



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS POSGRADO EN ARTES VISUALES

La memoria: un objeto fragmentado.  
Estrategias de desaparición en la producción artística contemporánea.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN: GRÁFICA - FOTOGRAFÍA

PRESENTA LA ALUMNA  
Karina Bermejo Pino

DIRECTOR  
M.A.V. Estanislao Ortíz Escamilla

Noviembre 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*La vida se vive hacia adelante, pero sólo puede entenderse hacia atrás.*

Søren Kierkegaard

*A Vic.  
A mi familia.  
Y al tiempo.*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPITULO 1. Estrategias de desaparición

- 1.1 La posmodernidad como intervalo tensional en el arte
- 1.2 Imágenes y objetos: derivaciones del yo
- 1.3 Desplazamientos de la obra de arte contemporánea

### CAPITULO 2. Implicaciones de la memoria: relación sujeto-objeto

- 2.1 La afección del tiempo
- 2.2 La construcción cultural de la temporalidad
- 2.2 El secreto de los objetos

### CAPITULO 3. Cambios paradigmáticos de la producción artística

- 3.1 Christian Boltanski: La mirada del recolector
- 3.2 Ilya Kabakov y los objetos desecho
- 3.3 Doris Salcedo y los muebles lacerados

### CAPITULO 4. Tras las huellas del objeto

- 4.1 La acumulación y los objetos-desecho
- 4.2 Estrategias de configuración para producción de obra
- 4.3 La acción de recolectar: proceso de producción

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está enfocado en hacer un análisis sobre la manera en que la sociedad posmoderna ha generado cambios paradigmáticos en la producción artística contemporánea, los cuales se manifiestan desde finales del siglo XX a la actualidad, y ha propiciado desplazamientos hacia una multiplicidad de lenguajes en la práctica artística, permitiendo que la producción del arte se conciba como un campo de acción estratégico.

De este modo es que en el primer capítulo, denominado "Estrategias de desaparición", intento plantear algunas de las problemáticas que los procesos de industrialización y los medios masivos han permeado en la constitución de un sujeto escindido, desnaturalizado de la realidad. Bajo esta premisa considero que la exploración artística ha resuelto tratar con la representación de un sujeto que se encuentra en el borde de la desaparición. Tal problemática me lleva a revisiones filosóficas y sociales que permitirán articular la relación entre el contexto de una reproducción exacerbada y las afectaciones que han repercutido en

la concepción del sujeto actual. Se analizan puntos que dejan identificar algunos fenómenos posmodernos precedentes de la construcción de una maquinaria de la imagen y el objeto de consumo, que detonaron en los lenguajes del arte procesos híbridos de creación, que mostraban un traslado de las técnicas de producción hacia las técnicas de reproducción, como ya lo mencionara Douglas Crimp<sup>1</sup>, estos reordenamientos provocaron una convergencia de medios y lenguajes en la pintura, la fotografía o técnicas mixtas de gráfica, lo que propició nuevas formas de visualidad.

Por otra parte, al hablar de la condición posmoderna del sujeto, se aborda el planteamiento de las múltiples derivaciones que se tienen de él, es decir, de la fragmentación a la que ha sido sometido y lo que la historicidad del tiempo ha traído consigo como acontecimientos de desmaterialización de la realidad en los que el sujeto ya no es uno sino muchos.

Plantear que bajo tal multiplicidad se despliegan relaciones entre el sujeto, el objeto y la imagen, es proponer formas de búsqueda

---

<sup>1</sup> Crimp, Douglas, "Sobre las ruinas del museo" en Hal Foster (ed.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p.88.

que intentan asirse de algo o alguien, como si el sujeto quisiera verse a través de un efecto fantasmal de la realidad.

Este signo del sujeto dividido, fragmentado<sup>2</sup>, supone un territorio conceptual a explorar que despliega la construcción de realidades, todas confinadas a pequeñas ficciones. El ámbito de lo cotidiano se convertirá en la materia prima que extiende territorios de significación, donde el objeto y la imagen son los vínculos que permiten entrelazar las relaciones entre las problemáticas planteadas, su contexto y el abordaje artístico.

Frente a una poética del fragmento, se plantea hacer una revisión de cómo esta noción del sujeto permea como acontecimiento sobre una producción de sentido. Es decir, el artista problematiza su papel en el escenario de la época actual y se apropia de las condiciones bajo las cuales se desarrolla la sociedad. Responde a ellas a través de deslizamientos en terrenos ajenos a las categorías establecidas del arte, así pues se ven trabajos que colindan desde lo cotidiano y su relación con disciplinas como la antropología, la

---

<sup>2</sup> Ruiz, Antonio, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 40.

sociología o la criminalística, con las que se dan cuenta ciertos desplazamientos originados en la realización de la obra de arte.

En el segundo capítulo "Implicaciones de la memoria: relación sujeto-objeto", se desarrolla un análisis de las relaciones que se dilucidan entre sujeto, objeto e imagen, y como éstas son delimitadas por dos cuestiones importantes observadas en la tan nombrada época de lo posmoderno: el tiempo como una dimensión problemática de la época y la memoria como construcción cultural de las sociedades actuales.

Estas construcciones revelan una forma de producir y consumir tanto imágenes como objetos. La extensa proliferación de estos productos de mercado, sugiere un gran campo de exploración para el artista, no sólo por los medios o recursos que se utilizan, sino también por el discurso, del cual la obra de arte se enriquece conceptualmente gracias a todo lo que el sistema de consumo socava cotidianamente.

El sujeto, consciente de su condición temporal, se concibe a sí mismo como una fragmentación que intenta manipular para llenar un vacío con su propia historia. El empleo masivo de la fotografía

ha provocado un efecto antropológico en donde el documento, el archivo o el registro se han convertido en acciones cotidianas que relatan microhistorias desplegadas entre una realidad ficcionada, de un mundo desmemoriado, sin espesor histórico.

Por la misma vertiente se analiza el consumo del objeto, que mediante su uso parece atestiguar el espectáculo de nuestra existencia. Da cuenta del intento por aprehender la realidad, de construir una memoria y acumular vivencias, como si fueran revelaciones de duelo, de un tiempo contenido y apresado, de una memoria borrosa. Parto del ámbito de lo cotidiano citando a Michel De Certeau<sup>3</sup> y sus planteamientos sobre las relaciones de producción-consumo, entendiendo *consumo* como un acto de hacer y usar, en el que hay una atribución sobre cualquier objeto. Así es como veremos algunas prácticas artísticas que a través de tácticas responden a las estrategias del sistema capitalista, se apropian de imágenes u objetos para pervertir su función de origen, dislocan su

---

<sup>3</sup> Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

sentido logrando extender horizontes de realidades construidas y problematizadas. Es así que en el capítulo tres llamado "Cambios paradigmáticos de la producción artística" se habla de algunos de estos cambios paradigmáticos que han transformado la concepción de la obra de arte desde la segunda mitad del siglo XX, a partir de los modos de hacer del artista, la relación con su contexto y la conformación de producciones de sentido, que en conjunto exponen una crisis de la imagen y el objeto desde la visión del arte.

Los trabajos que se analizan parten de una selección de obras que, vinculadas al linde de la era posmoderna, se constriñen a una problematización global que se ha desplegado en todos los contextos culturales a través de una maquinaria incesante de imágenes y objetos; así pues, se reflexiona sobre las prácticas que los artistas seleccionados han adoptado para configurar la obra a partir de la disolución, concepto que es usado como estrategia de conocimiento y relación con el mundo. Si de algún modo el contexto al que pertenecen marca la pauta de lo que se vierte en su obra, la construcción del tiempo y la memoria son constantes en todos ellos.

El desvanecimiento de la imagen o el objeto cargado de restos, son condicionantes que atestiguan problemáticas que tienen que ver con el sujeto contemporáneo y las búsquedas que el arte despliega en sus modos de significar y constituir sus propios lenguajes.

Se observan propuestas visuales que van desde lo fotográfico a la instalación y manifiestan en su trabajo y la obra misma efectos procesuales, desvanecimientos de la imagen, donde el desgaste o la huella son ejes medulares en la constitución del sentido que transfiere una afectación en la construcción del tiempo. La imagen ya no representa sino que hace presente, parece que se objetualizara en un proceso que la cancela, la borra o la desvanece.

Por otra parte, me interesa discernir sobre la apropiación que se ha hecho de los objetos, y no desde la dimensión objetual del *ready made*, que si bien tiene una relación cercana por ser el precursor de esta tendencia a trabajar con el objeto encontrado, en el caso de los artistas que presento, el objeto se torna una producción material de la cultura donde el tiempo y la memoria se construyen como ejes medulares en la búsqueda de significantes que intentan historizar al individuo posmoderno. Así pues se altera la función del

objeto reconfigurando su función en respuesta a la contextualización y el discurso que el artista trace sobre él.

Hablar de la obra del artista francés Christian Boltanski, quien trabaja con la apropiación de la fotografía o de los objetos para generar instalaciones influenciadas por códigos antropológicos, clarificará las nociones vertidas sobre la pérdida de identidad y la fragmentación del sujeto constituidas a través de la multiplicidad de la imagen fotográfica y los objetos. Asimismo, hablo sobre el papel del artista que se desliza hacia otras disciplinas y se apropia de sus modos discursivos para abordar una problemática, en el caso de Boltanski es evidente la recolección como acción estratégica de producción.

En otro apartado se habla de Illya Kabakov, artista ruso que ha desarrollado su obra desde la instalación y el texto. A partir de acumulaciones de objetos desecho y el reordenamiento que hace de éstos a partir de microhistorias, intenta recuperar las huellas depositadas y la reconstrucción de una memoria tan privada como colectiva, es decir, la historia de alguien que ha desaparecido en el cúmulo de objetos utilizados, consumidos.

Bajo esta misma línea del objeto desecho, seguiré analizando otras formas de construcción de memoria y tiempo. En los "Secretos del objeto", el trabajo de Doris Salcedo presenta un trabajo de desvanecimiento del sujeto a partir de un desgaste provocado en el objeto y resaltando sutilmente las huellas de un individuo, la relación entre éstos es tan cercana que el objeto manipulado hace presente al sujeto a partir de una ausencia diría casi tortuosa. La artista hace comentarios de carga política que apelan a la desaparición de las víctimas que han sido desaparecidas bajo brutales actos de violencia en su país.

Como veremos, las producciones planteadas para esta investigación distan por sus diferencias en las estrategias de producción que se llevan a cabo, así también en los aspectos formales en los que se solucionan. Sin embargo, el trasfondo de todas tiene una intrincada red de conceptos temporales y espaciales de índole cultural que intentaré analizar y que han permitido desplazamientos y reconfiguraciones determinantes en nuevas formas de hacer arte. En ellas se ha disipado la concepción de un sujeto que parece perderse en la pluralización y derivas de un entramado de condiciones económicas y de mercado, lo cual problematiza al

artista contemporáneo, que parece encontrarse frente a un proceso de desmaterialización de la realidad.

Para el capítulo cuatro "Tras las huellas del objeto", hablo sobre lo que ha implicado esta investigación y que de algún modo se ha vertido sobre mi producción personal. Para esto es importante enfatizar el problema de la acumulación y los objetos-desecho que son elementos importantes que aparecen en el eje conceptual de mi obra. Con ello intento enfatizar el revertimiento del mundo de los objetos, los cuales ya no son consumidos por los sujetos, todo lo contrario, el objeto absorbe al sujeto y lo único que queda de él son rastros de su existencia. El objeto como un desecho humano que sin embargo está cargado de significantes que atestiguan la extinción del sujeto.

## 1. ESTRATEGIAS DE DESAPARICIÓN

### 1.1 LA POSMODERNIDAD COMO INTERVALO TENSIONAL EN EL ARTE

Para lograr analizar los cambios que se han dado en la concepción de la *obra de arte* actual es necesario trazar brevemente el recorrido en el que la noción de objeto artístico ha devenido en un dispositivo ideológico que ha permeado en una problemática de la representación, ya que después de ser ésta una mimesis del mundo, ha sido desplazada por ideas y acciones que generaron un cambio paradigmático en su configuración, cuestionándose a sí mismo frente a las múltiples realidades del mundo actual.

Habría que comenzar por hablar un poco de los aspectos de la modernidad, ese pasado aún no tan remoto, en el que la concepción de Arte, después de enfocarse durante un vasto período de siglos en la representación mimética de la realidad, comienza a tener una conciencia de sí mismo. De alguna manera se habían agotado las posibilidades de la imitación, así las herramientas y las técnicas utilizadas para lograr dicha *representación* se convierten en su objetivo *per se*.

La pintura, pasó a un primer plano, y adquirió protagonismo desde su perspectiva de objeto, pues no permitía al espectador las ilusiones de antaño con respecto a la fidelidad de lo representado en el lienzo. Los trazos, efectuados sin la parsimonia característica del realismo resaltaban su propia característica de objeto más que de la narración que representaban. Gracias a ese artificio se daba pie a la *impresión* en la mirada del observador.

Las vanguardias que desde finales del siglo XIX, como el impresionismo, y a principios de siglo XX, con el cubismo o el expresionismo, buscaron la exploración de una realidad ya no mimética, sino una en la que la *visualidad* de la representación cobrara un papel preponderante. Es así como a partir de la exploración de elementos que intervenían en el proceso de creación, como la luz o el trabajo en el exterior, o los trazos, la síntesis o la abstracción de la imagen, promovían otras maneras de comprender la estética, la teoría y la función de una producción artística. Danton, siguiendo a Greenberg, sitúa ese primer momento de autoconciencia en Manet<sup>2</sup>, quien advirtiera los primeros rasgos de un arte "moderno"

---

<sup>1</sup> Danto, Arthur, después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia, España, Paidós, 2006, pp. 29-30.

<sup>2</sup> Crimp, Douglas, "Sobre las ruinas del museo" en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, España, Kairós, 1985, pp. 79-80.

mediante la utilización de la pintura, o bien, el objeto, para algo más que representar personas, paisajes o eventos históricos, es decir, para efectuar más exactamente una representación de su misma constitución física sobre una superficie plana en la que se hacía evidente el uso de la pintura como materia con cierta densidad, la cual sale de un tubo y sirve para imitar los colores que la luz otorga a la realidad. Así, la pintura evidencia un cambio paradigmático en su concepción objetual. Hablar de lo moderno, por tanto, es aludir a nociones de estrategia y acción, de tal forma que las obras de Manet se identifican como imágenes situadas en el umbral de la modernidad, las cuales, según Douglas Crimp, mostraban una relación problemática de la pintura con obras precedentes suscitando los primeros asomos de lo que sería más adelante el trabajo de apropiación y relectura sobre lo ya hecho, vislumbrando así a la pintura como una superficie plana portadora de imágenes legibles y con una coherencia textual de información.

Ciertamente, la anécdota continuó en un plano asaz preponderante, pero no como el único sendero que conducía al entendimiento del momento artístico. Desde ese instante, el suceso pasaba a ser visto a través de la lente del objeto que le daba forma. Los cuestionamientos acerca de la concepción del arte fueron el siguiente paso después de esa recién adquirida conciencia, teñidos evidentemente por los

fenómenos históricos que comenzaron su protagonismo, inevitable dentro de una sociedad profundamente permeada por la industrialización y el capitalismo, todavía bastante incipientes durante la segunda mitad del siglo XIX, pero que ya mostraban algunos ejemplos del vértigo que causarían, para bien y para mal, durante el siglo XX.

Si en esa suerte de *premodernidad*<sup>3</sup> que mencioné anteriormente, la función del arte había sido concebida como una especie de retrato fiel (merced al dominio de la técnica) para transmitir una visión de exterioridad total, con el arribo de la autoconciencia modernista, su función fue considerada como una actividad necesaria y ennoblecedora para el hombre, quien buscaba un terreno de solidez frente a los vertiginosos avances tecnológicos y científicos, tal como sucedió con la fotografía, la cual trajo consigo una estrecha analogía de la realidad a través de la reproducción masiva de la imagen, propagando valores cognoscibles en las relaciones con el mundo desde el interior de una inteligencia gigantesca que lo envolvía todo. Dicho de otra forma: el arte, habiendo rebasado el molde que él mismo había creado desde la ruptura con la *realidad retratada*, se diseminó en un campo casi totalmente opuesto al anterior. El famoso

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.60.

lugar común “el arte por el arte” nació a partir de ese movimiento paradigmático conocido como *Impresionismo*, el cual llevó la mirada a un campo de búsqueda, ya no de mimesis, sino de invención. De esta forma, los movimientos alejados de lo figurativo comenzaron a tomar velocidad, y era como si un tranvía se hubiera quedado sin frenos en plena pendiente, o más aún, como si a sabiendas de que no había frenos, el conductor además acelerara el terrible armatoste.

Y ese “tomar un camino alternativo” dio pie a un insospechado espectro de posibilidades en las que podríamos englobar a todos los *ismos* que se desarrollaron en este período de finales del siglo XIX a principios del XX, alejados de los ideales de una hegemonía de la visión, donde el control y la centralidad eran propios de la ideología del poder. La reflexión sobre los métodos de la representación, llevó tangencialmente a la producción artística moderna a un umbral de autoconciencia, volviéndose el arte su propio tema, aunque también anclado en la pureza del arte frente a sí mismo.

Podría pensarse que el arte, una vez llegado a las preguntas acerca de su propia existencia corría el riesgo de colapsar, acorralado por la repetición interminable de sus viejos fundamentos. Sin embargo, ajeno a cualquier ideología de larga duración, incluso aquella que abanderara antaño, renació bajo otro modo de construir la mirada y las relaciones con el mundo. Ciertamente es que en su momento, la pintura,

la escultura y la arquitectura -entendidas como artes "puras"- cuestionaban brutalmente las certezas que constituían la visión del hombre moderno, algo que con el paso del tiempo distaría mucho de ser abarcado aun por la mirada más perspicaz.

Ahora bien, ¿qué fue lo que suscitó esa dislocación del modernismo, sobre todo una vez que éste parecía agotado y solemne, o por decirlo así, demasiado legitimado?

Al tiempo que estas cuestiones se gestaban al interior del arte, la humanidad entera se percató de que las certezas prometidas a partir de una confianza ciega en la industrialización y la tecnología, habían degenerado en asesinatos masivos y largas dictaduras militares o, en el mejor de los casos, comerciales. Todo aquel optimismo que había nacido del progreso, mostraba su cara más torpemente ingenua. La conciencia social y política orilló al arte a abjurar de las *catedrales* construidas durante la modernidad, se salió de la protección canónica de los museos y empezó a cuestionar el papel del propio artista como una figura que buscaba legitimarse fuera de los cánones institucionales.

Aunque he abordado el tema de una forma general, esta breve revisión permite mostrar el panorama que suscitó la así llamada *posmodernidad*, en la que se gestaron múltiples cambios en la

concepción no sólo de la obra de arte, sino en los modos de producir y concebir la práctica artística, la cual invadía diversos fenómenos culturales en todas las áreas del saber.

El campo estético que se había suscitado en el modernismo, comenzó a otorgar una importancia insospechada a la subjetividad de una acción. Rebasando los términos de "pureza" y "originalidad", el artista buscaba, a través de un *valor estético*, desplegarse en la obra a través de estructuras de significación. Por otro lado, la problemática de la representación guardaba relaciones con códigos, figuras retóricas y la transformación del campo cultural. Así pues, la obra de arte se desarrollaba en una pluralidad de significantes sobre las bases de un campo estratégico de inestabilidad, tanto de ejecución como de interpretación, heredada de las teorías postestructuralistas, y por ende, contrapuesta a la certeza absoluta que se había pregonado durante el modernismo. No obstante, esta ola de pensamiento plural no sólo se distanciaba de los más pétreos dogmas establecidos durante el modernismo, sino que además llegó a tocar su punto más sensible y problemático: la originalidad del artista y la unicidad de la obra.

Una vez propagadas las condiciones historicistas sobre las que se transgredieron las convenciones codificadas de la obra de arte, la posmodernidad puso en marcha una maquinaria de relaciones entre

estructuras de significación, en las que se hace posible encontrar una lectura múltiple que genera el uso de la alegoría; así pues se hace la interpretación de un imagen a través de otra imagen, tejiendo una red de referencias y conexiones entre objetos culturales para configurar un campo discursivo en la obra.

La "apropiación" de obras, citas, imágenes y objetos empezó a ser de uso común. Roland Barthes sugiere que la obra es como un texto, y desarrolla la idea de la muerte del autor, ya que éste sustituye la acción de crear por la de combinar o seleccionar para construir un texto a partir de otros textos, entendiendo el texto como un campo de metodologías que sostienen la construcción de un discurso. Una imagen simbólica cualquiera, impresa en un pedazo de papel, podía dar pie a una serie de irónicas reinterpretaciones, tomando en cuenta además que la inserción del texto se desdoblaba en una lectura polisémica. El pastiche, la cultura popular mezclada con la *alta* cultura, los productos de consumo básicos junto a objetos considerados de lujo, los *mass media*, lo inconfesable, el *kitsch*, todo era proclive a formar parte de esta *nueva* forma de relacionarse con el mundo.

Así, los ojos se volvieron al postestructuralismo, desarrollado principalmente por Foucault, Barthes y Baudrillard, entre otros, el cual constituyó las bases teóricas de la *impureza* en la obra

(Claramente contrapuesta a la idea de *sublime* que era el adjetivo más importante cuando se hablaba de arte durante la modernidad), referida sobre todo a la contaminación en el lenguaje, a la ambigüedad, y a los múltiples intercambios que se comenzaron a dar entre el mundo de las artes, la publicidad, la fotografía, el cine, los medios de comunicación, etcétera, mediante los cuales la mutua referencialidad generó una especie de caldero fáustico, lleno de variopintos ingredientes que presentaban diversos grados de imitación o simulacro.<sup>4</sup>

Roland Barthes mencionaba que la obra había sufrido una mutación, a partir de un deslizamiento epistemológico dada la necesidad de transmitir mensajes, lo cual expandía las posibilidades del lenguaje y su propósito, de tal modo que era necesario no sólo confrontar diversas ramas del saber, sino también extender la relación que se puede dar entre ellas para desplegar un territorio multidimensional de significados.<sup>5</sup>

Barthes habla de una estructura interna en las representaciones de la realidad; es decir, la obra en realidad no encierra un significado

---

<sup>4</sup> Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Forma, 2000, p.38.

<sup>5</sup> Foster, H., *Op. Cit.*, p. 170.

definitivo, sino que es un texto que se puede leer como un tejido polisémico de códigos, y por tanto, cobran marcada importancia acciones como seleccionar, escoger o combinar, sustituyendo de este modo el término modernista *crear*; o más aún, por una creación ya no constreñida únicamente al origen (el artista) y el fin (la realidad representada).<sup>6</sup>

El pensamiento entonces se desdobra dentro de un campo en donde se disipan los bordes que lo contienen, no hay ni principio ni fin, ya que retoma elementos hechos y escritos con anterioridad para mezclarlos con una lectura actual, logrando así poner en marcha una aglutinación de significados.

Pero quizá el paso más radical en las nuevas formas de representación fue la total disolución con la ejecución unívoca de los medios, y por ende, con su propia historia.<sup>7</sup> Mientras se constituían las bases teóricas para validar los procesos de impureza, contaminación y ambigüedad, se desplegaban intercambios discursivos en diversos medios y disciplinas de la imagen como los lenguajes del arte, el cine, la fotografía, la publicidad o los medios

---

<sup>6</sup> Guasch, A., *Op. Cit.*, pp. 381-382.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, pp. 191-192.

de comunicación.<sup>8</sup> Una onda de expansión fue absorbiendo los diversos medios y disciplinas que se extendían en el campo artístico, donde se interceptaban distintas artes y medios.

Se puede ver en especial la teatralidad y el histrionismo -que se dieron en las décadas de 1960 y 1970-, que aunque atribuidos a los artistas *minimal*, su mayor auge está asociado con los *performance*. Por otra parte y como recurso enteramente nuevo, el uso del video confrontaba otra forma de abordar el tiempo: la obra se constituía a partir de una duración de la experiencia. Además, la imagen fotográfica se revaloriza desde que se reflexionó sobre su naturaleza reproductiva, y se propagó, entre otras, bajo la idea de la apropiación, logrando integrarse completamente como una disciplina artística, bien como herramienta o como medio para constituir una obra.

Finalmente, es importante hacer mención de la resignificación que se hizo sobre el objeto, a partir también de esta tendencia *apropiacionista*, en la que el objeto se torna una producción material de la cultura donde el tiempo y la memoria se construyen como ejes medulares en la búsqueda de significantes que intentan historizar al individuo posmoderno. Así pues, el arte altera la función del objeto

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 380.

reconfigurando su función en respuesta a la contextualización y el discurso que el artista traza sobre él.

En la mayoría de los casos, el tiempo se ha convertido en un factor fundamental al dar cuenta de un transcurso en la obra, y hace que se conciba como un proceso indefinido, cambiante, finito. Se buscaba hacer presente la experiencia de la duración, del acontecimiento.

La representación de una imagen se desplazaba no sólo del espacio bidimensional al tridimensional, sino que además extendía su representación hacia los medios, los materiales o la combinación de éstos originando estrategias de hibridación que replanteaban el lenguaje de la producción artística y demandaban una necesidad del discurso, de tal modo que la actividad estética tuvo un desplazamiento hacia la actividad textual de la que los artistas conceptuales fueron precursores.

Desde esta perspectiva se iluminaba el instante inaprensible: el presente, un momento de experiencia efímera que, una vez concluido, sólo quedaría atrapado en los porosos terrenos de la memoria, y eso la convertiría en una acción dos veces poética: al momento de la ejecución y al momento de pertenecer al recuerdo. La intención residió en un movimiento poético que era capaz de engendrarse durante cierto lapso, sin importar que se usara cualquier

elemento o medio ya existente. Podría decirse que ésta fue una de las manifestaciones que se reveló bajo una nueva búsqueda de la representación y que dio cuenta de un cambio paradigmático en el modo de practicar el quehacer artístico.

Pero las causas de las transformaciones en la configuración de la obra de arte fueron muchas, porque además del desengaño sufrido por los ideales del modernismo, con el paso de las décadas quedó claro que la tecnología había causado muchos más estragos de los que había solucionado, la injusticia y la opresión parecían más fecundas que nunca, y la ciega adoración de los ideales marxistas estaba en pleno trasnochamiento. Se cernía en el horizonte otro fenómeno que mostraba una afición masiva por los productos en serie, provenientes de los imperios comerciales que generaban las potencias, quienes constantemente expandían sus dominios, sobre todo en occidente: el consumismo, o bien, la inundación sistemática de toda clase de objetos útiles e inútiles para la vida cotidiana. A esto es necesario agregar teorías como la de la *relatividad* (la cual se inmiscuyó en diversas vertientes del pensamiento), que por lo general cuestionaban la omnipotencia de la autoridad (y por extensión, de cualquier forma unívoca de ver el mundo) y que consintieron la relativización de las condiciones de legibilidad y discursividad. Así pues, el arte tendría un campo cada vez más extenso con el que experimentaría sus propias

posibilidades que provenían de aquella sensación de vacío, originada de una carencia total de certezas.

Aquel cuestionamiento acerca de la concepción del arte que dejara Warhol a través de su obra a mediados de los años sesenta, había intentado responderse de formas que reproducían los mismos patrones criticados en el llamado "capitalismo de consumo", es decir, derivaban de imágenes y fotografías vistas en periódicos, películas o en la televisión, e incluso tendrían que obedecer a las implacables leyes del mercado.

La utilización de la imagen que provenía o hacía una alusión a una producción masificada, de alguna manera banalizaba a la obra y la volvía una representación a partir de otra representación, como si el *mundo real* sólo debiera o pudiera ser visto a través de una capa epidérmica de reproducciones ficticias, construidas. Y siendo además un producto, tenía que luchar contra la imagen de los "otros" productos que arrollaban todo lo que estuviera a su paso en la salvaje búsqueda de la atención del consumidor. La producción del arte buscaba generar efectos críticos en una sociedad inundada de información, filtrando una especie de resistencia a la absorción del programa consumista de los medios masivos, y así, aunque parecía imposible estar al margen de esa economía del espectáculo que llevaba bien sujetas las riendas del mundo, el arte acentuaba la

necesidad de pensar y representar de otros modos, generando críticas desde el interior de las mismas formas que se criticaban.<sup>9</sup> Sin embargo, y pese a la abdicación de la historicidad de la obra por retratar fielmente la realidad, el artista se enfocó ya no en “sustituir” la realidad por su representación, sino en “rehacerla”, o quizá más apropiadamente, en “reinterpretarla” a partir de significantes fácilmente reconocibles por las masas, pues nacían de lo filmado, escrito o fotografiado de forma cotidiana en los medios de comunicación. De tal modo se configuraba un modelo de conocimiento a partir de un mundo reproducido, y la imagen reafirmaba su existencia a partir de su doble, como pantalla o como fantasma de la realidad.<sup>10</sup> De hecho, se puede decir que los artistas de las generaciones de finales del siglo XX a la actualidad, tienen como primer ámbito de referencia los medios de comunicación más que la historia del arte, lo cual ha permeado en la configuración de la obra a partir de la imagen reproducida. Y es que, finalmente, esa reinterpretación depende de una especie de *consumismo de información*, o quizá más bien del hartazgo de información que padecen las sociedades contemporáneas y que termina por banalizar

---

<sup>9</sup> Foster, Hal, “Asunto: Post” en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p.197.

<sup>10</sup> Guash, A., *Op. Cit.*, p. 379.

el suceso descrito o referenciado. Más aún: la exacerbada producción de información se acumula, como dice Baudrillard, en una *producción excremental* del acontecimiento como el residuo inaprensible de un hecho, y así lo virtual no hace más que reproducir lo real, anulándolo y convirtiéndolo en despojo al mismo tiempo. Sin embargo, desde ese enfoque se genera una nueva superficie de proyección *pictórica*<sup>11</sup>, sobre la que puede acumularse una vasta y heterogénea disposición de imágenes y artefactos culturales bajo conceptos como ruptura y transformación, lo cual propició una lectura fragmentaria y ficticia en la comprensión representacional del estado actual del mundo.

Calabresse hace mención del término *neobarroco*, que en mucho se puede igualar con *posmodernidad*, casi diría que es sólo otra forma de nombrarla para extender su análisis con respecto a una precisión de los fenómenos culturales de la actualidad; y en su definición plantea un “aire del tiempo” que permea sobre los fenómenos culturales de todos los campos del conocimiento.<sup>12</sup> De tal forma que se observa cómo en el campo del arte se generan relaciones de intercambio corrosivas con respecto a otras artes, otros lenguajes u

---

<sup>11</sup> Estaría hablando en términos de transformación que sufrió la concepción de la pintura.

<sup>12</sup> Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 12.

otras instancias. En este sentido se puede entender lo posmoderno como un espacio tensional más que dialéctico, que sitúa al artista en un lugar intermedio, incluso de *indeterminación*, bajo una condición de pensamiento que se desborda y alcanza a desplegarse en una red informacional que permite concatenar el discurso a una maquinaria textual, objetual y por supuesto, visual. La búsqueda de formas asiste a la pérdida de integridad, la sistematización ordenada de elementos visuales o textuales migra hacia la inestabilidad de los signos. Transitoriedad, acumulación, interferencia y deconstrucción, son tácticas que caracterizan gran parte de la producción de arte actual.<sup>13</sup> Diría que bajo este contexto se suscitó una contingencia de la representación en el arte de las últimas décadas, permitiendo una propagación de formas culturales que llevan a construir la mirada a partir de su proyección, es decir, la pantalla, que la multiplica al infinito. Podría decir que tal fenómeno invade todos los ámbitos de consumo del sujeto, lo cual hace pensar en un Yo descentrado que se ha reproducido, y como una ficción difusa e imaginaria, se encuentra en la narración dislocada de la realidad, lo contrario de no ser nada ni nadie es ser muchos, todos los posibles.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Foster, H., *Op. Cit.*, p. 195.

<sup>14</sup> Ruíz, Alberto, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid, Akal, 2004, pp. 40-41.

## 1.2 IMÁGENES Y OBJETOS: DERIVACIONES DEL YO

La fotografía es un dispositivo que impele en gran medida el *consumismo de información*, ya que ha propagado una cultura no sólo de construcción y conocimiento visual, sino que ha diseminado una acumulación de la imagen, enraizada en la cultura de masas.

Decía anteriormente que el mundo ya no puede conocerse si no se ve a través de su propia imagen, su registro, del testimonio de los sucesos que dan cuenta de una existencia ya no digamos real, pero sí reinventada a partir de la tecnología reproductiva. Entonces el acceso a este tipo de información, tanto en su forma de producir como de consumir imágenes y objetos, ha orillado a que el mundo se eternice en colecciones que responden a la innumerable clasificación de las cosas conocidas, descubiertas o inventadas por el hombre. Hemos generado una estructura que se emplaza en un mundo que leemos a partir miradas construidas.

Así pues, la realidad es transformada en imágenes, se fragmenta en una serie incommensurable de presentes perpetuos de los que podría decir que se derivan las vicisitudes para concebir el tiempo. Pareciera que la vivencia de la temporalidad se hubiera acortado, borrando con

ello cierto sentido secuencial de la historia. Hay quien dice que el sistema social contemporáneo ha perdido paulatinamente la capacidad de retener su pasado. Se podría decir que los fenómenos que conciernen a la tecnología de la imagen se han infiltrado en los modos de configurar la existencia a partir de una vivencia problemática del tiempo. Con ello, se disloca el momento actual que sólo podemos concebir a partir de su ausencia, de lo que ya no es. Foucault lo menciona como la cultura del archivo, una de las múltiples enfermedades posmodernas, tan recurrente en las sociedades actuales.

Frente a una necesidad de historiar por medio de un procedimiento continuo de disolución y recomposición, se declara la imposibilidad de alcanzar la verdad de la gran Historia, por eso el sujeto posmoderno ha optado por una búsqueda de las pequeñas verdades que pululan alrededor de un acontecimiento individual al interior de los espacios cotidianos e insulsos; con ello la organización del conocimiento se transforma gracias a la distancia, a la vez cercana y lejana, que con nostalgia o ironía hace una revisión del pasado inmediato bajo las controvertidas poéticas de la experiencia. Esta implicación ha traído consigo una vasta acumulación de revelaciones, sea como testimonios o enunciaciones de la vivencia del sujeto. Tal parece que vivimos ante nuestras propias revelaciones de duelo

haciendo latentes la fisura que la mortalidad trae consigo, así que acumulamos vivencias al tiempo que hacemos colecciones de nosotros mismos.<sup>15</sup> El sujeto, consciente de su condición temporal, se concibe a sí mismo como una fragmentación que intenta manipular para llenar un vacío con su propia historia. Así pues, el empleo masivo de la fotografía ha provocado un efecto antropológico en muchas de las producciones artísticas de los últimos años, en las cuales, el documento, el archivo o el registro, se convirtieron en acciones cotidianas que intentan relatar las microhistorias de una realidad ficcionada, y también reconstruir los hechos o los fragmentos de un mundo desmemoriado; o como lo diría Alberto Ruíz, “sin espesor histórico”.<sup>16</sup> Del mismo modo, el consumo exacerbado de los objetos parece atestiguar el espectáculo de la existencia posmoderna, como si hablara de los vanos intentos por aprehender la realidad mediante la adquisición de un sinnúmero de cosas inventadas, de acumular las vivencias a través de un tiempo contenido, apresado, en el que intentamos reconstruir una memoria recuperando recuerdos de entre los escombros de nuestra identidad en ruinas.

---

<sup>15</sup> Ruíz, A., *Op. Cit.*, p. 46.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p.65.

La extensa proliferación de estos productos de mercado, sugiere un gran campo de exploración para el artista, no sólo por los medios o recursos que se utilizan, sino también por el discurso, del cual la obra de arte se enriquece conceptualmente gracias a todo lo que el sistema de consumo socava cotidianamente.

Mi aproximación al ámbito de lo cotidiano parte de la visión de Michel De Certeau<sup>17</sup> y sus planteamientos sobre las relaciones de producción-consumo, entendiendo *consumo* como un acto de hacer, usar, y apropiarse de cualquier objeto. Así es como veremos algunas prácticas artísticas que, a través de tácticas, responden a las estrategias del sistema capitalista, se apropian de imágenes u objetos para pervertir su función original, dislocando su sentido y extendiendo horizontes de realidades construidas, problematizadas.

Así pues, el campo de la imagen fotográfica trae en su propia naturaleza un proceso de representación que remite a diversas estructuras culturales: la imagen como práctica democratizada, asequible a casi todos los individuos de cualquier esfera social. Se genera como un modelo discursivo de carácter temporal, el cual logra

---

<sup>17</sup> Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, UIA, 2000, p. 77.

remitir a construcciones culturales que van desde lo privado a lo público.

El uso del fotograma en el quehacer artístico ha destacado la condición de *fragmento*, lo cual detona una temporalidad en la que redimensiona la duración. Su efecto tiñe de acontecimiento a cualquier incidente - por nimio que sea - y logra resignificar las imágenes. Mas un laberinto de signos se expande en la producción del arte, el suceso registrado entra en un juego de espejos en cuanto a su propia realidad, y de esta forma puede ser descompuesta, trabajada, manipulada, inducida a ser leída desde diversos puntos de partida; incluso se reconstruye en la propia lectura del espectador.

La obra de arte adquiere una especie de aura sobre aquello que está aconteciendo, antes que ser algo fijo en un espacio determinado, es susceptible de ser repetida gracias a la naturaleza reproductiva que ha permitido la tecnología.<sup>18</sup>

Y si regresamos a la idea original de la fotografía, ésa que la planteaba como una herramienta testimonial, propicia que la obra suceda, ya sea como registro, narración o fragmento. De tal forma que lo mostrado se enfatiza como un suceso irreplicable que ha tenido

---

<sup>18</sup> Ruíz, A., *Op. Cit.*, p. 59.

lugar en el tiempo y en el espacio. Todo ello ha implicado una transformación en la episteme de la mirada y el tiempo propiciando así otras formas de confrontarse con él, quizá más banales por su enfática reproductibilidad. Este fenómeno ha desplegado diversas formas de comprender y desarrollar el asunto de la memoria, al ser uno de los campos que más ha permeado en la producción contemporánea.

Si tomamos la proliferación actual de los objetos y las imágenes de consumo y sus formas de inserción presentes en la vida de cualquier individuo, se hace presente esa poética asimismo fragmentaria, múltiple y ruinoso, en la que éstos se vuelven los despojos de un momento en el que el mundo real parece haber acabado y sólo quedara el artificio de un mundo simulado. Y siendo despojos, de ellos sólo se podrán guardar recuerdos, una caterva de discursos casi siempre decadentes.<sup>19</sup>

Es en este sentido que el contexto se convierte en un elemento fundamental de la práctica artística, ya que se convierte en el ancla que nos acerca al discurso de la obra. Se puede decir que surge como un detonante que da origen a las obras que presentaré y que a pesar

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 83.

de que el problema del tiempo es una constante, se evidencian diversas relaciones que se tienen con la temporalidad.

Y hablando de contexto, es importante hacer mención de dos tendencias fundamentales que propiciaron cambios significativos en la concepción de la obra: el arte *minimal* y el arte conceptual, los cuales promovieron nuevos paradigmas desde lo sintáctico de la producción artística.

### 1.3 DESPLAZAMIENTOS DE LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA

El arte *minimal* tiene sus inicios en la década de 1960 en los Estados Unidos. Surge como un rechazo a la cultura inferior que apuntaba hacia un nuevo orden de la producción y el consumo. Un capitalismo avanzado se expandía vorazmente en todos los ámbitos de la vida<sup>20</sup> gracias al agigantado paso que daba la modernidad en cuanto a adelantos tecnológicos e industriales se refiere. Como resultado, la fabricación exacerbada de objetos industrializados y producidos en serie se hacía presente en la cotidianidad de las personas como una invasión que traería consigo un consumismo crispado con altas dosis de banalidad. Y debido a que las relaciones humanas se iban transfigurando a relaciones mercancía<sup>21</sup>, la primera crítica que hacen los artistas minimalistas es hacia la institución como el museo o la

---

<sup>20</sup> Foster, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 64.

<sup>21</sup> El autor nos habla del valor que pierde la relación social con respecto a la relación que genera el consumo de los objetos: "...vemos que lo que es consumido nunca son los objetos sino la relación misma (significada y ausente); es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe." Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2004, p. 225.

galería, que no sólo legitimaba, sino que además contribuía a la mercantilización del arte.

Su interés principal radicó en hacer activa la participación del espectador frente a la obra, suscitando con ello una experiencia más vivencial, y no únicamente racional y contemplativa. Es por esto que, alejados del espacio museístico, buscaban lugares más cotidianos y comunes para la recepción de la obra.

El minimalismo proponía que era necesario entender al nuevo objeto artístico como una presencia en relación al espacio-ambiente que lo envolvía. Su intención era que a través de una experiencia corporal, se pudiera provocar una acción o reacción en el espectador. Esto suponía que el espacio expositivo se concibiera como un dispositivo integral del discurso, y su operación consistía en contener las interferencias originadas entre público y obra. Se declaraba que la percepción, como forma global de aprehender un conocimiento, era una vía de contacto, la cual establecía una experiencia plena de sensaciones que llevaban a una reflexión sobre el espacio y el tiempo, y a una intervención de dicho objeto sobre la experiencia del receptor.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Foster, H., *Op. Cit.*, p.44.

Las estrategias y principios formales del *minimal* planteaban la utilización de materiales y procedimientos extraídos de la producción industrial; por otro lado la geometría y la abstracción eran llevadas a un estado de orden máximo con la mínima complejidad de elementos; la repetición y la seriación estaban yuxtapuestas con la presencia de sistemas modulares.

Se eliminó el pedestal y en su lugar se utilizaron el suelo o la pared como sostenes de las piezas. Las obras minimalistas mostraban la unidad física del objeto, se consideraba imprescindible relacionar sus partes y el todo, intentando mostrar que la percepción forma parte de la identidad del objeto, inserto en circunstancias específicas como son la luminosidad, la relación con otros objetos, con el espectador, todo dentro de un espacio y tiempo reales.

Así, la experiencia nacida de un objeto comparte tanto la estabilidad conceptual como la dependencia de los factores subjetivos del artista, o bien, las incidencias ambientales.<sup>23</sup>

Hasta aquí he abordado los argumentos principales sobre los cuales versa el arte minimalista y que me interesa retomar más adelante para el caso de obras específicas de las que haré mención. Así

---

<sup>23</sup> Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, Molla, R., (tr.), Barcelona, Paidós, 2002, p.126.

también como las referencias generales sobre el contexto económico y social que determinaba el ambiente en los inicios de los años sesenta. Ahora bien, otra tendencia de gran relevancia para el arte de mediados del siglo XX, la cual dotó de gran carga ideológica a la producción artística, fue el arte conceptual.

También tuvo su origen en Estados Unidos a mediados de los años sesenta e inicios de la siguiente década. Esta corriente se gesta como una contestación reactiva al *pop art*. Con ello, la clara oposición a la concepción del arte como mercancía surge de la corriente más reflexiva del *minimal*, que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución y fabricación. Al igual que esta corriente, el arte conceptual desvirtuaba el papel de la institución artística en su función de instancia legitimadora que aprobaba a la obra como una mercancía. La validez del modelo formalista de la modernidad y la naturaleza objetual de la obra artística, era cuestionada poniendo en duda la existencia de un contenido ideológico. El arte conceptual intentaba desmaterializar la obra de arte, subordinar lo visual a la idea como un hacer artístico.

Si bien no anuló la capacidad de visualizar la obra, se puede pensar que la privilegió para concebirla, en la historia del arte, "como un

documento con un alto contenido textual".<sup>24</sup> La aportación del artista estadounidense Joseph Kosuth consolidó los fundamentos teóricos del arte conceptual. Establecía una clara distinción entre la percepción y el concepto. Proponía una extensión del hacer artístico más allá de lo que la modernidad hubiera heredado. "Hacer arte en el sentido de vivencia, de percepción; hacer arte para acotar las fronteras arte-vida y reivindicar territorios no artísticos como material artístico".<sup>25</sup> Es claro que se dimensionó un nuevo paradigma al interior del arte, el cual opuso su totalidad en favor de la vida real, de ahí que la inserción de los ámbitos cotidianos, los grupos minoritarios sexuales y raciales han sido temas que los artistas contemporáneos exploran en su producción.

Esta nueva manera de concebir el arte también abrió sus esferas de conocimiento a otras disciplinas que, tal como lo menciona Kosuth, no pertenecen al medio artístico, pero sí se descubren como una aportación que constituye la vinculación formal y conceptual, dotada de relaciones interdisciplinarias. Esta apertura se condujo hacia distintas disciplinas como la lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular. No obstante, mantuvo una postura crítica hacia la

---

<sup>24</sup> Guasch, A., *Op. Cit.*, p.166.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.171.

sociedad de consumo y hacia el papel de espectacularidad que los *mass media* ostentaban frente a los individuos altamente alienados.

Una de las influencias principales que contribuyeron a estos nuevos modos de concebir el objeto artístico fueron las que derivaron del *ready made* en cuanto a su dependencia y protagonismo del objeto; su reflexión fue una consecuencia inmediata de las distintas manifestaciones objetuales y procesuales que partían de la postura duchampiana. Ésta cuestionaba lo visual, la creación y el papel de autor, lo cual llevo a redefinir los procesos de producción artística incluso hasta las condiciones de receptividad. Al cabo del tiempo, se realizaban intervenciones en sitios específicos, donde figuraban elementos físicos y sus posibles significados, se utilizaban recursos como textos, objetos e imágenes fotográficas, que algunos artistas simplemente retomaban de la cultura mediática. El papel del concepto, la proposición o la investigación que se asumía por medio de relaciones con el lenguaje, la filosofía, la palabra o las matemáticas, se utilizaba para interpretar la obra como un documento portador de múltiples significados. Las obras innovaban en una nueva práctica social: la del “consumo simbólico”,<sup>26</sup> en la que el

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.173.

público se hacía partícipe de una dimensión discursiva que se advertía en la actividad artística.

Esta breve revisión realizada sobre el arte *minimal* y el arte conceptual expone planteamientos sobre la producción artística y algunas de las rupturas suscitadas en la historia del arte. La reflexión sobre sus propias condiciones y mecanismos de creación, desplazaron criterios normativos de calidad por valores experimentales de interés. Se produjo una distinción de época entre el arte formalista moderno y el arte vanguardista posmoderno: “producir convicción frente a despertar dudas; buscar lo esencial frente a revelar lo condicional”.<sup>27</sup> Vemos cómo el arte viene a entenderse bajo una redefinición de las categorías estéticas convencionales. Estas consideraciones han influido sobre los cambios y desplazamientos que se suscitaron al interior de la obra de arte de las últimas décadas.

---

<sup>27</sup> Foster, H., *Op. Cit.*, p.61.

## 2. IMPLICACIONES DE LA MEMORIA: RELACIÓN SUJETO-OBJETO

### 2.1 LA AFECCIÓN DEL TIEMPO

He mencionado anteriormente que la vivencia del tiempo, ha detonado diversas formas de concebir nuestra propia existencia, y por ende, la relación que tenemos con el mundo. En este capítulo me interesa reflexionar sobre los modos que el hombre ha ideado para comprender su relación con el tiempo, y así también, el papel que la memoria despliega en esta construcción social de la *temporalidad*.

La existencia del hombre sería inexplicable sin la manifestación del tiempo, el cual revela ese rasgo de ineluctable finitud en la condición humana. Y asimismo, los hombres se constituyen a partir de las relaciones que establecen con el mundo. Éste se puede entender de diversas maneras, pero aquí comenzaré planteando dos interpretaciones que se podrían integrar, dependiendo de la perspectiva con que se analicen.

Desde las culturas arcaicas, la relación del hombre con el mundo natural se ha dado a partir de sus manifestaciones físicas, lo cual derivó hacia la construcción ideológica de un mundo divino plagado de mitos, leyendas, ritos y alegorías que llevaban a una comprensión sagrada y mítica de la existencia. Ahora bien, la otra explicación a la que aludo es la que se refiere exclusivamente a la visión del hombre moderno. En ésta, las relaciones establecidas indican construcciones ideológicas, sociales, culturales, políticas y económicas, fundamentadas sobre sistemas de conocimiento que también pretenden explicar su existencia. Es posible vislumbrar la diversidad de escenarios que intervienen en la conciencia del hombre y la manera que tiene de constituir su existencia en las interpretaciones que se tienen del mundo. Ahora bien, estas distintas esferas, miradas desde cualquier lugar, llevan implícita la concepción del tiempo, inclusive hay quienes hacen una clara distinción entre un tiempo divino y un tiempo humano. Tales consideraciones me llevan a reflexionar sobre las construcciones materiales, ideológicas, científicas o sagradas que el hombre ha realizado con el fin de explicar su existencia, marcada siempre por los lindes del tiempo. Jean Cazeneuve<sup>1</sup> lo menciona como el

---

<sup>1</sup> "... El hombre aparece, a primera vista, como un ser libre que crea su propia existencia y la funda por sí mismo, pero también por otra parte, como sometido a compulsiones y limitaciones." Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, p. 28.

sometimiento de su propia condición humana. La asimilación del tiempo trae consigo una confrontación con el carácter finito de las cosas.

El tiempo transcurre sin accidentes en el mundo, sin embargo, es en la conciencia del individuo donde las vivencias devienen en temporalidad, se expande en sensaciones “eso” que sucede dejando tras de sí la intuición entre lo que ha pasado y lo que todavía es. Es aquello que Henry Bergson llama “mi acción inminente”<sup>2</sup>, es decir, el constante flujo temporal del “ahora” marca su devenir en una continuidad que es la realidad misma. Se diría que el presente vivo es el estado en el que refrendamos nuestra existencia; no obstante, este presente también hace surgir una evidencia súbita de nuestra fragilidad.

La existencia se afirma de forma efímera en esta conciencia que interrelaciona nuestro ser en el tiempo. O como diría Borges: “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”. Hay un horizonte de temporalidad que se extiende frente a la existencia. Sin embargo, es en la duración del instante ahora-presente que lo percibimos colmado de microexperiencias. Bergson denomina esta acción como un “hecho de existencia”, las sensaciones se expanden en lo más profundo de nuestra esfera interior

---

<sup>2</sup> Bergson, Henri, *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006, p.152.

haciendo surgir “la intuición de que la vida es duración”<sup>3</sup>, *dureé*, es decir, continuidad que descubre y “comprende” la vida, algo que se mueve y transforma incansablemente. Apenas percibimos el tiempo en su duración, no obstante, intentamos aprehenderlo. Esta duración se hace visible como una pequeña memoria. Ahora bien, comprender este discurrir del tiempo y los efectos que tiene sobre nosotros, nos ha determinado a vivirlo de diversas maneras. Advertimos su movimiento en los instantes por los que ha transitado: presente, pasado inmediato, pasado, incluso creemos vislumbrarlo en esa zona desconocida que denominamos “futuro”. Y hemos ideado modos para nombrarlo a través de una especie de disección que nos crea la ilusión de poseerlo.

El tiempo se constituye del movimiento en el espacio, y es ahí justo donde buscamos inexorablemente fijarlo, detener los instantes, asir cuanto se mueve, aprehenderlo. Pareciera que, “para comprender la sucesión de acciones vividas, es necesario detenerlas, inmovilizarlas.”<sup>4</sup> Ante esta imposibilidad, surge la memoria para responder a la necesidad de ratificarnos. Retener la multiplicidad y los distintos grados de recuerdos que devienen en imágenes, sensaciones, hábitos, vivencias. El

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>4</sup> Ríos, Vicente, “El tiempo ordinario (o como sentimos el tiempo)” en Agis, V., Baliñas F. (Eds.), *Pensar la vida cotidiana*, Universidad de Santiago de Compostela, España, 2001, p. 211.

tiempo del momento actual se convierte en un tiempo sucedido, pero aunque ha pasado, sigue transcurriendo. Necesitamos el sueño de contenerlo, es por eso que lo detenemos ilusoriamente.

Traemos al presente un pasado convertido en huellas, rastros, indicios; señales todas con las que construimos nuestra historia a partir de todo aquello que permanece, pero también con lo que va apareciendo, tal como sucede con la imagen que se devela en una fotografía sumergida en el líquido revelador. Laura González señala que “la memoria es traer imágenes a la conciencia”<sup>5</sup>, éstas se traducen como huellas visuales que permanecen en nuestra mente y sólo podemos verlas a través del acto de recordar, su poder es puramente visual. Se podría decir que la imagen permite representar los recuerdos, y éstos desenmarañan la urdimbre de sensaciones guardadas en lo más íntimo de nuestra conciencia. Cuando el tiempo se detiene “imaginariamente”, parece convertirse en memoria, la cual es tiempo en sí misma. Construimos la memoria cuando recordamos, sobre todo rehacemos los pequeños relatos que nos han marcado, pero

---

<sup>5</sup> González, Laura, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, G. Gilli, p.139.

también hay quien dice que más allá de recordar lo que hacemos, en realidad reescribimos nuestra historia.<sup>6</sup>

De Certeau menciona que tenemos la necesidad de contar historias<sup>7</sup>, acaso para ratificarnos, y para hacer de estas historias un terreno de lo propio, logrando así ganar tiempo, como si jugáramos a apropiarnos de los momentos para convertirlos en acontecimientos. Pareciera que en la memoria se vierte todo cuanto ha transcurrido, se torna un lugar, llena una dimensión espacial en la conciencia del individuo. Podría decirse que ocupa un vacío. No obstante, aunque se ajusta al devenir del tiempo, es más frágil que éste, y también puede transfigurarse hasta desaparecer, varía de un estado que colma a otro que vacía dejando tras de sí un hueco. Es entonces cuando hace presente el olvido. El acto de recordar construye un puente con el pasado.

La memoria tiene la capacidad de hacernos re-vivir en la duración, es decir, aquello que está aconteciendo, es como un efecto, simula un espacio en donde se contienen innumerables trozos de pasado. Forma parte de la mirada interior del hombre, es un lugar íntimo que consta de

---

<sup>6</sup> Jacques, Lacan. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Trad. Rithee Cevalco, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 28,29.

<sup>7</sup> Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*, Artes de hacer, México, UIA, 2000, pp. XLIX-L.

una espacialidad singular. Erige al ayer que se amontona sobre sí mismo, continuamente y sin tregua, de ahí la referencia que hace Ricoeur de San Agustín acerca de “los vastos palacios de la memoria”,<sup>8</sup> simbolizándola como un gran depósito rebosado de recuerdos, diminutos fragmentos de existencia que se resisten a la extinción de la muerte, acumulaciones de rastros que aparecen en inexplicables recovecos de nuestra conciencia. De algún modo ordenamos de una manera desordenada el caos de todo aquello que acaece bajo la sensación del recuerdo. Esta acción no es autónoma, necesita de cosas externas, sean materiales o no, se sirve de la percepción para provocar sensaciones, de las cuales se desprenden a su vez otras acciones: recordar, evocar, olvidar. Esta sensación de ponernos en contacto con las cosas que han pasado, irremisiblemente nos despierta una extraña impresión:

[...] genera una especie de retorno de lo que ya no es, deviene en imagen la re-presentación -traer al presente- de un objeto ausente, desaparecido. La afección de este tiempo recuperado, que se re-vive al interior de la conciencia, experimenta la inmanencia del tiempo, su duración y también su permanencia.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Neira, A. (tr.), Argentina, FCE, 2004, p.130.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 53.

Tal parece que necesitamos apelar a una “no presencia” para hacerla presente, representamos lo vivido por medio de su desaparición. Es como la idea ilusoria de la fotografía, que parece mostrarnos un tiempo detenido, y sin embargo, sabemos que es la ausencia de tiempo lo que vemos en la imagen, diría Barthes que es una confrontación con la muerte al saber que eso que está ahí, ya no es, y aún así, intuimos su naturaleza y creemos poder contemplarlo.

La memoria figura como un lugar, es un espacio íntimo que le confiere certidumbres al hombre que la evoca. Su carácter es de posesión privada ya que concede lugar a lo propio, a las vivencias que se suscitan en el individuo, y que éste necesita recordar. El hombre que se acuerda de sí mismo entabla un proceso de interiorización, el sujeto mira hacia sus adentros y contempla su propia existencia profusamente colmada por las realidades que lo han circundado.

Encontramos en la experiencia cotidiana relaciones constantes con todo aquello que nos constituye, es decir, los objetos que nos rodean, lo que construimos, los hechos que acontecen, que comienzan y continúan, las historias que nos rodean; pero sólo es en su ausencia, cuando percibimos un tiempo distinto, ajeno a la familiaridad con el ahora vivo. Los objetos que integran nuestro espacio cotidiano, por ejemplo, se convierten en

indicios que atestiguan lo que el tiempo y nuestra existencia imprimió en ellos. Creamos vínculos con las cosas que nos cuentan pequeñas historias, convertimos en símbolos de nuestra propia historia todo eso que nos significa y que a la vez ratifica nuestro lugar en el mundo.

Husserl habla de los valores dados a la presencia-ausencia de lo re-presentado, los asume como imperativos metafísicos ineludibles a la conciencia humana del tiempo. La presencia supone una ausencia convertida en signo, se abre en el horizonte del tiempo a partir de aquello que se escapa al presente. Se apela a una no presencia para hacerla presente, se re-presenta lo vivido a través de su aparición. Es necesario visualizar algo que no está, que formó parte del presente pero que ahora resulta inactual, pasado. Se experimenta entonces el *ahora* como algo abierto en sí mismo a la temporalidad.

Deduzco entonces, que la relevancia de “hacer memoria”, de dar cuenta de cómo construimos y comprendemos nuestra historia en el transcurrir del tiempo, permite autoafirmar nuestra existencia. Fontcuberta, citando a Norberto Bobbio en su ensayo *De senectute* dice: “[...] eres lo que recuerdas”. Uno de sus rasgos fundamentales es que se entiende como algo singular. Su carácter es de posesión privada ya que es donde permanecen las vivencias, éstas cimientan la identidad del sujeto.

Tal parece que el hombre responde a una necesidad de colmar los vacíos inmanentes a su ser: ¿quién es?, ¿cuál es su lugar en el mundo?, ¿qué ha hecho?

En un intento por recordar, el hombre que se acuerda de sí mismo entabla un proceso de interiorización y reflexión, mira hacia dentro de sí, hacia su propia existencia colmada por las realidades que lo circundan. Su memoria es un espacio íntimo. Pero ¿qué es lo que lo hace recordar? La psique construye realidades que detonan recuerdos, mas ésta no es una acción autónoma, se puede servir de objetos y sensaciones, como lo menciona Ricoeur citando a Bergson, "convertidos en signos que nos redimen del olvido."<sup>10</sup> Es entonces cuando rememoramos.

Nos valemos de objetos materiales que circundan nuestro espacio cotidiano los cuales, convertidos en índices, narran, relatan o testimonian lo que el tiempo imprimió en ellos. Documentos tales como fotografías, tarjetas postales, notas, recordatorios, etc., relatan pequeñas historias. Después de materializar nuestra provisión de recuerdos establecemos un proceso de reconocimiento:

---

<sup>10</sup> Ricoeur, P., *Op.Cit.*, p. 60.

[...] la cosa reconocida es dos veces distinta: como ausente (distinta de la presencia) y como anterior (distinta de lo presente). Y es en cuanto otra, que emana de un pasado distinto, es reconocida como la misma [...] El pequeño milagro del reconocimiento es recubrir de presencia la alteridad de lo existido.<sup>11</sup>

La alteridad se aproxima a un tiempo de total familiaridad: uno se reencuentra en ella y disfruta del pasado recuperado. Se mira como un "otro" muy cercano, aunque ya no es el de ahora. Hay una transición del Yo que, como lo plantea Husserl, intenta trasladarse a otro, capaz de convertirse a su vez en nosotros. Es en la esfera de lo personal donde se concreta una experiencia paradójica del "otro": "se concibe como extraño, *un no-yo* pero que es en mí donde se constituye".<sup>12</sup>

Esto nos abre las posibilidades de abrirnos a los "otros"; si hemos dicho previamente que nos concebimos desde una conciencia subjetiva, no obstante, esta circunstancia se transfiere a la esfera de lo colectivo, en donde surge otro tipo de definición del individuo a partir de los otros que, como grupo, dan razón de sus orígenes, su pasado, sus costumbres y su porvenir. Explican su posición en el mundo a partir de una

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 153.

“comunitarización de la experiencia subjetiva”.<sup>13</sup> Se construye una memoria colectiva. De ahí se puede comprender que las formas sociales se mueven en el campo de la historia, un principio activo que mantiene una trayectoria dibujada por signos, objetos, formas y gestos.<sup>14</sup> Opera a partir del principio de la transformación constante. Como se ha visto, el tiempo reviste y da formas singulares a la existencia humana.

Paul Ricoeur plantea una cuestión interesante en torno a la concepción del tiempo: “¿Se puede suponer que la memoria interior se integra a las operaciones de la memoria colectiva? ¿se podría hablar de una reconciliación semejante entre el tiempo del alma y el tiempo del mundo?”.<sup>15</sup>

Ante la necesidad de saber quiénes somos y a qué pertenecemos, nos confrontamos a una exigencia que surge de nuestra propia conciencia: la noción de identidad. La memoria está arraigada, podríamos decir, de manera intrínseca en las formas que tienen los grupos sociales de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>14</sup> Bourriaud, Nicolas. “Estética relacional”, en Paloma Blanco, et al. *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 427.

<sup>15</sup> El tiempo interior y el tiempo público se entienden como la unidad de un tiempo humano. Es la fugacidad, la impermanencia. Frente al destino de su temporalidad, el hombre intenta salvarse conviviendo con la permanencia del tiempo divino. Ricoeur, P., *Op. Cit.*, p. 134.

cohabitar. Michel de Certeau sugiere que “la memoria tiene la capacidad de alterarse a sí misma, también se puede desplazar ya que no tiene un lugar fijo”,<sup>16</sup> por lo tanto, aunque se arraigue en las estructuras de la historia, también puede sufrir transformaciones.

Pensemos en las tradiciones orales: el contenido de las historias así contadas varió en gran medida de un lugar a otro debido a que se transmitían de memoria, a través de distintas voces que repetían los rasgos esenciales de algo que se había contado desde mucho tiempo atrás. Su característica radica en la forma orgánica de concebirse desde el lugar del otro, quien adopta su posición de pertenencia a dicha historia.

Los ámbitos colectivos fundamentan, a través de la memoria, la historia y las mitologías, es decir, los cimientos sobre los que se construye el principio de su identidad. Los individuos articulan su memoria en función de su pertenencia hacia algún grupo, como puede ser la familia, la religión o diversos ámbitos sociales, los cuales sustentan las estructuras de una comunidad que, en gran medida, hereda una memoria, y posiblemente sobreviva a los quebrantos del tiempo al transmitirse de diversas maneras, como la oral, la escrita, la visual o la material.

---

<sup>16</sup> Certeau, M., *Op. Cit.*, p. 97.

Estas formas contribuyen a entender la memoria como algo orgánico, vivo, que se desplaza o se reinventa. “Su característica permanente es que se concibe desde el lugar del otro, quien adopta su posición de pertenencia a dicha historia”.<sup>17</sup>

Para afirmar nuestra historia, necesitamos recordar y con ello ratificar nuestros orígenes. Es posible insinuar una disipación de la identidad cuando dejamos de pensar en nuestro pasado.<sup>18</sup> Diría Tzvetan Todorov, a propósito de la cultura de masas, que se advierte una alta propensión a homogeneizar la identidad de las sociedades, gracias a que la globalización se ha insertado al interior de la mayoría de los ámbitos de la vida cotidiana. Este fenómeno económico-social propicia una reinención de la cultura que no siempre toma en cuenta el contexto y la historia anterior. Pareciera que tal acontecimiento sólo nos hace ver hacia adelante y olvidar el pasado, dejando una sospecha sobre nuestra identidad.<sup>19</sup> Para diferenciarnos del anonimato que emerge en la cultura

---

<sup>17</sup> Certeau, M., *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>18</sup> Podemos pensar que en el mejor de los casos la cultura se reconfigura a partir de los mecanismos que la globalización construye para acercarnos tanto geográfica como ideológicamente. Fusionar las tradiciones que provienen de diversos lugares constituyen una riqueza al interior de un nuevo grupo heterogéneo que se fundamenta a partir de un sincretismo que dota de rasgos especiales a una sociedad.

<sup>19</sup> “[...] sin un sentimiento de identidad con uno mismo nos sentimos amenazados en nuestro propio ser, paralizados [...] corremos el riesgo de ser devorados por la

de masas es necesario lograr reconocernos en la diferencia. Este reconocimiento se origina en el sujeto que concibe su individualidad desde la mirada interior, la cual restituye su historia al revivir su pasado y reescribir-se, reconstruir-se o reinventar-se.

La huella puede sobrevivir a la fugacidad del tiempo. Consigue inscribirse en un lugar, un cuerpo o un objeto, ya sea como impresión o como afección en el individuo, las cosas recordadas están intrínsecamente relacionadas con los lugares.<sup>20</sup> Aparecen los recuerdos como amontonados en un cajón, algunos pueden surgir intactos en virtud de la manera en que se perciben, a partir de pequeños detalles, en un sonido sutil o en la estridencia de un sabor, pero otros más, aparecen deteriorados o incompletos. Los recuerdos están sometidos a las posibilidades del acontecimiento: está latente la probabilidad de que emerjan de la oscuridad en donde yacen, y siempre derivarán de aquello que detone su visualización en el imaginario.

El diccionario *Littré*, citado por Marc Augé, define el olvido como “[...] la pérdida del recuerdo [...], lo que olvidamos no es la cosa en sí, los

---

nada.”, Todorov, Tzvetan, *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 199.

<sup>20</sup> Ricoeur, P., *Op. Cit.*, pp. 32, 63.

acontecimientos puros y simples tal como han acontecido, olvidamos el recuerdo";<sup>21</sup> es decir, se disipa la continuidad del tiempo dinámico, lo que queda es una huella espectral que deviene en restos de imágenes y sensaciones. De ahí que la fotografía mantenga una relación tan cercana con el recuerdo y la memoria, con las acciones de registrar, documentar y archivar. Efectivamente, fotografiamos para cubrir ausencias de nuestra mirada interior, para detener las fisuras del tiempo sobre lo que somos, ralentiza en nuestro imaginario la idea de la muerte. La fotografía "preserva el andamiaje de nuestra mitología personal"<sup>22</sup>, nos ofrece un pasado palpable en el que la apariencia de lo que somos, o el aspecto de la realidad que vivimos, está materializada.

La memoria se contrapone al olvido; sin embargo ambos sustantivos complementan sus acciones, "la de conservar y la de borrar".<sup>23</sup> No es gratuito que estas acciones colinden con la idea de la imagen y el objeto: hay una relación entre el olvido y el desgaste visual que sufren nuestros recuerdos; y por otro lado, esta otra relación de conservar la memoria tal

---

<sup>21</sup> Augé, Marc, *Las formas del olvido*, España, Gedisa, 1988, p. 21.

<sup>22</sup> Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, España, G.Gili, 1997, p. 59.

<sup>23</sup> Todorov, Tzvetan, *Memoria del mal, tentación del bien*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 153.

y como atesoramos un objeto que guardamos cuidadosamente para mantenerlo intacto.

El hombre recuerda y olvida. Recordar trae consigo la acción de seleccionar, pero también de inventar o manipular. Conservamos algunos rasgos de nuestras experiencias, agregamos o suprimimos detalles, pero igualmente desdeñamos otras hasta que desaparecen en la nada. Saber qué es lo que decidimos olvidar y no olvidar nos llevaría a pensar tanto en las subjetividades de los individuos como en las significaciones colectivas. Hay en nuestra memoria, recuerdos labrados por el olvido, ajenos a una exacta cronología, envejecidos hasta casi tornarse transparentes, fantasmales; otros aparecen latentes, como si estuvieran vivos en la conciencia. Lo que queda de todas nuestras vivencias es un terreno desgastado, los recuerdos se resecan, otros más se consumen hasta llegar a ser como el polvo y desaparecer por un soplo de tiempo. No obstante, el olvido se torna una fuerza viva de la memoria, y el recuerdo es su emanación en nuestra conciencia. El hombre mantiene una preocupación latente frente al olvido, teme no recordar, ya sea provisional o definitivamente, sobre todo si hablamos de la memoria colectiva que procura las bases de la identidad. La incertidumbre sobre esta condición de la existencia nos confronta, por ejemplo, con el destino de los miles de desaparecidos de las grandes guerras mundiales. Pensamos entonces

en la posibilidad de una destrucción irrevocable de las huellas, o bien, en un impedimento provisional, como lo fue el silencio al que fue sometido nuestro país en 1968 y los años posteriores con la matanza de Tlatelolco. Para hablar de épocas actuales habría que pensar en los diversos mecanismos que las sociedades mediáticas tienen para alejarnos de nuestra historia, tradiciones y orígenes. Como ya lo mencionara Tzvetan Todorov:

[...] Lanzados a un consumo de información cada vez más desenfrenado, estaríamos condenados a su eliminación igualmente acelerada; separados de nuestras tradiciones y embrutecidos por la exigencias de una sociedad del ocio, desprovistos tanto de curiosidad espiritual como de familiaridad con las grandes obras del pasado, estaríamos condenados a la vanidad del instante y al crimen del olvido.<sup>24</sup>

Percibimos la proximidad entre las palabras vida y muerte, memoria y olvido. Ineludiblemente, “el olvido metaforiza la experiencia de la muerte, su emplazamiento en el horizonte de toda vida”.<sup>25</sup> Olvidar simula una especie de “pequeña muerte”, los recuerdos re-viven nuestra existencia. En la fotografía por ejemplo, detenemos ilusoriamente el tiempo; frente a ella tan sólo sobrevienen microexperiencias de la

---

<sup>24</sup> Todorov, T., *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>25</sup> Augé, M., *Op. Cit.*, p. 20.

muerte, como lo apuntaría Roland Barthes sobre la sensación de retener nuestra imagen, mirarnos dentro y fuera de ella. Vivimos el presente sin olvidar el pasado que cohabita en él. La vida sucumbe ante la muerte, así también, aunque la memoria tiene la posibilidad de perdurar, puede perecer frente al olvido y la nada. De ahí que atesoremos los recuerdos como una fuente de vida.

En la fragmentación de imágenes recolectamos presencias fantasmales que amenazan con actualizar el pasado de manera intermitente, trozos de vida que constatan aquello que ha sido. Hallamos en nuestro imaginario rasgos desatinados, paisajes incompletos, rostros confusos en donde difícilmente habrá historias íntegras. A no ser que se construyan relaciones entre fechas, situaciones, acontecimientos; es decir, que se cuenten historias para tejer una serie de correlatos. Los recuerdos intentan transferir la continuidad de la existencia, como si corrieran un telón para la proyección de las huellas que disimulan y contienen un tiempo propio, las cuales conforman un imaginario alimentado por la nostalgia de lo que fue. En ellas emerge una aparición de lo acontecido: “[...] Lo que queda inscrito e imprime marcas no es el recuerdo, sino las huellas, signos de la ausencia [...] Esas huellas están en cierto modo

desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo".<sup>26</sup>

He intentado abordar en párrafos anteriores la condición que constituye y problematiza la existencia del hombre. Esta conciencia expande una necesidad de trascender en el mundo. Y en el intento por recobrar aquello que se ha perdido en los senderos del tiempo, se revelan fragmentos rebosados de existencia que ocupan el espacio de la memoria. Recreamos entonces un lugar ambiguo, una especie de continente que nos acerca a aquello que ya transcurrió, empero, se hace latente la ausencia, la desaparición de aquello que ha dejado de ser, de existir. Aún así, nos testimonia la experiencia de lo vivido; luego entonces las sensaciones tornan y revive una percepción de aquello que fue.

Es clara la proximidad que existe entre los significados vida y muerte, memoria y olvido. Mientras la memoria se asemeja a la energía vital y el movimiento de la vida; el olvido se vincula singularmente al desvanecimiento que trae consigo la muerte, a la inmovilidad del no tiempo. Concebir la memoria desde las sensaciones que deja tras de sí el olvido, la hace menos abstracta y más vivencial. Nos damos cuenta entonces, de que la muerte no está detrás de nosotros, sino que la

---

<sup>26</sup> Augé, M., *Op. Cit.*, p. 30.

Llevamos dentro, es inherente a nuestro destino, mana de los pozos de nuestro ser.

Y es precisamente en esta cercanía, donde el arte ha intentado confrontarse no sólo con la idea, sino también con la representación de la memoria y el olvido. De este modo es que me interesa abordar algunas producciones artísticas que trabajan alrededor de este fenómeno social, puntualizando su relación con una problemática de contexto. Por otra parte, analizar cuáles han sido algunos de los modos, específicos o locales, en los que el artista reconstruye la memoria, qué elementos sintácticos y semánticos utiliza para recuperar aquello que ha pasado. Así también me interesa explorar, las diversas formas de representar el acontecimiento que se está perdiendo en el tiempo, es decir, como la obra artística adquiere el valor intrínseco de hacer evidente el tiempo que yace en ella misma.

## 2.2 LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE LA TEMPORALIDAD

La conciencia asumida sobre la condición humana supone que el hombre construye realidades, pensamientos o escenarios que le permiten asimilar los modos de vivir el tiempo, no obstante; el ser humano no deja de confinarse frente a una angustia existencial: la conciencia de la muerte. Este hecho ha sido una fuente profunda de la mitología humana la cual ha suscitado diversas formas de exorcizarla a través de ritos, cultos y filosofías<sup>27</sup> que intentan contemplar su propia limitación en el marco de una realidad imaginada en tanto que construida, tal y como un mapa permite a la mirada territorializar el espacio para hacerlo suyo; el mito, el pensamiento o la palabra se conciben como una espacialidad antes que vivirse en lo temporal, es decir, antes de ser relato es una cartografía, lo cual se presenta como un orden del mundo.<sup>28</sup> Podemos comprender entonces, que si el mito surge de una necesidad humana, es porque da forma a un pensamiento, a un modo de habitar el mundo, es por eso que

---

<sup>27</sup> Morin, Edgar, *El método, La humanidad de la humanidad, La identidad humana*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 342.

<sup>28</sup> Fernández, Pablo, *La sociedad mental*, España, Anthropos, 2004, p. 173.

conforta la angustia del hombre. Su esencia ambivalente, oculta la incomprensión de su destino al tiempo que ocupa el vacío dejado por la muerte: un continente de ausencia.<sup>29</sup>

Los mitos pertenecen a una tradición, son el sentido de los rituales y se expresan a través de la palabra, el relato, se alimentan de la memoria colectiva y son transmitidos a través de un lenguaje que simboliza la complejidad de la experiencia del ser problematizado en la experiencia de lo temporal. "...El mito se orientaba a revelar un tiempo crucial donde lo sobrenatural se posaba sobre el mundo, el punto nodal en que los seres sobrehumanos crean la realidad y con ella sustentan todo lo que existe"<sup>30</sup>. Ahora bien, si el ritual se puede entender como la representación física de los mitos, puede ser un acto o conjunto de actos simulados llevados a cabo por núcleos colectivos y se podrían interpretar como parte de un lenguaje en tanto que significan, manifiestan y convergen con la idea de vivir una irrupción en la temporalidad concreta de los hombres<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Morin, E., *Op. Cit.* 162.

<sup>30</sup> Lizarazo, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p.182.

<sup>31</sup> Cazeneuve, J., *Op. Cit.*, p. 23.

De manera simbólica, los ritos dieron a la condición humana un fundamento distinto al de su propia circunstancia y la guiaron hacia una realidad trascendente, se dice que muchos de los rituales que realizaban las culturas premodernas e incluso las arcaicas, ponían de manifiesto una relación especial que tenían con el entorno, la experiencia del individuo maduraba tanto en su pensamiento como en su observación, es así como la contemplación del mundo derivaba hacia la exaltación de sus sentidos. Los misterios del universo y la voluntad de la naturaleza que lo rodeaba con sus magnitudes indelebles moldeaban el enigma de su propia existencia<sup>32</sup>. En función de estas relaciones fue que apareció el pensamiento mitológico el cual se sostuvo bajo un orden previo en el que la sociedad se configuró a sí misma para posteriormente aparecer y tener un territorio sólido donde sustentar sus creencias.

Si el reconocimiento de la mortalidad y la necesidad de trascendencia, como hemos dicho, fue la pulsión que dio origen a este pensamiento, también es de vital importancia analizar el papel del sujeto como miembro individual de una entidad colectiva, en la que, consciente de sí mismo en tanto confronta la idea de la muerte, a la vez transige la necesidad de permanencia en un orden social, articulándose a los modos

---

<sup>32</sup> Campbell, Joseph, *Los mitos, su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Kairós, 1994, p.33.

de pensamiento, creencias o comportamiento practicados en una agrupación de individuos. En las aspiraciones que se desprenden del mito y los ritos, dicha vinculación es sustancial, ya que la esfera de individualidad del sujeto se transfigura en la esencia misma del acto ritual, se crea un tejido de intersubjetividades en el que los individuos logran comulgar entre ellos mismos en un estado mutuo de gracia. Nuestro ser y el mundo transmutan hacia una totalidad. Esta comunión entre individuos genera un matiz esencial de la existencia humana, el estado poético. Edgar Morín, nos dice que la experiencia poética es un estado de emoción, de afectividad, es un estado del alma que puede sobrevenir después de un determinado umbral de intensidad percibido en la participación activa de una relación con el otro, es decir la relación comunitaria, la cual puede alcanzar a gozar de cualidades imaginarias o estéticas<sup>33</sup>.

El estado poético aparece por ejemplo, cuando determinados momentos de la vida, como lo pueden ser el nacimiento o la muerte, son celebrados en los ritmos que sobrevienen al canto o al baile. El festejo es una vía natural para ensalzar a través de acciones rituales, la emoción por la vida que expulsa a la zozobra de la extinción. Como lo cita Cazeneuve, "el

---

<sup>33</sup> Morin, E., *Op. Cit.*, pp. 153-154.

papel de la angustia -ha dicho Juliette Boutonier - es a un tiempo la emoción de lo posible y la emoción de la libertad<sup>34</sup>.

Puede surgir en esta comunión con el otro, el sentimiento de lo sagrado, estado que no sólo comprende la esfera religiosa, ya que puede formar parte de las estructuras de la conciencia humana en un intento por liberarse tanto como le sea posible de todo cuanto lo condiciona, a través de una experiencia poética de comunión con un tiempo divino e imperecedero, el cual aligera en pequeñas dosis el peso de la mortalidad.

T.S. Eliot dice que la especie humana no puede soportar mucha realidad. De ahí que la práctica del mito intente hallar sosiego en el mundo natural o divino, incorpora lo imaginario para resguardar el alma, se acoge a la estética y la poesía para vivir plenamente la realidad al mismo tiempo que supera el horror<sup>35</sup>. La vivificación del mito restituye la condición del tiempo como algo que está en nuestro interior, como algo que nos pertenece de forma natural. Periféricamente, en las sociedades modernas, se vive un tiempo esencial, ordinario, casi diríamos prosaico, en tanto que lo denominamos, medimos y cuantificamos, se alcanza a

---

<sup>34</sup> Cazeneuve, J., *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>35</sup> Morin, E., *Op. Cit.*, p. 162.

percibir tan sólo como una apariencia que está fuera de nosotros marcando los segundos de nuestra existencia.

C. Lévi-Strauss distinguió a las sociedades a partir de su concepción y experiencia con el tiempo. Las sociedades frías, entendiendo por éstas las antiguas, construyen una conexión con el pasado y el presente, el futuro es como un tiempo que se enrosca, como una espiral en donde pasado y futuro se reflejan, se entretajan, tal como diría Nietzsche, en el eterno retorno. Dicha circularidad deja imaginar dos tiempos paralelos, el presente que transitamos ordinariamente, y un tiempo mayor que parece envolvernos hasta abarcar nuestros límites más lejanos donde se sitúa un canal de comunión con el mundo divino.<sup>36</sup>

Es así como a través de la comunión con los individuos y el mundo, el rito aleja al hombre de la incertidumbre, del vacío que yace en su alma, y es en tal comunión donde se inserta un orden que reequilibra, la comunidad se torna una totalidad que acompaña y protege al ser humano de la insoportable realidad.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Lizarazo, D., *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>37</sup> Morin, E., *Op. Cit.*, p. 162.

En este sentido es que interesa recuperar esta visión del tiempo desde la producción artística. Ese momento de latencia de una experiencia poética. Si a través de un ritual actualizado, quizá entremezclado con lo ordinario, en el que mis propias acciones, mis objetos, me llevan por un intento de convertir mi tiempo en un estado de afectividad circunscrita al tiempo.

### 2.3 EL SECRETO DE LOS OBJETOS

Es de importancia observar los fenómenos dominantes a los que se enfrentan las sociedades actuales. He hablado que el hombre, desde sus orígenes ha creado modos para atemperar la angustia generada por la conciencia del tiempo y sobre todo su condición de finitud. La aparición del mito y el rito en las sociedades antiguas constituyó formas con las que la humanidad se consolidó en una esfera fundamental de su individualidad y por ende, su identidad colectiva, originando así las bases culturales y religiosas que lograrían sustentar hasta cierto tiempo su existencia. Bastó, al menos, para dar formas a una realidad más soportable marcada por el linde que marca la temporalidad ordinaria; lo cual implicó la concepción de un tiempo no humano y su comprensión a través de la práctica de actos colectivos que aletargaran la problematización de la condición humana. El papel de la modernidad trajo consigo una dicotomía significativa en el modo de concebir la realidad. Hablamos sobre una escisión que se suscitó al interior del individuo, la cual se comprende en dos formas distintas de pensamiento, contrarias pero que también se complementan al partir de una sola entidad, el hombre.

Si bien, desde los orígenes del *sapiens* sabemos que se constituyó una relación dual entre las necesidades objetivas, las cuales eran enfocadas por una mentalidad racional; y por otra parte, las necesidades subjetivas se encauzaban a un pensamiento imaginario, mítico; podemos suponer que se exaltó la separación entre lo tangible y lo intangible del mundo, en un orden que para la modernidad dejó diferenciar lo material de lo espiritual, ya lo dice Christlieb, el pensamiento que se concibió al interior de la sociedad es como una entidad rota en dos. Si bien se puede pensar que ambos pensamientos son vitales, las circunstancias y necesidades de los sujetos modernos son controladas por la racionalidad, lo cual ha contribuido al desarrollo de la individualidad moderna.

En medio de tal escisión, queda un hueco imposible de llenar porque no está hecho de ninguna de las formas ya nombradas; hablamos de un resquicio que yace entre el hombre y el mundo, como una dimensión desierta que punza en su forma vacía. Aparentemente las sociedades modernas fabrican y expanden este intersticio todo el tiempo, Christlieb nos dice que intentamos colmarlo con cantidades de cosas, sin embargo, paradójicamente el hueco se agranda<sup>38</sup>. En la medida que los procesos de masificación y tecnología dominan la vida social contemporánea, el

---

<sup>38</sup> Fernández, Pablo, *La sociedad mental*, España, Anthropos, 2004, p. 9.

hombre se encuentra sometido al consumo del mundo de los objetos<sup>39</sup>, éstos logran volverse signos de una relación que significa una multiplicación infinita de objetos la cual aparenta llenar una realidad que se advierte ausente, dado que se fundamenta en la falta de algo que es inconmensurable<sup>40</sup>.

Esta apreciación me ha hecho reflexionar sobre un fenómeno que bien puede caracterizar a las sociedades actuales. La persistencia que tenemos de acumular, recolectar y reciclar objetos de todo tipo. Éstos pueden tener un carácter de objetos encontrados, coleccionables, o bien, de mercancías que en el peor de los casos son simple basura. Estas prácticas, tan cotidianas como inusitadas, parecen responder a la necesidad de colmar el vacío del que ya hemos hablado, prácticas que corroboran la existencia, en tanto que recuperan significados que den sentido a la cotidianidad. Las sociedades contemporáneas fabrican y expanden el hueco todo el tiempo, en el intento por colmar tal intersticio intentamos llenar paradójicamente, la vida de vaciedad, aunque tales intentos arrojen resultados equívocos como la falta de significado y el vacío imperante.

---

<sup>39</sup> Moles, Abraham, *La teoría de los objetos*, Barcelona, G.Gili, 1974, p. 19.

<sup>40</sup> Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2004, p. 229.

Sin embargo, pareciera que tan nombrado infinito de objetos que el hombre ha inventado, forma parte del conocimiento y dominio que las sociedades han hecho sobre sí mismas, sobre la construcción de realidades que simulan el mundo. Christlieb nos dice que la sociedad se piensa y se comprende con el lenguaje, los objetos, el tiempo y el espacio, los cuales entretejen la realidad.<sup>41</sup> Podemos decir entonces, que ésta es una forma de conocimiento, en tanto que el hombre construye para conocer el mundo, también lo hace para conocerse así mismo. Tal y como hacemos frente al espejo, mientras nos miramos en él, nos conocemos al encontrarnos como un otro, así también en la medida que nos definimos, elaboramos la imagen de ese “otro” que queremos ser. Damos cuenta, entonces, de las formas que el hombre tiene de constituirse a través de los objetos que inventa y usa.

No obstante, y como se ha esbozado anteriormente, sabemos que la transformación del desarrollo postindustriales, ha conducido – entre otras cosas de no menor relevancia que vienen a constituir al individuo contemporáneo, tal y como lo considera Lipovetsky; el universo de las imágenes, de la información y de los valores hedonistas, permisivos y

---

<sup>41</sup> Fernández, P., *Op. Cit.*, p. 15.

psicologistas<sup>42</sup> — a la proliferación de objetos y su consumo masivo; de ahí que la modernidad y la época contemporánea mejor definida como posmoderna, se reconozca en uno de sus matices como la era del objeto. Es por ello que nos identificamos claramente como sociedades de consumo, lo cual es un modo activo de relacionarnos desde la individualidad, con los objetos, la colectividad y el mundo. Esto responde al sistema global en el que se fundamenta nuestra organización cultural y social.<sup>43</sup> En este predominio del hombre sobre el mundo, donde las relaciones con la naturaleza disminuyen y por el contrario, atribuimos mayor relevancia a la artificialidad de la realidad que visiblemente se inserta como soporte de la vida cotidiana, damos pie a una especie de simulación de lo real a partir de nuevas relaciones y constructos sociales.

De tal manera que se puede observar al objeto, como un mediador funcional que origina una interrelación dicotómica con los individuos a partir del testimonio de existencia que porta consigo, desplazándose a la esfera individual la cual reemplaza simultáneamente al espíritu colectivo, de esta forma es que se convierte en un mediador de la sociedad en su

---

<sup>42</sup> Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 5.

<sup>43</sup> Baudrillard, J., *Op. Cit.*, p. 223.

totalidad<sup>44</sup>. El objeto se piensa, su forma proviene de un contenido de actos de representación y comunicación, pero independiente a su estado físico<sup>45</sup>, el papel que lo identifica es el de un portador de signos que adquieren un valor extra del valor de uso para el que es hecho; es decir, aunque el objeto está fuera del sujeto, y es claramente reconocible como cosa que no es él, figura como un evidencia de la objetualidad que se origina al interior del sujeto.

Baudrillard nos habla de la relación entre el objeto-símbolo y el objeto consumido. El primero, lo atribuye a los objetos que comúnmente son mediadores de las relaciones cotidianas y reales, su estatus tiene impresa una carga de connotaciones las cuales se determinan en la relación vivencial con el uso, la costumbre o el afecto, variables relevantes que intervienen en la transición de su objetualidad hacia la subjetividad del individuo que le aporta una dosis de gesto humano, tal variación es tanto colectiva como individual. La distinción se plantea cuando los objetos se consumen, el objeto se convierte en símbolo porque no sólo se integra como mercancía en el orden de la producción, consume a la relación humana, es decir, ya no es vivida y tampoco real, se significa ausente en

---

<sup>44</sup> Moles, A., *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>45</sup> Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto, a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 19-21.

la serie de objetos que la exhiben, se abstrae en la "objetualización" para integrarse a un sistema complejo de mercantilización.<sup>46</sup>

Edgar Morin, quien plantea cuestiones sobre la condición del sujeto y las formas que éste tiene de constituir su identidad, sugiere que el hombre tiene una cualidad esencial que lo hace integrarse desde la intersubjetividad en un tejido de existencia colectiva constituyéndose a través de la mediación de los otros sujetos, de este modo responde a una necesidad interna que origina un medio de existencia sin el cual podría perecer. Tal cualidad se puede entender como la aptitud de objetivar, comenzando porque se objetiva a sí mismo para reconocerse a "sí mismo como otro", según la expresión que utiliza Paul Ricoeur. Esta idea me hace suponerla como una pauta que abre la posibilidad dicotómica entre el sujeto y el objeto. La aptitud de verse como objeto sin dejar de ser sujeto es lo que le permite al hombre verse a sí mismo, "es lo que le da la capacidad de sobrevivir en el mundo, es decir, confrontar en todas las circunstancias un principio de realidad al principio de deseo"<sup>47</sup>. De este modo se hace posible rebasar los límites que significan al objeto, su trascendencia lo convierte en otro, aunque nunca deja de ser el mismo. En el objeto pueden prevalecer los rasgos humanos, ya sea en su forma

---

<sup>46</sup> Baudrillard, J., *Op. Cit.*, pp. 224-225.

<sup>47</sup> Morin, E., *Op. Cit.*, p. 87.

física y externa o en la manera subjetiva de concebirlo, pensarlo o inclusive nombrarlo. Propicia una correspondencia de semejanza y desemejanza, Morin plantea tal relación en función al otro, yo lo retomo para plantearlo en términos objetuales, a los que también se suman supuestos que conciben desde ahí la otredad la cual se inserta en nuestra realidad tangible y material. Pensar el otro lleva consigo lo ajeno y la similitud.

Habría que preguntarse que es lo que conduce al hombre a tener una relación tan cercana con los objetos. Ya desde los tiempos inmemoriales el hombre primitivo ha necesitado fabricar objetos como fetiches, tótems, ídolos, ornamentos sagrados o mágicos, ¿pero de donde surge tal necesidad? Por una parte sabemos que el pensamiento antiguo del hombre mantenía vínculos estrechos con su entorno, los cuales debía sustentar para mantener su experiencia de comunión con todo aquello que explicaba su existencia, no obstante, es posible que se concibiera desamparado frente al abismo de la existencia y el tiempo. De ahí la avidez de construir objetos para crear puentes con todo aquella realidad inaprensible y voraz. Podría deducir que esta dramática multiplicación de objetos es como una expansión de la angustia que somete a la condición humana y es la utilidad, o inclusive la inutilidad ya resignificada, lo que

le confiere al objeto un valor inescrutable<sup>47</sup>. Eduardo Cirlot nos dice que desde una lectura de la sociología contemporánea, es posible advertir que tanto el crecimiento como el desplazamiento de los objetos ha posibilitado que éstos adquieran aspectos y funciones inquietantes que se aproximan a la subjetividad del sujeto, no en vano la cita que hace de Jean Paul Sartre “yo sé que el objeto está ahí, trascendiendo frente a mi consciencia [...] pero al mismo tiempo, advierto que no ha llegado todavía a la existencia”.<sup>48</sup>

Bajo estas consideraciones planteo la estrecha relación que existe entre el sujeto y el objeto. Me interesa profundizar sobre la idea de concebir al objeto como una pantalla que proyecta la esencia del hombre y que refleja las múltiples maneras de vincularse con la realidad que él mismo crea, y así establecer relaciones que intervienen en la definición de su propia identidad. Es posible pensar que la época contemporánea, así como cada historia de la humanidad transcurrida en el tiempo, está determinada por las formas que tenemos de adosarnos a la realidad, las cuales, en gran medida, corresponden a ese universo de objetos que construimos para responder a formas de vida que implantamos y pretendemos sustentar en función de nuestras relaciones con el mundo y

---

<sup>47</sup> Cirlot, E., *Op.Cit.*, pp. 68-70.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 115.

nosotros mismos. Los objetos se han convertido en el soporte de una complejidad de hábitos y prácticas, Baudrillard lo menciona como un punto de cristalización de rutinas del comportamiento, de hecho, es posible que no haya hábito que no esté supeditado a un objeto, por lo que las prácticas y los objetos se enlazan inextricablemente en la vida cotidiana<sup>49</sup>. La aparición del objeto se origina claramente como una necesidad, aunque también se puede decir que es una pretensión humana por dominar el mundo a partir de su utilidad instrumental, empero los objetos no sólo nos han ayudado a tener tal dominio, sino que en un plano subjetivo, representan la ficción de que sometemos al tiempo, en esta acción de discontinuarlo y clasificarlo así como lo hacemos con las practicas y hábitos, lo sometemos también a los relatos de nuestras memorias en la medida que tomamos conciencia de su uso pero sobre todo de su presencia en el contexto más cercano. Es como si lo convirtiéramos en un contador de tiempo. Y es tal su condición existencial, situada fuera de las fronteras de lo humano, que alcanza a explicarnos cierto sentido de nuestras culturas, tradiciones y creencias.

---

<sup>49</sup> Baudrillard, J., *Op. Cit.*, p. 105.

No obstante, bajo una multiplicación de los objetos, éstos van perdiendo el tiempo de la intimidad y la coherencia del sentimiento del mundo.<sup>50</sup>

El individuo de toda sociedad se mira rodeado de objetos, objetos artificiales que llenan el mundo y que en mucho han desplazado las antiguas relaciones hombre-naturaleza. Si bien forman parte del pensamiento de la sociedad, como lo diría Fernández Christlieb<sup>51</sup>, pareciera que reconfiguran la existencia del hombre surgida de la dicotomía entre sujeto-objeto. No obstante, si contempláramos al objeto separado del entorno al que pertenece ¿Sería posible entrever las improntas de una existencia recuperada? Del uso o el consumo que se hace de los objetos que ocupan el mundo, sería posible dilucidar rasgos de identidad, alguna costumbre, quizá un lugar de origen o una tradición arraigada, de ahí también que estos modos de vida contravengan los usos para lo que fueron creados. Hacer esto implica una labor de recolector, coleccionista y narrador. El objeto es un contenedor de memoria, un reservorio de historias, una prueba de la existencia del hombre.

---

<sup>50</sup> Cirlot, E., *Op. Cit.*, p. 43.

<sup>51</sup> Fernández, P., *Op. Cit.*, p.134.

### 3. CAMBIOS PARADIGMÁTICOS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

#### 3.1 CHRISTIAN BOLTANSKI: LA MIRADA DEL RECOLECTOR



Christian Boltanski (Paris, 1944) se sitúa en un lugar muy importante en la historia del arte contemporáneo, ya que su obra reconfigura, mediante un lenguaje propio, la influencia de las corrientes *minimal* y conceptual de los años sesenta. En su discurso existe un estrecho vínculo con algunas tradiciones religiosas. Es posible advertir una clara preocupación frente a la cercanía de la muerte, que en mucho, surge del recuerdo de la persecución nazi que se vivió en su niñez y que terminaría alcanzando a su propia familia. Es un artista que entraña una profunda conmoción frente a la muerte, ese desolado vacío ocupado por la desaparición que deja tras de sí la posguerra; hechos que indiscutiblemente constituyen su memoria personal, en tanto la memoria colectiva de la humanidad.

Me interesa abordar su obra y las estrategias de producción que ha generado a partir de problematizar la existencia humana apuntando a la memoria y el olvido. Este apartado, enlazará la memoria junto a una noción por demás simbólica y reveladora de los últimos tiempos: la ruina, término que dotará de significaciones al eje medular del presente análisis.

La modernidad nos trajo extraordinarios descubrimientos e invenciones, avances tecnológicos y científicos que en mucho sofisticaron nuestras relaciones con el mundo; mas también, contraviniendo a la "grandeza" de la inteligencia humana, ha sustentado e instigado numerosas e innumerables catástrofes. Mediante un rápido esbozo se puede decir que la más famosa cadena de catástrofes comenzó con la Gran Guerra, continuó con el nazismo y se extendió con el comunismo, las guerras subsidiadas y manipuladas por Estados Unidos, Israel y Palestina, la ex Yugoslavia, por mencionar sólo algunas ya que sabemos que la lista es interminable; pero finalmente se puede decir que la modernidad consolidó la destrucción en gran escala jamás alcanzada por el hombre y que tristemente caracterizó al siglo XX. Gerard Wajcman nos habla de un objeto lo bastante imponente para elevarlo al rango de emblema de estos tiempos aciagos y que bien podría caracterizar el siglo pasado:

[...] la ruina es un objeto, aun si es una producción material, lleva una carga simbólica más que compacta. No es un simple objeto. Es un objeto reabsorbido, petrificado o desincorporado, casi ya puro símbolo de sí mismo, a la vez aligerado y cargado de sentido. La ruina hace objeto de los restos de un objeto. El objeto arruinado es el objeto sumergido en el tiempo, marchando con los días.<sup>1</sup>

Para hablar del trabajo de Boltanski, es necesario partir de la obstinación constante que ocupó su imaginario desde los inicios de su trayectoria hasta muy recientes obras, en las que se dimensiona una posición frente al insondable significado que deja la muerte tras de sí. Podría decir que su práctica artística se ha enfocado en la significación de la huella, es decir de los restos que han quedado, particularmente, después del Holocausto. Ha desplazado su obra desde el plano individual hasta el imaginario colectivo. En sus primeros trabajos mostraba la incertidumbre de su propia existencia con un carácter intimista. La obra realizada a finales de los sesenta y principios de los setenta consistía en reconstruir la historia de su vida a través de elementos y objetos que lo acompañaban cotidianamente, los cuales dotaban su propia identidad, de principio a fin, aunque ésta fuera la construcción de una historia ficticia. Esta desazón irrumpía incesantemente, no sólo en la persecución de su familia y la orfandad que le sobrevino, sino que animaba la encarecida

---

<sup>1</sup> Wajcman, Gerard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p.14.

conciencia de su condición humana. Esta fase es claramente autorreferencial. Realiza obras en las cuales hace presentes las historias privadas que reconfiguran o reinventan la memoria de su vida personal y familiar. Su trabajo expandía las incertidumbres de su existencia, desplegaba la zozobra de su temporalidad a un espacio que ya no era privado. Antes todo lo contrario: llevaba su propia intimidad hacia una presencia pública. Su obra la concibe para hacer cómplice al otro, a quien externará las incidencias que conciernen a su "estar" en el mundo. Se aprecia un desplazamiento que conlleva un proceso de exteriorización.

En estos trabajos es latente la urgencia de dejar una huella, una evidencia de su existencia efímera. Se sirve de momentos, imágenes y objetos cotidianos para entablar un diálogo con el espectador de manera directa, sin ambigüedades o sofisticaciones, de ahí que sostenga actitudes por demás absurdas e insignificantes que muestran un espejo al espectador, y a éste no le queda más que identificarse consigo mismo, volviéndose al interior de su propia historia, de su propia permanencia en el mundo.

Para acercarme a un análisis formal de la obra de Christian Boltanski es necesario decir que los fenómenos ocurridos desde los años sesenta en el arte contemporáneo, propiciaron las condiciones idóneas para concebir

las producciones artísticas como procesos híbridos de esa época y posteriores, desplegando con ello las posibilidades de experimentación y búsqueda que se hacían desde lo formal hasta lo conceptual. En el trabajo de este artista se hará evidente una relación cercana con dos movimientos importantes de esa época, el minimalismo y el arte conceptual que marcaron ciertas pautas en los modos de hacer de Boltanski, y aunque él no se considera parte de ningún movimiento, es indudable la influencia que tuvieron estas prácticas sobre la concepción de su trabajo. Se puede observar que en su producción hay una asimilación de conceptos y recursos planteados desde las visiones de otros artistas que, sin embargo, logró articular en su discurso estableciendo un lenguaje propio.

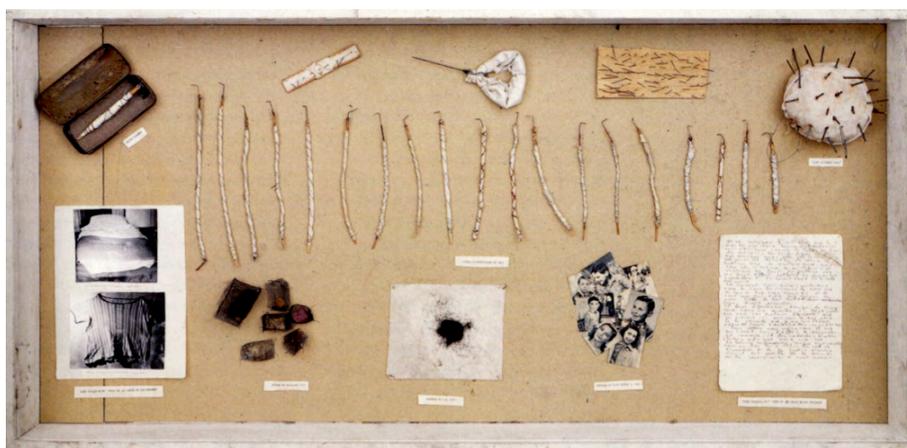
Son distintas las estrategias que el artista va construyendo alrededor de su producción. Algunas de ellas parten de la búsqueda y selección que hace de los objetos y las imágenes; es decir, de la apropiación que hace de ellas y de cómo las resignifica a partir de un factor importante: la acumulación, acción con la que somete a la obra a un proceso de anulación. Podría decir que su eje medular consiste en hacer presente la ausencia, desde aquello que ha dejado de ser y se ha convertido en huellas y rastros.

El artista reconstruye a partir de fragmentos no una historia, sino las que han quedado después del gran acontecimiento: la memoria en ruinas de toda una generación. También es fundamental señalar el manejo que hace de la obra en relación al sitio específico donde la presenta y la resignifica; además de la disposición que hace de los objetos en el espacio, ya que aparecen como elementos primordiales para configurar las instalaciones.

## EL RECOLECTOR

Boltanski afirma que una de sus grandes influencias fue el *Musee l'Homme* de Paris, en donde había vitrinas que mostraban restos de objetos utilizados por antiguas civilizaciones, los cuales daban pequeñas pruebas de su existencia, como si fueran momias a punto de desmoronarse. Las vitrinas figuraban ser las tumbas murmurantes de culturas muertas. Boltanski nos hace partícipes de sus obsesiones, y de entre ellas sobresale la del coleccionista. Diversas piezas se pueden presentar como una colección de objetos encontrados, o bien, estar bajo un cierto orden o una categoría determinada, tal y como lo haría un

antropólogo o un archivista. Vemos aquí una interesante relación con la apertura que el arte conceptual mantenía frente a otras disciplinas y cómo esto propiciaba que el lenguaje del arte se desplazara a otros códigos de estudio y de lectura. Utilizaba denominaciones, etiquetas, archiveros, vitrinas, etcétera. En sus primeros trabajos, la acción de recolectar y clasificar es fundamental. Agrupa objetos que lo acompañaron diariamente durante algunos años, con el intento de recrear su historia, aunque ello implicara el relato de una memoria real o ficticia, pero que aún así buscaba constituir su propia mitología.



*Vitrinas Referencia, 1970*

Inicia con recolecciones propias de todo tipo de objetos de uso ordinario pero sobresale una que propiciará una mayor colección: las cajas de galleta, que figuran como archivos contenedores ocupados, llenos por sus

objetos personales. Posteriormente recolecta objetos de otras personas para fotografiarlos. Da inicio a una serie de piezas llamadas “*Los Inventarios*” (1973), en las que presenta al objeto convirtiéndolo en el indicio de una presencia. Los objetos perdían su valor utilitario al ser separados de su dueño y no decían nada al respecto, sino que tan sólo connotaban la ausencia al hacerla evidente. Boltanski sugiere que va tras una “pequeña memoria”<sup>2</sup> con la cual se pueda identificar el observador, sobre todo al mirarse a sí mismo a través de aquella ausencia.



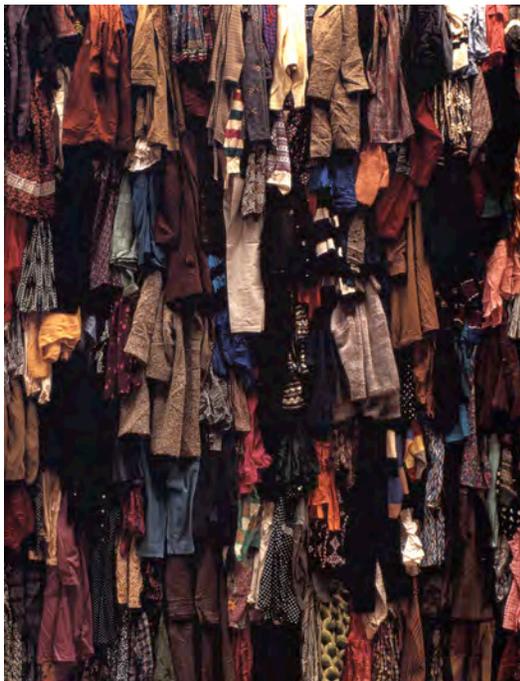
*Cloaca Máxima, 1992.*

---

<sup>2</sup> Garb, Tamar, “Interview, Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski”, en New York, Phaidon, 2004, p. 19. La traducción es una versión que yo realicé.

## ACUMULACIONES

El reciclaje es otra de las estrategias del artista. La mayoría de sus piezas están resueltas con objetos o materiales que han trascendido más allá de su utilidad. La acumulación se hace presente no sólo como una consecuencia de la recolección, sino que al interior de su obra



aparece como un método *Canada, 1998.*

para significar. En sus vastos acopios aparecen inmensas cantidades de ropa usada y también de fotografías. De hecho, considera que existe una gran relación entre la ropa, la fotografía y la muerte de un cuerpo; esta confluencia nos habla de “alguien que aún existe aunque ya no esté aquí” , refiere que tanto la ropa como la foto portan consigo una minúscula esencia de la persona aludida, una huella que puede ser su olor en la tela o el indicio de un gesto capturado en la película fotográfica.

Trabajar con ropa usada le confiere lazos particulares con la persona que la usó: establece vínculos de una existencia dividida.



*Reserva: Canada, 1988.*

Pareciera que Boltanski rinde una especie de culto a la personalidad, de ahí el valor que concede a los objetos, ya que los considera como residuos únicos de una persona en particular; así, los dota de una gran carga de misterio o aura mágica. Entonces miramos a esos objetos inmersos en la melancolía de la muerte. De esta forma contemplamos los objetos separados de un uso que nos es familiar. Y si retomamos las cajas de galletas, veremos que estos objetos fueron utilizados para una serie de piezas realizadas a lo largo de diez años aproximadamente en la producción de Boltanski. Si bien en sus inicios las utilizaba como

contenedores reales, más adelante las resignifico a manera de archivos, ya que formaba amplias pilas que circunscribía en anaqueles o pasillos, de tal forma que simulaba el interior de amplios almacenes. Lo interesante aquí es que las cajas representaban seres humanos, cuerpos inertes,



*Reserva: Las vacaciones de fiesta, 1989.*

fríos, que daban la impresión de atesorar el profundo vacío

que había dejado tras de sí la muerte. Encontraremos algunas versiones de años distintos con esta descripción, en la mayoría de los casos se repite el título de *Suizos Muertos*. El artista menciona que este título fue muy significativo para aludir a cualquier persona ya que los suizos carecen de identidad o reconocimiento frente a muchos países, y además, siempre mantienen una posición neutral ante cualquier acontecimiento, por lo tanto, sumergidos en tal anonimato, pueden referir a cualquier otro individuo. Cada una de estas cajas porta una pequeña foto de

alguien, de ahí la estrecha relación que se observa con la presencia de una persona. Boltanski ordena minuciosamente las cajas apiladas, que bien podrían semejar las tumbas de algún cementerio. Arribada la muerte, se transforma el cuerpo en objeto.

Parece que el autor concibe al hombre como un contenedor de tiempo e historia. El metal del que están hechas las cajas aparece oxidado, sumergido en las aguas del tiempo, tal y como un cuerpo exangüe cedería su color y brillo a la oscuridad de la muerte.



*Reserva: Los Suizos Muertos, 1991.*

Claramente observamos una referencia al arte

minimal en la manera de ordenar y presentar algunos de los objetos que conformaban sus instalaciones; las cajas de galleta, las fotografías, o la ropa están colocados en serie, de manera repetitiva y ordenada, pero

principalmente, connotando una especie de presencia teatral, como aquélla a la que se oponía terminantemente el crítico Michael Fried, arguyendo que “el arte degenera a medida que adquiere rasgos teatrales”.<sup>3</sup> Sin embargo esta teatralidad utilizada por Boltanski, impone una presencia cargada de humanos que figuran como objetos inertes, la sensación de estos espacios se percibe como la que despertaría un lugar minado de sepulcros.

## MONUMENTOS

En la mayoría de sus obras aparece la fotografía, sin embargo, en ningún caso realiza él las tomas fotográficas. En este sentido podemos decir que Boltanski es un artista posmoderno, ya que se apropia de las imágenes que generan los medios de reproducción masiva. Las lleva a un proceso de manipulación para resignificarlas, para intentar de alguna manera rescatar su aura, aquélla que, como lo mencionara Walter Benjamin, se perdió en la era de la reproductibilidad técnica. Es así como convierte

---

<sup>3</sup> Foster, Hal, “Asunto: Post” en Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p.193

estas fotografías en signos de nuestro tiempo. El tratamiento que aplica a la fotografía es similar a la manera en que la memoria se revela en nuestra conciencia. Después de hacer una recopilación de fotografías extraídas de periódicos o revistas, las reencuadra para enfatizar los gestos y hacerlos más próximos a la mirada, como si se transformaran en un puente con un tiempo que ha pasado.

A través de un proceso de fotocopiado desenfoca las imágenes, otorgándoles una suerte de misticismo, incluso diría que las borra hasta hacerlas fantasmales, desgastándolas como si estuvieran corroídas por el tiempo. Pareciera que estas imágenes, la mayoría de ellas rostros de niños, fueran sacadas del interior de una gran memoria, no la de la historia, sino la del origen de la humanidad. Las fotografías funcionan como huellas, rastros frágiles que el olvido apenas deja percibir. Boltanski considera que la fotografía crea una conexión real con la persona fotografiada ya que materializa su ausencia.

Mantiene una obsesión por las personas. No busca hablar de su propia identidad: de hecho, él considera que su arte no se refiere al pueblo judío, sino a todos los hombres. No obstante, su obra guarda una relación cercana con la posguerra porque hace una profunda exploración del sentir humano frente a la pérdida que dejó el genocidio. Advierte la

insondable melancolía que se respira en la sociedad europea al penetrar en la conciencia colectiva de una existencia oculta tras el emplazamiento indescrptible de la nada. La intuición de la muerte sobreviene en Boltanski como la obsesiva sospecha de un vacío que no puede sino desplegarse en su trabajo.

En las piezas de 1996 *Menschlich*, (Humanidad) y *Las Concesiones*, Boltanski reúne una gran cantidad de fotografías de gente de diversas nacionalidades. Compone un colectivo anónimo en el que resulta anulada



cualquier identidad: es imposible reconocer si alguno de esos rostros pertenece a un judío, un nazi, un francés o un español; simplemente nos presenta retratos de una humanidad perdida, olvidada. Se podría pensar que la obra de Boltanski está

*Menschlich (Humanidad)*, 1996.

íntimamente ligada a la religión, en especial a la católica. El cristianismo está sujeto a preceptos que hacen una distinción sobre cada individuo: mientras todos miran hacia lo mismo, ellos son mirados de manera individual. De ahí que trabaje con conceptos dicotómicos en los que se contraponen las significaciones, como es el anonimato masivo del cual intenta recuperar la individualidad. Es por eso que utiliza infinidad de retratos: Boltanski supone que el rostro es lo más cercano al espíritu del hombre.<sup>4</sup>

Hablaremos sobre otra serie de piezas en las que, si bien continúa prevaleciendo la idea de la muerte, se connota un profundo sentido religioso, el cual se enfatiza tanto en las instalaciones como en el espacio en donde se presentan. Para él es de gran interés que su arte pueda tocar a la gente y propicie en ella un reconocimiento de sí misma, de los otros. Por ello Boltanski apela a un sentido altamente místico que se funde con la memoria colectiva, insertando su arte al interior de la vida de la gente. Realiza una especie de reliquias-monumento. Las fotografías que emplea, esta vez son de niños, las mismas que usara en la pieza de 1973 *Retratos de los estudiantes de la Escuela de Educación Secundaria, Dijon*. Para 1986 realiza *Monumentos: Los niños de Dijon*. Las fotografías lucen distintas, ampliadas. Adquieren un aire fantasmal, aurático; a la vez,

---

<sup>4</sup> Foster, H., *Op. Cit.* p.97.

metaforiza el efecto del tiempo sobre nuestra mirada y la memoria.<sup>5</sup> Trabaja con la idea de la infancia perdida, aludiendo a la suya propia y la de todos los niños desaparecidos en la guerra. Lo interesante aquí es que bajo los términos de la imagen religiosa, transfigura los rostros de los niños en una asimilación de El Rostro Divino. Reencuadra las imágenes de tal modo que los rostros se ven muy próximos a la contemplación, recuerdan los iconos cristianos y su significación espiritual.

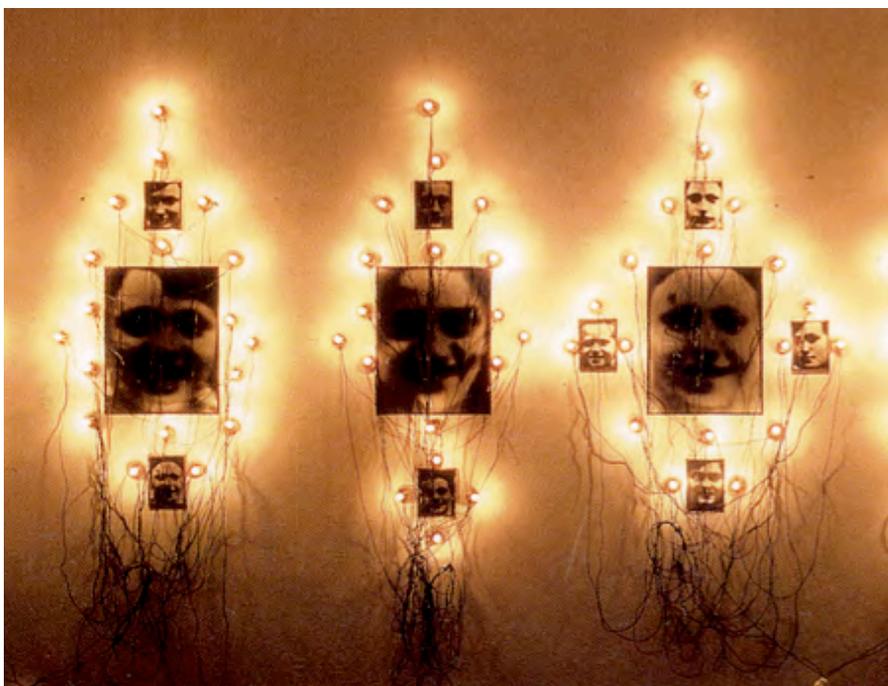


*Monumento: Los niños de Dijon (detalle), 1986*

---

<sup>5</sup> Jiménez, José, "Teatro de la metamorfosis" en Moure, Gloria, *Christian Boltanski, Adviento y otros tiempos*, Barcelona, Polígrafa, 1996, p.55.

Estas imágenes revelan un momento de tránsito. Su vivacidad no deja de asociarse estrechamente con la muerte. Desprenden un tono funerario que ratifica la inexistencia. Las piezas comprendían, además de las fotografías, su montaje en placas metálicas y de hojalata compuestas con pequeños focos y cables que las circundaban. Son una simulación de pequeños retablos aunque no jerarquiza ninguna imagen, ya que todas se presentan bajo el mismo nivel de abstracción.



*Lección de oscuridad (detalle), 1987.*

Las bombillas de baja intensidad conformaban marcos y cenefas, que de inmediato se vinculan a los rituales de vida y muerte de algunas tradiciones<sup>6</sup> que se hacen acompañar de velas, entre otros muchos objetos. Estas minúsculas luces acondicionan el lugar como un espacio que se torna tenebroso,



*Monumento: Los niños de Dijon, 1986.*

pero también pueden ser portadoras de misticismo, con el que se hace visible aquello que se está evocando, tal y como lo hacen los cristianos cuando rezan frente a sus iconos a quienes ofrecen la luz de una vela. Otro elemento que considero de gran relevancia, es la presencia contundente del cableado que transmite la electricidad a los focos. Los cables son un elemento más de

---

<sup>6</sup> Me lleva a pensar en la tradición de el Día de Muertos que se celebra en nuestro país y su ritual de iluminar el camino a casa de nuestros muertos con ayuda de las velas que componen un camino.

los que componen las instalaciones, aparecen como transmisores de luz y también como vínculos entre unas imágenes y otras. Los concibo como hilos simbólicos que entrelazan la existencia de un individuo a otro.



*Monumento: Los niños de Dijon, 1985.*

Cuando contemplamos estas imágenes, no podemos identificar a ninguna persona en particular, sólo es posible divisar la presencia humana reducida a una mínima esencia, la de un rastro difuso perteneciente a la memoria más antigua que cohabita en todos los hombres del mundo. Estos hilos aparecen enmarañados, parecen telarañas arcaicas,

amontonadas, enredan y circundan las imágenes-monumento tal y como se vislumbra el olvido más recóndito en nuestra memoria. Su intimidad queda al descubierto, o mejor decir: el artista nos introduce al gran palacio de la memoria.<sup>7</sup> Se podría pensar que el lugar escogido por el artista para esta instalación, le atribuye a la obra una experiencia íntima envuelta por un entorno sacro que acoge nuestra condición humana.

Ya anteriormente hablábamos de la prioridad que el artista daba a la exhibición de su obra en lugares alternos a los museos y las galerías. Una de sus principales preocupaciones era la de crear vínculos con el espectador, de ahí que la intromisión a espacios más cotidianos determinara muchas de sus obras. La exposición de la pieza mencionada se llevó a cabo en diversos espacios, sin embargo, considero importante comentar que uno de los lugares que dotó de gran significado la exposición de estas instalaciones fue la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, en España. Claramente vemos en esta exposición la contundente relación que el artista mantiene con la religión desde aspectos formales hasta cuestiones de recepción. Se empeña en mostrar

---

<sup>7</sup> Recordemos que Ricoeur expone las nociones de San Agustín con respecto a su forma de comprender la memoria y la describe como el amplio depósito de un lugar "...los vastos palacios de mi memoria" en Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Neira, A. (tr), Argentina, FCE, 2004, p.130.

improntas de aquellos otros que dejan sus huellas en los objetos que acompañan su vida. Nos deja percibir con una agudeza espectral la temporalidad al transformar la contemplación de la muerte en una inevitable desembocadura de nuestra propia vida, y nosotros somos testigos de ello ya no sólo como espectadores, sino como seres humanos.

### 3.2 ILYA KABAKOV Y LOS OBJETOS DESECHO



Ilya Kabakov (1933), es un artista ucraniano que desarrolló un papel fundamental en el arte contemporáneo inscrito fuera de la mirada occidental, sobre todo en el contexto de la guerra fría, dentro del cual hizo un contrapunto en las condiciones socioeconómicas del sistema capitalista desde una perspectiva permeada por el comunismo que se dio en la entonces Unión Soviética. En el trabajo de Kabakov se vislumbra una crítica sobre el comportamiento social controlado por un sistema económico que contraviene a las condiciones de consumo y mercado. No obstante, el artista encuentra elementos que son comunes en cualquier sociedad contemporánea, las relaciones que los individuos generan con los objetos, el espacio y el tiempo.

Asimismo, la obra de Kabakov se basa en la escritura para elaborar historias en las que se entretajan la realidad y la ficción de personajes que en algunos casos son autorreferenciales. En las obras construye lugares, ambientaciones complejas que se tornan viviendas, clínicas, aulas escolares o lugares de trabajo, me atrevería a decir que incluso es

como si hiciera un museo dentro de un museo, donde describe formas peculiares de relaciones entre los sujetos y los objetos, entre el tiempo y la memoria. Exhibe un trabajo minucioso de acumulación y recolección, sobre los hábitos y prácticas cotidianas de gente que realiza un consumo más bien reducido y sistematizado, con lo que muestra una profunda reflexión acerca de las sociedades sostenidas bajo regímenes comunistas.

Sus obras hacen referencia en múltiples ocasiones a sus orígenes, al contexto de una Unión Soviética al borde de la disgregación, y es que como emigrante soviético llegado a Europa occidental hacia 1987, efectúa un registro visual mediante el cual intenta vislumbrar un carácter etéreo en las cosas más terrenales desde la perspectiva de lo cotidiano. Se ha dicho que Ilya Kabakov ha quedado en la posteridad como un cronista de los últimos días del sistema soviético, dando alas siempre a un proyecto utópico, nunca derrotista. Es por eso que el discurso del artista se inserta en un movimiento de arte activista que incita al espectador a tomar una posición igualmente activa en la contemplación de la obra, haciéndolo participe como testigo o incluso descubridor de la propia obra, de ahí que trabajar con la instalación le ha permitido plantear un término más adecuado a su producción: "la instalación total". En ella propone al espacio como un ambiente capaz de convertirse en la obra misma; es decir: la hace transitable. Intenta

Llevar al espectador a un lugar íntimo, como si entrara a una casa, a ese lugar que constituye y forma sus pensamientos. En ese sentido, se puede decir que la idea de la casa se acciona como un dispositivo de memoria que recrea una vida, una historia: que define una identidad. En el trabajo de Kabakov se advierte la incidencia de un sujeto en crisis por la necesidad de recuperar la historia personal y colectiva en su memoria o imaginario. La memoria, la historia, los recuerdos y los sueños dan vida a instalaciones en las que la narración, la palabra y los objetos recolectados, cobran gran importancia como complemento a las imágenes que conforman ambientes y creaciones efímeras que nos logran llevar a un lugar íntimo, como si retornáramos a una vida anterior: a la infancia pasada con todo y sus incontables sueños.



*El barco, 1992.*

El trabajo de Kabakov tiene, como en el caso de Boltanski, marcadas influencias del arte conceptual con respecto al uso que hace del lenguaje. Se observa desde la minuciosa categorización que hace de todo aquello que acumula, hasta la conformación de historias que el espectador tiene que leer para hacerse partícipe de la obra. También guarda cercanías con el arte *minimal*, sobre todo cuando se habla de que envuelve al observador en un espacio cerrado que alberga acumulaciones de información perfectamente ordenada, donde la luz, el color, pisos, paredes y techos forman parte de un espacio significado, ambientes teatrales que logran transmitir sensaciones de tiempo y memoria.

La acumulación del mundo fragmentado en el individuo refleja uno de los factores que figuran la condición posmoderna y se plantea como una crisis de valores que repercute en el nivel de la sensibilidad social, reflejando nuevas configuraciones culturales. “La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes”.<sup>8</sup>

Partiendo de la acción de almacenar, se hace pertinente plantear cuestiones que han propiciado en las sociedades actuales este síntoma

---

8

de la recolección, el atesoramiento de las cosas, cualesquiera que éstas sean. ¿Hasta qué grado un individuo se enlaza íntimamente con el objeto, su función o su forma? Si el hombre se piensa a sí mismo desde



Instalación *El hombre que nunca tiró nada*, 1985-88 (fragmento)

el hacer cotidiano, con los objetos que usa, que lo circundan, es en esa manipulación en la que deja recuerdos, rastros que tienen historias, tiempo y vida. A partir de la serie de objetos que sus obras exhiben, se promueve la ficción de que éstos

constituyen un universo representacional coherente. Me atrevo a decir que las piezas de Kabakov, al ser planteadas como una instalación total y sobre todo, al manejar códigos tan cercanos a los de un archivo, son obras que se aproximan lo suficiente a lo que Douglas Crimp describe como el museo y toda la labor que emprende para organizar el conocimiento del hombre.

"[...] semejante ficción es el resultado de una creencia no crítica en la noción de que el ordenamiento y la clasificación, es decir, la yuxtaposición espacial de fragmentos, puede producir una comprensión representacional del mundo".<sup>9</sup> No sólo la mirada se ha dividido, sino que el individuo, en la propia concepción y entendimiento de sí mismo, se ha fragmentado.

Se puede pensar entonces en dos fenómenos que generan un estadio de lo acumulable: la fragmentación y la repetición. Por un una parte, el museo, precursor de fragmentos que corresponden a una totalidad; por otro, la reproducción masiva de imágenes y objetos que responden a las necesidades que definen al individuo. La posibilidad de reordenar el caos a partir de la dialéctica del artista, sugiere los mecanismos del archivo que se pueden utilizar en una obra hecha de objetos o convertida en una serie de objetos reordenados. El artista lleva entonces una actividad determinante en su papel de coleccionista: ordena, clasifica y categoriza.

---

<sup>9</sup> En este sentido, retomo la descripción que Crimp hace del museo. Menciona que éste representa la heterogeneidad absoluta, en él "se organizan claramente las cuestiones de origen, causalidad, representación y simbolización, pareciera que el museo se erige como la biblioteca del mundo." ¿Podría pensarse que la concepción del museo ha generado la división de los saberes y por ende la fragmentación del individuo? Crimp, Douglas, "Sobre las ruinas del museo" en Foster Hal (comp.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988, pp. 82,84

La idea del museo como un “organizador de conocimientos” ha influido en la transformación de la obra de arte en objeto. Ya en la conformación de su propio discurso, podemos ver cómo desde el modernismo el museo confirmaba su propia existencia a partir de la correspondencia de la pintura consigo misma y su conexión interdependiente con él. “Erigen su arte con el archivo [...] pretendían [...] desenterrar un aspecto esencial de nuestra cultura: ahora cada pintura debe estar en la superficie masiva y cuadrada de la pintura [...]”<sup>10</sup>

#### ANTROPOLOGÍA DE LA BASURA

La basura es el desecho de la vida cotidiana, y tal vez, dicho con más precisión: es el principal producto de la vida contemporánea, citadina o periférica, no importa. Es el vano deseo de apartar de la vista lo desagradablemente inútil, lo irremediabilmente devaluado. ¿Pero realmente podemos aspirar a vivir sin ella? ¿Es posible la asepsia visual en un mundo cada vez más pletórico de objetos? Para Ilya Kabakov, la lucha por suprimir la basura resulta infecunda, es una batalla condenada de antemano al fracaso, porque la basura es en sí misma indestructible: finalmente es materia a la que no queda más remedio

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 80.

que transformarse. Regresa bajo diferentes formas a nuestra vida en una especie de "eterno retorno" monótono y previsible. Habla de actividades acaso desaparecidas, o tal vez aún vigentes; de los tiempos pasados y también de los actuales. Y Kabakov ve en ella la manera más directa de seguir minuciosamente las huellas de una existencia. Empezando por la suya, por supuesto.



Instalación *El hombre que nunca tiró nada*, 1985-88 (detalle)

Sin embargo, esta visión del artista -inquietantemente totalizadora- no podría reducirse a un simple concepto, pues éste sería desbordado en el momento mismo de ser imaginado. Y es que ni siquiera puede ser socavada por la muerte, pues la propia muerte es únicamente un paso,

inevitable por lo demás, en la trayectoria circular de ese “eterno regreso de lo mismo”,<sup>11</sup> y cada idea no puede más que perder su sentido cuando se coloca a su lado; más aún: tanto el arte como la filosofía se empantanar sin remedio cuando intentan petrificar su devenir, tal como resultan inaprensibles las aguas del río de Heráclito. La basura, según Kabakov, crea un juego infinito de diferencias, las cuales al final resultan más fastidiosas que fascinantes, lo mismo que la vida:

El mundo entero, todo lo que aquí me rodea, es para mí un basurero infinito, un incansable y heterogéneo mar de basura. En este vertedero de una enorme ciudad, uno puede sentir el poderoso aliento de todo lo que ha sucedido en ella [...] Un enorme pasado se levanta detrás de aquellos cajones, frascos y bolsas, todas las formas de empaquetar que alguna vez fueron necesitadas por el hombre no han perdido su forma, no se han convertido en algo muerto una vez que fueron desechadas. Lloran por su vida pasada, la preservan [...]<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Blazwick, I., Groys, B., Ross, D., et al. *Ilya Kabakov*, London, Phaidon, 1998, p. 49.

<sup>12</sup> Blazwick, Groys, Ross, *Op. Cit.*, p. 102.



Instalación *El hombre que nunca tiró nada*, 1985-88 (detalle)

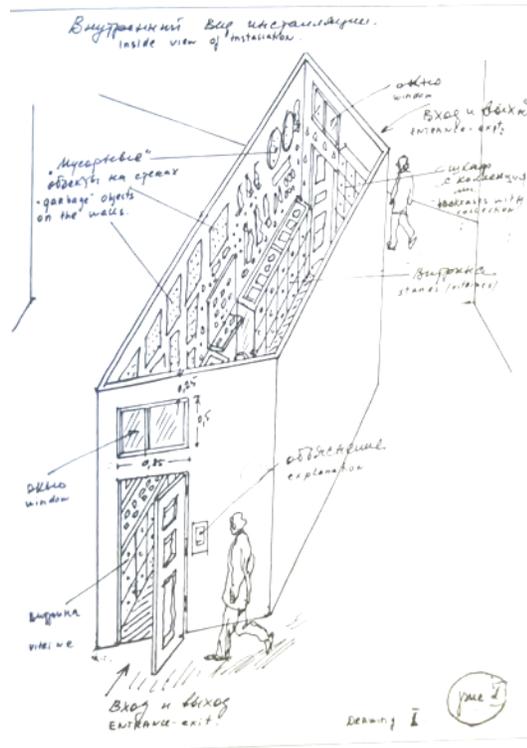
El pasado, la memoria de la humanidad entera, está enlazada con todos los objetos que ha producido, como si cada uno de ellos fuera un microscópico recuerdo extraviado en los polvorientos pasillos de su tiempo. Empero, al recorrer completa la insólita historia de la que fue extraído el párrafo anterior y cuyo nombre *El hombre que nunca tiró nada*, (1985-88), da asimismo título a la instalación, encontraremos una idea fundamental a lo largo de la obra de Kabakov: la instalación sigue los dictados de la acumulación de basura, característicos de sus discursos críticos hacia el hambre de control de la burocracia soviética, pero además, nos tropezamos con una retahíla de reflexiones acerca de la clasificación de cualquier tipo de papeles -u objetos- en un frenético

anhelo por abolir la locura que conlleva el hecho de no saber distinguir lo importante de lo que no lo es. El mismo artista acota:

Normalmente, todos tenemos montones de papeles acumulados bajo la mesa y el escritorio: revistas, directorios telefónicos, los cuales fluyen hacia nuestros hogares día a día. Nuestra casa, literalmente, está bajo una lluvia de papeles: revistas, cartas, direcciones, recibos, notas, sobres, invitaciones, programas, telegramas, envoltorios, etcétera. Esos ríos, cascadas de papel, los arreglamos y clasificamos periódicamente en grupos [...] y el resto lo arrojamos, naturalmente, al bote de basura [...] Pero si no se hacen esas clasificaciones, esas depuraciones, y se permite que el flujo de papeles lo invada todo, considerando que es imposible separar lo importante de lo que no lo es, ¿no sería eso una especie de locura? ¿Y cuándo es eso posible? Es posible cuando una persona no sabe honestamente cuál de esos papeles es importante y cuál no, por qué un principio de selección es mejor que otro y qué distingue a una pila de papeles necesarios de una pila de basura.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.



Boceto de instalación

Y de esa manera está dispuesta la instalación. El intento definitivo de ordenar un caos particular. Una habitación que, como la del plomero — personaje de la historia que antecede esta pieza—, está repleta del piso al techo, “de pilas de diferente tipo de basura”, pero no se trata de “un tiradero repugnante o hediondo como aquél que nosotros teníamos por todas partes, en el jardín, en las escaleras, o en los botes cercanos a la entrada del edificio, sino de un gigantesco almacén de las cosas más variadas, arregladas en un especial -incluso se podría decir

*cuidadoso- orden*".<sup>14</sup> ¿Y las sensaciones? Es justo allí donde entra en juego la tradición minimalista en la que la crítica normalmente inscribe a Kabakov: la participación del espectador en ese espacio, hasta cierto punto teatral, es imprescindible. Hace una ambientación que envuelve al observador, genera el espacio interior de una especie de archivo, donde hace la labor "antropológica", de ordenar cada uno de los objetos acumulados. El observador tiene la encomienda de agregar los elementos subjetivos que acaso sólo están sugeridos en la obra, o bien, resignificarlos.



*La antena, 1997.*

---

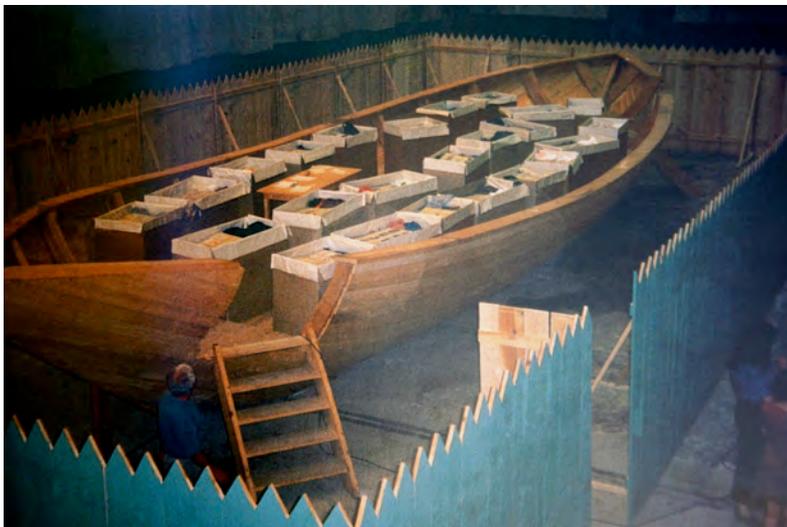
<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 99.



*El hombre que voló al espacio desde su apartamento (1981-1988).*

En *El hombre que voló al espacio desde su apartamento*, es muy claro el trabajo que realiza al ocupar todo el espacio de un lugar cerrado. Ambienta la habitación de alguien que ha dejado todos los indicios de haber vivido en este lugar durante algún tiempo, pero también de haber desaparecido insólitamente. Hay una alusión innegable de un hombre que trata de escapar de su vida, saltar hacia el espacio y desaparecer, dejar todo atrás. ¿Qué es lo que queda? Todos los rastros de una

pequeña existencia inesperadamente interrumpida: un lugar repleto de objetos de uso cotidiano en completo desorden (salvo los zapatos, colocados como si se los acabara de sacar), consecuencia del estallido del techo producido por el hombre que acaba de salir disparado al cielo. Esta obra es un espacio detenido en el tiempo. La sensación de que el acontecimiento acaba de suceder plantea una duración infinita. Al revisar la obra posterior de Kabakov, llegamos a *El bote de mi vida* (1993), que continuará con la recolección, la clasificación y ordenamiento de objetos como eje principal. Sin embargo, en esta instalación, la narrativa detallada que caracterizara a *El hombre que nunca tiró nada*, está sustituida por una alegoría del viaje a través de la vida, del tiempo.



Instalación *El bote de mi vida*, 1993.

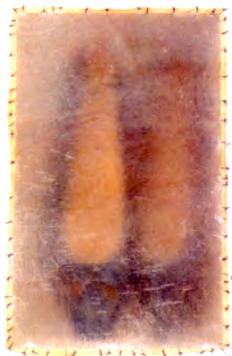
Y es que definitivamente, si dejamos que un bote vaya a la deriva en las insondables travesías del océano, se encontrará con calmas y desasosiegos, con días cristalinos y tardes borrascosas, con noches de tranquilidad aparente o cielos en que las estrellas lucirán amenazantes, acaso invocadoras de aciagos naufragios. Así, navegamos a través de cajas contenedoras de objetos, fotografías y textos que irán relatando diferentes períodos de la vida del artista. Una especie de narración fragmentada, en la que su historia se construye a partir de remanentes organizados, acaso atesorados, y que navegan en el mar de la memoria, tal vez camino a la desaparición.



Instalación *El bote de mi vida*, 1993 (fragmento).

No obstante, los episodios no serán necesariamente heroicos o singularmente memorables por alguna hazaña. El recorrido estará plagado de descripciones someras acerca de sucesos ordinarios, a veces angustiantes y otras tantas melancólicos o tiernos. Sin ninguna otra pretensión que mostrar el retrato, sin adjetivos rimbombantes, de la vida de un hombre.

### 3.3 DORIS SALCEDO Y LOS MUEBLES LACERADOS



El trabajo de la artista colombiana Doris Salcedo (1956), se desarrolla como respuesta a la experiencia de vivir en un país sometido por la violencia indiscriminada y el terrorismo. Su reflexión artística ha tomado una posición política y crítica con la que intenta hacer una especie de conciencia sobre el otro, a mirar, pero sobre todo a pensar, en cómo los actos de violencia han irrumpido en la vida cotidiana de una sociedad presa del miedo y de las agencias de represión, dejando tras de sí una serie de marcas y huellas lastimosas de tormento y horror. Trabaja con lo que queda, llámese historia, relato o memoria de los objetos, acaso despojos que hacen presente a alguien que ya no vive más que en la transición silenciosa que deja tras de sí el arrebato de una desaparición. En el proceso de su trabajo existe una cierta tendencia a victimizar a las personas que han sido sometidas al

confinamiento o incluso la muerte. Para comprender y conocer más de estos acontecimientos la artista se documenta con testimonios reales de quienes han sufrido tales violaciones o de las personas cercanas a las víctimas; en este sentido cobra importancia el relato, la memoria de los que se quedan, de los que evocan. Hacerlo, ha llevado a Doris Salcedo a realizar un proceso de transposición en el que ha sido necesario involucrarse con el sufrimiento de los otros, de confrontar al suceso mismo en el que el otro se convierte en cosa inanimada, en un despojo ultrajado.

Su obra pretende originar un espacio de comunión a partir de la rememoración, proceso doloso en el que prevalece un abuso de poder que deja espacios inabismables, de donde los sobrevivientes son arrancados y marginados bajo trazas de hondas huellas de dolor y sufrimiento. Esta problemática ha llevado a Salcedo a concebir la urgencia de evocar a las personas desaparecidas o sobrevivientes de acontecimientos sumamente trágicos.

El objetivo de analizar el trabajo de Doris Salcedo surge de encontrar una cercanía entre su producción y la mía con respecto al uso y la manipulación que hace de los objetos cotidianos, sobre todo al abordar una cuestión esencial que ha estado latente a lo largo de esta tesis: la construcción de la memoria. Por otra parte, también me interesa reflexionar sobre cómo ha elaborado un discurso que se constituye desde un espacio privado y que se resignifica en el plano público.

En su obra destaca la relación intrínseca que el sujeto mantiene con objetos del ámbito privado, diría doméstico. Recolecta cosas como ropa, zapatos, sillas, mesas o roperos, los cuales parecen contener a los sujetos desde adentro, como si se hubiesen fusionado después de haber pasado por un proceso de mutación en el que un golpe de brutalidad suscitó que el objeto se impregnara de los restos del sujeto, y éste se hiciera presente sólo por la marca de su ausencia. El objeto así logra convertirse en la sinécdoque de un lugar, tornándolo un espacio claustrofóbico, muerto, lleno de materia inanimada.

Su trabajo evoca un duelo permanente que intenta recurrir a la memoria histórica de su país para cargar de responsabilidad al espectador. Habla del problema que he estado abordando en textos anteriores, esta forma problemática de vivir el tiempo, que nos hace olvidarnos de la historia y de sus complejas relaciones con el presente para así comprender lo que somos en la actualidad.

Por otro lado hay una necesidad en la artista de conferir un carácter sagrado al suceso, de ahí que el objeto sea un elemento fundamental en su obra. Algunos de los objetos que utiliza han pertenecido a las víctimas, con lo que se enfatizan aún más las capas de tiempo, sucesos y memorias que inciden y envuelven de sentido al objeto. De este modo, generar un encuentro entre el espectador y la pieza sugiere un espacio de comunión en el que es posible contemplar una especie de

muerte en aquello que estuvo en relación directa con lo vivo. De esta manera el objeto recupera historias y trasciende a la esfera de lo humano. Y aunque hace latente la muerte provocada, hay una insistencia por redimir al sujeto desaparecido. En la producción de sus piezas somete a los objetos y a los materiales a una exhaustiva manipulación con tal de evocar la abyección de un acto determinado.

Para Doris Salcedo el espacio no puede ser un simple lugar neutral, dado que a lo largo de la historia humana las luchas por conquistar territorios han sido interminables. Si el espacio hace la vida posible, es porque se vive como un lugar de encuentros o aproximaciones. Para ella ha sido muy importante transmitir el sentimiento de inquietud o ansiedad frente a la indeterminación que puede experimentarse en un espacio donde uno se concibe como desplazado, desasido. En el trabajo de Gordon Matta-Clark, artista minimalista estadounidense de los sesenta, Doris Salcedo observa una manera contundente de hacernos conscientes del espacio, sobre todo de aquellos que son negados, inhabitados,<sup>15</sup> y que se han venido problematizando en la escultura contemporánea desde la década de los sesenta, dados los movimientos masivos que se han llevado a cabo en los últimos tiempos para confrontar la marginación, el exilio o el destierro.

---

<sup>15</sup> Basualdo, C., Huyssen, A., Princenthal, N., et al. *Doris Salcedo*, London, Phaidon, 2000, p.12.

Otra de las influencias que Salcedo eligió como punto de partida fue el trabajo de Joseph Beuys, quien ideó el término de "escultura social" la cual establecía puentes, a través del lenguaje formal y los materiales utilizados, que la hacían más cercana a la sociedad. Este punto era muy importante para Salcedo dado que consideraba que la dimensión social y la dimensión estética se encuentran inextricablemente ligadas: en ambos casos la relación de la escultura con el espacio resulta determinante.<sup>16</sup> Además, consideraba necesario pensar el espacio en términos de lugar, ya que esta posición concibe la idea de habitarlo, de apropiárselo. Para Doris Salcedo pensar en las personas marginadas es como hacer presente la experiencia que se torna invisible para los que no somos marginados; es decir, de alguna manera buscamos en nuestra mente un lugar para ellos.

La violencia se ha hecho parte del imaginario de la sociedades contemporáneas. ¿Pero qué es lo que deja este acto tan humano que al mismo tiempo deshumaniza? El cuerpo así transgredido yace como un despojo, se convierte en ruina, como si fuera un lugar destrozado, ya no por el tiempo, sino por una acción. Podría decirse que este suceso es utilizado y codificado por la artista como si lo convirtiera en un soporte, acaso el eje mismo de su producción. Así, vemos una suerte de "escenificaciones" que dan forma a un sistema de sensaciones

---

<sup>16</sup> Basualdo, C., Huyssen, A., Princenthal, N., et al. *Op. Cit.*, p.17.

vinculadas a la transgresión del límite entre un cuerpo y un objeto. Este trabajo redime la memoria, si entendemos a la memoria como un factor de unidad antropológica y de estabilización en la complejidad cultural;<sup>17</sup> en este caso se observa una manera de reconstruir la realidad, eso que no se logra aprehender y que incluso llegamos a borrar.

Los objetos de Doris Salcedo conducen a un cruce de temporalidades que colisionan en distintas trayectorias y generan una tensión entre el objeto y su identidad. Han perdido su función, convirtiéndose en mudos testigos de un acontecimiento que se hace visible; la artista muestra aquello que es innombrable e invisible para muchos. Hace un trabajo para no dejar olvidar, inscribiendo la Historia en los objetos. Asimismo, hace partícipe al espectador de un arte que deja una cicatriz, una marca que no se alcanza a borrar y que logra trascender hacia los "otros".

Mirar estos objetos trae consigo las preguntas, pero también las respuestas, de aquello que sucedió, provocando intensas emociones al confrontarse con el duelo permanente que propician dichos objetos.

Hablando en términos formales, todos los objetos que recolecta son manipulados. Ya he mencionado la insistente reminiscencia del sujeto

---

<sup>17</sup> Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Forma, 2000, p. 419.

en su obra al utilizar objetos muy cercanos al ámbito privado (como ropa, zapatos, sillas, roperos o mesas) y que son recolectados en muchos casos directamente del lugar donde ocurrieron los hechos. En el proceso de producción son modificados con material industrial como el cemento, la varilla y el alambre; o bien, utiliza materiales orgánicos como pelo humano y vejigas de animales. Los somete a una transición en la que la función del objeto se disloca: al ser fusionados entre sí, se resignifica la historia que habita dentro de ellos. Retoma algunas de las formas que suele utilizar la memoria en el imaginario común y transgrede los objetos, evocando con ello el despojo, la fracturas y un tiempo desarticulado. Así se puede observar que se hacen latentes acciones como borrar, desgastar, deformar, amontonar, acumular; formas intrínsecas todas ellas en los modos de reconstruir la memoria.

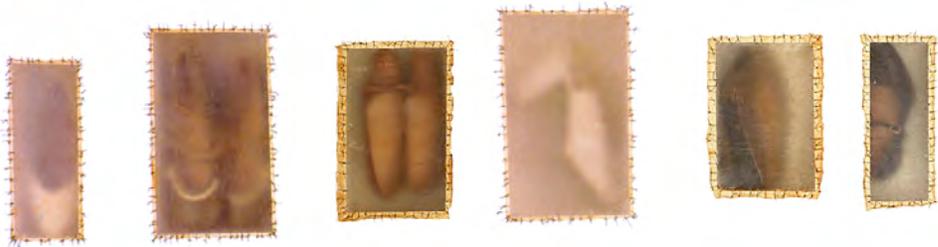
Hablaré de una pieza que considero una influencia determinante en mi producción sobre todo en el modo en que está articulado su aspecto formal y de sentido. Se trata de *Atrabiliarios*, de 1990. El tratamiento de los objetos y los materiales convergen en una imagen que desentraña la idea de la muerte, la hacen apenas visible, casi corporal.



*Atrabiliarios*, 1990.

Esta pieza la realizó después de haber buscado información sobre personas que habían perecido a consecuencia de un atentado. Las investigaciones periciales le dejaron ver que los únicos objetos que posibilitaban una reconstrucción de los hechos o la identidad de los cadáveres hallados en la fosa común, eran los zapatos. Salcedo retoma esta idea y realiza esta pieza con zapatos de víctimas encontradas. Estos objetos son depositados en unas bolsas que ella realiza con un material lo suficientemente orgánico para provocar una sensación de corporeidad, incluso humana. Utiliza vejiga de buey para confeccionar

estos contenedores por cada par de zapatos y hace evidente una costura prominente, como aquella larga cicatriz que surca los cuerpos de la morgue. De pronto parecen placentas o capullos de seres irreales que se quedaron inertes, envueltos por la translucidez de una piel. En una continuación de la pieza, realiza el mismo tratamiento, pero en lugar de bolsas, hace nichos en la pared; al interior deposita los zapatos y posteriormente cubre los orificios; los zapatos se observan silentes y ocultos, como si murmuraran la desaparición de una existencia. También dibuja pequeños surcos de hilos cosidos a la pared blanca y limpia. El hilo utilizado proporciona un carácter sutil y agresivo, se hace latente la intromisión sobre un cuerpo ocupado ya no por sus propias vísceras, sino por un objeto que se torna un órgano lleno de vicisitudes.



*Atrabiliarios*, 1992-2004 (detalle)

Estas piezas son como ventanas difusas o sepulturas semitransparentes, se convierten en una especie de relicarios, como si fueran los

fragmentos santificados de alguien. Pareciera que presentificamos el acto mismo de borrar el recuerdo de aquel acontecimiento; sin embargo, ese resto que yace cuidadosamente preservado aún bombea en las aguas de la memoria.<sup>18</sup>



*Untitled II*, 1989



*Untitled I*, 1989-98

Otra pieza en la que se observa un tratamiento sobre los objetos distinto del anterior es *Untitled II*. En ella utiliza la bata de dormir de una niña y un ropero de madera, grande, con dos puertas tipo ventana. El proceso al que es sometido el ropero es por demás insólito. Toda la parte interior está colmada de cemento y sobre los cristales de las puertas se vislumbra que también la ropa está petrificada. ¿Qué otra acción más agresiva y al mismo tiempo silenciosa podría hablar mejor de algo o alguien que ha sido borrado de forma tan violenta e

---

<sup>18</sup> Wajcman, G., OP. Cit., p. 21.

inesperada? El bloque de cemento introducido al interior de un objeto es como llenarlo de un vacío ensordecedor, pesado, el cual ocupa un espacio que no es para él, como si fuera un intruso que absorbió su esencia y lo ha dejado mudo.

Además hay unas sillas que también presentan un proceso similar, sólo que éstas sostienen y son sostenidas por un gran bloque de cemento que las atraviesa y al mismo tiempo las fija, como si un gran cuerpo, o mejor: una gran ausencia, intentara aplastarlas y las dejara estáticas en el momento exacto de una desaparición demoledora.

El cuerpo víctima de la violencia, llevado por fuerza al mutismo, resulta aplastado y evocado al mismo tiempo por estos enormes bloques de piedra, y lo que permanece es tan sólo el resquicio del objeto, que al mismo tiempo funge como un contenedor que alude al sujeto a partir de su ausencia, inmersa en una violencia pétrea.



*Untitled I, 1990*

Hay otra pieza interesante y por demás abrumadora, en la que utiliza dos objetos: una puerta y la parte inferior de una silla, y con un tratamiento especial aparece un vestido de novia entre estos objetos. La silla figura como si fuera una parte del cuerpo de alguien, al utilizar sólo un fragmento afirma una corporeidad fragmentada, el vestido reitera una presencia, una mujer pronta a contraer nupcias, o tal vez ya realizando el ritual de entrar a la morada de una mujer recién casada.

La disposición de los objetos traen consigo una narración quebrantada, abrupta. El tratamiento que la artista le da al vestido enfatiza el rastro que el sujeto deja en el objeto, la mimesis dejada como impronta; lo llamativo de esta pieza es que hay un juego con el tiempo, ya que podemos estar ante el pasado o el futuro, el inicio de la etapa de una mujer casada o el momento en el que la carga de la figura doméstica ha quedado grabada en un objeto cercano a ella.



*La casa viuda*, 1992, 1995.

Esta obra tiene una densa carga de acontecimiento. Algo muy fuerte ha sucedido en su interior. Lo primero y más contundente, me parece, es esa forma de desgastar el vestido, como si se intentara borrar o inscribir a la novia en una corporeidad incompleta. No se trata de hacer la diferencia entre un objeto y otro, todo lo contrario de separarse de un fondo vetado, es hacerse veta.<sup>19</sup> Ahora bien, hay otra integración de esta silla-vestido con una puerta. Ésta también tiene un trabajo de distorsión, es una puerta angosta y alargada, y en ella está empotrado el fragmento de silla. La pieza tienen una estética que constriñe. Hay una violencia disfrazada de sutileza, parece que el desgaste del vestido y sus restos fueron arrasados entre la silla que, gracias a impulso violento, quedó empotrada a la puerta. Sobre esta idea de utilizar la silla constantemente en algunas piezas de su producción, me parece interesante citar a Christlieb cuando habla de la



*Unland: audible in the mouth,*  
1995-98

---

<sup>19</sup> "...el mimetismo no entraña prácticamente nada que pertenezca al orden de la adaptación ... da a ver algo en tanto distinto de lo que podríamos llamar un *él mismo* que está detrás. El efecto del mimetismo es camuflaje, en el sentido propiamente técnico. No se trata de concordar con el fondo, sino, en un fondo vetado, de volverse veteadura." Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducción Irene Agoff, Paidós, 1986, p. 106.

proximidad que tenemos con ciertos objetos: de acuerdo al uso que se les da, cataloga estos objetos como "cercaños". Solemos identificarnos con aquello que nos parece bello, que nos gusta y usamos cotidianamente, que se hace parte de nosotros. En este sentido podría decir que la silla es un objeto completamente vinculado a una persona, de tal modo que ambos llegan a unirse íntimamente.<sup>20</sup> Hay otras piezas más de Doris Salcedo en las que la silla aparece como elemento fundamental, sólo que en estos casos la cantidad y su disposición en el espacio son determinantes. Me refiero a la pieza *1600* presentada en la Bienal de Estambul, 2003 y la otra que llevó a cabo en el Palacio de Justicia en Bogotá, 1985. En ambos casos coincide la forma de ocupar el espacio, sin embargo responden a cierta particularidad.

En la primera pieza amontona mil seiscientas sillas de madera, todas diferentes entre sí. Esta acumulación es colocada en el espacio vacío que hay entre dos viejos edificios. Una cavidad alta, profunda, oscura y fría, se llena de un amontonamiento de estos objetos, como si fueran los cadáveres encimados que yacen en una fosa común.

---

<sup>20</sup> ... "lo que a uno le parece bello es aquello que tiene mucha forma, y con lo cual se identifica, tiende a hacerse idéntico, o sea que tiene unidad al grado de que uno se hace parte de ello y lo siente en carne propia, o como dice Kant, al grado de que uno está invitado a unirse íntimamente con el objeto." Fernández, P., *La afectividad colectiva*, México, Aguilar, 2000, p.76.



1600, Estambul, 2003.

En la segunda pieza, decenas de sillas cuelgan desde el techo en el exterior del edificio de Gobierno de Justicia. La realizó como un homenaje a las personas que trabajaban ahí y que perdieron la vida después de haber sido expulsadas por los aires a consecuencia de un

atentado con bomba. La impresión de este acto, después de haber presenciado la escena, quedó grabado en la memoria de Salcedo. Lo que ella hace es reproducir de algún modo el instante violento de la expulsión que arrojó a estas personas hacia la muerte. Como si se hubiera congelado el momento justo en el que las sillas salieron expelidas del edificio y la gente que las usaba se encaminaba a su desaparición.



*Sillas vacías del Palacio de Justicia, 1986.*



En la producción de Doris Salcedo, se observa una reiteración por recobrar el espacio negativo, como en el acto de excavar; es decir, llegar hasta el fondo de “algo” a través de la mirada. De este modo se propicia un acto de purificación sobre la muerte violentada, resignificando los minúsculos rastros de alguien que tuvo una vida, una historia, un momento, a partir de las significaciones que han sido adquiridas principalmente en la práctica cotidiana. La manipulación de los objetos en cada pieza es el resultado de un acto específico: en él se relata la acción que da forma a la pieza.

## 4. TRAS LAS HUELLAS DEL OBJETO

### 4.1 LA ACUMULACIÓN Y LOS OBJETOS-DESECHO

En el reflejo que muestran los objetos de nosotros mismos reconocemos su inserción en la vida cotidiana de las sociedades actuales, en las que claramente se identifican las prácticas globalizadas del consumir casi cualquier cosa: datos, información, ideologías, actitudes, productos, objetos. No deja de llamar mi atención el modo en que tal fenómeno ha repercutido en la transformación en los modos de asimilar los conceptos del tiempo, la memoria y la muerte.

Bajo estos modos de pensamiento, me ha interesado reflexionar sobre el fenómeno de la acumulación para la producción de mi obra. Esta forma se ha hecho especialmente notoria en los últimos tiempos, sobre todo a partir de los modos de vida en que los individuos, ya mejor conocidos como consumidores, construyen en su mundo circundante una estética de la cantidad. En esta construcción surge una dicotomía entre sujeto y objeto, lo cual me ha llevado a buscar su sentido a través del lenguaje artístico.

Parece que en el extenso mundo de los objetos, los sujetos no sólo consumen, sino que también son consumidos por el imperante número de objetos. Muchos de ellos pueden tener muy diversas connotaciones,

de esto se ha hablado en apartados anteriores; generan relaciones afectivas entre el sujeto y una plétora de objetos. De ahí la importancia de identificar la acumulación, que se concibe desde diversas perspectivas constitutivas de nuestra cotidianidad y los modos que tenemos de poseer los objetos. Atesorar, reciclar, recolectar o archivar son algunas de las prácticas con las que controlamos las cantidades excesivas de los objetos que acumulamos.

Mi búsqueda me ha llevado a reordenar distintos objetos que he acumulado un poco inconscientemente. Después de darme cuenta de que he tenido diversas experiencias habituales con algunos de estos objetos, dotándolos de memoria y otros tipos de afecciones, pensé que necesitaba reordenar tales acumulaciones. Al mirarme rodeada por ellos, partí de la idea de que desentrañarlos me dejaría aprehender un tiempo y una memoria personal, elementos con los que intentaría develar algunos destellos de mi existencia.

Discernir sobre la noción de acumulación como estrategia de representación visual utilizada en el arte contemporáneo, me ha persuadido sobre la búsqueda del arte por cuestionar las condiciones económicas y los modelos de consumo masivo que constituyen al contexto social actual; así también las problemáticas intrínsecas al reordenamiento del individuo contemporáneo, aunque esto implique la

transformación de valores, conductas o tradiciones que implantan estos modelos. De ahí que se pueda pensar en el reciclaje de los objetos como una táctica artística que contraviene al sistema de producción masiva que constriñe al consumo, al desecho desmesurado, no sólo del objeto sino también de nuestras relaciones con el mundo.

Es así que trabajar con los objetos que he utilizado, o digamos “consumido”, hasta convertirlos en despojos, responde en cierta medida a generar objetos artísticos que tienen una doble semántica, ya que siguen siendo objetos, incluso de deshecho, transformados en objetos de arte, o al menos ese ha sido el objetivo. Efectivamente me interesa revertir este proceso de objeto-mercancía resignificando un “objeto-desecho”, no sólo por la connotación crítica que intento hacer al sistema de producción del que tanto he hablado, sino porque verdaderamente considero que, al menos los objetos seleccionados, han suscitado a lo largo de su producción un tipo de vínculo muy personal en el que se ha estrechado la relación objeto-sujeto.

La producción de las obras que aquí presento tienen una búsqueda que se encamina a descifrar, en el resquicio que han dejado tras de sí la temporalidad y el uso cotidiano que hago de ciertos objetos, los rastros que evocan mis vivencias.

Mandoki hace una distinción interesante sobre las formas de organización estética de la realidad que los individuos han mostrado. Por un lado es la poética como parte de la sensibilidad artística, y por otro, una sensibilidad cotidiana que denomina como prosaica.<sup>5</sup> Sin embargo, creo que también pueden concebirse exactamente al revés; me parece que es justo en lo cotidiano donde he encontrado una poética del tiempo y la memoria que, aunque inaprensible, se calca sobre los objetos como restos de nosotros mismos. Nuestras huellas depositadas en los otros "yo", nos dejan dimensionar una temporalidad petrificada que nos concede la percepción de una existencia perenne.

Con el ánimo de escudriñar los objetos que me circundan, los miro, y los observo como hurgando en lo extraño, lo ajeno, en eso que no soy pero que me alcanza a reflejar, a dar señales de lo propio, es decir, verme a mi misma con otra forma, una semejanza que me deja aprehender mi mundo y mi tiempo.<sup>6</sup>

No obstante, la mirada en la época actual, transcurre en un espacio lleno, con grandes cantidades de cosas, aunque al mismo tiempo percibe un vacío que también se extiende aunque sea hacia la nada. El vacío no se contrapone a la acumulación, supondría más bien, que ésta

---

<sup>5</sup> Fernández, Christlieb, P., *La afectividad colectiva*, México, Aguilar, 2000, p.182.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.175.

responde a los huecos causados por él. Parafraseando a Pascal,<sup>3</sup> el hombre tiene un miedo a la existencia de los huecos, parece que los confronta porque intenta llenarlos con cualquier cosa, sin importar que sea, empero, la saciedad de objetos lo que contribuye a hacer más grandes estos huecos.

Es así que mi producción ha partido de la acumulación de los objetos que voy desechando cotidianamente, a través de una recolección, pero sobre todo, ordenación, de éstos para desarrollar el discurso de mi propia temporalidad inscrita en ellos como rastros que intentan entretejer una memoria personal. En todos los casos las piezas se componen de pequeñas cosas, hay una connotación de la fragmentación, que aunque ordenada se muestra como un todo expandido en sus partes.

El sistema de la producción responde a un programa de obsolescencia y desechabilidad con el que se busca ya no producir objetos durables sino que sean temporales, sustituibles, consumidos; esto me ha llevado a recolectar mi propia basura con la idea de resignificarla. Por una parte es decisivo responder al contexto económico y social en el que me encuentro inmersa, y por otro, mantengo la intención de desentrañar lo que soy a partir de lo que utilizo, de lo que voy dejando tras de mí,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.118.

acumulaciones de mis propios desechos. Christlieb nos dice que el vacío paradójico reside en que, al cambiar y multiplicarse en tal cantidad los objetos, los afectos de los sujetos carecen de lugar u objeto, no hay donde encarnar o arraigar las afecciones, por el contrario, éstas se quedan como desasidas, volátiles.<sup>4</sup> Sin embargo las obras que presento me han hecho encontrar una relación muy particular entre la problemática que me arroja la vivencia del tiempo sobre “lo que se pierde”, pero también “lo que se recupera” en la propia vivencia.

Al situarme yo misma como una consumidora, intento ahondar si tras mis propias acumulaciones, yace un viso de angustia de la condición humana. Poseer, controlar, construir, ordenar son algunas acciones que nos acercarán, aparentemente, a una especie de trascendencia necesaria para exorcizar los miedos que se experimentan ante el vértigo de la temporalidad. Al ver nuestro reflejo en el objeto y al “objetivarnos” en él, con un tiempo contenido y una muerte detenida, la angustia también se refrena, y tan sólo se alcanza a contemplar una pequeña parte de esa transformación que provoca el tiempo. Contemplamos un objeto, estático y silencioso, que tiene otra forma de nosotros mismos.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 121.

El trabajo es autorreferencial, así que todo lo que compone la obra nace de mi mundo cotidiano. He recuperado ciertos objetos-desecho de la basura de mi casa, pero que tienen la particularidad de contener productos que consumo cotidianamente. El consumo queda impreso o sugerido de algún modo en estos objetos, del tal forma que intento remarcar las huellas que se imprimen en éstos desde el momento en que se termina su propio uso.

#### 4.1 ESTRATEGIAS DE CONFIGURACIÓN PARA PRODUCCIÓN DE OBRA

Comprender esta práctica cotidiana me ha hecho ver los propios modos con los que intento “llenar” mis propios huecos. Acumulo ciertas cantidades de basura, diría de “objetos-desecho” para transformarla, darle un orden y un sentido, a partir del reflejo que vislumbro.

Kabakov nos dice que es necesario ordenar la acumulación de la basura ya que su exacerbado amontonamiento nos podría llevar a la locura. Podría pensar que el acto de ordenar hace reconfigurarme a través de una recolección que dirijo hacia un lugar, en el que busco algo de mí que siento perdido. Estos objetos-desecho cobran otro valor y los atesoro principalmente para dotarlos de significado y reinventar las formas de vivir la escisión a la que me somete el tiempo y la memoria.

Utilizo estos objetos acumulados como pantallas de mí misma, y de algún modo, en la ausencia de mi cuerpo o imagen presento huellas materiales de todo aquello que he utilizado, manipulado, consumido, o valorado como fetiche. Estar frente a estos cúmulos es como mirarme en la fragmentación de un espejo despedazado, en cada una de sus partes. Por mínimas que éstas sean, encuentro siempre rasgos de mi persona.

En las piezas que he realizado para esta investigación, aparecen claramente algunas constantes que enfatizan un carácter etéreo de la evocación que hago sobre mis recuerdos y vivencias, a partir sobre todo, de la acumulación de los objetos e imágenes. En la fusión de los elementos que utilizo, pretendo transformar al objeto en una pantalla difusa e ininteligible que proyecte una imagen fotográfica que me recrea a través del tiempo.

Las fotografías que utilizo en las tres piezas presentan diversos acabados, pero todos confluyen en una particularidad: presentan un desvanecimiento de sí mismas, ya sea por el tratamiento que trabajo directamente sobre ellas, o por un efecto de los materiales con los que se mezclan.

Considero que éste es uno de los rasgos que determinan el carácter de la memoria. Se transmite como sensación, ya que no tiene claridad ni definición; es decir, implanta la duda y la curiosidad. Me interesa abordar la frontera entre lo visible y lo invisible, tal y como la memoria nos recrea imágenes que al paso del tiempo se van desgastando en la mirada interior hasta desaparecer y tan sólo dejar huellas, manchas, rastros, huecos que nos indican que hay algo que resulta inaprensible porque se ha ido.

Así pues, concibo la imagen como la indeterminación del recuerdo, que surge borroso y fragmentado en la múltiple cantidad de imágenes que se amontonan abruptamente. En este punto me es muy importante retomar a Bergson y su idea de la duración, la cual sólo se percibe a través de lo que se intuye. No es que una vivencia se materialice, pero sí que la sensación reviva en el cuerpo o en el imaginario aquella experiencia pasada. En este punto se hace muy importante el uso que hago de los objetos, ya que con ellos intento presentificar, desde su forma corroída, fragmentada o simplemente descontextualizada, la evanescencia de mi propio tiempo.

Estas sensaciones hacen que la angustia, nacida de la continuidad del tiempo, se detenga. Parece que la experiencia vivida regresa en un instante, y es como si se recuperara no sólo la vivencia sino el mismo tiempo. Las fracciones temporales se alargan en cuanto el recuerdo se potencia y pervive como una imagen que, aunque borrosa aún, está viva. Percibirme como un ser intemporal me aligera de las vicisitudes del porvenir. De ahí que esta manera de presentar las imágenes o los objetos obedezcan a generar una sensación que los libere del peso de lo acontecido.

Otro rasgo importante en la conformación de la obra, hablando en términos formales y de significación, es el carácter del contenedor. Contemplé esta idea por los mecanismos en los que la memoria también se acumula, y aunque se asimila al amontonamiento de la basura, en

sus mecanismos parece generar un lugar, un depósito que guarda nuestra vida. El contenedor no sólo es una forma que utilizo en la obra, me parece que constituye una parte central del eje conceptual que configura mi trabajo. Me constriño a eso que no quiero perder, a los recuerdos de todo lo que he sido, a contenerlos, asirlos y no dejar que se escapen.

Así, agrupo algunos de estos pedazos y conformo “objetos” que los intenten contener, tratando de reunir los fragmentos de una minúscula parte de mi memoria. En esta búsqueda pretendo reordenar el caos de las sensaciones que traen las fotos físicas y mentales que he recolectado bajo una mirada que se reinventa en la abundancia de los objetos o las imágenes.

De ahí que le haya atribuido a los contenedores una carga simbólica, dada su naturaleza de llenarse y contener, retener y resguardar. Tienen una estrecha relación con la idea de la maternidad. A la bolsa que yace en el vientre de la madre y que contiene en su interior algo vivo, latente y reaccionario a las sensaciones de movimiento y reordenamiento de un cuerpo. El contenedor es algo vivo también, es la madre que atesora y se constituye uno con lo que está dentro, lo alimenta y le da forma.

Otro elemento constante en la obra es la luz. Desde un aspecto formal la utilizo para enfatizar a la imagen que de algún modo está impresa dentro del objeto, con ella busco acentuarla, hacerla visible como en

un acto de develamiento. Intento connotar el hecho de hacer presente el alumbramiento de la memoria. Es así que este elemento se integra como concepto en el discurso de las piezas.

Utilizo la luz para connotar un momento específico en el que se hace visible un instante de la duración. Hay quien dice que el pasado lo ilumina todo, y eso es justo lo que me interesa trabajar: el momento en el que el hueco del olvido se llena de luz, de imágenes y sensaciones. Es así como la percepción se altera porque el estímulo entra a través de aquello que la luz devela sobre los objetos-imágenes que presento. Considero que la luz se constituye desde lo conceptual hasta lo formal en las tres piezas que presento. Aparece como un elemento pulsional que intenta provocar que la mirada se ligue al objeto-imagen, de tal suerte que al hacer visible algo de ello, figura mi propio yo. La pulsión hace ver y la mirada no se agota, ya que frente a ella se descubren rastros de acontecimiento.

Diría Merleau Ponty que somos poseídos por lo visible, sin embargo frente a la imagen velada, es decir, frente a eso que se oculta, la mirada pide ver más de lo que le es dado. Hacer ver con cierta agudeza aquello que se está mostrando, extraer del recuerdo. En el fondo intento mostrar aquello que se ilumina, decir que existe porque justo se presencia el momento en el que se hace visible. Encontré una reflexión que retoma Christlieb de Gadamer sobre la descripción metafísica de

este elemento, en el que explica claramente el mecanismo que tiene en mi trabajo:

La luz no es sólo la claridad de lo iluminado, sino, en cuanto que hace visibles otras cosas, es visible ella misma, y no lo es de otro modo que precisamente en cuanto que hace visibles otras cosas [...] Es cosa de la constitución reflexiva propia de su ser el que la luz reúna el ver y lo visible, y que sin ella no exista ni lo uno ni lo otro [...] La metafísica de la luz es el fundamento de la estrecha relación que existe entre la potencia de lo bello y la evidencia de lo comprensible.<sup>5</sup>

En los modos que tengo de presentar las piezas existe la evocación de una dimensión ritual, con la cual busco la contemplación del fragmento desde la contención de un micromundo. Como si se filtraran mis temores frente a la muerte a partir de estos objetos-imagen, intento confrontarla utilizando o evocando su inminente vacío, el deterioro del cuerpo, el consumo de la vida.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.185.

Finalmente creo que la luz también es como el tiempo, hace visible pero también puede enceguecer, utilizarla es como materializar el momento justo en que lo invisible de la memoria surge en un destello que alcanza a iluminar aun el más oculto recoveco de alguna vivencia. En la película *Every thing is illuminated*<sup>6</sup>, en el momento en que el pasado trae la vivencia de aquello que busca el personaje Jonathan Safran, el narrador menciona que "Todo es iluminado por la luz del pasado", aquel recuerdo es tan potente que resplandece en la mirada interior, ya que lleva la mirada desde adentro, diría que de adentro hacia fuera, hacia el mundo.



---

<sup>6</sup> *Every Thing is illuminated*, Liev Schreiber, Warner Independent Films, 2005, Comedia dramática, 106 mins.

#### 4.2 LA ACCIÓN DE RECOLECTAR: PROCESO DE PRODUCCIÓN

*30 días. Pálida ausencia, 2006-2007*

160 x 35 cm.

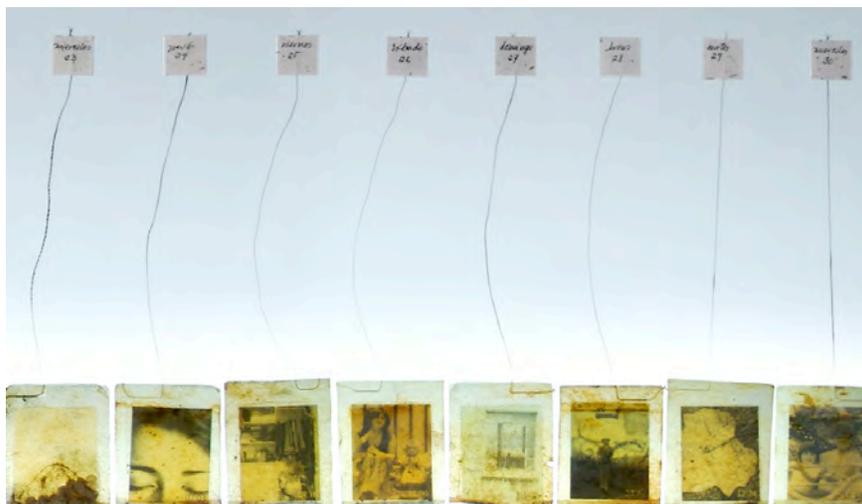
Bolsas de té gastadas, fotografías, caja de luz.



Situarme como una consumidora promedio, me hizo darme cuenta de la cantidad de cosas que utilizo cotidianamente y que de algún modo dejo en todas ellas rasgos de lo que soy. Particularmente, advertí que consumo grandes cantidades de té. Cuando me percaté de ello, decidí iniciar una recolección de las bolsas del té que tomaba diariamente. Diría que comencé mi proceso con ese acto de hacer a partir de la recolección, en los términos que menciona Michel de Certeau. Después de usarlas, me las apropié para construir con ellas un tipo de coleccionismo que hablara de mí misma.

Las bolsas en sí tienen mucho de corpóreo, son frágiles, como si se tratara de piel muerta, y entre los pliegues del desgaste quedan gestos de algo vivo, de un tiempo indexado aún en su ruina latente. Tras la fijación que he tenido con el tiempo, observé el efecto que provocaba

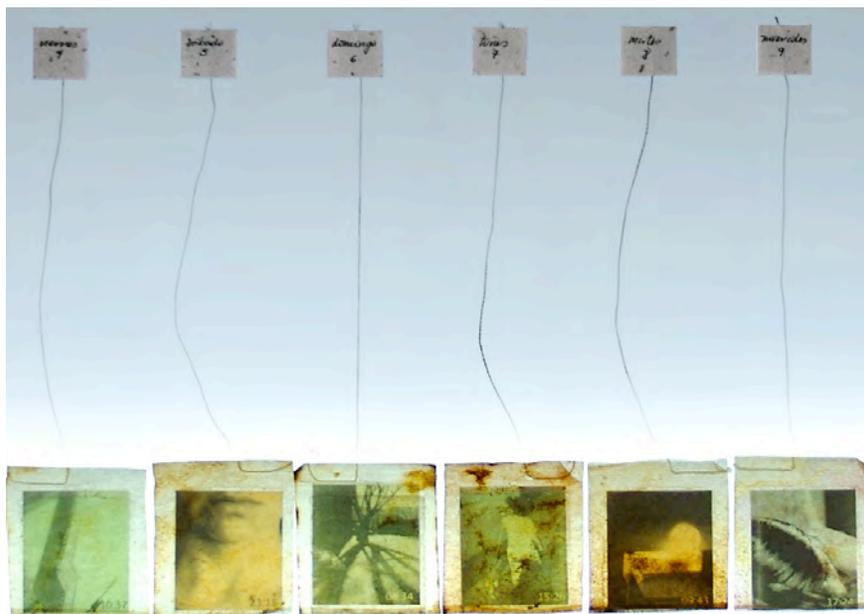
en las bolsas de té gastadas: comenzaban por secarse y poco a poco la mancha del líquido vertido se extendía amorfa tras la lentitud imperceptible de los días que pasaban.



*30 días. Pálida ausencia (detalle)*

Mientras tanto, por razones personales, decidí buscar todas las fotos que había de mí desde que era pequeña. Hurgué en los álbumes familiares y en mis autorretratos, en los espacios privados o durante los viajes que había realizado. Hace tiempo que practico fotografía de autorretrato, desde lo más convencional hasta imágenes más construidas. He perseguido la idea de registrarme frente al paso del tiempo, de observar los cambios en mi rostro y cuerpo, en la gente que está a mi alrededor y en mis propios espacios. Entonces la búsqueda se comenzó a enfatizar cuando veía cómo las bolsas de té se

transformaban desde el día que las utilizaba para la infusión y, poco a poco, con el paso del tiempo. Día a día se coloreaban en distintas gamas tonales, y mientras se secaban parecían contraerse, irse hacia dentro de sí como para no perder lo último que quedaba de ellas. Frente a esos cambios me dí cuenta que algo similar pasaba conmigo y, sin embargo, parecía imperceptible. Fue por eso que la búsqueda de mis propias imágenes se aceleró. La recolección duró treinta días, aparté una bolsa de té por cada día de ese mes que transcurrió.



30 días. Pálida ausencia (detalle)

Paralelamente, mi búsqueda de todos los “yo” posibles arrojó una buena acumulación de fotos. En ellas aparezco desde que tenía 1 año de edad, disfrazada de india, o a los 8 años subida a un juego mecánico junto a mi madre; entre éstas aparecen personas, objetos o lugares que han tenido alguna relación conmigo a lo largo de mi vida.

Llegado el momento observé que mis acumulaciones comenzaban a salirse de los pequeños espacios asignados para su recolección. Mientras encontraba imágenes de mí misma en diferentes edades, tiempos y lugares, surgía el pasado frente a mis ojos, y se materializaba en sensaciones que me recordaban como fui, quién era, cómo éramos.



30 días. Pálida ausencia (detalle)

Del mismo modo en el que aparecían estos destellos en mi memoria, también me veía, o más bien, me reflejaba, en las bolsas de té que se amontonaban en una caja. Parecían pequeñas momias, restos de un cuerpo que se transformaba lentamente en una mancha perenne. Curiosamente me vi en ambas cosas, tanto en las fotografías como en las bolsas de té. Como si yo estuviera justo en el centro del pasado y del futuro, ambos impasibles. En un tiempo invisible y latente, que corroe desde afuera pero que también resplandece en el interior.

Sabía que tenía que colocar en un mismo espacio ambos elementos, de hecho había que hacerlos coincidir, congrega su tiempo para hacer uno solo que desde la dualidad se mantuvieran unidos, pero que por otro lado se alejarían irremediamente. Decidí entonces utilizar un contenedor que articulara ambos tiempos, una caja de luz que mostrara la recolección de las bolsas de té y las fotos como si fuera una especie de calendario. Las imágenes se integraron a las bolsas, están contenidas como si estuvieran en gestación, esperando el momento de salir a la reconstrucción de una memoria.

Ordené las bolsas tal y como se habían consumido, cada bolsa evocaba un día de mi vida durante un mes, aunque en la evocación que hago hay una referencia a mi pasado más remoto. En cada día estaba implícita la búsqueda que realizaba de mí misma. La caja de luz en donde coloqué las bolsas tiene una forma rectangular que a lo largo coincide con mi

propia altura. Este contenedor es una analogía no sólo de de mi memoria, sino también de mi cuerpo; en él señalo un tiempo único, en el cual emerge lo invisible desde su interior, diría que la luz blanca es un dispositivo que hace visible aquello que ya no podía ver. El material gastado, manchado, descompuesto o roto entraña la corrosión del tiempo sobre el objeto. Parecen bolsas de té a las que se les develó el mensaje cifrado de alguien.

La fusión de ambos elementos (objetos-desecho y fotografía) conforman una especie de prueba de mi propia existencia y traen consigo una carga temporal. Es por eso que la pieza representa un calendario. Cada día de este mes lo represento con una bolsa de té. Cada bolsa tiene en su interior una fotografía marcada por una hora. Puede ser la hora del recuerdo venido a la mente, la hora de la acción representada o simplemente el recuerdo de que el tiempo siempre está presente evocando su consigna.

*Continentes, 2007*

90 x 85 cm.

Bolsas de plástico traslúcido, objetos desecho, caja de luz.



Mientras recolecté las bolsas de té también me dí cuenta que tengo una manía por guardar pequeñas cosas, amontonadas todas en cajones, bolsas o rincones diminutos de los muebles de mi casa. Cuando descubrí tal obstinación, que por cierto nunca hubiera imaginado tener, examiné aquéllos diminutos fragmentos que retenía por alguna razón. Canicas, caracoles, accesorios de uso personal, milagritos, rosarios, hilos, agujas, utensilios de cocina, juguetes, etiquetas, boletos, notas, cartas, cera de vela consumida, papel, alambre, semillas, cáscaras, huesos,

frutos, raíces, flores, hojas. Todos ellos son trozos o restos de una microhistoria que, por alguna razón inconsciente y al paso del tiempo, me rehusé a tirar.

Todos estos objetos son, literalmente, los desechos de una relación de consumo en la que se entrecruzaron diversas vivencias, algunas anodinas, otras más significativas, momentáneas o decisivas; y además, justo fue en su deterioro o a punto de ser desechados cuando los guardé y les dí un valor más, se potenciaron como ruina al marchar hacia su desaparición, desintegrándose o empolvando sus vericuetos, diría que evidencian una carga simbólica de tiempo, acontecimiento, finitud.

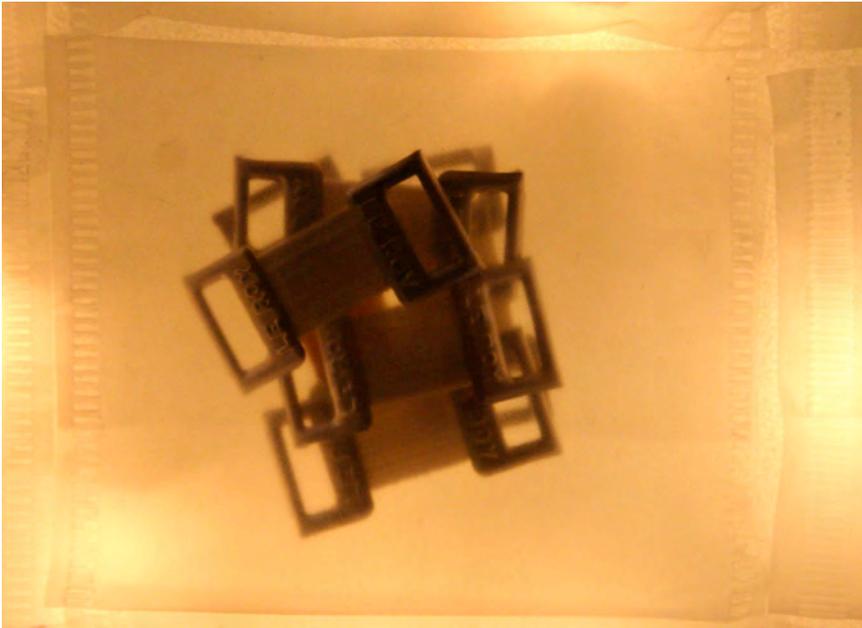
En la producción que realicé durante este período va implícito un trabajo que se redirecciona continuamente hacia búsquedas paralelas. Como ya lo había mencionado con anterioridad, me interesa trabajar con el concepto pero también con la forma del contenedor, así que también para esta pieza seguí utilizando la idea de la bolsa, me parece que la significación que he visto en ella se ha ido expandiendo, así que al considerarla potencial retomé la posibilidad de seguir trabajando con ella.



*Continentes, 2007, (detalle)*

Así pues, una vez que identifiqué mi estrategia de producción, continué recolectando pequeños contenedores que guardaran todas estas pequeñas cosas. Para esta obra me concentré en bolsas-estuche de toallas femeninas. Éstas son translúcidas y plásticas, característica que me interesó mucho ya que al depositar el objeto dentro de ella, éste parecía transformarse hasta hacerse difuso y plano, parecía convertirse en una imagen análoga del objeto, como si fuera una huella o una marca y ya no aquel resto de objeto.

Este fragmento construido redimensiona el instante de la desaparición de eso que está contenido, hace ver hacia adentro del objeto, hacia adentro de su propio tiempo y, de algún modo, hace revivir el momento en el que fue útil.



*Continentes, 2007, (detalle)*

Es evidente en este trabajo la búsqueda de un significante femenino, de hecho creo que es más fuerte en esta pieza que en la anterior el uso que hago de la bolsa, la cual carga al objeto y lo envuelve. Si bien lo muestra decrépito, a punto de desaparecer o momificarse, parece que la bolsa mantiene viva la historia oculta de aquel desecho al mostrarlo bajo un velo de indefinición.

Otro elemento con el que continúo trabajando es la luminosidad, aunque en este caso tiene la particularidad de que no es estática. El factor de la luz en "movimiento" fue una condición necesaria para la

obra, ya que me interesaba hacer mostrar una parte de la memoria como algo orgánico, y por ende, vivo; es así como creo que el movimiento hace implícita la temporalidad que se desplaza dentro y fuera de lo que se ve. Aparecen en una mesa-caja de la cual irradian diminutas luces que lentamente se alternan para alumbrar los minúsculos desechos desecados en diferentes zonas de la caja.



*Continentes, 2007, (detalle)*

*De como me veo absorto en el tiempo, 2007*

120 x 100 cm.

Botellas de agua para beber, transferencia de fotografías a polipropileno, luz.



La tercera pieza es una instalación compuesta por treinta botellas de agua, recolectadas dentro o fuera de los espacios por los que deambulo, desde mi casa hasta la calle. En este sentido, buscaba muy conscientemente acumular un buen número de botellas para reordenarlas con el propósito de encontrar algo perdido en esa otra forma de orden. Paralelamente, y como en las piezas anteriores, también hago una recolección de imágenes, éstas, creadas desde los medios masivos de comunicación impresos o electrónicos, tales como

revistas, periódicos o internet. Fotografías de retrato de personajes importantes o totalmente desconocidos, aunque también hice retratos de personas cercanas a mí. Busqué reunir una gran cantidad de retratos, recolecté rostros que de algún modo me mostraban un rasgo más común, menos construido o estereotipado en la constitución de su identidad. Diría que buscaba confrontarme a mí misma a través de los múltiples rostros, como muchos “yo” mirándome, los cuales, de alguna forma, atestiguan mi propia existencia y tiempo.



*De cómo me veo absorto en el tiempo, 2007, (detalle)*

En el proceso de manipulación al que sometí este material, trabajé con el reencuadre de la imagen, ya que a veces lo que me interesaba era sólo una parte de una fotografía compuesta por más elementos, así pues re-creaba otra imagen para quedarme tan sólo con un rostro, y sobre todo, con una mirada. Este trabajo se realizó a partir de la manipulación digital, y posteriormente se transfirió a diversos materiales plásticos, transparentes o traslúcidos.



*De cómo me veo absorbo en el tiempo, 2007, (detalle)*

Aunque pareciera que esta pieza se aleja de la producción anterior, considero que en realidad mantiene la constante de aquello que está contenido. El hecho de que estos rostros aparezcan en el interior de una botella, intenta relacionar la idea del objeto contenedor con el

cuerpo que también contiene, sin embargo, aquí aparece un rostro suspendido, como si lo retuviera la conciencia de un tiempo inmanente. La intención es presentar estos objetos como una evocación del hombre como cuerpo, como recipiente, pero ¿y qué es todo eso que aloja en su interior? Las botellas también son cuerpos que contienen, su forma es más o menos antropomorfa, y más allá de lo formal, intento relacionar la idea de un recipiente que contiene un aparente vacío el cual no sólo nos circunda, sino que se ahonda en lo más insondable de nuestra conciencia.

Aunque evidentemente el cuerpo contiene una materialidad y también alberga todas las afecciones, la imaginación o los sueños, éstos se enmarcan desde una temporalidad que se hace visible con la pérdida de todas estas vivencias, o bien, de la memoria. Diría que pretendo congelar ese momento en el que la vivencia del hombre se desvanece frente a la consigna de la temporalidad y sólo queda impávido, vacío y paralelamente, lleno de tiempo.

Por otra parte, me interesa descifrar al objeto como si fuera una pantalla del sujeto que lo utiliza y lo consume. En este sentido creo que el uso de la luz posibilita trastocar a las botellas y resignificarlas de acuerdo a los elementos que hay dentro y fuera de ellas.



*De cómo me veo absorbo en el tiempo, 2007, (detalle)*

La luz, una vez más, es una fuente que desentraña un momento preciso de transición, de duración y que logra develar su interior. Desnuda a la imagen, o más bien, parece que la está descubriendo en un momento en el que podría desaparecer. En sí, las imágenes que aparecen al interior de las botellas, transferidas a un material plástico, se muestran en el borde de su desaparición ya que en el proceso de imprimirse se

fueron perdiendo rasgos o fragmentos de imagen. La luz que se encuentra debajo de las botellas las ilumina enfatizando las manchas que yacen en su interior, diría que la negrura de la tinta transferida parece caer a pedazos por la luz esparcida, proveniente de la base de cada botella. Las botellas tienen pequeñas cantidades de agua que, al igual que la imagen contenida, se evapora por la exposición de la luz, lo cual supone que estos cuerpos-contenedores respiran o se autoconsumen en el instante de la contemplación.

La realización de esta producción me implicó en el tema de la memoria más allá de lo que hubiera pensando, ya que la investigación teórica constantemente permeo en los modos en que los objetos o las imágenes se transformaban hacia esta insistencia de la desaparición del sujeto. Trabajar con la problemática de la acumulación y el objeto desecho me parece que me sugiere un horizonte inagotable de búsqueda personal. Diría que tras los modos de materializar el tiempo, mi trabajo intenta extraer del objeto y la imagen la cualidad secreta que poseen, como lo menciona Paul Eluard en la "Física de la Poesía", se incrementan las impresiones latentes pero es justo en el momento que se ilumina la sensación y hace presente una aparición pura "[...] cada objeto se transforma en un libro donde se puede leer un mensaje originalmente cifrado". <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto, a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 53.

## CONCLUSIONES

Considero de gran importancia haber realizado una investigación teórica que, a partir de diversos planteamientos filosóficos, me logró detonar claves para dilucidar los modos que tenemos de comprender el tiempo y la memoria. Por otro lado, tras el intento de definir a las sociedades actuales, que en gran parte son determinadas por factores de producción y consumo, alcancé a vislumbrar cómo estos agentes masivos logran insertarse desde el ámbito más cercano a los individuos, ya que se encuentran latentes en la vida cotidiana.

Por otra parte, esta investigación me llevó a generar un vasto terreno sobre los nuevos lenguajes que se han propiciado en la producción del arte actual, y también en los modos en que los artistas han trabajado con la concepción del tiempo, factor que la producción artística ha problematizado de modo particular en los últimos tiempos. Sin embargo, llamó mi interés observar cómo las sociedades modernas configuran modos de sobrellevar el tiempo a partir de un fenómeno de la época actual, generado en las relaciones que se establecen en el consumo de objetos e imágenes. De esto ya he hablado mucho.

Sólo quiero cerrar esta investigación planteando que tanto la investigación teórica como la práctica, estuvieron siempre circunscritas a tal fenómeno.

Este marco contextual me permitió comprender y desarrollar elementos que resultaron cruciales en la producción mostrada hasta aquí.

El análisis realizado sobre los artistas que seleccioné, me permitió examinar diferentes formas de abordar actualmente la problemática del tiempo, pero también discernir otros modos de configurar un lenguaje conector que se desplazó hacia los códigos de distintas disciplinas que, en el caso de los artistas mencionados, fueron la sociología, la etnografía o el coleccionismo; espacios de conocimiento para problematizar la vivencia temporal a partir de la recuperación de la memoria, lo cual conlleva una situación contextual e identitaria.

He de mencionar que, a diferencia de los artistas analizados, yo no creo vincularme con disciplinas tan lejanas, sin embargo, hay que recalcar que mi trabajo ha sido influenciado por una mezcla de conocimientos adquiridos sobre las transformaciones en las que se vio inmerso el arte contemporáneo. Aunque la configuración de mis estrategias de producción no se han alejado tanto de lo artístico, efectivamente ha habido una hibridación de medios que se fusionaron para dar forma a mi trabajo. Con una formación multidisciplinaria que va desde el diseño gráfico, la fotografía y el grabado, establecí una estrecha relación con el coleccionismo, actividad que si bien no es propiamente una disciplina, alcanza a establecerse en una diversidad de modos de conocimiento.

Considero que la experiencia de esta investigación, tanto teórica como práctica, me llevó a una búsqueda que abrió otras lecturas sobre el objeto artístico, lo cual me permitió expandir un horizonte de sentido formal y conceptual.

En definitiva, la selección que hice de los artistas analizados no fue gratuita: antes de iniciar la investigación, el hallazgo de estas producciones llamó mi atención por la forma en que el tiempo fluía en sus obras. En todos los casos hay una clara evidencia del tiempo contenido, y los objetos reutilizados se convierten, desde su mismo carácter de desechos, en objetos de arte que alcanzan a potenciar la memoria del hombre. Ya sea por la ausencia que se expande, por las cantidades amontonadas, o por aquello que se observa sólo a través de un proceso de desvanecimiento, sea éste material o visual.

Con respecto al análisis de los artistas mencionados y el esbozo que realizo sobre las condiciones de las primeras tendencias del arte sobre “volcar la idea y el sentido del objeto artístico”, encontré estrategias de producción que se han constituido en una lógica de la desaparición; es por ello que considero estos trabajos como obras-proceso. De algún modo hacen presente algo que no se ve, pero que es tan potente que se alcanza a percibir desde una proyección temporal, donde la memoria

aparece y desaparece, tal y como si se materializara. Es así que pude observar prácticas cruciales en los artistas que, tras el intento por recuperar algo perdido, construyen acumulaciones significantes de aquello que retiene sigilosamente al tiempo.

Así, resultó esencial el manejo del espacio que se transforma al encontrarse lleno de objetos, ropa, cajas o fotos, por ejemplo. Esa manera de ocupar responde a un ordenamiento del mundo que intenta ralentizar el tránsito de la memoria al olvido.

Por otro lado, los materiales y los tratamientos que les son aplicados a algunas otras piezas, logran evidenciar un efecto de transición en el que la imagen de este objeto no “deja de ser”, es decir, aparece en un proceso de disipación, que no termina por disolverse.

Tras este hallazgo, me interesó entonces enfocar mi producción sobre un elemento crucial en la construcción del discurso e invariablemente del objeto artístico: trabajar con el objeto-desecho que recolecto constantemente logra resignificar su propia sintaxis, justo a partir de este mismo hecho. Connota un tiempo contenido, y a pesar de su impavidez consiente en proyectar una vivencia evocada. En muchos sentidos, creo que el objeto-desecho me interesó mucho por la cercanía que tiene frente a la idea de la muerte. La condición humana se tiñe de

angustia frente a esta deriva de la existencia, la vivencia del tiempo extiende un camino que lleva a su propia desaparición. La búsqueda sobre los ejes conceptuales de este proyecto se encaminó a la intención de materializar un estado de ánimo, una sensación perdida o una vivencia resquebrajada.

El objeto y la imagen son elementos que en conjunto se constituyen como pruebas de una existencia. El uso que hago de la imagen también tiene un signo de deterioro, en el que su disolución demanda al mismo tiempo la pérdida de algo. Es por eso que el carácter de objeto-desecho se vuelve tan importante en esta producción y en el contexto que se enmarca, ya que hablar del consumo exacerbado de objetos e imágenes es hablar también de la existencia de acumulaciones, de restos, de todo aquello que consumimos y desechamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- \_\_\_\_\_, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica, Un arte paradójico*. Barcelona, G.Gili, 2003.
- Barrios, José L., *Símbolos, fantasmas y afectos, 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, Col. Libros de la meseta, Casa Vecina, México, 2007.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.
- Basualdo, C., Huyssen, A., Princenthal, N., et al. *Doris Salcedo*, London, Phaidon, 2000.
- Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 2004.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Blanco, Paloma, et. al. *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Blazwick, I., Groys, B., Ross, D., et al. *Ilya Kabakov*, London, Phaidon, 1998.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Campbell, Joseph, *Los mitos, su impacto en el mundo actual*, Madrid, Kairós, 1994.
- Company, David (ed.) *Arte y fotografía*, London, Phaidon Press Limited, 2006.

- Castellanos, Alejandro (ed.), *Mapas abiertos, fotografía latinoamericana*, España, Lunwerg Editores, 2002.
- Cazeneuve, Jean, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- Chávez, Humberto. *Tiempo Muerto*, Toluca, UAEM/UDLA, 2005.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *El mundo del objeto, a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2006.
- \_\_\_\_\_, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*, (tr.) Angel y Aurora Molla Roman, Barcelona, Paidós, 2002.
- Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Traducción Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1986.
- \_\_\_\_\_, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Buenos Aires, PRE-TEXTOS, 2005.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, España, Kairós, 1985,
- Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico, De la representación a la percepción*, España, Paidós Comunicación, 1986.
- Fernández, Christlieb, P., *La sociedad mental*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- \_\_\_\_\_, *La afectividad colectiva*, México, Aguilar, 2000.
- Fernández, Polanco, A., *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1992.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, España, G.Gili, 1997.

- Foster, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001
- \_\_\_\_\_ (ed.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- *Fresh Cream*, et.al., China, Phaidon Press, 2000.
- García, Canclini, N., *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999.
- González, Laura, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, G. Gili, 2005.
- Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural* España, Alianza Forma, 2000.
- Lacan, Jaques. *El seminario de Jaques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1964
- Levinas, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Peñalver, P. (tr.), Madrid, Arena, 2000.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Lizarazo, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México, Siglo XXI, 2004.
- Maffesoli, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Moles, Abraham, *La teoría de los objetos*, Barcelona, G.Gili, 1974.
- Molina, Juan Antonio, "La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina" en *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005.
- Morin, Edgar, *El método, La humanidad de la humanidad, La identidad humana*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moure, Gloria, *Christian Boltanski, Adviento y otros tiempos*, Barcelona, Polígrafa, 1996.

- Moure, Gloria, *Tápies. Objetos del tiempo*, Barcelona, Polígrafa, 1994.
- Pérez, David (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, G.Gili, 2004.
- Nieto, Adrián, "El objeto de identidad", *Revista Poliéster*, Vol. 4 No. 12, México, 1995.
- Picazo, G., Ribalta, J., (eds.), *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gili, 2003.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Neira, A. (tr.), Argentina, FCE, 2004.
- Agis, V., Baliñas F. (ed.), *Pensar la vida cotidiana*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.
- Ruiz, Alberto, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, España, Akal, 2004.
- Subirats, Eduardo, *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.
- *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, et. al. España, Turner-Conaculta, 2005.
- Todorov, Tzvetan, *Memoria del mal, tentación del bien*, Salazar, M. (tr.), Barcelona, Paidós, 2000.
- Wajcman, Gérard, *El objeto del siglo*, Col. Mutaciones, Ed. Amorrortu, Argentina, 1998.
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001