



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Para no olvidar: De la experiencia a lo fotográfico

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:

Xanat María Luisa Sánchez Serrano

Directora de tesis: Mtra. Angélica Jarumi Dávila López

Asesor: Mtro. Carlos Romualdo Piedad

Ciudad de México, 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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar gracias a los amores de mi vida,
a mi mamá que me ha dado su amor infinito y me ha enseñado a abrazar la vida en cada una de las batallas que hemos librado juntas,
a mi tía abuela, el regalo más grande que la vida me ha dado, por cobijarme desde siempre y darme las mayores lecciones de fortaleza,
a Fer quien ha sido mi hombro en este sinuoso trayecto y me ha alentado a seguir adelante, me ha sabido escuchar y también me ha acompañado en silencio,
y a Ángel, por llegar a tiempo para compartir nuestras historias y llenar las nuevas con tanto amor y tantas risas, por acompañarme y construir juntos un lenguaje en el que nos reconocemos.

Agradezco a mis maestros y guías de viaje por ser parte de éste, por compartir su conocimiento y enriquecer este trayecto,
a Carlos Romualdo por creer en este proyecto desde que era un esbozo y compartir conmigo sus memorias,
y a Jarumi Dávila por aceptar unirse a nosotros en el camino y orientarme en ésta exploración sobre la experiencia.

Gracias también los maestros que han compartido conmigo su conocimiento y me han acercado a la investigación dentro de las Artes Visuales durante la licenciatura y han brindado su apoyo más allá de estas páginas, dentro y fuera de las aulas,
Victor Monroy de la Rosa, Noé Sánchez Ventura, Brenda A. Ortiz Guadarrama, Gabriel Ortega y Pedro Alayón Ruiz.

Gracias a todos los que han caminado conmigo, por compartir éste recorrido que llamamos vida.

PARA NO OLVIDAR:
De la experiencia a lo fotográfico

INDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMER MOMENTO Experiencia y memoria

- 1.1 El desdoblamiento de la experiencia: conocimiento, conciencia y transformación
 - 1.1.1 La experiencia en el arte
 - 1.1.2 La memoria de la experiencia y la memoria como experiencia
- 1.2 *Para no olvidar: experiencia y recuerdo*

SEGUNDO MOMENTO Relatos de la experiencia: Acciones Para no Olvidar

- 2.1 Beber su recuerdo, un *ritual de paso*
- 2.2 Experiencia: memoria: experiencia

TERCER MOMENTO
Lo fotográfico:
Imágenes de la memoria

- 3.1 Las formas de lo fotográfico
 - 3.1.1 Tiempo y espacio (la imagen interna)
 - 3.1.2 Tiempo y espacio (el medio)
- 3.2 El objeto artístico: sobre la relación entre imagen-medio, imagen sensible y no sensible

CONCLUSIÓN
El papel del objeto artístico
como experiencia y memoria
desde lo fotográfico

IMÁGENES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La claridad de la muerte es una conciencia que tarde o temprano nos llega a todos, o a casi todos, a mí me pasó ya. Cuando vi a mi madre sobre su cama, cansada y ausente, supe que el mayor de mis temores no era perderla físicamente, me asustaba más pensar que su recuerdo podía irse desgastando con el tiempo. Fue ese momento en que comencé una carrera contra el olvido, sé que cuando ella no esté conmigo, este proceso será el mayor recordatorio de su presencia, de su esencia: sus abrazos, su aroma, sus palabras, su voz...

La presente tesis es una investigación, un relato, un viaje alrededor de un tiempo, son las historias que surgieron en este trayecto que poco tuvo de planificado y mucho de sorpresivo, sensible y emotivo, es también un lenguaje compuesto de alegorías manifiesto en palabras e imágenes, todas como parte del proceso en el que he buscado conservar y resguardar el recuerdo y la presencia de mi madre, construyendo en estas páginas un refugio para las experiencias que se acumularon durante este recorrido. Cada uno de los elementos que constituyen el pensamiento acumulado en este trecho determinan no sólo una expresión creativa, sino también una forma de ver la vida y de entender el arte.

En esta búsqueda he tratado de dar forma a una relación entre diversos entendimientos, reflexiones y experiencias sobre la muerte y el olvido que al conjugarse construyen un pensamiento, desde la experiencia y hacia las expresiones visuales, que se acerca a lo *complejo*¹ como una forma incluyente en la que busco una explicación que más que simplificar el trayecto, como parte de un proceso de asimilación propio, lo enriquece mediante relaciones múltiples con las que conformo este viaje, que con una mirada desde el arte, está influido por otros conocimientos como lo son la filosofía y la antropología principalmente. Esta posición de lo complejo me lleva también a plantear *la transdisciplina*² en el cómo entiendo las múltiples realidades por las que transito en este recorrido así como la relación entre los objetos y sujetos; ésta también me permitirá afirmar a *lo fotográfico* como un proceso en el que pueden conectar diversos medios y disciplinas dentro de un desarrollo consciente de expresiones visuales que complejizan tanto las imágenes como los conocimientos. La

1 Véase Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*.

2 Véase Basarab Nicolescu, *La transdisciplinariedad manifiesto*.

conjugación de estos elementos físicos y simbólicos a través de ideas materializadas conforma un tipo de objetos artísticos compuestos de experiencias expresadas a través de los símbolos y capaces de provocar un acercamiento a través de sus medios con el espectador de una forma experiencial. Así, planteo a esta tesis como un posible objeto del arte en la manera en cómo materializa una experiencia y un conocimiento consecuente con ella a través de su objetualidad y que es capaz de acercar a otros hacia su sensibilidad a partir de formas, actos plasmados y palabras.

La forma en que narro este trayecto parte de la idea de un lenguaje por el que se puede transitar libre entre la experiencia sensible, de donde surge esta investigación, y entre las variadas manifestaciones del conocimiento, dando paso a diversas reflexiones que deambulan entre lo formal y lo narrativo como un vaivén entre la conciencia, el entendimiento y lo emotivo. La experiencia de la que hablo en esta tesis me ha abierto un amplio panorama para entender la vida en lo cotidiano y en el arte, permitiéndome mostrar las formas entrecruzadas e independientes en las que se manifiestan cada una desde mi perspectiva, también me ha permitido desenvolverme de otra manera con los medios desde los que me expreso, la fotografía, el video, los actos performáticos y los objetos que se construyen a partir de estos medios, haciendo de éste un camino variado en sus formas.

Para no olvidar, es la búsqueda por la materialización del deseo de no perder el recuerdo de mi madre después de estar gravemente enferma un deseo que durante este recorrido he logrado asimilar, comprender y sentir de una forma menos urgente mediante indagar y reconocer por dónde es que mi afán se desenvuelve, entre el recordar y el olvidar, el punto medular de la memoria; y la experiencia que guía este viaje, como el vivir, sentir, estar expuesto, ser capaz de pararse de frente a la adversidad de los hechos y reconocer lo que me acontece y me toca.

La posible muerte de mi madre catalizó este proceso, que en su desarrollo me llevó a hallar la *finitud*³ como la concibe Joan-Carles Mèlich, un proceso natural de cambio en la vida humana que no representa a la muerte como fin sino como un medio para afrontar la vida misma y todas las transformaciones que en ella se dan. La preocupación que originó este proyecto fue la de no tener certeza sobre cómo podría sostener el recuerdo de mi madre ante la inconsciencia previa de la vulnerabilidad de nuestra permanencia. En esta experiencia, como una circunstancia ineludible, el acercamiento a la *finitud* ha funcionado para mí como un bálsamo que ha transformado la percepción de la idea de la muerte, haciendo que el desenvolvimiento de este trayecto sea sensible, pero no trágico.

3 La perspectiva de Joan-Carles Mèlich en la *Filosofía de la finitud*, considera la *finitud* desde la filosofía del siglo XXI, muestra un pensamiento asociado con la ética filosófica y la filosofía en la educación que mira a la alteridad como una postura que trasciende lo establecido y permite entender las experiencias transformadoras como la *finitud* desde una visión vulnerable, frágil y contingente en quien la vive de forma consciente.

Junto con el entendimiento de la *finitud*, reconocí la memoria y la experiencia como los nodos que surgen de mi preocupación y a los que regreso siempre en este el proceso. En el primer momento de la tesis abordaré la experiencia en una retrospectiva a la filosofía desde Platón quien habla de ésta como un acontecimiento sensible que nos permite tener un primer reconocimiento sobre la realidad para vincularlo con la filosofía kantiana cuando habla de la *aceptación pasiva* en el proceso de entendimiento, haciendo patente a esta experiencia, al igual que Platón, como la recepción de estímulos sensibles en el origen del pensamiento, posteriormente complemento esta postura con la aportación de Hegel a la filosofía de Kant que además de ver a la experiencia como un primer momento en el conocimiento la reconoce también como una circunstancia que le permite reflexionar al sujeto sobre su propia realidad, para concluir añado la aportación de Jorge Larrosa, que desde una visión del siglo XXI, considera la experiencia como una circunstancia transformadora y de aprendizaje en los seres humanos. El trayecto por la experiencia desemboca en la propuesta de entender el arte como una expresión de la misma donde exploro los vínculos entre ambas desde los primeros hombres, que reconocieron en los medios plásticos una expresión sensible y una forma de comunicación, haciendo de éstos, actos impregnados de misticismo ya que comprendían una evocación de su realidad, de ahí para partir hacia una revisión de las algunas manifestaciones que se han dado en el arte tales como el arte de las vanguardias expresionistas y performáticas.

Teniendo en cuenta los conceptos clave desde los cuales parto en el primer momento, me propongo abordar mi proceso de producción, un trayecto dentro del arte que se ha impregnado de diversas formas del conocimiento, haciendo de éste una propuesta dentro de la investigación artística que se puede entender de una manera experimental y consciente que busca construir a través de las imágenes y otras expresiones, conocimientos no formales, que a diferencia de las ciencias sociales y exactas, parten y surgen de lo interior, de lo que experimentamos como seres sensibles. La investigación en el arte, entendiéndola como un ensayo de ideas, un crear y probar, un hacer y pensar para dar salida a interpretaciones y respuestas a aquello que nos acontece a través de imágenes, no sólo se enfoca en las partes estéticas y visuales de ellas, también aborda conceptos e ideas que vienen de diversas fuentes del conocimiento y que forman parte de un proceso explicativo y su expresión visual. Lo que propone la investigación desde las artes es que el recorrido que se realiza tiene tanta importancia como el objeto final, ya que en él están catalizados todos los momentos y el desarrollo de las ideas que confluyen en la creación de las obras artísticas.

El proceso en éste proyecto es fundamental ya que éste compone y delinea cada uno de los momentos por los que se transita en esta tesis además de brindarle forma, permitiéndome dialogar a través de los diferentes tiempos que componen dicha investigación para encontrar respuestas y formas de expresar lo acaecido. Este proceso lo componen en el recorrido, no sólo las imágenes, está también expresado a través de las palabras y la forma en que narro cada uno de los acontecimientos y los hallazgos que me van sucediendo, son también los diagramas que he realizado como parte de la investigación y que me han ayudado a desarrollar mis ideas de una forma más clara con relación a las diversas conclusiones sobre el medio fotográfico y mis expresiones artísticas.

En el segundo momento de ésta tesis tránsito para el desenvolvimiento de mi proceso a la par de ir encontrando respuestas tanto de mi quehacer artístico como de la cuestión sensible que me ha traído hasta aquí, es por ello que este momento aborda lo conceptual de una forma más narrativa ya que a través de ésta vínculo los conceptos previamente planteados y los relaciono con las imágenes y el proceso creativo. En este momento también reflexiono sobre la relación de mi proceso con la filosofía narrando cómo es que he entendido mi proyecto desde lo cognitivo y lo sensible donde también descubro la parte espiritual y emotiva de este trance a través del *teísmo* en filosofía oriental, complementando el proceso del conocimiento que plantea Kant, conjugando dos conocimientos distintos dentro de un mismo proceso, la experiencia sensible y la conciencia como un conocimiento consecuente. Establezco la relación entre lo ritual y el arte a través de los actos performáticos que realizo como parte de mi devenir creativo y cómo todo ello es parte de un *rito de paso* que me preparará la para la partida de mi madre cuando eso suceda. Esto me ha llevado desde la fotografía como el primer medio con el que me acerco a este proyecto, hacia *lo fotográfico* permitiendo ampliar los parámetros en los que se manifiestan las imágenes, desbordando la fotografía al relacionarla con otras expresiones en la búsqueda de conservar una cuestión tan etérea como los recuerdos y la esencia de mi madre. Una de las piezas que conforma el proceso que describo en este momento y de la que me parece importante hacer mención es la *Receta Para no olvidar*, un libro de artista compuesto de imágenes y expresiones alegóricas alrededor de una receta para preparar una infusión con una intención poética. El involucrar este tipo de manifestaciones creativas como parte de la tesis me permite mirarla no sólo como el resultado de un proceso de investigación sino un habitáculo donde residen los recuerdos y el cúmulo de experiencias por las que he transitado.

Durante el tercer momento de esta tesis exploro más a detalle el cómo entiendo del desbordamiento de la fotografía hacia *lo fotográfico*. Para ello la primera aclaración que encuentro pertinente es la de entender los dos tipos de imágenes a los que aludiré para explicar cómo es que entiendo las expresiones visuales, esto porque al hablar de los objetos creativos y su relación con la experiencia humana, implica entender tanto a las imágenes como acontecimientos físicos y creativos y a las imágenes que miramos y aprehendemos de nuestro entorno. Las imágenes internas y externas son parte de un planteamiento revisado principalmente por dos autores, Hans Belting y Fernando Zamora. El primero, antropólogo, ha realizado estudios de la imagen como parte de las expresiones culturales de todos los tiempos y que entiende a las imágenes internas como aquellas que existen dentro de la mente de las mujeres y los hombres y que se expresan físicamente a través de ellos y sus expresiones corporales o bien de las herramientas que ha fabricado para dar salida a su imaginario. Complemento este planteamiento con la propuesta de Fernando Zamora que en su Filosofía de la imagen aborda esta misma clasificación de la imágenes nombrando *imágenes sensibles* a aquellas que son accesibles por los sentidos, resultado de la creación de los sujetos mencionada anteriormente y *no sensibles* a las que habitan internamente en las personas, en su imaginario.

Durante el tercer momento de esta tesis exploro más a detalle el cómo entiendo el desbordamiento de la fotografía hacia lo fotográfico. Para ello la primera aclaración que encuentro pertinente es la de entender los dos tipos de imágenes a las que aludiré desde las expresiones visuales al hablar de los objetos creativos y su relación con la experiencia humana, entendiendo a las imágenes como acontecimientos físicos y creativos, así como a aquellas que miramos y aprehendemos de nuestro entorno. Estos planteamientos han sido revisados por dos autores, Hans Belting y Fernando Zamora. El primero, antropólogo, ha realizado estudios de la imagen como parte de las expresiones culturales de todos los tiempos y plantea a las imágenes internas como aquellas que existen dentro de la mente de los humanos y que se manifiestan físicamente a través de ellos en sus expresiones corporales o bien desde las herramientas que fabrican para dar salida a su imaginario. Complemento este planteamiento con la propuesta de Zamora que en su Filosofía de la imagen aborda esta misma clasificación de las imágenes, nombrando *sensibles* a aquellas a las que se pueden acceder por medio de los sentidos como resultado de la creación humana y *no sensibles* a las que habitan internamente en la memoria de las personas. Entendidas las dos formas en que se manifiestan las imágenes, continúo con una revisión de las principales características de la fotografía de las que se nutre *lo fotográfico* como un desbordamiento de la misma. Analizo cómo es que está funcionando la narratividad desde este medio, la tecnicidad que implica el mismo, el código que compone las imágenes fotográficas y que permite la lectura de dichas imágenes, la temporalidad que implica la toma fotográfica y la atemporalidad en la que se puede entender al objeto fotográfico como un elemento impreso o digital que manifiesta en todo momento acontecimientos y signos que se desprenden del mismo, retomo también la secuencia y duración de la fotografía así como la temporalidad que se apropia al relacionarse con los medios audiovisuales, ya que hablar de *lo fotográfico* implica reconocer que nos acercamos a una tecnicidad que rebasa la imagen estática expandiendo y extendiendo sus límites para tocarse con otros medios y formas de expresión, dando como resultado una manera distinta de abordar al objeto creativo.

En este tercer apartado ensayo las ideas que surgen alrededor de *lo fotográfico* desde el acercamiento a mi proceso para entender que el medio se vuelve también un significante que hace más compleja la red de ideas que construyen a los objetos artísticos de los que hago mención y que dialogan entre la fotografía, el video, los objetos que bien podríamos colocar como objetos escultóricos y las acciones como experiencias corpóreas. También retomo el trabajo de dos artistas, Erika Diettes y Karolina Jonderko, como un anexo al flujo lineal de la tesis, volviendolo más un complemento paralelo para retomar la forma en que veo y entiendo *lo fotográfico*. En los proyectos que considero de ambas, he identificado rasgos de mis preocupaciones alrededor de la muerte y la memoria, además he ubicado expresiones que, independientemente de cómo las cataloguen ellas, yo visualizo como se acercan a *lo fotográfico* en cómo trascienden tanto las formas de los objetos creativos que proponen, así como los significados y significantes a los que las imágenes aluden.

El recorrido de este tercer momento es una revisión del medio de *lo fotográfico*, la cual he decidido dejar al final ya que justo como medio se convierte en el vehículo de mis ideas y no en la preocupación central de este viaje, es más bien la forma en que se expresa un cúmulo de ideas e imágenes, parte de la experiencia por la que transita esta tesis. Cabe comentar también que he generado un blog (xanatml.tumblr.com) que funciona como una plataforma que alberga todas las imágenes que componen éste proceso. Este espacio permite ver el proyecto *Para no olvidar* en su totalidad como una pieza que se construye entre el diálogo de todas las imágenes, cada una de las figuras que se encuentran en la tesis están disponibles en éste blog para ser visitadas y consultadas en el momento que se desee.

Abordar la experiencia desde el arte es una de las intenciones principales que llevan el flujo de ésta investigación, concibiendo al objeto artístico a partir de una relación entre los imágenes internas y externas, llegando a entender esta tesis no sólo como el resultado de un proceso sino como un objeto creativo en sí mismo, contenedor de *imágenes sensibles* y *no sensibles* y de las expresiones que surgen trayecto de una experiencia en el proceso como parte de una investigación artística.

PRIMER MOMENTO
Experiencia y memoria

Este proyecto, desde su comienzo, ha partido del reconocimiento sobre la muerte en un amplio sentido, que aunque había estado siempre presente como parte del ciclo de la vida, no había tomado importancia o relevancia. De un momento a otro me encontré de frente con la realidad de que los seres que nos acompañan durante nuestras vidas, naturalmente se desprenden de este mundo y con su muerte no sólo llega la ausencia de su cuerpo, también comienza una desmaterialización de su presencia: olvidas su aroma, su voz comienza a difuminarse, los recuerdos con el tiempo se hacen más lejanos y naturalmente continuas viviendo, sabiendo que hubo un tiempo antes pero ya no está y no hay forma de recuperarlo. Reconocí también la necesidad de entender cómo funcionaba la memoria, no solamente como un fenómeno de la mente, sino en su forma significativa, entender de qué manera estamos conformados de recuerdos, en el mismo proceso también reconocí que los olvidos nos componen y más que una pérdida, son parte de nuestra existencia en el momento en que como recuerdos los asimilamos y los volvemos parte de nuestra cotidianidad.

En un sentido mucho más personal, comencé también un reconocimiento sobre mi madre, con mayor atención me dediqué a registrar cada pequeño detalle que conforma y define nuestra relación. En este reconocimiento, contemplé a mi madre en una retrospectiva, observé sus gestos, percibí con más intensidad su aroma, sentí mucho más cerca su voz. En cada uno de los recuerdos que desperté sobre ella recuperé cada posible detalle; con el apoyo de fotografías, cartas y otros objetos fui despertando algunos rasgos de su esencia. Uno de los que más significó para mí fue el recordar su flor favorita, la gardenia, ella acostumbra comprar ramitos y colocarlos en diferentes partes de la casa, ese aroma era parte de nuestro hogar, una costumbre que con los años y el desgaste de su cuerpo se ha ido difuminando. También recuperé las cartas que me escribía cuando era pequeña, todas las declaraciones de su amor, como si hubiese creído necesario dejarlo como una huella de su presencia y de su afecto. Otro de los hallazgos fue el de sus fotografías, en ellas estaban presentes muchos de los momentos de nuestra vida juntas, pero también se podía ver una línea de vida que dejaba entrever el deterioro que con los años recaía en mi madre; mi fotografía favorita fue una de su juventud, esta imagen más que recordármela, me permitía contemplarla de una forma distinta de la realidad, no es una presencia cansada y debilitada, al contrario, es una imagen

que para mí está impregnada de su fortaleza y vitalidad, del modo como la recuerdo en mi infancia, no como una imagen, sino a través de sensaciones. Y así como le sucedió a Barthes⁴ con la fotografía de su madre en el invernadero, yo encontré en esa imagen su presencia de una forma que confirmaba con una sensación de algo que no se puede aprehender, que así se ve mi madre en esencia, ahí está su rostro congeniando por completo con lo que ella es.

Mi primera reacción ante estos hallazgos fue guardarlos y protegerlos del tiempo, del olvido, no dejar que se perdieran de nuevo entre la monotonía de la vida. Preparé una *Conserva de memoria* como quien conserva un fruto para evitar su descomposición, conservé el aroma de mi madre, conservé también sus palabras y su rostro, pero más que todo eso, resguarde su esencia, y con ella guarde el significado de su presencia para cuando sintiera que su recuerdo se resbalaba por entre mis dedos. Esta acción condensó de alguna forma todos los reconocimientos anteriores, y lo que en un principio fueron hallazgos se fueron tornando en un entendimiento y una conciencia de estar encontrando algo mucho más amplio y profundo, la experiencia. Encontré en ella un entendimiento del proceso de vivir, tomando claridad sobre los acontecimientos que no podemos controlar pero que sí nos transforman; también la reconocí en la acción misma de conservar la memoria de mi madre como un acto simbólico en donde reiteraba la necesidad de resguardar su recuerdo al recolectar su esencia y el generar un registro fotográfico de ello (Fig. 1).

Mi proceso comenzó en este punto con la reflexión alrededor de la experiencia sobre la *finitud*, que tal como la refiere Joan-Carles Mèlich,⁵ implica la conciencia del hombre sobre la vida y su contingencia en relación con la muerte, siendo ésta más que la culminación de la existencia, una constante que se desarrolla durante nuestra presencia en este mundo desde que nacemos hasta que morimos, esta *finitud* implica la negación de los absolutos en la existencia, nuestra presencia en este mundo está marcada por los cambios constantes, porque comenzamos a existir y sabemos que un día dejaremos de hacerlo, y en este plantearnos y replantearnos constantemente nuestra presencia en este plano de la realidad, hemos interpretado el mundo desde nuestro contexto, viviendo y haciendo a través de esta *finitud* como una especie de recordatorio de cambio, de un trayecto que se hace y rehace constantemente además de plantear los límites dentro de su *finitud*. Sin embargo, la experiencia de la *finitud*, establece también que independientemente de encontrar la muerte como el fin, los seres humanos no sólo venimos a morir, sino también para comenzar siempre de nuevo con cada transformación teniendo la oportunidad de iniciar siempre de una forma distinta.

Acercarme a la experiencia desde mi proceso de producción visual ha implicado reconocerla

4 Roland Barthes, *La cámara lúcida, notas sobre fotografía*, pp. 163-164.

5 Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*

en diferentes niveles, a la vez que voy entendiéndola, ésta ha sido mi guía durante la presente investigación. Cuáles son sus límites y cómo es que se manifiesta, son preguntas que he necesitado responderme como parte de entender y valorar este proceso desde su origen más profundo.



Fig. 1. *Conserva de memoria*,
fotografía-objeto, 2015.

1.1 El desdoblamiento de la experiencia: conocimiento, conciencia y transformación.

Nada es sabido que no esté en la experiencia.
Hegel

Para todos hay una o muchas experiencias. La humanidad se identifica a sí misma a través de ellas, a partir de éstas es que entiende su entorno, construye su pensamiento y sus conocimientos, también su identidad, ya que como hay diversidad de personas y personalidades existen también diversidad de experiencias para cada hecho que acaece en la vida de los seres humanos, desde los sucesos más universales como los contextos sociales y políticos, la vida o la muerte, así como los más específicos, el arte o el amor. Esta tesis, por ejemplo, aborda una de las grandes experiencias en el ser humano, su relación con la muerte y su acercamiento desde el arte.

El pensamiento humano ha tratado de entender los hechos naturales e incontrolables de la vida que conllevan consecuencias transformadoras y aprendizajes en nosotros mismos, los acontecimientos que tocan a mujeres y hombres sin que les preceda un anuncio y que les impactan de una forma circunstancial y emocional, eso que acontece, que le sucede a alguien es la experiencia. A lo largo de la historia algunos pensadores han tratado de definirla, conformando diversidad de pensamientos alrededor de ella, inscritas en sus contextos sociales, políticos y culturales. La tendencia teórica, principalmente filosófica, que ronda la cuestión de la experiencia ha direccionado sus estudios alrededor de la ciencia, esta tesis pretende llegar a ella desde un perfil menos racionalista, y más emocional y sensible, partiendo de la idea de que es una cuestión imposible de normalizar y generalizar, pero de la que se puede considerar su concepción informe.⁶ Para acercarnos a ésta, no podemos dejar de lado la claridad de que las aproximaciones de los pensadores han aportado y con ello contribuido para darle sentido y se han acercado a su informalidad.

⁶ La informalidad de la que hablo está implicada en la abstracción bajo la que se entiende la experiencia en esta tesis, partiendo de la idea de hablar de una circunstancia que no está conceptualizada y que más que objetualizarse u objetivarse, se vive.

Hablar de la experiencia implica deambular por un concepto inasible, no objetivable y tampoco objetivo, es adentrarnos en una abstracción donde el acontecer se convierte en lo que nos constituye como materia sensible en el trayecto que nos hace existir del nacimiento a la muerte. Entendida como aquello que se vive y se siente, se encuentra en la profundidad del ser humano como su lugar de origen, en el sujeto que por principio está expuesto a los acontecimientos del exterior, receptivo a la imprevisibilidad de la vida. Desde su origen etimológico, la palabra *experientia* del latín plantea un probar o ensayar alguna cuestión más allá de nosotros, sin embargo, el tipo de pruebas que se plantean en este trabajo son aquellas que experimentamos sin planearlo. La experiencia, como la plantea Jorge Larrosa⁷, es un acontecer del que no hay control, que evidencia la fragilidad del sujeto en el trayecto de la vida, brindándole una conciencia de la misma como algo activo y cambiante, en constante transformación. Esta transformación surge de la reflexión como un acto de análisis que parte de uno mismo hacia uno mismo, pero que nunca retorna con la misma esencia. Desde aquí, más que tratar de definir la experiencia, realizaré una travesía por algunos pasajes del pensamiento para acercarnos a una propuesta sobre cómo puede funcionar y vivirse.

La experiencia surge de lo sensible, de los sentidos construye conocimientos singulares y subjetivos. Desde la antigüedad, los filósofos veían la experiencia como un conocimiento necesario pero insuficiente ante la necesidad de obtener leyes universales para entender y explicar el mundo que estaban descubriendo, la posición de Platón⁸ con respecto a la experiencia es que la percepción sensible daba a los humanos una idea equivocada del mundo que los rodeaba, pues de él sólo se percibían sombras de las que no se podía saber nada de una forma racional, para él lo importante eran la ciencia y los conocimientos técnicos, inmutables y eternos. Sin embargo, es importante rescatar su planteamiento sobre la experiencia sensible como una forma adelantada de conocimiento, uno que atañe a la vida sensitiva y mutable, que no puede depender de conceptos rígidos, ésta tal y como se aborda en esta tesis, un conocimiento que emana del ser humano como algo transmutable y complejo, ya que se conforma bajo un entendimiento singular y subjetivo, que nace del mismo ser quien la recibe e interpreta. Aquí es importante resaltar la posición platónica, porque a diferencia de Aristóteles que habla de la experiencia como una herramienta del conocimiento y ve a ésta como una forma de ejercitar una práctica que tiene una razón de ser en el conocimiento empírico, en este recorrido hablo de ella, no como una constancia de habilidad, sino una expresión de la percepción que, como dice Platón, es un acontecer que no muestra verdades absolutas o como una actividad que se repite para llegar a su dominio, es más bien la constatación de un hecho singular que acaece sobre uno en circunstancias particulares, que provoca como conocimiento sólo el entendimiento y reconocimiento de uno mismo, es una

7 Jorge Larrosa, "Acerca de la experiencia", conferencia presentada en el Encuentro Nacional "Formar en Futuro Presente".

8 Platón. *República*, Libro VII. Trad. C. Eggers Lan, pp. 338-348.

circunstancia que se da como consecuencia ante los estímulos del exterior y que nos permite establecer un referente sobre nuestro cuerpo y la realidad que habitamos como seres sensibles.

En el desarrollo del pensamiento, durante la modernidad, la experiencia se consideró ya como un problema epistemológico, tomándola como punto de partida para la elaboración de conocimientos. Desde esta corriente, Kant observaba a la experiencia como un conocimiento empírico, sin embargo, la ve también en su acepción sensible como una semilla desde la cual se gesta el conocimiento, para ello el sujeto que recibe el impacto sensorial y lo asimila desde una dualidad, por un lado bajo una *aceptación pasiva* que no es más que el acogimiento de las impresiones ante una circunstancia no provocada, de tal forma que el sujeto que la percibe sólo puede aceptarla sin ejercer una resistencia y por el otro bajo una *recepción activa* que se detona después de acoger el impacto y así accionar su entendimiento para racionalizar la impresión previamente recibida.⁹

Desde la perspectiva de la experiencia como una contingencia que atañe al hombre en el transcurso de su vida, lo que propone Kant sobre éste sujeto dual se relaciona bajo el entendimiento de que ésta, para poder darse en el hombre, necesita de seres expuestos, abiertos a la eventualidad de las circunstancias, receptivos a las mismas de la forma en que éstas se presenten, esta posición alude a la visión platónica sobre la recepción sensible de la experiencia, sin embargo, esta recepción de los acontecimientos debe generar también en el sujeto una reacción sensible y reflexiva para conformar en éste un conocimiento, una reflexión como acción espejo que surge del sujeto, mirando hacia el exterior y volviendo hacia sí con una comprensión y un entendimiento distinto de la vida y de su entorno. Podría decirse entonces que "... la experiencia es el comienzo del conocimiento, no algo previo a él, de tal manera que el conocimiento comienza con la experiencia, puesto que la experiencia es conocimiento, el primer conocimiento. La experiencia no es sólo el material previo al conocimiento, sino conocimiento, conocimiento propiamente dicho, elaborado"¹⁰ y es a través de este camino consciente es que después generamos un entendimiento o un juicio, propiamente dicho por Kant.

Kant, también reconoce otro elemento necesario para dar paso al conocimiento concreto que surge de la experiencia, es necesario algo que una, como un puente, a estos dos puntos. Para él, la experiencia es un tipo de conocimiento elaborado bajo la capacidad de intuición, sin embargo es necesario el entendimiento como parte del proceso cognoscitivo para producir conocimiento concreto, el tipo de conocimiento que nos permite no sólo vivir la experiencia sino también a partir de ella conocernos y reflexionar acerca de esta sensibilidad y la manera en que nos

9 Gabriel Amengual, "El concepto de experiencia de Kant a Hegel" en TÓPICOS, Revista de Filosofía de Santa Fe, Rep. Argentina, Núm. 5, pp 5-30.

10 *Ibid.*, p. 8-9.

impacta. El entendimiento se convierte en el eslabón que conecta la información recibida desde la intuición y que permite la consolidación de éste. Esta reflexión de la experiencia consiste en hacerse consciente de los hechos que acaecen, construyendo un pensamiento y un conocimiento a partir de las circunstancias que se presentan. La conciencia se manifiesta como el entendimiento de los acontecimientos que permiten consolidar conocimientos, pero también es la conciencia la que permite al sujeto reflexionar sobre sí mismo, abriéndole paso a entenderse y verse como un ser de experiencias.

Lo que sucede después de esta conciencia y autoconciencia, es la transformación del ser en el que se da la experiencia. De la forma en que Hegel lo dice, parafraseado por Gabriel Amengual "... la experiencia es algo formador y transformador de la conciencia: en medida en que la conciencia hace experiencias, se va formando y transformando, formando nuevas figuras".¹¹ Con ello Hegel llega un paso más allá de lo propuesto por Kant, estableciendo que ésta es parte de una transformación del ser que deviene de su propia autoconciencia, esto es que frente a la misma y su conciencia transforma su esencia, constituyendo algo distinto de lo que era antes como consecuencia de las circunstancias que modifican su modo de ver el exterior y de entenderse a sí mismo. Abre también el espectro de experiencias posibles dejándola no sólo a los sentidos, sino a todas las posibles circunstancias o acontecimientos que puedan ser parte de los seres humanos, los contextos sociales, políticos, religiosos, circunstancias emotivas, morales, éticas o cognitivas; aquí el hecho es que siendo seres sensibles y abiertos o expuestos, somos vulnerables a ser sujetos de experiencia casi frente a cualquier condición que nos afecte de alguna forma (positiva o negativa), siempre bajo circunstancias involuntarias de las que no hay control sobre cómo sucederán. Hasta aquí, y definiendo mi propia experiencia, puedo decir que ha sido un conocimiento que se ha gestado desde que me impactó de forma sensible y que sin embargo no propició sólo una emoción, me permitió también partir hacia un entendimiento de la circunstancia que estaba viviendo como un acto natural de la vida del que no había tomado conciencia y que ahora me permite reconocermé de manera distinta ya que entiendo de otra forma mi entorno y he podido reflexionar no sólo sobre la vida y la *finitud* sino también sobre cómo me involucro con lo que está a mi alrededor y quienes están conmigo, principalmente mi madre.

La experiencia, como una circunstancia informe, se reconoce como un "algo" que le sucede a alguien, siempre y cuando ese alguien esté abierto a ésta o lo haga consciente de una forma u otra, este "algo" se activa en un sentido transformador, reflexivo y consciente dentro del sujeto. Sobre ese "algo", como un acontecimiento sensible, existen otras acotaciones que lo delinear. Jorge Larrosa en su artículo "Sobre la experiencia"¹² establece algunas características

11 *Ibid.*, p. 19.

12 Jorge Larrosa, "Sobre la experiencia" en *Aloma* núm.19, pp. 87-112.

esenciales que modelan un poco más la definición de la misma a la que nos estamos acercando, las cuales mencionaré a continuación. Por un lado se da como un hecho externo a quienes las vivimos, siendo nosotros sólo los receptores, ya que sólo acogemos los acontecimientos y de la misma forma que no controlamos estos sucesos tampoco podemos definir cómo nos afectarán, con ésto se resalta el *hecho de singularidad*, ya que para cada persona acontecerá una experiencia distinta con reacciones distintas que coincidirán con lo que es el sujeto y cómo se ha formado y transformado a través de los diversos acontecimientos que le han ocurrido. Ante dicha *singularidad* de las experiencias se establece por consecuencia que éstas pueden ser plurales ya que existen formas infinitas de presentarse y reacciones diversas para una misma circunstancia, como la relación constante con la muerte, hecho que todos vivimos en más de una ocasión, sin embargo, ninguno podrá decir que la vivió de la misma forma que otro, así como cada ocasión que la experimente será distinta. Sobre la experiencia como un acontecimiento en sí, Larrosa lo nombra un *pasaje*, una travesía, un hecho pasajero que viene de alguna forma y atraviesa al ser que la vive. Reconoce al sujeto que la experimenta como un territorio y supone que en este se genera una reacción ante la circunstancia dejando una huella a su paso, en este sentido, la experiencia es algo que se padece, que se vive de una forma pasional por el ser sensiblemente expuesto y le deja marca de una forma visible o invisible como un rastro de su paso. No obstante, el punto que plantea Jorge Larrosa y que me parece el más importante para acotar la experiencia, es al que nombra el *principio de incertidumbre*. Con ello enmarca una de las mayores naturalezas de ésta como esta eventualidad que nunca se previene, nunca se busca y nunca se controla, existe sin que se le prediga ni se planifique. La experiencia es pues un hecho del que no se sabe nada hasta que sucede, *es un quizá*¹³ y con su imprevisibilidad también es libre en el tiempo y espacio que da forma a su volatilidad.

Pasajera, subjetiva, singular, pasional, imprevisible, son algunos adjetivos que delinean la experiencia dentro de su informidad, dando entrada a una pluralidad de circunstancias y de personalidades definidas por las singulares e indeterminadas posibilidades de vivir éstas, definiendo quiénes son estos individuos que las viven, derivando en el conocimiento y la conciencia, tanto de sí mismos como de su entorno sabiendo que las experiencias que van acumulando durante su vida los formarán y transformarán. Se podría decir, ante esta constante, que los seres humanos por consecuencia de su sensibilidad y su capacidad reflexiva, somos experiencia.

13 *Ibid.*, p. 104.

1.1.1 La experiencia en el arte

Hablar es la posibilidad de imaginar mundos inimaginables.

Joan-Carles Mèlich

El arte es un lenguaje. A través de sus medios, imágenes y formas, construye diálogos que externalizan pensamientos, generando ideas que tal vez no eran enunciables a través de la palabra, ya que cada lenguaje tiene su propia forma para expresar lo decible y lo indecible. En ese sentido, el lenguaje del arte, a diferencia del común que se hace presente en palabras que buscan nombrar al exterior, manifiesta nuestra parte sensible expresada bajo sus propios signos y símbolos conformando una expresión propia. Así, el arte compone, a través de su voz, la de las imágenes, una voz a veces silenciosa, las experiencias que se van entrelazando durante el proceso de investigación y producción.

El arte es una expresión de la experiencia. Martin Heidegger dentro de sus conferencias sobre “La esencia del habla”¹⁴ manifiesta que, para expresarse, el poeta usa la palabra como un medio de la experiencia que en el habla encuentra la forma de exteriorizarse, sin embargo, la palabra también significa para el poeta, lo que le permite entender cómo es lo que está presente ante sí mismo, sosteniéndolo como *una cosa en su ser*. El poeta en el proceso de componer su palabra como una forma de contener y exteriorizar en sí mismo lo que le significa el acontecimiento que narra, reflexionando para sí y reteniéndolo en sí mismo.

La palabra como poesía expresa la transformación y el acercamiento del poeta al momento de su experiencia y lo revela en su relación con la palabra. Dentro de las artes visuales, en el camino que emprende el creador, modela experiencias en su despliegue alrededor del entendimiento de aquello que provocó su necesidad creativa, una circunstancia, un hecho de la vida, esa experiencia a la que necesita dar forma; desde los medios o disciplinas se acerca y construye un entendimiento y lenguaje para dialogar con y desde la experiencia constituyendo nuevas experiencias también. Al mismo tiempo que las experiencias le acaecen como sujeto sensible, transforman su visión y su entendimiento del mundo, convirtiéndolas en expresiones desde las cuales encuentra una forma de entender y dialogar consigo mismo o hacia el exterior y crear un puente entre su emoción y su conciencia, buscando una forma de expresar aquello que está frente a él como parte del trayecto por sus experiencias.

14 Martin Heidegger, “La esencia del habla” en *De camino al habla*, Barcelona: Serbal, 1987, pp. 141-194.

Heidegger dice “Hacer una experiencia con algo -sea una cosa, un ser humano, un dios- significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma”.¹⁵ Dejarse llevar por el arte como experiencia de diálogo, hablar el lenguaje del arte, implica permitirnos dialogar con lo más profundo de nosotros, llegar a la sensibilidad de la experiencia para liberar nuestros más profundos sentimientos, abrirnos a la necesidad de expresar desde lo que reconocemos y articular actos y formas en la búsqueda de entender y acercarnos de nuevo esos acontecimientos. El artista visual construye principalmente desde su experiencia, haciendo a su vez otra al mostrar desde el lenguaje del arte el entendimiento y la forma en que asume dicha experiencia. Un lenguaje se formula para expresar de manera profunda y asimilada lo que se presenta tanto dentro como fuera del sujeto a través de sentimientos y acontecimientos, conlleva no sólo en el nombrar de lo que constituye su mundo, también las formas de explicarse los porqués y cómo de la vida.

Los primeros seres humanos encontraron en el hacer de imágenes una forma de interpretar y expresar los hechos de su cotidianidad; generando con sus manos figuras que mostraban su realidad, hallaron un medio para expresar su conceptualización y entendimiento del exterior, así como de su mismo sentimiento ante los acontecimientos que les acaecían. Su primera acción ante las circunstancias fue darles un halo de fantasía e ilusión ante la imposibilidad de explicarse los porqués de los sucesos. Su necesidad de expresar estos hechos los llevó a producir imágenes y darle un peso ilusorio a sus representaciones a través de rituales en los que los evocaban. La imagen y el rito compartían un lenguaje que abrazaba el modo de entender sus circunstancias y sus experiencias. Lo ritual consistía en una serie de acciones que se realizaban para representar aquellos sucesos bajo su propia interpretación, un ejemplo de ello son las pinturas rupestres, sin embargo, los rituales no se centraban en la representación plástica, involucraban también la danza, el canto y más adelante conforme crecieron sus herramientas, la música; todas estas expresiones eran parte de un acto simbólico alrededor del cual construían una creencia que se despegaba de los márgenes de lo explicable y lógico. Vivir lo ritual se ha considerado como una experiencia que rompe con la vida ordinaria y cotidiana, abre un espacio a hechos impregnados de creencias y circunstancias espirituales e inmateriales, generando un momento paralelo a lo habitual, todo esto a través de símbolos representados en objetos, gestos y acciones, que dan la connotación al ritual y su significado; los actos rituales también manifiestan el conocimiento y la concepción que los humanos tienen de sí mismos y de su realidad.¹⁶ Los rituales, como acciones simbólicas hoy día, establecen una relación temporal entre el pasado (lo que aconteció) y el futuro (lo que podría suceder) en el presente, rememoran el ayer y funcionan como una preparación para lo que viene, bajo el sentido de incertidumbre y de la necesidad de explicar el pasado, en la búsqueda de darle sentido a la vida.¹⁷

15 *Ibid.*, p. 141.

16 *Ibid.*

17 Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*, pp.38-39.

Los rituales, al igual que el arte, se han desprendido del lenguaje imaginario para convertirse en expresiones que recrean las necesidades de comprender y expresar lo misterioso y lo “mítico”.¹⁸ Los ritos, así como el arte, permitieron establecer una experiencia de acercamiento con lo innombrable, misterioso o desconocido, abordándolo desde un plano consciente, enlazando lo decible con lo inefable, sin embargo, ambas expresiones de la experiencia caminaron por rumbos distintos con el paso de los años y el ritual se ancló en las prácticas religiosas mientras que el arte se volvió una representación para luego convertirse en una demostración de las formas estéticas y las diversas circunstancias sociales y sensibles a través de la creación de objetos artísticos.

Sin embargo, con el surgimiento de las vanguardias artísticas, y más en específico las de la posguerra, y la exploración de los nuevos medios, el cuerpo comenzó a considerarse como un recurso para las expresiones artísticas, ya no era sólo el reconocimiento de los objetos como productos artísticos sino los actos creativos como parte de las obras, el cuerpo y los actos como medio se vieron implicados en la concepción de una arte existencialista y sensible, pensado como representación de un sujeto social o bajo una consideración subjetiva del artista que al verse a sí mismo, reflexiona sobre sí como soporte, objeto, presencia o vehículo accionado como parte de una obra o proceso artístico.¹⁹ El arte acción o arte del cuerpo a través de las diferentes expresiones (como lo son el performance, el happening o el fluxus) se han ido reintegrando como parte de las prácticas artísticas, donde el ritual lo interpreto como la interacción del cuerpo en actos donde se ejecutan de forma simbólica circunstancias en torno al arte y el entorno o alguna emoción o acontecimiento. Muestra de estas formas expresivas son las experiencias que se activan durante los actos performáticos, que construyen un lenguaje a través de gestos, movimientos, sonidos y formas que trazan sus actos en el espacio, considerando cómo se habita el espacio y las acciones que lo significan. Uno de los pioneros en el arte acción fue John Cage que a través de sus actos musicales ponía en juego la ejecución de piezas ya que aunque estuviesen previamente compuestas a través no sólo de partituras sino de instrucciones de actos para ser ejecutadas, proponía la libre interpretación de quien la ponía en práctica, también apuntaba a la disolución de la barrera entre el público y el artista a través de la interrelación entre los sonidos musicales y los sonidos cotidianos, uno de los actos más importantes fue *4. 33* (1952) donde el intérprete en escena permanece en silencio durante todo el acto ejecutando solo algunos movimientos

18 Entendiendo el mito no como un suceso que tuvo lugar en la realidad, sino como un acontecimiento que se manifiesta desde lo sobrenatural para explicar aquí en la Tierra, la condición humana, los mitos son entonces hechos humanos y hechos culturales que significan y dan valor a la existencia y a la vida humana. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Labor, 1991, pp. 4-12.

19 Anna María Guasch, “Formas de Arte Procesual II, el Arte del Cuerpo” en *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 81-115.

que mantengan en expectativa al público como un acto de extensión musical hacia cada sonido que se expresa, reconoce que los silencios no existen por completo, los sonidos naturales de la respiración y de los movimientos de los espectadores componen la sonoridad de la pieza haciendo que se diluya la separación entre el arte y la vida, también enfoca con mucha mayor importancia al desarrollo de la pieza más que a la obra en sí misma.²⁰

Las manifestaciones creativas y experienciales del arte como la que acabo de referir, se construyen no sólo desde los medios y sus productos, sino que también se hacen presentes también a través de actos en su relación con los elementos creativos y discursivos donde el artista hace partícipe a su cuerpo, a través de acciones delineadas por las intenciones que involucra. El cuerpo en su deambular por el espacio ejecuta actos que involucran su presencia sensible y corpórea en un diálogo hacia el exterior como una muestra o un acto ritual ya que se encuentra en una exploración personal y a su vez construye un diálogo evocando símbolos desde su cuerpo generando una propuesta artística que va más allá de los objetos, dando forma a experiencias a través de manifestaciones orgánicas dentro del espacio en que se desenvuelven, haciendo del acto en sí mismo la obra. El arte como experiencia, se conforma como un proceso donde se explora el flujo permanente de los actos creativos con relación a la vida misma, abre la posibilidad de investigar y mirar al arte como un ejercicio de introspección frente a las circunstancias sociales y humanas en las que estamos envueltos liberándola de la tradición del objeto como punto de partida, reconfigurando los procesos del arte mismo, que miran ya no sólo la relación entre objetos y sujetos, sino también a los creadores como parte fundamental de las obras, exaltando a través de ella las acciones como parte de su lenguaje, colocando a los artistas en un constante devenir donde se construyen nuevas experiencias humanas, maneras de ver, entender e interpretar el mundo.²¹

Para completar el ciclo del arte como lenguaje, debemos tener en cuenta no sólo a los emisores de este medio, también están los receptores que acogen la palabra y se la apropian, la reciben y la resignifican completando el ciclo de comunicación. Al igual que la producción artística, la lectura que se hace del *objeto creativo*,²² implica ser parte de una experiencia que no consiste solamente en reconocer la experiencia del otro en los elementos y las formas, “para percibir el contemplador debe crear su propia experiencia”²³ reconstruyendo los significados que están presentes alrededor del *objeto creativo* y evocarlos desde su singularidad como si se

20 Paul Schimmel, “Salto al vacío: el performance al objeto” en *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*, Vol. 1, Trad. Eva Quintana Crellis, México: Alias·Fusil, pp. 29-32.

21 Kristine Stiles, “Uncorrupted Joy: International art actions” en *Out of actions: Before performance and the object, 1949-1979*, p. 329.

22 Para profundizar en el término véase el tercer momento, p. 103.

23 John Dewey, “Cómo se tiene una experiencia” en *El arte como experiencia*, pp. 41-65.

recibiera un estímulo que le permita reconstruir el significado y la abstracción antes formada por el artista. Este acto conlleva un ejercicio de empatía que le haga posible al otro conectarse desde su propia experiencia con el lenguaje que el artista propone, haciendo de este diálogo no sólo un intercambio simbólico de signos y formas que se descifran, sino la experiencia de un momento y una vivencia sensible donde los referentes que conforman el *objeto* son capaces de despertar una respuesta significativa, que conmueva al espectador.

Entender al *objeto creativo* no puede ser un ejercicio que nos aparte de su origen humano, creación sensible; éste es el resultado de un proceso realizado por un ser sensible y por ende quien se acerque a la obra debe ser capaz también de percibir esas ondas que recorren al mismo como una abstracción de la experiencia. Acercarse al *objeto* implica la posibilidad de construir un diálogo, no sólo desde la mirada, sino a través de la convivencia y el acercamiento con la imagen, configurando una experiencia también desde el propio contexto del espectador, estar abierto a sentirla y entenderla, sumergirse en su forma, acercarse al lenguaje propio del *objeto*, dialogar en su mismo léxico, identificarse con los elementos que encuentra y hacerse de ellos.

El arte como experiencia implica tanto para el creador como para el espectador, conjugar diálogos internos que expresen nuestra condición frágil y ambigua por medio de los signos que se expresan en la obra a través de sus diversas dimensiones simbólicas. A través de las *imágenes*²⁴ podemos encontrar la posibilidad de ser otros, hallar diálogos ocultos, nos permite mostrarnos ante el otro o junto al otro siendo inclusivos con las formas expresivas y con la multiplicidad de circunstancias o experiencias de las que se pueden reflexionar desde el arte.²⁵ Desde las *imágenes* el arte como experiencia es también es capaz de abrir diálogos infinitos, considerando a cada objeto no la culminación de algo, sino una constante conversación que “como respirar, consiste en un ritmo que alterna interiorizaciones y exteriorizaciones”.²⁶

24 Entendiendo que estas pueden ser y epresarse de diferentes formas, como imágenes mentales o imágenes representadas. Para profundizar en este término ir al tercer momento p. 59.

25 Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*, pp. 26-27.

26 John Dewey, *op. cit.*, p. 64.

1.1.2 La memoria de la experiencia y la memoria como experiencia

La memoria como un acto mental de registro y reconocimiento del mundo, almacena en nuestro cerebro una incalculable cantidad de imágenes que conforman nuestra identidad a partir de las diversas experiencias que registramos; conscientemente somos capaces de reconstruir memorias desde la infancia, reconocemos a nuestros padres, nuestra casa, relacionamos los espacios en los que nos desenvolvemos y nos orientamos, aprendemos a distinguir aromas, sabores y colores a través de la memoria, pero más allá de esos conocimientos básicos, somos también capaces de registrar las experiencias que nos suceden con el paso del tiempo y guardamos en nuestra memoria pasajes de la vida, como las comidas en casa de la abuela, la primera vez que conocimos el mar, una película que nos impactó o una canción que envuelve un momento especial, así como todos los instantes que nos han marcado y transformado.

La experiencia de recordar consiste en traer al presente recuerdos que registramos de una forma aleatoria, pero siempre significativa; nunca decidimos qué recordamos o cómo lo recordamos y constantemente nuestros recuerdos se transforman a voluntad en pequeños y grandes detalles, ya sea porque los reconfiguramos como nos los cuentan o porque influye el estado de ánimo con que los recordamos, nuestra mente también selecciona qué de todo esto es lo que recordamos y omite lo que le parece menos destacado; lo que sí es claro es que siempre recordamos acontecimientos únicos y significativos, y siempre habrán sucesos repetitivos, tardes de lluvia, noches con luna llena, pero los que rememoramos siempre serán únicos y contendrán una experiencia particular que nos provocará evocarlos, con ello no quiere decir que deben ser grandes acontecimientos, en lo pequeño y cotidiano está también lo valioso, lo que constituye nuestra identidad, quiénes somos a partir del pasado que nos conforma, una identidad que realmente no moldeamos a nuestro parecer o deseo, se moldea a través de los acontecimientos que nos transforman. “Somos siempre más nuestras contingencias que nuestras realizaciones”.²⁷ Somos seres de recuerdos y en la naturalidad de nuestro pensamiento éstos oscilan en nuestra mente abriendo margen a la consideración sobre el cómo vemos y entendemos las circunstancias en nuestro presente, en el recordar está implícita la mayor de las experiencias, la de reconocernos en una identidad; a partir de las imágenes y sucesos que recordamos componemos un pasado en el que nos ubicamos siendo, y nos permite tener una perspectiva sobre lo que somos ahora, observamos nuestro yo en pleno, lo que somos y lo que quisiéramos ser en muchas circunstancias.

27 Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*, pp. 95.

La forma de nuestros recuerdos es variable; nuestra capacidad de registrar imágenes en la memoria siempre está permeada por los sentimientos que nos acompañan en ese instante, el valor agregado de las emociones definirá el qué y el cómo recordamos, haciendo que con el paso del tiempo, nuestros recuerdos se vuelvan difusos o poco claros, tal vez no seamos capaces de recordar la hora del día o toda la gente que estaba a nuestro alrededor, a lo mejor tampoco somos capaces de especificar el lugar, en general nuestros recuerdos se irán reinterpretando y completando cada vez que ellos vengan a nuestra mente, haciendo que éstos se vuelvan formas aleatorias y cambiantes. Lo que sí es un hecho es que el acto de recordar siempre nos dejará con una sensación de realidad, casi como si lo volviésemos a vivir. A la par de evocar las imágenes de nuestro pasado, recuperamos momentos de nuestra vida, referentes de lo que somos y lo que hemos vivido que nos permiten experimentar las emociones como si las estuviésemos viviendo de nuevo, éste es el parteaguas de nuestra experiencia, la de recordar, que transforma la perspectiva de nosotros en el pasado y recupera nuestra sensibilidad, convirtiendo al recuerdo en un hecho imborrable y un acontecimiento vívido a partir del sentimiento que le impregnamos, cualquiera que sea esta.

Recordar es hablar del pasado en el futuro. Hablando temporalmente la relación con el pasado a través de la memoria nos inserta en una cuestión de nostalgia, establecemos sensaciones con respecto al pasado y lo ausente o lo que ya no es. Esta implicación en la que se hallan nuestros recuerdos y de la que constantemente construimos anclas que nos permiten regresar a ellas para recuperar los sucesos que nos tocaron con especial fuerza, es por la que generamos una resistencia a la desaparición de los recuerdos y para ello comenzamos a dar valores y significados agregados a los objetos que asociamos con nuestros recuerdos, así, un collar que me dieron al nacer, un cenicero que dejó papá cuando vivía en casa, la fotografía de la primera vez que estuve en el mar, se convierten en objetos vivos, capaces de despertar y evocar aquel significado que le añadí. Los recuerdos revisten a los objetos y los guardamos como vestigios en un afán de no darle tregua al olvido, considerando la posibilidad de recuperar nuestros recuerdos siempre que los deseemos.

Sin embargo, recordar implica también tener la conciencia de que el olvido está presente, y conforme avanza el tiempo y nuestras experiencias es posible que éste aceche algunos de nuestros recuerdos, parcial o totalmente, convirtiendo lo que fue una ausencia que también nos determina. “La memoria se construye sobre una pérdida, cada día, a cada instante, todos perdemos alguna cosa, una imagen, un objeto, una ilusión, un deseo, un trabajo, una sonrisa, etc.”.²⁸ El olvido está implícito en nuestros recuerdos, no solamente por aquellas historias que no podemos recordar, está incluso aún en los recuerdos de los que sí tenemos

28 Karen Macher Nesta, *Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos. Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasmas*, pp. 20-21.

conciencia, a ellos también los invade poco a poco hasta que no somos capaces de recordar detalles y se convierten en pequeñas sombras, que aunque nos producen emociones, no nos dan la claridad de lo que había antes ahí, de lo que fue en algún momento. Así, la experiencia de la memoria consiste en un viaje temporal constante entre el pasado y el presente, entre lo que ya se ha vivido y lo que ahora se recuerda, es también una reflexión sobre el olvido siendo parte del proceso de recordar como una circunstancia natural de la memoria donde los recuerdos que se olvidan no es que desaparezcan del todo, más bien los asimilamos y “se convierten en núcleos de nuestros hábitos y sentimientos, en miradas y gestos”.²⁹ Se vuelven parte de nuestro subconsciente, que aunque no lo reconocemos como tal, nos permite sentir, ser y desear de la manera en que lo hacemos.

De la misma forma en que nuestros recuerdos desaparecen en el olvido, en la necesidad de completar los recuerdos, comenzamos imaginar lo que habría en aquellos huecos buscando la forma de completar, reinterpretando lo que posiblemente estuvo ahí y reconstruyendo el recuerdo, creando uno nuevo totalmente, construyendo nuevos recuerdos más que recuperándolos, viviendo una nueva experiencia más que reviviéndola, una experiencia que nos toca de manera distinta convirtiéndola en un hecho tanto del presente como del pasado. Como ya mencioné anteriormente, la memoria está ligada directamente con el tiempo y también con el espacio en la medida en que somos seres que reconocemos nuestra existencia a partir de estas dimensiones. La memoria es tiempo porque nos permite establecer una relación de pasado, presente y futuro, a través de la memoria reconocemos nuestra historia, registramos nuestras experiencias y como consecuencia pronosticamos un posible futuro, así como también nos hace capaces de reconocernos en una realidad y tomamos conciencia de nuestra existencia en tiempo y espacio concretos.³⁰

Tomar conciencia de nuestra presencia en este mundo es reconocer y tener la claridad de la *finitud* como parte esencial de nuestra vida, así como la vida y la muerte vienen de la mano, el olvido al igual que los recuerdos están presentes como parte de nuestra memoria, somos conscientes de no poder recordarlo todo, también que hay experiencias que se olvidan con el tiempo por razones adversas a nuestro control, incluso a pesar de nuestra resistencia. Una de las experiencias que se abren al entender la memoria, es la de enfrentarnos con que al igual que la existencia misma, la memoria no es absoluta ni estable, más bien la determina el cómo las vemos y las interpretamos. “La memoria nos avisa de que la existencia humana no vive en un único tiempo y en un único espacio, sino en tiempos y espacios diferentes y múltiples”.³¹

29 *Ibid.*, p. 21.

30 Joan-Carles Mèlich, *op. cit.*, p. 79.

31 *Ibid.*, p. 84.

Esta experiencia nos hace conscientes de nuestro constante cambio en la vida y a través de ésta somos capaces de reencontrarnos con nuestro pasado, reconocer un punto de partida y decidir quiénes somos o cómo hacemos frente a nuestros recuerdos y a nuestros olvidos, a nuestra existencia y a nuestra propia finitud, porque si la vida humana no es nunca definitiva entonces las posibilidades se abren al infinito.

1.2 *Para no olvidar*: experiencia y recuerdo

La memoria es recuerdo y es olvido, y las vivencias se integran a nuestra vida a través de la memoria con la naturalidad con la que vivimos día a día y éstas se presentan en nuestra cotidianidad, sin embargo, la conciencia de los grandes o pequeños acontecimientos que nos tocan y nos tambalean son la clase de experiencias que nos transforman y constituyen la forma en que vemos y entendemos el mundo. Cuando me encontré de frente con la *finitud* de la vida, descubrí que necesitaba comenzar a realizar una especie de rito de paso donde, a mi modo, comenzara a prepararme para el momento de la despedida de mi madre, buscando no perder del todo su presencia. Este proceso me ha llevado a ver y tratar de expresar la experiencia de la *finitud* desde el arte como una forma de entendimiento y comunicación de algo que me es imposible conjugar a través de palabras.

En este proceso de reconocer la *finitud*, y después de preparar la *Conserva de memoria*, supe que estaba buscando una forma de preservar la esencia de mi madre, de evocar su presencia para mantenerla conmigo de algún modo y resguardar su recuerdo del tiempo y el olvido. Con todos los elementos que componían esta *conserva* sentí que necesitaba crear una pócima que funcionara como bálsamo, que aliviara el miedo a perderla, pero sobre todo que la contuviera y me hiciera sentir su presencia. Buscaba condensar su existencia y su amor por mí, reconstruir los recuerdos con ella alargando su presencia junto a mí, creyendo fielmente en que está presente en cada uno de los elementos que elegí para la *conserva*, pudiendo así mantenerla con vida inagotablemente, a pesar de que estemos condicionados por la *finitud*, considerando la posibilidad de las infinitas realidades que se abren desde el arte, manteniendo una itinerancia entre la realidad y la ficción.

En este reconocimiento, el medio ha sido importante, ya que también ha conferido significado a este proceso. En la fotografía encontré la posibilidad de registrar las acciones y contener su significado, de darles permanencia, pero la fotografía no solo como una muestra, sino como una forma de reconstruir los recuerdos y realidades que tienen tanto de ficción y

ensoñación como de veracidad, porque los recuerdos mutan, los deseos se imprimen en las formas de recordar, recordamos con cierto halo de deseo de cómo queremos reconocernos, pero también de conocernos y de delimitar quiénes somos, según lo que nuestra memoria dicte de lo que hemos hecho y no.

Y así, como los recuerdos van mutando, también fui transformando la imagen de mi madre, apropiandome de su aroma y sus flores favoritas como un símbolo de su presencia y esencia, ahora no era su rostro solamente, era lo que la sutileza de la gardenia, que como su recuerdo, emanaba muchas y delicadas sensaciones, su aroma y esencia. A través de la fotografía realicé entonces una alegoría de transformación donde representaba el cómo las gardenias se convirtieron el símbolo de lo que mi madre es para mí. Ahora la experiencia de oler las gardenias, de recolectarlas, de tenerlas en casa se ha convertido en el mayor recordatorio de su existencia (figs. 2 y 3).





Fig. 1. *Conserva de memoria*,
fotografía-objeto, 2015.



Fig.3. *Elixir*,
díptico,fotografía digital, 2015.

SEGUNDO MOMENTO
Un relato de la experiencia:
Acciones para no olvidar

Vivir es deambular en un relato infinito, que incluso puede rebasar nuestra *finitud* ya que nos precede a través de las formas que heredamos de los que nuestros antepasados y la huella que dejamos para la posteridad, un relato que nos lleva por el entendimiento de la vida misma y que resulta de la relación constante entre la vida sensible y el conocimiento: un relato de la experiencia. El arte es un diálogo que nos ofrece la opción de dar forma al constante trayecto entre lo que está fuera de nosotros y lo que sucede en nuestras entrañas, dándole un cuerpo a esta experiencia de ir y venir entre la sensibilidad y la lógica. El proceso que nos lleva al lenguaje y las formas del arte es un recorrido que desplaza nuestra percepción como un diálogo hacia el exterior, convirtiendo nuestras impresiones en valores reconocibles, en formas de la experiencia, en *imágenes sensibles*³² que entretejen un recorrido entre la imaginación y el entendimiento. Este desplazamiento no sucede de manera lineal ni constante, difumina los límites entre lo sensible y lo real, lo interior y lo exterior, y nos provocan vivir una mezcla de experiencias que unifican lo sensible y lo lógico en una sola forma de pensamiento y entendimiento del mundo.

Vivir el arte es vivir en su proceso como una constante, puede ser una aproximación a las experiencias de vida desde el lenguaje del arte, es convertir los relatos personales en diálogos *universales*,³³ en acciones que puedan dar continuidad a las experiencias, que las reconstruyan, reconfiguren, transcriban y describan, que nos permitan comprenderlas, es también tener la capacidad de salirse de uno mismo para ver nuestra sensibilidad desde diversos ángulos y construir un entendimiento que nos permita reconocernos y mantener comunicación desde y con nuestro interior.

32 Para profundizar en el término véase el tercer momento, p. 59.

33 Hago referencia a este término que como lo menciona Kant es una facultad que mira a los objetos y conocimientos originados por una cualidad universal cuando éstos tienen la capacidad de ser comunicables de una forma directa sin necesidad de ser interpretados desde el gusto sino como conceptos totalizadores del conocimiento como quien construye una conversación sobre qué es una silla sin apelar a cualidades de gusto. Immanuel Kant, "Segundo momento. Del juicio de gusto, al saber, según su cantidad." en *Crítica del juicio*, pp. 258-266.

Este relato *Para no olvidar*, se compone del cúmulo de experiencias que han ido construyendo mi proceso, es la conjugación de mis aprendizajes, hallazgos y la comprensión particular que he adquirido sobre la vida en relación con el arte, es una narrativa sobre cómo se ha ido conformando mi imaginario a través de imágenes, objetos y acciones. A través de estos relatos pretendo hacer un recuento de mi experiencia a lo largo de éste, mi proceso, en el que he llegado a reconfigurar esta experiencia dolorosa, que me pesaba y me costaba trabajo asimilar en una experiencia sensible que dio tranquilidad a mi tristeza y me permitió reconciliarme con la vida y la *finitud*, elaborando una visión compleja del arte y la experiencia como una explicación y un lenguaje ante lo contingente e incontrolable de nuestra existencia.

2.1 Beber su recuerdo, un *ritual de paso*

“...The first bowl moistens my lips and throat.
The second bowl banishes my loneliness and melancholy.
The third bowl penetrates my withered entrails,
finding nothing except a literary core of five thousand scrolls.
The fourth bowl raises a light perspiration,
casting life’s inequities out through my pores.
The fifth bowl purifies my flesh and bones.
The sixth bowl makes me one with the immortal, feathered spirits.
The seventh bowl I need not drink,
feeling only a pure wind rushing beneath my wings”.
Lu T’ung³⁴

Los comienzos son más que los finales, formas y momentos difuminados dentro de las experiencias que vivimos. No reconozco el principio de esta experiencia, tampoco recuerdo el instante preciso en que hice conciencia sobre ella y miré hacia atrás viendo mi vivencia como el momento de quiebre en mi forma de ver y entender la vida. Sin embargo, sí recuerdo que ante este quiebre, mi forma de expresar mi vulnerabilidad y sentir que comprendía y ordenaba el mar de sentimientos que se encontraban en un torbellino, fue construirme una experiencia propia en la que tuviese cierto control de lo que sucedía a mi alrededor, aún sabiendo que difícilmente controlaría ésta, ni mi sentimiento, ni mi sensibilidad. Entonces todo esto continuó más bien

34 Lu T’ung, “*The song of tea*”, Trad. Steven D. Owyong.

como un refugio que me permitió comprender lo que me ha acontecido desde ese momento. En este refugio, al hablar de mi madre, la primera necesidad fue reconocerla, recuperar todos los momentos en que ella estuviese presente, era para mi imperante que ningún recuerdo se me escapara, como si de tal forma no se diluyera su presencia de forma alguna. Observaba mi casa, y recuperaba su presencia en los pequeños y grandes detalles, deseaba asir de cada pequeño resquicio su esencia, reconocía cada forma en que ella se aparecía, en sus fotografías, en el orden y desorden de cada objeto dentro de la casa, reconocía todos los objetos que guardaba como si quisieran hablar conmigo, hablarme de ella, de todos los momentos que ella atesoró, miraba las fotografías en que aparecía y recordaba algunos de sus gestos, podía a su vez evocar su voz, recuperaba su aroma, sentía que ella estaba tomando mi hombro cada que miraba mi alrededor. Así coleccioné los momentos y recuerdos más importantes y los guardé en un frasco como tratando de conservarlos, como deseando contener todos los detalles que recuperaba, cada objeto que guardaba, recordaba su voz y sus palabras tan amorosas siempre, sus gestos, su aroma, su rostro, su fortaleza tan desvanecida ahora por su cansancio.

Ante mi necesidad inmediata de guardar los recuerdos, sentí la necesidad de condensar el significado de cada objeto en una sola esencia. Mi reacción fue registrar cada instante con la cámara, sin embargo, sentía que las fotografías lograban recuperar en imágenes lo inmediato, pero no recobraba todos los recuerdos que se encontraban adheridos a los objetos. Comencé a preguntarme de qué forma podría darle más sentido a esta experiencia de recuperar su esencia a través de sus recuerdos, olía las gardenias y deseaba poder conservar ese aroma por mucho más tiempo. Cuando me acercaba a su aroma sentía como penetraba esa esencia por mi nariz y poco a poco me iba invadiendo, después de un tiempo, buscando que otro secreto podía esconder ésta flor, comencé a remojar sus pétalos en agua consiguiendo crear un perfume que exaltaba perfectamente su fragancia, entonces remojé los pétalos como lavándolos de las memorias que llevaban consigo, como si se vertieran en el agua, un agua que ahora tenía una esencia, que catalizaba su perfume, su reminiscencia y su presencia. Ya no era yo recordando junto a los objetos, era yo construyendo mi refugio para recordar, construía nuevas memorias que concentraban no sólo un instante, eran todos los momentos, todos los recuerdos y todas las imágenes en un sólo elixir, en una sola esencia.

Mi herramienta en este proceso continuó siendo la cámara, sin embargo, mis acciones no acaecían sólo como registros y representaciones, eran acciones e imaginarios que se conjugaban con el acto de fotografiar; este fue mi primer acercamiento a *lo fotográfico*,³⁵ como un medio que me acercaba a la posibilidad de construir mi propio imaginario donde podía dar forma a estas *imágenes sensibles*³⁶ en las que me acercaba a los recuerdos de mi

35 Para profundizar en el término véase el tercer momento, p.59.

36 Para profundizar en el término véase el tercer momento, p.59.

madre desde un elixir que transformaba los recuerdos fugaces en una materia sensible. Así, el acto de remojar su recuerdo se convirtió en una pócima con aroma a gardenias y con la esencia de todo lo que ella significa. Hasta que un día tomé el frasco que contenía el elixir de mi madre, una esencia que tenía forma, color y olor... comencé a preguntarme de qué manera podía extender mi experiencia de sentir la presencia de mi mamá junto a la mía, sentí el aroma una vez más y comencé a preguntarme a qué sabría éste perfume. ¿Qué pasaría si convertía esta esencia en un brebaje que pudiese tomar? ¿Podría percibir también el sabor de su recuerdo? ¿Se sentiría el cuerpo del elixir como la presencia de mi madre? Observaba los ingredientes de la conserva y pensaba en beber su recuerdo, cómo debía saber, cuál era su temperatura; pensaba en la esencia del elixir, el aroma de gardenias, el calor de los abrazos de mi madre que permanecerían como una caricia en el alma, sus palabras sonando en mi pecho, su recuerdo conviviendo junto a mi.

Pensé en las infusiones, en su sabor, en el transformar flores y aromas en sabores ... ¿Los recuerdos también eran bebibles? ¿Era posible convivir de ésta forma con su recuerdo, conservar su presencia y evocar su existencia, beber su esencia en una infusión? Encontré una manera de convertir mi deseo de recordarla y sentirla no sólo a través de una imagen, también lo convertí en un acto, un acontecimiento en el que reviví ese momento en el que observé y recolecté sus recuerdos, mientras preparaba la infusión. La forma de registrar esta experiencia de relacionarme con el sabor y aroma de las gardenias como símbolo de mi madre fue convertirla en una *Receta* (fig.4) en la que componía a través de las acciones cotidianas que se acometen para preparar una infusión, sin embargo, ahora cada una de las palabras de este instructivo están cargadas con una doble intención, los ingredientes no son los comunes para una infusión, ésta se prepara con los objetos que previamente había recolectado y que me recordaban a mi madre, por su parte los pasos para preparar la bebida los convertí en actos alegóricos en los que las gardenias se impregnaban del recuerdo de mi madre para luego soltarlos en el agua tibia como el recuerdo de su presencia. La receta *Para no olvidar* se convirtió en una acción para revivir la presencia de mi madre con la capacidad de volver a ésta una experiencia en la que conviven el calor, el sabor y el aroma de su recuerdo mientras me tomo un momento para estar con su presencia y su recuerdo. La forma de materializar esta acción fue crear un cuadernillo donde se conjugaran las palabras y las fotografías como una conjugación de *imágenes sensibles* que intercambiaban sus formas haciéndolas parte de un acto evocativo, por un lado está una receta abierta a ser preparada y por el otro están las imágenes de un acto que fui formulando con las palabras como guía considerando la *Conserva de memoria como* el primer paso de esta preparación presente en un libro de artista que permite dialogar a las imágenes y las palabras en su conjunto.

Fig. 4. *Receta Para no olvidar*, libro de artista, 2017.

Después de preparar la infusión y probarla pude sentir y entender que mi experiencia estaba abrazando mucho más que el acto de contener el recuerdo de mi madre, era claro que estaba viviendo una acción y un momento de contacto espiritual con su presencia donde se conectaban tanto las sensaciones físicas como las emociones y recuerdos que se desprendían de este momento de reflexión y contacto con su esencia. Vivir la experiencia de preparar y beber la infusión me permitió reconocer los dos momentos de los que hablaba Kant, en un primer momento estuvo la *aceptación pasiva*³⁷ en donde me volví un ser receptivo ante las sensaciones que surgían de preparar y beber éste elixir donde se desprendían todos los estímulos de temperatura, sabor y aroma además de las imágenes que recuperaba sobre mi madre como una sensación de tenerla cerca. Del acto de beber la esencia, devino el acto consciente de entender la relación entre beber la infusión y a través de ella vivir un acercamiento con ella, reconocí en éste un momento sensible y en el entendimiento sabía que también se estaba transformando mi forma de ver la *finitud* y la relación que guarda con mi mamá, ahora entendía su presencia como un hecho inagotable. En la *recepción activa*³⁸ que se desencadenó del acto de preparar la infusión en donde puse en activo una conciencia sobre los actos que se estaban suscitando, vinculé la experiencia sensible con el entendimiento de lo que los hechos que se habían formulando, no era sólo construir acciones alrededor de una infusión, era un acto introspectivo en donde encontré un vínculo espiritual y sensible que rebasaba los límites de la finitud, como proceso del arte era también un diálogo orgánico desde el que reconstituía el significado de la muerte para mi al reconocer la experiencia que me había traído hasta aquí y saber que estaba construyendo una nueva que me permitía sanar el miedo de perder a mi madre de una forma física pero también su esencia y su recuerdo.

De la misma forma que entendía este proceso como un acto de conciencia sobre todos los hechos que se suscitaron alrededor de la posible pérdida de mi madre, fui reconociendo en el acto de beber la infusión un momento espiritual y evocativo, lo que me vinculó con la

37 Para profundizar en el término ir al primer momento, p. 26.

38 Para profundizar en el término ir al primer momento, p.26.

tradición oriental y al *teísmo*³⁹ como el ritual donde se prepara y se bebe el té, un culto de lo bello en donde la sencillez y la tranquilidad se conjugan para llevar al hombre a una paz espiritual que lo integra con la naturaleza. Los orientales creen que si el hombre alcanza este nivel de serenidad en su ser entonces les es posible hacer contacto con lo infinito, con el reino de lo inmortales. Esta forma de ver mi propio acto de beber el té me permitía ya no sólo comprender la circunstancia sino también acercarme a una tranquilidad sensible y hallar la sanación sobre esta experiencia de tristeza y temor así como conectar con la materia inmortal e infinita de la que se constituye el amor y el recuerdo de mi madre.

El *teísmo* representa el “Arte de la vida” entre los orientales, reconociendo a los *hombres de mucho té* como a aquellos que se liberan a la sensibilidad y aprecian cada momento alejándose de las tragedias mundanas. La tradición del *teísmo* parte desde el cultivo de las flores, el respeto del campesino con los elementos naturales hasta el ritual en que seleccionan y adecuan cada uno de los elementos sensibles: las *cámaras de té* son espacios construidos especialmente para beberlo y son conocidas como la *cámaras de la paz*, ya que están diseñadas con una estética neutra, libre de ornamentación que permite a los sentidos no distraerse con otros estímulos distintos a los de la preparación y el beber el té; los asistentes deben ir preparados, en una actitud de silencio que les permita atender a cada estímulo sin generar disturbio en la atmósfera de la *cámara del té*; el ritual comienza desde la entrada a la *cámara* que es un sendero que los guía y los separa del mundo exterior, cuando se adentran en la *cámara* lo único que reciben son los estímulos del tintinear clásico de las teteras de hierro orientales calentándose entre a las brasas, de ahí en fuera sólo silencio, sólo respiraciones, sólo cada uno consigo mismo, con su corazón bombeando, su sensibilidad a flor de piel, los sabores del elixir, el calor de la bebida. Al final el ritual del *teísmo* se concibe como una forma de meditación que permite liberar al hombre en una ensoñación que le abre las puertas a sus más profundos deseos, a la imaginación de su mente, a la paz y la tranquilidad de su espíritu, a la belleza de su ser.

Al igual que en *el teísmo* comencé con preparar los elementos que consideraba necesarios para poder llevar a cabo la experiencia. En vez de cultivar flores, yo recoleté objetos y recuerdos, la *cámara* ideal para este proceso fue mi propia casa ya que alimentaba la sensación de estar con mi madre, recordé cuán cálido se siente el hogar cuando entra la luz por la ventana al medio día iluminando con un tono especial todo el espacio, así que por ende esta parte del proceso estaba resuelta, dentro de todos los elementos que se involucraban, para mi era necesario la naturalidad de la luz y la neutralidad de los elementos que componían mi *cámara de la paz*. Preparar la infusión (fig. 5) me provocó el comenzar a recordar, fue como hundirme en un sueño en el que desde el momento de machacar las flores secas estaba tocando los recuerdos

39 Okakura Kakuzo, *El libro del té*, pp. 7-10.



Fig. 5. *Pulsaciones*, video (fragmento), 2017.

que me venían a la mente, las conversaciones con ella, los largos caminos de regreso a casa después del trabajo, las historias que me contaba sobre su infancia, su voz cuando me leía cuentos, la risa que emanaba de los momentos en que le contaba mis malos chistes.

Al preparar la infusión y comenzar a beberla experimenté su sabor en mi boca, a diferencia del perfume que obtenía al remojar los pétalos frescos, éste era un sabor un poco más maduro, seco pero con el tintinear del aroma de las gardenias que se desvanecía en el paladar como un aroma dulce y penetrante. Beber la infusión era una experiencia cálida en la cuál podía sentir como iba bajando el elixir por mi garganta y se disolvía el sabor inundándome por completo, éste elixir me permitió entrar en un trance donde el sólo beberlo me abría a un mundo interno donde conectaban con todos los recuerdos que habitaban en mi interior. Beber la infusión, al igual que en *el téismo* beber el té, se ha convertido en un ritual en el que exploro este deseo de contacto con lo más profundo de mi ser, donde los orientales creen que reside la verdadera eternidad del espíritu; donde hallar lo *finito* de mis recuerdos y de su presencia, resguardados en medio de lo absoluto, se convirtió en algo posible. En el beber la infusión, que la contenía de formas tan diversas, encontré el camino de retorno a sus recuerdos, a su presencia que se liberaba y me invadía desde las entrañas, era la forma más pura de ingerir el deseo mismo de sentirla cerca de mi, de que convivieramos juntas, le prestaba mi cuerpo y ambas compartíamos en él.

Cada movimiento de este ritual y la forma en que lo realizo va construyendo una experiencia que adquiere significado, desde el momento en que preparo la conserva hasta que le doy un sorbo a mi infusión, en cada uno de los momentos en que voy abriendo mi ser a las emociones que se dan lugar. El dejar que repose la bolsa con las flores dentro del agua me significa la sensación de que en el agua se van soltando cada una de las notas de la presencia de mi madre, el agua se va poniendo con un tono ambarino y la bolsa va humedeciéndose más, a veces flota en la superficie del agua, a veces la tomo y observo cómo van cayendo las gotas del sobre y siento que el elixir que he preparado toma vida desde antes de beberlo hasta incorporando en cada gota un recuerdo más listo para ser bebido (fig. 7).

En este proceso de construir mi propio ritual con los ingredientes y las formas que me significan encontré una forma de prepararme para la futura ausencia de mi madre, reconocí los múltiples sentidos en que mi vida está impregnada de ella y nuestros recuerdos y transformé la experiencia dolorosa de mi madre enferma por una experiencia cálida, que acoge mi corazón y me lleva a la tranquilidad de saber que su esencia no se irá aunque su cuerpo deje de estar presente algún día. Este proceso que me encaminó a reconocer *la finitud* de mi madre y a convertirla en una oportunidad para acercarme su recuerdo y valorar más su presencia en cada pequeño detalle en el que se encuentra ahora con sus formas tan peculiares de dejar rastro, aprendí también a atesorar cada momento que compartimos juntas y a hacer consciente *la finitud* no como el fin, sino como un camino de experiencias que le dan forma y valor a la vida misma.

Antropológicamente, los *rituales de paso*⁴⁰ son los actos o ceremonias que se realizan como una forma de transición de una etapa a otra en la vida, preparando a quienes lo viven para aceptar una nueva forma de ver la realidad. La muerte es una transformación donde el cuerpo como materia se vuelve ausencia, el tiempo de luto es ese transcurso en el que las personas conviven con el cuerpo de su ser amado y realizan ceremonias como una forma de acompañar su dolor a la vez que se van desprendiendo de su ser querido realizando actos que les permiten asimilar de una forma menos drástica el cambio, los rituales en este proceso se dan a partir de la muerte como el momento de afrontar la ausencia. Para mi, el proceso ha comenzado como una preparación previa a la muerte de mi madre, concibiendo el *rito de paso* como un cambio de conciencia que me ha acercado a *la finitud*. Ésta experiencia ha sido más como una anunciación que me ha permitido tener claro que no será fácil afrontarlo pero que no todo estará perdido. El proyecto *Para no olvidar*, lo convertí en mi forma de afrontar la certeza de la muerte, haciendo consciente la ausencia su ausencia como una

40 Término acuñado por primera vez por el autor Arnold van Gennep, quien realiza toda una clasificación, sensible y religiosa alrededor de las formas en que las mujeres y hombres viven las transiciones y enuncia las principales ceremonias de paso por las que los humanos pasan, los cambios físicos asociados con el crecimiento y su reconocimiento social, sus relaciones sociales, ritos de iniciación, de salida, de entrada, etc... Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*.



Fig. 6. Beber su recuerdo,
políptico, fotografía digital, 2017.



Fig.7. *Infusión de gardenias*, video (fragmento), 2017.

transformación que se dará como parte del ciclo de vida en algún momento. Ahora veo que el dejar de compartir el mismo plano y el que haya una ausencia física no significará olvido en su concepción más drástica de pérdida absoluta.

El *teísmo* como una comunión de lo humano hacia lo inmaterial, me ha permitido tener un acercamiento a la relación entre lo vivo y lo que ya se había desprendido de mi como los recuerdos de la cotidianidad que creía perdidos al no haberles dado suficiente importancia ante la inconsciencia de *la finitud* a causa de la misma cotidianidad que nos involucra en dinámicas donde constantemente no prestamos atención a lo más importante de nuestras vidas y damos por hecho que siempre estará ahí. Los orientales creen que lo único que es constante es el cambio, “¿por qué, pues, no hemos de acoger bien tanto la muerte como la vida?”.⁴¹ Beber una infusión como parte de un acogimiento de la vida ante la conciencia y aceptación del cambio, no como un acto de resistencia sino como un reconocimiento de algo que excede los límites de lo material, como lo es la posibilidad de sentirme cerca de mi madre a través de un ritual, ha sido la forma de simbolizar este *rito de paso* que me ha permitido lograr una comunión que contiene el significado completo de la presencia y el amor de mi madre a través de los procesos del arte como medio de expresión.

Este ritual es un acto simbólico, una acción catártica, un momento de fe en el que creo en cada uno de mis actos como la forma más pura y sincera en la que puedo evocar la permanencia

41 Okakura Kakuzo, *op. cit.*, pp. 80.

a través de la materialización de mi imaginario en un plano consciente haciendo presente lo inefable, los recuerdos de mi madre y su forma tan especial de existir no en cuerpo, sino a través de los actos y gestos que tengo en mi memoria. Este proceso pertenece a un diálogo que desde el arte contemporáneo, construyen no solamente una expresión sensible, también conjugan una forma de conocimiento, un entendimiento de la experiencias tanto de la vida como del arte mismo.

2.2 Experiencia: Memoria: Experiencia

La experiencia, en este trance, ha sido la guía de entendimiento que me ha brindado una visión más amplia y profunda para entender cómo es que funcionan la memoria y el olvido con respecto al miedo de perder la presencia de mi madre en el pasado. Como resultado de esta conciencia ha surgido una nueva experiencia que se desarrolló como un mecanismo para no sentir que los recuerdos de mi madre se me fugaban de las manos, esta nueva experiencia ha adquirido la forma de un ritual que me ha permitido experimentar y vivir desde nuevas perspectivas la presencia de mi madre.

Este constante vivir de experiencias que se construyen como relatos, es una invitación a la conciencia, a liberar la sensibilidad y a entender nuestra existencia y nuestra presencia de una forma *finita*. El fluir de éstas acciones en una nueva experiencia, me ha permitido adentrarme en el arte como una forma de vida, que desde sus procesos han reconfigurado mi entendimiento sobre la vida y el arte, materializándolos como una unidad de experiencias.

Reconformar la idea de la memoria-olvido junto a la de vida-muerte como formas que se complementan entre sí, han devenido en una experiencia compleja que parte tanto de mi imaginario como de las circunstancias que me han rodeado. Los acontecimientos que me trajeron hasta este punto, junto a las experiencias que han sido parte de este proceso, son realidades paralelas que se conjugan en un entendimiento también complejo en el que interviene mi sensibilidad y mi comprensión de lo que ha acontecido desde otras formas del conocimiento. Las expresiones artísticas que se conforman de toda esta percepción expresan el tránsito de mi proceso como un recorrido por acciones, formas, sensaciones y un cúmulo de experiencias que han llegado a hacer menos volátiles los recuerdos, permitiéndome aceptar y explorar mi realidad, evocando recuerdos que incluso consideraba perdidos y en los cuales la presencia de mi madre se encuentra como la esencia de una mujer que me ha enfrentado a la vida desde el primer día y que me ha acompañado a cada paso viendo juntas la transformación de nuestra realidad.

El proceso que he seguido se ha formado como un ciclo sensible en donde la experiencia que dio pie a este proyecto fue el primer eslabón del que se han desprendido un sin fin de experiencias más alrededor de esta necesidad de evocar la presencia de mi madre, volviendo de nuevo a ésta, la de recordar y convivir con su esencia. Llegar de nuevo a la experiencia no como sinónimo de regresar a la misma, sino de encontrarme con ella de frente teniendo un conocimiento y una fortaleza que me preceden, a puesto el último eslabón de este ciclo, dejando entrever un posible final a este proceso.

Después de aquella primera experiencia de buscar la forma de entender y explicar los acontecimientos que tocaron lo más profundo de mi sensibilidad, la conciencia me ha transformado, volviéndome más fuerte y reflexiva, pero también más abierta a las vicisitudes; esta mirada transformada con la que observo y entiendo al mundo ahora me ha permitido regresar a la experiencia y verla de forma distinta, con una sensibilidad más desarrollada alrededor de la *finitud*. La experiencia con la que me encuentro ahora también es distinta, la circunstancia ya no son las mismas, ahora el encuentro con la *finitud* de mi madre ya no es doloroso, convivo con ella de una forma más cercana, cálida, abrazadora, emotiva, que me complementa y que me devuelve un poco de su amor y su esencia, sabiendo que esta experiencia me preparo para mirar con mayor claridad nuestro pasado y presente.

Este ciclo Experiencia: Memoria: Experiencia, ha vuelto a su origen, un lapso que ha constituido un gran trecho de mi vida y la de mi madre, dejándonos aprendizajes y transformándonos. También han quedado huellas, rastros que guardamos en la memoria como momentos o instantes que nos marcaron y que al evocarlos nos provocan emociones y sensaciones como si pudiésemos palparlas, sentirlas y olerlas. Estas experiencias han dejado una huella en mi cuerpo y mi mente que siempre está latente para despertar, también quedaron los vestigios de esta experiencia, objetos e imágenes impregnados de nuestros recuerdos.

Para no olvidar es una experiencia, pero también es el rastro y el registro de un aprendizaje y un ciclo de acontecimientos que me han transformado, y que han reconfigurado la materia y el recuerdo de mi madre en un *objeto sensible* capaz de recordar y evocar todo lo que significa su presencia a través del cúmulo de imágenes que han construido este ritual.

Vivir y experimentar desde el arte es dejar un fino rastro en el mundo que en nuestra existencia es una huella que hace la diferencia en nosotros y nos permite seguir escribiendo el relato de nuestra vida dándonos la oportunidad de definir y elegir las formas con las que trazaremos la huella de nuestro paso, de nuestra vida. En aquellos momentos que todavía rondan mi mente, pude haber renunciado a mis recuerdos y entregarlos al olvido, pero decidí tomarlos todos y correr hasta encontrarles un refugio, he aquí la guarida en la que he depositado una vida entera de memorias y aprendizajes.

He aquí también los vestigios que ésta experiencia ha dejado, el rastro de las bolsas de flores de gardenia que he ido consumiendo a lo largo de este tiempo en las que han quedado el aroma y el sabor de los recuerdos que envolvieron cada uno de los instantes que acudí a ellos, en cada uno de sus pliegues está lo que quedó de todos ellos. Después de accionar este acto ritual quedan los restos del elixir, las bolsas de la infusión que guarda dentro de sí la esencia de mi madre y conserva el rastro de los recuerdos que despertaron al beberla, esto convierte a las bolsas en la reminiscencia de un acto y de un sinfín de *imágenes no sensibles*⁴² y recuerdos que despertaron dentro de mí, las convierte en objetos de *lo fotográfico* ya que son una huella visual que hace de lo intangible de mis recuerdos un acontecimiento palpable a través de su rastro (figs. 8 y 9).

42 imágenes no sensibles...



Fig. 8 a 9. Bolsas con flores de gardenia, 2017.

TERCER MOMENTO
Lo fotográfico:
Imágenes de la memoria

Las expresiones artísticas previas a la modernidad se centraban en reproducir y representar su entorno, hacer imágenes que ilustraran las grandes figuras religiosas, políticas y naturales que conformaban su cotidiano y que se utilizaban como medio para registrar lo que se quería hacer visible ante el mundo. Las obras de arte eran consideradas así por ser una alusión a la perfección y la belleza, realizadas por los grandes artistas que conocían y tenían una maestría en las diversas técnicas (pintura, escultura y grabado principalmente). Sin embargo, la transformación que trajo *la época de la reproductibilidad técnica*,⁴³ posterior a la aparición de imprenta y la fotografía, provocó que las expresiones artísticas y la pintura, principalmente, se liberaran de la búsqueda de la representación, también se abrió pauta a la reproducción serial y la manipulación de las imágenes rompiendo con la idea de originalidad y la existencia única de las piezas de arte. En la actualidad, donde las imágenes son parte de un consumo cotidiano de expresiones y conceptos diversos, el arte puede considerarse un lenguaje donde el objeto artístico es el medio de exploración y diálogo que surge de las experiencias y sus diversas conceptualizaciones. El arte dentro de la contemporaneidad, en su acto de experimentación mira también al proceso con la intención de consolidar sus manifestaciones como parte de un conocimiento a través de la investigación de los diversos fenómenos, productos y expresiones humanas. En éste siglo XXI donde la tecnología ha alcanzado cada espacio de la vida cotidiana los medios tecnológicos han permeado también el arte, además de los medios clásicos ahora están involucrados el espacio, la naturaleza o el cuerpo, por dar un ejemplo, también en los procesos creativos están inmersos, los medios digitales. Todos estos recursos se han ido relacionado entre sí tanto que seguir clasificando su producción bajo límites claros

43 Walter Benjamin acuña esta frase en el libro que lleva el mismo título, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, donde realiza un discurso sobre la transformación de la obra de arte. A partir de los cambios tecnológicos que conlleva el desarrollo de la imprenta, la invención de la fotografía y la grabación de sonido (aludiendo al origen del cine) deviene una transformación en la concepción de la obra de arte como un original donde su testimonio histórico de un aquí y ahora pierde autenticidad ante la posibilidad de ser reproducido y modificado. Para W. Benjamin este fenómeno está ligado con el surgimiento del socialismo y la clase obrera ya que significa un síntoma también de la transformación de la percepción y la tradición. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.

y conceptos rígidos como géneros, estilos, disciplinas o formatos, es ya una tarea que más que revelar intencionalidades, limita los discursos o los espacios de exploración que lleva consigo el pensar la producción artística en estos tiempos.

Acercándonos a la fotografía como el medio que da pie a *lo fotográfico*, podemos decir que como tal se ha visto concurrido en la actualidad dado el fácil acceso a la tecnología (cámaras de mano o dispositivos móviles) incrementado el entusiasmo por la creación desmedida de imágenes ante la necesidad de registrar y conservar el pasado popularizándose de la figura del fotógrafo aficionado como un sujeto que levanta la cámara estableciendo, con las imágenes, diálogos inmediatos que no develan un discurso que vaya más allá de la simple reproducción de su realidad cotidiana y centra su desarrollo creativo principalmente en una cuestión estética sobre estas que se convierten en parte de un *diálogo masificado*⁴⁴ a través de su consumo en las redes sociales principalmente. A diferencia de ellos, dentro del arte, la relación con el medio se ha ido transformando a través de sus discursos vislumbrando un acercamiento hacia *lo fotográfico* como parte de un proceso que deja de mirar al medio sólo como registro superando la idea romántica de la imagen-archivo a la que sólo se acude como constancia de un tiempo pasado y se aborda desde una mirada contemporánea que busca establecer un lenguaje, un discurso que analice el contexto en que nos encontramos y genere conceptos y formas de discurrir en el tiempo y espacio en el que se sitúa como objeto artístico.

En el marco del arte contemporáneo podemos evidenciar un cambio de posicionamiento en la manera de resolver las propuestas estéticas, así como en la elaboración de los discursos. A partir de esta transformación, resulta difícil apelar a la mera cuestión fotográfica para abarcar los trabajos que surgen a raíz del uso de este medio y nos resulta adecuado hacer alusión a la idea de *lo fotográfico*, para realizar una aproximación a las estrategias que elaboran los artistas para generar sus propuestas prácticas en el terreno de la imagen tecnológica.⁴⁵

44 Flusser, desde su filosofía para la fotografía desarrolla una teoría sobre las imágenes fotográficas, en ésta menciona que la forma de producir imágenes desde la cámara está determinado por el aparato y su programación para tomar cierto tipo de fotografías, con ello establece de entrada que no hay realmente, en la relación original con el medio una singularidad entre las imágenes así como un sentido consciente al realizarlas. Como imagen, la fotografía también constituye un medio de comunicación sin embargo en una cuestión de diálogo, la fotografía no establece un tipo de relación directa de uno a otro, al producir las imágenes los fotógrafos no saben la capacidad de alcance que puedan lograr dentro de su distribución haciendo también incontrolable con cuantas personas hará contacto a través de ellas; entendiendo este diálogo indirecto, el autor clasifica a la fotografía como un medio masificado, en donde el acto fotográfico funciona alrededor de las características de consumo dentro de los medios en los que se distribuye. Vilém Flusser, “La distribución de la fotografía”, en *Hacia una filosofía de la fotografía*, pp. 45-51.

45 Edurne González Ibañez, *Repensando el lugar de lo fotográfico desde la práctica artística en la época de la superproducción de imágenes*.

Hacer referencia a *lo fotográfico* es pues una postura más que una determinación o una definición, es un proceso que en su quehacer, reconoce a la imagen desde su origen y forma, pero también la entiende como un lenguaje que se conforma de signos y símbolos que dialogan desde sus formas en su acercamiento desde el medio y su relación con los otros, es pensar *las imágenes*⁴⁶ y sus medios sin encerrarlas en una disciplina, es abrir un horizonte hasta mirarlo sin fronteras, abrir el conocimiento hacia nuevos paradigmas como la *transdisciplina*.⁴⁷

La *transdisciplina* se propone como una transformación del pensamiento que, desde su prefijo, establece su posición entre, a través de las disciplinas y más allá de éstas. Su finalidad es la comprensión del mundo presente hacia la unidad del conocimiento. Las tres unidades bajo las que se concibe la *transdisciplina* son: los niveles de realidad, el tercero incluido y el pensamiento complejo. La *transdisciplina* se interesa por los distintos niveles de realidad en los que está presente el conocimiento, visto a través del principio de la *relatividad* donde la realidad no es sólo multidimensional sino multireferencial, estos niveles son accesibles a través de la percepción que se propone bajo la premisa del conocimiento como algo interior y a su vez exterior, con ello podemos identificar que la realidad se puede presentar de diversas formas o en diferentes planos, por ejemplo, en este proyecto *Para no olvidar*, lo son el plano “real” en el que me desenvuelvo cotidianamente, el plano consciente en el que he construido mi entendimiento alrededor de *la finitud*, la experiencia y la memoria-olvido, el plano sensible en el que experimento emociones y sensaciones y revivo recuerdos a través de los actos rituales o el plano metafísico en el que convivo con la esencia de mi madre de una forma espiritual a través de los actos simbólicos. Este pensamiento también mira al sujeto y al objeto en el mismo nivel de transdisciplinariedad, donde la percepción es el nivel unificador, el *tercero incluido*, que es aquello que está en medio del conocimiento entre disciplinas ya sean estas antagónicas, conexas e inconexas, lo encuentro como la intuición que me lleva a hallar en la experiencia la relación entre los objetos y mis recuerdos, está también presente en la relación entre mis actos y los objetos creativos que surgen de la experiencia y la búsqueda por despertar el recuerdo y la presencia de mi madre. El pensamiento transdisciplinar parte de la no negación de los conocimientos previos reconociendo las *disciplinas*, la *pluridisciplina* (la intersección entre disciplinas que desemboca en otra disciplina) y la *interdisciplina* (la transferencia de métodos entre las disciplinas, para fortalecer otras disciplinas), sin embargo, plantea un salto en el conocimiento para reconocer y entender lo que hay entre, a través y más allá de las disciplinas, que desde otros enfoques podría reconocerse como vacío; se interesa por la acción entre los varios niveles de realidad y la discontinuidad entre éstos; y sobre todo no propone ser una disciplina, sino nutrirse de todas las posibilidades que las disciplinas plantean proponiendo una complementariedad de conocimientos como en

46 Para profundizar en las diversas formas que se entiende a las imágenes ir al primer momento, p.59.

47 Basarab Nicolescu, *op. cit.*

el caso del proceso que aquí abordo en donde se relacionan no sólo diversas disciplinas artísticas aportando su materialidad sino también sus propios conceptos construyendo un metalenguaje donde se consolidan pensamientos más complejos como la relación entre el arte acción y el *teísmo* dentro de un proceso que constituye una propuesta para entender el olvido más allá de la finitud acercándome a la presencia de la esencia y el recuerdo desde un ángulo metafísico. La finalidad de la *transdisciplina* es la comprensión del mundo actual, donde todas las posibles relaciones entre los diversos medios de expresión y creación artística así como los del saber son parte de una red compleja de conocimiento.

Ya situados en el contexto de *lo fotográfico* como una postura que mira al proceso desde la disciplina fotográfica como el origen de su discurso, el plantear a las *imágenes de la memoria* como parte de ello se deriva de ahondar en la imagen como materia prima de éste. Las imágenes devienen de las formas del mundo, existencias que configuran nuestro lenguaje a partir de nombrar lo vivo, lo estático y lo etéreo, y que establecen significados, conceptos y símbolos para todas estas formas de nuestra realidad cotidiana, así como de todas estas presencias que se originan de las formas que recibimos tanto de nuestro interior como del exterior y del mundo que nos rodea, de tal modo que podemos asumir que existimos dentro de un *mundo de imágenes*.⁴⁸ Dentro del extenso mundo en que nos sumergen las imágenes, para referirnos a la memoria, apelamos a ella como condición natural que surge entre las imágenes y los sujetos que las registran y recuerdan en un sentido *nemotécnico*, este proceso sucede de manera interna. En la búsqueda de registrar físicamente todas estas imágenes informes, como seres de recuerdos, producimos objetos con la intención de contener o registrar esa memoria en una forma objetual, dándole una apariencia a las imágenes que provienen de nuestras experiencias sensibles.

Desde *lo fotográfico*, estas *imágenes de la memoria* conjugan la aprehensión de las formas que nos significan a través de los objetos y elementos de la realidad a los que anclamos nuestra presencia, construyendo un puente entre las imágenes internas y externas. Refiriéndome al proyecto *Para no olvidar*, desde *lo fotográfico* reconozco un acercamiento al medio como una herramienta que me ha funcionando no sólo como un registro o representación de los conceptos que abordo o de los actos que realizo, también es un medio que me ha permitido construir un puente entre mis recuerdos y mis sensaciones, entre el plano físico o material y el espiritual haciéndome posible contener aquellos recuerdos que se me estaban escapando. En

48 «El hecho de decir que una imagen forma “un mundo” implica que nosotros (sus generadores, sus usuarios, sus consumidores, sus habitantes) vivimos *dentro* de ese mundo, y que no podemos sustraernos a él: vemos o concebimos otros mundos y ese mismo mundo a través suyo. *El mundo de la imagen es una de las modalidades, uno de los territorios de una imagen del mundo*; otro de ellos es, por ejemplo, el mundo del lenguaje, uno más, el mundo de la ciencia». Para ahondar más sobre este término véase el capítulo “De la forma a la imagen”, §28 en Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, pp. 116-117.

este proceso he incorporado al acto fotográfico palabras, sonidos, sabores, olores y diversos actos entorno a ellos, encontrando un desbordamiento del medio hacia nuevos horizontes teniendo como punto de partida a la fotografía como referente principal.

3.1 Las formas de *lo fotográfico*

La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo.
Hans Belting

Como práctica artística *lo fotográfico* requiere de un trazo que sirva como guía para entenderlo y acercarnos a su lenguaje. Considero que se puede establecer una lectura de éste desde sus partes más importantes: como medio y como imagen, partiendo del pensamiento de Hans Belting que da una lectura a dichos componentes desde una mirada humana con la que se componen las expresiones artísticas vistas como aprendizajes y experiencias en los actos de aprehender y manipular de las imágenes y sus medios. Para el autor, las mujeres y hombres, más que dueños de las imágenes somos los portadores de ellas y las herramientas con que las producimos son extensiones de nuestro cuerpo.⁴⁹

Sin embargo, para hablar de imágenes, lo primero es aclarar que su concepto es tan diverso como el origen de la palabra, haciendo de éste un término multirreferencial que abarca desde lo real hasta lo virtual, a la imaginación y a la representación, a ideas y a objetos. Con estas referencias podemos observar que la imagen se asocia tanto con lo tangible como con lo intangible. Fernando Zamora, en su libro *Filosofía de la imagen*,⁵⁰ propone una forma de entender a la imagen en sus dos dimensiones, estableciendo que, ante todo, éstas se conforman de los siguientes *aspectos*: forma y materia, contenido y significado. Al respecto de las imágenes establece que en su condición física "... la imagen no es un mero soporte material de algún recóndito contenido espiritual o conceptual: la materia de la imagen (visual, táctil, etc.) es significado, es espíritu, es concepto".⁵¹ Sin embargo, también reconoce un carácter inmaterial: «... ellas pueden ser, (...) pensamientos, emociones, sensaciones, que se configuran

49 Hans Belting, *Antropología de la imagen*.

50 Fernando Zamora Águila, *op. cit.*

51 *Ibid.*, p. 127.

visualmente, no “traducciones” visuales de ideas o emociones que existirían “interiormente” y anteriormente». ⁵² Con ello, Zamora, da a entender que tanto lo material como lo sensible o perceptible puede revelar imágenes, no como interpretaciones sino como entes físicos o etéreos en sí mismos. No obstante, independientemente a su materialidad está la certeza de estas imágenes como una existencia interna relacionada con una actividad perceptiva e imaginaria, cuando Zamora hace referencia a las imágenes inmateriales establece toda una clasificación de los posibles orígenes de estas imágenes internas, relacionándolas con una capacidad cognitiva y que precede de una relación con el exterior (percepciones, sensaciones, relacionadas con las palabras, recreativas: alusivas al pasado, creativas con relación al futuro o las ilusorias de las que forman parte los sueños, visiones, fantasías, deseos, etc.). ⁵³ De igual forma, cuando Belting hace referencia a la imagen no se refiere sólo a ella como producto visual o aprehensible, más bien apela a las imágenes internas como estos entes abstractos que habitan dentro del hombre, producto de las experiencias, conocimientos y recuerdos no asibles, otorgándoles a éstas una cualidad mental. ⁵⁴ Así el sujeto cuenta con un banco de imágenes propio de su marco referencial y experiencial, y es a partir de éste que se relaciona con el mundo. Mirando desde esta lupa óptica al arte como proceso, H.B., establece una relación del sujeto sensible como portador de imágenes y el medio como una extensión desde la cual se materializan estas imágenes en el exterior de su cuerpo, dando como resultado los objetos artísticos desde los cuales aborda su imaginario; es importante señalar que ambos elementos se encuentran en constante diálogo durante todo el proceso. De tal manera que se puede reconocer al objeto como una imagen en sí, puesto que ésta toma como punto de referencia las imágenes internas, así encontramos en estos objetos la presencia de la imagen en los dos niveles. El medio, por su parte, es la extensión de la que se vale este sujeto sensible para darle salida a las imágenes que habitan en su interior y desde el cual genera apariencias para ser interpretadas, la manifestación del medio es aprehensible en imágenes externas u objetos; estos objetos, como expresiones de un imaginario, están concebidos por las preocupaciones del creador y las necesidades que considera para darles un aspecto a sus ideas en una apariencia física a través de los medios que se elijan para desarrollarlos. Las cualidades físicas y conceptuales que definen al objeto artístico se delimitan claramente por el pensamiento y la asimilación del sujeto creador sobre el mundo que habita concibiendo a la imagen y el medio como una unidad. A través de ella es posible relacionarnos con el objeto creativo en la sensibilidad, la formalidad y la interpretación dentro su ambivalencia. Sin embargo, la diferenciación de éstos nos aproxima a la conciencia del cuerpo y su relación con el interior y el exterior. Por un lado lo que significó al creador y por otro lo que el medio aporta como significado a través de sus formas propias (fig. 10)

52 *Ibid.*, p.138.

53 Fernando Zamora, “Imágenes no sensibles” §37, *op. cit.*, pp. 149-153.

54 Hans Belting, *op. cit.*

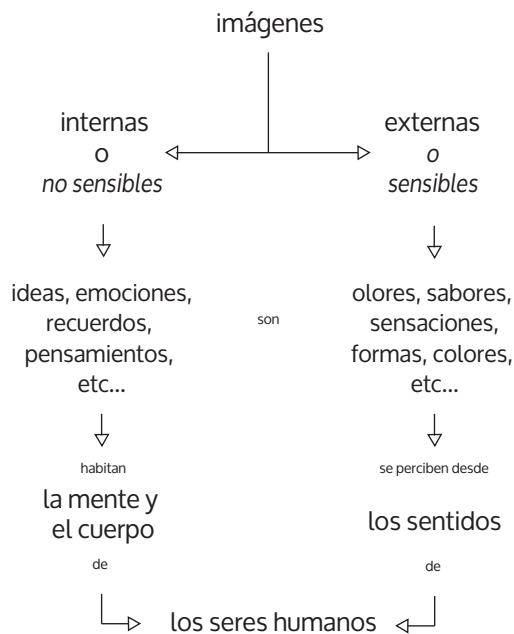


Fig. 10. Xanat Sánchez,
Las imágenes, mapa conceptual.

Para no olvidar, como un conjunto de imágenes que se conforman del significado implícito en su medialidad y de los símbolos a los que hago referencia a través de los recursos con los que compongo las imágenes, surgen como una experiencia desde la que conformo un refugio donde puedo estar en contacto con los recuerdos de mi madre, ante ésto la forma en que moldeo mi proceso está muy cercano a una necesidad sensible donde busco que las formas en que lo despliego aludan a mi deseo. Los medios de la fotografía, el video y los actos performáticos así como la palabra aportan una temporalidad y narratividad que dan forma a como se presenta la materialidad de éste proyecto dándole un contexto al discurso, es también el medio el que me permite elaborar toda una atmósfera sutil, cálida y sensible que refuerza el sentimiento en torno a éste deseo de estar en contacto con mis recuerdos, brindando también una sensación de intimidad, así la relación entre el medio y la imagen al conjugarse logran construir un discurso en el que se observa y se siente, este deseo de asir los recuerdos y la presencia de mi madre.

La interacción entre el creador/espectador y las imágenes que cada uno lleva consigo mismo detonan una experiencia al momento de relacionarse con el objeto creativo, ya sea durante su proceso o al aproximarse a él, siendo que en cualquiera de estas circunstancias, el sujeto entiende y asocia los diversos símbolos presentes en el objeto con los de su bagaje mental

y le permite vivir una reacción o una conexión dentro de este acercamiento en donde se despiertan emociones, ideas, recuerdos, sensaciones o pensamientos. El objeto creativo puede entenderse en este proceso como el portador de experiencias que catalizaron en su proceso imágenes y conceptos que esperan ser detonados, mientras tanto este objeto es simplemente una apariencia configurada conscientemente como resultado de una experiencia previa. Visto esto desde mi proceso donde soy yo la que interactúa con todas las piezas que se van originando en diversos momentos, me encuentro en un ciclo constante con el objeto creativo ya que al momento de reactivarlo surgen siempre nuevas y diferentes aproximaciones y experiencias alrededor de éste.

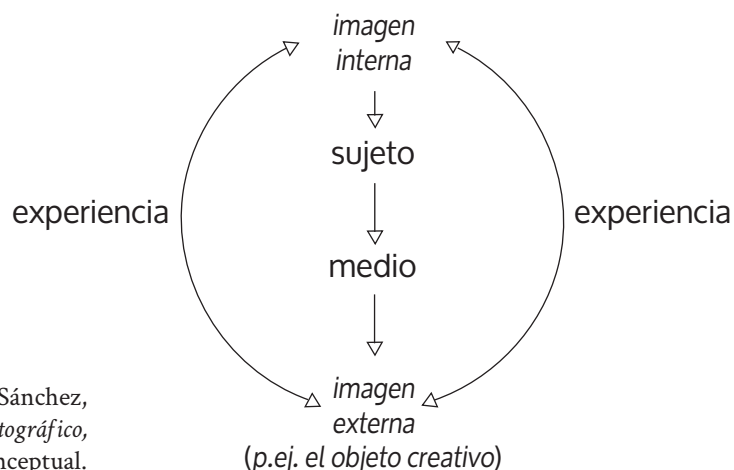


Fig. 11. Xanat Sánchez, *Los elementos de lo fotográfico*, mapa conceptual.

A través de sus capacidades físicas, las mujeres y hombres, crean objetos valiéndose de su cuerpo como medio, y de sus extensiones a través de herramientas que ellos mismos fabrican y que se originan de sus necesidades; estos objetos corresponden a las imágenes que surgen de su entendimiento, conceptualización y memoria al transformar la materialidad neutra del medio donde construyen una experiencia durante el acto creativo y provocan una nueva que generará imágenes en el receptor al momento en que se acerque al éste y comience a interactuar con él. De este modo es posible entender a Hans Belting cuando propone a los sujetos como portadores de imágenes que a través de las formas que le dicta su imaginario y sirviéndose de su cuerpo y de los medios que tiene a su alrededor, construyen imágenes externas. Para desarrollar un poco más esta idea construí un mapa mental (fig. 11) que refleja el cómo ordeno y comprendo el ciclo de la relación entre los seres humanos y las imágenes externas a través de la experiencia.

En este mapa es posible ver a *lo fotográfico* como el proceso por el que atravesé como creadora de imágenes como una manifestación constante de experiencias. En la exploración hacia el medio, me he encontrado en una relación entre las imágenes internas y externas donde el proceso de *lo fotográfico*, a través de las experiencias, me han llevado a construir objetos visuales y sensibles portadores de las mismas. Por un lado están presentes las experiencias que me llevaron a la búsqueda de resguardo de la memoria de mi madre y que están presentes como imágenes internas y por el otro las experiencias que corresponden al desarrollo del proyecto donde a través de los diversos medios produzco imágenes externas que abordan momentos sensibles en las que se reflejan los actos que realizo alrededor de la propuesta de una convivencia espiritual y emotiva con el recuerdo y la esencia de mi ser amado. Visto y entendido en todas sus dimensiones, *lo fotográfico*, pertenece a un tiempo y espacio; el aquí y ahora de esta expresión están determinados por quien recorre estas dimensiones en el proceso, que en conjunto deambulan hacia el objeto, la experiencia por *lo fotográfico*. Por su parte la materialidad y el cuerpo que brinda el medio al objeto esculpe su extensión y propicia que el objeto habite un espacio y una temporalidad al tiempo que el objeto se recorre. El albergar las imágenes en un tiempo y un espacio determinado por el recorrido apuntan a *lo fotográfico* no sólo como un desarrollo de imágenes aprehensibles a través del reconocimiento y acercamiento de los sujetos con éstas, se vuelve también un transcurrir que propicia una experiencia a través de la contemplación y el entendimiento, un tiempo en el que cohabitan las imágenes, las experiencias y el medio desde quienes se acercan a los objetos en los que previamente se ha vertido el imaginario del creador.

3.1.1 Tiempo y espacio (la imagen interna)

Considero importante y posible que, al hablar de la imagen desde la postura antropológica de Hans Belting, establezcamos una asociación con la posición sobre la imagen desde la filosofía de Fernando Zamora, ya que ambos coinciden, al hablar de imágenes, en su relación con los seres humanos y la reconocen en sus niveles interno y externo. Cuando Hans Belting plantea una posición frente a la imagen, habla de ella como una cuestión interna en los humanos, históricamente asociada con las formas de la realidad, empero, sujeta a la interpretación humana a partir de la percepción. Al leer sus palabras no podía más que asociar este pensamiento con la catalogación que hace Zamora hacia las *imágenes no sensibles*, como estos entes que cobran presencia dentro del hombre. Las *imágenes no sensibles*, como las nombra Fernando Zamora, son "... aquellas formas de realidad producidas por la imaginación

y que, sin tener una existencia física, operan en la vida efectiva de los sujetos”.⁵⁵ Las tipologías que establece el autor, como ya lo mencioné anteriormente, se clasifican desde la relación del sujeto con el exterior, generando una gama amplia entre las diversas formas que pueden adquirir las imágenes internas de acuerdo con su origen, ya sea de la percepción, del lenguaje, temporales o ilusorias. Más allá del cómo se generan estas imágenes y los procesos mentales que implica la recreación interna de las formas del exterior y los pensamientos filosóficos alrededor de ésta, lo que centra la relación entre las *imágenes no sensibles* que plantea Zamora con respecto a la concepción de Hans Belting sobre las imágenes, es la relación directa que hay entre los humanos y las imágenes que habitan dentro de ellos.

Para entender la configuración de las imágenes que habitan en el cuerpo, ya sea llamándolas *imágenes no sensibles* o internas, podemos tener una aproximación desde la teoría del conocimiento. Desde esta teoría, la manera de aproximarse a estas *imágenes no sensibles* ha sido nombrarlas como una facultad de imaginación, una capacidad humana revisada desde la antigüedad, planteada en el mito de la caverna de Platón, pasando por Aristóteles y la imaginación como una facultad del alma hasta llegar a Kant, quien reconoce como facultades del juicio a la imaginación y el entendimiento, a través de los cuales la mente realiza la síntesis de lo recibido por los sentidos. La imaginación como la concibe Kant, es una cualidad pasiva (ya que sólo involucra una asimilación de las imágenes a través de los sentidos) que relaciona al sujeto con el exterior a través de los éstos, sin embargo, establece relaciones internas que convergen en experiencias, dando paso al entendimiento como gestación del raciocinio en la búsqueda constante por lo verdadero y lo justo; la imaginación, para Kant, es *a priori* una síntesis de lo que se percibe y por su lado, el entendimiento, establece los conceptos bajo los cuales las imágenes cobran sentido para nombrar y reconocer y explicar conscientemente los objetos.⁵⁶ A final de cuentas la relación entre imaginación y entendimiento nos da una concepción del mundo a través de la experiencia.

Me interesa la posición kantiana porque al establecer una relación con la imaginación como parte del pensamiento propone un raciocinio mucho más intuitivo y vasto en asociaciones, sensibilizando al sujeto ante conceptos mucho más abstractos como la vida y la muerte o la memoria través de la experiencia que entablan los sentidos desde la percepción dando pie al entendimiento de éstos. Me permití citar libremente a Fernando Zamora en esto último, ya que me interesa rescatar el pensamiento de Kant y el cómo reconoce una capacidad humana creativa que rebasa el logocentrismo a través de la relación entre imaginación y entendimiento, además de exaltar “... la capacidad del genio creador para crear *imágenes sensibles* de lo no sensible. Esto gracias a que puede unir imaginación y entendimiento y con

55 Fernando Zamora, “Imágenes no sensibles (imaginarias)” *op. cit.*, p.149.

56 Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 264.

ello hace comunicable lo inefable”.⁵⁷ Reconocer a la *imagen no sensible* como una facultad involucrada en la construcción del pensamiento dentro de *lo fotográfico* es una postura que aborda la creación desde las imágenes tanto desde una realidad cotidiana como de un imaginario interior que hace posible acercar tanto al creador como al espectador a una forma de pensamiento sensible, construida a través de un lenguaje que manifiesta imágenes internas en una forma perceptible por los sentidos. Este acercamiento propicia una experiencia que surge tanto de la percepción como de la sensibilidad expresada como parte de un proceso y constituye un entendimiento que va más allá de lo sensible, creando un conocimiento del mundo y de la realidad, desde un panorama mucho más amplio o complejo como lo propone la *transdisciplina*.

Cuando Belting se refiere a las imágenes internas habla de ellas como las imágenes de la mente, sin embargo, al avanzar en su reflexión sobre el lugar de las imágenes coincide con Fernando Zamora que propone al cuerpo como el habitáculo de estas *imágenes no sensibles*, argumentando que en tanto que vienen de los sentidos, estas imágenes posiblemente no sólo se almacenen dentro de la mente como un archivero de conceptos-imágenes, sino que se expresan desde uno mismo a través de los gestos, expresiones, palabras o movimientos con los que denotamos una condición que parte de un estado interno y que otros posiblemente reconocen en un acto asociativo, estas expresiones vienen del cuerpo en sus diversas capacidades motoras, sensitivas e intelectuales. Zamora, para explicar esto, parte de un análisis fenomenológico sobre la relación entre sensaciones e imágenes, donde reconoce al conocimiento no como un almacén de datos provenientes de los sentidos, sino como una capacidad interpretativa que surge de la relación con las impresiones sensoriales y cómo éstas generan una imagen visualizable. Desde la fenomenología se reconoce al cuerpo como el portador principal de las *imágenes no sensibles*, ya sea a través de impresiones cinestésicas o visuales; el proceso de esta relación imaginal entre interpretaciones sensibles e imágenes visuales fue lo que Sartre llamó *analogón kinestésico*,⁵⁸ en el que asocia los recuerdos visuales en una relación muy arraigada a los recuerdos corporales. El cuerpo desde sus sensaciones elabora toda una relación de tipo temporal, espacial y materia causal a partir de su relación con el exterior, este vínculo consciente nos permite hallarnos físicamente en una circunstancia espacial y temporal, en el “aquí” y en el “ahora”. De la misma forma, reconoce las sensaciones que pertenecen al mismo cuerpo de las que vienen por estímulos externos, y así, a partir de la relación interna y externa de sí mismo construye la idea del cuerpo propio. La existencia se conforma, por lo tanto, de las imágenes que la habitan, imágenes generadas a través de experiencias de los hechos que vivimos, brindándonos la certeza de una memoria corporal

57 Fernando Zamora, “Imágenes no sensibles (imaginarias)”, *op. cit.*, p. 168.

58 Jean-Paul Sartre, “L’imaginaire”, en Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 183.

que nos hace existir en distintos tiempos y espacios.⁵⁹ Con ello recordar se convierte en un ejercicio que no sólo parte de la mente, al beber la infusión no sólo puedo recordar imágenes registradas con la vista, también puedo evocar el tacto de mi madre y el calor de sus abrazos de una forma física y todos mis sentidos se activan dándome la sensación de estar recuperando su presencia con cada parte de mí.

Esta circunstancia de existir a través de una relación física con las imágenes corporales, Belting la resalta con la aparición de los recuerdos, donde las *imágenes de la memoria* almacenadas se refugian del tiempo quedando ancladas a un espacio y tiempo inexistente, convirtiendo una experiencia en recuerdo, una trasposición del mundo real por una imagen que al momento de ser revivido establece una relación directa entre el pasado y el presente haciendo vivir de nuevo a lo no existente, promoviendo una convivencia de estos dos tiempos paralelos.⁶⁰ En esta relación atemporal que se establece entre los recuerdos y la realidad, el cuerpo ejerce un entendimiento determinado por la memoria sensible e interpreta la realidad bajo la influencia de nuestra memoria corporal añadiendo información como parte del archivo mental de recuerdos-imágenes a través de las cuales nos relacionamos con el entorno bajo las experiencias aprehendidas.

Esto da pie a proponer *lo fotográfico* como un proceso que permite, a través de sus imágenes, generar no sólo respuestas experienciales sino también estéticas a través de un acercamiento al objeto artístico y de las imágenes internas, como en el caso de *Para no olvidar* que provoca respuestas sensitivas siendo capaz de acercarse a la memoria corporal e imaginativa y revivir sensaciones que permitan, en éste caso a mí que activo el acto de beber la infusión, despertar un lugar interno para albergar una experiencia nueva fuera del flujo temporal y espacial que dicta la realidad, configurando dentro de mí una realidad paralela, compuesta de experiencias interpretadas a través de la sensibilidad en un mundo imaginal, como un espacio construido de imágenes combinadas entre lo real y lo ficticio, entre la imaginación y lo imaginario.⁶¹

59 Hans Belting, *op. cit.*, p.72.

60 Hans Belting, *op. cit.*, p.83.

61 Sobre estos últimos dos términos, Hans Belting hace una diferenciación entre ambos. A la imaginación le atañe una cualidad fantástica de imágenes creadas por el sujeto, mientras que lo imaginario se relaciona con la conciencia y las imágenes del mundo a partir de un conocimiento colectivo o socialmente construido. Hans Belting, *op. cit.*, p. 93.

3.1.2 Tiempo y espacio (el medio)

La fotografía, como el medio que concibe *lo fotográfico*, delinea la naturaleza de las imágenes que surgen de este proceso, les da presencia, define el espacio en el que éstas existen, gesta su apariencia. Pensar en el objeto artístico (entendiéndolo como el resultado de cualquier proceso correspondiente al arte) desde el origen de su producción, remite a las imágenes evocativas, táctiles e internas que nos provocan una necesidad creativa, de las que nos apropiamos y reinterpretemos, dándoles forma y significado, volviéndolas el medio y el lenguaje. Traducimos estas imágenes en un objeto de estudio y desde nuestro diálogo transformamos esa imagen cotidiana y neutra en un objeto simbólico, un elemento de la producción artística.

En una especie de campo semántico, al hablar del medio en *lo fotográfico* intervendrían palabras como la tecnicidad, el código, la temporalidad, la narrativa, la secuencia y la duración. Más que considerar estos elementos como parte componente de esta postura, tantea un terreno donde las diversas características intrínsecas a éste le dan presencia bajo cualidades específicas que permiten al objeto de *lo fotográfico* dialogar como imagen con un lenguaje específico que funciona en una temporalidad concreta y con una apariencia definida, ambas determinadas por el medio que las compone. Entender cómo funcionan estos componentes permitirá también realizar lecturas e interpretaciones mucho más abiertas a la imagen desde sus referentes formales y simbólicos.

La imagen fotográfica en su capacidad de registro, vista desde *lo fotográfico*, nos lleva a una abstracción del mundo en que nosotros interactuamos, haciéndonos parte de otro, el de las imágenes, donde éstas son el lenguaje, un lenguaje silencioso donde los objetos detenidos en el tiempo de las apariencias comienzan a liberar signos ejecutados en la imaginación, el acto fotográfico inaugura un estadio de presencias y diálogos sordos a los oídos, pero ampliamente generosos con la imaginación. Retomando la idea de Baudrillard⁶² sobre la técnica en la fotografía, independientemente a su origen y avances tecnológicos dentro de la era industrial, considera la fotografía como un procedimiento (más allá de los mecanismos para transformar las partículas luminosas en imágenes) que abstrae la realidad haciendo

62 Jean Baudrillard desarrolla su planteamiento como una respuesta a la era del progreso mecánico en donde la producción más que una repetición del objeto original, es una reproducción en serie que pierde el referente de unicidad y realidad, considerándola un paso adelante, como *hiperrealidad* que “no es equivalencia, es transcripción, interpretación y comentario”. Irina Vaskes Sanchez, *La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total*.

de la imagen una puesta en escena de los acontecimientos, convirtiéndolos en formas descontextualizadas, ausentes del referente, que conforman una puesta fotográfica que actúa fuera del mundo personificando el acto del mundo.⁶³ Desde esta perspectiva se puede entender también mi proceso *Para no olvidar* como una técnica subversiva de la realidad, “la imagen fotográfica [...] viene a ser la operación mágica de la desaparición de la realidad”⁶⁴ donde la interpretación y la resignificación de los objetos abre a la imaginación la posibilidad de leer a la imagen bajo ese lente subjetivo desde el cual se da un juego que se despierta a través de las formas que traduce la luz y la manera específica en que el aparato fotográfico las registra.

Pensemos en la fotografía como este objeto ilusorio, un reflejo que nos muestra a nosotros mismos desde un ángulo imposible de captar desde nuestra propia visión, una sombra que nos proyecta haciéndonos conscientes de existencias que se alojaban en nuestra mente y no habían despertado aún, deseos, sensaciones, otro yo. Este objeto ilusorio, este artilugio, me lleva a recordar el *espejo de Oesed*,⁶⁵ que ofrece a quien lo mira la ilusión volátil de sus deseos más profundos materializados, los objetos ahí reflejados pueden ser entendidos solamente desde la mirada que les confiere significado, forma y contexto brindando la subjetividad y la enunciabilidad de los anhelos que se encuentran entre lo real y la ficción, anhelos a los que Baudrillard se refiere como aquellos que “pueden ser también guardados en silencio a través del despliegue de las imágenes”.⁶⁶ La fotografía bien podría entenderse como un espejo bajo las cualidades miméticas con las que refleja las imágenes, entendiendo también que su funcionamiento es proyectar una presencia ficticia, carente de cuerpo, una fantasmagoría, interpretada por quien la contempla, descifrada y entendida como una proyección bajo la trama de realidad en la que está inmerso el espectador, y por tanto se convierte en ese contenedor de múltiples verdades, verdades que atañen a la subjetividad del reflejo, de la imagen que se conforma y en la que se contempla a sí mismo, bajo su propia interpretación de lo real. Saltándose la ficción, podemos mirar el reflejo-fotografía y entenderlo bajo un marco referencial propio de quien descifra su contenido. Así la tecnicidad de la fotografía a través de su proceso de abstracción de la realidad transforma ideas, discursos, posturas o deseos en imágenes que dialogan como en diversos lenguajes a través del medio, configurando un código que surge de la imagen fotográfica, una combinación de elementos formales, símbolos

63 Jean Baudrillard, *Fotografía o la escritura de la luz*.

64 *Ibid.*

65 Espejo mencionado como parte de una novela fantástica, descrito como un espejo muy alto con un marco dorado con una inscripción que dice *Oesed lenoz aro cute don isara cut se onotse*, que si se lee al revés y reordenando los espacios se identifica la frase *esto no es tu cara sino de tu corazón el deseo*. Tal espejo muestra a quien se mira en él “el más profundo y desesperado deseo” de su corazón provocando incluso la locura “al no saber si lo que muestra es real o siquiera posible.” J. K. Rowling, *Harry Potter y la piedra filosofal*, pp. 173-178.

66 Jean Baudrillard, *op. cit.*

y significantes que constituyen el objeto artístico, dictando el cómo se lee su referencialidad a la imagen mimética y la temporalidad en el registro, los códigos que refieren al objeto en su interior, los elementos enunciativos que apelan a la sensibilidad y narratividad dentro del objeto a través de la imagen.

Para no olvidar, es un ejemplo claro de ello donde este cúmulo de imágenes que representan un deseo, el de retener los recuerdos, e ilusoriamente a través del acto de beber la infusión recuperar esos momentos del pasado, hago que el espejo refleje todas esas imágenes que generan una atmósfera emotiva donde convivo con mi madre a través de su recuerdo desde cada uno de los sonidos y sabores que desde mis actos, palabras e imágenes conforman mi ensueño. En una cuestión temporal, éste reflejo es una evocación del pasado que despierto a través de mis actos y que como registro me permitirá regresar a ellas cada que retorne al acto, reviviendo las imágenes internas que he recuperado y construído cada una de las veces que he accionado esta experiencia de beber el elixir. Así, al mirar la bolsa con las gardenias remojándose en el agua puedo observar como se empiezan a desprender a través del sabor cada uno de los recuerdos y voy viendo como se prepara el brebaje que le va prestando un cuerpo a las memorias de con mi madre junto a mí (fig. 12).



Fig. 12. *Tiempo y silencio*, video (fragmento), 2018.



Fig. 13. *...infinitamente*, video (fragmento), 2017.

La fotografía, como parte del proceso, se convierte en una puerta que se abre hacia el interior, es un objeto inerte, sólo presente para ser interpretado, para ser significado desde el futuro. Con ello quiero decir que la fotografía no es un instante como se consideraba en su origen por su capacidad de congelar el movimiento; pertenece a un hecho más complejo, está compuesta por el momento registrado pero compromete un antes y un después a la toma, es parte de un pasado y un futuro; esta pequeña porción de los acontecimientos registrada por la cámara se convierte en el único vestigio de un momento muerto.⁶⁷ De esto, la fotografía se declara como una portadora de muerte, de ausencias, de acontecimientos y personajes, que vuelven como un acto mágico a través de quien se acerca a la fotografía, la contempla, la significa y le da vida en su presente, en el futuro de la imagen. La fotografía es un ente atemporal, después de morir en el instante que le propició la vida, siempre está viviendo en distintos tiempos, que la sacan de su quietud. *Lo fotográfico*, como parte de una temporalidad, construye una narratividad que permite a las imágenes que lo conforman, dialogar y discurrir por un tiempo y espacio, complementando un viaje temporal que transcurre no sólo en el acto del registro, lo constituye también un recorrido de la mirada a través del objeto en las múltiples formas en que éste se presenta, palabras, sonidos, silencios, formas impresas, volúmenes o sabores y del transcurrir alrededor de este objeto que en sus connotaciones o símbolos que también constituyen su temporalidad.

67 John Berger, "Apariencias", en *Otra manera de contar*, pp. 81-129.

La temporalidad conforma una parte importante de la experiencia en su acontecer, ya que determina el tiempo en que transcurre. El *carácter temporal*⁶⁸ de los sucesos abre la posibilidad de estos a ser narrados, pero no solamente esto, tal pareciera que la forma de los sucesos es posible reconocerse sólo a través de la narración, haciendo la temporalidad y la narratividad parte de una unidad.⁶⁹ Mirar la narratividad desde *lo fotográfico*, nos permite reconocer la temporalidad de las imágenes en tanto que éstas contienen una sucesión de actos intrínseca como en los recorridos al momento de ser explorado el objeto como forma. Al hablar de *lo fotográfico* como una cuestión de imágenes en las que no sólo construimos una temporalidad dentro de su registro o producción, entendemos al proceso como la narrativa en la que se contextualiza el objeto haciendo posible encontrar diversas formas de lo narrativo. En el objeto el discurrir de un trayecto alrededor de él, se vuelve en un tiempo presente, una narrativa que el observador construye y en la que coinciden la experiencia y el entendimiento del creador como del receptor, aún si es el mismo involucrándose con sus propias piezas.

Dentro de la misma obra, la narratividad se encuentra en todo este proceso *Para no olvidar*, donde he construido un recordatorio para mí a través de las palabras como en el caso de la *Receta*, en el proceso de describir y construir alegorías sobre el recordar alrededor de actos cotidianos como preparar una infusión donde narro todo el proceso y las emociones involucradas dentro de las palabras, después, al preparar el elixir y beberlo la narratividad se encuentra en las formas en que el mismo cuerpo construye un diálogo a través de las acciones, este acto involucra metáforas en las que la narrativa se sale de la misma imagen, de la literalidad de éstos actos para convertirse en imágenes simbólicas que fusionan las múltiples realidades que abarca este proceso donde transmutó los actos más cotidianos en un ritual desde el cuál traigo al presente de una forma sensible todos los recuerdos de un pasado junto a mi madre, construyendo imágenes sutiles e insistentes repetitivos de tal forma que reconstruyo y reafirmo estos recuerdos que suponía perdidos haciendo que estos actos sean también como un bálsamo que cura mi miedo de perder lo más valioso, la presencia de mi madre junto a mi. El primer tiempo de esta narrativa, en pasado, transcurre en la lectura de una atmósfera en la que se da una primera experiencia sensible; por otro lado, en el transcurrir de las imágenes en movimiento, el acto de beber el té conforma una segunda experiencia y una segunda narrativa, la del ritual, la del acto de despertar esos recuerdos; leídas en su conjunto construyen un diálogo en donde uno conlleva al otro, ambos se complementan, dialogan en un ciclo donde se dan forma y sentido entre sí. Sin embargo, su reactivación reconstruye y reescribe nuevas narrativas al hablar de las imágenes; en la narrativa entendemos que éstas se desenvuelven en un espacio y tiempo precisos, sin importar si al conjugarse más de una

68 Paul Ricœur, *Narratividad, fenomenología y hermenéutica* en *Anàlisis* 25, p. 190.

69 *Ibid.*, p.190.

imagen hablamos de tiempos aleatorios y espacios inconexos, en el transcurso en donde conviven, se mezclan y conforman una experiencia a través de su atmósfera, un ambiente que se sucede de la unión entre las formas, los sonidos, los colores y las sensaciones que se producen y que no se quedan solamente en lo que la imagen proyecta, son las imágenes internas que se desencadenan y que existen en la imaginación, en el entendimiento de la conjugación de todas las formas que percibimos. Las *imágenes sensibles* se convierten en detonantes de un mundo paralelo donde todos los estímulos cobran vida y se conjugan para recrear un viaje en donde todos los tiempos pueden estar juntos, dos realidades pasadas, en un instante presente (fig. 13).

Esta capacidad de conjugar diversos tiempos y planos diferentes de la realidad configura una *ficción narrativa* que hace una amalgama entre lo real, lo que es de este momento, y la ficción donde se unen lapsos y formas diversas en una sola imagen. Esta fusión de tiempos diversos provoca una reconfiguración del *tiempo natural* en el que interpretamos la obra y nos volvemos parte de un *tiempo narrativo*, donde se pueden yuxtaponer diversos espacios y temporalidades dentro de un mismo instante⁷⁰ permitiendo el apropiarnos de la obra, siendo parte de su diálogo y abriéndonos a una nueva experiencia.

70 Esta propuesta narrativa planteada por Paul Ricœur, establece un análisis del texto narrativo entre fenomenología y hermenéutica, implicando a la experiencia como parte fundamental de interpretación de la narrativa dentro de una *dimensión temporal profunda*, que reconfigura el entendimiento del mundo y de la realidad. Paul Ricœur, *op.cit.*, pp. 189-207.

ANEXO

Fig. 14. Karolina Jonderko,
Self portait with my mother.



Desde *lo fotográfico*, al retomar esta cualidad narrativa en la imagen, podemos tener un acercamiento e interpretación de procesos creativos muy diversos. En este caso en particular, cuando hablar del tiempo en la fotografía como una cuestión de unión entre un pasado y un presente, acontecimiento recordado y presente evocado, me parece pertinente hacer algunos comentarios sobre la obra de Karolina Jonderko, que independientemente de sus intencionalidades alrededor del proyecto *Self Portait with my mother* (*Autorretrato con mi madre*) resulta con un entendimiento múltiple desde *lo fotográfico*.

En este proyecto la autora propone una exploración desde sus recuerdos de infancia, nacida en Polonia en medio de los conflictos políticos y económicos que dejó el cerco comunista en esta nación, sus memorias se remiten al poco acceso que tenían en su familia a la compra de elementos de necesidad básica, del cual salían adelante ya que sus familiares alemanes les hacían llegar cajas con alimentos y ropa. Recuerda que a su madre no le interesó comprarse ropa nueva, así que nunca tuvo la elección sobre la vestimenta, rasgo esencial en la identidad de una persona, al no tener elección alrededor de su atuendo, tenía combinaciones y prendas específicas para las diversas ocasiones. Al morir su madre, Karolina Jonderko hace un viaje a sus memorias y relata los eventos que logra recordar al vestir los atuendos que su madre solía usar, todos dentro de la casa donde ella creció. Las cualidades de este proyecto permiten una diversidad de lecturas, en un primer acercamiento puede entenderse a la fotografía como un recurso de registro ante el acto catártico que implica recordar a su madre usando las prendas que ella solía vestir, sin embargo, al momento de acompañar las fotografías con los textos, la imagen se desborda hacia la imaginación, recreando los instantes que ella narra desde su memoria implicando que el espectador pueda sumergirse en esta experiencia imaginativa y vislumbre la existencia fantasmal de estos sucesos, dándoles vida en nosotros mismos, volviendo a ataviar a su madre con los elementos que las imágenes (fotografía y texto) nos ofrecen. Una siguiente lectura mucho más desapercibida es también la que descifra el título que la autora propone, cuando menciona a su madre como parte del retrato, y se transforma el “simple” hecho de vestirse con su ropa como parte del acto de recordar; el atuendo en sí mismo se vuelve una presencia, no es ella usando la ropa de alguien más, es ella conviviendo con la presencia de otro ser a través de su ropa, la cual finalmente sí moldeó su identidad para su familia y en este caso su hija. La narratividad en este proyecto, queda expresada en distintos tiempos. La misma fotografía genera una temporalidad, el texto por sí solo genera otra, sin embargo, al leerse juntos e interpretarse, se produce un relato mucho más profundo, las tramas que encontramos en las imágenes se superponen con las historias escritas, construyen una temporalidad paralela, una realidad en la que se conjugan la historia que Karolina Jonderko cuenta y la ficción que surge de la interpretación.

For the journey clothes

The departure day. Crowd on the platform. I am clasping my mum’s and sister’s hands. Suddenly I am rising. It’s my mum passing me to my dad through the compartment’s window. I am followed by two suitcases. My mum and sister somehow join us. It’s crowded and stuffy and like that for the next 14 hours. However, 2 weeks of seaside holidays are a worthwhile prize. Mum has prepared sandwiches, hard-boiled eggs, tomatoes and tea in a ‘Wyborowa’ vodka bottle, we have ‘Happy Minutes’ (a children’s puzzle magazine in communist Poland). She loves the sea. She travels lost in her thoughts, I think she can already smell the sea and hear the waves and screeching seagulls. Her blue dress may be made from cheap material, but it doesn’t crease and dries in 2 minutes - perfect for such journeys.

La imagen fotográfica se reconoce por pertenecer a un momento temporal, sólo un momento registrado donde el mundo aparece inmóvil. Sin embargo, el medio fotográfico en su desarrollo ha generado nuevas posibilidades en torno a los registros y las narrativas; en un tiempo menor de un siglo, los avances científicos y tecnológicos dieron forma a las posibilidades de registrar imágenes en movimiento, lo que provocó que el arte en su construir imágenes encontrara otra posibilidad visual, creativa y expresiva. A través de una rápida línea temporal (fig. 15), reconstruyo los avances técnicos y resalto los que considero más importantes y que han moldeado las imágenes en movimiento como las conocemos hoy en día.



Fig. 15. Xanat Sánchez, *Evolución del registro de la imagen en movimiento*, línea de tiempo.

Independientemente del cine y su propio lenguaje consolidado como una cultura cinematográfica, en las artes visuales, el uso de aparatos para registrar imágenes en movimiento se volvió más accesible en formatos más pequeños que permitían la producción casera de grabaciones, construyendo el lenguaje del video como un medio con sus propias características narrativas, su exploración no sólo se ha centrado en cómo funciona el aparato, se ha extendido a ver el video como una herramienta que puede construir imágenes discursivas y conceptuales. Las cualidades inherentes al video son la de construir un espacio y una escena donde los elementos se disponen de una forma no necesariamente mimética. A pesar de que ésta podría ser la única cualidad que lo une con la fotografía ya que son parte de un espacio tridimensional que se proyecta desde una visión bidimensional desde donde

se recorre el espacio, el sonido y la imagen en movimiento las vuelven parte de narrativas distintas y se convierten en parte de un espacio que se presenta casi como un sueño en el que las imágenes se despliegan en movimiento, pero nunca se tocan, nunca están del todo presentes, necesitan de un medio que las contenga para exteriorizarse.⁷¹ La narrativa planteada en el video no consta de un momento como secuencia lineal, a diferencia de la fotografía el video tiene la capacidad de enlazar múltiples secuencias en una *hipernarración*⁷² donde la imagen está latentemente reproduciéndose, construyendo su forma a través de su reproducción y duración extendida.

En un punto de partida, la relación de este medio con el hombre se concibe en su gestación, en el momento en que levanta la cámara como parte de un acto simbólico se parte en dos, habita el espacio y a su vez traduce su interpretación de éste a través del medio, construyendo una imagen que invita a mirar desde afuera su propia perspectiva del mundo, como un reflejo de la mirada, sin embargo, a diferencia de la fotografía, la imagen que irradia existe bajo otras connotaciones; la primera, más evidente, es que requiere de un dispositivo que emita una luz para existir; además la imagen que arroja este dispositivo no es estática, refleja un movimiento que no necesariamente ocurre de un sujeto en un tiempo y espacio real, más bien el sujeto se contiene como un objeto móvil sólo dentro de la proyección; por otro lado el video se extiende en una experiencia sensitiva mucho más amplia, ya que es capaz de emitir sonido y complementar con ella la atmósfera que genera la imagen por sí misma. Estas características propias del video hacen que éste no sea una evolución de la imagen fotográfica, construyen por completo otro lenguaje capaz de insertarse como parte de la postura de *lo fotográfico* aportando propias cualidades y el cómo éstas dialogan, pues si bien su construcción parte de la fotografía por su reproducción de la realidad contenida en la imagen, ésta asume otras características, las del movimiento y sonido, que enriquecen a *lo fotográfico* como experiencia.

Para no olvidar, en principio parte de un acercamiento al proceso de investigación y producción desde la fotografía, el medio que me permitió registrar y apuntalar mi memoria, sin embargo, éste ha ido mutando y buscando diferentes formas como el video para expresar las experiencias que se han ido detonando, adoptando a *lo fotográfico* como un proceso que me ha permitido construir imágenes que expresen de mejor manera la complejidad de mis actos

71 Reconozco la diferencia objetual de la imagen fotográfica con respecto al video ya que independientemente de la tecnicidad de la fotografía en su formato digital, ésta siempre tiene la opción de tener una salida impresa y asimilarse como un objeto en sí mismo como lo es las fotografías de mi madre y mías con las que comienzo a trabajar en este proceso, mientras que la medialidad del video siempre estará determinada por un objeto tecnológico que proyecte su imagen casi como una fantasmagoría.

72 Sergio Roncallo, *El video(arte) o el grado Lego de la imagen* en Signo y Pensamiento XXIV.

rituales y los elementos que los representan, esta búsqueda conformó una aproximación al arte de desde lo transdisciplinar, amalgamando una propuesta que dialoga y que corresponde de principio a fin a la búsqueda de contener la presencia de mi madre y las experiencias que se han desencadenado de este propósito, conformando el ciclo *Para no olvidar*.

El video, al igual que todas las imágenes tiene una temporalidad intrínseca, independiente de la temporalidad natural en la que habita el mundo, existe en un plano alterno en donde la mirada dicta su tiempo y su desenvolvimiento, sin embargo, en este medio donde la construcción de su presencia se gesta con una duración específica dentro de la misma imagen, su presencia interactúa directamente con el espectador y genera una relación subjetiva, la imagen en su transcurrir, habita al hombre, introduciendolo en una temporalidad paralela, mezclando ambos tiempos en la interacción con el video. La esencia del video en este sentido radica en su condición experiencial a la hora de ser observado, la mirada ...

... denota una situación procesual, a diferencia de la obra pictórica o la representación mimética de un objeto preexistente; el video es virtuosidad (...) pura de imágenes, se aleja del componente estático de la materia y así, más que un objeto, es un sistema de presentación, que se expone y define un espacio conceptual sensible, de reflexión y de percepción a la vez.⁷³

Tanto en el video como en la fotografía el proceso nos lleva a observar la realidad por el visor de la cámara, observando el exterior de una forma abstraída de nuestra corporalidad, sin embargo al momento de tomar un video, dado que su temporalidad comprende una duración más larga, nos sumerge por completo en otra realidad desde mirilla, nos desprendemos de nuestro cuerpo y comenzamos a descifrar el exterior apropiandonos del cuerpo de la cámara, los actos y las formas narrativas del video nos *abren un diálogo entre uno mismo y la escena*.⁷⁴ Este acto dialógico, como nombra Vilém Flusser al gesto del video,⁷⁵ tiene entre sus características narrativas no estar en compromiso con una historia, o con una narrativa temporal y lineal, a diferencia del filme, muestra en su propio tiempo los acontecimientos, sin hablar de ellos a través de un antes y un después, abstrayéndolos de la temporalidad natural en la que nosotros habitamos al igual que nosotros nos abstraemos de nuestro cuerpo. El pertenecer a otro tiempo, ser absorbidos por las imágenes en un diálogo entre ambos, construye también una experiencia distinta, un entendimiento y un acercamiento a los objetos e imágenes de *lo fotográfico* no sólo por su materialidad, sino por su temporalidad intrínseca. Esta temporalidad tiene sus propias características, a diferencia

73 Iliana Hernández, "Mundos virtuales habitados. Espacios electrónicos interactivos", en Sergio Roncallo, *op. cit.* p. 147.

74 Vilém Flusser, "El gesto del video" en *Los gestos, fenomenología y comunicación*, pp. 189-194.

75 *Ibid.*, p.192.

de la fotografía que ejecuta permanentemente un solo instante, la capacidad del video de mirar bajo una prolongación temporal, le permite al sujeto creador hacer uso de este tiempo para mirar numerosos instantes y acontecimientos desarrollando una historia que no es lineal, también puede ser discontinua, evolutiva, itinerante, confrontada, una historia que se ejecuta a sí misma durante el video bajo sus propias leyes, convidando al espectador de un tiempo virtual y convirtiendo al ejecutor no sólo en parte creadora, sino partícipe de esta virtualidad. En palabras de Flusser, el video se convierte en un gesto que bajo todas sus cualidades se convierte en una nueva forma de habitar el mundo, dejando éste de ser una obra para convertirse más bien en un acontecimiento tanto para el ejecutor como para el espectador.⁷⁶

La virtualidad de esta imagen en movimiento se manifiesta a través de una proyección que como tal no tiene una corporalidad propia, sin embargo, las imágenes que se proyectan se despliegan más allá de la pantalla o del medio que la transmite y cobran una vida corporal a través del espectador que al observar el video bajo un grado de abstracción se apropia del plano visual que tiene enfrente y a pesar de proyectarse como una imagen sin volumen, adquiere las cualidades de lo real a través de los efectos que conducen a la mirada y con ella al cuerpo, a ser parte de la obra.

De lo físico surge pensar al medio en su objetualidad, el cómo se materializa el objeto artístico. La corporalidad que manifiestan la fotografía y el video a través de sus soportes es sólo un rasgo del que *lo fotográfico* construye su apariencia, sin embargo, las extensiones de estos mismos hacia otros medios como la escultura o la instalación, por mencionar algunas, configuran la forma en que el objeto habita el espacio y tiempo en el que se manifiesta. Durante el reconocimiento de algunas formas en que *lo fotográfico* se expresa a través del medio, se han mencionado diversos aspectos que el objeto artístico asume. Como imagen fotográfica, el objeto ya no ocupa necesariamente la posición de este elemento de ornato o que está presente como parte de un álbum, la fotografía se expande en el espacio, se repite, se recorta, se moldea y se hace presente como un objeto comunicante.

Desde el nacimiento de la fotografía, se consideró a ésta con la cualidad de archivar el ayer como un “sistema de *enunciabilidad* a través del cual la sociedad se pronunciaba sobre el pasado”.⁷⁷ Legitimado por la cultura visual, este fue el auge de la fotografía como disciplina, donde fotógrafos como Eugène Atget exploraron el medio de registro y archivo de una manera expresiva estableciendo categorías propias de lo que encontraban en la imagen, ya

76 Vilém Flusser, *op. cit.*

77 Michel Foucault, “The Archaeology of Knowledge”, New York: Pantheon, 1972, p. 129 en Anna María Guasch, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* en *Matèria* 5, p. 157.

sea visto en términos de género, de los objetos ahí presentes o de las intenciones plasmadas y cómo éstas se interpretaban, partiendo de la necesidad de entender, diseminar y clasificar el conocimiento dando origen a un sinfín de procesos abordados desde diferentes niveles organizativos o dialógicos que en forma establecieron una *arquitectura del archivo*.⁷⁸ Esta *arquitectura* se expresó de diversas formas, desde la realización de grandes catálogos fotográficos, álbumes o piezas de *collage*, como clasificación hasta reinterpretaciones.

Durante mi proceso, como parte del acercamiento a la fotografía indiscutiblemente llegué a este punto en donde el archivo tomó suma importancia. Por un lado el encuentro con mi álbum familiar me llevó a este redescubrimiento de los significados y significantes que se encontraban alrededor de las fotografías, hablaban de un tiempo que se congeló pero que a través de las imágenes se desprende de su superficie para revivir y volver a narrar su momento, imágenes donde mi madre se hace presente en diversas circunstancias, fotografías que cuentan historias, algunas donde aparezco también me platican momentos de los que he sido parte y tren a mi mente no sólo el hecho de una existencia pasada, si no que me hacen revivir las emociones y las sensaciones como si volviesen de nuevo a mi. Por otro lado, el archivo se volvía parte de mi proceso cuando yo misma sentía la necesidad de acumular, resguardar y proteger del olvido todos aquellos recuerdos que habían venido a mi de formas tan diversas, a través de voces, de sensaciones físicas y de emociones. Así comenzó también a tomar forma mi propio archivo, sólo que a diferencia de la concepción clásica de pasado y olor a viejo, mi archivo es parte de una composición que habla más en presente y conlleva no sólo un concepto de acumulación, si no que a este nuevo archivo le es inherente la experiencia como una forma para entenderlo y vivirlo, le es necesario un acercamiento que no se vive sólo a través de la vista como quien recorre un pasaje, es necesario abrazarlo con todos los sentidos, paladearlo, escucharlo, olerlo, sentir su calor recorriéndote el cuerpo. Este archivo es un registro sensible que acumula todos los momentos significativos que para mi tiene mi madre y el acto de beber la infusión se vuelve parte de este registro, volviendo cada acción parte de un archivo infinito que va acumulando nuevos momentos para recordar. Las imágenes que lo conforman no sólo son los objetos representados, sino palabras, sonidos y atmósferas: imágenes internas que se construyen a en el acercamiento con el archivo y que permiten dentro de mi sensibilidad abrirme a nuevas experiencias, experiencias que también se irán sumando al mismo.

El archivo siendo parte de *lo fotográfico* se convierte en una expresión que permite dar vida constante a un pasado que podíamos dar por perdido, un pasado que se resignifica constantemente a través de nuevas miradas y nuevas experiencias, liberándolo de vivir atado al pasado, brindándole un diálogo en tiempo futuro, de la forma en que Derridá lo

78 Anna María Guasch, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar* en *Matèria* 5, p. 157.

enuncia. “si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos del futuro, quizá”.⁷⁹ Mirar al archivo desde *lo fotográfico* permite dar un salto de lo formal a lo conceptual donde los elementos y los objetos en sí mismos no son solamente imágenes acumuladas, son expresiones, experiencias y momentos que cobran vida a través no sólo de la imagen estática, también se apropian de los espacios y de las formas a las que se puedan adherir abriendo su campo de acción a cualquiera de los medios que les puedan prestar nuevas formas a estas imágenes que se encuentran dormidas, resignificando los registros del pasado, dándole al objeto una redención al permitirle seguir existiendo en el presente y no mantenerse anclado sólo al pasado.

Los archivos desde *lo fotográfico* se construyen de elementos que están dispuestos para ser leídos e interpretados desde un contexto actual. De esta forma los elementos del archivo se pueden considerar como un registro atemporal que al ser conjugados bajo un mismo orden o principio lógico, se conciben como una unidad significativa, que enuncia una idea, un concepto, una imagen (cualquiera que sea su forma y contenido).

Los archivos de *lo fotográfico* conforman una unidad no sólo por la secuencia de su lectura, sino por lo que significan en su conjunto a través de sus elementos, el como en su conjunto forman un código para su lectura determinado en su forma, su temporalidad y su narratividad, esta asociación corresponde con un *sistema natural de afinidad*⁸⁰ conceptualizado y organizado a través de la abstracción del conocimiento que recibe la mente de la mirada, logrando codificar un conocimiento de lo que mira; al mirar algo semejante lo relacionará y establecerá una afinidad entre el objeto, concluyendo que las apariencias por sus cualidades construyen códigos con los cuales desciframos el universo, bajo una observación que reconoce semejanzas o analogías.

Es por este *sistema natural de afinidad* que en *Para no olvidar*, a pesar de sus diversas formas y expresiones, es posible verlas también como la unidad de experiencias que se van concatenando, partiendo de un mismo origen hacia la búsqueda de múltiples formas y soluciones en la pregunta de cómo resguardar, recuperar y conservar el recuerdo de mi madre. Como todo proceso, éste también tiene una secuencia que poco a poco se va acercando a un fin, probablemente también tenga muchos principios y finales. En este proceso cíclico donde cada acto nos lleva de nuevo a la experiencia, quedan a cada paso los rastros, las huellas de cada acto que acometemos, símbolo de una presencia. Tal pareciera que estos vestigios se vuelven la forma y el carácter de la experiencia, la representación del suceso.

79 Jacques Derridá, “Mal del archivo: una impresión freudiana”, Madrid: Trota, 1997 en Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, p. 10.

80 John Berger, *op. cit.* pp. 114-116.

Podemos repetir incontablemente una acción, pero la forma que surgirá de ésta nunca será la misma, de igual forma que los recuerdos nunca darán la misma sensación ni significarán de una sola manera.

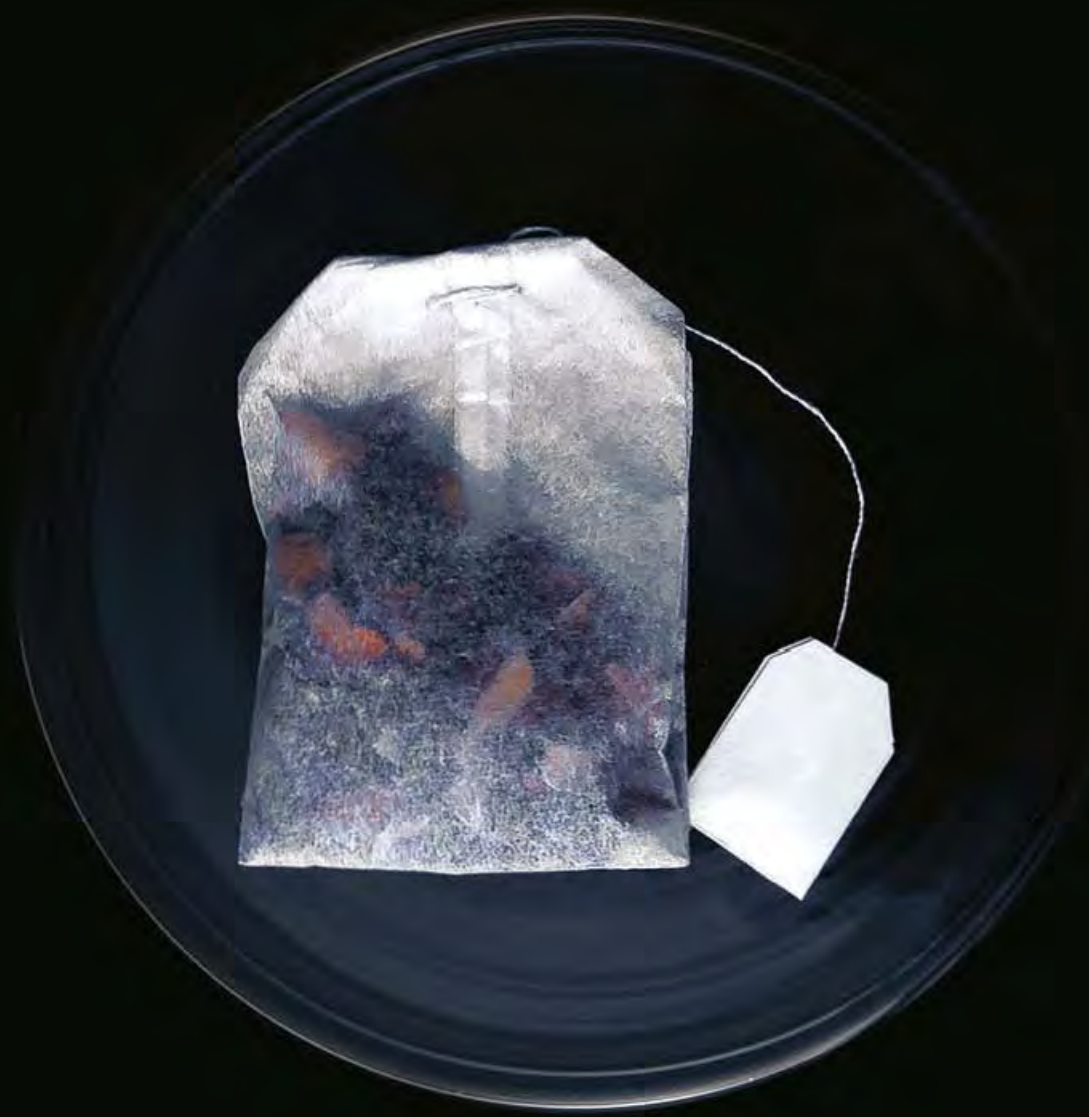
El procedimiento para preparar una infusión se puede escribir sobre una hoja de papel, los actos se pueden reproducir mecánicamente, de igual forma podemos programar una cámara para tomar una fotografía, realizar los mismos encuadres, las mismas mediciones en días con igual intensidad de luz, sin embargo, el día no es el mismo, las personas cambian, las imágenes que se posan frente a nosotros definitivamente mudan, el sabor de las flores no es el mismo, los recuerdos que vinieron a mi mente tampoco son los de ayer, son otros, son nuevos. La forma de la experiencia tampoco es la misma, la bolsa de té es distinta de la que armé ayer, la cantidad de flores que coloqué no es una cantidad calculada, después de remojar en el agua para preparar la infusión, cuando la saco de la taza y la pongo a escurrir sobre el plato, adquiere su propia forma, una forma singular, igual de única que la experiencia de la que forma parte, de los recuerdos que se dieron cita aquel día. Después de la experiencia de tomar una fotografía, revelamos y queda una imagen que representa una serie de actos acometidos alrededor de su toma. Después de preparar y tomar la infusión queda sólo la bolsa de la infusión como único vestigio y registro de aquel día, de aquellos recuerdos, de aquella infusión, de aquella experiencia, que como todas ha sido única.

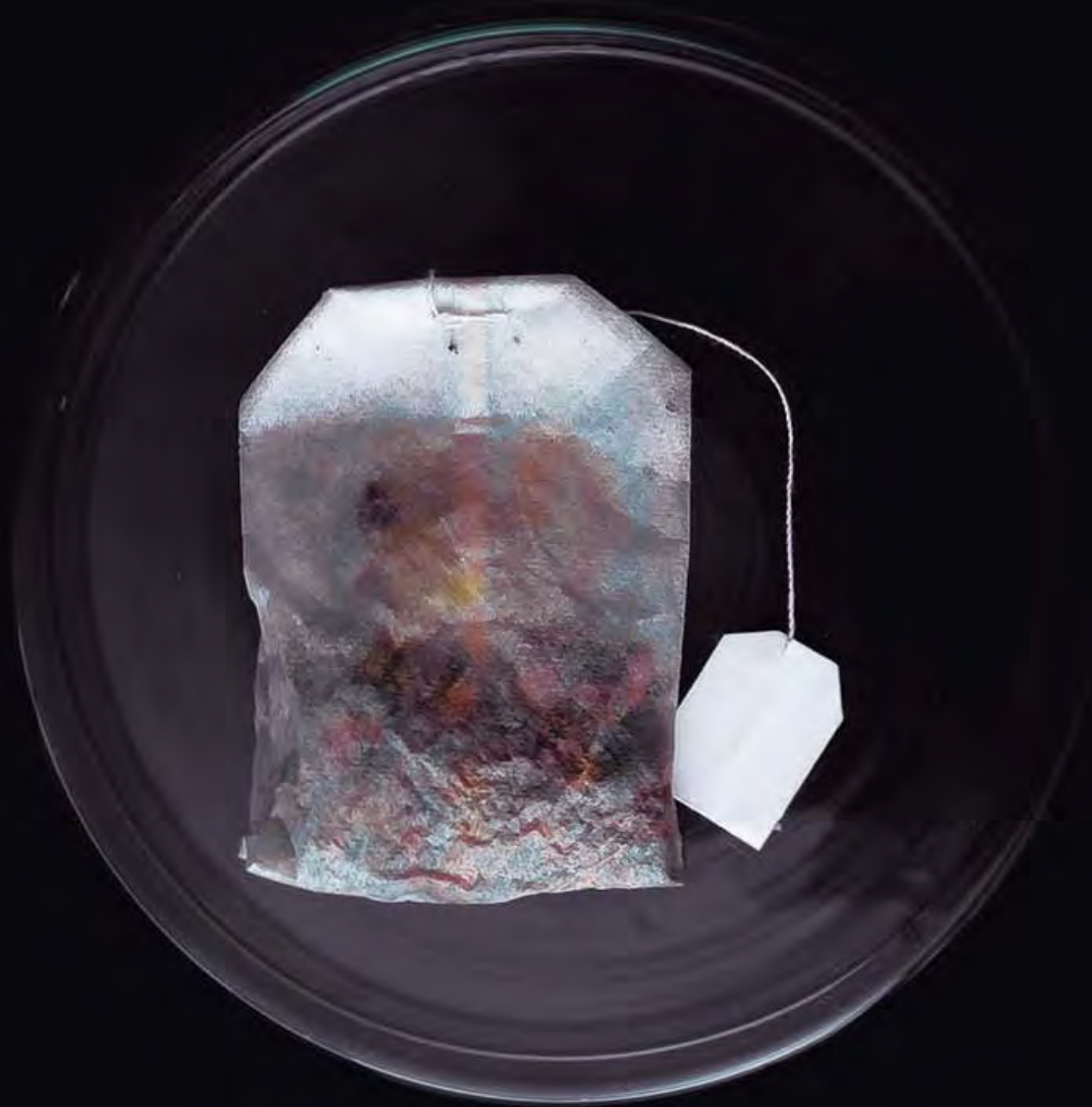
Para la fotografía sus imágenes están delimitadas por una superficie que sostiene para sí elementos congelados en su movimiento, que existen para la posteridad. En *lo fotográfico*, las formas se desenvuelven como espectros que abrazan las formas, los objetos, la vida y los silencios, dando significado a las imágenes para ser entendidas como registros de igual forma que habitáculos de experiencias, de vivencias singulares, de momentos que transcurrieron en el pasado, pero que siguen despertando y reconstruyéndose en el presente, manifestándose no sólo como una imagen bidimensional y estática, va adquiriendo volumen, movimiento, contexto, se va extendiendo más allá del instante mismo, construyendo su propia temporalidad y espacialidad, la de las imágenes internas.

Cuando sostengo la bolsa con flores de gardenia, observo no sólo la reminiscencia de una experiencia, miro también un objeto que contiene los recuerdos que se manifestaron durante el acto de beber la infusión, así que las resguardo de nuevo, como lo hacía con la *Conserva de memoria* (fig. 1), y al contenerlo registro un instante, contengo una experiencia y lo convierto en un objeto fotográfico, uno que no es estático, se transforma al tiempo, muestra una temporalidad que se reactiva a cada momento. Las piezas que conforman *Rastros* (fig. 16 a 21) son un conjunto de 6 bolsas con la conserva de gardenias guardados en cajas de petri, cada uno con un añejamiento y transformación distinta que corresponden a una serie de experiencias presentes en cada una desde la bolsas, desde una nueva que espera para

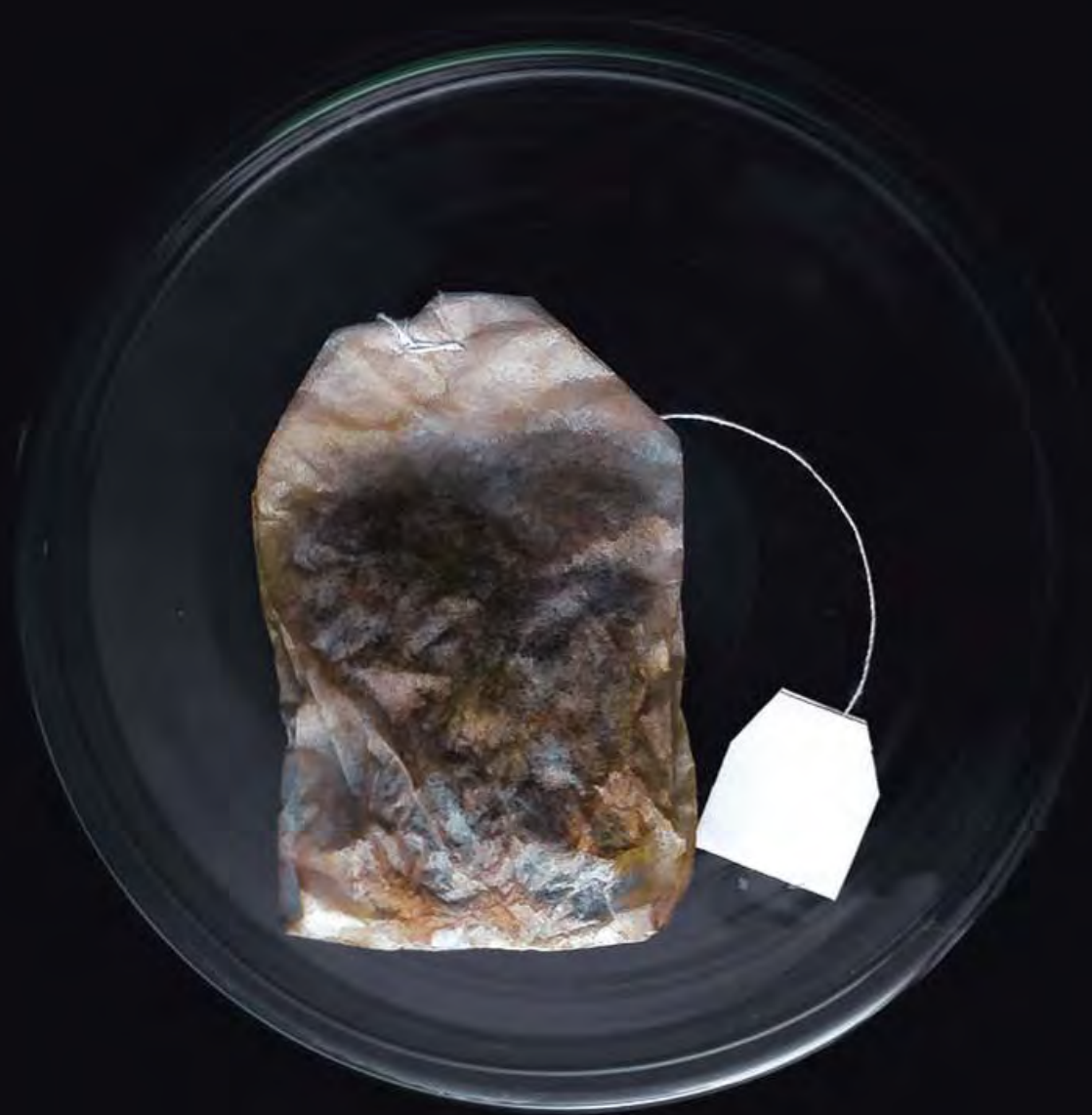
ser usada hasta la primer bolsa que utilicé y mantuve en la taza durante suficiente tiempo hasta llegar a esa apariencia. Estas imágenes son un trayecto temporal que codifican un paso de tiempo alrededor de este proceso en el que éstas representan las veces que he acudido al elixir en busca de consuelo, reafirmandome la presencia de mi madre, ayudándome a lanzar un ancla a los recuerdos que hemos construido ella y yo durante estos años, son la huella de todos las memorias y olvidos que habitan en mi memoria y que me clarifican su presencia. Al guardarlos en cajas de petri, planteo que estas bolsas son también vulnerables al paso del tiempo y ante su circunstancia las protejo, también cuido con ellas los recuerdos que contienen, los que he podido recuperar y a través de ellas resguardo las veces que he detonado las experiencias de beber el elixir. Como tal, al igual que las fotografías y los videos, estas cajas son un tiempo contenido, un acto que se evoca y un hecho que se afianza a los objetos. En una línea del tiempo, estos *Rastros* también conforman un ciclo que hace visible el deterioro y *la finitud* así como en la vida misma.

Fig. 16 a 21. *Rastros*, cajas de petri, bolsas de papel y flores de gardenia, 2017.













ANEXO

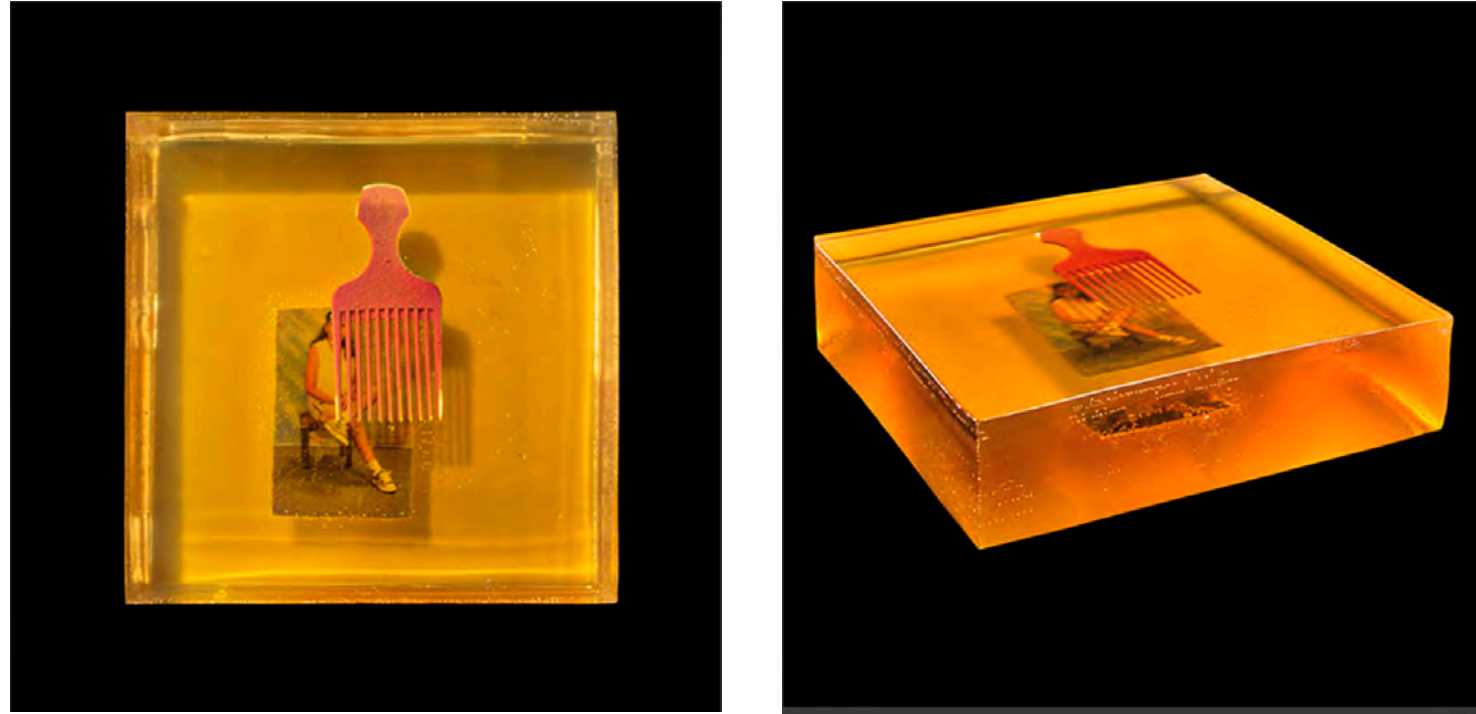


Fig. 22. Erika Diettes, *Relicarios*, Tripolimetro de caucho, 30x30x12, 2011-2015.

En el arte contemporáneo, las expresiones de *lo fotográfico* se encuentran presentes de formas diversas, una de ellas es la obra *Relicarios* de Erika Diettes, la cual propone a raíz del conflicto armado en Colombia que ha dejado a miles de personas muertas y desaparecidas, y a cientos de familias desprovistas de un cuerpo y un espacio para rendirle culto a sus seres queridos. A partir de los objetos que conservan las familias como recuerdo de sus ausentes, la artista reconstruye para ellos una cápsula donde puedan depositar estos objetos brindándoles la oportunidad de tener una especie de cripta a la cual acudir para homenajear su recuerdo. Este proceso en el que Erika Diettes reúne los elementos de los muertos y los condensa dentro de un empaque que les da una presencia, corporeiza un recuerdo, genera un registro, una entidad que contextualiza un pasado dentro de un presente, genera un objeto fotográfico que muestra dentro de sí una presencia. Es la inmovilización de los elementos que pertenecían a una persona y que construyen una acción congelada en el tiempo, un momento inmutable, concentrado como un archivo que enuncia en el presente una existencia que ya no se percibe como una presencia real, se convierte sólo en un reflejo significativo para los familiares que acuden a él como un objeto de recuerdo.

Sin embargo, cuando hay una acumulación de tantas formas similares, se vuelven un archivo de archivos que componen también un discurso que refleja una circunstancia política y social. La lectura de los códigos de este proceso, se relaciona con *lo fotográfico* en tanto registro, tal pareciera que los objetos de las personas constituyen un retrato que referencia su existencia bajo la carga simbólica de sus objetos personales, la cápsula enmarca esta imagen y la convierte en un objeto evocativo, legible como un acontecimiento del pasado, suspendido entre las miradas; su código también construye la idea de tumba, de un lugar de adoración y de memoria, un recordatorio de que una circunstancia, la guerra, les quitó su cuerpo pero no su presencia, el proyecto funciona como un memorial, como un panteón, pero también como una fotografía extendida a los objetos, al espacio y a lo escultórico; redefiniendo así el acto fotográfico y construyendo un proceso que bien puede colocarse dentro de la postura de *lo fotográfico*.

3.2 El objeto artístico: sobre la relación entre imagen-medio, imagen sensible y no sensible

No sólo es objeto por su presencia física, sino que ésta es el primer antecedente de una “plataforma virtual” o “interfase” cuyo propósito central es la pura reflexión o contemplación.

Luis Argudín⁸¹

Si hay *imágenes no sensibles*, existen también *imágenes sensibles*. Lo que resulta de *lo fotográfico* como proceso, conforma un tipo de imágenes-objetos perceptibles por los sentidos (visual, táctil, olfativa, gustativa y sonora), elementos conformados por cierta materialidad en un soporte. Al hacer mención de *lo fotográfico* podremos reconocer sus soportes en lo gráfico, lo cinematográfico e incluso lo escultórico, en sus cualidades visibles, volumétricas, móviles, sonoras (si es el caso) e incluso la variación entre lo tangible con respecto a lo material y lo intangible si hablamos de los medios digitales.⁸² Sin embargo más allá de lo que consta su materialidad, les llamamos *imágenes sensibles* por la relación que establecen los sujetos con éstas en el cómo las conceptualiza como objetos creativos a través de la percepción.

Una de las cualidades que guarda el objeto artístico como *imagen sensible* es su concepción epistemológica, ya que al ser concebido y percibido por un sujeto, es en sí una imagen física que representa un proceso sensible y conceptual que se relaciona con una asimilación del creador con y de sus imágenes internas. Esta imagen material tiene una cualidad objetiva, puesto que a diferencia de las *imágenes no sensibles* es externa al sujeto, no le es propia, sin embargo, sí es un *fenómeno constituido* a partir de la percepción del sujeto.⁸³ La persona construye al objeto creativo como parte del reflejo de su propia realidad y el entendimiento que conforma sobre ésta, dando al objeto la cualidad de existir y ser parte de un contexto en específico, así, el objeto artístico, es parte de una abstracción que refleja y proyecta a quien se acerca a él como una asociación de imágenes internas, estímulos visuales y sensibles que pueden ser comprendidos como una unidad, parte de una realidad. El acercamiento con este objeto nos arrojará un sinfín de cualidades sobre lo que miramos y lo que intuimos sobre la *imagen sensible*, construyendo un conocimiento, como lo menciona Fernando Zamora

81 Luis Argudín, “La experiencia y el objeto” en *El teatro del conocimiento, Ensayos de arte y pintura*, pp. 181-195.

82 Fernando Zamora Águila, “Imágenes sensibles (materiales)”, *op. cit.*, p. 145.

83 *Ibid.*, p. 127.

parafraseando a Donis A. Dondis:

*La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza de la realidad. El mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma.*⁸⁴

Desde luego se entiende que a través de los sentidos construimos una relación y un entendimiento con el exterior, sin embargo, este entendimiento se produce del vínculo que se forma entre las imágenes internas y las *imágenes sensibles*, el cómo construimos un pensamiento y un imaginario a través de los objetos y estímulos que recibimos del exterior. Desde *lo fotográfico* construimos objetos producto de un proceso significativo presente en su materialidad, sin embargo, no son sólo formas exteriores; al ser representaciones de un imaginario y de un contexto personal o específico no sólo vemos formas extraídas de esta realidad con la que convivimos, son formas dispuestas a través del medio con un fin simbólico que recrea y conceptualiza un momento o una circunstancia, donde los objetos que están dispuestos se convierten en representaciones que hablan, desde la imagen, como símbolos y signos que conforman un tiempo y espacio propios al objeto y al momento en que son observados y asimilados. Cuando nos acercamos a las *imágenes sensibles* y reconocemos su significado, moldeamos un imaginario alrededor de éstas, convertimos el entendimiento de la obra en una experiencia que se vincula con el cómo nos relacionamos y qué significados adherimos al objeto creativo. Cuando nos acercamos a éste y entrelazamos un entendimiento entre la *imagen sensible* y su contexto conceptual, conformamos un conocimiento alrededor del objeto, un entendimiento quimérico sobre una realidad existente sólo dentro del mismo objeto y que es interpretable sólo desde nuestra propia experiencia.

El objeto artístico como una *imagen sensible*, es reconocible a través del bagaje cultural de quien la construye y quien la interpreta, así como el contexto en el que se dé la lectura e interpretación donde se asocien los signos y símbolos. Este acercamiento se da de la relación directa entre el objeto y el imaginario del sujeto, permitiendo un acercamiento mayor al de la superficie del objeto y la apariencia de la imagen-objeto. Foucault habla al respecto de las *imágenes sensibles* que permean al objeto diciendo que “sin imaginación, no habrá semejanza entre las cosas [...] es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre imposible de la imaginación”.⁸⁵ El estar abiertos a esta relación entre las imágenes internas y externas permite liberar a este ser expuesto a las circunstancias del que hablábamos con anterioridad,

84 *Ibid.*, p. 133.

85 Michael Foucault, “Las palabras y las cosas”, en Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 140.

abierto a nuevas experiencias en el flujo de los diversos estímulos o circunstancias a las que se pueda enfrentar, el abrirse a la imaginación se da en una circunstancia lúdica pero también asociativa con respecto a todo el caudal imaginal que existe en nuestro interior.

La lectura que propongo de los objetos se contrapone con la cualidad epistemológica del objeto en la que su circunstancia de estar fuera del sujeto lo coloca como un objeto objetivo, ya que cuando hacemos referencia al objeto artístico, es necesario tener en cuenta que el tipo de conocimiento que emana de éste no es un conocimiento absoluto o rígido, desde luego, se realiza un acercamiento de forma objetiva a través de la descripción de los elementos que la conforman como una primera aproximación y reconocimiento de la imagen externa, no obstante, el sentido del objeto artístico es traspasar el umbral de lo inmediato y superficial para recorrerlo y llevarlo hacia el nivel que propongo desde *lo fotográfico*, el de la experiencia, haciendo de este objeto un hecho subjetivo. El objeto es un portador y transmisor de experiencias sensibles, en este ciclo las *imágenes no sensibles* van del sujeto al objeto a través de la experiencia tendiendo un puente entre el imaginario del creador que asimila sus imágenes internas y que las deposita en el objeto brindándole forma y significado a través de su origen siempre vivencial, sensorial e imaginativo durante el acto creativo. El entendimiento de los objetos como parte de un mundo imaginario en su origen nos permite ver cómo es que las *imágenes no sensibles* se extienden desde el sujeto a través de los diversos medios para manifestarse en la realidad en la que coexisten las *imágenes sensibles* y *no sensibles*, como un ejercicio *productivo* y *autoactivo* que forma parte de la intuición del sujeto y que permite la asimilación de la experiencia como conocimiento.⁸⁶ Más allá de las cualidades externas o internas que puedan tener estas imágenes físicas o sensibles, la circunstancia que inscribe el que éstas sean percibidas y entendidas, implica una convivencia entre las *imágenes sensibles* y *no sensibles*, desde cómo el sujeto se acerca a los objetos en su materialidad neutra y en su aproximación decanta una asimilación de las *imágenes no sensibles* que le son propias acercándose a su referencia de su significado interno volviéndolas proyecciones que emanan recuerdos que se asocian con elementos físicos y proyectan *imágenes sensibles*, a fin de cuentas, las imágenes internas y externas están relacionadas entre la imaginación y el entendimiento del mundo y se proyectan en los objetos artísticos que se crean desde una perspectiva consciente. Este entendimiento, visto sobre los objetos, establece una diferenciación con respecto a los elementos de la cotidianidad, ya que más allá de tener un uso determinado, son objetos en tanto que son cosas de la realidad, pero en los que también se acumulan intenciones, necesidades, reflexiones e imágenes internas del creador, concibiendo a éste objeto como una idea materializada y no necesariamente utilitaria.

86 Fernando Zamora, "Imágenes no sensibles (imaginarias)", *op. cit.*, pp.166.

Teniendo toda esta descripción sobre los objetos creativos en su forma física, bien puede entenderse a esta tesis, como un objeto en el que se recolectan una una enorme cantidad de *imágenes sensibles* y no, que como objeto creativo contempla reflexiones y un constante ejercicio de introspección donde observo un poco a la distancia las experiencias que he vivido y en las que he conceptualizado este recorrido haciendo de ésta tesis un habitáculo de todos los acontecimientos que me han sucedido durante éste proceso de producción como investigación artística y en un afán narrativo le he dado forma a una nueva experiencia que me ha permitido dar cierre a este ciclo *Para no olvidar*.

Fig. 23. Xanat Sánchez, recuerdos para beber,
fotografía digital, diptico, 2017.



CONCLUSIÓN

EL PAPEL DEL OBJETO ARTÍSTICO COMO EXPERIENCIA Y MEMORIA DESDE LO FOTOGRÁFICO

Lo que he vivido en este proceso ha sido un aprendizaje y una transición de mi forma de ver y entender el mundo, con ello se ha transformado también mi manera de acercarme a la muerte, de reconocerla como una continuidad de la vida, confirmando el planteamiento de Joan-Carles Mèlich al decir que la pérdida es parte de los cambios de ese estar viviendo constantemente, y aprendiendo que las pérdidas son sólo formas de enriquecer este ciclo. En el encuentro y entendimiento de la *finitud* hallé una forma de apreciar la vida, un modo de vivirla, así como en el proceso encontré una forma de sanar este encuentro tan duro con la muerte. Este acto de sanación, es una cualidad aplicada del arte, que otras disciplinas se encargan de analizar y profundizar pero que si reconozco dentro de mi proceso.

He comprendido a la experiencia como una cualidad de los seres sensibles y racionales, donde estamos siempre abiertos y en contacto constante con nuestras emociones, en el cómo éstas se gestan y se modifican en la medida en que nos van aconteciendo diversas circunstancias que nos tocan en lo profundo generando una reacción transformadora y consciente sobre nosotros y nuestra realidad de la misma forma que lo enuncia Hegel, haciendo de nuestra vida un trayecto emotivo pero también reflexivo y consciente en la medida en que hacemos un ejercicio de introspección y cambio a través de nuestras experiencias en las que reconocemos las múltiples realidades, las circunstancias naturales de la vida, aprendemos a conocer y a convivir con el exterior y a valorar cada uno de los pasajes por los que transitamos, convirtiéndonos en seres más complejos y más humanos en tanto que tomamos claridad sobre nuestra naturaleza. Esta conciencia también se ha gestado como una forma de conocimiento, en la que de igual forma que lo plantea Kant, la experiencia y la conciencia de ella a través del entendimiento me han llevado a elaborar este proceso como cúmulo de saberes tanto sensibles como cognitivos en un ir y venir entre el recibimiento de la experiencia y el entendimiento de ella, siempre en un acto reflexivo. Dicha claridad en el marco de la investigación artística me permitió deambular por un proceso desde el origen de mis preocupaciones y en el cómo empecé a desenvolverme desde el medio visual y fotográfico hasta el construir de nuevas experiencias, extendiendo mis

necesidades reflexivas y de producción para llegar a la construcción de una comprensión a través de actos rituales en donde exploré mi cuerpo y su sensibilidad de una manera más cercana, también pude relacionarme con conocimientos más concretos como la experiencia vista desde la filosofía del conocimiento, o las imágenes en una aproximación filosófica y antropológica en la búsqueda definir y explicar de una forma consciente mis temores.

Como experiencia, este proceso me permitió adentrarme al las expresiones del arte a través de los rituales que desde una explicación antropológica representan una comprensión del mundo exterior, simbolizan una remembranza del pasado y un fungen como una preparación para el futuro. Influenciada por el *teísmo* retomando sus actos como una forma de entablar un acercamiento con mis recuerdos a través de un trance evocativo, propongo al arte como ritual y experiencia en el que a través de los actos y sus manifestaciones creativas concreto un proceso de claridad y conciencia alrededor de *la finitud* a través del proceso de lo fotográfico en donde produzco objetos artísticos capaces de conjugar mis emociones y sensaciones a través de *imágenes sensibles*. En este proceso primero me acerqué a la filosofía del conocimiento como un entendimiento cognitivo de mi necesidad en el que encontré una explicación a cómo asimilar las experiencias y los recuerdos para luego transportarme a una experiencia sensible y espiritual en la que confirmo que es posible, a través de los sentidos y mi imaginario, recuperar la presencia de mi madre.

A través de éste *ritual de paso* que va desde la *Conserva de memorias* hasta el beber el elixir, logro conectar con mi pasado más profundos haciendo conciente mi andar y la naturaleza de mi memoria, sensiblemente consigo vivir una experiencia emotiva en la que me siento en contacto con mi madre, también en una forma consciente comprendo a la memoria en su configuración recuerdo-olvido, donde los olvidos no son más que la asimilación de mis experiencias pasadas que se manifiestan en mis gestos y actos cotidianos y no como pérdidas. El recuperar los recuerdos se configura también como una experiencia ya que me permite revivir emociones y sensaciones. Como proceso este proyecto que me ha permitido conocerme a mi misma y acercarme a mi madre en el transcurso de una vida juntas través de los recuerdos que creía ya desvanecidos. Este proceso *Para no olvidar*, es la manifestación de un conocimiento que se ha formado como una conciencia y entendimiento desde la experiencia hacia *lo fotográfico*.

La experiencia que manifiesta *lo fotográfico* como un proceso del arte permite una conjugación de entendimientos sobre la vida sensible y cognitiva comunicables a través del arte como un lenguaje que bajo sus propios medio visuales y simbólicos da salida a *imágenes sensibles* impregnadas de un sinfín de recuerdos, impresiones, conocimientos y formas que están registradas dentro de nosotros. Como lenguaje el arte también construye un diálogo a través de sus medios, en donde el artista se comunica a desde las formas, actos o elementos en los que deposita su pensar y comprender. Así mismo como lenguaje, el espectador, o el mismo artista al acercarse al objeto completan el diálogo al descifrar y reinterpretar los conceptos e ideas antes depositadas en la pieza.

Esta tesis y su extensión digital como proceso y objeto creativo, están formadas de *imágenes sensibles* y *no sensibles* que reflejan, a través de su forma en imágenes visuales, táctiles y auditivas; palabras, objetos, fotografías, videos y acciones. Todos estos medios conjugados dentro del proceso de *lo fotográfico* ponen de manifiesto la no necesidad de estar inscritos en una sola disciplina y más bien la búsqueda de extender y complejizar los medios del arte para conformar diálogos mucho más vastos en recursos y formas que permitan expresar de mejor manera las imágenes internas que nos habitan, como en el caso de este proyecto donde la conjugación de los diversos medios, la escritura, la fotografía, el video y los actos performáticos han delineado mi proceso y me han hecho posible el acercamiento a mis recuerdos. El medio en que se ha materializado este proceso ha permitido que el entendimiento que tenía sobre las imágenes también se haya desdoblado, lo que en un principio eran sólo fotografías en el concepto de imágenes que congelan instantes se convirtieron en imágenes complejas, momentos que existen como objetos y como ideas que tienen vida propia en un plano de realidad paralelo al que existimos como cuerpos vivos. Estas imágenes traspasan *la finitud* de la vida y se vuelven presencias evocables, mundos de imágenes imaginarias y sensibles, se convierten en actos que como imágenes suceden infinitamente, son acciones que traspasan la literalidad de los actos de nuestra cotidianidad y se vuelven formas en que deambulamos entre la imaginación y la realidad, habitando los distintos planos que se pueden observar desde la *transdisciplina*. La *transdisciplina* me llevó no sólo a corroborar la posibilidad de relacionarme con realidades paralelas, también me permitió confirmar la experiencia como esta relación entre los sujetos y objetos, vínculo presente en el planteamiento de los objetos creativos como imágenes internas y externas, igualmente afianza la idea de la relación entre los diversos medios que conforman a *lo fotográfico* como proceso al reconocer no sólo la relación de las diversas disciplinas, a su vez reconoce los conocimientos y asociaciones que se generan entre estas y los múltiples conocimientos.

Las formas en que se ha materializado este proceso han construido también un trayecto alrededor de un pensamiento que se ha complejizado a su paso, a través de las diversas formas del conocimiento que aquí se han conjugado se ha desenvuelto la experiencia construyendo un sinfín de entendimientos y transformaciones visibles en cada acción y cada imagen que componen este relato. En un primer momento la asimilación de esta experiencia era representada por actos simples y registros como el de *Conserva de memoria* o *Elixir*, acontecimientos que se fueron desenvolviendo en actos más complejos como el de construir un juego de *imágenes sensibles* y *no sensibles* a través de palabras y fotografías en la *Receta Para no olvidar*, al preparar y beber la infusión di un paso más allá conceptualizándolo como un acto ritual capaz de corporeizar estas *imágenes no sensibles* que revivo sobre mi madre, en el hecho a al preparar el elixir se manifiesta el recuerdo en un brebaje que tiene un cuerpo líquido, aromático y ambarino casi inasible pero que después, al ingerirlo, le presto mi propio cuerpo para manifestarse a través de las sensaciones que provoca en mí tanto al ingerirlo como al momento de sentarme con ella para revivir los recuerdos que me vienen a la mente, haciendo de este proceso un acto incluso visceral y carnal en el que regreso al núcleo del contacto más cercano que he tenido con ella, volvemos al origen de nuestro lazo, el de la gestación, siendo yo ahora la que gesta dentro de sí su recuerdo y su presencia.

Lo fotográfico como proceso me permitió adquirir una postura sobre mi relación con el medio de la fotografía que en su conceptualización técnica y de los conceptos que se originan alrededor de ella, también puede trasladarse hacia diversas formas que se encuentran alrededor y a través de ella, generando imágenes no como productos, sino como trayectos surgidos de un proceso simbólico de registro, hacia *lo fotográfico* como una herramienta que permite extender la carga simbólica del medio: su codicidad, temporalidad, narrativa, hacia otros medios o representaciones. Por un lado extendiendo la temporalidad y narratividad de la imagen fotográfica y con ella me aproximó al video en el que contraste y complemento el diálogo entre las imágenes estáticas y en movimiento, haciendo que ambas construyan éste ciclo de vivir y experimentar con los elementos sensibles que conllevan el conservar a una persona, su recuerdo, presencia y esencia, a través de imágenes y revivir su presencia desde los actos performáticos para conservar su recuerdo, mientras que por el otro lado los actos mismos construyen diálogos y narrativas que a través de la repetición como rituales se pueden entender de la misma forma y a pesar de verse como la misma imagen, su connotación y las imágenes internas o sensaciones que puedan despertar nunca serán las mismas. También los elementos que surgen de éste proceso, las bolsas de la infusión que podrían considerarse desechos, en éste ciclo de experiencias se convierten en el último eslabón que como imágenes son los contenedores del acto, simbólicamente representan la acción misma de contener los recuerdos de mi madre a través de los ingredientes del elixir, los cuales al activarlos se vuelven parte de la experiencia y contienen los residuos de todas las *imágenes no sensibles* que pudieron haberse despertado en esos actos, siendo depositarios y recordatorios de su presencia y esencia.

Hago la consideración de este objeto creativo como una unidad, no sobre cada una de las piezas que conforman *Para no olvidar*, sino como un todo, un meta archivo compuesto de diversas expresiones y formas que se conjugan en un viaje cíclico y una experiencia que se forma como un acto ritual en torno a un trayecto que se lee desde *lo fotográfico*, un acto complejo y *transdisciplinar* ya que se complementa tanto de diversos conocimientos como de los diferentes medios y disciplinas, reconociendo que éstas funcionan no sólo como interrelación entre estas, sino como mezcla de formas y conocimientos que amplían los puntos y enfoques para abordar éste proceso. Esto hace que, *Para no olvidar*, no sólo se nutra de los diferentes conocimientos sino que también se asocien, complementen y difuminen, reconociendo las múltiples realidades en las que este proceso se desenvuelve: la realidad de las imágenes externas, la realidad de la experiencia y la realidad de las *imágenes no sensibles*, todas conjugadas en una experiencia que me permite entender y aprehender el mundo de una forma distinta. En éste proceso *transdisciplinar* se leen no sólo las uniones de cada una de las piezas, también los contrastes, su forma y su informalidad, su significados, símbolos y las *imágenes no sensibles* que están arraigadas en cada uno de los momentos de este ritual en sus sonidos, sabores, formas, colores e ilusiones, todas parte de un registro, huella de una experiencia y un aprendizaje, de un deseo materializado, de un acto que llega a puerto dándome la oportunidad de recuperar la esencia y presencia de mi madre.

Aquí cierra un proceso, pero no sólo eso, también doy fin a un ciclo de experiencias y aprendizajes que me han fortalecido, que también me han brindado una perspectiva distinta de mi experiencia que en un principio estaba llena de tristeza, y se ha volcado en una experiencia llena de paz que me acompañará para siempre. Este proyecto es un relato que puede entenderse como el reflejo de una experiencia que se ha desenvuelto desde lo caótico y sensible, hasta llegar a la conciencia y el entendimiento, también puede verse como la consecuencia y el registro de un proceso, que ha materializado esta tesis como parte de mi desarrollo creativo y como un objeto artístico en sí mismo. Éste también me ha brindado la conciencia de la existencia viva de mi madre, convidándome la necesidad de construir actos que nos sigan dando experiencias que despertar cuando llegue el momento de su partida.

IMÁGENES

Fig. 1. Xanat Sánchez, *Conserva de memoria*, fotografía-objeto, 2015.

Fig. 2. Xanat Sánchez, *Essentia*, fotografía digital, 2015.

Fig. 3. Xanat Sánchez, *Elixir*, fotografía digital, díptico, 2015.

Fig. 4. Xanat Sánchez, *Receta Para no olvidar*, libro de artista, 2017.

Fig. 5. Xanat Sánchez, *Pulsaciones*, video (fragmento), 2017 <<https://vimeo.com/211423932>, 2017>.

Fig. 6. Xanat Sánchez, *Beber su recuerdo*, políptico, fotografía digital, 2017.

Fig. 7. Xanat Sánchez, *Infusión de gardenias*, video (fragmento), 2017 <<https://vimeo.com/210371361>, 2017>.

Fig. 8 y 9. Xanat Sánchez, *Bolsas con flores de gardenia*, 2017.

Fig. 10. Xanat Sánchez, *Las imágenes*, mapa conceptual.

Fig. 11. Xanat Sánchez, *Los elementos de lo fotográfico*, mapa conceptual.

Fig. 12. Xanat Sánchez, *Tiempo y silencio*, video (fragmento), 2018. <<https://vimeo.com/263222425>>.

Fig. 13. Xanat Sánchez, *...infinitamente*, video (fragmento), 2017 <<https://vimeo.com/259589356>>.

Fig. 14. Karolina Jonderko, *Self portait with my mother*, <<http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/>>, consultado el 12 de marzo 2017.

Fig. 15. Xanat Sánchez, *Evolución del registro de la imagen en movimiento*, línea de tiempo.

Fig. 16 a 21. *Rastros*, cajas de petri, bolsas de papel y flores de gardenia, 2017.

Fig. 22 y 23. Erika Diettes, *Relicarios*, Tripolimetro de caucho, 30x30x12cm, 2011-2015, <<http://www.erikadiettes.com/-relicario>>, consultado el 12 de marzo 2017.

Fig. 23. Xanat Sánchez, *recuerdos para beber*, fotografía digital, diptico, 2017.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUDÍN, Luis. El teatro del conocimiento, Ensayos de arte y pintura. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2013.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida, notas sobre fotografía, Barcelona: Paidós Comunicación, 10ª edición, 2006.

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, México: Editorial Itaca, 2003, traducción Andrés E. Weikert.

BERGER, John y MOHR, Jean. Otra manera de contar. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

DEWEY, John. El arte como experiencia, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.

ELIADE, Mircea. Mito y Realidad, Barcelona, Editorial Labor A.C., 1991.

FLUSSER, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía, México, Trillas, Sigma, 1990.

FLUSSER, Vilém. Los gestos, fenomenología y comunicación. Barcelona, Editorial Heder, 1994.

GUASCH, Anna María. "El arte último del siglo XX", *Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

GUASCH, Anna María. Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, Tipologías y discontinuidades, Madrid, Akal, 2011.

HEIDEGGER, Martin. De camino al habla, Barcelona, Serbal, 1987.

KANT, Immanuel. Crítica del juicio. México, Porrúa, 2003.

MÈLICH, Joan-Carles. Filosofía de la finitud, Barcelona, Herder, 2012.

NICOLESCU, Basarab. La transdisciplinariedad manifiesto. México, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 1996.

KAKUZO, Okakura. El libro del té, México: Ediciones Coyoacán, 2010.

PLATÓN. *República*, Libro VII, Trad. C. Eggers Lan, Madrid, Ed. Gredos, 1992.

ROWLING, J.K. Harry Potter y la piedra filosofal. Barcelona, Ediciones Salamandra, 12^a Edición, 2002, 254pp.

VAN GENNEP, Arnold. Los ritos de paso, Madrid: Editorial Alianza, 2008.

ZAMORA Águila, Fernando. Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación. México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007, 365pp.

Revistas

AMENGUAL, Gabriel. “El concepto de experiencia de Kant a Hegel”, en TÓPICOS, Revista de Filosofía de Santa Fe, Rep. Argentina, Núm. 15, 2007.

GUASCH, Anna María. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar, en *Matèria 5*, Barcelona, 2005.

LARROSA, Jorge. “Sobre la experiencia” en *Aloma* núm.19, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2006.

RICCEUR, Paul. Narratividad, fenomenología y hermenéutica en *Anàlisis 25*, Barcelona, 2005.

RONCALLO, Sergio. El video(arte) o el grado Lego de la imagen en *Signo y Pensamiento XXIV*, Bogotá, 2015.

Catálogos

STILES, Kristine. “Uncorrupted Joy: International art actions” en *Out of actions: Before performance and the object, 1949-1979*, Los Ángeles, Thames and Hudson, 1998.

SCIMMEL, Paul. "Salto al vacío: el performance al objeto" en Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979, Vol. 1, Trad. Eva Quintana Crellis, México: Alias-Fusil, pp. 29-32.

Tesina

MACHER Nesta. Karen. Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos. Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasmas, Valencia, Facultat de Belles Arts de San Carles, Universitat Politècnica de Valencia, 2008.

Multimedia

BAUDRILLARD, Jean. Fotografía o la escritura de la luz,
<<http://tijuana-artes.blogspot.mx/2006/01/fotografia-o-la-escritura-de-la-luz.html>>
consultado el 16 de enero de 2017.

DIETTES, Erika.
<<http://www.erikadiettes.com/-relicarios/>>, consultado el 12 de marzo 2017.

GONZÁLEZ Ibañez, Edurne. Repensando el lugar de lo fotográfico desde la práctica artística en la época de la superproducción de imágenes,
<<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/viewFile/1092/566>>,
consultado el 24 de noviembre 2016.

JONDERKO, Karolina.
<<http://www.karolinajonderko.com/#/selfportraitwithmymother/>>, consultado el 12 de marzo 2017.

LARROSA, Jorge, "Acerca de la experiencia" (Conferencia presentada en el Encuentro Nacional "Formar en Futuro Presente", Mar de la Plata, Argentina, Septiembre de 2007),
<<https://www.youtube.com/watch?v=k7OpdwOwaNY>>, consultado el 29 de agosto 2017.

MORIN, Edgar, Introducción al pensamiento complejo,
<http://cursoenlineasincostoedgarmorin.org/images/descargables/Morin_Introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf>, consultado el 12 de septiembre de 2017.

SANTCHEZ Vaskes, Irina. La transtética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la época de la simulación total.
<<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf>> consultado el 16 de enero de 2017.

T' UNG, Lu. "The song of tea", Trad. Steven D. Owyong.
<<http://www.kyotojournal.org/the-journal/fiction-poetry/lu-t%E2%80%99ung-and-the-song-of-tea/>> consultado el 29 de agosto 2017.

