



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**MEMORIA: DECONSTRUCCIÓN
DE ARCHIVO PERSONAL**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
PERLA CRISTINA GARCÍA LÓPEZ

DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DEL 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

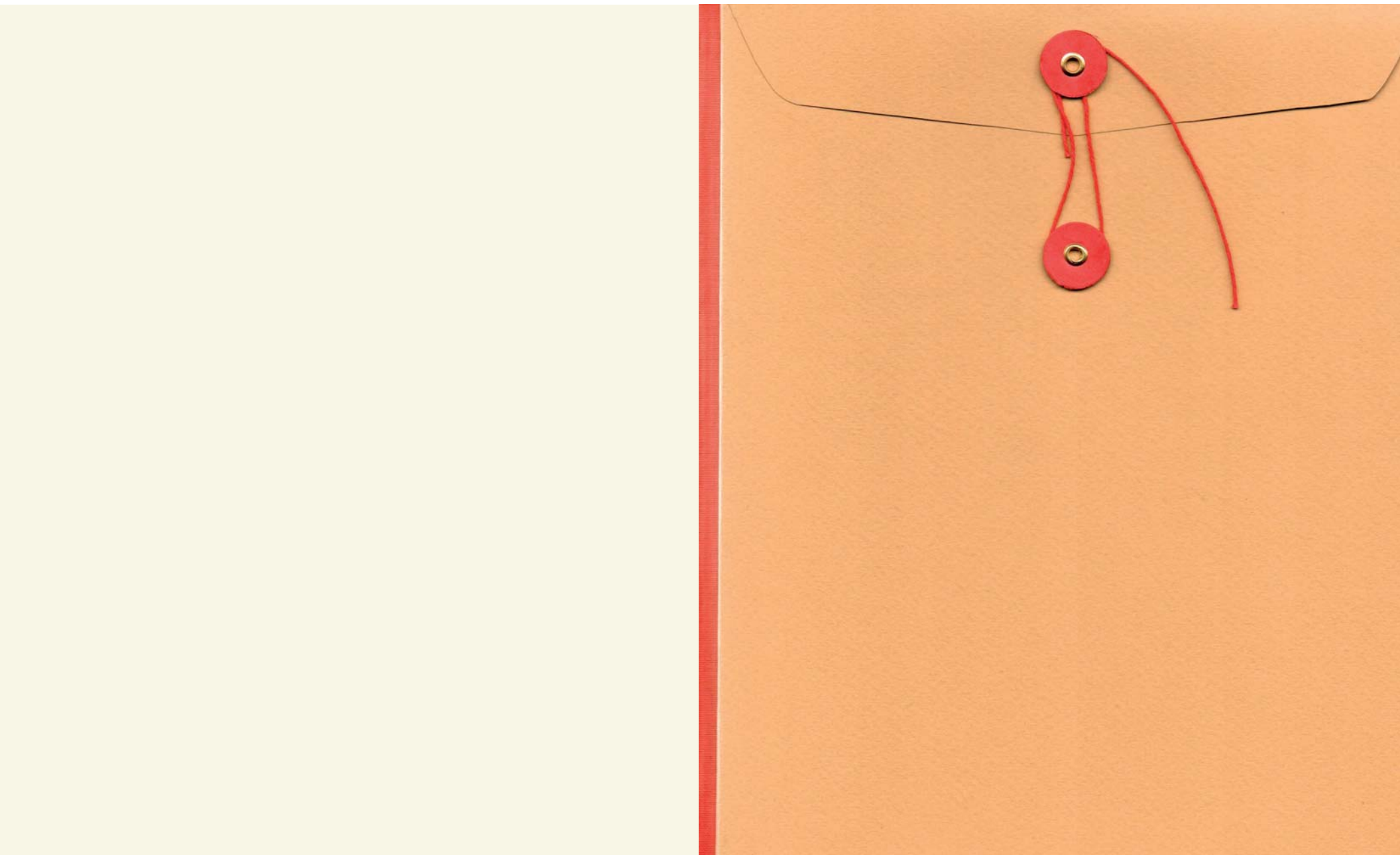
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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.

M
e
m
o
r
i
a:
deconstrucción
de archivo
personal

Perla Cristina García



M
e
m
o
r
i
as:

deconstrucción

de archivo

personal



A Paula y a mis padres

CONTENIDO

| | |
|---|------------|
| Introducción | 09 |
| SOBRE EL ARCHIVO (Personal) | 11 |
| OBJETO: (Escultura) de uso cotidiano | 21 |
| CASA: (Hogar) de la memoria | 29 |
| DISTANCIA: (Habitar) la ausencia. | 39 |
| SOBRE LA MEMORIA (Deconstrucción) | 51 |
| (Produciendo investigación) | 53 |
| Álbum de Familia (Una ficción, un origen) | 57 |
| Tiempo (El Instante indisoluble) | 83 |
| (Andar) las huellas de la infancia | 103 |
| La sutura del pasado (con el presente) | 119 |
| Indicios (Archivos) de lo ausente | 143 |
| Conclusiones | 187 |
| Fuentes de consulta y referencias | 191 |

INTRODUCCIÓN



Memoria: Deconstrucción de archivo personal es un proyecto que da como resultado un conjunto análisis reflexivos a los cuestionamientos sobre la relación de las memorias singulares autobiográficas y la memoria colectiva como marco de la identidad. Surge de una serie de inquietudes propias que involucran la inminente necesidad de conservar la historia personal y memoria en una lucha inmutable contra el olvido.

Siendo así el proceso creativo, una deconstrucción íntima que libera gradualmente ciertas interrogantes que considero naturalmente humanas y comunes, de las cuales hablaré más adelante. Sin la intención de resolver tales preguntas, las reflexiones se desarrollaron de forma paralela a una producción artística que involucra la investigación en torno a las necesidades de rememoración de un pasado, para la construcción del presente. Dejando en claro que toda memoria individual está siempre enmarcada socialmente, y esto implica que “nunca estamos solos” puesto que uno no recuerda solo, sino es con ayuda de los recuerdos de los otros y con los códigos culturales compartidos con ellos dentro del contexto de nuestro medio social. Y que “aun cuando las memorias personales son únicas y singulares estos recuerdos están inmersos en narrativas colectivas”[1].

El presente documento está dividido principalmente en dos grandes apartados. El primero, y que a su vez se divide en tres, “Sobre el archivo (personal)” es una presentación de los tres elementos más importantes que llevaron la consonancia de la investigación y producción artística de este proyecto: *el objeto* y su función afectiva, visto como una escultura-monumento” usual y cotidiano; *la casa* como una escultura que se habita, un recipiente inevitablemente de memoria, y por último *la distancia* como el desplazamiento del origen, el hogar y la identidad misma. El segundo apartado “Sobre la memoria (deconstrucción)” se compone de cinco textos en donde analizo y reflexiono sobre los distintos referentes teóricos y artísticos que interfirieron en el proceso y resultado de la producción de cada una de las piezas correspondientes a estos dos años de estudio.

[1] JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002), 21.

SOBRE EL ARCHIVO (PERSONAL)

“Para hablar del fondo del trabajo hay, evidentemente, preguntas que son totalmente universales, que están ahí desde el origen de los tiempos, y que son grandes preguntas humanas: ¿cómo es que alguien, que tiene una pequeña historia, puede desaparecer al morir?”

Christian Boltanski (1998)

15

No es posible alejarse del marco autorreferencial que nos envuelve

Para comenzar, me es indispensable hablar del archivo singular que provocó en primera instancia la investigación de referentes artísticos y filosóficos que generarían mayor claridad en el tema, para la producción de las piezas. Se trata entonces de un archivo personal, autobiográfico, discontinuo en tiempos, irregular en formas y tipos. Antes de enunciar a fondo las características de este archivo, me parece muy importante destacar la resonancia que puede generar un proyecto que remite a una memoria biográfica, al presentarse a un espectador que desconoce por completo la vida del artista. Si bien, pudiera parecer pretencioso o juzgarse como “un culto al ego, a partir del recurso del archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el dialogo entre lugar y memoria”[2], habrá que recordar que cualquier proceso creativo es realizado desde el yo, pensado y elaborado a partir de la experiencia personal que el artista tiene referente al concepto abordado, sea cual sea la problemática, e inclusive y especialmente cuando se trabaja con intereses públicos y colectivos.

[2] GUASCH, Anna María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid: Siruela 2009), 19.

Pero ¿cómo logra ésta producción artística franquear el umbral de lo personal para trazar un espacio de intelección no solo colectivo sino de lo colectivo?[3] Para dejarlo claro, me tomaré el permiso de citar al artista Christian Boltanski, quien explica este proceso de mejor manera con una analogía interesante sobre vivencias comunes:

“Para mí la obra de arte es como un texto escrito, donde el artista ha subrayado una palabra, y esta gente va a mirar mejor después, va a entender mejor algo... De manera más general, pienso que el espectador no debe nunca descubrir algo, lo que debe hacer es reconocer algo. Pienso que uno puede comprender lo que le rodea tan sólo porque uno lo puede reconocer. Le puedo poner un ejemplo: si le digo que me duele mucho la cabeza, usted lo puede reconocer porque ya ha tenido dolor de cabeza. Entonces, si le digo esto usted va a reconocer algo del dolor de cabeza. Pero mi dolor de cabeza no es su dolor de cabeza. Hay algo en común entre mi dolor de cabeza y el suyo. Entonces, toda comunicación artística se sitúa en esa relación entre lo personal y lo personal diferente de cada uno. Es decir, mi dolor de cabeza evoca algo en cada persona” [4].

Se trata entonces de “ser tocado por la experiencia del otro”, como diría Leonor Arfuch[5], una refracción de miradas donde un relato de vida impacta en la vida del otro más allá de la correferencia a un mundo en una dimensión existencial, “aun cuando la diferencia de esas miradas sea irreductible”. En ese “ser tocado” por la experiencia del otro hay mucho del aprendizaje de vivir y también de la confrontación subjetiva de los propios límites[6]. El arte entonces, puede permitir ver la realidad de otra manera; y aunque no la cambia si nos permite comprenderla mejor o comprender algunas cosas que antes ignorábamos o veíamos de forma distinta. **Es decir, es un proceso de reconocimiento.**

Reconocerse
en el
otro

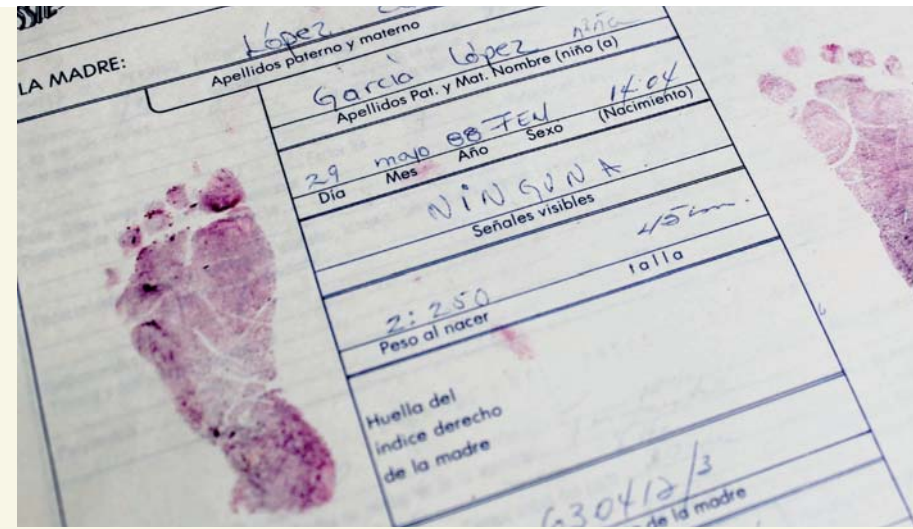
16

[3] ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2008), 50.

[4] RAMOS, María Elena. *Entrevista a Christian Boltanski* en julio de 1998 del libro *Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007* (Caracas: Editorial Equinoccio 2007), 20.

[5] Leonor ARFUCH es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora e investigadora de la misma universidad. Ha sido profesora invitada de la Universidad de Essex, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad Metropolitana y de varias universidades argentinas y latinoamericanas.

[6] ARFUCH, Op Cit. 153 y 154.



1. Documento de archivo personal (1988).

Con esta premisa el arte autobiográfico se puede describir entonces como el umbral entre lo público y lo privado, puesto que en él se construyen narrativas identitarias[7]. Y esa “otredad” como señala Arfuch, nos lleva a una cuestión también inquietante: “que nuestra vida no nos pertenece por entero, que otros -muchos otros- guardan huellas que compartimos o que nos son invisibles, facetas de nosotros mismos que desconocemos, palabras que ya hemos olvidado, gestos, emociones”... Otra manera de decir que el mito del yo solo es posible frente a un tú y que ese tú muestra la real imposibilidad de la presencia: “aquello que somos y que se nos escapa, que solo existe en la experiencia de los otros”[8].

La autobiografía, como dicho empeño por restaurar la vida inevitablemente trae consigo el recordatorio de la mortalidad[9]. Ahora bien, el miedo al olvido tanto como el miedo a la muerte es uno de los temores más comunes y recurrentes que proyectamos en la mayoría de las actitudes que llevamos en nuestra vida diaria. Preguntas inconscientes que nos planteamos en cada acto en el que pretendemos trascender. Como menciona

[7] ARFUCH, Leonor, *El Espacio Biográfico. Dilemas De La Subjetividad Contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2002).

[8] *Id. Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2008), 154.

[9] Compara Arfuch en su ensayo *La autobiografía como mal de archivo; a la autobiografía como una narrativa que busca “poner orden” al tejido caprichoso de la memoria, cual archivo donde los rastros son a menudo fragmentarios y las partes solo adquieren sentido en relación con una totalidad.*

17

Jelin[10] (2002) “en el mundo occidental contemporáneo, el olvido es temido, su presencia amenaza la identidad”[11]. De dicho temor es que surge este proyecto. **El olvido entendido como una muerte completa.** La muerte, entendida como la desaparición del ser. La pérdida de la esencia del ser -y no el término de la vida física- provoca entonces esta insistencia y búsqueda humana de permanencia. **De no ser olvidado, ni olvidar.**

Sobre la muerte, Boltanski comentó también: “se dice que uno muere dos veces; una primera vez, y una segunda cuando alguien encuentra una fotografía tuya y ya no sabe quién eres” y que “tal vez el hecho de ser un artista sea una manera de luchar contra la muerte” -una manera que en definitiva, no funciona- “Es un fracaso. Cada vez que uno lucha contra la muerte, pierde... Desde que uno nace, uno muere; desde que uno nace la muerte ya está, está ahí, obligatoriamente. La verdadera pregunta es la importancia de cada uno de nosotros aquí, y al mismo tiempo dentro de cincuenta o sesenta años no será nada. La gente no sabrá quiénes fuimos nosotros, no nos recordarán” [12].

Cuando este temor al olvido, la pérdida de identidad, de pertenencia o muerte se encuentra presente, reaccionamos intentando atrapar el tiempo y las vivencias que él nos permite. Desde luego, buscamos un soporte físico que lo contenga. Y en este caso los objetos que interfieren con esa vivencia pueden servirnos para recordar o conservar simbólicamente el suceso. Entonces es que la acumulación o recolección se cuelean inconscientemente en nuestras actitudes diarias. Un rasgo de “la obsesión de la presencia” -diría Derrida-, o una investidura afectiva en los objetos, al decir de Arfuch, que más allá de las prácticas artísticas “es consustancial a la construcción de la memoria y la propia identidad”[13].

[10] Elizabeth JELIN es socióloga, investigadora del CONICET (Argentina), profesora de la Universidad de Buenos Aires y directora académica del Programa “Memoria colectiva y represión” patrocinado por el SSRC. Dirige el área de investigaciones en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (Buenos Aires). Entre sus múltiples publicaciones están *Los trabajos de la memoria*, y *Pan y afectos: la transformación de las familias* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1998).

[11] JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002), 19.

[12] RAMOS, María Elena. *Entrevista a Christian Boltanski* en julio de 1998 del libro *Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007* (Caracas: Editorial Equinoccio 2007), 26.

[13] ARFUCH, Leonor. *Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto* (Revista Z Cultural segundo semestre 2015), <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto/>.



2. Documentos y fotografías de archivo personal (2015)

En ese sentido, “los objetos ejercen como pequeños santuarios de memorias”, de imágenes. En su materialidad condensan tiempos y espacios convirtiéndose en artefactos casi sagrados[14].

De ahí que los conservamos, los coleccionamos. Como la memoria involuntaria, coleccionar es, como menciona Vasquez Rocca “un desorden productivo, una forma de remembranza práctica en la cual los objetos se introducen en nuestras vidas y nosotros en las suyas”[15].

Por esta intención tan humana, temor que me acompaña desde hace varios años es que, la investigación está centrada principalmente por conceptos que remiten a lo biográfico partiendo de la memoria simbólica de los objetos cotidianos, la conciencia del tiempo, los recuerdos naturales del hogar, la familia y la necesidad humana de preservar o coleccionar de forma orgánica una historia de vida. Me parece pertinente hablar de tiempo, y especialmente de mi tiempo pues como dijo Boltanski **“El arte tiene que ver con nuestra relación con el tiempo que vivimos”**[16]. Estamos ligados a él, y nuestra forma de hablar es una forma de hablar de ese tiempo que es nuestro; en la intimidad

[14] MARIN, Maite. *Los objetos y la memoria: pequeña etnografía de un piso en la Barceloneta*. (Revista Periferia, Número 13, Diciembre 2010 Universidad de Barcelona), 2.

[15] VASQUEZ ROCCA, Adolfo. *La arquitectura de la memoria. Espacio e identidad*, A parte rei Revista de filosofía No. 22 (2005), 37.

[16] MOURE, Gloria. *Christian Boltanski: Adviento y Otros Tiempos* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo, 1996), 23.

de cada uno, donde vivimos la memoria individual que se involucra en nuestra relación con el entorno social y colectivo sin siquiera notarlo. Respecto al tiempo, es preciso recordar que nuestro presente está, ya en su origen, marcado por el pasado y el futuro, como afirma Groys[17] "que hay siempre una ausencia en el corazón de la presencia". Y en ésta paradójica tensión entre presencia y ausencia se encuentra lo irreductible de la experiencia personal, que sin embargo nunca deja de ser colectiva[18]. Tendríamos que ser entonces, los artistas, "camaradas del tiempo" y colaborar con las condiciones de nuestra civilización contemporánea presente haciendo evidentes dichas ausencias[19]. Cuando Groys explica lo que es ser contemporáneo[20], asegura que no necesariamente significa estar presente; significa estar "con el tiempo" más que "a tiempo". Para hablar del tiempo -de mi tiempo- es necesario que hablemos entonces del *archivo personal*. Nombró así al conjunto de objetos y documentos que conservo, recolecto y recupero, para recordar los acontecimientos más importantes de mi vida. No se trata de un archivo en el sentido estricto de la palabra, en el cual cada objeto ha sido catalogado, sino de uno con orden más bien orgánico y caprichoso, como la memoria misma. Como menciona Guasch, al archivo se le pueden asociar dos principios básicos; la mnéme o anámesis (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hyponema (la acción de recordar),

[17] GROYS, Boris. *Volverse Público. Las transformaciones en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra Editora 2014), 84.

[18] En su ensayo Memoria e imagen, Leonor Arfuch nos describe la intrínseca relación entre estos dos conceptos, desde la carga afectiva y corporal que esto supone y su cualidad de *acontecimiento*. Afirma que uno nunca recuerda solo, sino en el contexto de su medio social por el principio de reconocimiento y pertenencia.

[19] En su ensayo Camaradas del tiempo (pág. 23), analiza la condición de ser un artista contemporáneo, respondiendo que para volverse visible en el contexto contemporáneo de la producción artística masiva, el artista necesita de un espectador que pueda pasar por alto la inconmensurable producción artística y formular un juicio estético que identifique a tal artista particular dentro de la masa de otros artistas. Ahora bien, es obvio que tal espectador no existe –podría ser Dios pero ya nos han avisado que Dios ha muerto.

[20] "Contemporáneo" explicado de las mismas palabras de Groys: "en alemán es zeitgenössisch, como genosse quiere decir "camarada", ser con-temporáneo – zeitgenössisch- puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades" (pág. 93).

La casa como
contenedor de
archivo identitario

los cuales son principios básicos referidos a la fascinación de guardar memoria y guardar historia como contraofensiva a la pulsión de muerte u olvido[21]. Este archivo personal es producto de sucesos simples, de memorias mínimas, singulares, cotidianas, pero también de hechos especialmente punzantes, relaciones personales, familiares, recuerdos pausados e incluso de "intimidad entre extraños"[22]; objetos que vistos por el otro, abren el debate, la curiosidad y la inquietud ante lo que no fue vivido en la experiencia propia. En este grupo de objetos no hay exclusión de tipos, formas ni formatos, se trata de una memoria expuesta en las tres dimensiones; entre diarios, fotografías, ropa, libros, frascos, ornamentos, notas, cartas, imágenes, documentos de identidad, análisis clínicos, botones, llaves, piedras, joyas, empaques, muñecos, polvo e incluso aquello que por algunos sería considerado "basura". Este es mi archivo personal, el cual aún crece desconsideradamente con el paso de los días, resguardado en el contenedor más íntimo e intermitente que conservo hasta hoy: mi hogar.

"¿Es posible pensar entonces la autobiografía como archivo? ¿El archivo como autobiografía?"[23] Boris Groys asegura que el archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables[24], ya que el archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse en cualquier momento en plano a futuro, pues la vida puede ser revivida nuevamente dentro de un marco histórico siempre que alguien decida emprender tal reproducción, y concluye que "el presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro". Por tanto "ubicar temporalmente a la memoria" –asegura Elizabeth Jelin- "significa hacer referencia al espacio de la *experiencia en el presente*. El recuerdo del pasado está incorporado pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores"[25].

[21] GUASCH Anna María, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Passatges del segle XX, No. 5 (2005), 158.

[22] Leonor Arfuch nombra así a la experiencia que genera la autobiografía –como si alguien nos contara su vida en presencia, en su ensayo La mirada como autobiografía: El tiempo, el lugar, los objetos.

[23] ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2008), 149.

[24] GROYS, Boris. *Volverse Público. Las transformaciones en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra Editora 2014), 81

[25] JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002), 13.

Pero ¿no será entonces que la evocación del pasado a través del archivo se convierte en una invocación del espíritu?[26] ¿Qué es entonces –como cuestiona Arfuch[27]- lo que la memoria intenta rescatar del olvido? y ¿qué es lo que pretende transmitir o dejar como marca en la memoria colectiva?

Sin la intención de resolver estas interrogantes -y quizás si con el propósito de generar más- es que el proyecto me llevó a realizar varias piezas en torno a mi memoria personal y la memoria del otro revelada en la propia experiencia cotidiana, cada pieza se realizó a partir de un objeto (o grupo de objetos) específico. La selección de los objetos del archivo con los que se trabajaron dichas piezas no fue arbitraria, ni por el contrario concebida por un orden específico de prioridad emotiva en los mismos. Sencillamente surgieron como inquietudes no resueltas que durante la investigación me pareció pertinente abordar. Cabe mencionar que considero que el proyecto no concluye, pues se trata de una investigación más amplia y pausada que llevaré por varios años, continuando la producción de obra en base a los objetos pertenecientes al archivo, tomando como plataforma principal la investigación realizada durante estos dos años de estudio.



3. Fotografías del archivo personal de familia López por Perla García (2015)

[26] WOLFGANG, Ernst. *Art of the archive*. Traducido al inglés por Carl Weber en: Carl Weber (Ed.): *A Heiner Müller Reader* (Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press 2001), 96.

[27] Vid Nota 13.

OBJETO: (Escultura) de uso cotidiano

“Nombro cosas a estos objetos, porque si los nombrara objetos los colocaría en el campo de la objetividad y en cambio deseo que no salgan del campo de la cosidad, el único en el que pueden actualmente alcanzar sentido artístico”

Rubén Santantonín (1964)

25

Cuando pensamos en “escultura”, tradicionalmente lo definimos como la disciplina artística en la cual la obra de arte se representa tridimensionalmente trabajando materiales como la madera, el barro, la piedra y el metal. Sin embargo, desde hace varias décadas dicha idea convencional de la escultura ha sido rechazada por un gran número de artistas que proponen el uso de nuevos materiales, la conceptualización del propio espacio y tiempo como elementos fundamentales de esta, ahora ya no sabemos si el antiguo vocablo escultura puede ser capaz de denominar todas las manifestaciones plásticas que hoy se arropan bajo ese nombre, sin que el término escultura pierda su significado[28]. Parece, según Krauss[29], como si nada pudiera dar un esfuerzo tan abigarrado el derecho

[28] MADERUELO Javier, *La pérdida del pedestal* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994), 10.

[29] Rosalind KRAUSS es una crítica de arte, profesora y teórica estadounidense. Se le considera una de las figuras más importantes de la historia y de la crítica del arte moderno. Imparte historia y teoría del arte en el Hunter College, City University of New York. Ha publicado numerosos artículos sobre arte moderno y posmodernismo. Es autora de *Terminal Iron Works*, *The Sculpture of David Smith*, *Passages in Modern Sculpture* y *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*.

a reclamar la categoría de escultura, sea cual fuere el significado de esta. A menos, claro está que esa categoría pueda llegar a ser infinitamente maleable[30].

Sobra mencionar que desde la descontextualización del objeto propuesta por Marcel Duchamp y sus famosos *ready-made*, en los que tomaba objetos cotidianos producidos en masa como una pala o un urinal y los presentaba inalterados como arte, el concepto respecto a la obra de arte tridimensional ha tenido un sinfín de atribuciones y propuestas diversas, de las cuales se han derivado nuevos términos para la clasificación de obras que se apartan de la concepción tradicional de escultura, tales como la instalación, el arte-objeto, ready-made, land art, arte objetual, entre otras. Debido a ésta evolución en el lenguaje escultórico es que existen hasta el día de hoy, una gran diversidad de posibilidades a las que los artistas recurren para la presentación tridimensional de sus discursos[31].



4. Abraham Cruzvillegas, Autoconstrucción en Museo Experimental El Eco, 2013. Fotografía: Olga A. Ivanova, Cortesía de Walker Art Center.

[30] La escultura en el campo expandido fue un ensayo de Rosalind Krauss publicado en October 8 (primavera de 1979) y reimpresso con permiso de la autora en *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* editado por Hal Foster (New Press: 1983), 59.

[31] LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones*, Arte Hoy (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001).

Sin embargo también podemos atribuirle un valor escultórico

Dentro de estas expresiones, el uso y presentación de objetos cotidianos como obra artística se ha vuelto recurrente en la producción de los artistas contemporáneos. De esta manera, la escultura ya no es aquél objeto modelado, tallado o esculpido por el artista, sino ese ente simple u ordinario que encontramos día a día en nuestro entorno, como parte de la sociedad de consumo en la que estamos inmersos. El uso de dichos objetos, presenta **la necesidad del artista por volver a lo elemental**, lo útil o primario, y generar discursos que -tal como menciona Martínez Celis[32] "cuestionen la realidad de los objetos, de aquellos que nos rodean como objetos de consumo, de todas las cosas que configuran nuestro entorno diariamente y que están sujetas a códigos colectivos de identificación"[33]. Es así como el objeto artístico deja de ser ese objeto único e irrepetible, que ya no es una interpretación o representación de la realidad sino la realidad misma, descontextualizada, aislada, en un espacio museográfico que le atribuye un sentido y valor distinto a éste objeto común. En una ocasión, en una charla en la Casa del Cine con el artista Abraham Cruzvillegas sobre su video "Autoconstrucción", mencionaba que cualquier elemento en el espacio es susceptible de ser observado como una escultura y que para él ya no tenía sentido ver las cosas de distinta manera. En cambio, la mayoría del tiempo permitimos que la cotidianidad altere nuestra percepción, porque **al hablar de algo cotidiano lo relacionamos con lo ordinario, lo común**. Christian Boltanski es un claro ejemplo del uso de objetos cotidianos y personales en sus piezas, sin embargo no trabaja solamente con objetos propios, pues la mayoría de sus obras contienen ropa, fotografías, libros, etc. que ha ido recolectando en mercados. La mayoría de sus obras hacen referencia a las personas judías asesinadas en el holocausto nazi, sin embargo, tienen siempre un trasfondo autobiográfico, pues retratan ese interés por la identidad y la memoria que tiene raíz en su infancia agitada y el hecho de nacer en una familia en la que la madre era cristiana y su padre judío, esto le marcó profundamente, sobre todo al tomar conciencia de poseer una identidad que no encajaba bien con la de sus compañeros de colegio. Boltanski toma esa poética del objeto cotidiano, para presentar su preocupación por la muerte, así como él lo describe: "Lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de cosas filosóficas, no por historias a través de palabras sino por historias

[32] Néstor Martínez Celis es artista visual colombiano, curador y profesor investigador (Grupo Videns) de la Universidad del Atlántico.

[33] MARTÍNEZ CELIZ, Néstor, *Los objetos cotidianos como Arte*, Arte Actual, <http://arte-actual.blogspot.mx/2010/04/los-objetos-cotidianos-como-arte.html> (publicado el 12 de abril del 2010).

a través de imágenes visuales. Hablo de cosas efectivamente muy simples, comunes a todos. No hablo de cosas complicadas.”[34] Sus piezas están cargadas de una esencia de memoria colectiva, “una memoria – según Boltanski- que efectivamente adquiere presencia a través de fósiles de ‘algún pasado’, de objetos ‘encontrados’ de la cotidianidad y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación del objeto-sujeto y una clara objetualización del sujeto-individuo”[35].”



5. Christian Boltanski, Vitrine de référence, 1974. Ventana horizontal de madera blanca que contiene: fotografías en blanco y negro, un bloc de notas, el embalaje, y cartas. 79.5 x 62.5 x 113.5 cm.

28

[34] RAMOS, María Elena. “Christian Boltanski” en *Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007* (Caracas: Editorial Equinoccio 2007, 60.

[35] Vid Nota 13.



6. Christian Boltanski, Vitrine de référence, 1971. Caja de madera pintada bajo Plexiglás. Madera, Plexiglás, fotos, cabello, tela, papel, tierra, alambre. 59,6 x 120 x 12,4 cm. Imagen de Centre Pompidou.

En algunos casos nos relacionamos más con ciertos objetos que con personas

29

Cotidiano es lo que pasa todos los días o cada uno de los días... eso que hago o percibo o pienso todos los días desde mi nacimiento a mi muerte” dice Uscatescu[36] en su Investigación sobre la cotidianidad. Los objetos que nos rodean existen en un principio para cumplir una función, y son parte de esa cotidianidad como entes mudos que nos acompañan en todas nuestras actividades diarias. No tienen vida propia, ni carácter o sentimientos y en cambio llegamos a entablar relaciones con ellos, estrechas incluso, puesto que configuramos a partir de ellos nuestro espacio personal. Jelin comenta que “la vida cotidiana está constituida fundamentalmente por rutinas, comportamientos habituales, no reflexivos, aprendidos y repetidos... No hay nada memorable en el ejercicio de estas memorias. Las excepciones, no muy frecuentes, se producen cuando se asocia la práctica cotidiana con el recuerdo de algún accidente en la rutina aprendida o de algún avatar infantil en el proceso de aprendizaje personal”[37] y que quizás sea esta una de las razones por las que buscamos asociar dicho recuerdo a algún bien material. Si bien es cierto, el mercado nos ha convertido en “una sociedad centrada en las cosas” como señala

[36] Jorge USCATESCU fue un filósofo, historiador y ensayista rumano exiliado en España. Doctor en Filosofía y Letras y Doctor en Derecho por la Universidad de Roma. En 1995 publica la *Investigación sobre la cotidianidad como el comienzo de la filosofía*, en Revista de Filosofía No. 13 Volumen 8 de la Universidad Complutense de Madrid, 23.

[37] JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002), 26.

Vásquez Rocca[38], donde "el consumo obliga a cada persona a hacerse cargo de sí misma", que el objeto tenga un sentido de existencia funcional no significa que cumpla necesariamente un rol material en nuestros quehaceres diarios. Es más, muchos de los objetos que atesoramos parecen no cumplir ninguna función. Sin embargo, no los desechamos. El rol que desempeñan en este caso es simbólico (ornamental, emotivo, etc.). A pesar de que la mayoría de ellos son producidos en serie, como menciona Vásquez Rocca "siempre los objetos han llevado la huella de la presencia humana", y por ésta razón siguen siendo los significantes más potentes, que revelan en su sencillez o complejidad algunos rasgos de nuestra identidad, ya que siempre están cargados de connotaciones estéticas y los elegimos, en muchas ocasiones, según el criterio del gusto personal.

Comúnmente los objetos hablan de nosotros y nos unen afectivamente al mundo que nos rodea y a nuestro entorno, hacen más fácil nuestra vida cotidiana a través de su uso y más placentera cuando sus formas nos resultan bellas o atractivas. Los objetos componen nuestro universo artificial, expresan parte de los valores e ideas que tenemos y construyen, en gran medida, la imagen de nosotros mismos que perciben los demás. Los objetos que usamos no son, por tanto, solo objetos de utilidad práctica, ya que desde los orígenes del hombre los objetos fueron decorados para darles un valor añadido y simbólico. Esta unión afectiva con el mundo artificial y material, ha sido analizada desde la psicología, la semiótica, y por supuesto representada en el arte. Más allá del interés que muestran muchos artistas al cuestionar el propio concepto de "objeto artístico" y volver al incansable cuestionamiento de ¿puede ser un objeto común una obra de arte? Habría que preguntarnos antes, no como artistas, sino como simples seres humanos ¿por qué tal necesidad de establecer relaciones emotivas/afectivas con entes materiales que no poseen vida propia? Y entonces podríamos afirmar que en el arte, hemos dejado de usar a la materia solamente como medio para la representación de conceptos y pensamientos intrínsecos del ser, sino como parte de ellos, y que en la actualidad esa misma relación de objeto-sujeto es una preocupación evidente que algunos artistas interpretan simbólicamente en su trabajo. Y es ésta simple presentación del mismo objeto cotidiano la que lo vuelve artístico, y no por tanto el contexto museológico en el que se inserta.



7. Objetos en vitrina, MUNTREF Museo de la Inmigración, Buenos Aires, Argentina. Agosto del 2015 por Perla García.

[38] VASQUEZ ROCCA, Adolfo. *Transversales: El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad*, en LUKE No. 80 Diciembre 2006 <http://www.espacioluke.com/2006/Diciembre2006/vasquez.html>

CASA: (Hogar) de la memoria

Que si bien, es éste ambiente de neutralidad en el espacio expositivo el que lo dota de cierto valor artístico en el mercado del arte, la función de estos objetos se anula al ser presentados como obra. Es decir, se vacía de significado el objeto, tal como lo dice Gérard Wajcman, en su libro El objeto del siglo: “Declarar que un objeto- común-cualquiera, es arte tiene, en efecto, el efecto de vaciarlo-de sustancia. Acto simbólico, introduce algo del vacío en el objeto, destierra su ser de objeto-común cualquiera. El objeto resultante ya no es ni cualquiera ni común”[39].

En la búsqueda de sentido de estos mensajes abiertos, ambiguos y no literales, el recuerdo, así como también la rememoración, se activan a partir de una relectura de las ruinas del objeto, en ellas el espectador compromete su pasado, su memoria individual o colectiva, generando asociaciones de imágenes que le permiten encontrar indicios para la interpretación.

De esta manera los objetos adquieren una condición escultórica de monumentos[40]. Con ellos es que construimos esa idea de “casa”, estableciendo nuestro espacio íntimo a partir de la selección de objetos que deseamos nos acompañen en dicha cotidianidad. Cada objeto lleva consigo la carga del contexto al que pertenece, y tal como lo dice Vásquez Rocca “la casa es el lugar del goce y del acopio de recuerdos, que forjan una identidad y permiten reconocerse en una radical intimidad como siendo igual a sí mismo. Las imágenes de la casa están en nosotros porque nosotros estamos en ellas”.

Como una especie de
memoria inevitable

[39] WAJCMAN, GERARD. El objeto del Siglo (Buenos Aires: Amorrurto, 1998), 58.

[40] El término latino *monumentum* significa recordar, conservar la memoria de algo y según Maderuelo el objetivo del monumento es la “conmemoración” de algún acontecimiento; MADERUELO Javier, La pérdida del pedestal (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994), 11.

“Interrogar a lo habitual... De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre.”

Georges Perec (1989).

Según Gastón Bachelard, “todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar”[41], porque ahí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente.

En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. “Sin ella el hombre sería un ser disperso”, al decir de Bachelard, la vivienda y el hogar son elementos decisivos que permiten al sujeto desarrollar un sentido de su propio yo, en tanto que es perteneciente a un lugar determinado[42].

[41] BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio* (Madrid: Fondo de Cultura Económica 1993), 28.

[42] MCDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Capítulo 3: La casa el espacio y la identidad (Madrid: Ediciones Cátedra 2000), 111.

La casa es lugar de memoria donde no solo los recuerdos sino también las cosas que hemos olvidado están almacenadas. El alma es una morada. Recordando las “casas y “habitaciones” es que aprendemos a morar dentro de nosotros mismos [43]. “Todo mundo ha experimentado de qué manera el tic tac de un reloj consagra la intimidad de un lugar. Y es porque lo hace semejante al interior de nuestro propio cuerpo. El reloj es un corazón metálico que nos tranquiliza respecto de nuestro propio corazón” [44]. Veamos pues el interesante paralelismo entre la casa y el cuerpo como depósitos de memoria.

Linda Mcdowell asegura que el término *hogar* debe ser uno de los más connotados de la lengua inglesa, y probablemente, de cualquier otra. Mcdowell citando a Ruskin: “La verdadera función del hogar –el espacio donde reina la paz- es guardarnos no solo de los agravios, sino también de los temores, las dudas y las divisiones, y cuando no es así no podemos darle ese nombre” [45].

De tal forma, Heidegger defiende el hogar como espacio en el que se produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas [46]. Es por ende el principio de entendimiento con el entorno. Desde la infancia, la memoria que se genera a partir de las experiencias, comienza con la convivencia de los seres más cercanos: la familia.

Los objetos del hogar, tienen así (sobre todo los muebles) aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica [47]. Un claro ejemplo sería la obra que produce la “hacedora de objetos”-como le gusta llamarse- Doris Salcedo, quien recurre generalmente al uso de muebles de madera antiguos en sus esculturas; rellenándolos con concreto y formando composiciones poco comunes con ellos, que incitan más bien a una sensación de terror y dolor, antes que a la calidez de un hogar.

Desde hace ya bastante tiempo los objetos cotidianos, en su más cruda materialidad, logran poblar los espacios de las artes visuales, generalmente en el marco de una instalación y en una sintaxis narrativa que los distingue del ready made: no remiten a sí mismos,

Son por lo tanto contenedores simbólicos

34

35

[43] Vid nota 41.

[44] BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969), 24.

[45] MCDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Capítulo 3: La casa el espacio y la identidad (Madrid: Ediciones Cátedra 2000), 121.

[46] *Ibid.*

[47] BAUDRILLARD, Jean. *Op. Cit.* 27.



8. Doris Salcedo, *Untitled*, 1995. Armario de madera, base de cama de madera, concreto, metal y ropa. 195.8 × 189.9 × 125.8 cm. Fotografía: Lee Stalworth. Imagen de Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Joseph H.

como gestos provocativos que adquieren su valor por su localización “fuera de lugar” en el museo, sino que crean un contexto significativo que (re)define semánticamente ese lugar [48]. Desde la inclusión de estos objetos, algunos artistas han dejado vislumbrar esa intimidad en algunas de sus obras. Usos autobiográficos, perturbadores, inquisitivos, críticos, jugando con la doble valencia que señala asimismo el concepto psicoanalítico de lo que escapa a la representación, lo no simbolizable. ¿Y cómo es que un objeto tan fútil y necesariamente funcional como un mueble es que puede presentar la imagen de un recuerdo? ¿Bajo qué recurso poético y sutil podría hacer alusión a una memoria, lejana de la individualidad y entendida por cualquier espectador?

Para responder este par de preguntas, comenzaré por mencionar una pieza que me ha conmovido personalmente. Sueño velado (2009) es una instalación de la artista Nury González que representa perfectamente restos de un conjunto de memorias anónimas e íntimas que conversan con la colectividad de un momento histórico y por desgracia catastrófico en la historia de su país de origen, el terremoto en Chile.

[48] ARFUCH, Leonor. *Arte, Memoria y Archivo*. Poéticas del objeto (Revista Z Cultural Segundo semestre 2015).



9. Nury González, Sueño Velado, 2009. Mesitas de madera y objetos personales. En Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal en la Trienal de Chile del 2009. Imagen de Revista Z Cultural.

La instalación estaba compuesta por 45 mesitas de luz - en Chile las llaman "veladores"- con su lámpara encendida y sobre ellas los distintos objetos, esos que las personas que se disponen a dormir, habitualmente acercan a la cama. Eran mesitas reales que la artista solicitó en préstamo a sus familiares y amigos. Estos 45 diferentes muebles de dormitorio, que han velado el sueño de sus propietarios, estaban dispuestos en un espacio en el que su iluminación provenía exclusivamente de sus lámparas de noche. Cuarenta y cinco retratos velados de sus propios dueños. Distribuidos en medio de la tranquilidad del espacio, cada uno con su diversidad de objetos, que daba una lectura a distintos modos de habitar. Así, dichos retratos anónimos, que **no perdían su intimidad al ser presentados** en público aludían a la catástrofe. Como menciona la investigadora Leonor Arfuch la instalación "evocaba de la manera más intensamente vivencial, el momento temido en el cual el temblor sacude del sueño, lleva a encender la lámpara, a mirar el reloj, a saltar de la cama y calibrar la gravedad del evento, el camino a seguir, la decisión a tomar frente a la amenaza - reiterada - de la muerte. Todo eso - y tanto más - decían las mesitas encendidas en la calma de la exposición. Un espacio biográfico anónimo - biografías mínimas, singulares, objetuales - que condensaba a la vez una fuerte identificación cultural y una memoria compartida"[49].

Otro ejemplo claro, sería la obra de la artista británica Tracey Emin, quien hace referencia a traumas, y recuerdos de su vida en piezas sumamente melancólicas. "My bed" es una de sus obras con mayor polémica, y representa la situación personal que vivió después de una ruptura sentimental, la pieza es una instalación que muestra su cama desecha acompañada de botellas de vodka, ropa sucia, colillas de cigarros, entre otras cosas, y expone explícitamente ese ambiente de tristeza profunda que vivió por varios meses en compañía de esos objetos. Tracey menciona que en su depresión un día observo su cama y pensó: "Es asqueroso. Pero de repente, un segundo después de que me pareciera horrible, se transformó en algo que procedía de mi interior, algo hermoso". Si bien parece, que en el fondo la pieza no deja de ser un ready-made en la más pura tradición del urinario de Marcel Duchamp - quien aseguraba que «arte es lo que se denomina arte» y por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa-, corresponde apelar a su lectura como un autorretrato que no necesita recurrir a su propia imagen. El dadaísmo trasladaba el principio de descontextualización, desde el collage al ensamblaje, yuxtaponiendo objetos o partes de objetos que no se relacionaban de manera funcional, pero que bajo la dirección del autor contraían

[49] ARFUCH, Leonor. *Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del objeto* (Revista Z Cultural Segundo semestre 2015).

una relación simbólica. Con el ready made, sin embargo, hay un intento por dignificar al objeto cotidiano, interviniéndolo mínimamente, para luego presentarlo como obra de arte. Ya no se trata de una recontextualización objeto-objeto, sino objeto-contexto, por lo que la nueva identidad es leída desde su encuentro con el medio estético. Tracey Emin al sacar su cama de tal intimidad y mostrarla públicamente, no representa su imagen ni la funcionalidad, sino que exalta la carga que dichos objetos contienen; sin negar la referencia de su origen, la habitación que durante meses albergó la tristeza que la hundía entre las sábanas de tan deprimente lecho.

Desde los inicios del arte conceptual y con las nuevas exigencias estéticas en el mercado del arte, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen o utilizan obras realizadas por otros. Esa reinterpretación de los objetos, es el arte de la *post producción*, según Bourriaud, que responde "a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas"[50]. Podríamos decir que para tales artistas en su producción la materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cotidiano cultural. Sin embargo Bourriaud también menciona que "servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo"[51]. De esta interpretación -donde interviene invariablemente la experiencia- se vislumbra la intención del artista, "la que determina el acto de crear"[52], según Pirson, conciente o instintiva y que se origina en "la experiencia interna del ser"[53]. Experiencia, que al menos en mi caso, fue dictada por el tiempo que recorrí cada rincón de mi casa, o más bien la casa de mi madre, o mejor dicho la casa de mi abuela. Donde no fue, sino hasta los últimos dos años, que tuve un cuarto propio, de unos escasos siete u ocho metros cuadrados sin puertas ni ventanas más que un pequeño tragaluz por el cual pasaba un gran resplandor amarillo en verano y un goteo constante de humedad y frío en días de invierno. Fue allí donde comenzó el archivo, no precisamente a crearse, puesto que los objetos ya estaban, sino más bien a tomar forma y sentido.



10. Tracey Emin, My bed, 1998. Colchón, ropa de cama, almohadas, objetos. 79 x 211 x 234 cm. Imagen de Huck Magazine.

[50] BOURRIAUD, Nicolás. *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2009), 22.

[51] *Ibid.*, 7.

[52] PIRSON, Jean Francois. *La estructura y el objeto* (Ensayos, experiencias y aproximaciones). (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1988), 27.

[53] *Ibid.*



11. Objetos en MUNTREF, Museo de la Inmigración, Buenos Aires, Argentina, Agosto 2015. Fotografía por Perla García.

40

La escultura
que se
habita

La casa es, por tanto, el hogar de la memoria, el contenedor del archivo más íntimo creado en la mayoría de los casos de forma inconsciente: un conjunto de registros, de objetos -monumentos- personales, de rutinas reflejadas en esa especie de orden o arbitrariedad de las cosas que conservamos. La casa natal es el punto inicial de la poética del espacio pensada por Bachelard[54], el lugar que atesora instantes singulares de la memoria propia del cuerpo, de las primeras exploraciones del ser en el espacio mismo.

Mi casa, desde hace años es el recipiente donde se acumula y conserva el pequeño -porque desearía que fuese más grande- archivo personal. Y digo que se acumula, porque crece desconsideradamente, en esta casa como espacio, como temporalidad. "Vivimos en una era de coleccionistas" -dice Jelin- "Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan, los archivos oficiales y privados de todo tipo"[55] y es que "tal vez no hay tantos objetos, como usos de objetos"[56].

No me considero una coleccionista, antes que eso sería una acumuladora, una obsesiva de lo ausente; y mi hogar un contenedor de inconmensurables memorias, mías y de otros, pues la experiencia humana concentra vivencias propias, pero también las de los otros que le han sido transmitidas. Mi pasión es recolectar, recuperar, registrar, clasificar y acumular todo aquello que me permita mantener mi memoria viva. Cada pasión se parece a lo caótico, al decir de Guasch citando a Benjamin, pero "la pasión del coleccionista se parece al caos de las memorias"[57]. Mi caos es mnémico, más no en tanto al archivo se refiere; mi casa es su depósito, donde le he proporcionado de un orden singular. Quisiera tener la posibilidad de almacenar todo en ella, pero no es posible, tal como lo dijo François Soulages -en su ponencia El arte y las fronteras del olvido dentro del Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos (Buenos Aires 2015)- "un artista es sobre todo alguien que elige y elimina, así también un archivista no puede

41

[54] BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio* (Madrid: Fondo de la Cultura Económica 1993), 30.

[55] JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores de España 2002), 9.

[56] SOULAGES François. *El arte y las fronteras del olvido* (trad.), Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 1, Buenos Aires Septiembre 2015.

[57] GUASCH Anna María. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar, Passatges del segle XX*, No. 5 (2005), 169.

DISTANCIA: (Habitar) la ausencia

conservar todo, es imposible quedarse con todo, se trata de conservar *relaciones*" [58]. Tales relaciones tendrían que ver entonces con la correlación de los objetos que archivamos y uno mismo, ya que como lo expresó Eric Bonnet -dentro del mismo coloquio- "archivar es trabajar para el futuro, con el futuro"[59]. Esta es la forma en la que funciona mi producción, **una estrategia que me permite estudiar los objetos y los espacios que habito respecto a mi propia memoria.**



12. Perla Cristina García, Bitácora viva: Registro de tiempo.
Frascos de vidrio, naturaleza muerta/viva, agua.
20 x 10 x 3 cm.

42

"No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente."

Elizabeth Jelin (2002)

En una ocasión observando la película de *Ríos y Mareas* del escultor Andy Goldsworthy[60], escuché un comentario respecto a sus incansables viajes relacionados con su producción: "No me gusta esa sensación de estar viajando, tengo la sensación de no estar en mi lugar, de estar desarraigado, y me toma tiempo echar raíces"[61]. Cierto es, que algunos de nosotros necesitamos sujetarnos de algo y sentir que pertenecemos al sitio que habitamos. Sin embargo, también es cierto que **no hay mayor experiencia de libertad y autonomía que el estar lejos de casa, llegar a un sitio donde nadie te espera, nadie sabe quién eres, y nadie notaría tu ausencia si te vas.**

A no ser que desees permanecer un tiempo a "echar raíces"...

[58] *Vid nota 57.*

[59] BONNET Eric. *Archivos y creación artística como fábrica de la memoria.* (trad.) Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 1, Buenos Aires Septiembre 2015.

[60] Andy GOLDSWORTHY es escultor, fotógrafo y ambientalista británico, produce obras de land art de las cuales su importancia radica en lo efímero, la percepción del vacío y las formas simples a partir de objetos naturales.

[61] *Rivers and Tides:* Andy Goldsworthy Working with Time. Thomas Riedelsheimer (2001)

El espacio biográfico[62] donde crecen las raíces bien podría comenzar por la casa, al decir de Arfuch, la morada, en el sentido fuerte de **morar: estar en el mundo**; a no ser que se piense en echar “raíces en el aire”, pues “morar es también deambular”. La casa entonces, “está constituida por las interacciones, los afectos, las rutinas, los tránsitos cotidianos” [63], pero si es la casa el sitio de acopio de memorias íntimas e identidades ¿Qué ocurre al desplazarse de ella?, ¿a dónde se mudan dichas memorias? o ¿es que se quedan en el espacio específico donde se crearon?

Maite Marín menciona al respecto que “cuando la gente se exilia, emigra, viaja o huye, se produce un desplazamiento de lugares que muy a menudo comparte a su vez otro tipo de desplazamientos. Hay objetos que deben abandonarse, a veces a la fuerza, a veces concienzudamente, pero muchos por su relevancia o su simbolismo, son acarreados en el viaje y servirán para la reconstrucción de las nuevas vidas, en los nuevos lugares”[64]. ¿Son entonces los objetos que “acarreamos” aquellos que guardan la memoria del hogar? Y si es así ¿Qué ocurre con el objeto perdido o abandonado? ¿Transmite la misma memoria al resto de la gente? ¿Podría entonces el objeto poseer un *aura* capaz de transmitir una memoria aún con el anonimato de su origen? Baudrillard diría al respecto que “el objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, **un retrato de familia**”[65].

En la actualidad, vivimos con un inminente ritmo de crecimiento de las poblaciones y las ciudades en todo el mundo, cada vez surgen más necesidades que traen consigo la búsqueda de las mismas en sitios ajenos a la ciudad que radicamos. Al menos en México con las condiciones económicas, políticas y sociales del contexto actual, las ciudades pequeñas de provincia crecen mientras la megalópolis se desborda, recibiendo día a día a cientos o miles de personas, mientras al mismo tiempo se despide de otros tantos. Se trata de una ciudad de tránsito constante, a la que acudimos en busca de trabajo, estudios, o

De esta forma los objetos que acumulamos para conservar el recuerdo de alguien o algo, son de vital importancia al momento de emigrar o viajar

[62] Así nombra Leonor ARFUCH al espacio recorrido, habitado, interior y exterior, propio y ajeno, mientras describe las posibilidades de la autobiografía en lo narrativo y lo visual, respondiendo a la interrogante ¿cómo se narra una vida? En su libro *Memoria y autobiografía* (2013).

[63] ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía, Exploraciones en los límites* (Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica 2013), 69.

[64] MARÍN, Maite. *Los objetos y la memoria: pequeña etnografía de un piso en la Barceloneta* (Revista Periferia, Número 13, Diciembre 2010 Universidad de Barcelona), 2.

[65] BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969), 85.



13. Espacios de casa, 2015. Fotografía del archivo personal, espacios habitados, por Perla García.

simplemente una mejor calidad de vida. En tanto al arte se refiere, podría decirse que la Ciudad de México tiene más actividad que cualquier otra en el país, puesto que lamentablemente casi todo está centralizado. Es aquí donde llegan las exposiciones de artistas reconocidos internacionalmente, dónde existen cerca de doscientos museos -siendo una de las urbes con más museos en el mundo-, casi cien galerías de arte[66] y decenas de espacios independientes dedicados a la gestión, producción, exhibición y difusión de artistas. Estas fueron algunas de las razones por las que hace algunos años tomé la decisión de mudarme a la capital del país, dónde solo conocía a un par de personas.

Los viajes traen comúnmente consigo una resistencia al cambio. Que se produce involuntariamente después de un arduo proceso de adaptación que -al menos en mi caso- solicita el nuevo entorno que habitamos, poniendo en cuestión nuestro origen e identidad personal. **Inevitablemente al desplazarnos, nos sentimos desplazados;** tenemos entonces que partir de un centro, de un “yo” o un “nosotros”, involucrado en un sitio específico al que deseamos pertenecer, pero conservando nuestras historias pasadas, las cuales generalmente no están relacionadas este nuevo sitio. Por tanto, asegura Jelin que “el núcleo de cualquier identidad o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del

[66] Según la nota de Juan Carlos Talavera “Censo artístico suma 393 galerías en la República Mexicana” en el Excelsior, publicado el 18 de marzo de 2014, Sección Expresiones.

propio pasado es lo que sostiene la identidad"[67], menciona que actualmente estamos inmersos en lo que podría llamarse –según Huysen- una *cultura de la memoria*, y esta "es en parte una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades"[68].

Para las personas que hemos vivido un proceso de migración o desplazamiento, y que hemos tenido que reconstruirnos lejos de la ciudad natal, donde teníamos nuestras raíces familiares y costumbres, se transforma en una necesidad el permanente replanteo sobre la narrativa de la identidad o la memoria misma, que explica Arfuch: "La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos [...] se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo



14. Ana Gallardo, Casa rodante, 2007, Instalación, video, carromato, muebles y bicicleta. Fotografía de Josefina Tommasi, de la exposición "Un lugar para vivir cuando seamos viejos" en el MAMBA, Buenos Aires 2015.

[67] JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002), 24.

[68] *Ibid.*

usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que en el de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. **No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización -necesariamente ficcional- de sí mismo**"[69]. Estas narrativas tienen que ver con la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales, que según Halbwachs está conformada por la familia, la religión y la clase social[70].

Dicha narrativa, o autoficción es depositada materialmente en los objetos que llevamos en el viaje para recordar -u olvidar- quienes somos y de dónde venimos. Hay quienes incluso deciden abandonar por completo cualquier evidencia de vidas pasadas; se queman fotografías, cartas, diarios, se venden joyas, se tira la ropa y todo aquel objeto



15. Casa rodante, 2007. Ana Gallardo. Instalación. De la exposición "Un lugar para vivir cuando seamos viejos". Fotografía: Perla Cristina García.

[69] ARFUCH, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades* (Buenos Aires: Prometeo 2005).

[70] HALBWACHS, Maurice. "Memoria Colectiva y memoria histórica" en *Memoria Colectiva*, Trad. Inés Sanchez Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004), 37.

personal antes del viaje; o se decide simplemente llegar con una maleta vacía, dispuesta con lo mínimo para comenzar una nueva vida. Puesto que las imágenes pasan, anestesian, y en ocasiones es necesario deshacerse de ellas.

En lo personal, mudarme de casa se ha vuelto una acción recurrente desde mi niñez; mi madre siempre ha tenido una especie de gusto por los espacios nuevos, y también "la mala costumbre" - como diría mi abuelo- del cambio constante, de deshacerse de aquello que a su vista le parece "inservible", aun cuando se trate de un objeto especial que evoque cierto momento de su vida. Nací y crecí en la pequeña y geométrica ciudad de Delicias en Chihuahua, cuando mis padres se separaron me mudé con mi madre y hermanos a la casa de mi abuela (que en realidad tampoco era suya), a los pocos años y por falta de un lugar propio nos mudamos de casa en más de seis ocasiones. En cada mudanza había objetos perdidos, unos cuantos abandonados u obsequiados por falta de espacio para conservarlos. Recuerdo a mi madre "hacer limpia" -como dice ella- cada cierto tiempo solicitando que le entregáramos todo aquello que ya no usábamos o no nos servía. Hasta el día de hoy le sigo preguntando por cosas que en algún momento deseé conservar, y la respuesta es siempre la misma: "no sé, debimos tirarlo o regalarlo a alguien". Tanto así, que un tiempo después de mudarme a vivir a la Ciudad de México -en la cual también he mudado de hogar en al menos 5 ocasiones- mi mamá volvió a cambiar de casa, por lo cual me solicitó vaciarme de pertenencias, pues conservaba muchas cosas "inútiles", me pidió que llevara conmigo todo aquello que necesitara para empezar mi vida en la ciudad, y que dejara únicamente aquello que realmente fuese importante y no pudiera traer conmigo. Una decisión difícil, pues habría que meter todo mi archivo personal en una maleta que se quedaba corta en espacio para contenerlo todo. Así fue que llegué cargando con -casi- todo, en busca de un lugar al que pudiese darle ese sentido de hogar que necesito, una casa a dónde pertenecer o que al menos sirviera de depósito para todos aquellos objetos a los cuales pertenezco.

Con el paso de los años, deambulando entre distintos espacios y viejas viviendas, puedo decir que me he acostumbrado a reconocer estos lugares como propios. Tanto que, al llegar a ellos, me encuentro buscando los rastros que dejaron los otros inquilinos al habitarlos. Nunca falta el hoyo en la pared, donde quizás hubo un clavo y a su vez una fotografía; no falta la mancha en el piso, donde alguien derramó un poco de pintura, ni las marcas en el suelo donde se ubicaba la cama. En ocasiones se observan las capas de color al descarpelarse la pintura de los muros... me pregunto ¿quién estuvo ahí, y cómo es que hizo de ese lugar su propio archivero[73]? ¿Qué contenía? Y posiblemente ¿qué olvidó al irse?"

[71] En referencia a la casa como el depósito del archivo personal.



16. Fotografía del archivo familiar por Perla García.

Andar es no tener lugar" -dice De Certeau- "se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio"[72]. Se trata de **habitar la ausencia**, de viviendas pasadas, y memorias de familia, pues en el lugar nuevo "cambian los objetos, pero no el canto nostálgico sobre ellos", así menciona Emilio Bernini[73] al decir de Jonas Mekas[74] y la recopilación de sus diarios. En estos, Mekas nos da su testimonio sobre el sentimiento inmutable de nostalgia, que ya es parte de su propio ser, y al respecto escribe en sus diarios sobre la incertidumbre de su traslado incesante en un mundo en el que no se tiene *Ningún lugar a donde ir*[75]. "Mientras se siente nostalgia, uno no está muerto, uno sabe que todavía hay algo que ama", escribe hacia enero de 1948 y poco después describe un recuerdo claro de su antiguo hogar, en Lituania:

"Solíamos volver a casa después del trabajo percibiendo un olor a madera y a musgo y a tierra. En cada objeto de nuestro alrededor sentíamos la eternidad. La amistad de la tierra. Cada objeto a nuestro alrededor había sido tocado por nuestras manos. Nuestro padre y nuestros hermanos mayores cortaron los árboles, los talaron y sacaron las piedras, y colocaron los cimientos para la casa, construyeron el techo, cada marco de las ventanas, los bancos, golpearon la arcilla del piso. Y nosotros, los más chicos, lo observamos todo, lo vimos todo. Es familiar y real, cercano. Es bueno sentarse en una casa así, no solo cuando llueve o hace frío, es bueno simplemente sentarse y no hacer nada, hablar con los amigos".
(24 de marzo, 1948).

[72] DE CERTEAU, Michael. *Andar en la Ciudad*, Bifurcaciones, Número 7, julio 2008, pág. 6.

[73] En el prólogo "Exilio y comunidad, Del diario a los Diary Films de Jonas Mekas" del libro *Ningún lugar a donde ir* (Buenos Aires: Caja Negra Editora 2014).

[74] Jonas Mekas es cineasta y poeta Litauano exiliado desde 1949, sus películas son registros sutiles de las situaciones y emociones cotidianas. Desarrolló un método de filmación personal, que consistió en una intensificación de los momentos evanescentes y de lo inmediato. Algunas de sus películas más famosas son *En el camino, de cuando en cuando, vislumbre breves momentos de belleza* (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000) y *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972).

[75] Título del libro traducido del inglés "No where to go". *Ningún lugar a donde ir* (Buenos Aires: Caja Negra Editora 2014), que tiene como precedente el diario (publicado en 1991 por Black Thistle Press) que tituló "I had nowhere to go. Diary of a displaced person".

Porque también hay una opresión del presente

Lo memorable es entonces -según De Certeau- aquello que puede soñarse acerca del lugar[76]. Sin embargo, la nostalgia no termina nunca, incluso cuando se llega al fin del viaje y se establecen relaciones de pertenencia con el nuevo sitio que se habita. Así Mekas menciona: "Estoy intentando desesperadamente crear un conjunto completamente nuevo de recuerdos (urbanos) con los que enfrentar las voces dulces que me llaman para que vuelva a casa. A una casa para la cual, lo sé, se borraron todos los caminos". Para Jonas Mekas, como para muchos tantos, el diario tiene una gran función en la adaptación a nuevos sitios en los que se habita. Es donde confiamos la experiencia diaria del desplazamiento del hogar. **El diario es la preservación del yo, pero también el registro de lo cotidiano, lo que se nos da cada día, o lo que nos preocupa y nos oprime**. Lo cotidiano nos relaciona con el interior[77], y no hay relato más íntimo sobre esta interiorización de las rutinas, que aquel que situamos en las páginas de un diario. Por esta razón, algunas de las piezas que realicé contienen fragmentos de mis diarios (bitácoras) y los recuerdos que conservo en ellos. La escritura de las nimiedades que me acontecen, las sutilezas de la rutina, así como de los sucesos más profundos; es un hábito que, si bien no acostumbro realizar todos los días, me permite conservar el registro de todo aquello que me angustia olvidar. Este recurso, fue indispensable para sobrellevar el choque cultural que tuve al llegar a la ciudad de Buenos Aires en agosto del 2015[78]; con la decisión de no "cargar" con casi ningún objeto de mi archivo llegué a la ciudad con una cámara fotográfica y una libreta en blanco, dispuesta para registrar todo aquello que fuese susceptible de ser anotado. Regresé en cambio con decenas de apuntes, fotografías, objetos encontrados, boletos de subte (metro), tickets del supermercado, y documentos diversos como evidencia del sitio al que no pertenezco. A pesar de no generar ninguna pieza (aún) con estos registros, fueron en gran parte un ejercicio necesario que involucró ciertas inquietudes propias de mi investigación. Las evidencias de este viaje forman ahora parte del archivo personal con el cual seguiré trabajando por largo tiempo para mi producción artística.

[76] DE CERTEAU, Michael. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Trad. Alejandro Pescador (México: Universidad Iberoamericana 2000), 121.

[77] *Ibid.*

[78] Gracias al Programa de movilidad internacional de estudiantes de Posgrado de la CEP (UNAM), con el cual realicé una estancia académica de seis meses en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires, Argentina.

Éste último viaje -realizado con el apoyo del Programa de Movilidad de la UNAM- tuvo gran impacto en la investigación que ahora presento, pues enriqueció en gran medida el estudio de la experiencia cotidiana al estar lejos de casa, y el análisis constante de la identidad personal. Buenos Aires es una ciudad grande, tranquila, que conserva siempre un estado recurrente de nostalgia. La mayoría de la gente vive en la añoranza de un tiempo de estabilidad, económica y especialmente social. Llegué sin esperarlo, a un lugar donde mantener la memoria es sin duda una prioridad para todos. La sociedad recuerda con la consigna de no repetir la historia. Y es que, lamentablemente el país estuvo sometido en una dictadura militar desde 1976 a 1983 por el Gral. Jorge Rafael Videla quien impuso el terrorismo de Estado que, fuera de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado, dirigido a destruir toda forma de participación popular. El régimen militar puso en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población y así imponer el "orden", sin ninguna voz disidente. Se instauró el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de Argentina. Estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales y otros fueron secuestrados, asesinados y "desaparecieron". Se habla de más de 30,000 desaparecidos. Mientras tanto, mucha gente se exilió. Estos hechos trajeron grandes consecuencias en la historia del país, y es tanto el daño que la gente aún lo recuerda y lo comenta en todo momento posible. En la ciudad no solo hay parques y monumentos en memoria a las víctimas, hay archivos, museos, talleres, libros, centros de investigación y actividades culturales relacionadas a estos hechos. La memoria social de la dictadura se divide en miles de memorias íntimas, de pérdidas de familiares, de secuestros, asesinatos, robos de infantes, pobreza, exilios, etc. Durante mi estancia en la ciudad pude relacionarme de cerca con algunas de estas historias personales, que influyeron en la interpretación de la identidad y la memoria individual que presento en este documento. Además de la asistencia a talleres y coloquios relacionados con la memoria y el archivo, como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en donde me relacionaron con la obra de artistas que trabajan con el tema, y donde escuché personalmente a la Dra. Leonor Arfuch[79], quién es parte fundamental de la bibliografía de éste documento.

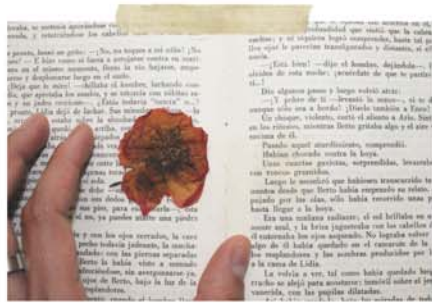
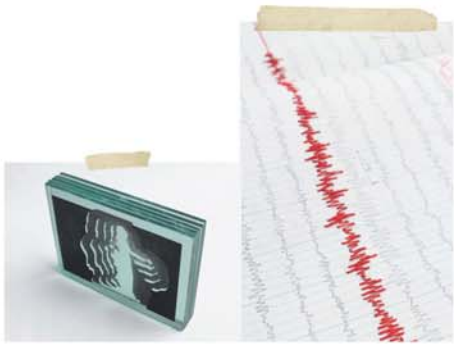


17. Vista del barrio Recoleta desde la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Argentina. Octubre 2015 por Perla García.

[79] Leonor Arfuch es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesora e investigadora de la misma universidad. Ha sido profesora invitada de la Universidad de Essex, de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Universidad Autónoma Metropolitana y de varias universidades argentinas y latinoamericanas. En 1998 obtuvo la Beca Thalmann, de la Universidad de Buenos Aires, en 2004 el British Academy Professorship Award y en 2007 la Beca Guggenheim.







SOBRE LA MEMORIA (Deconstrucción)

“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.”

Jorge Luis Borges (2005)

La deconstrucción[80] de este proyecto se presenta como tal, a continuación, en fragmentos. Como la memoria misma, fragmentos derivados de un objeto específico del archivo y compuestos por una selección de imágenes de las obras realizadas, un conjunto de reflexiones sobre el proceso mismo de creación, así como todos los referentes teóricos y artísticos que contribuyeron en la investigación-producción.

Antes de deconstruir esta memoria –o más bien un trozo de ella- me he permitido agregar otro apartado o nota de orientación por la que me es imprescindible aclarar ciertos puntos para el entendimiento de la estructura de esta tesis y de la decisión de presentarla como una especie de catálogo-bitácora de trabajo:

[80] Utilizo el término *deconstrucción*, sin la intención de hacer referencia en tanto a la teoría de Jacques Derrida, y más bien tomando la definición más simple de la palabra “deconstruir” determinada por la Real Academia de la Lengua Española como la acción de “deshacer analíticamente los elementos que constituyen una estructura conceptual”. En el sentido de “desmenuzar” la memoria personal y analizar los retazos que la componen.

(Produciendo investigación)



18. Fotos de archivo familiar López Zubía, 2015.
Fotografía de Perla García.

64

Una de las problemáticas comunes en el arte contemporáneo y su estudio académico es definir concretamente lo que es una investigación artística, y es precisamente por la relación de la investigación que realizamos los artistas visuales con la producción como parte -o resultado- de ésta. Generalmente, el estudiante artista-investigador trabaja con la práctica artística o la poética de su obra y por otro lado construye una reflexión conceptual sobre ese proceso. En la mayoría de los casos, la reflexión teórica permanece aislada a la producción e incluso no se genera paralelamente a ésta. Hablo especialmente del estudio de artes a nivel de posgrado, donde la asociación de éstas dos investigaciones (teórica y práctica) me parece particularmente importante, pues al tratarse de dos operaciones que erróneamente se consideran opuestas entre sí, se vuelven distantes, provocando que el artista se involucre en dos procedimientos desiguales que si bien, deberían ser parte de un solo proceso, al final los resultados presentan también dicha diferencia, y en el peor de los casos la investigación se vuelve ajena al producto u objeto artístico, o viceversa.

Lo esencial de dicho debate es demostrar que **existe un fenómeno como la investigación en las artes visuales según el cual la producción artística es en sí misma una parte fundamental del proceso, y la obra de arte es, de cierta forma una evidencia de esta búsqueda.** A partir de éste discernimiento surgió una interrogante que me fue indispensable

aclarar para la *deconstrucción de la memoria* que a continuación presento: ¿Qué hace que una práctica artística sea un proceso de investigación?

Para responder tal pregunta me resultó interesante considerar la relación entre la *investigación* en el arte y la *experimentación* en la producción artística, que menciona Roberto Fajardo[81] y propuesta por Anna Barros[82] por hallarlo más fiel al sentido etimológico de la raíz latina de la palabra *investigación*, relacionada con la idea de proceso, imaginación, lo desconocido, la intuición. Cabe mencionar que la *experimentación* fue una de las estrategias fundamentales usadas para la realización de éste proyecto de investigación ya que me interesaba bastante intervenir un poco más en las formas de producción multidisciplinarias del “arte contemporáneo” (actual) puesto que mi formación artística la realicé en un Instituto centrado en el abordaje académico de técnicas tradicionales, dónde el resultado estético final de la obra se estimaba un poco más que el fundamento, la *investigación* o el proceso como obra misma.

Volviendo a la relación que menciono entre los términos de *investigación* y *experimentación*; si analizamos brevemente el significado de cada una de éstas palabras encontramos que, según la Real Academia de la Lengua Española *investigación* se refiere a la acción y efecto de investigar. Investigar es entendido como “hacer diligencias para descubrir algo”[83]. En cuanto que la palabra *experimentación* se refiere a experimentar que significa “probar y examinar prácticamente la virtud o propiedad de algo”[84]. Al observar con atención la diferencia entre éstos dos términos, veremos que *investigar* supone una intencionalidad específica, o de algún modo determinada, mientras que *experimentar*

[81] Roberto Fajardo González nació en Panamá; realizó todos sus estudios en Brasil: de Licenciatura en pintura y dibujo, Postgrado en Historia del Arte, Maestría en Artes Visuales, y Doctorado en Poéticas Visuales; así mismo inició su carrera profesional en Brasil. Ha realizado investigaciones sobre la semiótica de la imagen, y es catedrático del curso de artes visuales de la Facultad de bellas artes de la Universidad de Panamá. Autor del artículo La investigación en el campo de las Artes Visuales en el ámbito universitario, disponible en internet, entre otros.

[82] BARROS, Anna. *Pesquisa em artes plásticas*. (Org. A. Dutra Pillar). Editora de la Universidade UFRGS: Porto Alegre, 1993.

[83] Diccionario de la Lengua Española DRAE 22a Edición, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=investigar> (consultado el 20 de febrero del 2015).

[84] Diccionario de la Lengua Española DRAE 22a Edición, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=experimentar> (consultado el 20 de febrero del 2015).

Se trata de un proceso complejo donde también cuestionamos nuestra producción

se trata más bien de una disposición para identificar, cosas o situaciones que puedan interesarnos. En todo caso, podríamos decir que en la experiencia de la creación artística las cosas están en una disposición relativa, ya que aquello que se investiga está contenido en el propio acto de experimentar y producir a partir de cierta intención predeterminada.

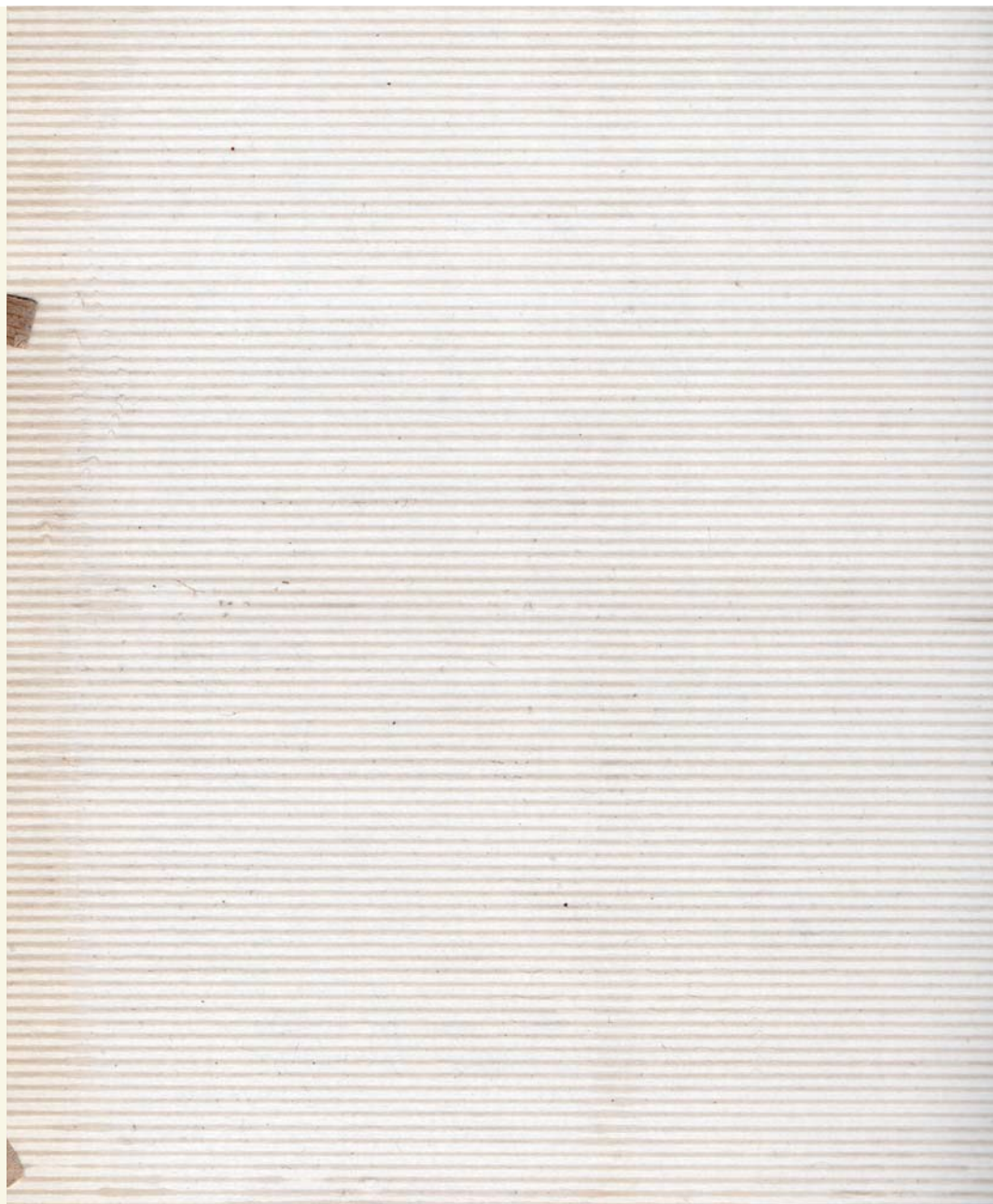
Si bien la condición académica no es necesaria para la producción de obra de arte, una vez que el producto artístico está inmerso en un contexto académico, resulta necesario establecer y conocer ciertos parámetros para su análisis[85]. Aquí es donde toma lugar la investigación, la reflexión teórica de los procesos y la condición física del objeto, es decir los recursos plásticos que fueron usados y el sustento conceptual que tienen según otras disciplinas.

En mi experiencia podría afirmar que **la investigación se construye simultáneamente a la producción, mientras experimentamos con el proceso de creación del objeto artístico**. Y que la misma producción constituye un fenómeno de investigación en sí, que requiere de una metodología determinada y reflexiona sobre el acto creativo mientras éste se lleva a cabo. En este contexto, como lo menciona Fajardo, la investigación se presenta como una operación de confrontación entre la propia producción y una reflexión, una sistematización del conocimiento. Para el artista el proceso es una condición necesaria y absoluta. Es importante mencionar que el artista investigador se ve así mismo, antes que cualquier cosa, como artista y decir que se es artista “es saber que se es capaz de proponer un hacer que se presenta como un evento creativo potencialmente inevitable, del orden de la experiencia”[86].

De esta forma es que presento a continuación un conjunto de estudios, derivados de una investigación originada en la intención de indagar en diversos lenguajes de producción artística, que resultan en varias obras intentando una aproximación al conocimiento a través del discurso o reflexión de la experiencia sobre los objetos creados.

[85] FAJARDO GÓMEZ, Roberto. *La investigación en el campo de las artes visuales y el ámbito académico universitario*, www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo.pdf (consultado en julio del 2016), 3.

[86] *Ibid.*, 8.



Álbum de Familia (Una ficción, un origen)

“Las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía [...] Una fotografía pasa por una prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre, queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen”.

Susan Sontag (2006)

Quiénes somos, de dónde venimos, a qué pertenecemos y especialmente cuál es nuestro origen

71

Cuando hablamos de identidad nos referimos a la circunstancia de ser una persona o cosa en concreto y no otra, determinada por un conjunto de rasgos o características que nos diferencian de otros individuos. **Identidad tiene que ver con identificarse con algo**, con alguien, **la inminente necesidad de construir nuestra propia historia**.

La memoria, es el principio y la estructura de la identidad de todo ser, recordar es sin duda una «actividad vital humana», “define nuestros vínculos con el pasado, como sostiene Andreas Huyssen, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro”[87]. Entonces partiendo de éste pasado registrado en la memoria y por decisión propia, es que organizamos nuestro constructo personal: la identidad. Incluso aquellas personas que construyen dicha identidad rechazando su origen requieren de un pasado del cuál apartarse. En el arte, una gran cantidad de artistas han trabajado (y lo siguen haciendo) con la estrategia de la autobiografía para abordar la remembranza de su pasado, algunos de ellos aludiendo a su lugar

[87] GUASCH Anna María, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Passatges del segle XX*, No. 5 (2005), 159.



19. Álbum personal de 1989. Fotografías y objetos de Gloria López Zubia. Fotografía de Perla García, 2016.

72



20. Ejercicio de pieza express en el Taller de producción con el Mtro. Ignacio Granados. Perla García, 2016.

73

Memoria: Deconstrucción de archivo personal

de origen, y otros específicamente a su familia o eventos relacionados con el lazo sensible que tienen (o tuvieron) con ella. Y es que la familia es por lo general el núcleo básico de formación de identidad, un grupo de seres con los que conformamos un proyecto de vida en el que se comparten afectivamente costumbres, tradiciones, gustos, recuerdos, etc. De esta manera es que, inevitablemente y en algún punto de nuestra producción artística trabajamos con el origen propio: exaltándolo, añorándolo, inclusive censurándolo o increpando sobre el mismo. Un ejemplo claro sería el caso de la escultora Louise Bourgeois, que tras largos años de producción trabajó constantemente sus obras bajo la influencia de la relación conflictiva con su padre, y en sus obras tardías en tela una reorientación psíquica hacia su madre. Como ejemplo la instalación *Untitled* de 1996, la cual forma parte de una se-



21. Louise Bourgeois, *Untitled*, 1996. Tejido, caucho, acero y medios mixtos. 283 x 297 x 254 cm. Imagen del Museum of Modern Art (MoMA).



22. Negativos de fotografías inéditas sobre la boda y luna de miel de mis padres, 1985. Fotografía por Perla García

74

75

Espacio privado
adaptado para
anidar nuestra
historia personal,
nuestra forma
de vida

rie de piezas que asemejan una especie de percheros en donde cuelga algunas prendas femeninas personales sobre huesos de origen animal; "A excepción de algunos vestidos que habían pertenecido a su madre, todas las prendas utilizadas las había llevado ella en diferentes etapas de su vida, desde la niñez hasta la vejez. Por lo tanto, las piezas de poste en realidad son una serie de autorretratos compuestos. Para Bourgeois, quien dijo que sus memorias eran sus documentos, estas prendas forman otra especie de diario. Girando en torno a los temas de memoria, identidad y sexualidad," las piezas de poste marcan el inicio de la 'canibalización' realizada por Bourgeois a textiles de su pasado, el uso de objetos encontrados y una identificación poderosa con su madre"[88].

Bourgeois hace uso de los objetos que conformaban su hogar, objetos que la relacionan a ella misma dentro de este núcleo familiar, una familia de restauradores de tapices en París. Es común, en el arte autobiográfico recurrir a la insinuación del hogar, pues como explica Baudrillard, compone un organismo cuya estructura es la relación patriarcal de tradición o autoridad, y "cuyo corazón es la relación afectiva compleja que liga a todos sus miembros. Éste hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, *personificar* las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma"[89]. **Hogar es el lugar primordial que habitamos.** Bien dice Georges Perec que "vivir

[88] LARRAT-SMITH Philip, *Louise Bourgeois Petite Maman* Cuadernillo de exposición, (México: Museo del Palacio Nacional de Bellas Artes, 2013).

[89] BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969),14.

es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse"[90] y es la casa, precisamente el refugio para -casi- cualquier tipo de golpe. Ahora bien, en torno a nuestro comportamiento ritual y nostálgico dentro de este espacio, "son los objetos en que nos reconocemos, ante los fetiches que abarrotan nuestra casa, en los que de algún modo está depositada nuestra memoria -que podemos reconstruir en el sentido de nuestra- y fijar nuestra identidad"[91].

Dentro de la gran cantidad de objetos personales y cotidianos en los que se conserva y guarda la memoria de una familia, se encuentra el tan conocido *álbum fotográfico familiar*, ese artefacto con una importante función social y familiar desde sus inicios. Que si bien, en la actualidad ha sido reemplazado por los medios digitales y electrónicos, hasta hace algunos años era uno de los elementos reconocidos por transmitir la historia del crecimiento familiar por generaciones. El álbum familiar, consagrado casi como un ente u objeto artístico en la familia, una bitácora de vida; es el archivo donde se agregaban los eventos y sucesos más relevantes protagonizados por alguno de los miembros del hogar. Un nacimiento, una boda, la cena navideña, un viaje, una graduación, hasta cualquier actividad cotidiana donde la cámara estaba presente para perpetuar aquél momento y recordarlo aun ante la ausencia de algunos. En el mostramos las historias que queremos contar, de la forma en que queremos que sean relatadas; se trata de una selección de imágenes, una edición compuesta también, en algunos casos, por documentos agregados a las fotografías, datos específicos como lugares y fechas. Podría decirse también que es una especie de autoficción[92] que decidimos hacer sobre nuestra historia personal. "Toda fotografía es memento mori" [93], según Susan Sontag hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Como el fuego del hogar, dice Sontag, las fotografías sobre todo las de personas, de un pasado

76

[90] PEREC Georges, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos 2001) 25.

[91] VASQUEZ ROCCA Adolfo, *La arquitectura de la memoria. Espacio e identidad*, A parte rei Revista de filosofía No. 22 (2005), 6.

[92] Leonor Arfuch menciona el término autoficción, siguiendo a Regine Robin, para definir la autobiografía como "una ficción que alguien decide hacer de sí mismo pero que no hace de él un autobiógrafo [...] sino un autoficcionario, un artista que extrae de sí emociones, sensaciones, imágenes de lugares y gentes y los pone en palabras" en su libro *Crítica cultural entre política y poética* (2007), pág. 46.

[93] SONTAG Susan, *Sobre la Fotografía* (Mexico: Alfaguara, 2006), 32.

Una fotografía
es a la vez una
pseudopresencia
y un signo de
ausencia

desaparecido, incitan a la ensoñación. **Hablar de fotografía es invariablemente hablar de memoria**, pues colman los espacios vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y del pasado[94], más aún cuando tenemos un lazo afectivo con la persona retratada, pues en el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene su último refugio el valor de culto de la imagen, como lo mencionaba Walter Benjamin "en las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación" [95].

El álbum familiar es tan importante entonces que, ya varios artistas lo han utilizado como recurso para tocar ciertos temas íntimos y reconocibles para el espectador. Tal es el



23. Christian Boltanski, *L'album de la famille D*, 1971. Instalación. 150 tirajes blanco y negro encuadrados en blanco. 220 x 450 cm. Imagen de Atlas Revista de fotografía e imagen.

[94] SONTAG Susan, *Sobre la Fotografía* (Mexico: Alfaguara, 2006), 42.

[95] BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca 2003), 58.

77

caso de Beatriz Cabot, artista argentina quién se dedicó a recolectar todas las fotografías y documentos hasta antes de la desaparición y muerte de su esposo en 1977 a causa de la dictadura militar. En "Álbum de familia" Cabot rinde homenaje a la historia de su marido desaparecido a través de unas pocas imágenes familiares de ella, su esposo e hijos, además de recortes de diario y actas policiales, de aquellas que dan cuenta de cómo la vida se impone a la muerte. Otro caso sería la pieza de Christian Boltanski, "L'album de la famille D". Que parte de la idea de reconocerse en la intimidad del otro. Varias decenas de fotografías que son sustraídas del álbum familiar de un amigo son expuestas en una instalación, mostrando una historia de una familia común y desconocida, que al igual que la mayoría, documentó su vida para preservar su identidad. Boltanski decía que "una foto de alguien tiene una verdadera relación con esta persona, más que un cuadro" como explicar eso: "es la relación entre el sujeto y el objeto; una foto es un objeto, pero ese objeto es también el recuerdo de un sujeto. Cuando uno ve una foto, uno dice: Ahí hubo alguien".[96] Sin embargo Boltanski no usa las fotos de su familia sino de alguien ajeno a su intimidad -acudiendo a la *autoficción* antes mencionada- y al respecto menciona, que nunca habría recurrido a su propia familia, por tanto ha habido un deseo que está presente de ocultar o no decir siempre cosas sobre su infancia, de querer sustituir su infancia por otra[97].

Los lazos familiares, contribuyen siempre en esta ansiada identidad que mencionaba en un principio. De esta manera fue que conmovida por la inquietud que desde hace varios años me invade como una especie de sueño recurrente, decidí trabajar para mi producción, con la parte fundamental del álbum familiar: mis padres. Quienes extrañamente, no figuran más que en unas cuantas fotografías, ya que después de su separación la evidencia de aquella unión -que yo apenas recuerdo- fue descartada. Desde entonces las pocas imágenes donde ellos aparecen, relatan una historia en donde mis hermanos y yo ya existimos. **Imágenes que funcionan como fragmentos, como ruinas, como espacios violados, sobreviviendo de las huellas del pasado**[98]. Sin embargo, no existen más rastros

[96] RAMOS, María Elena. *Entrevista a Christian Boltanski* en julio de 1998 del libro *Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007* (Caracas: Editorial Equinoccio 2007), 35.

[97] MENENDEZ Ramón y RODRÍGUEZ María Inés, *El hombre de los suizos muertos: Entrevista a Christian Boltanski*, *Atlántica* : revista de arte y pensamiento No. 28 (España: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000).

[98] GUASCH Anna María, *Autobiografías visuales. Del Archivo al índice* (Madrid: Siruela 2009), 20.



24. Mamá en la playa, fotografía de la luna de miel en Mazatlán, Noviembre de 1985.



25. Papá juntando caracoles en un calcetín, fotografía de luna de miel de mis padres en Mazatlán, Noviembre de 1985.

de aquella historia anterior a mi nacimiento. Y me pregunto, ¿Cuán importante es para el ser humano conocer esto? ¿Por qué es que me inquieta saber cómo se dio el origen de esa relación y si realmente existió ese lazo afectivo que yo nunca logré ver? ¿Por qué es que no conozco evidencia alguna de esa unión?

Tal como mencionó Juan Travnik "La fotografía de mi mamá cuando se casó con mi papá, al menos para mí ¡son más que importantes!". En su ponencia *Fotografía, archivos y memoria* – del *Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memorias, artes y archivos* en Buenos Aires – aseguró que los álbumes familiares son de vital importancia como raíz de identidad. Sin embargo, agregaba, "todos sabemos que en los álbumes familiares hay personajes que no se muestran, hechos que no se cuentan y situaciones que nunca se saben. Como la memoria cosas que se tapan, otras que se olvidan"[99].

Indagando desde hace algunos años en mi propia historia personal, mirando el álbum que mi madre había hecho sobre mí y mis primeros años de vida (puesto que ha hecho un álbum exclusivo para cada uno de sus hijos), me preguntaba ¿qué hubo antes de esto? Y ¿dónde está el álbum exclusivo de mis padres, sus fotos de novios, sus viajes? ¿y dónde están las fotos de su boda? Descubrí que de las decenas de fotografías que deberían de existir de tal evento tan importante –y de las cuales no conocía ninguna- mi madre solo conserva una colección de 39 negativos de la boda y luna de miel. Negativos que no se habían vuelto a revelar después de casi 30 años del suceso. Del resto de las fotos no hay rastro.

Como mencionaba sobre este reconocido archivo familiar, es el álbum de bodas un elemento importante con el que se acostumbra rememorar el principio de la historia en un hogar. Y ya desde hace décadas, se solía colocar en casa de los abuelos la clásica fotografía a blanco y negro, de sus hijos vestidos de novios. Es el retrato de familia, la fotografía de casamiento, el retrato de pie o de medio cuerpo del propietario en la sala, según Baudrillard, el espejo diacrónico de la familia[100].

Una pieza clave en las familias mexicanas, donde la religión juega también un papel importante, y el matrimonio era –y sigue siendo en algunos casos- más que una alianza una meta de vida que todo padre espera que sus hijos lleven a cabo. Ese momento tan esperado, que es imposible retener más que en dichas fotografías del suceso. Pues, como

[99] TRAVNIK Juan, *Fotografía, archivos y memoria* del Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 3, Buenos Aires 2015.

[100] BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969), 85.

diría Susan Sontag "la vida no consiste en detalles significativos, iluminados con un destello, fijados para siempre. Las fotografías sí"[101], por esta razón es que tanto las fotografías como el álbum de la familia se vuelven objetos de culto. Porque después de todo, no se trata de recuperar el pasado (como si eso fuera posible). En todo caso, a lo máximo que se puede aspirar es "a convocarlo desde el presente, desde el lugar que ocupa aquel que se da a la tarea de invocarlo"[102].

Después de obtener los negativos fotográficos mediante varias negociaciones con mi madre, me di a la tarea de revelarlos nuevamente para conocer por primera vez las únicas imágenes que quedan hasta hoy de la boda de mis padres. El descubrimiento visual del suceso me produjo una sensación inesperada: El desconocimiento seguía ahí. En primera instancia, al mirar las imágenes, no logré reconocer a ninguno de los dos, aun cuando anteriormente ya conocía su joven aspecto por fotografías diversas –en las que nunca aparecían juntos- en esta ocasión eran solo dos desconocidos besándose, brindando y partiendo un pastel. Las figuras parecían separarse del fondo, como si una especie de contorno invisible los arrancara de la escena haciendo aún más evidente su atuendo de bodas. Entendí entonces que no podría trabajar de otra manera, la pieza tendría que tener esta relación de la imagen, figura-fondo. Porque en este caso, yo también era un espectador descubriendo una escena nueva, donde dos sujetos festejan ese día que se supone, no deberán olvidar nunca.

Considero que la producción artística surge desde el conocimiento de la materia, las diversas técnicas, teorías y referentes, pero sumado siempre a la experiencia cotidiana. Y por tal razón la solución formal de este tipo de piezas que tienen que ver con situaciones personales, autobiográficas o íntimas se puede encontrar en la experiencia y relación con el objeto. No solo desde y para el objeto como signo, sino desde el "yo" con el objeto como símbolo. Vázquez Rocca dice que "en un sentido práctico puedo comportarme humanamente hacia un objeto sólo en tanto el objeto se comporta de manera humana hacia mí" y que el objeto es significativo en la medida en que es rico en historia y en asociaciones imaginarias y reales[103]. Es en la vida misma, que surge el acto creativo mediante el estudio y trabajo de la materialidad de las cosas.

[101] SONTAG Susan, *Sobre la Fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 120.

[102] ALONSO Rodrigo, *La necesidad de la memoria*, publicado en Ejercicios de memoria Catálogo (Buenos Aires: MUNTREF 2006), 3.

[103] VÁSQUEZ ROCCA Adolfo, *La arquitectura de la memoria. Espacio e identidad*, A Parte Rei Revista de filosofía, No. 22 (2005), 37.

Boltanski decía "A mí me gusta y me divierte siempre decir que cuando trabajo me quedo acostado y las ideas llegan, pero no es verdad" y aseguraba que para tener ideas se tiene que estar en el taller, mover las cosas, ponerlas en la pared, etc. pues "es dentro de la forma donde la cosa se crea, no en la idea. El trabajo, por más que sea, es formal. Hace falta que las cosas se materialicen"[104]. Por ello, en la producción de cada pieza de ésta investigación, reafirmo la importancia del *proceso*, el *registro* y la *experimentación*.

Dentro de esta búsqueda es que se encuentra eco en distintas producciones, con el mismo tipo de inquietudes. Como otro ejemplo podría mencionar la serie de "Historia, memoria y silencios" de Lorena Guillén Vaschetti. Fotografías de un antiguo álbum fami-



26. Lorena Guillén Vaschetti, *Historia, memoria y silencios*, 2009. Fotografías, diapositivas, y negativos. 40.6 x 40.6 cm. Imagen de Artemisa Gallery, Nueva York.

liar recuperadas, escogidas, y manipuladas por sí misma, antes que la madre de Guillén Vaschetti las lanzara a la basura. Se trata de una investigación en el pasado de su familia, y como resultado presenta además de una serie de fotografías que aluden a momentos de complicidad, diapositivas envueltas en un trozo de papel y sujetas con una liga plástica, e inclusive rollos fotográficos con etiqueta, que decide exponer como la evidencia de "algo" que no se muestra por completo al espectador. La imagen está ahí, pero no puede ser vista.

[104] RAMOS, María Elena. *Entrevista a Christian Boltanski* en julio de 1998 del libro *Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007* (Caracas: Editorial Equinoccio 2007), 31.

Solo se alude su presencia. Además seres y objetos están ligados, según Baudrillard, y "los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convertido en llamar su *presencia*"[105].

Jugar con la capacidad del imaginario humano a partir de la experiencia estética es uno de los objetivos principales de este proyecto. **No es solo el artista quien hace la obra para dejarla intacta a la vista de todos. El artista dispone un objeto, la lectura del espectador completa este proceso.** Me interesa principalmente creer en la posibilidad del espectador para imaginar y crear la parte faltante de una pieza, lo que se hace evidente pero no visible. Haciendo *presencia* a través de la *ausencia*. La falta de algo, la existencia del vacío.

La obra, la cual nombré "*El álbum que no existe*" es entonces resultado de la experiencia de conocer y desconocer a mis padres, generar un recuerdo nuevo de un acontecimiento desconocido. La pieza está compuesta por las fotografías intervenidas con recortes que eliminan a los protagonistas de la escena; colocadas entre vidrios, juegan con la profundidad de los personajes principales, enviándolos al frente o al fondo como si se tratase de una escenografía, el resto de las personas que si aparecen en las fotos se pierden entre los contornos del recorte.

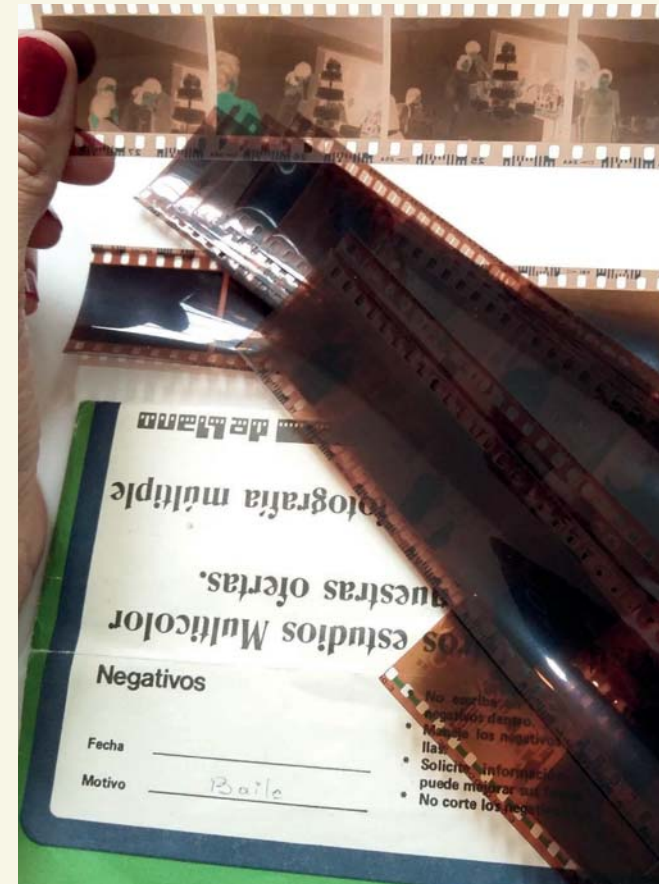
La pieza presenta una ruptura visual, de figuras, de fondos. Y también una ruptura amorosa, familiar. Las figuras son desconocidas por una idea o noción preconcebida en donde no pueden ser visualizadas juntas. Porque no existe recuerdo que las relacione como similares o acompañantes una de la otra. La disociación de la imagen representa también una disociación del matrimonio que se presenta; la separación de los fondos, el distanciamiento real, del cual soy testigo. El vidrio es también un elemento importante, que muestra a través de su transparencia pero a la vez captura y encapsula la escena en un ambiente neutro y puro. Tal como explica Baudrillard "El vidrio materializa, en grado supremo, la ambigüedad fundamental del ambiente: la de ser, a la vez, proximidad y distancia, intimidad y rechazo de ésta, comunicación y no-comunicación. Embalaje, ventana o pared el vidrio instaura una transparencia sin transición: Se ve pero no se puede tocar"[106].

La colección de fotografías conforma ahora parte de mi propio álbum familiar, sin protagonistas ni personajes principales, solo fragmentos de una escena que muestran un hueco, volviendo al presente un evento y denotando una ausencia en forma de cráter

[105] BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969), 14.

[106] *Ibid*, 44.

sin fondo. El formato pequeño de las piezas alude al carácter común del antiguo revelado de rollos de 35 mm, con el cual se llenaban las páginas de los álbumes. De esta forma se exponen 10 de las 39 fotografías que ahora conservo digitalmente, sin alguna especie de marco y retenidas solamente entre vidrios superpuestos, cual objeto de estudio, análisis o simple contemplación. Anna María Guasch diría entonces, citando a Walter Benjamin que "el pasado solo se puede ver como imagen"[107] y por tanto la cámara fotográfica se puede considerar por ello una máquina de archivo.



27. Negativos de fotografías inéditas sobre la boda de mis padres en 1985.

[107] GUASCH Anna María, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 246.

PERLA CRISTINA GARCÍA.
EL ÁLBUM QUE NO EXISTE, 2016.
FOTOGRAFÍAS Y VIDRIO CON RESINA POLIÉSTER.
10 PIEZAS DE 20 X 15 CM.















Tiempo (El Instante indisoluble)

“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”

Jorge Luis Borges (1946)

Considero que el tiempo es sin duda el principio del cambio constante en la historia del hombre, en la cual la memoria se encarga de propiciar la necesidad evolutiva que nos mantiene buscando la superación y el crecimiento de lo que consideramos que somos. Así mismo en el arte, décadas atrás algunos artistas visuales con el afán de expandir su producción plástica más allá de las manifestaciones tradicionales y romper los paradigmas establecidos, se dedicaron a explorar distintas vertientes creando una metamorfosis de éstas. De ellas surgieron nuevas tendencias, como por ejemplo la performance, la instalación, el arte objetual, body art, entre otros. Hasta hoy, dichas expresiones artísticas siguen siendo recurso de producción para aquellos artistas contemporáneos interesados en la multidisciplina. Al comenzar a producir mi investigación y analizando los objetos personales con los que decidí trabajar, me vi en la necesidad de explorar éstas tendencias para la creación de obra en éste proyecto, puesto que el discurso de las piezas radica en los valores añadidos de los objetos como portadores de memoria, “valores fuera de la constitución y significado original de la pieza, creados a partir de su descontextualización”[108].

[108] MARCO SUCH, María. “Estudio y Análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante” (tesis doctoral, Depto de Humanidades Contemporáneas de la Universidad de Alicante, 1999), 18.

De la inquietud de involucrar al espectador con la pieza dentro de un espacio no circundante sino activo, surgió la elaboración de una instalación que involucra los conceptos de tiempo y memoria. Ya que la instalación artística es una de las manifestaciones caracterizadas por la intervención del espacio, que en ocasiones suele ser efímera y requiere de la interacción con el público para darle un sentido completo, me resultó idóneo éste abordaje para la representación del tiempo.

La propuesta de instalación, que lleva por título "Instante insoluble", se originó después del análisis propuesto sobre los objetos pertenecientes a mi archivo. En éste caso, un conjunto de 24 bolsas de suero fisiológico que conservo como recuerdo de los últimos 15 días de vida de mi abuela, quien padeció Alzheimer y estuvo hospitalizada antes de fallecer. Para hacer referencia a la enfermedad caracterizada por la demencia y a la fragilidad matérica en la que estamos inmersos como seres humanos, empleé distintos elementos que presentan de forma visual y simbólica la disolución de los recuerdos a través del tiempo, así como la degradación física provocada por el mismo. Además del uso de las bolsas de suero, requerí de ciertos insumos médicos que hace algunos años fueron tan cotidianos en mi vida por la cercana relación con mi abuela, de la cual también fui enfermera y cuidadora personal. Primero realicé una investigación usando como fuente a mi familia y la documentación que poseían de la vida de mi abuela, con esto recolecté un conjunto de 133 fotografías donde se registró algún suceso importante donde ella estuviera presente, así como 3 documentos que refieren a su existencia; un acta de nacimiento, acta de matrimonio y carnet del seguro médico. Agregué también como parte de los documentos, una serie de 20 fragmentos de mis diarios personales dirigidos a ella, y en los cuales se contiene un recuerdo específico.

La propuesta se montó en una habitación blanca de 12 metros cuadrados. Distribuidos a distancias equitativas en las paredes coloqué con cinta médica impermeable, en forma de parches, 9 collages formados con reproducciones de las fotografías, los documentos y los fragmentos de mis diarios impresos en papel de algodón con tintas a base de agua. En la parte superior de cada grupo de fotografías se instalaron las bolsas de suero llenas de agua y que por medio de un normogotero humedecían una base de algodón colocada por debajo de las impresiones. El algodón al llegar a su capacidad máxima de absorción transfería el líquido a las reproducciones impresas, disolviendo gradualmente la tinta y por consiguiente la imagen plasmada en el papel. Al centro de la habitación instalé una base cuadrangular blanca, en ella se encontraba otro collage adherido de la misma forma pero en posición horizontal y por encima de éste una bolsa de suero suspendida desde el techo que repetía el mismo proceso de goteo para la disolución de las imágenes.



28. Fotos de archivo familiar López Zubía y acta de matrimonio de los abuelos, 2015. Fotografía de Perla García.

Transcurrieron 15 días, de goteo lento y constante, equivalentes a los días que mi abuela recibió su medicación a través de las mismas bolsas de suero. Al finalizar este tiempo, la mayoría de las fotografías y documentos se disolvieron gradualmente por la humedad formando patrones de color abstractos, lejanos a cualquier figuración o rastro humano anteriormente contenido en el papel.

La pieza se construyó entonces no solo con los elementos materiales que la conforman, sino con el cambio en el que estos se ven afectados por el intervalo que transcurre mientras se conservó expuesta. La singularidad de la obra radica en su carácter efímero; en el ambiente que se recrea en éste pequeño espacio en donde los elementos se muestran fuera de un contexto que remite al escenario cotidiano de un hogar, y en todo caso cercano al pulcro aspecto de un hospital sumado a la connotación inherente de las bolsas de suero, y a pesar de la inexistencia de otro equipo o mobiliario médico en la habitación. Aquí las agrupaciones de imágenes disueltas sobre los muros blancos pretenden permitirle al espectador observar la fragilidad de estos registros, en los que aun sin conocer a la persona ausente o los sucesos exhibidos en ellos, podría reconocer la necesidad común por la que acostumbramos conservarlos: **la intención de permanencia del recuerdo o historia familiar.**

Se dice que para todo hombre, la unidad de tiempo más importante es la de su propia estancia en la tierra[109]. Así como cualquier ser orgánico es susceptible a cambiar de color o forma al degradarse con el paso del tiempo, las reproducciones digitales de las fotografías y textos presentan esta vulnerabilidad en la que nos encontramos inmersos. Cuando envejecemos nuestra piel se arruga y se viste de manchas o lunares que perduran como marcas de lo que hemos vivido a lo largo de nuestra vida, y en cada otoño las hojas de los árboles se vuelven amarillas y caen, recordándonos que somos parte de un ciclo dónde el tiempo es el factor inevitable de nuestra existencia, pues “el tiempo no solo rige las actividades del hombre, sino su ser mismo”[110].

En la habitación, el apenas perceptible sonido del goteo de los empaques de suero marcaba rítmicamente una constante medida de tiempo, tal como lo hace un reloj de arena, en sí “la vida es un equilibrio peligroso: un acróbata meciéndose perpetuamente en la cuerda floja sobre un abismo de extinción. Y para todo organismo, como para el acróbata, el ritmo tiene importancia vital”[111]; la intención es que el espectador perciba que la instalación es una obra transitoria, cuyo final se predice aun sin la completa disolución de las fotografías. Durante la observación de las fotografías el espectador notará que todas ellas refieren a una persona desconocida en distintas etapas de su vida, sería interesante analizar la curiosidad por la presentación de ésta biografía visual que despierte en el público la imaginación y necesidad de crear mentalmente una historia ficticia que le dé sentido a las imágenes que observa, de ésta manera se recrearía **una presencia simbólica a través de la experiencia estética.**

Para la producción de ésta instalación fue necesaria la experimentación con distintos materiales para presentar visualmente la degradación de un recuerdo. La documentación de estas pruebas y el análisis de varios textos que sirvieran de referencia para la representación de los conceptos fueron archivados en mi bitácora que me permite ensamblar la información, los bocetos y ensayos de la impresión y disolución de las fotografías. La bitácora es fundamental en mi proceso creativo de investigación-producción, puesto que aquí analizo las posibilidades técnicas, las referencias conceptuales,



29. Bitácora de trabajo, diarios personales y archivo fotográfico de Perla Cristina García, 2014.

[109] GOUDSMIT Samuel A. y CLAIBORNE, Robert. *El tiempo*, Colección científica de *Time-Life*, Segunda versión en español (México: Offset Multicolor S.A., 1979), 18.

[110] *Ibid.*, 9.

[111] *Ibid.*, 33.



30. Bitácora de trabajo de Perla Cristina García, 2014.



31. Bitácora de trabajo de Perla Cristina García, 2014.

la analogía poética de los elementos plásticos y con ellos construyo la propuesta dando como resultado la obra artística.

Para hablar de tiempo, me es preciso mencionar el texto de Gastón Bachelard "La intuición del instante". En él, Bachelard nos explica que la realidad del tiempo puede comprenderse como un conjunto de instantes, únicos e independientes entre sí, tal como una línea recta es una sucesión de puntos, el tiempo metafísico entendido a través de la imaginación comprende una acumulación de instantes discontinuos, es decir, nuestra memoria se compone de instantes que son ordenados aleatoriamente gracias a la ensoñación, tal como el grupo de fotografías que presente en la instalación, que no llevan un orden preciso en tiempo sino que aparecen en conjuntos sin alguna disposición estrictamente geométrica o lineal. Al contrario de las bolsas de suero, que permanecen alineadas de forma equidistante sobre los muros, remitiendo al orden generalmente observado en los hospitales.

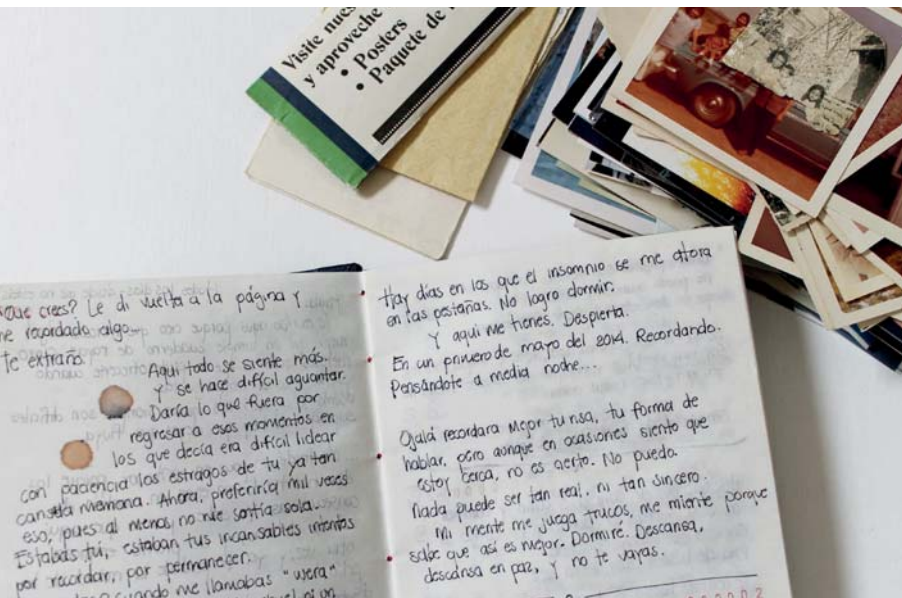
Bachelard nos invita también a reflexionar sobre el espacio, pues afirma que la esencia del ser íntimo es una unidad espacio-temporal del instante. **Es por el espacio que entendemos el tiempo y la duración, y es aquí donde surge la memoria como la función esencial de la identidad del individuo.** que no es entendida como un registro con duración concreta, más bien una función creadora de imágenes que superan lo meramente real y que no fuese posible sin la imaginación. "En el fondo, -menciona- el individuo no es más que una suma de accidentes, más aún, esta suma es ella misma accidental. Por la misma razón la identidad del ser no está jamás realizada plenamente..."[112]. La memoria funciona pues con una construcción del lenguaje formado en la conciencia y la recuperación de instantes perdidos es la reconciliación del ser íntimo con su propio devenir.

Siendo así, la vida una colección de instantes medidos respecto a la intensidad de la vivencia y encontrados por medio de la ensoñación. De tal ensoñación surge el "instante poético" del tiempo detenido, un tiempo que no sigue la medida, descrito por Bachelard como un tiempo vertical para distinguirlo del tiempo común "que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa"[113]. El instante poético es necesariamente complejo: conmueve, prueba -invita, consuela-, es sorprendente y familiar, **en este instante el ser asciende o desciende sin aceptar el tiempo del mundo.**

Es el instante de la profundidad donde se crean las imágenes

[112] BACHELARD Gaston. *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 68.

[113] *Ibid.*, 96.



32. Diarios personales y fotografías de Perla García, Ciudad de México 2014.

El tiempo poético en la instalación, brota en las imágenes, al igual que brotan los colores en el papel impreso, intensificando las formas justo antes de ser disueltas. La pieza expone también éste sentido del tiempo común, real, que desdibuja azarosamente los rostros, y que a conveniencia de la imaginación propia del espíritu se colorean, desde el origen, las pinturas que la memoria desea volver a ver. Ya no hay personajes, tan solo formas insinuantes de momentos cotidianos, instantes poéticos de una trama familiar.

Curioso es el tiempo, que te sorprende con agradables casualidades. Las inquietudes humanas comunes respecto a la vida y la muerte, la permanencia y el olvido, que se repiten y manifiestan sin cesar, en distintas partes del mundo. Un año después de realizar ésta pieza, tuve la fortuna de toparme "casualmente" una obra similar en el Espacio Contemporáneo de Fundación PROA, en la ciudad de Buenos Aires, mientras realizaba mi estancia académica para la culminación de esta tesis. Se trataba de una pieza de la artista Carolina Magnin, dentro de la exposición *Las Medidas del Vacío*, titulada "Caso Nro. 3". Consistía en una estructura de vidrio colocada sobre la baranda de la terraza, la cual contenía diapositivas antiguas almacenadas herméticamente dentro del vidrio con agua y fijador de fotografía, que con el paso de los días habían degradado algunas de las imágenes donde se observaban distintas personas en lugares diversos; personajes que permanecían en el anonimato, revelando alguna escena de la intimidad su vida cotidiana. La transparencia del objeto mostraba de fondo el entorno del exterior de la fundación,

109

110



33. Detalle, Instante insoluble, 2014. Instalación. Perla Cristina García.

la orilla del barrio La Boca, al mismo tiempo que aludía a algún tipo de recipiente de experimentación científica. Magnin no lo podría explicar de mejor forma: "La degradación de la imagen genera un vacío no sólo visual sino también de las historias personales que esas imágenes representan. El vacío del olvido, de lo que fue y desapareció o en realidad se transformó de estado, persistiendo como un lugar deshabitado que existe pero en su interior solo quedan historias intangibles, personales, frágiles y únicas, generando la apariencia sutil del vacío. En este caso la fotografía como reservorio de la memoria se va diluyendo, cuestionando no solo nuestra historia personal sino también el sentido del soporte en relación a su estado de representación o sustitución de la memoria. La dilución atemporal del instante preciso"[114].

A diferencia de Carolina Magnin, no considero que estos instantes puedan ser disueltos por completo, sino por el contrario **el tan mencionado instante poético de Bachelard, debe ser aquel instante indisoluble que brota por encima de la ausencia, del olvido y del vacío.**

Como un resacaído que no pueda ser borrado de ninguna forma posible.



34. Carolina Magnin, Caso No. 3, 2015. Instalación exterior. Imagen de Fundación PROA, Buenos Aires.



35. Perla Cristina García, Instante indisoluble, 2014. Instalación, Bolsas de suero, fotografías y documentos impresos sobre papel algodón con tintas solubles y agua.

[114] MAGNIN, Carolina. Caso Nro. 3, <http://www.carolinamagnin.com/personal/index.php?/caso-nro-3/txt/> (consultado en marzo del 2016).

PERLA CRISTINA GARCÍA.
INSTANTE INDISOLUBLE, 2014.
BOLSAS DE SUERO, FOTOGRAFÍAS Y DOCUMENTOS IMPRESOS
SOBRE PAPEL ALGODÓN CON TINTAS SOLUBLES Y AGUA.
INSTALACIÓN.











(Andar) las huellas de la infancia

*“La tarea que nos cabe en el presente es revolver,
en el pasado, los futuros soterrados”*

Suely Rolnik (2010)

Para hablar de memorias individuales, sería indispensable comenzar por preguntarnos acerca de nuestros primeros recuerdos. Aquellos que, sin duda, son reconstruidos con ayuda de la memoria colectiva^[115] de nuestra familia o de seres cercanos con quienes convivimos los primeros años de vida, en que apenas y nuestras sensaciones no eran más que un reflejo de objetos externos, en que no mezclábamos ninguna de las imágenes, ninguno de los pensamientos que nos vinculaban con las personas y grupos que nos rodeaban.

Nuestros recuerdos
son entonces
impresiones del
pasado

¿Acaso hay algo más común que los recuerdos de la infancia? Dice Halbwachs que “no hay en la memoria vacío absoluto” y que en todo caso, **las imágenes del pasado están enteramente acabadas en nuestro espíritu como páginas impresas de un libro** que podrían abrirse -aun cuando no se abren- “si no recordamos nuestra primera infancia, es porque, efectivamente, nuestras impresiones no podían basarse en nada mientras no

[115] Halbwachs explica que los recuerdos de la infancia son, en la mayoría de los casos, reconstrucciones que generamos por la memoria que conserva nuestra familia de un suceso del cual no tenemos más que “impresiones” e imágenes.

éramos un ser social” [116]. Resulta difícil encontrar recuerdos claros que nos trasladen a nuestros primeros acercamientos al mundo, pues es cierto que **el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con “datos tomados prestados del presente” y alterada por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores**, pero en los primeros años de infancia escasamente logramos grabar algunas fotografías difusas de lugares, objetos o personas. En medida que crecemos, los recuerdos quedan grabados con mayor claridad, y logramos recordarlos con ayuda de ciertos símbolos que creamos nosotros mismos, para su reconstrucción. La casa y la familia, son por lo general el contexto inmediato que prevalece irremediamente en la mayoría de nuestros recuerdos de niñez.



36. Fotografía de mi madre y yo en Cd. Guerrero, Chihuahua en 1993.

[116] HALBWACHS, Maurice. “Memoria Colectiva y memoria histórica” en Memoria Colectiva, Trad. Inés Sanchez Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004), 38.

Tal como lo diría Baudrillard, “lo que constituye la profundidad de las cosas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada *morada*” [117]. Sin duda reconstruimos, sustancialmente con la casa, con los objetos que la ocupan y que inciden en algún acontecimiento, los recuerdos que refieren a este espacio íntimo que comenzamos a habitar en compañía de nuestros padres, y son ellos quienes nos recuerdan verbalmente las anécdotas de los momentos más significativos de nuestro crecimiento.

Halbwachs considera al respecto que para confirmar y rememorar un recuerdo, no hacen falta testigos en el sentido común del término, es decir, individuos presentes en una forma material y sensible; estoy de acuerdo en que existe una cantidad mínima de memorias que surgen -en la infancia- en la experiencia propia de introspección de los sucesos externos que en principio difícilmente comprendemos, sin embargo (como él mismo menciona) “recurrimos a los testimonios, para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean”[118]. Dichos “testimonios”, además de los relatos familiares, habitan también en los objetos con los que nos relacionamos mientras comenzamos a configurar nuestro espacio personal, los cuales, incluso, no siempre suelen ser nuestros, sino más bien objetos que les pertenecen a las rutinas de otros.

En mi infancia, tanto como en mis recuerdos, son pocos los objetos que puedo nombrar como testimonios de memoria personal, aquellos que remiten “evanescentes recuerdos” como diría Anna María Guasch. Los zapatos, especialmente son la clase de objeto común que me evoca sobre todo una especie de malestar y angustia, síntoma del pasado. Cuando era pequeña -según mi madre- mi inquietud por recorrer el espacio comenzó desde muy temprana edad, escapaba incansablemente del andador[119] sujetándome a cualquier mueble a mi alcance para mantenerme de pie, lamentablemente no lograba avanzar muchos metros pues al comenzar a caminar sola y sin apoyo, andaba

[117] BAUDRILLARD Jean, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969), 14.

[118] HALBWACHS, Maurice. Memoria Colectiva, Trad. Inés Sanchez Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004), 25.

[119] El andador es una sillita montada en una base amplia con ruedas para ayudar al niño en sus primeros intentos de desplazarse de pie.



37. Fotografía de mi padre, mi hermano y yo usando zapatos ortopédicos en 1993. Colección particular de Gloria López Zubía.

130



38. Perla Cristina García, No me sueltes papá, 2016. Zapato de cerámica, cartas con tinta china, charola de aluminio y agua (Detalle).

131

de lado hasta caerme. Mis padres descubrieron, después de varias visitas al médico, que se trataba de una diferencia en el tamaño y forma de mis piernas, la cual tendría que ser corregida mediante una cirugía o el uso de zapatos ortopédicos. Mi madre cuenta, que se negaron rotundamente a optar por la cirugía, por lo cual calcé durante mis primeros seis años de vida un par de zapatos a los que les había sido adaptada la suela, que por su forma y peso obligaba a mi pierna a crecer un tanto más que la otra, corrigiendo la diferencia entre ellas que impedía me mantuviera en pie.

Así fue como crecí, usando un mismo par de zapatos todos los días, sin importar si llevaba vestido, pantalón o ropa deportiva. Esos zapatos negros de suela gruesa y pesada, eran el único objeto que no podía faltar en mis recorridos diarios a la escuela, las caminatas al parque, el paseo en los cerros, las tardes de juego en el patio. Conforme crecía el par de zapatos era reemplazado por uno de talla más grande, el estilo seguía siendo el mismo: cuero negro con una o dos correas para proveerme de mayor seguridad al andar; aun con la pesadez e incomodidad que pudieran producirme, seguía siendo inquieta y curiosa ante todo lo que me rodeaba. Mi padre tenía entonces un auto con asientos de cuero que preservaba cuidadosamente, dice mi madre que cuando andábamos en él me paraba sobre el asiento trasero mirando por el vidrio durante el trayecto, a lo cual, reprochaba mi actitud por miedo a que la rígida suela de los zapatos rasgara la piel del asiento. Según mi madre, no atendí a ninguno de sus regaños, pues solía ignorarlo a sabiendas de que no reaccionaría nunca de mala forma, siempre fue condescendiente conmigo.

No hay objeto que me recuerde más a mi padre que un par de zapatos escolares, pues curiosamente solo los usé durante el tiempo que viví y crecí con él, hasta la edad de seis años. Además existe entre los dos, un gusto compartido por las caminatas. No hay sensación más agradable que sentir su compañía caminando a su lado. Cualquier foto del álbum familiar donde aparezca yo en esa edad tiene el común de los mismos zapatos negros, que

escondían dentro de ellos un malestar constante. La anécdota anterior y la asociación que invariablemente me producen los zapatos de infante con mi figura paterna, fue el precedente para la producción de una pieza que comencé en Buenos Aires, y concluí a mi llegada a México. Todo ocurrió cuando, al recorrer las calles de la ciudad me encontré con un mercado de pulgas, mi atracción por los objetos viejos centró la mirada en un par de zapatos pequeños de cuero azul, no pude evitar recordar y revivir en mi mente la historia antes mencionada. En un inevitable acto catártico me apropié de ellos, y con ayuda del taller de matricería del Instituto Municipal de Cerámica Emilio Villafaña[120] en Avellaneda, me dispuse a crear varias reproducciones en cerámica.

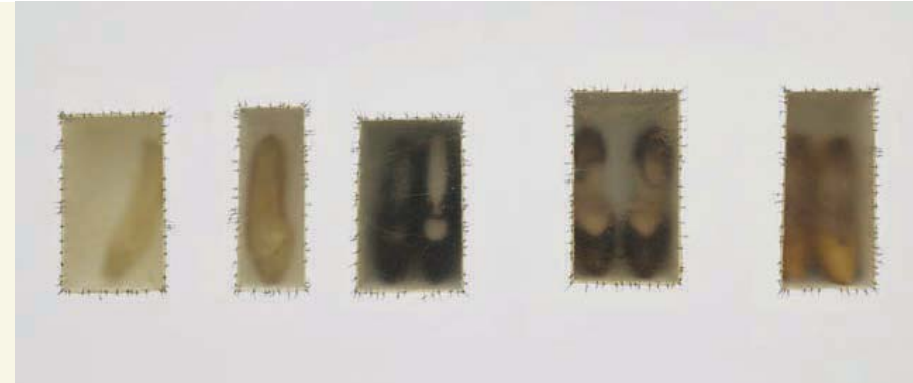
“No me sueltes papá” es el título de la obra resultante, que refiere a mi crecimiento y los primeros pasos guiados por mi padre y este par de zapatos ortopédicos, que si bien no se trata de los originales, es el reconocimiento en el objeto cotidiano y su asociación con el pasado lo que puede impactar al que observa. Y es que, son los zapatos de niños, a manera de reliquias familiares, los que se conservan para rememorar el momento en que el niño puede sostenerse por sí mismo, el desprendimiento del seno de sus padres, el primer signo de autonomía. Incluso en generaciones pasadas, todavía solía guardarse el primer par de zapatos para ser inmortalizados al “dorarlos”[121], conservando dicho objeto con el brillo de una verdadera joya familiar que se colocaba en la vitrina de la madre o la abuela.

La pieza se compone de un par de zapatitos de cerámica blanca, colocados sobre un montón de manuscritos (fragmentos de diarios personales y cartas a mi padre) en tinta negra, y estos a su vez sobre una charola en la cual es vertida una pequeña cantidad de agua que apenas y rebasa unos cuantos milímetros de las suelas. Las palabras se funden en el papel mientras tiñen el agua, los zapatos absorben el líquido impregnándose con la tinta -cual alma vacía sedienta de historia- apostando físicamente a la comprobación de que **un objeto puede ser también un contenedor (de memorias)**. El resultado, después de varias horas, es un par de zapatos sin color preciso, más bien un tinte deslavado que subraya las costuras, las marcas de la suela y las hebillas, dejando de las letras pasadas un

132

[120] Instituto en Buenos Aires que me recibió para realizar prácticas de producción en sus talleres, con tutoría de la maestra Celeste Loyarte.

[121] El dorado es un proceso por el cual se sometían ciertos objetos personales, al ser endurecidos y bañados en bronce para conservarse como vestigios de la familia. Era una costumbre común, en mi ciudad, donde se doraban especialmente los objetos de la infancia como zapatos, chupones, o biberones.



39. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992/2004. Madera, gyproc, vejiga de vaca, zapatos y hilo quirúrgico. Instalación. Imagen del Museum of Contemporary Art Chicago.

escaso fantasma sospechado por el tono en la cerámica. Los zapatos viejos, como objetos de uso habitual, podrían estar desprovistos de signos claros de identificación, sin embargo al calzarlos dejamos en ellos una impresión particular de nuestra huella, el desgaste de un tiempo recorrido, de un andar en lugares de memoria[122] y no-lugares[123]. Remiten desde luego, a hechos del pasado y por tanto son un objeto recurrente en las obras de artistas contemporáneos que se involucran en materias de memoria y ausencia.

De los casos más conocidos podría señalar la instalación “Atrabiliarios” (1992-2004) de la artista colombiana Doris Salcedo. Un conjunto de 43 nichos y 40 cajas, colocados en un cuarto en blanco donde cada nicho contiene un par de zapatos de mujer que se perciben detrás de retazos de fibra animal cosidos con hilo quirúrgico. La pieza surgió en los 90’s cuando Salcedo se envolvió en los hechos de violencia de su país, que tenían como consecuencia la desaparición y el asesinato de cientos de mujeres, donde los zapatos eran el objeto con el que solía identificarse a las víctimas. La obra apuesta a la estética del genocidio, pero no lo hace amontonando los zapatos -como lo hizo Boltanski con la ropa[124]- sino individualizándolos, enterrando cada uno en un nicho aparte, recuperando lo singular de la abstracción, de la generalidad de una multitud.

Desde luego, similares a esta pieza existen otras que podría mencionar, como los cientos de zapatos que atan las madejas de Chiharu Shiota (“Over the continents”) desde hace algunos años, o los “zapatos rojos” de Elina Chauvet (2009, que recorren el mundo.

[122] En referencia a “Los lugares de memoria” en *Les Lieux de mémoire* por Pierre Nora (Montevideo: Ediciones Trilce 2008).

[123] En referencia a al texto “Los no lugares, espacios del anonimato” de Marc Augé (Barcelona: Editorial Gedisa, 1993).

[124] En referencia a la obra “Almas” de Christian Boltanski (MNBA, Santiago 2014).



40. Chiharu Shiota, Over the continents, 2008. Zapatos, notas en papel e hilo de algodón rojo. Instalación medidas variables. Imagen de la página personal de la artista.

Sin embargo me referiré a una pieza que, en particular, me es realmente cercana. Se trata de la peculiar obra realizada por Gracia Luevano, colega y amiga, quién realizó una "Disección" meticulosa del calzado de su padre, estudiando a fondo su comportamiento, la pieza es un intento por explicar cada actitud, acción o ausencia desconocidas para ella, en cada parte que compone el par de zapatos, desde la suela hasta las costuras o el relleno. El proceso de disección se convirtió en un ritual, tal como ella misma explica "de autocoñocimiento, de reflexión y de comprensión hacia la otredad, una otredad que a pesar de ser profundamente cercana no deja de ser ajena, no deja de ser aún un misterio donde también me encuentro y puedo reconocermé".

Porque de esto se trata la experiencia estética de las memorias, de reconocerse y encontrarse en el otro. Y es este encuentro, el que se busca al trabajar con los objetos del pasado, pues como lo dice Baudrillard "ya no es el sujeto el que objetiva al mundo, es el objeto el que refracta al sujeto, y sutilmente, por medio de todas nuestras tecnologías, les impone su presencia y su forma aleatoria"[125].

De identificarse en la identidad anónima, individual o colectiva 134



41. Elina Chauvet, Zapatos Rojos, 2013. Instalación en Piazza Castello, Torino, Italia.



42. Gracia Luévano, Disección. 2016. Zapato, alfileres y cartón. 60 x 50 cm. Fotografía de la artista.

[125] BAUDRILLARD, Jean. El complot del arte, ilusión y desilusión estéticas (Madrid: Amorrutu Editores 2012)

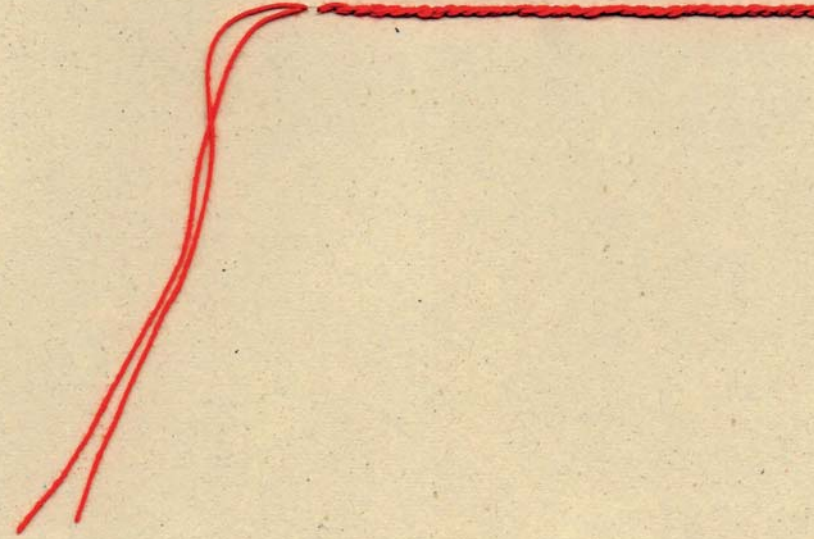


PERLA CRISTINA GARCÍA.
NO ME SUELTES PAPÁ, 2016.
ZAPATO DE CERÁMICA, CARTAS CON TINTA CHINA,
CHAROLA DE ALUMINIO Y AGUA.
20 x 30 x 8 CM.









La sutura del pasado (con el presente)

“La creación con hilos es un reflejo de mis propios sentimientos. Un hilo es un corte o un nudo, una lazada, o suelta, o a veces enredada. Un hilo puede ser reemplazado por sentimientos, o por relaciones humanas. Cuando utilizo hilo, no sé cómo mentir. Si estoy tejiendo algo y resulta ser horrible, enredado o anudado, entonces así deben haber sido mis sentimientos mientras estaba trabajando”

Chiharu Shiota (2013)

Hogar es el sitio de acopio de costumbres, que se distingue naturalmente por ser el espacio donde se gesta primordialmente la identidad. Es en compañía de nuestra familia, que aprendemos a conocer el lugar al que pertenecemos; quienes somos, las formas y modos de ser en la sociedad, lo que nos distingue de personas que pertenecen a otros grupos de poblaciones, etc. Además se transmiten aptitudes que atañen a la intimidad del hogar, y los roles de cada uno de los integrantes de la familia. Algunas de estas costumbres se consideraban exclusivas del sexo femenino, tales como las tareas delicadas de bordar, tejer o coser -las únicas destrezas que Freud consideró contribuciones femeninas a la civilización occidental-, con el paso de los años y gracias a los avances tecnológicos en la producción masiva de tejidos y ropa, este tipo de costumbres se han ido dejando de lado. Aunado a esto, y con la adaptación de los roles de la mujer en casa, muchas mujeres hoy en día no tienen tiempo para dedicarlo a ello, puesto que los estudios y el trabajo de tiempo completo no les permiten siquiera aprender -tan minuciosamente- alguna de estas técnicas de confección.

En la época de mi madre, aún más en la de mi abuela, bordar, hacer punto y tejer, eran labores que se consideraban indispensables para el hogar y que toda mujer aprendía generalmente antes de casarse. Irrelevantes en la vida actual, existen sin embargo,

mujeres que aún conservan esta costumbre en consigna de conservar la aptitud femenina de confeccionar algo para los seres queridos, con la intención de transmitir “su amor” hecho con su tiempo y esfuerzo. A la edad de 6 años, cuando comencé a vivir en casa de mi abuela, mi interés por esta serie de actividades surgió como todo encanto infantil: observando una caja llena de hilos, y un frasco con decenas de botones. Para después de descubrir y entender que podía realizar algo con mis propias manos; algo que perdurara. Así fue como aprendí a coser, luego a bordar y tardíamente a tejer. El acercamiento con mi abuela y el entendimiento que tuve con ella después este escrupuloso acto, de enhebrar la aguja e hilvanar la tela, me hizo entender la dureza de su personalidad que prolijamente llevaba día a día. “Un paso adelante y dos atrás” decía -explicándome- mientras insertaba la aguja en la manta con una mano y sostenía firmemente el aro con la otra, como una especie de baile perfecto, donde la hilaza marcaba un paso continuo y equidistante, llevando un ritmo lento que con paciencia era convertido más tarde en un bordado pulcro, lleno de colores, y sin los espacios intermedios -de respiro- que yo nunca supe llenar. Como menciona Halbwachs “Los abuelos se acercan a los niños, quizás porque, por distintos motivos, unos y otros se desinteresan de los hechos contemporáneos en los que se fijan los padres”[126].

En un principio y por varios años, me dediqué a confeccionar manualmente -porque nunca aprendí a usar la máquina de coser- la ropa de mis muñecas, después en la adolescencia arreglaba ciertas prendas con talle y gusto propio. Deseaba convertirme en una diseñadora de moda, y por esta razón a cada prenda le antecedía un dibujo o bosquejo de lo que pretendía zurcir o bordar. En mi familia, la confección era un oficio más que un pasatiempo o una labor femenina; mi abuelo materno y mi abuela paterna fueron costureros, cada uno tenía su propio taller en casa y se dedicaban a hacer ropa o ajustes de talle para muchas personas, este oficio también lo heredó una de mis tías, debido a esto los retazos de colores, los hilos, las agujas y botones eran objetos que veía frecuentemente durante mi infancia, en la mayoría de las casas de mis seres queridos.

Dichas labores marcaron fuertemente mi interés sensorial de manipulación y transformación de un objeto en otro, podría incluso decir que fue este **mi primer acercamiento a la producción de objetos**.

A partir de este sentido de unión y sutura, involucro este recurso con la elaboración de dos obras. La primera, precede a la necesidad de formación de un lazo con mi familia.

[126] HALBWACHS, Maurice. “El vínculo vivo de las generaciones” en Memoria Colectiva, Trad. Inés Sanchez Arroyo (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2004), 65.

Nuestro vínculo
con el pasado



43. Familia Zubía Aceves, 1924 aproximadamente.

La distancia real me lleva a involucrarlos en mi proceso creativo reforzando así mi constructo de identidad. La obra “Intenciones” es un conjunto de intenciones escritas por mi familia, y dirigidas a mi abuela, por ser la única persona que aún ausente sigue entrelazándonos y siendo el vínculo u objeto de reunión e interacción entre todos. Su persona se ha convertido en una especie de centro donde se suturan los intereses de cada uno de los integrantes de la familia. De tal forma, he zurcido cada una de las cartas manualmente, confeccionando con ellas un vestido que representa de forma simbólica su persona. El modelo de tamaño real fue recreado a partir de la fotografía más antigua de ella (alrededor de 1924) donde aparece con sus hermanos a la edad aproximada de 4 años.

La relación de la infancia, tiene como intención la evocación de nostalgia que provocan los objetos personales, la exaltación de la feminidad por el uso de prendas especiales en eventos o acontecimientos familiares, y la confección de prendas como costumbre y oficio familiar que hasta hace algunos años seguía vigente. La pieza se constituye entonces como **una construcción colectiva de memoria íntima-familiar**. El vestido es la segunda piel, como lo diría Chiharu Shiota “la piel es la primera piel, y el vestido la segunda, por lo que el vestido puede llevar más memorias que la propia persona [...] Pero hay también una tercera piel, y esta piel es la casa. Cuando veo una casa, leo su memoria, y encuentro muestras de la existencia humana”[127].

[127] Palabras de la artista en el video Chiharu Shiota por Sylvie Boulloud de Galería Daniel Templon, Bruselas (2013).



44. Marga Steinwasser, Trapo II, 2006/2011. Tela, ropa, bolsas de plástico, etc. Imagen de la página personal de la artista.

En el arte el uso de la tela y la ropa es frecuente en la obra de mujeres artistas, a veces en **explícita relación biográfica**, resignificadas por distintos procedimientos, donde el coser y el bordar son usados y contrariados de diversa manera[128]. Las hay desde aquellas aludiendo a ciertas problemáticas de género, otras son las que rinden culto a la identidad de cierta cultura y el bordado tradicional conservado por generaciones, y algunas cuantas más que **provocan mirar al propio pasado**, en la mayoría, hay una inevitable referencia familiar, que se deja vislumbrar entre las puntadas y la tela. Como el caso de la obra "Trapo" de la artista argentina Marga Steinwasser, quien comenzó una obra procesual por el recuerdo de una anécdota familiar, que le remitía siempre las aptitudes que su madre le enseñó:

Donde no hay
sutura para
todos los
desgastes y
roturas
conservados
en el interior

Lo inicié en el año 2007 cuando sobre un repasador bordé una frase que recuerdo decía mi madre cuando yo era chica: "Que no le falte a nadie, sábana ni mantel..." A partir de allí comencé a unir con aguja e hilo de bordar distintos elementos textiles propios, de mi familia y de amigos, géneros que fui cosiendo unos con otros, manteles agujereados, ropa vieja, bolsitas de supermercado, tules, trozos de nylon para envolver paquetes, bolsitas ziploc con papeles, toallas, repasadores, cortinas de baño, puntillas, bolsas de consorcio, carpetitas primorosamente bordadas a mano, trapos de piso, almohadones, medias viejas, etc. etc. Cada uno de los pedazos de tela contiene su propio relato único e irrepetible. Juntos forman mi "archivo textil" [129].

[128] ARFUCH, Leonor. *Arte, Memoria y Archivo. Poéticas del objeto* (Revista Z Cultural Segundo semestre 2015).

[129] *Ibid.*



45. Perla Cristina García, Intenciones. 2016. Papel bond, tela tricot, hilo y detalles de encaje de algodón con tinte orgánico. 80 x 35 cm (Detalle).

PERLA CRISTINA GARCÍA.
INTENCIONES. 2016.
PAPEL BOND, TELA TRICOT, HILO Y DETALLES DE
ENCAJE DE ALGODÓN CON TINTE ORGÁNICO.
80 x 35 CM.



pero en
estado de re
de pronto el tam
ante dolor, pocos fueron tam
Perdóname por no haber
mejorar la calidad
der que te teni
al que asado al pforma ya
ma es mostrar adueve,
mula. para mu
plicado, ontrar las

que des
que aguant
que fue manten
suficiente paciencia, como
nos y empezas
CONSEJOS Y
SABER NOS
INRA TONIJ
FAJO NO SP

El día que
la muerte vino un
4 in m
entonces pienso
transforma
me tan muy
dentos.
or enseñarme que
hacen, que la vida
que en ocasiones
días, siempre esta

Le encen
y que todo
no el último día que
ese mñio a
hacia casa a

y que para controlar vendaba por completo diariamente antes de dormir; y el segundo, su soledad, después de un divorcio y el intento de consolución de hogar donde la acompañaban su hija y su perra. Desde entonces y para compensar la falta de producción en los últimos años de su carrera artística, decidió liberar su carga de pensamientos en una obra en proceso titulada "Elastocontenido". Había bordado entonces, frases que usaba para motivarse, reproches al destino, a los hombres, fechas, recuerdos, y hasta inclusive una lista de series y películas que veía para colmar el vacío que el tiempo le cobraba todos los días. Así como el vendaje diario, era ya parte de su rutina de años, el bordado era también su escape de la realidad, el ritmo y pulso que le hacía sentir circular aquello que en su mente -y pierna- se acumulaba.

Otro caso es el de Eliza Bennett, con su serie fotográfica "A woman's work is never done" (El trabajo de una mujer nunca termina) denuncia de forma impactante la forma en que se perciben ciertas labores femeninas bordando sobre su propia piel. Y ella lo explica diciendo: "Usando mi propia mano como material de base, lo consideré un lienzo sobre el que cosí con hilo en la capa superior de la piel para crear la apariencia de la piel desgastada. Mediante el uso de la técnica del bordado, empleado tradicionalmente para representar la feminidad y su aplicación a la expresión de su opuesto, espero cuestionar la idea preconcebida de que "el trabajo de las mujeres es ligero y fácil". Con el objetivo de representar los efectos del duro trabajo que surgen como parte del empleo en trabajos auxiliares con pésimos sueldos tales como la limpieza, el cuidado y la restauración, todos los tradicionalmente considerados como "trabajo de mujeres". Otro artista que borda sobre su piel ignorando la consideración de dicha labor como "aptitud femenina" -tal como lo hacía mi abuelo- es el español David Catá. Quien borda en sus manos retratos de sus seres queridos:

164

"A flor de piel es un diario autobiográfico en el que mi cuerpo es el soporte. Sobre él escribo la historia de mi vida. Por medio de cosidos reales realizados sobre la palma de mi mano, retrato los rostros de todas esas personas que, de alguna forma, me han marcado a lo largo de mi vida; Sus vidas se han entretreído con la mía para construir mi historia. El cuerpo es el soporte de nuestra vida. En él se refleja nuestro entorno y vivencias [...] Una acción performática y simbólica de la pérdida; del olvido de un ser querido. Una acción ritual y a la vez contradictoria entre el deseo y el rechazo, la dependencia y la independencia en donde al final ya nada queda; tan sólo huellas. Un acto temporal adscrito al olvido, que aspira a su conservación por medio de la huella memorial, corporal y videográfica."



47. Eliza Bennett. A woman's work is never done. 2013. Imagen de la página personal de la artista.

165

Catá borda también las fotografías impresas que le sirven de referencia para realizar los retratos. Y en ellas se observa, como un simple detalle tan mínimamente tridimensional como el hilo, puede cambiar por completo el contexto de la imagen fotográfica común del El uso del hilo en la producción artística puede tener una fuerte connotación, tal como lo menciona la Shiota "para mí el hilo es mi material. Yo puedo usar hilo porque es como un espejo de sentimientos, y se puede enredar, o amarrar, o soltar, o cortar. Es como la relación entre los sentimientos" [130]. Después de investigar en las relaciones que tengo con estas costumbres en mi hogar, realicé una segunda pieza, que sigue en proceso. Se trata de la intervención de un electroencefalograma realizado hace más de 10 años a mi abuela, y fue uno de los primeros estudios que detectó la arteriosclerosis cerebral que tendría como consecuencia la pérdida de memoria. El gráfico de aproximadamente 16 metros de largo, se compone también de 16 líneas continuas e irregulares que acompañadas de sellos y apuntes médicos exponen un registro de tiempo específico. Naturalmente el registro de los impulsos eléctricos de su cerebro sugiere una especie de dibujo que formalmente es interesante. El documento que bien puede ser interpretado en un lenguaje médico, en lo

[130] Palabras de la artista en el video Chiharu Shiota por Sylvie Boulloud de Galería Daniel Templon, Bruselas (2013).



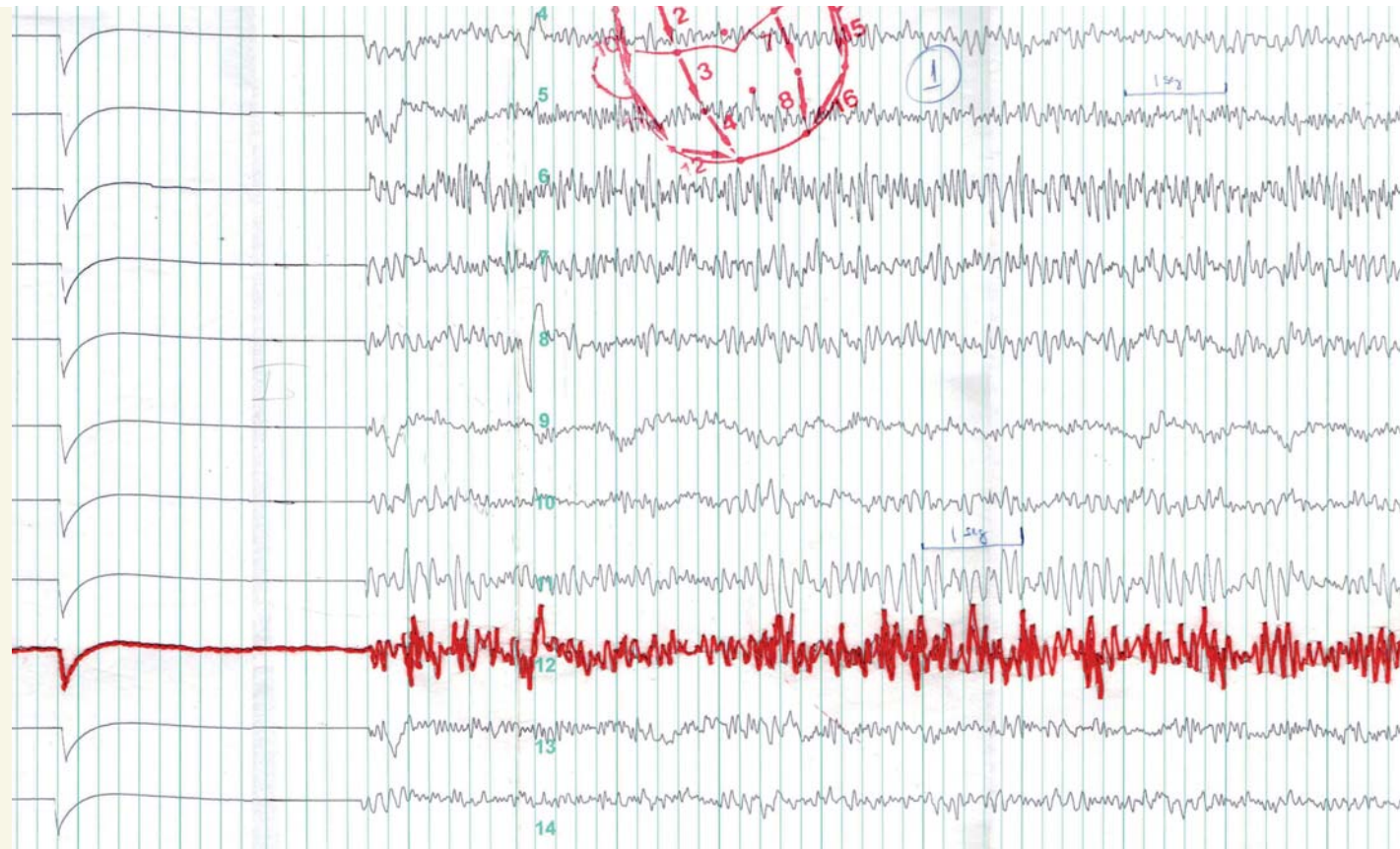
48. David Catá. Tía Cuca, A flor de piel. Fotografía del proceso.
Imagen de la página personal del artista.

Un dibujo que realizó su cerebro
como evidencia de su existencia

personal, y antes de mi intervención ya contenía las cualidades de una obra (dibujo) realizada de forma involuntaria por un sujeto vivo. **La representación de un tiempo de vida.** A este registro de tiempo específico le he sumado mi presencia, bordando con un hilo de color rojo una de las líneas que forman el documento. La intervención del papel, es también **una intervención en el tiempo, donde recorro y activo simbólicamente un pasado.** Siendo este bordado una sutura del pasado (el de ella) con un presente (el mío); el recorrido un proceso, la unión de un momento de su vida conmigo y las aptitudes o costumbres que aprendí personalmente de ella mientras crecía. La performatividad de la memoria es ineludible, se trata de circular de nuevo las líneas que registró su cuerpo vivo, para traerla al presente, así como Boltanski lo confirma en su práctica artística: "A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien, le devuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia" [131]. Sin que esto se trate de una repetición ritualizada -ya que entonces caeríamos en el peligro del exceso de pasado- es un proceso de reconstrucción de tiempos, pues así comienza el espacio -al decir de Perec- solamente con signos trazados sobre una página blanca; y es que pocos acontecimientos hay que no dejen al menos una huella escrita, "casi todo en un momento u otro, pasa por una hoja de papel [...] sobre el que se inscriben a velocidad variable y según técnicas en cada lugar, hoja y humor, los más diversos componentes de la vida ordinaria"[132].

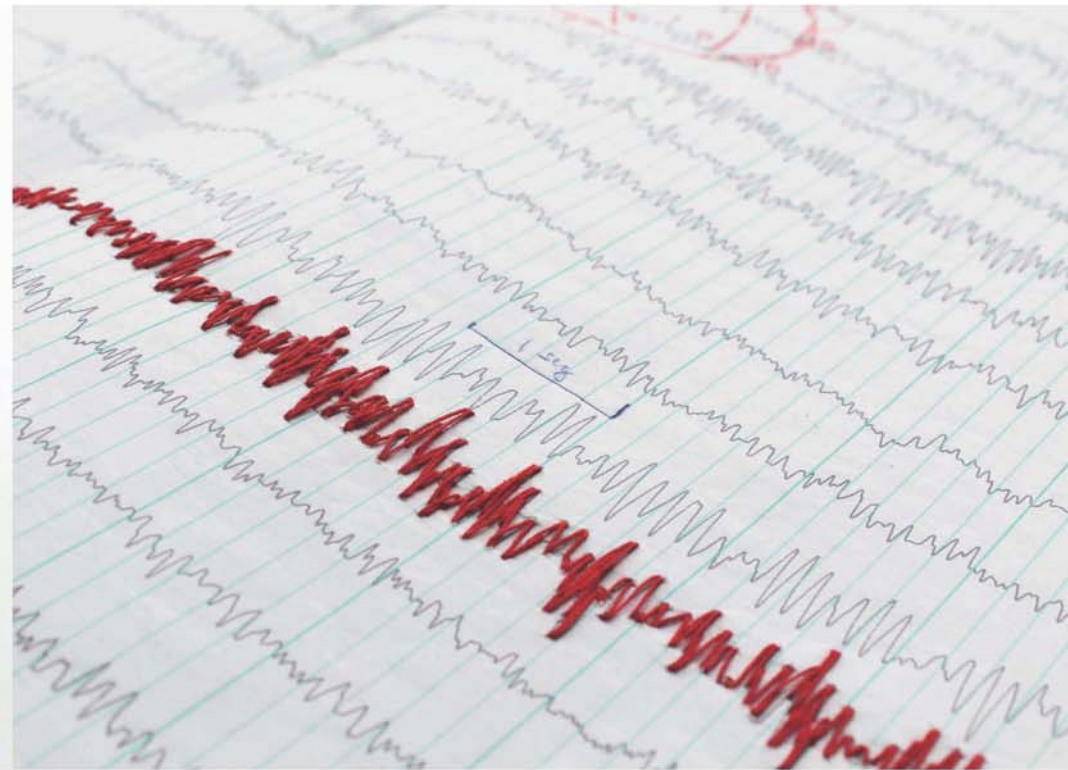
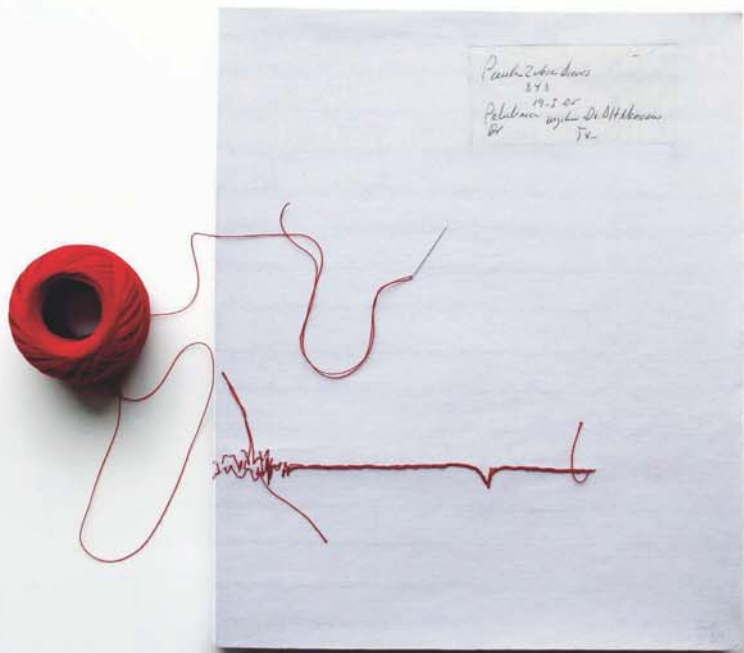
[131] MOURE, Gloria. *Adviento y otros tiempos, Emociones en pérdida*. (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea 1996), 22.

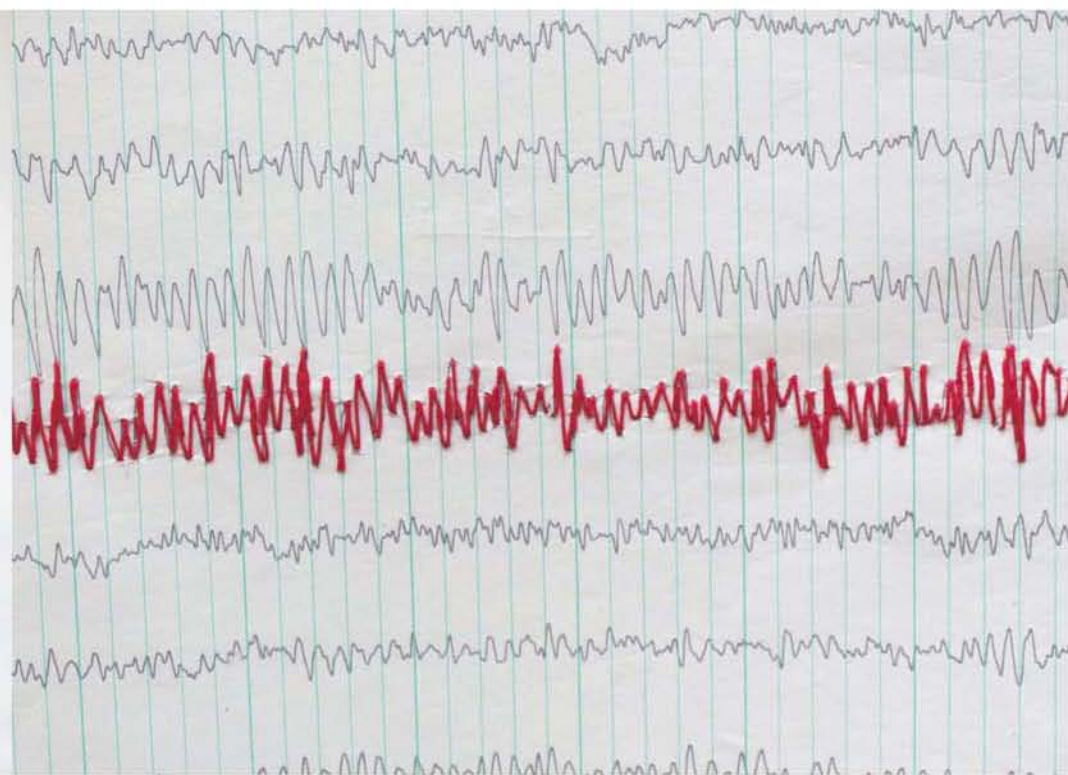
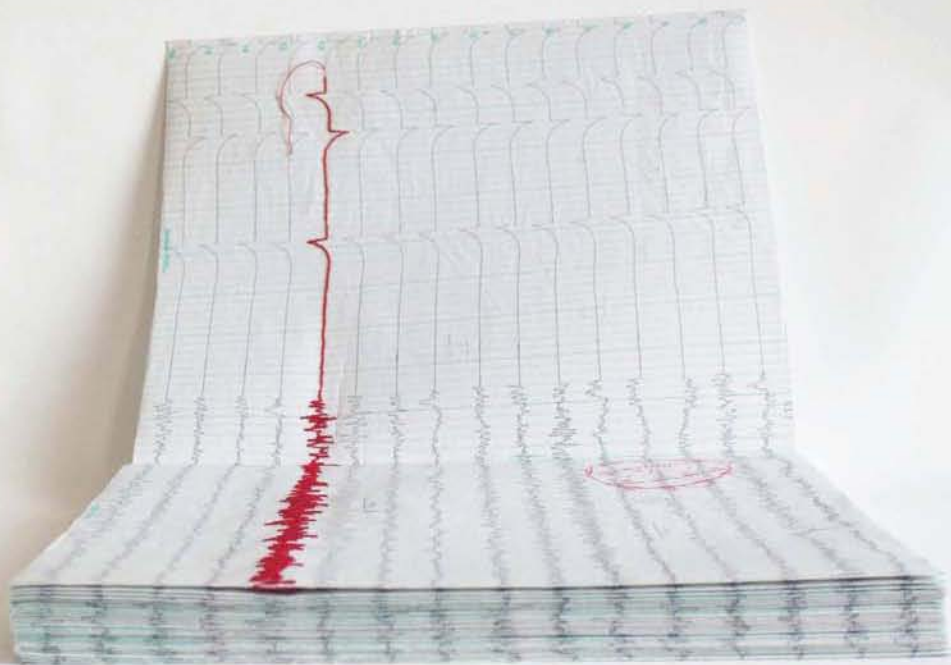
[132] PEREC Georges, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos 2001), 32.

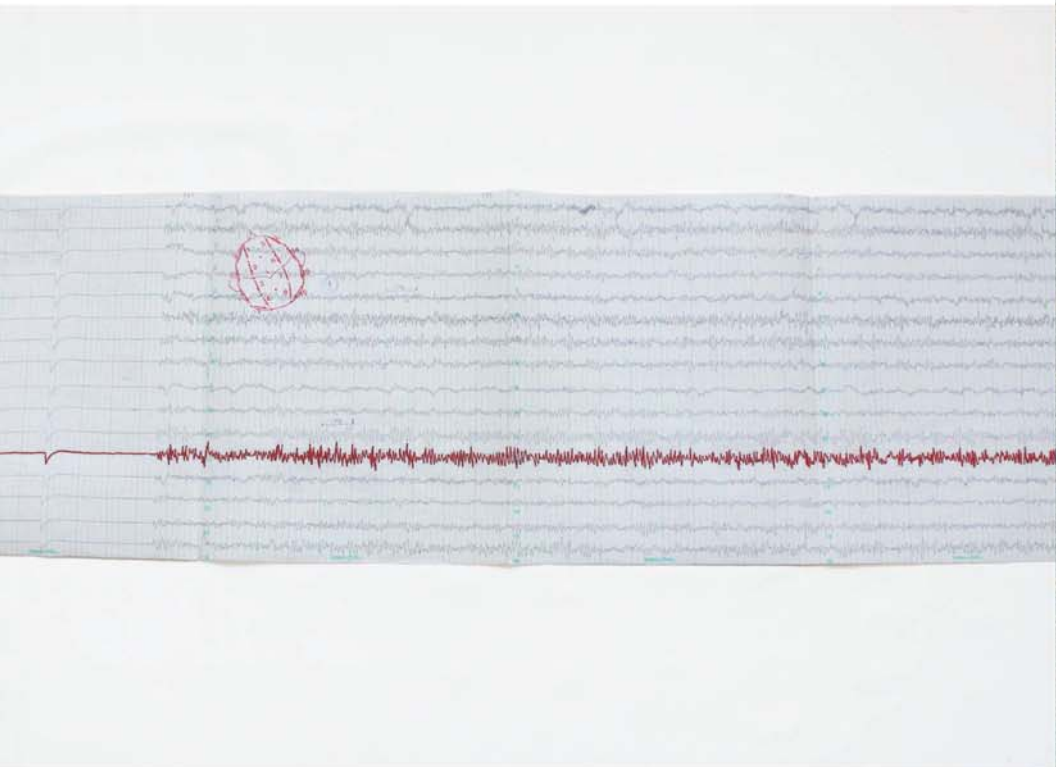


PERLA CRISTINA GARCÍA Y PAULA ZUBÍA ACEVES.
SUTURA, 2016.
HILO DE ALGODÓN ROJO SOBRE ELECTROENCEFALOGRAMA
Y TELA TRICOT. 36 x 1600 CM.









| MAYO | | | | | | | JUNIO | | | | | | | JULIO | | | | | | |
|------|----|----|----|----|----|----|-------|----|----|----|----|----|----|-------|----|----|----|----|----|----|
| L | M | M | J | V | S | | L | M | M | J | V | S | | L | M | M | J | V | S | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | |
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 |
| 28 | 29 | 30 | 31 | | | | 28 | 29 | 30 | 31 | | | | 28 | 29 | 30 | 31 | | | |

| AGOSTO | | | | | | | SEPTIEMBRE | | | | | | | OCTUBRE | | | | | | | | | |
|--------|----|----|----|----|----|----|------------|----|----|----|----|----|----|---------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| L | M | M | J | V | S | | L | M | M | J | V | S | | L | M | M | J | V | S | | | | |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | | | | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | | | | | |
| 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 |
| 28 | 29 | 30 | 31 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

CALENDARIO ESCOLAR SEMESTRE 91-2

| | |
|--|--------------------------------------|
| Inicio de clases | 13 de mayo 91 |
| Entrega de comprobantes provisionales de inscripción | 13 al 17 de mayo 91 |
| Cambios de grupo | 22 al 24 de mayo 91 |
| Entrega de historias académicas | 30 de mayo al 5 de junio 91 |
| Entrega de comprobantes definitivos de inscripción | 6 al 12 de junio 91 |
| Rectificación de calificaciones por los profesores y firma de actas de rectificación 91-1 | 9 de mayo al 8 de julio 91 |
| Solicitud de exámenes extraordinarios "EA" | 17 al 21 de junio 91 |
| Exámenes extraordinarios "EA" | 15 al 20 de julio 91 |
| Firma de actas y exámenes extraordinarios "EA" | 12 al 20 de agosto 91 |
| Vacaciones | 22 de julio al 9 de agosto 91 |
| Solicitud de exámenes extraordinarios "EB" | 25 al 30 de agosto 91 |
| Reposición de clases | 17 al 21 de septiembre 91 |
| Último día de clases | 21 de septiembre 91 |
| Primer período de exámenes ordinarios | 23 al 28 de septiembre 91 |
| Segundo período de exámenes ordinarios | 30 de septiembre al 11 de octubre 91 |
| Exámenes extraordinarios "EB" | 30 de septiembre al 11 de octubre 91 |
| Firma de actas de exámenes ordinarios y extraordinarios "EB" | 30 de septiembre al 22 de octubre 91 |
| Reinscripción 92-1 | 7 al 11 de octubre 91 |
| Inicio de clases 92-1 | 4 de noviembre 91 |

• Aprobado por el H. Consejo Técnico el 22 de mayo de 1991

Indicios (Archivos) de lo ausente

*“No solo los recuerdos, también las cosas que
hemos olvidado están almacenadas”*

Gastón Bachellard (1993)

Como parte de nuestro recorrido por la vida y con el cambio constante en el que estamos inmersos, es común que recolectemos objetos, notas, fotografías y documentos que requerimos para darle sentido a nuestra identidad. A partir de ellos podríamos construir una síntesis de lo que somos; dónde hemos estado, a quién conocemos, qué cosas sabemos o incluso qué nos interesa. Algunos de **estos registros se generan en la actividad diaria de forma voluntaria o inconsciente, y son una evidencia tangible de nuestra existencia**, desde una simple nota o escrito, un ticket de compra, un boleto del transporte, pueden indicar que realizamos alguna actividad sin importar si se trata de algún documento oficial o algún papel que contenga nuestro nombre. Con el paso del tiempo dejamos estos documentos en distintos lugares, algunos con la intención de conservarlos porque los asociamos con alguna referencia emotiva, y otros quizás simplemente los olvidamos dejando con ellos un rastro de nuestro paso por el mundo.

Los objetos que en ocasiones guardamos pueden simbolizar cierto momento o experiencia específica, sin embargo al pasar el tiempo también puede perder importancia volviéndose un residuo que abandonamos en el camino. El artista Andy Warhol gestionaba esta cantidad de objetos que pasaban por su vida guardándolos en cajas de cartón de tamaño estándar y del mismo color, organizando mensualmente un registro de la diversidad



49. Perla Cristina García, Rastros (Detalle). 2016. Documentos encontrados en libros viejos. Instalación 200 x 200 cm.

181



50. Perla Cristina García, Rastros (Detalle). 2016. Documentos encontrados en libros viejos. Instalación 200 x 200 cm.

182



51. Perla Cristina García, Rastros. 2016. Documentos encontrados en libros viejos. Instalación 200 x 200 cm.



52. Andy Warhol. Time Capsule. 1974-1987. Objetos personales y caja de archivo. Imagen de Phaidon News.

objetos cotidianos que le rodeaban día a día: facturas, correspondencia, libros, ropa, fotografías, revistas, periódicos, pinturas, cintas, bocetos, pelucas, invitaciones, carteles, etc. Las cajas al ser completadas eran selladas y fechadas. Para Warhol era importante que "los objetos ocuparan el mínimo de espacio, pero también el mínimo de tiempo (el espacio de la memoria)"[133] pues tal como él decía "si perdemos algo, no pasa nada, porque eso significa pensar en una cosa menos y liberar nuestra mente de un recuerdo más"[134].

Ese deseo de Warhol por materializar la memoria, pero al mismo tiempo pensar que debe perderse en algún momento, es una actitud muy común que algunas personas hemos experimentado entre la dualidad de necesidad de permanencia y olvido. En nuestro recorrido diario ésta actitud es generalmente inconsciente, pues conservamos y desecharnos objetos eligiéndolos según la prioridad del momento. Un contenedor común esto objetos (bidimensionales) que encontramos, o usamos, son los libros que forman parte de nuestra cotidianidad, aquellos que leemos antes de dormir o cargamos con nosotros en ciertas horas del día para aprovechar nuestro tiempo, mientras vamos en el transporte o

[133] GUASCH Ana María, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 128.

[134] *Ibid.*

esperamos alguna cita. Como un acto consiente de preservar en buenas condiciones algún papel importante que llega a nuestras manos, lo colocamos entre las páginas de éstos pretendiendo que recordaremos haberlo dejado ahí. En realidad la mayoría de éstas notas se pierden entre las páginas, porque la mayoría de ellas no tiene un propósito relevante, y si lo tiene lo hemos olvidado por completo. Después, no solo olvidamos el documento, sino el libro mismo; lo prestamos, lo regalamos o vendemos si es que ya no consideramos indispensable conservarlo.

¿Pero qué sucede cuando alguien más encuentra ese documento perdido?

Hace algunos meses, a partir de una experiencia de búsqueda de referentes visuales, acudí a una conocida librería de viejo. Pensaba que si requería de cierta información para mi investigación sobre la memoria y los objetos, tendría que buscar en esos lugares dónde se contienen las huellas que el tiempo naturalmente atrapa; y que mejor que aquellas librerías donde se acumulan incontables historias e imágenes intervenidas por el desgaste y la usanza de un sinfín de sujetos anónimos. Encontré en uno de estos libros, una evidencia de un suceso desconocido: un par de boletos de autobús de la línea Autobuses de Oriente México-Puebla fechado el 26 de enero de 1980. **Inmediatamente y sin pensarlo, surgió en mí la necesidad de poseer dichos boletos**, por lo cual decidí comprar el libro usándolo como un contenedor para pagar por aquellos documentos que había encontrado. Después de la experiencia de hallazgo de notas en los libros y como parte de la necesidad propia de conservar y recuperar objetos que contengan simbólicamente un recuerdo, se generó la intención de descubrir objetos ajenos a mí, para apropiarme de ellos y reconstruir una historia en un espacio y tiempo determinado por dichos elementos.

La curiosidad por el origen de ciertos objetos y a quien pertenecieron, me mantuvo interesada en la búsqueda y recolección de más documentos olvidados en las páginas de los libros, especialmente cuando la mayoría de éstos papeles contienen una fecha o un lugar determinado, pues la imaginación se encarga de generar un recorrido ficticio a través del tiempo y el espacio dónde cada objeto por sí mismo carece de cierto valor aparente, pero que en conjunto puede dar pauta a ciertas interrogantes como ¿por qué guardamos este tipo de papeles? O ¿por qué los olvidamos? ¿Se trata de un simple separador o se colocaron ahí con cierta intención?

Tal como afirma Ana María Guasch: "Todo mundo colecciona. Algo o nada. Una y otra vez. En ocasiones conscientemente y con una estrategia a largo término, otras sin premeditación. Pero ¿qué le ocurre al objeto una vez que es escogido, coleccionado, empaquetado, almacenado, depositado o indexado? ¿Qué es lo más importante para el coleccionista: recordar o documentar el pasado, o preservarlo para el futuro? ¿O se trata

Como si se tratase de un tesoro olvidado



53. Boletos de transporte público de la década de los 70's, encontrados en un libro viejo. Fotografía por Perla García, 2015.

Una presencia de algún pasado

de ambas cosas a la vez? ¿Y cuál es la conexión entre la colección y el arte? ¿Cuál es la diferencia entre coleccionar arte o hacerlo con elementos científicos o cosas del mundo cotidiano?"[135].

A raíz de algunas de estas inquietudes surgió el propósito de realizar varias obras, que presentaran éste conjunto de documentos encontrados, **dónde cada uno es el indicio de algún suceso que remite la existencia de algo o alguien**. La intención principal es lograr involucrar al espectador despertando su curiosidad a través de la experiencia estética, lograr colocarlo en el estado de fascinación en el que me encontraba yo al descubrir estas notas en los libros viejos, el encanto por el hallazgo de cosas que no estábamos buscando, y que al descubrir adquieren cierto valor. Al utilizar objetos ajenos que fueron olvidados y presentarlos como un vestigio de algo valioso activa su pasado y la importancia que quizás anteriormente tenían. Crear un objeto artístico con elementos que ya contienen un pasado, sin intentar reinterpretarlo por completo me recuerda lo que diría Douglas Huebler acerca de su obra: "El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes. No deseo añadir más. Prefiero, simplemente, dejar constancia de las cosas en términos de tiempo y/o lugar"[136]. Para la elaboración de las piezas, comencé por establecer una relación entre tres conceptos similares: evidencia, rastro e indicio. La Real Academia de

[135] GUASCH Ana María, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 173.

[136] *Ibid.*, 114.

la Lengua Española nos indica que evidencia es la “certidumbre de algo, certeza clara y manifiesta de la que no se puede dudar”[137] mientras que rastro es la “señal o huella que queda de algo”[138], e indicio es el “fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido”[139]. Estos conceptos me hicieron recordar una tarde en compañía de Mónica Mayer, visitando el archivo Pinto mi Raya, dónde aseguraba que “sin un archivo personal no existimos”, pues es el registro material de nuestra memoria. Sin embargo, Ana María Guasch menciona que “el archivo podría definirse como una estructura precisa sin un significado completo”[140] y que “el archivo, no obstante, carece de memoria narrativa o, en otras palabras, el concepto de memoria al que nos referimos tiene poco que ver con el hecho de contar historias”[141]. Entonces, estos hallazgos en conjunto ¿podría definirlos como archivo o más bien se trataba de una colección? ¿Era solo un grupo de documentos anónimos sin orden y relación, o debía establecer un criterio para organizarlos?

Guasch reitera que “el acto de coleccionar podría verse como un intento del detener el vertiginoso paso del tiempo, como un acto defensivo para reducir el miedo al futuro o como una manera de enfrentarse a lo no predecible”[142] de la misma manera que la artista Annette Messager asegura que “es una forma de protección, un modo de luchar contra la muerte... una lucha contra el tiempo”[143]. Pero es cierto que “si el almacenar o coleccionar consiste en asignar un lugar o depositar algo – un objeto, una cosa, una imagen – en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de consignar... exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos

[137] Diccionario de la Lengua Española DRAE 22a Edición, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=evidencia> (consultado el 18 de abril del 2015).

[138] Diccionario de la Lengua Española DRAE 22a Edición, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=rastro> (consultado el 18 de abril del 2015).

[139] Diccionario de la Lengua Española DRAE 22a Edición, Real Academia Española, <http://lema.rae.es/drae/?val=indicio> (consultado el 18 de abril del 2015).

[140] GUASCH Ana María, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 167.

[141] *Ibid.*, 165.

[142] *Ibid.*, 173.

[143] *Ibid.*, 62.

seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada”[144].

Mi conjunto de documentos encontrados vacilaba entonces entre estas dos percepciones, que tal como cuestionaría Guasch “¿cómo podemos clasificar materiales que resisten a la clasificación? ¿Cómo determinar lo que es significativo y relevante?”[145]. Regresé desde luego a la analogía que más le daría sentido a la pieza: ‘evidencia-rastro-indicio’.

Estas tres definiciones y su correlación fueron indispensables para llegar a la conclusión que me daría la solución visual, pues si quería mostrar tales documentos dotándolos de cierto valor aparente, no habría que decir que en conjunto se tratase de un archivo o una colección, puesto que cada uno tenía un pasado particular, de tal modo que, había que presentarlos como ese objeto único e irrepetible que descubres en una exhibición histórica, detrás de algún cristal denotando su importancia, pues “al aislar los objetos encontrados de su contexto original y al hacerlos museológicos, se les procura una *aura* que transforma esos objetos en reliquias modernas que aluden a lo perdido”[146]. De esta manera, la producción de las primeras piezas dio como resultado una serie de vitrinas, contenedores del resultado de la artificiosa investigación que realicé con algunos de los documentos encontrados. Algunas de las notas me parecían realmente inquietantes, específicamente los boletos de transporte, que me hacían cuestionar la intención que tuvo su poseedor al guardarlos dentro de un libro; también algunas notas y tickets de compra procedentes de lugares que actualmente ya no existen en la ciudad.

Para presentar estos documentos y los libros en los que se encontraban diseñé unas vitrinas que evitaran la forma convencional, así que se realizaron con forma de pirámide cuadrangular con tres divisiones horizontales, todas creadas con base de espejo y el resto de cristal transparente incluyendo las divisiones. Además cada una de sus aristas recubiertas con un bisel dorado de latón.

La forma piramidal y con niveles, planeada con la intención de dar orden por prioridad e importancia a los elementos que coloqué en el interior. En este sentido, el documento encontrado se localiza en el nivel superior, la punta de la pirámide, en el segundo nivel el libro y algunos de los apuntes o desgastes que su propietario dejó en él, en la base

[144] GUASCH Ana María, *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 10.

[145] *Ibid.*, 177.

[146] *Ibid.*, 60.



54. Perla Cristina García, Evidencias, 2015 (Detalle).

189

y último nivel, las aproximaciones que según mi interpretación sitúan el hallazgo en un tiempo y/o lugar específico. En conjunto, una colección de pistas o indicios de alguien o algo, abiertas a la libre interpretación del espectador, quién a partir de sus vivencias pudiese imaginar, cuestionar, o vislumbrar la existencia de esa persona anónima que olvidó (o guardó) en aquel libro 'ese par de boletos de autobús'.

Como menciona Walter Benjamin "el narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia"[148], así pues como artistas podemos colocarnos en éste rol; plantando los elementos necesarios para la interpretación de "algo", una obra abierta al decir de Umberto Eco, ya que independientemente de la cuidadosa selección de detonantes y símbolos que empleemos, el espectador tendrá siempre su propia percepción e interpretación de la experiencia estética que la pieza le produzca. Sin embargo, es importante recordar que esta percepción está directamente relacionada con la memoria del individuo, así que por esta razón la pieza puede tener más resonancia en ciertas generaciones de un sitio específico que se identifiquen por la antigüedad de los elementos que la conforman. De esta manera, cada elemento se convierte en una *huella mnémica*, que es la "huella o símbolo, en este caso visual, que queda registrado o archivado en la memoria de cada cultura"[147].

190

[147] GUASCH Ana María, Arte y Archivo, 1920-2010: *Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011), 24.

PERLA CRISTINA GARCÍA.
EVIDENCIAS, 2015.
DOCUMENTOS ENCONTRADOS EN LIBROS VIEJOS, FOTOGRAFÍAS
Y MAPAS DE INVESTIGACIÓN, VITRINAS DE VIDRIO Y LATÓN.
40 x 40 x 40 CM Y 30 x 30 x 25 CM.











201

La producción de las vitrinas, trajo consigo el análisis del contexto del libro como el contenedor primario de los documentos encontrados. Si bien, tomar la vitrina como un recurso visual que contiene dentro de sí dichos "indicios" podría ser una solución interesante, me cuestionaba ¿Qué ocurre si es el libro el contenedor de aquellos tesoros? y ¿cómo mostrar el interior del libro y su contenido? Me parecía importante retomar la idea del hallazgo tal como ocurrió, y al mismo tiempo cambiar la postura del libro.

De estos cuestionamientos surgió la segunda pieza; una serie de 20 libros intervenidos de tal manera que funcionaran como contenedor-vitrina de los elementos recuperados. Cada libro fue cortado manualmente con una especie de ventana rectangular, desde la pasta y casi la totalidad de sus páginas, de tal modo que visto de frente se asimilara a un marco o una caja, dentro de él fue colocado el "indicio", y para preservarlo se pegaron las páginas y se colocó en la ventana de la pasta una mica de PET. Como resultado, una pequeña "vitrina" que ya ha sido desgastada por el tiempo y el uso que tuvo anteriormente; un espacio que guardó historias, recuerdos y polvo, ahora convertido literalmente en un contenedor de evidencias o pistas.

Considero que todo objeto puede ser portador de memoria simbólica, pero en este caso era necesario evidenciar al libro como un contenedor de dicha memoria. Encontré entonces, un comentario de la artista Susan Hiller sobre su obra "From the Freud Museum" en el cual aseguraba que utilizaba la caja "como si fuera un marco para llamar la atención de algo incluido en esta" y concluía: "por su puesto la caja no es un marco, es un espacio; y, en ese sentido, todo lo que he colocado en cada caja es una instalación..."[148].

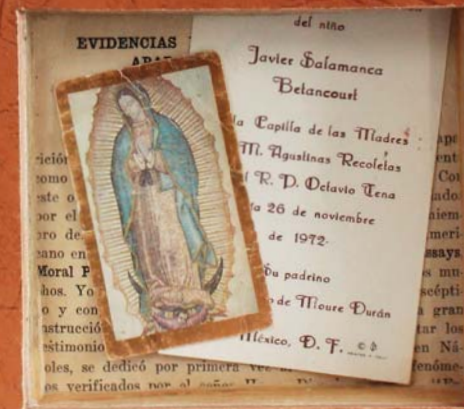
Así fue, que llegué a darle sentido a cada una de las piezas que surgieron de la investigación que desarrollé a partir de ésta experiencia. Entendiendo que cada contenedor y su contenido encierran en un mínimo espacio un contexto, un tiempo, un origen y que son estos los detonantes de la memoria, individual o colectiva. Memoria que, "efectivamente, adquiere presencia a través de fósiles de algún pasado, de objetos encontrados de la cotidianeidad y de fotografías que funcionan como documentos antropológicos que revelan un constante juego y transmutación del objeto-sujeto y una objetualización del sujeto-individuo"[149].

[148] GUASCH Ana María , Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades (Madrid: Akal 2011), 182.

[149] *Ibid*, 57.

ALFREDO RUSELL WALLACE

DEFENSA
DEL
ESPIRITISMO MODERNO



P. A. Quarantotti Gambini

La estela del crucero

—¡Está bien! no le olvides de eso... la saheza si...!

Dio algunos... llevar

—¡Y pobre de... aunque sólo sea a b...

Un choque, violen... un dolor en los riñones, mientras... vibraba por encima de él.

Pasado aquel aturdimie... dió.

Habían chocado contra l...

Unas cuantas gaviotas, so... endidas, levantaban el vuelo con roncacos graznidos.

Luego le asombró que hubiese... sido tan pocos momentos desde que Berto había... El bote, empujado por las olas, sólo... pocas brazas, hasta llegar a la boya.

Era una mañana rad... cielo totalmente azul, y la brisa... Ario. Pero él entornaba los ojos a... al aire libre; algo de él había queda... Virtus, entre los resplandores y las... la vela frente a la cama de Lidia.

La volvía a ver, tal como había quedado luego que el bote se alejó para acostarse: inmóvil sobre el jergón, casi des-

Seix Barral



MATAR EL TIEMPO

—Mim... de los... sábado pr

mañ... des... itas —dij

m... m... a visto lee

to...

—res... 021314

—Pe... 021313

arregló s... PRIMERA CLASE

Diana s... PRIMERA CLASE

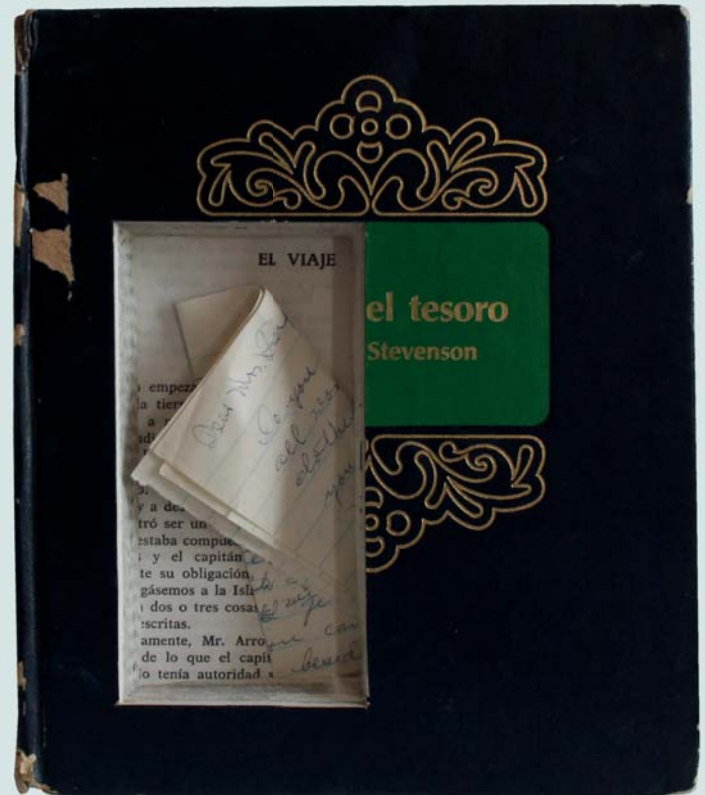
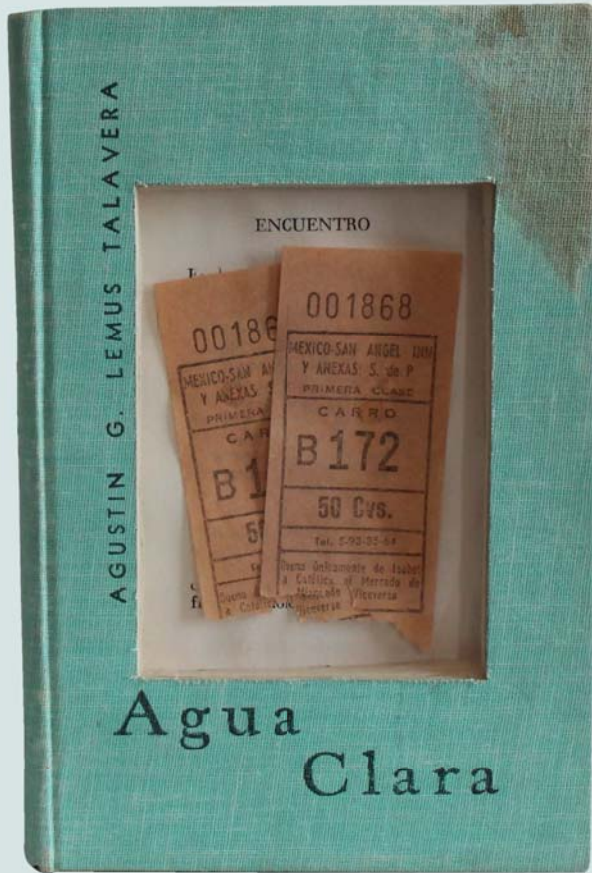
fue a arregl... CARRO

cinco muñec... B208

dientes: B208

—A ti, Teresi... 60 Cvs.

y salió con la mu... Tel. 542-27-49



COLEGIO DE BACHILLERES
 REPORTE DE EVALUACIÓN

FECHA DE EMISION: 18-06-80
 PLANTEL: 04
 NO DE ALTA: C.INT.

NUMERO DEL ALUMNO:
 SANTILLAN RIVERA MA. TERESA

MATRICULA: 7584038C
 PERIODO LEC: 80A
 SEMESTRE: TRES
 GRUPO: 101M
 FOLIO: E-511771

COD. ASIG: 211
 ASIGNATURA: HIST. UNIV. MOD. Y CONT.

CALIFICACION OBTENIDA:
 10 9 8 7 6
 5 W (MARQUE CON UNA X)

NOTAS:
 1 CALIFICACIONES AFIRMATIVAS DE A A 10
 2 NO ACREDITADOS Y W

NOTA: ESTE DOCUMENTO ES EXCLUSIVAMENTE DE INFORMACION, NO TIENE VALOR OFICIAL.

FIRMA DEL EVALUADOR:
 Ma. de Lourdes Sánchez

Expediente: Jackson

El niño que acusó a Michael tiene leucemia

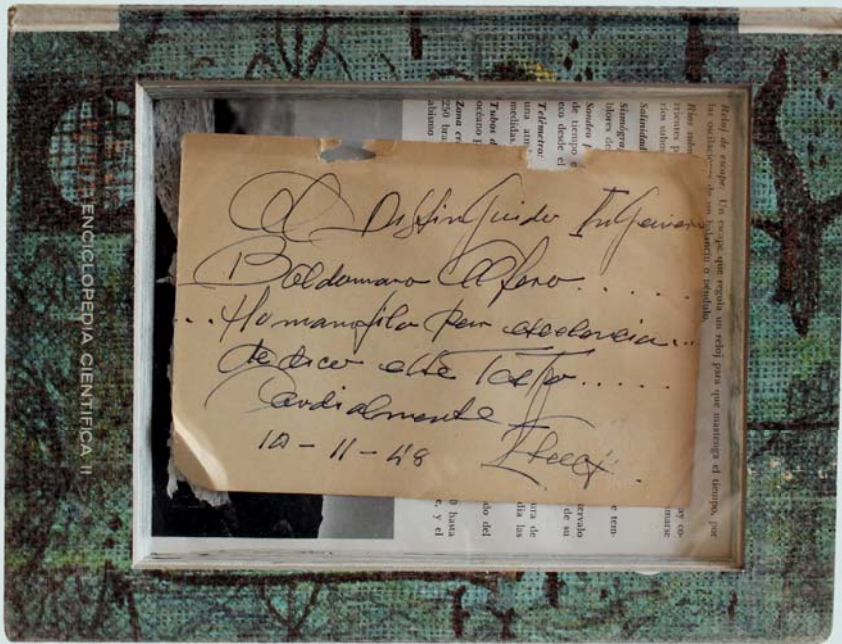
* El infante sufre una enfermedad mortal; aún así, el rey del pop osó abusar de él, acusan

LOS ANGELES (Notimex) - El pequeño niño de cinco años de edad, quien vino a parar a un hospital de Los Angeles en varias ocasiones, durante sus visitas a la mansión, en el invierno.

El cantante se entregó a las autoridades de Santa Bárbara el pasado jueves, para que se cumpliera el cumplimiento a una orden de arresto en su contra, aunque después de ser fichado, para que se le tomaran sus huellas, quedó en libertad condicional.

Tras depositar la suma de 3 millones de dólares, se le devolvió su pasaporte al cantante, quien impuso un record al vender 48 millones de copias de su álbum "Thriller", en 1982.

Then...
 tact home...
 ined an in...
 waited for...
 death. Nothing happened.



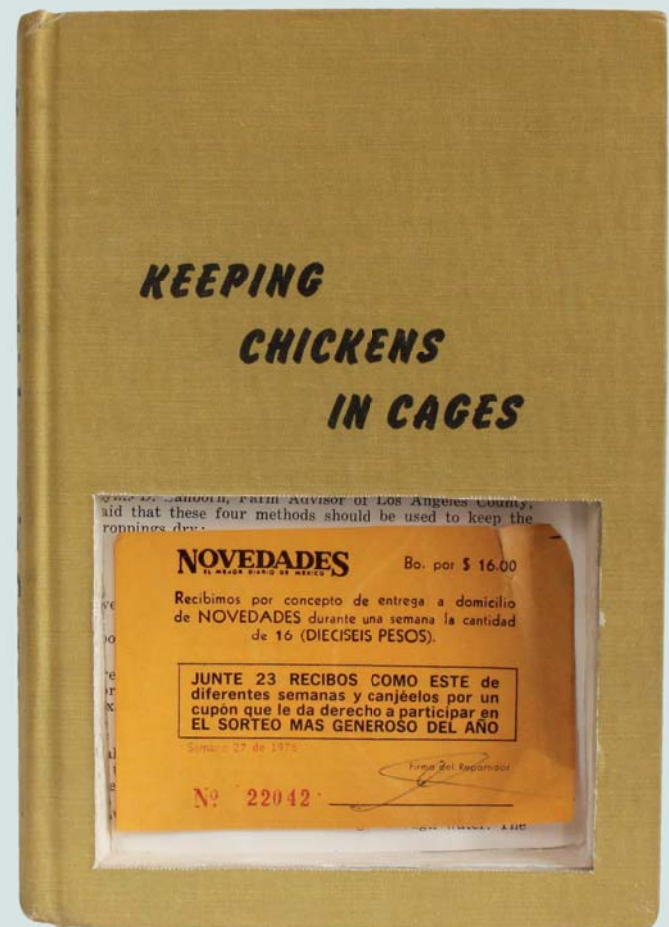
Al Distinguido Intendente
Baldemaro Alfaro
... Hermano por excelencia...
de este valle...
Cordialmente
12-11-48
Hees

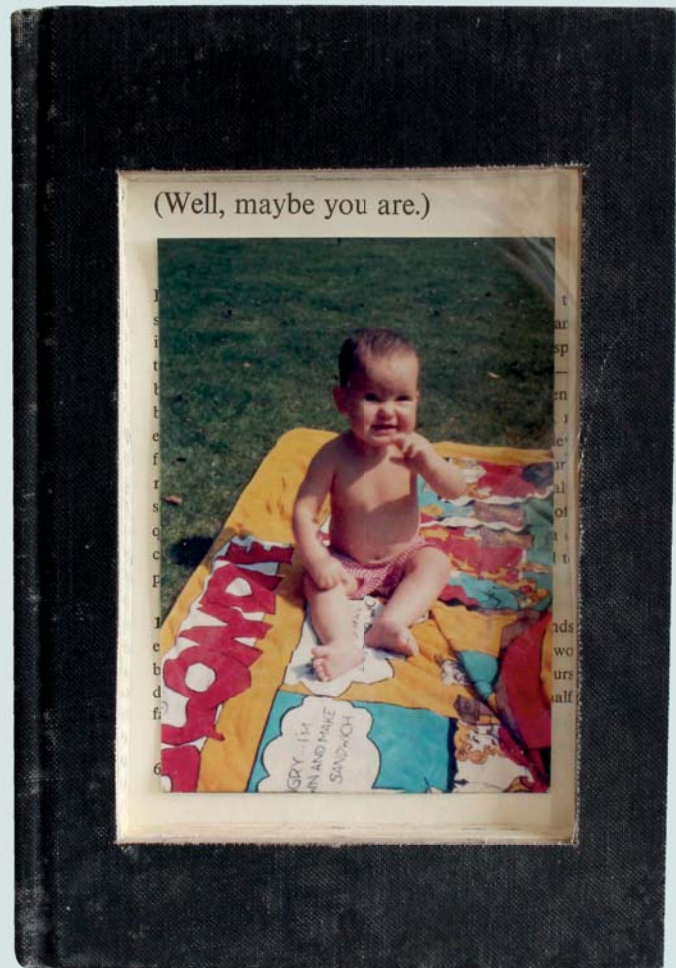
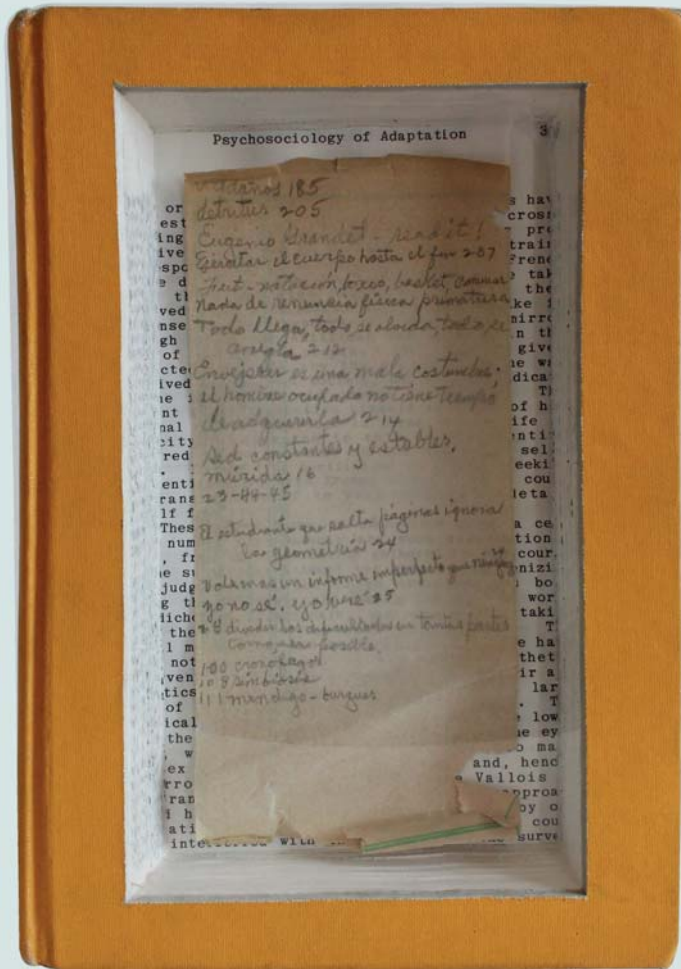


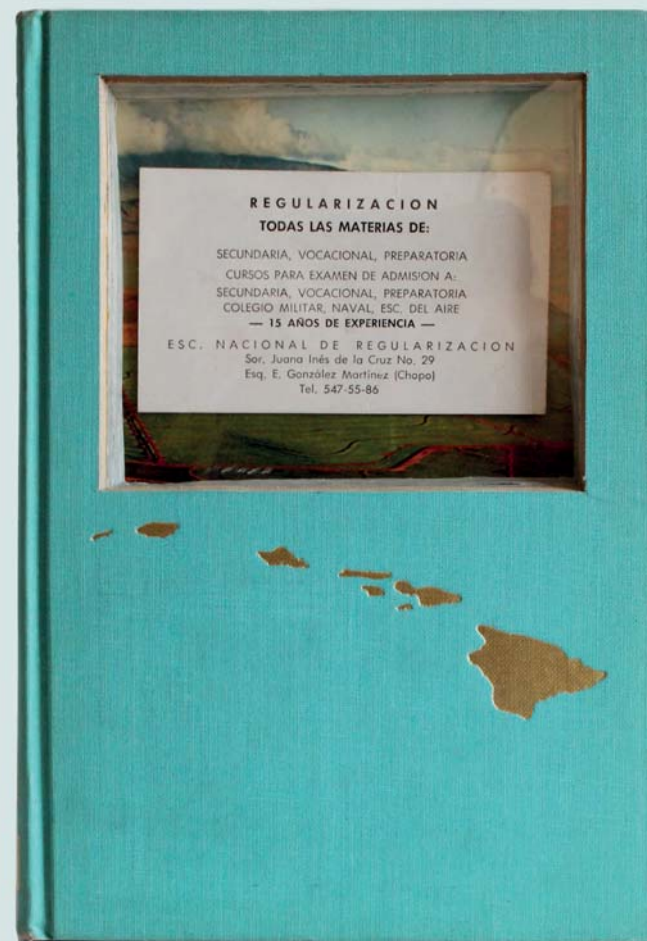
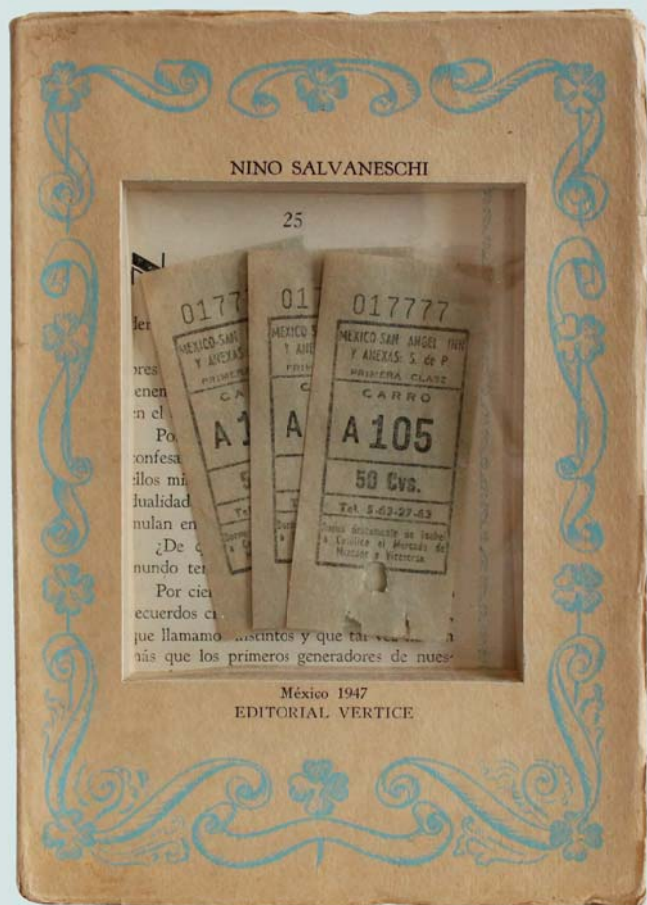
1972
- sus
Lulu
Memo
Mayra de pé

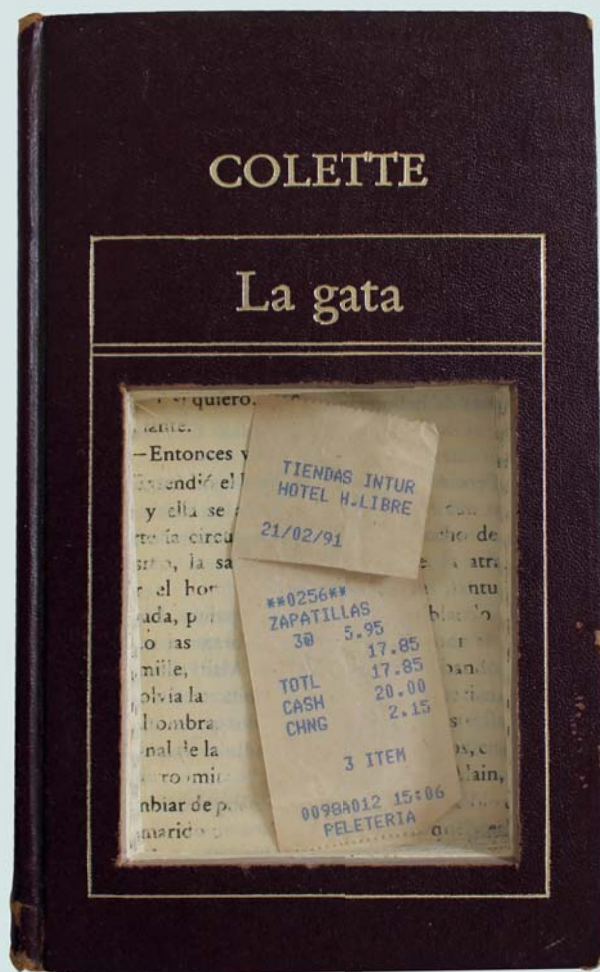
Escrito por la Alta Corles Aniozcano
en Feb de 1972 Eda 8 años y meses
Grado Escolar Parvulos Escuela Lavea

didactron









CONCLUSIONES

Desde luego, después de “producir la investigación”, mis percepciones ante los conceptos que inicialmente planteé para la elaboración de este documento cambiaron de tal forma, que me es necesario concluir al respecto, *deconstruyendo* -al igual que el archivo de mi memoria- los tópicos más relevantes que conforman este proyecto:

(Sobre el archivo)

Considero que toda persona es susceptible de formar un archivo propio, consciente o inconsciente, de nombrarlo u ocultarlo. La importancia del archivo radica en que se trata de un proyecto autobiográfico que generamos en la experiencia cotidiana, y que al ser presentado a los otros funciona como un proceso de reconocimiento, donde la autoreferencia es la clave para el entendimiento de la autobiografía o más bien dicho, de la autoficción. Surge de la necesidad humana de aprehensión de tiempo como lucha denodada contra el olvido. Aprehendemos pues, nuestras vivencias en bienes materiales que fungen como depósitos o reservorios de memoria, formando este archivo que se expande más allá de la experiencia en el hogar. El archivo también se habita, se vive, se comparte, y gracias a él podemos constar nuestra existencia, en nuestro tiempo y de ser posible, en tiempos futuros.

Como artistas el archivo (personal) es un recurso en el que también podemos evidenciar nuestros recorridos en los procesos creativos donde generamos alguna pieza. El diario, la bitácora, un block de bocetos, las fotografías, los objetos, los videos y cualquier otro depósito de esta experimentación, son por tanto el registro del comportamiento intrínseco de la pieza en nuestro espacio, donde creamos y creemos (en) las alternativas de la producción artística.

Considero que especialmente el diario y la bitácora de trabajo en este proyecto en específico, son la documentación más importante en los que se registra a detalle los aciertos y fallos del proceso de investigación-producción. En la bitácora no solo hay apuntes de bibliografía sino también bocetos, fotografías de maquetas, referencias de artistas entre otras anotaciones que me sirvieron en gran medida a realizar este documento. La tesis fue entonces resultado de las correcciones a la bitácora de trabajo, con su ampliación correspondiente en el contenido de cada apartado.

(Sobre el objeto)

Estoy de acuerdo en el hecho de que cualquier objeto posee cualidades para ser una obra, en el sentido artístico, y que las posibilidades de así enunciarlo dependen del contexto en que se instaura, y la intención con la que se es interpretado. De tal forma que sin llegar al proceso completo de legitimación, un objeto cotidiano puede ser, desde luego -y para cualquier persona- uno de los monumentos con los que conformamos nuestro espacio íntimo y personal. Y que las atribuciones simbólicas de sentido o significación que damos a algún objeto cotidiano particular, van acompañadas de un símil a la experiencia estética que se produce en el ambiente artístico. Al contemplar un objeto que guardamos por cierto valor mnémico podemos instaurarnos en el recuerdo de forma más clara y precisa, lo conservamos porque es cierto que necesitamos darle materialidad a la memoria, comprobar que existimos y que vivimos dicho momento.

(Sobre la distancia)

Desplazarse lejos del hogar involucra una fuerte necesidad de reconocerse en el nuevo sitio que se habita. Replantearse una y otra vez ¿quién soy? o ¿a qué pertenezco?, es un ejercicio involuntario que se vive en lo cotidiano de la distancia. En mi caso, puedo concluir que se trata de una estrategia para mi propia investigación y producción como artista visual. Situarme fuera de una zona que ahora desconozco como propia y que si

231

bien antes era un sitio de seguridad personal, un hogar, ahora no puedo contemplarme en él porque no coincido con las dinámicas familiares con las que antes me identificaba. Creo que la identidad individual va mutando también con el sitio en el que crecemos y nos desarrollamos como seres sociales. Como artistas, considero indispensable valerse del recurso del “viaje” o el “cambio de entorno” para el entendimiento y relación con diversas formas de creación, gestión e investigación, puesto que hay muchas formas de “hacer” Arte y solo conocemos las que están generalmente a nuestro alcance.

Sobre la producción (de memoria)

En referencia al proceso creativo (al mío): Producir es también investigar. Investigarse a uno mismo y situarse en las fronteras de encuentro con *los otros* artistas y teóricos que se desplazan en la construcción de términos relativos (a la memoria) en los que me vuelvo al crear. La experiencia en el espacio cotidiano es también una estrategia para la realización de escultura, pues el *tiempo* es por tanto un *espacio* de producción (poética) y la memoria un recorrido de dicha experiencia. El acto de crear surge entonces, desde los gestos mínimos de lo habitual, enraizados en costumbres simples propias de la familia, tales como, zurcir y bordar, escribir, fotografiar, etc.

La producción artística consiste entonces, en una producción de sinceridad –como diría Boris Groys- que deviene la *intención* intrínseca del ser, en mi caso el irreparable miedo a la muerte, o más bien dicho a la muerte en vida: el olvido. Considero que como artistas visuales al producir, debemos cuestionar, cuestionarle a la historia, al tiempo, a la sociedad, a la política, incluso cuestionarse a sí mismo ¿qué es lo que estamos haciendo? ¿por qué? ¿qué queremos con ello? Es así como encontraremos las más puras intenciones, preocupaciones y miedos que nos recorren en la cotidianidad, y por los que buscamos formas de darles visibilidad a través del arte, buscando ese encuentro y reconocimiento del otro.

La identidad consiste en identificarse (reconocerse) en algo, y la memoria es el recurso para reencontrarse (y situarse) en ese algo, sin importar la distancia (o el tiempo) que nos separe de ello.

Es en grupos, en sociedades que nos podemos identificar. Puesto que nos repetimos, constantemente; los mismos miedos, las mismas carencias, las mismas búsquedas, las mismas preguntas. No hay entonces identidad individual que no se desarrolle en conjunto con otras. De tal forma, que la verdadera autobiografía es siempre la de los *otros*, donde nos es posible reconocernos y reencontrarnos con nosotros mismos.

232

FUENTES DE CONSULTA Y REFERENCIAS

LIBROS

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía*, Exploraciones en los límites (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2013).

- Crítica cultural entre política y poética (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2008).

- El Espacio Biográfico. Dilemas De La Subjetividad Contemporánea (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2002).

- Identidades, sujetos y subjetividades (Buenos Aires: Prometeo 2005).

AUGÉ, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato*, Antropología sobre la modernidad (Barcelona: Editorial Gedisa, 1993).

BACHELARD, Gastón. *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999).

- La poética del espacio (Madrid: Fondo de Cultura Económica 1993).

Memoria: Deconstrucción de archivo personal

BARROS, Anna. *Pesquisa em artes plásticas* (Porto Alegre: Editora de la Universidad de UFRGS 1993).

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós 1990).

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI 1969).

-El complot del arte, ilusión y desilusión estéticas (Madrid: Amorrutu Editores 2012).

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca 2003).

BORGES, Jorge Luis. *Elogio de la sombra* (Buenos Aires: Emece Editores, 2005).

-Nueva refutación del tiempo (Buenos Aires: Emecé, 1989-1996).

BOURDIEU, Pierre. "Anexo 1. *La ilusión biográfica*" en Razones prácticas. Sobre la Teoría de la Acción (Barcelona: Anagrama 1997).

BOURRIAUD, Nicolás. *Post producción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2009).

GOUDSMIT Samuel A. / CLAIBORNE, Robert. *El tiempo, Colección científica de Time-Life, Segunda versión en español* (México: Offset Multicolor S.A. 1979).

GROYS, Boris. *Volverse Público. Las transformaciones en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra Editora 2014).

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal 2011).

- Autobiografías visuales. Del archivo al índice (Madrid: Siruela 2009).

JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria (Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores 2002).

KRAUSS, Rosalind. "Los espacios discursivos de la fotografía" en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos (Madrid: Alianza 1996).

LARRAÑAGA, Josu. *Instalaciones, Arte Hoy* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001).

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994).

MCDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas. Capítulo 3: La casa el espacio y la identidad* (Madrid: Ediciones Cátedra 2000).

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire Trad.* Por Laura Masello (Montevideo: Trilce Ediciones 2008).

PEREC, Georges. *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos 2001).

PIRSON, Jean Francois. *La estructura y el objeto* (Ensayos, experiencias y aproximaciones). (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1988).

PRIAMO, Luis. *Fotografía y vida privada (1870-1930)*. (Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara 1999).

RAMOS, María Elena. "Christian Boltanski" en Diálogos con el arte: entrevistas, 1976-2007 (Caracas: Editorial Equinoccio 2007).

RIQUEUR, Paul. *La Memoria, la historia y el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2004).

SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía* (México: Alfaguara 2006).

- Ante el dolor de los demás (Madrid: Suma de letras 2004).

WAJCMAN, Gerard. *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrutu 1998)

WOLFGANG, Ernst. *Art of the archive*, Traducido al inglés por Carl Weber en: Carl Weber (Ed.): A Heiner Müller Reader (Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press 2001)

REVISTAS, CATÁLOGOS DE EXHIBICIONES Y PUBLICACIONES.

ALONSO, Rodrigo. *La necesidad de la memoria, publicado en Ejercicios de memoria Catálogo* (Buenos Aires: MUNTREF 2006).

DE CERTEAU, Michael. *Andar en la Ciudad*, Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos Número 7 (Talca: Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la UCM 2006).

GUASCH, Anna María. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, Materia: Revista D'Art 5, Passatges del segle XX (Catalunya: Departament d'història de l'art 2005).

KRAUSS, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*, Revista October No.8 (Nueva York: MIT Press 1979).

Memoria: Deconstrucción de archivo personal

LARRAT-SMITH, Philip. *Louis Bourgeois Petite Maman, Cuadernillo de exposición* (México: Museo del Palacio Nacional de Bellas Artes 2013).

MARIN, Maite. Los objetos y la memoria: pequeña etnografía de un piso en la Barceloneta, Revista Periferia No.13 (Barcelona: Universidad de Barcelona 2010).

MENENDEZ, Ramón / RODRÍGUEZ, María Inés. El hombre de los suizos muertos: Entrevista a Christian Boltanski, Atlántica : Revista de arte y pensamiento No. 28 (España: Centro Atlántico de Arte Moderno 2000).

MOURE, Gloria. *Christian Boltanski: Adviento y Otros Tiempos*, Catálogo de exposición (Barcelona: Poligrafía 1996).

SANTANTONIN, Rubén. *Porque nombro cosas a estos objetos*, Cosas Catálogo de exhibición (Buenos Aires: Galería Lirolay 1964).

USCATESCU, Jorge. *Investigación sobre la cotidianidad como el comienzo de la filosofía*, Revista de Filosofía No.13 Volumen 8 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid 1995).

TESIS

MARCO SUCH, María. *Estudio y Análisis de los museos y colecciones museográficas de la provincia de Alicante* (Tesis doctoral, Departamento de Humanidades Contemporáneas de la Universidad de Alicante 1999).

ENSAYOS O ARTÍCULOS DE CONFERENCIAS Y SIMPOSIOS

ARFUCH, Leonor. *Memoria y archivo en las fronteras del arte*, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 3, Buenos Aires Septiembre 2015.

BONNET, Eric. *Archivos y creación artística como fábrica de la memoria*, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 1, Buenos Aires Septiembre 2015.

FORTUNY, Natalia. *Tres fronteras. La piel, lo construido y lo privado en las memorias fotográficas de la dictadura*, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 3, Buenos Aires Septiembre 2015.

GOLDSTEIN, Andy. *El proceso creador desde la práctica*. Memorias de un fotógrafo, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 3, Buenos Aires Septiembre 2015.

SOULAGES, François. *El arte y las fronteras del olvido*, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 1, Buenos Aires Septiembre 2015.

TRAVNIK, Juan. *Fotografía, archivos y memoria*, Coloquio Internacional de Fotografía: Fronteras y memoria, artes y archivos, Mesa 3, Buenos Aires Septiembre 2015.

FUENTES DIGITALES

ARFUCH, Leonor. *Arte, Memoria y Archivo*. Poéticas del objeto (Revista Z Cultural Segundo semestre 2015), <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/> (consultado en septiembre del 2015).

FAJARDO GÓNZALEZ, Roberto. *La investigación en el campo de las artes visuales y el ámbito académico universitario* (hacia una perspectiva semiótica), www.unav.es/gep/InvestigacionArtesFajardo (consultado en julio del 2016).

MAGNIN, Carolina. *Caso Nro. 3*, <http://www.carolinamagnin.com/personal/index.php?caso-nro-3/txt/> (consultado en marzo del 2016).

MARTÍNEZ CELIZ, Néstor. *Los objetos cotidianos como Arte*, Arte Actual, <http://arte-actual.blogspot.mx/2010/04/los-objetos-cotidianos-como-arte.html> (consultada el 5 de diciembre del 2016).

RAE. "Deconstruir" Diccionario de la Lengua Española DRAE 22ª Edición, <http://dle.rae.es/?id=ByV94TP> (consultada en agosto del 2015).

- "Experimentar" Diccionario de la Lengua Española DRAE 22ª Edición,

- "Investigar" Diccionario de la Lengua Española DRAE 22ª Edición, <http://dle.rae.es/?id=M3a7YOZ> (consultado el 20 de febrero del 2015).

USCATESCU, Jorge. *Transversales: El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad* Revista digital LUKE No. 80 Diciembre 2006, <http://www.espacioluke.com/2006/Diciembre2006/vasquez.html> (consultado en septiembre del 2015).

237

238

Memoria: Deconstrucción de archivo personal

VASQUEZ ROCCA, Adolfo. *La arquitectura de la memoria.* Espacio e identidad, A parte rei Revista de filosofía No. 22, 2005, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez37.pdf> (consultada en noviembre del 2015).

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS Y VIDEOS

MAGNIN, Carolina. *Aichenbaum, Ivo. Caso Nro. 3* (2015) <https://vimeo.com/164616505>

BOULLLOUD, Sylvie. Chiharu Shiota. Galería Daniel Templon, Bruselas (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=cZQriyLCUrY>

ARFUCH, Leonor Arfuch / RICHARD, Nelly. *Iconografías de la memoria,* Contrafoco, Argentina (2013). <https://vimeo.com/78106137>

RIEDELSEIMER, Thomas. *Rivers and Tides: Andy Goldsworthy Working with Time.* Mediopolis Film and Skyline Productions, Alemania (2002).

Este producto editorial contiene la tesis para el grado de maestría de **Perla Cristina García**. Se materializó en el mes de abril de un año electoral, el decimotercero del segundo milenio, en algún rincón del imperio de la impresión en ésta CDMX, la colonia obrera, como las mismas manos que hicieron posible que tú lo tengas en las tuyas.

Con estética y trabajo intelectual le hacemos justicia al espacio natural donde un día pertenecieron estás <ahora> páginas que contienen éste valioso esfuerzo.

Diseño editorial

Edna Gutiérrez

cbr.



Cabra Estudio