



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

SIEMPRE VIVAS

Memoria para optar al grado académico de
Licenciado en Artes Visuales con mención en Pintura

JUAN BUGUEÑO URBINA

Profesor guía

PABLO FERRER KEITH

Santiago de Chile

2011

Índice

Resumen.....	03
Introducción.....	04
Antecedentes de Obra.....	05
- 1. Retratando con objetos.....	07
- 2. Siempre Vivas.....	10
- 3. <i>Still Paper</i>	13
Proceso de Obra.....	15
Conclusión.....	20
Fichas Técnicas.....	22
Bibliografía.....	26

Resumen

La presente memoria indaga y describe el proceso artístico que se ha llevado a cabo entre los años 2006 y 2011. Esto mediante un análisis que permite detectar los fundamentos de la obra, además de dar cuenta de la búsqueda de una serie de vínculos con ciertas tradiciones nacionales que van surgiendo de la reflexión personal en torno al proceso creativo. Dicho proceso ha estado centrado en la elaboración de montajes utilizando la técnica del origami el que es expuesto en tres partes: a) retratando con objetos, b) siempre vivas y c) *still paper*; y también el proceso de obra respaldado por el correlato en imágenes.

Introducción

El trabajo y proceso de producción que se presenta a continuación aborda la elaboración de una obra que vincula metodologías específicas con tradiciones nacionales en torno a los cementerios, relacionando la decoración de nichos sepulcrales enfocándose en los objetos depositados en éstos, puntualmente en aquellos que hacen significativa alguna característica del fallecido. También se han tomado en cuenta aquellos objetos creados y diseñados para durar largos periodos de tiempo, como son las flores artificiales que pretenden ser representaciones de frescura y perdurabilidad.

La narración del proceso parte desde la selección del soporte hasta la particularidad de los objetos elaborados para la conformación del trabajo, los cuales son hechos en papel con la técnica del origami, además de otros recursos. A lo largo de este escrito se van describiendo los fundamentos y relaciones que van surgiendo en la producción de obra, que incluye la referencia a las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII y la conexión que se hace con la decoración de urnas.

Sumado a lo anterior se indaga en la constante reflexión respecto de los afectos y motivaciones que circundan el acto de la representación de objetos, haciéndose una serie de vínculos entre aquellos campos semánticos que van surgiendo en la propia escritura, a partir de la dicotomía muerto-vivo y los orígenes del género de la naturaleza muerta.

Antecedentes de la Obra

Haciendo un recorrido y recuento del proceso de formación artística, durante el paso por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, es necesario comenzar refiriéndose a la paulatina toma de conciencia del interés, implícito en el desarrollo del trabajo, por los objetos cotidianos. Desde el ingreso a la carrera de Artes Plásticas, en los variados ejercicios que se fueron dando, siempre estuvo presente de forma latente la reflexión personal respecto a los objetos cotidianos, ya fuera dibujándolos, pintándolos o realizando maquetas: existía y existe interés en ellos. Si bien en los primeros años de formación la preponderancia estuvo dada en el aprendizaje de técnicas y teoría en el ámbito artístico visual, dichas relaciones fueron generando vínculos que se fueron entrelazando, con el ya presente, interés en los objetos.

En los primeros ejercicios realizados en el taller de pintura (Figura 1), las decisiones partían o se iban fundamentando desde los objetos a representar. Sus formas, colores, materialidades y comportamientos ante la luz, eran sin duda determinantes en el proceso; acto sobre el cual se fue tomando conciencia, haciéndose fundamental en el proceso de producción.



Fig. 1. Detalles ejercicios de pintura

Sin lugar a dudas, este aprendizaje se ha incorporado en las metodologías de trabajo y ha desarrollado cierta sensibilidad en la percepción de los objetos que nos circundan, lo que se puede comprobar por ejemplo en el tipo de encuadres utilizados. Es en esta reflexión en la que aparece una pregunta respecto de la representación de los objetos: ¿Qué motivaciones o afectos intervienen en la representación pictórica? Es ahí

cuando se retoma la experiencia con modelos en el taller de pintura, los que en una primera instancia y ante una mirada habitual podrían haber sido tildados de comunes, de carecer de cualidades estéticas o ser considerados simplemente chatarra. La tarea consistió en transformarlos en realidades pictóricas con lógicas formales internas, buscando representar las cualidades de éstos: sus características materiales, sus comportamientos ante la luz, sus brillos y sombras proyectadas, además de considerar la composición, el encuadre y la iluminación.

Durante el proceso de formación, una de las tareas radicó en cambiar prejuicios personales al enfrentarse a los objetos, dejando de lado una mirada obsesiva que en más de una ocasión se enfocó en un objeto en particular ignorando así la totalidad de la pintura, teniendo “una visión superconcentrada y obsesiva que acaba haciendo que la vida cotidiana parezca irreal e hiperreal al mismo tiempo”¹, produciendo una pintura en función de un objeto en particular. De esta manera el recorrido por esta serie de aproximaciones pictóricas lograron que se canalizara esta visión obsesiva, dirigiéndola hacia otra que visualizara la totalidad de la obra, es decir, aprender a ver la obra como la conjunción de los múltiples factores que conglomeran, tomando conciencia sobre las lógicas internas producidas en su totalidad y no tan sólo enfocándose en los objetos representados.

Este aprendizaje fue fundamental para lo que se realizaría con posterioridad y las reflexiones que se tendrían a futuro. Es por esto que en el último año, en el taller de pintura, se iniciaría el trabajo desarrollado hasta el día de hoy.

¹ Bryson, Norman. *Volver a Mirar: Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza Editorial, 2005. Pág. 65

Retratando con objetos

Muchos son los ejemplos en la Historia del Arte en donde se utilizan objetos cotidianos en la elaboración de discursos o mensajes cifrados. Es por esto que la atención se dirigió, con particular interés, a una actividad habitual en nuestro país: la decoración de los nichos sepulcrales en los cementerios por parte de los deudos. Esto trajo a la memoria los paseos familiares al cementerio, en donde se contemplan las decoraciones de múltiples nichos camino a la tumba de los propios difuntos. Autos de juguete, prendas de vestir, insignias o instrumentos musicales entre otros, que nos “hablan” y dan atisbos de lo que esas personas fueron en vida; objetos que esbozan las ocupaciones, profesiones, fanatismos y preferencias, “formando textos no de letras y palabras sino de objetos”².

Es por esto que el traslado de esta experiencia al trabajo llevó a la pregunta respecto al soporte de la obra. La decisión fue optar por un formato tridimensional,



Fig. 2. Registro fotográfico 1, Cementerio General



Fig. 3. Registro fotográfico 2, Cementerio General

tipo hornacina, para recrear el acto de depositar en el soporte los elementos que conformarán la obra, para ello se adopta el concepto de hornacina expuesto por V.

² Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Editoriales del Serbal, 2000. Pág. 16

Stoichita, el cual la define como la manifestación de un hiato en la superficie plana de la pared, afirmando que “la naturaleza muerta halló en el espacio de hornacina su espacio predilecto”³. Es la correlación observada entre los nichos prototípicos que encontramos en los cementerios y esta declaración de la hornacina como espacio predilecto para albergar objetos, lo que motivó la utilización de este formato, pues los nichos también se configuran como espacios predilectos y tradicionalmente usados para albergar objetos, flores y ofrendas depositados por los deudos. En esta obra los objetos y ofrendas utilizados fueron realizados con la técnica del origami, manualidad que consiste en una serie de plegados realizados en papel, logrando representaciones tridimensionales.

El origami es una antigua tradición japonesa, la cual debe su origen al término «i-gam'e» cuyo significado es papel-plegado, “el cual hacía referencia a plisados especialmente hermosos y delicados de los empaques, o bien, a la elaboración de muy intrincadas muñecas de papel”⁴ el que posteriormente se transformó en un medio para reproducir animales, cosas y personas en papel. Se toma de esta técnica la particular transformación que se hace al papel mediante una serie de plegados, siguiendo lógicas geométricas que otorgan forma y estructura al que puede ser considerado como un material frágil: el papel. Por otra parte este procedimiento posee una estética y lenguaje propio que le da una coherencia, la cual está dada por los planos de diversas formas geométricas con los que se construyen las formas.

En el caso de este trabajo no es incorporada la carga tradicionalista y meditativa, propia de esta técnica en la cultura japonesa, sino que es utilizada como recurso para la fabricación de objetos que guarden relación con al acto de pasar del plano bidimensional al tridimensional, formando así parte del vínculo cuadro-hornacina.

Sumado a esto, y como otra forma de hacer patente el vínculo entre hornacina y nicho sepulcral, se eligió el gris como traductor de la materialidad de los nichos, los que comúnmente son de cemento empastado; también porque el gris logra configurarse en el

³ Stoichita Op. Cit. Pág. 41

⁴ *Origami Arte del papel plegado*, Santiago: Ediciones FELC, 2000. Pág. 7

entorno preciso para los objetos en origami en función de las pretensiones de la obra, otorgando el símil del clima de tranquilidad y quietud transmitido por los nichos.



Fig. 4. Registro fotográfico 3, *Cementerio General*



Fig. 5. Detalle, *Still Paper M.*

Tomando el concepto de la naturaleza muerta “como una forma de relativizar la pared”⁵, a modo de comparación los nichos decorados en los cementerios se configuran como presentaciones y retratos que irrumpen en estas grandes estructuras arquitectónicas que son los mausoleos, conectando al espectador con el pasado del difunto, además de visibilizar la tradicional decoración popular con objetos y arreglos florales en nichos sepulcrales.

⁵ Stoichita, Op. Cit. Pág. 41

Siempre vivas

Posterior a la elaboración de esta suerte de hornacinas, surge la pregunta sobre los objetos que depositaría en estos soportes. Basta con una visita al cementerio para constatar que ciertos vendedores ofrecen las llamadas *siempre vivas*, que consisten en flores de madera teñida, de factura artesanal, muy populares en el norte de Chile, dada la extensa duración que éstas pueden tener en lugares donde las condiciones climáticas no favorecen la perduración de flores naturales.

Retomando la pregunta planteada con anterioridad, que tiene que ver con la actitud y afectos que convergen en la representación pictórica, se decidió recrear el gesto que tienen los deudos al depositar objetos en los nichos sepulcrales, optando por la fabricación manual de los objetos a utilizar, revelando así el vínculo entre el proceso de producción con las tradiciones del cementerio, haciendo los objetos a depositar en las hornacinas con la técnica del origami. Los objetos depositados en las urnas de los difuntos, en cierta forma, simbolizan a la persona que allí yace, pues “las personas suelen utilizar símbolos para comunicar algo acerca de sí misma”⁶.



Fig. 6. Registro fotográfico 4, *Siempre Viva*



Fig. 7. Detalle *Still*

⁶ Ritzer, George. *Teoría Sociológica Contemporánea*, Madrid: Editorial McGraw-Hill, pág. 240

Otra de las motivaciones que fundamentan esta selección, es no dejar de lado el acto de la producción artesanal, ya que de esta manera se experimentan de modo particular las motivaciones y afectos que intervienen en el proceso de representación, teniendo en cuenta que la no elaboración de los objetos personalmente mermaría la relación directa y cercana que se sostiene con la técnica del origami, pues con ésta se desarrollan múltiples posibilidades de construcción mediante el uso de la geometría, posible gracias a la maleabilidad del papel.

Si la Historia del Arte definió los orígenes de la naturaleza muerta asociándole los términos de *rhopografía*, objetos triviales, artículos pequeños y sin importancia⁷; y si bien en el caso de los objetos depositados en los nichos también éstos pueden ser pequeños, imperceptibles o fruslerías, tienen lo que comúnmente es llamado “valor sentimental”. Considerando este hecho, es difícil visibilizar a personas ajenas el valor sentimental que cierto objeto puede tener, razón por la cual el trabajo se concentró en modelos de origami que requiriesen en su factura dedicación, para así transmitir al espectador el valor implícito en este modo particular de hacer.

A través de la representación de flores y arreglos aparece otro de los vínculos visuales entre los nichos sepulcrales y la obra. Tomando como referente las pinturas que representan arreglos florales realizadas por los pintores flamencos del siglo XVII, se hace un puente entre la exuberancia y saturación que tienen sus características composiciones florales (Fig.8) y los arreglos florales que podemos encontrar en los cementerios, donde también hallamos exuberantes y saturadas composiciones (Fig.9).



Fig. 8. Jan Davidsz de Heem, *Flores en jarrón con frutas*, 1670. Óleo sobre tela, 100x75.5 cms.

⁷ Bryson, Norman, Op. Cit. pág. 64

Bajo esta perspectiva es que se recurre a esta cita de Norman Bryson: “Cuando la flores silvestres son arrancadas y llevadas a un interior, uno de los significados culturales del ramo puede referirse a la generosidad de la naturaleza en general,...”⁸; generosidad que en este caso es vinculada al acto sentimental y tradicional que conlleva depositar arreglos florales en forma de ofrenda, emocionalidad que se deseaba arrastrar a las obras.

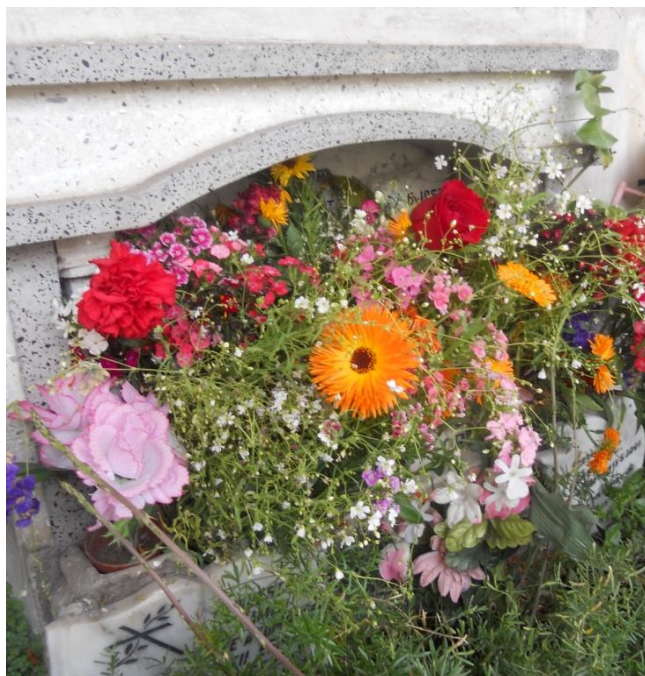


Fig. 9. Registro fotográfico 5, *Cementerio General*

Respecto al tipo composiciones utilizadas en el trabajo, como se ha dicho, son tomados como modelos composiciones de pinturas de naturalezas muertas, como también disposiciones de elementos observadas en mausoleos y cementerios locales, los que tiene la particularidad de disponer jarrones o floreros a los extremos del nicho, dejando visible la inscripción central con la información de defunción del difunto. También son tomados como ejemplos naturalezas muertas con la marcada presentación del diálogo entre forma y contra-forma, entre figura y fondo.

⁸Bryson, Norman, Op. Cit. pág. 190

Still Paper

Las relaciones que fueron apareciendo entre la pintura de naturalezas muertas y las tradiciones locales observadas en los cementerios, llevaron a relacionar la palabra muerte, presente en el título con el que se conoce el género que representa objetos, con el hecho de que los cementerios surgen como espacios para albergar y recordar a personas muertas. Por otra parte también surgió la relación entre las llamadas *siempre vivas* y la denominación inglesa *Still Life* (denominación del género de la naturaleza muerta en países angloparlantes), que en su traducción literal al español es *todavía viva o vida quieta*; analogía que hizo llamar al trabajo *still paper* o *papel quieto*. Si bien fue en el proceso de escritura en el que surgieron dichas relaciones lingüísticas, éstas reafirmaron una actitud al evidenciarlas, confirmando así el vínculo afectivo que se fue desarrollando en el trabajo, pues en el afán por plasmar la tradición de depositar objetos en memoria de un fallecido, estas reflexiones con la ofrenda son emuladas en la obra.



Fig. 10. Registro fotográfico 6, *Cementerio General*



Fig. 11. Detalles *Still Paper M.*

Múltiples son los ejemplos en los que se puede visualizar el intento por hacer perdurables aquellos elementos de la naturaleza que no lo son. En el caso de los cementerios es habitual encontrarse con ornamentaciones de diversos materiales, como por ejemplo las flores de plástico que pretenden traducir la frescura y vitalidad que

emanan las flores recién cortadas; tanto es así que pueden llegar a tener simulaciones del rocío en pétalos y hojas.

Es el aún, el todavía, la quietud y lo perdurable, lo que se pretende recrear, ya sea con el óleo, en la pintura, o en este caso con el papel plegado, para mantener aquello que sabemos con el tiempo dejará de ser lo que en un momento fue.

Una vez presentada la obra, finalizado el paso por el taller de pintura, es que se consideró que el trabajo carecía de algo que permitiera aprehenderlo como un total articulado que permitiera una unidad formal. Posterior a las críticas y correcciones que se hicieron al trabajo, se optó por enmarcarlas, en una nueva aspiración por conectarlas aún más con el género de la naturaleza muerta, pues si bien se deseaba que la obra estuviese vinculada con los nichos sepulcrales, no se quería perder el vínculo con el objeto cuadro. Todo esto para reafirmar la serie de conexiones que se hacen entre cuadro, marco, nicho y hornacina.

En palabras de V. Stoichita “... un marco transforma un contexto bruto en pintura”⁹, acción que precisamente encajaba con lo que se estaba buscando, pues al adicionarles marcos se las estaba separando unas de otras, contribuyendo a su lucimiento. Es precisamente esta transformación la que se quería obtener, ya que por un lado el formato de hornacina las vinculaba a los nichos sepulcrales, y los marcos por su parte las reafirmaban en su carácter de cuadros.



Fig. 12. Detalle *Still Paper III*

⁹ Stoichita, Op. Cit. pág. 60

Proceso de Obra

En relación a lo anteriormente expuesto, en donde se establecen en su conjunto los materiales, referentes y vínculos que definen la producción, es que a continuación se presenta el desarrollo cronológico del trabajo, destacando las particularidades de cada una de las obras, además de los procesos que fueron surgiendo entre éstas.

El primer trabajo elaborado bajo esta lógica es *Still Paper I* (figura 13), obra



Fig. 13. *Still Paper I*, 2009, Origami en soporte de trupán, 25x40 cms.

compuesta por cuatro elementos hechos con la técnica del origami, dos de los cuales son diseccionados para crear distinciones de profundidad. Los elementos son depositados en un soporte de Trupán (Tablero MDF) pintado de gris, enmarcado con un marco de madera barnizado con terminaciones doradas.

Particularmente para esta obra se tomaron como referencia los bodegones (Figura 14) realizados por el pintor italiano Giorgio Morandi (Bologna, 20 de junio de 1890 - 18 de junio de 1964). Llamen la atención en su obra las traducciones y juegos que hace entre figura y fondo; entre lo sólido y vacío; entre forma y contra-forma.

“ver lo sólido en lo vacío y lo vacío en lo sólido”¹⁰

¹⁰ Bryson, Norman, Op. Cit. pág. 103

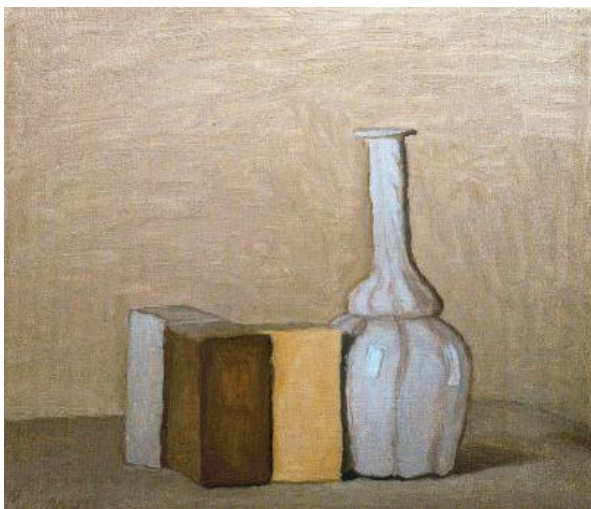


Fig. 14. Giorgio Morandi, *Bodegón*, 1954. Óleo sobre tela, 30x35 cms.



Fig. 15. Detalle *Still Paper I*

Es por esto que al hacer estos objetos en papel, el énfasis está dado en la transformación que se hace al material, el que pasa de ser un elemento plano, bidimensional, a un elemento tridimensional, albergando en su interior aire, vacío.

Posterior a esto siguió la obra *Still Paper II*, la que está compuesta por cuatro elementos elaborados con la técnica del origami, dos de los cuales son diseccionados para crear, como se dijo anteriormente, distinciones de profundidad.

En este trabajo se hace más visible la conexión con los nichos sepulcrales, mediante la elaboración de objetos en papel negro haciendo una referencia al carácter de duelo o luto, culturalmente otorgado al negro. Por otra parte la composición de la obra alude a la común disposición de los arreglos florales que



Fig. 16. *Still Paper II*, 2009, Origami en soporte de trupan, 50x45 cms.

podemos encontrar en los cementerios, en los que habitualmente se disponen las jarras o floreros en los dos extremos del nicho, para así dejar visible el centro donde se encuentra el nombre y epitafio del difunto.

Respecto a las distinciones de profundidad realizadas en el trabajo, estas son utilizadas para producir un leve esbozo de perspectiva, es leve porque si bien encontramos el uso de la perspectiva en el género de la naturaleza muerta (Figura 17), ésta no es utilizada en la representación de grandes profundidades, salvo en casos en los que se recurre a la utilización de un segundo plano para la recreación de profundidad.



Fig. 17. Willem Kalf, *Bodegón*, 1665. Óleo sobre tela. 74x65 cms.

Otra de las características de este trabajo fue la aspiración por elaborar un objeto que simulara un material transparente, como el de los floreros u objetos de vidrio habitualmente usados en la decoración de nichos, razón por la que se optó por el papel vegetal, dada su semi-transparencia, similar al vidrio opaco o sumergido en ácido.

Por último se optó por un marco plateado, opción que surgió de la observación de múltiples tipos de mausoleos, en los cuales es común encontrar cierres o enrejados con perfiles metálicos o de aluminio (Figura 18) elaborados para proteger a los elementos depositados en los nichos, relacionando nuevamente los conceptos de marco, nicho, hornacina y cuadro.



Fig. 18. Registro fotográfico 7, *Cementerio General*

Respecto a los epitafios y literatura en torno a los cementerios es que se toma como referencia el trabajo de recopilación realizado por Juan Forch en su libro “Animitas templos de Chile”¹¹, tomando de éste los poemas y escritos en relación a las tradiciones sepulcrales de nuestro país, en los cuales aborda el tema de la ofrenda y la veneración a partir de la investigación de animitas y altares a lo largo de Chile.

Para este trabajo se acoge el gesto que hace J. Forch, al transformar epitafios, recordatorios y agradecimientos en poesía, acto que se emplea como referencia para el trabajo, utilizando sus textos como una suerte de correlato de las obras, tal como es el epitafio en el caso de los nichos; pues en ambos trabajos, el literario y el plástico, se usan como referencia las tradiciones locales; específicamente para el caso de una exposición, en la cual el trabajo aludido fue expuesto, se utilizaron en el montaje textos y poesías del autor citado, escritos en el muro acompañando las respectivas obras.

Por último me referiré a las obras *Still Paper III* y *IV*, las que consisten en un conjunto de variadas flores y hojas elaboradas con la técnica del origami, hechas con diversos tipos de papeles dispuestas en un soporte de Trupán (Tablero MDF), ambas enmarcadas con marcos dorados.

Las obras hacen referencia a dos de las fuentes ya mencionadas, pues por un lado toman como modelo los bodegones holandeses del siglo XVII, y por el otro las coronas y arreglos florales usados en la veneración de los muertos.



Fig. 20. Detalle *Still Paper II*

¹¹ Forch, Juan. *Animitas templos de Chile*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003

El acto de depositar flores en memoria de un difunto surge ciertamente de la necesidad de recordarlo, y como se da en la mayoría de los casos, cuando más reciente es el fallecimiento más es la necesidad de recordarle, lo que da como resultado la selección de grandes y opulentos arreglos florales. La opulencia y la abundancia también están presentes en la pintura holandesa de bodegones del siglo XVII, el anhelo por retratar la mayor cantidad de especies, recientemente cortadas, haciendo mezclas entre flores de distintas estaciones para lograr combinaciones y arreglos que en la naturaleza no se podrían dar. Fue la relación observada entre estos dos referentes lo que llevó a saturar el espacio de la hornacina con flores de papel hasta el punto de desbordar el espacio. Este acto dio por cerrado este grupo de obras.



Fig. 21. Detalle *Still Paper III*

Conclusión

Una vez terminado el proceso de escritura concerniente al desarrollo de obra, es que se toma conciencia respecto de los múltiples factores que inciden en la producción de obra. El uso de recursos, los vínculos y relaciones que van surgiendo definen el trabajo de un artista visual, rescatando, en este caso, la evidente preponderancia que tienen los objetos cotidianos en la elaboración de obra; todo esto conectado con los recuerdos e hitos que marcan la biografía de cada persona.

Haber hecho uso de las tradiciones locales en torno a los cementerios y la vinculación que se hace con referentes de la historia del arte, logran vislumbrar las elecciones e intereses que van configurando las líneas de trabajo por las cuales atraviesa el proceso de producción.

Si bien en este caso se da por concluido el proceso anteriormente descrito, queda latente el particular interés por los objetos cotidianos, los que surgen de la necesidad de recordar, representar o conmemorar a una persona. Una vez finalizada esta tarea se abre un campo de trabajo marcado, esta vez, por otro tipo de objetos, los que se enfocan o surgen a partir de nuevas formas de representación y producción, particularmente por los objetos que surgen de los modos contemporáneos de representar la figura humana.

Siguen latentes las motivaciones descritas en la presente memoria, salvo que éstas van cambiando o mutando en otros intereses, pues aún está presente el concepto de lo perdurable, tomando como nueva materialidad el plástico, siendo un material más duradero que el papel.

Por otra parte se ha cambiado el interés por las tradiciones particulares locales, enfocando el interés en el arte pop contemporáneo; particularmente en los objetos de elaboración industrial que surgen de animaciones, dibujos y objetos que traducen y desfiguran la cotidianidad a la que estamos acostumbrados; objetos con una estética minimalista, trastocando las proporciones y modos de representación del entorno humano.

Sigue por su parte el interés por las formas geometrizadas, cambiando los planos y dobleces de este orden del origami, por las formas planas y sintéticas propias de la producción de objetos industriales; cambiando la elaboración artesanal por la compra de elementos industrializados, conservando aún el interés por los objetos de pequeña escala.

De esta manera el trabajo desarrollado con la técnica del origami y el uso de las relaciones entre marco, nicho y hornacina, dieron paso a estos nuevos enfoques y puntos de interés.

Fichas técnicas

Título : Still Paper I

Año : 2009

Técnica : Origami en soporte de Trupán (Tablero MDF).

Dimensiones : 25 x 40 cm.

Exhibición : “Sudaca Paradise”, Centro cultural Scuola Italiana, Septiembre 2010/
“Concurso universitario Arte Joven”, MAC Quinta Normal, Julio 2011.



Título : Still Paper II

Año : 2009

Técnica : Origami en soporte de Trupán (Tablero MDF).

Dimensiones : 50 x 45 cm.

Exhibición : “Sudaca Paradise”, Centro cultural Scuola Italiana, Septiembre 2010/
“Concurso universitario Arte Joven”, MAC Quinta Normal, Julio 2011.



Título: Still Paper III

Año: 2009/2011

Técnica: Origami en soporte de Trupán (Tablero MDF).

Dimensiones: 35 x 45 cm/80 x 75 cm.

Exhibición: "Sudaca Paradise", Centro cultural Scuola Italiana, Septiembre 2010.



Título: Still Paper IV

Año: 2009/2011

Técnica: Origami en soporte de Trupán (Tablero MDF).

Dimensiones: 35 x 45 cm/80 x 75 cm.

Exhibición: "Concurso universitario Arte Joven", MAC Quinta Normal, Julio 2011.



Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*, España: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- BRYSON, Norman. *Volver a Mirar: Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- FORCH, Juan. *Animitas templos de Chile*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- *Origami Arte del papel plegado*, Santiago: Ediciones FELC, 2000.
- RITZER, George. *Teoría Sociológica Contemporánea*, Madrid: Editorial McGraw-Hill.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Editoriales del Serbal, 2000.