro, es la manifestación física del archivo. Retomo la definición de Boris Groys sobre lo

submediático como aquello que está detrás de lo visible. En mis Instalaciones se observa la apariencia externa de un baño, y en contraste, visibiliza el mecanismo interno, que generalmente está oculto tras la pared. Para este proyecto el uso de recursos poéticos, brindan un valor estético a los objetos de uso cotidiano.

A continuación, explicaré las dos obras y el archivo que hacen parte del proyecto *Casa y Objeto: El lugar de lo cotidiano*. El agua como elemento es, en sí mismo, un recurso poético utilizado en las dos Instalaciones. En la obra *Del agua*, este elemento es cíclico. El agua que cae en la tina, adiciona sonido y vapor que sirven como factores de inmersión del espectador en la pieza. En esta obra, parto de descripciones y de espacios íntimos para instalarlo como una experiencia colectiva y museográfica. El uso del baño como espacio colectivo reflexiona sobre el tiempo cotidiano y su relación con el lugar. (*Imagen 20 y 21*).

De la luz es una instalación con 500 bombillos de luz cálida, dispuestos sobre el piso. Los bombillos tejen un camino para que el espectador lo transite. Esta obra se inspiró en el cuento peregrino *La luz es como el agua* de Gabriel García Márquez. En este cuento la luz se comporta como el agua y se riega sobre el piso, iluminando el espacio con un tono dorado. El texto literario me remite a la obra *Flotsam Cartagena* de Bill Culbert, que tuve la oportunidad de vivenciar en la Bienal Internacional de Arte de Cartagena (2014). En esta obra, me interesa invertir la ubicación cotidiana de las redes eléctricas de la casa, que generalmente se ubican en el entretecho de la casa en un espacio invisible. *De la luz* es una obra que recrea el espacio submediático de una instalación eléctrica, visibilizando los cables, los porta lámparas, clavijas y tomacorrientes. (*Imagen 22 y 23*).

Imagen 20
Yessenia López Lara
Del agua

Boceto de Instalación
Uniones galvanizadas y de PVC,
ducha, tina.

2019

Fuente: Render del programa 3DS
Max. Leonardo Gaviria. Inspirado
en boceto de obra del artista.





Imagen 23
Yessenia López Lara
De la luz, Detalle
Prueba de montaje. Instalación.
Bombillos, cables, porta lámpara,
clavijas y tomacorriente
2019
Fuente: Collage. Prueba de
montaje. Archivo del artista.

El montaje de la clasificación del archivo de la Casa/Ferretería se enfoca en los materiales utilizados en las dos Instalaciones, y se exhibirá en el espacio museográfico como un vinilo de corte que hace referencia a la descripción de un producto. La clasificación de mi archivo descompone las partes que conforman las obras haciendo referencia a un manual de instrucciones. Por lo tanto, cada obra del proyecto tendrá su propio manual. El manual de la obra *Del agua* esquematiza las siguientes partes: Partes de la ducha, uniones, tuberías, tina, manqueras y bomba de circulación del agua. La clasificación del archivo de *De la luz* contiene la disección de la red de cables, las clavijas, porta lámparas, y bombillos (*Imagen 24 y 25*).

Titulo: Del agua

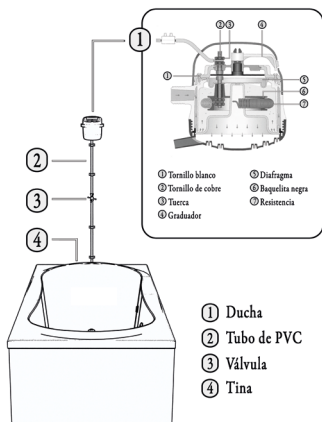


Imagen 24
Yessenia López Lara
Descripción de partes de la ducha de Del agua
Prueba de montaje. Instalación. Ducha Eléctrica. 2019
Fuente: Intervención del Manual de instrucciones Duchas Boccherini por Leonardo Gaviria, basado en boceto del artista.

Titulo: De la luz

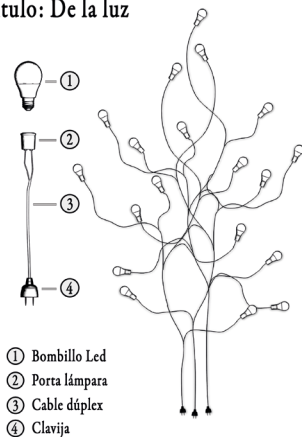
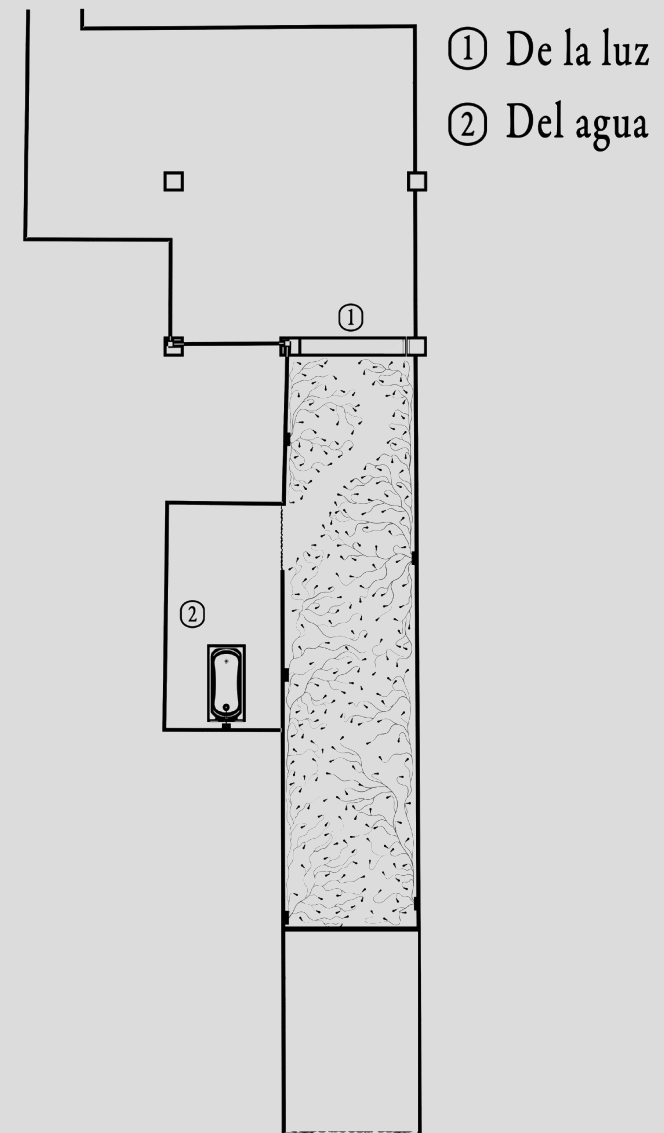


Imagen 25
Yessenia López Lara
Descripción de partes de De la luz
Prueba de montaje. Instalación. Bombillos, cables, porta lámpara, clavijas y tomacorriente 2019
Fuente: Leonardo Gaviria, basado en boceto del artista.

3.3. PLANO DE MONTAJE EN CONTEMPORÁNEA. SALA DE ARTE



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aracil, A., & Rodríguez, D. (1998). El siglo XX Entre la muerte del Arte y el Arte moderno. Madrid: Ediciones ISTMO, S.A.

Bradbury, R. (2017 [1953]). Fahrenheit 451. (A. Crespo, Trad.) Bogotá: Debolsillo.

Costas, C. (8 de julio de 2008). Historia del Diseño. Wordpress. Recuperado el 7 de noviembre de 2018, de El Dadaísmo y sus características.: <https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/07/08/el-dadaismo-y-sus-caracteristicas/>

Dion, M. (20 de 10 de 2017). Mark Dion: The Classical Mind. (I. Boston, Entrevistador) Recuperado el 27 de 03 de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=JBYfv0Fb7IA>

García Márquez, G. (2014 [1992]). La luz es como el agua. En Doce cuentos peregrinos (págs. 187 - 191). Bogotá D.C.: Pinguin Random House.

Gutiérrez Gómez, A. L. (2009). La instalación en el arte contemporáneo colombiano. El artista(6), 131.

Bachelard, G. (2008 [1958]). La poética del espacio (Brevarios ed.). México: Fondo de la cultura Económica.

Caballero, L. (1997). Sin Titulo, 1966 - 1968. En Catálogo Exposición Restrospectiva Luis Caballero. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

De Certeau, M. (2000 [1979]). La invención de lo cotidiano 1 arte de hacer. (A. Pescador, Trad.) Mexico, D.F.: Cultura libre.

Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias. (2014). Bill Culbert. En Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, Guía de actividades (págs. 184-185). Cartagena: BIACI.

Groys, B. (2008). Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios. (M. Fontán del Junco, & A. Matín Navarro, Trads.) España: Pre-textos.

Kabakov, I. (Abril de 2008). De las instalaciones: Un dialogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990. (B. Groys, Entrevistador, & B. Ortiz, Traductor) Cali: Lugar a dudas. Cuartilla.

Mendoza, C. (27 de Mayo de 2017). Arquine. Obtenido de Merzbau: La habitación acumulativa: <https://www.arquine.com/merzbau-la-habitacion-acumulativa-kurt-schwitters/>

Woolf, V. (2017 [1929]). Un cuarto propio. (J. L. Borges, Trad.) Cambridge: Penquin Random House.

Marchán Fiz, S. (1994). Del Arte objetual al Arte de concepto. (190-1974). Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>. Antología de escritos y manifiestos. Madrid: Ediciones AKAL.

Pijamasurf. (6 de Junio de 2019). Pijamasurf. Arte. Recuperado el 26 de Julio de 2019, de La estafa del arte moderno: Duchamp le robó a esta mujer la obra que lo hizo famoso. ¿Es momento de reescribir la historia del arte moderno y contemporáneo?: <https://pijamasurf.com/2019/06/la-estafa-del-arte-moderno-duchamp-robo-a-esta-mujer-la-obra-que-lo-hizo-famoso/>

