



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

# **LICENCIATURA EN ARTE Y DISEÑO**

Escuela Nacional de Estudios  
Superiores, Unidad Morelia

APUNTES PARA LA MEMORIA

SOBRE EL OBJETO PICTÓRICO Y UNA CARTOGRAFÍA DEL  
HOGAR

# **T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN ARTE Y DISEÑO**

P R E S E N T A

ENRIQUE ORTEGA VÁZQUEZ

DIRECTOR(A) DE TESINA: LIC. KAREN PERRY RIOJA

MORELIA, MICHOACÁN

ENERO, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 institucionales.***

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México; a la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia; a la Licenciatura en Arte y Diseño; a la Lic. Karen Perry Rioja por su acompañamiento en el proceso de investigación del presente texto y mi formación profesional; así como a la Mtra. María Guadalupe Matus Ramírez, al Mtro. Mizraim Gastón Cárdenas Hernández, al Dr. Hugo Leyva Sanchez y a la Mtra. Arendine Irai Navarro Valenzuela por otorgar su tiempo para revisarlo.

***Agradecimientos personales.***

De manera personal agradezco a mis padres por la formación y el cariño que recibo; a todos mis amigos por estar; a Val Gutiérrez por desarrollar la identidad gráfica del proyecto; a Carolina Arita, Regina Guillén y Lucía Cortés por compartirme textos, ideas y opiniones que ayudaron a fundamentar este trabajo; al profesor Carlos Alberto Bustamante por su enorme apoyo en mi formación académica; a la Mtra. Marigel Valencia por confiar en mi trabajo.



### ***Resumen***

Partiendo de la pintura, recopilé e intervine una serie de objetos e imágenes recuperados de mi hogar, con la intención de esclarecer métodos, técnicas y estéticas pictóricas para reconocer un espacio específico y su relación con la memoria e identidad individuales. Los procesos de este proyecto abordado desde los conceptos de «materia», «lugar» y «memoria» constituyen líneas argumentativas y plásticas que apuntan al registro de mi entorno.

### ***Abstract***

With painting as a motif, I compiled and intervened a series of found objects and images from my home, with the intention of clarifying pictoric methods, aesthetics and techniques to identify a specific territory and how it relates to personal memory and identity. This project's approach, based on the concepts of «matter», «place» and «memory», constitute lines of argument and materic work which aim to document my surroundings.

## *Índice*

1. Introducción
2. Desarrollo
  - 2.1. Memoria e identidad
    - 2.1.1. Antropología de la memoria
    - 2.1.2. Identidad y capitalismo artístico
    - 2.1.3. Arte y memoria
  - 2.2. El espacio y sus representaciones
    - 2.2.1. Delimitaciones del espacio
    - 2.2.2. Mundo-vida e imaginarios espaciales
    - 2.2.3. Arte y geografía
  - 2.3. Pintura documental
    - 2.3.1. Manifestaciones de lo pictórico
    - 2.3.2. Arte medio
    - 2.3.3. Materia sensible
3. Conclusiones
4. Bibliografía

## 1. *Introducción*

*Apuntes para la memoria* es un proyecto que establece nexos entre lo pictórico y la cartografía como evidencia documental del espacio. Abordo relaciones entre la percepción del entorno y el concepto de memoria, a través de la recolección de materiales provenientes de mi casa y el trabajo en taller. El proyecto busca esclarecer metodologías y técnicas que me permitan relacionarme con lugares específicos a través del concepto de la pintura y el trabajo plástico, así como establecer líneas estéticas que se vinculen a mis intereses formales.

Utilicé técnicas del arte objetual —como el *collage*, la reconfiguración, el ensamblaje, la transferencia, o principios de la pintura de acción— a modo de canal para que ciertas cualidades matéricas u objetos de mi interés se vuelvan referenciables, ya sea por razones estéticas o de carácter emocional y narrativo, y como resultado de procesos de «deriva», una “técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (DÉBORD, 1999, p. 18) dentro de mi casa. Articulé así una colección heterogénea de 18 apuntes pictóricos de pequeño a mediano formato, donde prioricé la utilización de materiales relativamente cotidianos y preexistentes dentro del espacio de recolección. El proyecto se desarrolla a la vez como una investigación indirecta del relato familiar, una bitácora personal sobre el lugar, y una reflexión respecto a lo pictórico.

Encuentro que procesos tradicionalmente adjudicados a la geografía como la cartografía y el estudio del paisaje funcionan como vehículo para mi proceso creativo pues se desarrollan bajo la determinación de dónde están y cómo se nombran las referencias de interés en un espacio delimitado; en este contexto, se han diseminado labores participativas que proponen la generación de mapas ajenos a los oficiales como herramienta para subvertir poderes

hegemónicos o generar procesos de auto-identificación: “El proceso es liberador en el sentido de que se rompe con la práctica de circunscribir el ejercicio cartográfico a los sectores militar, estatal y académico” (GEOBRUJAS, 2018, p. 42), y adscribiéndose dentro de las geografías de lo cotidiano se permite su realización en escalas reducidas; *p.ej.* el barrio, la casa o el cuerpo (Fig. 1). Aún cuando la metodología tiene como base elementos principalmente cualitativos y en principio ajenos a los mapeos institucionales y el entendimiento geográfico de buena parte del S. XX, este tipo de reconocimiento se ha transportado de vuelta a la actualidad científica cuando “la subjetividad social —con todos sus sinsentidos, fantasías y contradicciones, junto a sus lógicas y racionalidades— es llamada a testificar frente a la evidencia insoslayable de que la razón por sí sola no permite descifrar enteramente los comportamientos de las personas en su mundo cotidiano” (LINDÓN y HIERNAUX, 2010, p. 11).

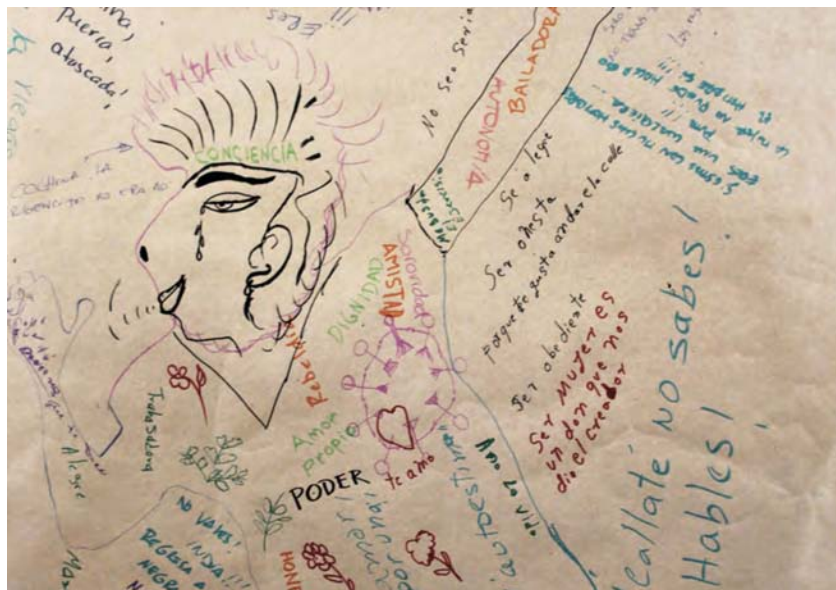


Fig 1. «Mapa» corporal (GEOBRUJAS, 2018, p. 43)

En un momento histórico donde la estética se involucra en la totalidad cotidiana a través de las industrias del espectáculo y la moda, el carácter meditativo y la irreproductibilidad tradicionalmente adjudicadas al objeto pictórico, se diluyen entre el *feed* y el *ad* de la red social, aún más cuando espacios virtuales como *Instagram* o *Pinterest* se convierten en medios legítimos de exhibición: redes diseñadas para un lapso mínimo de atención y la supremacía de valores relacionados a las dinámicas de la cultura de masas reciente como el progreso técnico, el volumen de producción y consumo, o los intereses económicos del mercado especulativo. Esta estructura —estudiada y descrita como «hipermodernidad» por el sociólogo francés Gilles Lipovetsky (2008)— lleva a los individuos a cuestionar las identidades colectiva y personal dado el continuo bombardeo de datos y la amplia gama de posibilidades a la carta que proporciona el contenido algorítmico.

Parto así de las premisas sobre la memoria propuestas por Joël Candau (2008), quien afirma que la identidad —resultado siempre del proceso mnemónico— es “menos una restitución fiel del pasado que una reconstrucción continuamente actualizada del mismo” (p. 9). En este contexto se vuelve un deber social la generación de narrativas coherentes con las que nos recubrimos, donde la producción creativa y las identidades subjetiva, local y social se traducen en una recopilación medianamente azarosa e individual, de determinados códigos éticos, políticos y estéticos entre un amplio espectro de posibilidades dado el intercambio globalizado de información e imaginarios culturales.

El cuestionamiento que realizo sobre el espacio parte de mi experiencia al residir como migrante en EEUU, y a la misma condición de mi familia materna al desplazarse de Cuba hacia México. Los estímulos visuales que he recibido de mi entorno geopolítico —la materia y los imaginarios sociales que la resignifican— modifican la forma en que entiendo y aprehendo mi contexto y el recuerdo de este. Así, la sensibilidad plástica adquiere una relevancia esencial para la generación de un relato y como vehículo de investigación y producción, pues la ruptura activa de la rutina y la reflexión sobre el entorno material se vuelven bálsamos ante la incertidumbre temporal cuando “se trata[n] de evitar al mismo tiempo la repetición de la memoria que haría del pasado una prisión, la inmersión en un tiempo real reducido al artificio y al simulacro y la huida perdida hacia el futuro [...] que ‘nunca vivimos, sino esperamos vivir’” (CANDAUI, 2008, p. 198).

Me remito específicamente a la pintura como disciplina artística para el desarrollo formal de mi obra debido a la carga emocional y la experiencia práctica que me relacionan con la misma: el historial personal y familiar como primer contacto con las artes visuales desde lo práctico, y un vínculo profesional que comparto con mi padre. La pintura me significa hogar y analizar sus técnicas y conceptos suponen un proceso de evocación y recuerdo. El objeto resultante parte de la práctica y concepción experimental de esta rama de la plástica, las piezas se realizaron retomando técnicas y características formales de otras áreas como la escultura, la gráfica o la fotografía contemporáneas. Revisé distintas propuestas dentro del minimalismo, la pintura matérica y el informalismo europeo; el arte posmoderno mexicano, así como el *povera* italiano, la *mono-ha* japonesa y el arte de la tierra estadounidense, que fungieron como referentes para la consolidación del proyecto. Me centré particularmente en la obra de los artistas mexicanos Perla Krauze y Gabriel de la Mora, quienes realizan evaluaciones pictórico-objetuales a través de la

imagen y el objeto recuperados; a su vez, me interesa la reconfiguración poética de la percepción visual, material, o utilitaria de los elementos utilizados en su trabajo y el empleo de la serialidad para la producción de colecciones de piezas.

Como antecedente significativo a la propuesta de este proyecto realicé una serie de 15 pinturas que nombré *Muros* (Fig. 2), con la que establecí una alegoría de la relación entre la melancolía y la estética del desgaste como arquetipos identitarios en México. A la vez, generé un archivo fotográfico que llamé *Prosaica* (Fig. 3 y 4), donde busqué evidenciar procesos pictóricos «realizados» de forma indirecta por el tiempo y la erosión sobre superficies cotidianas como muros, puertas o carros, relacionándolos con su coordenada geográfica para posteriormente cartografiarlos como «puntos de interés» en símil con la pintura mural y bajo la poética del arte involuntario. El resultado y los procesos de estos proyectos devinieron en los primeros estudios de técnicas y conceptos de la presente investigación y el eventual desarrollo formal de la obra.



Fig. 2; *Muro XV: Progreso*. Acrílico, pigmento para concreto y objetos de hierro recuperados s/ tela s/ aglomerado (2021).



Fig. 3; Quiroga 2022; Muro, 19° 39' 44.6" N, 101° 31' 21.7" O. Fotografía digital (2022).  
Fig. 4; Mapeado parcial de superficies en la ciudad de Morelia para proyecto *Prosaica*.

Para la selección del material usado partí de la teoría de la deriva y la «psicogeografía», o “el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (DÉBORD, 1999, p. 17). Llevada a la escala del hogar se debilita la relación social-urbanística que los actores de la Internacional Situacionista —pioneros en la realización y registro de dichas prácticas espaciales dentro del campo cultural y de la creación artística contemporánea— procuraban con la acción, pero en lo micro se dilucidan narrativas específicas que sirvieron como guía para la posterior intervención de las piezas en concordancia con la creación de situaciones, o “Momento[s] de la vida construido[s] concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (p. 17). Como consecuencia de la mudanza paulatina que experimenté a la par de la investigación, se acumularon objetos (*Fig. 5*) que hubiesen sido ignorados en condiciones normales. Así, partí de dos situaciones generadas: el recorrido medianamente azaroso de los espacios de la casa en búsqueda de materiales que hayan pasado desapercibidos en procesos previos, y la entrevista directa con mi familia a modo de facilitar la localización de elementos específicos para completar una obra.





Fig. 5; Imagen de acumulaciones de objetos por proceso de mudanza

La noción de apunte con la que produce la colección promueve la inmediatez en mi ejercicio creativo, evita excesos propios del quehacer artístico experimental y me permite abordar las cualidades matéricas del objeto, su lugar de procedencia y el momento de recolección de manera coherente y directa. La metodología técnica a seguir consistió principalmente en la intervención y uso de los objetos recolectados a través de la mirada pictórica contemporánea. Barnices, lacas, cristales, fijativos y papeles son componentes de las piezas que adquirí fuera de la casa y con la intención expresa de servir al proyecto. A la par, los materiales recuperados de Casa fungen como las partes mismas de la obra pictórica (*p. ej.* soportes, pigmentos, medios o módulos), acorde también a la narrativa a la que responden. En esta perspectiva, acciones simples ligadas al proceso de la pintura (*p. ej.* enmarcado, consolidación, imprimatura o montaje), o intervenciones sencillas también relacionadas a este proceso, me permiten resaltar cualidades plásticas y relacionales de los objetos como reflejo del lugar del que proceden.

Para la conceptualización general de la colección evoco lo descrito por Pierre Bordieu en *Un arte medio* (2001) al respecto de la fotografía amateur, que considero se puede extrapolar al funcionamiento del trabajo del arte objetual contemporáneo dadas las exigencias propias del sistema creativo y de difusión, así como por la reestructuración de las nociones de archivo fotográfico, retrato y contenido creativo propias de la creciente influencia de la red social, de sus actores y de sus industrias:

“La práctica fotográfica más común, debe a la función social que le es propia el hecho de ser lo que es y de ser únicamente eso. [...] este tipo de práctica se adapta a los ritmos del grupo y, teniendo que limitarse a algunas ocasiones y ciertos objetos, no puede ser sino esporádica y ocasional. Por la misma razón se vale de todos los instrumentos; aun los más rudimentarios u obsoletos le bastan, siempre y cuando le sirvan para cumplir la tarea que se le ha asignado, o sea, proporcionar imágenes que puedan ser reconocidas” (p. 69)

Esta función la cumple también la pintura contemporánea: ser lo que es. Desde hace tiempo se presentan rupturas en la concepción de la disciplina y se dejó de lado la sola representación mimética para convertirse en un proceso que responde a la tradición técnica y formal de la propia disciplina. En aras de esto, planteo el proyecto como «arte medio»: una excusa para mitificar materia que pueda ser reconocida por el relato que narra en relación con el conjunto; el interés por desarrollar la plástica desde la inmediatez técnica y la ritualidad práctica con la que se construye un álbum familiar. Encuentro que tendencias recientes invitan a una práctica empática con el entorno, y “a las personas a producir momentos, a generar nuevos lugares fuera del consenso, e incluso a construir dialogías que permitan abrir los límites de interpretación del espacio” (BLANCH, 2015, p. 21). Este proyecto y su investigación buscan acercarme al desarrollo de un lenguaje plástico profesional con dichas características bajo tres núcleos temáticos: memoria, lugar y materia.

## **2. Desarrollo**

### **2.1 CAPÍTULO I: MEMORIA E IDENTIDAD**

#### **2.1.1 ANTROPOLOGÍA DE LA MEMORIA.**

Para esta investigación, me interesa tratar la noción de memoria desde una perspectiva amplia. Me centro en el marco social del proceso de recuerdo, es decir, la capacidad de las sociedades o individuos de filtrar hacia sí mismos y los demás el contexto cotidiano y cultural gracias a las nociones de pasado y futuro propias de la especie. Aún así, me resulta valioso retomar como referencia a los impulsos neurológicos que involucran la experiencia de recordar y se ven afectados por ella. Procesos genéticos, epigenéticos y sensibles alteran la forma en la que recordamos incluso desde lo sináptico, especialmente en procesos de memoria a largo plazo (CANDAU, 2006, p. 11-14). Siendo que “las tesis más recientes en bioquímica de la memoria se oponen a una concepción estática del acontecimiento memorizado y consideran que el recuerdo es el resultado de una activación o reactivación relativamente aleatoria de redes neuronales” (p. 29), se infiere que el acto mnemónico es una experiencia mutable, incluso desde su génesis biológica; no es realidad factible sino representación dinámica: cambia con los hechos sucedáneos y depende del contexto en el que se inscribe.

Si consideramos al recuerdo como una entidad separada de la original —una imagen— se llega a experimentar como una forma de enajenación nostálgica gracias a su capacidad de dirigir la atención de las masas a una experiencia ajena a su contexto, y aún más a las dinámicas políticas y sensibles que este conlleva; pero recordar es una función imprescindible para el sujeto en lo cotidiano pues “no hay nada conocido que no pertenezca al pasado y que, por consiguiente, no tenga que ser memorizado” (p. 36). Sensibilizarse a lo material —y la respuesta sensible que esto

detona— desde el reconocimiento de la alteridad espacio-temporal abre posibilidades de generar narrativas críticas evitando la pasividad característica del pensamiento melancólico. Con la finalidad de proyectar mi cuerpo de obra, relacioné lo sensible —la materia— con la memoria reflexionando sobre la narrativa que le precede a los objetos (*Fig. 6*).

La volatilidad del proceso neural, las facilidades tecnológicas de la especie y la socialización entre grupos amplios de individuos nos han llevado a desarrollar herramientas que fungen como auxiliares para la consolidación y eventual transmisión del recuerdo y el conocimiento; se entiende como una segunda acepción del acto mnemónico que se liga al archivo y al desarrollo de una identidad colectiva. El quehacer identitario en la colectividad se inscribe aún más en este plano de la «metamemoria», donde el intercambio sólo es posible si todas las partes creen en la ilusión que constituye al imaginario colectivo.



Fig. 6; Fragmento de *Apunte para la Memoria VII*. Polvo y tinta s/ impresiones fotográficas; impresión láser s/ papel de algodón (2020)

Una serie de 8 impresiones fotográficas fueron recuperadas e intervenidas después de una inundación en el espacio que recientemente usé de taller; la serie de fotografías fue capturada en 2005 a los 10 años de edad.

Los mitos, las leyendas, las creencias, las diferentes religiones son construcciones de las memorias colectivas. Así, a través del mito los miembros de una sociedad dada buscan traspasar una imagen de su pasado de acuerdo con su propia representación de lo que son [...]. El contenido del mito es objeto de una regulación de la memoria colectiva que depende, como el recuerdo individual, del contexto social y de lo que se pone en juego en el momento de la narración (p. 62)

Candau menciona a la pintura prehistórica como una posible primera intención de materializar el recuerdo; si bien no es claro afirmar la intención ritual o mítica de este proceso, se entiende la necesidad de imprimir imágenes reconocibles e inmediatas, incluso en sus formas simbólicas y abstractas. La «ampliación» de la memoria —especialmente fomentada por la consolidación de la escritura como medio de registro— implica que generaciones posteriores, casi en acto de fe, interioricen sensaciones de pertenencia y colectividad a través de estos registros. A través de la continuidad genealógica tensiones identitarias desarrollaron las nociones de cultura una vez establecidos los núcleos sociales que consolidaron rituales comunitarios. En general, Candau habla de retóricas que promovieron la estabilidad y durabilidad social a través de la definición de que les es propio, verdadero o correcto a distintos grupos de personas.

Las esferas institucionales han realizado un esfuerzo excepcional para contar la historia y formalizar el pasado con objetos y narrativas desde el espacio institucional: *p. ej.* colecciones de arte antiguo, museos «populares», mausoleos del holocausto o de las guerras civiles y de Estado, etc. Estos «lugares de memoria» promueven la reconstrucción de los hechos partiendo del registro, la reconfiguración de «lo cotidiano» o la glorificación de artefactos y amuletos como evidencias de la identidad colectiva. Este proceso se vuelve verdaderamente significativo cuando los grupos involucrados generan el mito sobre su propio relato y se abandonan narrativas

meramente notariales y positivistas para dar paso a una «memoria viva» o un archivo dialógico. Así, el archivar se entiende tanto como proyecto de reafirmación identitaria y —en algunos casos— como cierta resistencia a modelos hegemónicos de la reconstrucción histórica.



Fig. 7; Fragmento de *Apunte para la Memoria VI*. Daguerrotipo c/ marco de cartón; polvo dorado s/ papel terciopelo; polvo dorado y frasco de vidrio (2022)

El daguerrotipo es un retrato de alguien que nadie de mi núcleo familiar reconoce pero que mi abuela paterna conservaba con recelo. Mi padre heredó el retrato y el polvo dorado que ella utilizaba para hacer manualidades, el cual usé para intervenir el reverso del marco que protegía la impresión fotográfica

Si bien estos procesos museísticos se especializaron mayormente en reliquias occidentales de esferas nobles de la antigüedad, se ha democratizado la tendencia de salvaguardar documentos y amuletos en aras de generar una historia de lo cotidiano; objetos que se designan y comparten como importantes, resultado siempre de patrones de localidad, temporalidad y uso: diarios, coleccionables, registros o fotografías son resguardados por distintas generaciones y se establecen narrativas sobre el primer núcleo social reconocible que tenga el individuo como referencia (Fig. 7). Esta ficción genealógica se convierte en una herencia patrimonial de suma relevancia para el desarrollo de la identidad individual.

“[...] todo objeto patrimonial obedece a la siguiente secuencia: primero es «cosa», cuando tiene un valor de uso en el aparato productivo; luego es «desecho», cuando deja de tener esa función, porque está viejo, deteriorado o es obsoleto; puede transformarse en «semiófora», es decir, un objeto ‘con características visibles que pueden recibir significaciones’” (p. 96)

Aún cuando el fin último fuese constituir las como piezas reconocibles desde su materialidad para apoyar una posible lectura semiótica, la condición original en la que recuperé lo utilizado en el proyecto varió entre estas tres esferas. Candau afirma que en la construcción de un archivo mnemónico se comprenden distintas representaciones del pasado y su fin último es la rememoración de uno o varios eventos, lugares o sujetos; sin embargo, “aún cuando se inscribe en la construcción de una identidad colectiva (por ejemplo, de un lugar o de una familia), la transmisión que todo genealogista busca es sobre todo la de sí mismo” (p. 137), es decir, significa una búsqueda de pertenencia o aprehensión emocional. Bajo esta premisa, se vuelve significativo reconocer los filtros o la legitimación de dicha representación, su procedencia y la del sujeto que la comparte; para la correcta recepción de una reproducción mnemónica se debe considerar que la acción realizada sea coherente con quien la vive y produce.

A día de hoy prevalece la necesidad excesiva de resguardar sentimientos de integración por la fragilidad identitaria que implica el choque ante la alteridad global, donde “la pertenencia de cada individuo a una pluralidad de grupos vuelve imposible la construcción de una memoria unificada y provoca una fragmentación de las memorias” (2008, p. 166). Y no sólo aumenta la demanda, sino también la producción de actividades de la memoria gracias a las facilidades que significan el uso de plataformas en internet, en especial las redes sociales; existen tantos objetos, tantas formas, y tantas identidades a las que el sujeto puede adscribirse que se diluye la

significación de las mismas y el propio proceso de reconocimiento. Sumada a las dificultades provocadas por la sobresaturación icónica y la explotación de los datos a través del contenido algorítmico, sitios de reconstrucción genealógica como *AncestryDNA* o *23andme* se aprovechan del interés de las personas de conocer su pasado genético para lucrar con su información; organizaciones extremistas y criminales como *QAnon* o los movimientos neofascistas europeos y norteamericanos utilizan esta búsqueda de pertenencia para agregar individuos a sus filas y adoctrinarlos con propaganda y noticias falsas; guerras como la ruso-ucraniana, la del Alto Karabaj o el conflicto israelí-palestino aún se suscitan bajo estandartes artificiales con base en lo identitario y las relaciones políticas de esto último. En la mayor parte del mundo occidental incluso se constituyen grupos de votantes o consumidores por medio de los datos que alimentan al algoritmo y la memoria virtual, consolidándose como método elemental para la elección de los gobernantes y —por ende— de los proyectos de nación.

En este marco se vuelve fundamental entender la transmisión de la memoria como una herramienta social. No sólo importa el contenido sino también las posibles lecturas del mismo, el contexto del que parte y en el que se inscribe. El recuerdo se consolida como una manera de entender e incluso moldear vínculos, el entorno y la temporalidad, por lo que se vuelve imperante abordar el proceso desde una perspectiva sensible para evitar abonar únicamente a la profusión del archivo contemporáneo, proyectar narrativas con miras a un diálogo coherente entre pasado, presente y futuro, procurando “hacer elecciones en nuestras herencias, reconocer que la totalidad de las memorias nos es inaccesible para siempre, admitir nuestra radical individualidad y la imposibilidad definitiva de una comunidad absoluta con el otro” (p. 189).



Sin embargo, la limitante epistemológica atribuida a la alteridad espacio-temporal de los distintos procesos y expresiones de la memoria no significó una merma en la producción de mi cuerpo de obra sino un marco bajo el cual me permití un proceso de reconstrucción empírica de un archivo personal sobre el espacio a través del arte contemporáneo, evitando la mera descripción formal y cuantitativa de una realidad o la representación mimética de la misma, conformando un primer estudio para el desarrollo técnico y conceptual de mi trabajo en relación con lo que me rodea.

### 2.1.2 IDENTIDAD Y CAPITALISMO ARTÍSTICO.

Entendiendo que a día de hoy la producción de un archivo de memoria se rige en principio por nuestra relación con la imagen y el consumo de la identidad individual, me es importante tratar de esbozar estos procesos para entender mejor el contexto en el que se desenvuelve mi trabajo. Gilles Lipovetsky (2008) realizó estudios al respecto de la sociedad «hipermoderna» —término que usa para referirse a la supuesta continuación hipervinculada de lo «posmoderno», ambos tras el abandono de los proyectos sociales de la modernidad (p. 23-27)— donde trae a colación las relaciones entre la comunidad, el consumismo y la creciente atomización de las identidades y conocimientos de la época. El sociólogo francés propone un símil del sujeto moderno con la figura mitológica de «Narciso», obsesionado consigo y los placeres de corte hedonista que su propia imagen le produce, idea palpable en el reconocimiento de la primacía de la moda —como industria y como concepto—, fenómeno que se consolidó como fuerza política y social en Occidente a través de “tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo” (p. 57).

En este contexto sociopolítico se desestima la ritualidad poética tradicional e impera el desencanto por las grandes colectividades de la época moderna, lo cual conlleva que el sentimiento de pertenencia a un grupo surja principalmente de características elegidas a través de la internalización personal, inmediata y —en apariencia— auténtica de la memoria cotidiana, ya no de verdades y estructuras históricas. Paradójicamente, aumenta la dependencia hacia la normatividad propuesta por las industrias hegemónicas gracias a la ilusoria libertad de elección que brinda el sistema-moda, la «espontaneidad» del contenido algorítmico, el creciente razonamiento emocional ante el producto y la marca, o el sentido de urgencia en la generación de imágenes y sensaciones que cumplan con las exigencias del mercado de lo actual y los esquemas de producción tecno-capitalista.

El régimen neoliberal fuerza a percibir de forma serial e intensifica el hábito serial. Elimina intencionadamente la duración para obligar a consumir más. El constante *update* o «actualización», que entre tanto abarca todos los ámbitos vitales, no permite ninguna duración ni ninguna finalización. La permanente presión para producir conduce a una pérdida del hogar (HAN, 2020, p. 10)

La sociedad-moda moldea también nuestra concepción sobre el tiempo y el trabajo. Aquí y ahora el individuo se construye en el marco de un rendimiento precipitado y auto-impuesto; la noción de futuro se reduce a proyectar la productividad económica de la forma más efectiva posible, la del pasado al consumo nostálgico de las estéticas y productos *vintage*; museos, templos y casas —lugares tradicionalmente contemplativos— se convierten en atracciones turísticas insertas en la dinámica hiperactiva de la novedad; el silencio y la pausa están en directa oposición al sistema porque no producen: el descanso, el ocio, lo lúdico o lo ritual existen sólo en oposición a los sistemas sociales y de mercado, no como entidades en sí mismas; nos encasillamos entre

estímulos y procesos interminables e inaprensibles donde todo tiene un significado, una razón de ser, una parte en el patrimonio humano. “El sujeto narcisista se experimenta a sí mismo del modo más intenso no en lo hecho, en el trabajo finalizado, sino en la permanente aportación de nuevo rendimiento” (p. 23).

La dinámica infinita del *feed* de contenido en redes responde a la necesidad incansable de novedad a la carta, la búsqueda constante de una versión más actualizada de sí mismo y de lo que se consume material e ideológicamente, tanto en pro de la satisfacción personal como para la generación de redes que favorecen lo virtual, lo aparente. Se constituye la ideación de pertenencia mayoritariamente con grupos que piensen similar a uno mismo y correspondan a nuestra postura ético-estética: *p. ej.* clubes de fanáticos, porras de fútbol, nichos creativos, colectivos políticos o comunidades en redes digitales, en contraste con grupos vecinales, la familia extendida o amigos de la infancia, entendiéndose como núcleos significativos en la cotidianidad que no se conforman necesariamente desde lo burocrático, lo institucional o lo estético. “La comunicación digital consta de cámaras de eco, en las que uno se escucha hablar ante todo a sí mismo. Los ‘me gusta’, los amigos y los seguidores no constituyen ningún campo de resonancia. No hacen más que amplificar el eco del yo” (p. 12). Este aspecto performático y exclusivista de la identidad-moda promueve la ruptura de prácticas ajenas a lo establecido por el modelo de consumo y no la emancipación individual y auténtica como prometió el modelo neoliberal adoptado oficialmente en México desde 1980.



Fig. 8; *Apunte para la Memoria XIII*. Habano y timbres postales s/ caja de madera (2022)

Tanto el puro como los sellos postales pertenecían a mi abuelo materno, quien emigró de Cuba una vez mi madre se estableció en México. Él mantenía comunicación con distintos amigos en los EE.UU. – y varias partes del mundo – por medio de cartas, de las que guardaba los timbres formando una colección. La pieza busca hacer un juego entre esta situación y el intercambio de productos a pesar del bloqueo comercial que sostienen ambos países

Se puede afirmar que en la actualidad las disciplinas creativas se rigen en mayor medida bajo los mismos principios relativos a la idea contemporánea de progreso, primando el desarrollo de una marca personal en relación con la capitalizable identidad virtual que invita a ignorar lo sensible en favor de la entrega al sistema-moda y sus procesos globales de competencia y especulación económicas. Lipovetsky afirma que en lo hipermoderno los mercados industrial y cultural funcionan como uno solo y se constituyen como un “factor importante de la afirmación identitaria de los individuos” (2015, p. 28). Nunca la industria creativa había tenido tantos actores, estructuras o espectadores, ni el recubrimiento y preocupaciones estéticas habían alcanzado un papel tan protagónico y ubicuo en la cotidianidad. En este contexto me decidí por utilizar materiales recuperados (*Fig. 8*), en conocimiento de su finitud para cortar procesos artísticos que se basan en lo —aparentemente— inagotable de la materia prima en el capitalismo y sus dinámicas.



Fig. 9; Juguete *Kaws Gone* (2019), imagen recuperada del sitio de artículos de lujo *Farfetch* el 19 de diciembre de 2022 en [https://cdn-images.farfetch-contents.com/14/88/03/72/14880372\\_24409504\\_1000.jpg](https://cdn-images.farfetch-contents.com/14/88/03/72/14880372_24409504_1000.jpg)

La búsqueda constante de estilo le ha dotado al «capitalismo artístico» la facilidad de generar símbolos, legitimar imaginarios o popularizar narrativas, “[no] como tal en razón de la calidad estética de sus realizaciones, sino en razón de los procesos y estrategias que pone en funcionamiento, de modo estructural, con vistas a la conquista de los mercados” (p. 37). En el sistema de arte-consumo se diversifica la oferta de una idea única para cimentar la identidad de marca, desdibujando fronteras entre disciplina artística, entretenimiento y publicidad; basando el éxito en términos monetarios y de alcance público. Como casos significativos destacan los objetos y la mercancía de Kaws, Obey o Jeff Koons (*Fig. 9*), quienes utilizaron su validación en el mundo artístico para impulsar productos con marcas propias que apuntan a las exigencias decorativas de la «clase intelectual». En contraste, aparecen alternativas en la producción creativa con miras en procesos que resulten de lo relativo a la materialidad en común y las relaciones interculturales que la involucran. El teórico surcoreano Byung-Chul Han menciona:

el proyecto de la propia identidad no debería ser egoísta y tendría que hacerse teniendo de fondo un horizonte semántico social que le otorgara una relevancia más allá del propio yo [...] La autenticidad solo se acredita con un proyecto de identidad que tenga consistencia al margen del propio yo, es decir, mediante su referencia explícita a la comunidad (2020, p. 16)

Se vuelven entonces significativos los proyectos que rebasan —si bien no necesariamente rechazan— la mercantilización de lo creativo para centrarse en experiencias en común y la promoción de éticas, poéticas y estéticas relativas al contexto de lo compartido desde la subjetivación de la espacio-temporalidad.

### 2.1.3 ARTE Y MEMORIA.

El arte ha sufrido giros drásticos en tanto su producción ante este contexto geosocial. El «arte de la memoria» se fortalece en respuesta a la aceleración sistémica y se consolida en oposición al arte-consumo como una “estética de la tranquilidad” (LIPOVETSKY y SERROY, 2015, p. 29), una reflexión poética sobre el aquí y ahora que apela a la sensibilidad contemplativa. Relacionado con la relatividad socio-histórica y en aras de crear discursos nuevos a partir del entendimiento de experiencias distintas, se busca “la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y [se] hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable” (GUASCH, 2021, p. 366).

Este proceso encuentra —a través de sistemas de categorización y estructura burocrática, académica, tradicional o institucional— una forma de analizar, organizar o mitificar objetos

como «documentos» que describan relaciones dialécticas entre los sujetos que los usan y el espacio de donde provienen, poniendo en evidencia dichos sistemas para canalizar el contenido «narrativo» del archivo y así formular un retrato de la realidad por medio de las memorias de lo cotidiano. Estas formas buscan alejarse entonces del relato narcisista al generar estrategias epistemológicas en consonancia con lo fáctico, haciendo evidentes tanto el vehículo estructural que conforma la agrupación de elementos en un «texto» como al autor que la configura.

Al igual que en el caso de la colección genealógica, hay que entender que actualmente “todo trabajo artístico es hasta cierto punto autobiográfico” (p. 409), siendo determinado por el contexto y los intereses subjetivos del realizador. Sin embargo, el «arte de la memoria» permite la lectura de micronarrativas no lineales a partir de los ya mencionados esquemas estandarizados de catalogación y la relación horizontal entre objetos, materias y experiencias tanto de las personas involucradas en su realización como de un posible espectador. Al respecto de este proceso, la teórica y crítica del arte española Ana María Guasch menciona la colección de imágenes del pintor minimalista estadounidense Sol LeWitt llamada *Autobiography* (Fig. 10), el cual realiza un proyecto de registro fotográfico en su taller y genera un «mapa» de su quehacer cotidiano a partir de capturas sencillas dispuestas en una cuadrícula simple:

[...] la selección y la secuencia que ocupan en las páginas del libro revelan humor, amistad e incluso erotismo, el presente, así como la vida del artista como de una persona concreta que vive en una cultura, en un tiempo y en un lugar determinados. Más allá de estas realidades físicas, se pueden hallar algunas estructuras narrativas cuyas secuencias fijas posibilitan una lectura «diagramática». Una lectura que permite una serie de relaciones y asociaciones, ya que, de la misma manera que las palabras y las frases, que obtienen su significado una vez que se vinculan con la mente del lector, las imágenes en *Autobiography* están ahí para ser «leídas» (p. 423)



Fig. 10; Fragmento de *Autobiography* (1980) de Sol Le Witt. Recuperada del sitio del Met Museum el 19 de diciembre de 2022 en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/658417>

El propio LeWitt asegura: “la mejor imagen de mí mismo no es la de un retrato ordinario, sino las fotografías de todos los objetos con los que he vivido” (GUASCH, 2021, p. 417). Su búsqueda estética no es de orden necesariamente técnico pero sí formal, pues utiliza la seriación para validar elementos e imágenes cotidianas que de otra forma pasarían desapercibidas. A partir de la secuencia que aparece al disponer las distintas partes del archivo para su lectura en conjunto como «texto» y —en este caso, en las páginas de un libro— se puede trazar un diagrama con objetos fotográficos que sólo tienen al espacio y a él mismo como común denominador. Si se considera su trabajo desde “narrativas locales en el marco de las múltiples «geografías del capital»” (p. 348), se puede complementar la lectura con discursos contextuales de los sujetos que participan de la obra.



En el caso particular del proyecto al que acompaña esta investigación, mi interés recae en dilucidar procesos, líneas estéticas y estrategias similares por medio de los cuales puedo generar un método de reconocimiento espacial a través de mi práctica artística. En este caso comienzo con el lugar que habité con mi familia y considero propio, lo cual funge también como una especie de diario o colección genealógica. El desarrollo de estas proyecciones se centra en las características y relaciones materiales que comparto con las personas que han experimentado un espacio en concreto, no con un relato netamente personal pero sí incluyéndolo. Tanto formalidades referentes al almacenamiento, montaje y conservación de la obra de arte, como procesos de bitácora, de registro del espacio y de colecciones genealógicas, sirven como esquema sobre la que se activan interpretaciones y delimitaciones de un lugar específico. Busqué hacer uso de la repetición modular, no como forma de mantener constancia en la producción a nivel cuantitativo, sino como medio para probar distintas posibilidades plásticas —restringidas por la disponibilidad de la materia prima— que pueden unificarse en una colección (*Fig. 11*).



Fig. 11; Pruebas de registro de objetos en colectivo dentro de un cuarto de la casa

Considero fervientemente que el arte merece la misma seriedad dentro de sus procesos de investigación técnica y conceptual que cualquier otra disciplina que hable de la cultura. No basta con estar consciente de su contexto y desarrollo históricos; también es necesario buscar el compromiso profesional con el entorno desde el estudio y evidencia de las dinámicas contextuales en las que se inscriben la obra como producto y el artista como productor cultural “asegura[ndo] la autenticidad de conocimiento derivada de la proximidad con lo real” (p. 348) a partir de la exploración amplia de técnicas y metodologías interdisciplinarias (*Fig. 12*):

[...] una documentación que no se estanca en los métodos aparentemente objetivos del documental, sino que adopta sin complejos los formatos de la interpretación al hacer explícito el papel del artista en la selección, manipulación, síntesis y decodificación de la información hasta lograr la emergencia del autor desvinculado del sujeto autobiográfico. Un sujeto que, disconforme y contrario a la manipulación pública o corporativa de la información, se sirve de la potencia de las imágenes del mundo global [...] para coleccionar, procesar, interpretar y diseminar información a la comunidad (p. 347)



Fig. 12; Fragmento de *Apunte para la Memoria IX*. Impresión en relieve s/ papel de algodón; mesa de trabajo invertida (2022)

La pieza consta de dos partes, el reverso de un fragmento de mi mesa de trabajo –una lámina de contrachapa de pino– con distintas pruebas de pasteles grasos y una impresión en relieve con tinta transparente de la textura que dejó la acumulación de pintura y materiales varios que cayeron sobre la mesa con el tiempo

## 2.2 CAPÍTULO II: EL ESPACIO Y SUS REPRESENTACIONES

### 2.2.1 DELIMITACIONES DEL ESPACIO

Como apoyo para el desarrollo del trabajo desde lo material y sus dinámicas sociales encontré congruente un estudio formal del entorno. Me interesé así por los procesos de la geografía humana, pues se propone “entender múltiples aspectos de la vida social y de ofrecer un abanico de perspectivas e ideas que desafíen la forma en que pensamos el espacio” (SOUTO, 2011, p. 5). Sus conceptos facilitaron principalmente el nombrar situaciones e intereses relacionados con la producción identitaria del lugar específico y encaminaron el proyecto a procesos matérico-objetuales. Me centré en la lectura sobre corrientes recientes del pensamiento geográfico que han experimentado procesos y reflexiones propias del academicismo posestructuralista contemporáneo, alejándose de definiciones positivistas y pro-estadistas para dar paso a una comprensión holística y ampliada de su campo de estudio o acción y así realizar un cuestionamiento crítico de su relación con el contexto globalizado e interdisciplinar de la producción de conocimiento académico.

Las fronteras que dibujamos para delimitar el absoluto espacial han sido nombradas con distintos términos a través de la historia. El primero de interés para el desarrollo de mi trabajo artístico es el de territorio: “En la definición de «territorio» están presentes y se articulan tres elementos: un «agente» [...], una «acción» [...] y una porción de la «superficie terrestre»” (p. 22). No se puede separar lo territorial de los procesos sociopolíticos que suceden sobre este, pues las relaciones de poder dibujan y reinterpretan fronteras mientras se desenvuelven. Nombrar el espacio desde esta perspectiva significa una acotación del entorno en respuesta de quien lo posee y quien lo usa, por lo que en su mayoría se le ha conferido a poderes nacionales o regionales.

A partir de la explosión del neoliberalismo económico y los procesos de globalización de las décadas recientes el concepto de territorio ha tomado relevancia heurística tanto en las ciencias sociales como en el arte por su relación intrínseca con la producción económica y las luchas de poder político, incluyendo estudios de la movilidad y fluidez poblacional, o la noción de las micropolíticas para estudiar escalas reducidas como el cuerpo, los espacios privados o las comunidades periféricas desde la producción crítica del espacio. Esta perspectiva «multiescalar» de la concepción territorial permite su entendimiento no como una designación predeterminada e inerte, sino como una relación dinámica entre sitio, sistema e individuo: ““El territorio es la tierra más la población, es decir, una identidad, el hecho y el sentimiento de pertenecer a aquello que nos pertenece. El territorio es la base del trabajo, de la residencia, de los intercambios materiales y espirituales y de la vida, sobre los cuales él influye”” (p. 39).

El acercamiento metodológico desde el estudio territorial me permite desarrollar una narrativa amplia del espacio, pues se aleja de la frialdad del conceptualismo artístico y el positivismo científico a partir de la toma de sensibilidades y particularidades de los sujetos que conviven en él como evidencias matéricas del empleo y la manipulación de su entorno geográfico en común. En consonancia con esta idea, adquieren relevancia los aportes del humanismo y la descripción del concepto de «lugar»: este se relaciona con el punto como unidad mínima en el espacio, que al volverse reconocible se le confiere una identidad donde se nombra, delimita y referencia de entre un todo. Relacionando este punto con otros se produce la idea de desplazamiento y se generan así choques o construcciones relativas a la sensación de pertenencia, un «aquí» y un «allá»: es desde la referencia locativa —la relación con el concepto del «lugar»— que se genera la alteridad, especialmente si se considera al cuerpo como una primera frontera con «lo otro».

[Yi-Fu] Tuan identifica al menos dos tipos de lugares: los que representan símbolos públicos y aquellos que denomina «ámbitos de interés» (*fields of care*). Los primeros sobresalen ante la vista, son claramente identificables y generan respeto o reverencia: son los grandes monumentos, los lugares sagrados, los edificios o parques emblemáticos de una ciudad. Por su parte, los segundos son los ámbitos en los que las personas se vinculan emocionalmente con su entorno material. [...] carecen de una identidad visual fácilmente distinguible para el forastero, pero evocan afecto e identidad para quienes lo habitan. El hogar, una calle, un barrio, una esquina pueden ser entendidos de este modo como lugares (p. 95)

Debido a que el proceso parte de la experiencia personal y se manifiesta a través de las actividades individuales de la memoria estas concepciones en torno al espacio se ven regidas por un tiempo determinado. La dialogía que germina entre personas que frecuentan un sitio genera comunidad con el paso del tiempo dada la yuxtaposición de distintas «formas de ver», así como la eventual producción de unicidad, uniformidad o un acuerdo local enriquecido —o en muchos otros casos limitado— por el contexto de la globalización. El roce resultante de intercambios individuales y las determinaciones sociopolíticas compiten a través de puntos de contacto con ideales hegemónicos para asimilar la localía como “una expresión de lo global” (p. 109), y en ciertos casos, como una muestra de resistencia ante la la homogeneización cultural.

La geógrafa mexicana Alicia Lindón (2006) habla de la dilución de la vida cotidiana en ciertos espacios públicos impulsada por la “deconstrucción de la ciudad” (p. 19): característica esencial de los desarrollos suburbanos en México. Esta se vuelve reconocible en problemáticas como el auge de las comunidades cerradas en provincia o la gentrificación de barrios tradicionales en las megalópolis, donde el aspecto comunitario tradicional del vecindario se difumina en un lugar meramente transitorio; sus habitantes “no saben convivir porque lo colectivo les es ajeno” (p. 30). Se pierde el sentido de identidad relacionada al exterior inmediato y se efectúa un proceso

de «bunkerización» de la casa, evidenciada por su consolidación como frontera ante la percepción de un entorno hostil y potencialmente peligroso al exterior. Considero que esta condición se agudizó en la ciudad de Morelia a partir del atentado del 15 de septiembre de 2008; en la generalidad de los espacios urbanos de occidente se exacerbó gracias a los procesos derivados de la cuarentena durante la pandemia de COVID-19.

[...] los habitantes configuran las casas cada vez más como «nodos» fuertes e independientes. Se produce un peculiar proceso de construcción socio-simbólica de la casa. Esto implica que aquella metropolización difusa y fragmentada, ya analizada, deviene en un «contexto» de sentido de un «texto» —la casa— que invita a descifrarlo (p. 24)

El desarrollo de la socialidad en la red y las dinámicas de comunicación virtual conducen a un tipo de reclusión donde la territorialidad que se le confería a la ciudad “se transfiere al microespacio que constituye la casa: la casa se habita y la ciudad se circula” (p. 28). La vivienda se consolida así como territorio político y —aunado a la creciente estetización de la vida social en búsqueda de la autenticidad individual y la primacía de modelos de competencia referentes al *branding* del sujeto común— emerge como espacio primordial de la construcción y proyección identitaria del individuo contemporáneo. En este sentido, me pareció pertinente tomar la propia como primer objeto de estudio y para integrar intereses estéticos, formales y metodológicos a mi práctica artística, pues funge como un reflejo directo de mis proyecciones profesionales y mi cotidianidad estética, así como de las huellas de quien ha frecuentado y por ende construido la identidad del lugar en el que resido.

## 2.2.2 MUNDO-VIDA E IMAGINARIOS ESPACIALES

Para abordar la casa como territorio retomo de Lindón (2000) el concepto husserliano del *Lebenswelt*: mundo-vida, mundo vivido o mundo de la vida cotidiana (ENCYCLOPAEDIA HERDER, 2017b). Esta idea —relacionada con la fenomenología— trata la experiencia y sensibilidad del sujeto en el presente activo, pues prioriza el orden que se «percibe» por encima del que se razona, se aprende, o se comparte en el día con día. Encuentro que mantiene relaciones con el proceso artístico de la teoría de la deriva: aunque es imposible deslindar una interpretación de la realidad de la otra, se genera una cosmovisión específica si se plantea una referencia a los distintos ámbitos en los que el sujeto se desenvuelve. Esta perspectiva ritual del orden de la vida cotidiana recae en la repetición y la rutina diarias para legitimar prácticas sistemáticas y colectivas como «propias», sin recalar fuera del conocimiento práctico. Variables contrastadas de manera individual, privada y local pueden llegar a generar cierta resistencia a los modelos hegemónicos de la cotidianidad: “Se trata de pequeñas «revanchas» con las que los actores subvierten lo programado y afirman su existencia como «autores» al imprimir la huella de su propio hacer en las prácticas socialmente compartidas” (LINDÓN, 2000, p. 90); con el paso del tiempo y la aceptación comunitaria se pueden establecer nuevas formas de producir, entender y compartir nuestro entorno.

El mundo de la vida cotidiana no puede separarse de su espacio-temporalidad, pues corresponde directamente al presente individual percibido. En relación a este campo y su referencia micropolítica se promueve que los objetos del capitalismo y su cotidianidad se integren al estudio de las sociedades y la cultura contemporáneas debido a su función como ejes en la ritualización social. “Los lugares se integran con objetos, objetos que se inscriben en lugares:

estas cosas evidencias deben recordarnos que la existencia humana se desarrolla en un contexto material” (p. 179) donde estos se vuelven puntos de referencia en la «bunkerizada» casa hipermoderna, ya sea como espacios de acceso a realidades móviles que se basan en el desplazamiento y consumo virtuales —*p. ej.* la computadora, la televisión, el *smartphone* o los videojuegos—; como formas vestigiales de la memoria histórico-genealógica; instrumentos de socialización y expresión de la personalidad entre los núcleos sociales primarios, o incluso como una huella de la producción material en el caso de que haya un entrecruzamiento del lugar de trabajo y residencia como es el caso de mi hogar (*Fig. 13*).

El reciente estudio geográfico de lo cotidiano desde los objetos, sus rituales y sus temporalidades —lo cual ha sido abordado por la filosofía, la antropología y el arte en el pasado— ha ampliado su entendimiento técnico de las circunstancias de distintos actores sociales desde «dentro». En el proyecto presente me centré en la relación de la espacio-temporalidad a través de los vínculos entre la materia y el recuerdo de “«lugares de memoria indexicales» como aquellos anclajes topográficos que son fuente de evocación de significados específicos ligados a situaciones vividas por la persona en ese lugar y en otro momento” (p. 16). La intención es generar una relación mnemónica que pueda provocar imágenes mentales del espacio representado en un espectador ajeno al lugar a través del recuerdo y la ilusión en retrospectiva de su propio hogar o de proyecciones referenciales “[...] recurriendo a imágenes que le son familiares, extraídas o no de su experiencia personal” (p. 171).





Fig. 13; Fragmento de *Apunte para la Memoria IV. Décollage* en mixta (carbonato de calcio, pigmento p/concreto, tinta, acrílico) s/ tela; frasco de vidrio con fragmentos de pintura (2022)

Esta pieza consiste en una obra de mi padre que comenzó a presentar desprendimientos. Retiré la carga matérica —carbonato de calcio, acrílico, tintas y pigmento para concreto— dejando al descubierto las manchas que lograron adherirse a la tela. Guardé los fragmentos de pintura en un frasco de vidrio como memoria del trabajo genealógico

Al promover un espacio de reflexión sobre los materiales no busco dilucidar relaciones de consumo, ni utilizar la identidad personal o familiar como herramienta político-discursiva. El interés recae en una reconstrucción de manifestaciones sensibles del «lugar» a través de lenguajes vehiculares —en este caso, los de la pintura contemporánea y el archivo genealógico—, al referir a la singularidad matérica del sitio. Se vuelve importante valorar especificidades contextuales que sean pertinentes para configurar un “«paradigma estético»” (p. 25), siendo la pintura como material, concepto y proceso técnico la línea semántica que le otorga sentido a la construcción de este proyecto en específico. “Así, la propuesta es descomponer en acontecimientos, descomponer el hacer cotidiano en las unidades más pequeñas, para luego buscar las conexiones entre esos microeventos” (p. 198). A partir de la percepción del entorno geosocial un sujeto entiende su vida de forma narrativa por medio del recuerdo y la proyección imaginaria, de la imagen re-ordenada y contrastada con las diferentes «verdades» culturales.

el imaginario constituye un material a partir del cual se elaboran los relatos que sirven para sustentar recíprocamente a los sujetos y los lugares. En otros términos, la co-construcción del sujeto y del lugar pasa por la mediación de imaginarios geográficos. Éstos descansan en imágenes relacionadas con la materialidad perceptible en los paisajes o en los géneros de vida, pero dependen también de la actividad imaginativa del sujeto —la imaginación en acción— para recomponerlos de manera creativa. Se habla así de imaginarios ligados a los lugares, a paisajes o territorios, es decir, ligados a formas físicas y concretas, tanto como de imaginarios sociales o políticos ligados a poblaciones específicas (LINDÓN y HIERNAUX, 2012, p. 50)

Corrientes actuales de la geografía humana han realizado un esfuerzo por incluir los imaginarios espaciales como evidencias de tipo simbólico, a través de las cuales pueden propagarse relaciones dialógicas que no serían reconocibles con estudios cuantitativos; esto gracias a la red de sentido que conforma la yuxtaposición de perspectivas individuales con las que los sujetos involucrados se identifican y la especificidad locativa bajo la que se ha compuesto el intercambio social. El imaginario refiere a la integración o el consenso entre distintas percepciones, representaciones, creencias y valores que narrativizan el presente específico de la misma manera en la que el mito organizaba el pasado; “sustituye esas construcciones más antiguas o les ofrece un complemento, en sociedades que ya no creen en las formas tradicionales del más allá, reemplazándolo por un «más acá» allegado a la naturaleza, la cultura o el inconsciente” (p. 29).

### 2.2.3 ARTE Y GEOGRAFÍA

La pintura y la geografía se han relacionado como disciplinas a partir de estas formas de imaginarios espaciales y representación territorial, principalmente por dos medios que les son propios respectivamente: el paisaje y la cartografía. Desde la antigüedad se practicaron de manera intercambiable —o indiscernible— por los mismos individuos o se validaron

correspondientemente como reconstrucciones fidedignas de la realidad material o política, incluso desde el desarrollo de la historia moderna y especialmente en México bajo el mito del «nuevo mundo»: “la fabulación cartográfica y topológica constituye un elemento fundante del discurso sobre América, y más especialmente sobre América Latina, a través de sus navegantes y cronistas” (DEPETRIS-CHAUVIN, 2019, p. 72). Posteriormente, en el país la pintura tuvo especial relevancia en la construcción de la identidad nacional posrevolucionaria impulsada a través de la exaltación del paisaje natural y una supuesta estética popular —junto a la de otros imaginarios culturales— por parte de artistas como José María Velasco o Gerardo Murillo “Dr. Atl”; Manuel Pérez Coronado o Efraín Vargas en Michoacán (*Fig. 14 y 15*); o referentes del periodo de ruptura como Rufino Tamayo. Como ejemplo de esta misma validación recíproca destaca el uso del mapa pictórico como auxiliar en la educación primaria y promoción del turismo o la industria regionales que, a pesar de entenderse tradicionalmente como instrumento asociado al estudio objetivo del espacio, sustenta intereses y sesgos político-económicos desde su concepción iconográfica y desarrollo institucional.

El mapa es entendido como herramienta relevante para cartografiar el territorio pero también útil por su carácter versátil. [...] ‘los mapas son autorretratos, los mapas son manifestaciones de la percepción, los mapas son retratos del mundo en la manera que nosotros queremos que sea entendido, los mapas son subjetivos, mapear es... un acto de poder’. Por tanto, el mapa se convierte en un medio accesible para crear, para intercambiar información, para trabajar de manera colaborativa. Puede representar tanto zonas geográficas, como espacios mentales o virtuales, pero también puede desplegarse multidimensionalmente, interconectando ideas y conceptos (BLANCH, 2015, p. 30)



Fig. 14; Pintura de Efraín Vargas de título desconocido (1979), parte de la colección familiar

Fig. 15; Fragmento de *Apunte para la Memoria III*, *décollage* en cartón batería, 2022

La pieza es un *décollage* en cartón batería que protegía el reverso de la pintura de Efraín Vargas mostrada. Esta fue regalada a mi abuelo paterno directamente por el artista, con quien se supone mantenía una amistad. Utilicé la noción de horizonte para sugerir un «paisaje» a partir de las distintas capas que componen al cartón y la pigmentación de las mismas originada por el paso del tiempo

A través de esta noción de la cartografía como herramienta para generar relaciones simbólico-locativas, variantes como croquis, planos y proyecciones espaciales se validan como fuentes fidedignas de información, pues sistematizándolas pueden referenciar a delimitaciones matérico-sociales, cuestiones de carácter identitario y razones estéticas. En este orden destaca una acción tomada recurrentemente por los artistas que utilizan metodologías e imaginarios geográficos al “investigar mediante expediciones, excursiones e incursiones en la mayoría de los casos a pie, en una actitud que si bien difiere marcadamente de la del *flâneur* o de la *dérive* de los situacionistas, comparte ese instinto de «husmear»” (p. 30) y busca ampliar el proceso de

reconocimiento a través del recorrido sistemático del espacio y la eventual manipulación, registro o reorganización de un terreno existente.

Este tipo de metodologías creativas involucran que tanto las técnicas de representación como la motivación artística sucedan en consonancia con el lugar representado; por esta razón la noción de «especificidad de sitio» —adjudicada en principio al movimiento del «arte de la tierra»— adquiere relevancia para el desarrollo y la lectura del trabajo creativo de este orden. Dentro del *Land Art* estadounidense, el paisaje interurbano y rural sirvieron como materia prima e imagen de base para el desarrollo de obras monumentales directamente en los sitios a explorar, mas la problemática surge de la propia escala de las llamadas «*earthworks*», que imposibilita la realización de los proyectos sin financiamiento externo y / o permisos gubernamentales, además de generar justificadas preocupaciones de tipo ambiental.

Para mostrar el emplazamiento —«*site*»— de sus proyectos, Robert Smithson expuso fotos y mapas junto con materiales recogidos en dicho emplazamiento [Fig. 16], en su mayoría piedras o escoria industrial. Estos materiales desterrados —«*non-site*»— eran como abstracciones del lugar real, signos del estado entrópico de la naturaleza. Desde esta dialéctica de «*site*» y «*non-site*» desarrolló Smithson una semántica no poco importante para el *Land Art*, pues definía la relación entre espacio natural y galería (BUTIN, 2009, p. 158-159)

Utilicé la metodología y el principio del *non-site* como medio para generar esta relación entre lugar y colección artística, a través de la manipulación, el traslado y el reacomodo de la materia de un lugar en otro —ya sea sobre un espacio o un soporte—. Usé principalmente sobrantes y desechos de una remodelación reciente en mi hogar, objetos que tanto yo como mi familia guardamos en el pasado como amuletos, o elementos vestigiales del trabajo pictórico propio y de

mi padre. Esta reconstrucción de distintas temporalidades —con el lugar, sus escombros, o los materiales que lo constituyen como encuadramientos de la memoria genealógica, la realidad material y el imaginario espacial— “permite acercarse y analizar rasgos y formas de relacionarse entre el espacio y los afectos, así como también contribuye a elaborar una memoria en torno a ciertos paisajes y territorios” (DEPETRIS-CHAUVIN, 2019, p. 17). Con la reconfiguración «cartográfica» del paisaje matérico que significa mi hogar, busco nuevos métodos de observar e investigar lo que me rodea a través de lo pictórico.



Fig. 16; (1969) por Robert Smithson. Tierra y doce espejos. Imagen recuperada del sitio web del SFMOMA el 20 de diciembre de 2022, en <https://www.sfmoma.org/artwork/2000.572.A-P/>

## 2.3 CAPÍTULO III: PINTURA DOCUMENTAL

### 2.3.1 MANIFESTACIONES DE LO PICTÓRICO

Para hablar de manera adecuada sobre un registro pictórico es necesario definir esto último. La salida obvia significaría remitirnos a hablar de lo que mantenga una relación con «la pintura»; ahora bien, este concepto pudiera ser interpretado desde varios flancos. Considero sumamente reduccionista pensar en la pintura solo desde el aspecto del «material». Incluso esta noción simplista resulta un tanto ambigua, aún cuando se puede resumir como el resultado de la mezcla entre un pigmento y un aglutinante. Pudiéramos ampliar la definición incluyendo una función o uso social: la de cubrir superficies para protegerlas o, en una acción un tanto más compleja, clasificarlas. Al incluir un soporte e intención como parte de su concepción damos el salto a pensar en la pintura como un «objeto» al que tradicionalmente también llamamos «pintura» y una «actividad» que conocemos como pintar. Dicha tradición constituye la tercera instancia heurística a tomar en cuenta: una «disciplina», resultado de la institucionalización occidental del arte y su enseñanza, “[...] formación [que] se ha centrado sobre todo en la observación de unos objetos concretos: las obras de los artistas anteriores de esa tradición” (BELL, 2001, p. 53). Esta acepción tiene su origen en las ideas del humanismo renacentista y la búsqueda — e historia — del progreso técnico en cuanto a métodos bidimensionales de representación, los cuales más allá de copiar “puede[n] proponerse tres cosas: o bien corregir la naturaleza, o bien espiritualizarla, o bien recrearla” (DELEUZE, 2007, p. 176).

En un intento por desenmarañar las intenciones bajo las cuales se desarrollan distintas técnicas imitativas en la historia del arte occidental, el filósofo Gilles Deleuze propone tres momentos previos a la consolidación de la pintura como disciplina académica en el Renacimiento.

Comienza por el arte egipcio, la cual —menciona— tiene como última finalidad aprehender o “liberar la esencia individual” (p. 176) a través de la separación — por medio de un contorno definido — entre cuerpo representado y el soporte como fondo. Posteriormente, el arte griego rompe con la planimetría para comenzar a representar de forma volumétrica, otorgándole importancia al «espacio» y su profundidad; aunado a esto, introducen la noción de colectividad simbólica, ya no intentando capturar lo intrínseco al espíritu del sujeto sino generar una sustitución «ideal» de la realidad donde “la verdadera línea es el contorno de un conjunto” (p. 211). En última instancia menciona al arte bizantino en donde por medio del ordenamiento y trabajo de la unidad de color “la luz se libera de la forma” (p. 209). El cuerpo pierde importancia ante el fondo; es decir, el espacio se vuelve protagonista en contraste con lo difuso de lo representado, la supremacía del entorno sobre el sujeto —sea individual o colectivo—. El análisis de estas expresiones artísticas constata que tienen una función en común: el aspecto ritual que involucra el acto de representar, intrínsecamente relacionado con la cosmovisión, jerarquización y necesidades epistemológicas del grupo que las realiza.

Teniendo en cuenta la ruptura entre la sociedad contemporánea y las grandes verdades históricas es de esperarse que se dé el mismo caso con la concepción tradicional de lo que significa el objeto pictórico y su funcionalidad. Desde principios del siglo pasado se han abandonado las ideas de la obra de arte como ventana de representación y la narrativa mítico-simbólica que recubría la producción del artista como generador de realidades concretas. La necesidad de cierta renovación estética y el aparente progreso tecnocultural han exacerbado la desestimación del medio pictórico como una forma pertinente de expresión artística, “el familiar estribillo del siglo XX: «La pintura ha muerto»” (BELL, 2001, p. 254). Gracias a los cuestionamientos propios de



la modernidad tardía ante los medios tradicionales de expresión plástica, artistas asociados con el minimalismo como Robert Ryman o Agnes Martin; el informalismo europeo de donde parten el italiano Alberto Burri o el catalán Antoni Tàpies; o movimientos como los franceses Soportes / Superficies (*Supports / Surfaces*) y la Escuela de las Cosas (*Mono-ha*) japonesa, comienzan a desenvolverse conceptualmente alrededor de la sola presencia física del cuadro y los medios utilizados para su desarrollo: una pintura sobre lo pictórico; de su condición matérico-objetual y el propio acto de su realización. “El pintor ha hecho surgir una presencia. [...] Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico” (DELEUZE, 2007, p. 52).



Fig 17; *Apunte para la Memoria XI*. Pintura vinílica s/ obra descartada (2022)

Cubrí una pieza descartadas con el sobrante de pintura vinílica que se usó para pintar la casa. Esta había sido trabajada con medios grasos, por lo que con el paso del tiempo la pintura se irá desprendiendo del cuadro dejando ver los colores originales de la obra en un proceso de erosión similar al que padecen los muros

Si entendemos la «acción pictórica» como un hecho necesariamente material y formalizado por la sola presencia de la obra como resultado de un proceso plástico, nos remitimos a la «marca»: una manifestación perceptible del quehacer humano —intencional o accidental— sobre una superficie física; un mero registro manual de la existencia y el accionar espacio-temporal del realizador. “Fuera del círculo encantado de los admiradores del pintor, la marca dejada por la acción creativa tiene un significado tan indefinido como el de una piedra. No se trata de que ‘Es, y es algo más’; sencillamente es” (BELL, 2001, p. 42). Caemos de nuevo en la ambigüedad del concepto «pintura»: no existe diferencia objetiva entre —por ejemplo— una pintura mural, una pared pintada por necesidades del hogar o un *tag* sobre la misma estructura (*Fig. 17*); mas efectivamente se enseña una diferencia, lo cual constituiría a la tradición pictórica como un hecho más allá del pintar una superficie o de lo que supone una superficie pintada.

No basta con poner la pintura en relación con el espacio. Incluso creo que para comprender su relación con el espacio es preciso pasar por un rodeo ¿Qué rodeo? Ponerla en relación con el tiempo. Un tiempo propio de la pintura. [...] Hay una síntesis de tiempo propiamente pictórica y el acto de pintar se define por ella. Sería una síntesis del tiempo que no conviene más que a la pintura (DELEUZE, 2007, pp. 36-37)

Esta perspectiva corresponde con la tautología propia de la institución artística en la actualidad; pintura-pintura-pintura. Con el abandono de la obligación imitativa se rompió con la concepción icónica que se le adjudicaba al proceso de representación para dar paso a una especie de lenguaje simbólico, donde la línea que lo unifica es meramente la convención alrededor de la propia disciplina y su práctica. En la pintura contemporánea se utilizan las tradiciones estilísticas y el intercambio con otras áreas del conocimiento humano como citas que pueden ser «leídas» al hacer referencia a un tiempo y espacio específicos dentro de la historia de la cultura.

La pintura deviene en una tradición de maneras de ver, crear y leer objetos e imágenes. Deleuze habla de la «vista háptica», la cual describe una manera «pictórica» de ver que sirvió como marco semántico para el desarrollo de las piezas y la elección de los materiales que conforman la colección: una observación interesada e intencional, una relación «táctil» del ojo con las cosas a través de la manipulación de la imagen y / o la materia estudiadas, una especie de acercamiento fenomenológico al objeto estudiado donde “No se trata de una descripción empírica o meramente psicológica, sino trascendental, esto es, constitutiva del conocimiento —de sentido— de lo experimentado, porque se funda en los rasgos «esenciales» de lo que aparece a la conciencia” (HERDER, 2017a).

Bajo la narrativa que presume la disciplina pictórica y su espacio-temporalidad, busco maneras de encuadrar, observar y registrar lo material, partiendo de la reflexión sobre un supuesto «más acá» de lo que simplemente es, “hacerla advenir como «hecho»” (p. 62) poético. Como referente de un cuerpo de obra que cumpla con características similares revisé el trabajo del artista mexicano Gabriel de la Mora (*Fig. 18*), quien utiliza acciones concretas relacionadas con la transmutación matérica y la tradición vanguardista del monocromo como elementos conceptuales para el desarrollo de objetos donde —a través de acciones relacionadas con la práctica material del arte— busca manifestaciones de la pintura como fenómeno físico, histórico y conceptual.

[...] propone una percepción configurada mediante la dialéctica del ver y del mirar. Esta estructura, subsumida a las tendencias de la pintura moderna, evoca tensiones del comportamiento estético entretejidas entre lo simbólico y los desbordes de lo real, es decir, aquello que queda al margen de los registros de visualidad (KAUTZ, 2015, p. 12)



Fig. 18; *P.T.I.* (2013) por Gabriel de la Mora; pintura trasminada e invertida sobre lino (KAUTZ, 2015, p. 62)

Deleuze habla sobre la pintura como un acto de «modulación». Si bien su concepción se limita a la luz, el espacio y el color (pp. 168-169) como reflejo de sus referentes —principalmente Cézanne el cual “con toda su asombrosa originalidad dentro de los límites de la pintura, sólo tuvo la opción de explorar el territorio que los límites circunscribían sin transformar los mismos límites” (DANTO, 2002, p. 83)— el acto de modular «algo» me parece propio del quehacer pictórico. Resultado de las búsquedas e intereses de las ramas de la pintura contemporánea en las que baso mi trabajo, este acto de modulación se remite a la «materia» y la «forma» —temas tradicionalmente adjudicados a las disciplinas relacionadas con la escultura—. Bajo la premisa de la mirada pictórica y la condición objetual del cuadro, busco maneras de «pintar con cosas». En el caso de las piezas del proyecto que se basan en un modelo más tradicional, es la propia objetualidad del soporte, la técnica y / o los materiales utilizados lo que me permite interpretarlas como re-presentación y registro de un hecho pictórico específico.

### 2.3.2 ARTE MEDIO

Como se mencionó en el primer capítulo de este documento, se cree que la pintura ha funcionado como método mnemónico desde la prehistoria —si bien bajo distintos niveles de ritualización o intencionalidad—. Aún así, en la contemporaneidad “si lo único que necesitamos es una representación útil de cierto objeto [o espacio], su fotografía bien puede parecernos más funcional y más digna de confianza que una pintura” (BELL, 2001, p. 44). La fotografía se ha establecido como un imaginario social de lo que significa el registro objetivo, incluso en la época hipermoderna donde se ha puesto en especial duda su capacidad de transmitir información sobre «lo real» gracias a la prevalencia de las tecnologías de manipulación fotográfica: el engaño desde el encuadre, el fotomontaje —tanto físico como digital— o el *deepfake* y las imágenes generadas por IA. A esto es necesario agregar la prevalencia de la ideología contemporánea de la «posverdad», marcada por una intensa sospecha ante los medios de información, las instituciones públicas y el conocimiento científico imperante dentro de la cultura de masas.

De acuerdo con la versión usual, la fotografía usurpó al pintor en la tarea de suministrar imágenes que transcriban la realidad con precisión. [...] Pero el impacto de la fotografía en la pintura no fue tan nítido. Pues cuando la fotografía entró en escena, la pintura ya empezaba a alejarse por cuenta propia de la representación realista (SONTAG, 2006, p. 137)

La relación entre pintura y fotografía se ha generado como una especie de simbiosis desde la incursión de la segunda en el ámbito público a finales del S. XIX, principalmente cuando la propia identidad de lo fotográfico se basa en la noción de encuadre, perspectiva y percepción sensible diseminadas por la pintura desde el Renacimiento. Por otra parte, la función que consolidaba a la pintura como medio de legitimación de los imaginarios individual, familiar y

cultural de las élites sociopolíticas se vio democratizada gracias a la cámara a causa de la reducción del costo monetario y —en principio— habilidades técnicas que suponían el desarrollo del arte con carácter imitativo. “Paulatinamente los fotógrafos se unieron a la búsqueda de imágenes más abstractas, arguyendo escrúpulos que evocan los argumentos de los pintores de la modernidad cuando rechazan lo mimético como mera representación. La venganza de la pintura, si se quiere” (p. 138). La fotografía se estableció como un método relativamente sencillo de producir contenido creativo de toda índole por su facilidad de acceso, uso y lectura debido a la mecanicidad de su realización y reproducción.

La aparición de Internet y de equipos de alta tecnología representó un formidable acelerador de esta tendencia al ejercicio artístico, ya que ofreció al deseo de expresarse de los individuos una herramienta inesperada y «sencilla». Hoy, gracias a los teléfonos móviles, al *iPhone*, a las cámaras, se fotografía y filma cualquier cosa: no sólo lugares que se visitan sino también encuentros deportivos, exposiciones, publicidad, escenas callejeras, acontecimientos curiosos: se filma todo, todo el tiempo (LIPOVETSKY y SERROY, 2015, p. 440)

Dentro de la hipermodernidad la imagen fotográfica se ha conformado incluso como una manera de ver y un motivo en sí mismo —situación evidenciada por la influencia de las redes sociales y la publicidad en áreas como el turismo, la industria de la comida o las distintas disciplinas del diseño— gracias a las ya mencionadas obligaciones estéticas actuales. Susan Sontag afirma en 1977: “Hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico [...] Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara” (2006, p. 26). Lo inagotable de la fotografía digital y la necesidad social del *smartphone* han llevado a la cámara a convertirse en una especie de extensión biónica de la mirada que culmina en formas de expresión identitaria constante en conformidad a las exigencias del capitalismo

estético. A pesar de esto aún existe una relación entre la fotografía y el amuleto, principalmente en el caso de las colecciones antiguas que funcionan como elementos vestigiales de la narrativa familiar e individual, pero también se ve evidenciada en la creciente demanda de cámaras instantáneas, la reevaluación de la fotografía analógica como medio artístico o la prevalencia de la impresión fotográfica y el portarretratos como elementos decorativos y objetos de memoria en oficinas, casas y carteras. “Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (p. 20) gracias a su incapacidad de transmitir más allá de sus limitantes técnicas y sociales, especialmente si se abordan desde la objetualidad y función que corresponden a la institución fotográfica de mediados del siglo pasado. En aquel momento, Pierre Bordieu (2003) describió a la disciplina como un «arte medio»:

[...] la idea según la cual para los practicantes «corrientes» de la fotografía ésta es vista fundamentalmente como un medio, algo que satisface una función social superior —servir de testimonio de integración familiar, por ejemplo—, y no como una finalidad en sí misma, [...]. En un segundo momento, «arte medio» se utilizaría para designar a un medio arte, un arte mediano, una práctica a medio camino entre lo «vulgar» y lo «noble» (p. 28)

En la tradición pictórica hay una instancia de la creación de una obra que se asemeja a la inmediatez y ligereza en cuanto a realización que presupone la fotografía: lo que conocemos bajo el término «apunte». En principio se piensa como un “dibujo rápido tomado del natural” (RAE, 2014) y conforma un método de recuperar elementos formales de lo observado para la posterior utilización en obras de carácter más definitivo. En la contemporaneidad el apunte se ha formalizado como herramienta creativa, siendo común la presentación de libretas y colecciones de estos como piezas en sí mismas, favoreciendo así la gestualidad y la temática del conjunto

sobre la complejidad técnica para convertirse en un testimonio de orden simbólico e informal en contraste con la pulcritud estética instaurada y valorada por las disciplinas creativas en occidente.

El concepto de «arte medio» involucra que “[...] cualquier cosa en el mundo es material para la cámara. [...] (Y la estetización de la realidad que hace accesible todo, cualquier cosa, a la cámara es también lo que permite cooptar cualquier fotografía, aun la más obviamente práctica, como arte)” (SONTAG, 2006, p. 246); el relato que se genera a partir de la colección de este tipo de objetos resulta en un medio de expresión por sí mismo. Una manifestación hipermoderna de este fenómeno es el *dump* fotográfico; una colección de fotografías que no mantienen una relación entre sí mismas sino a través del sujeto que las archiva, la narrativa que les adjudica su disposición como conjunto y los formatos de la plataforma donde se depositan. Pensemos incluso en cómo una serie de fotografías de tipo vacacional que no presentan ningún elemento que haga referencia al espacio o a los sujetos que lo ocupaban en el momento de la captura, adquiere sentido al ser dispuesta en un álbum con el nombre del lugar visitado o junto a otras imágenes del suceso, convirtiendo al recuerdo en una especie de rompecabezas espacio-temporal.

### 2.3.3 MATERIA SENSIBLE

Es importante recalcar que el uso de elementos cotidianos como parte de la práctica artística no es nada nuevo —ni siquiera reciente— por lo que no habría razón de justificar su uso para el desarrollo del proyecto; sin embargo me interesó indagar sobre qué los convierte en un recurso técnico y cómo se consolida su uso estético como método de registro. La primera y más obvia razón es por su accesibilidad —materialmente, en todos lados— y el bajo costo de obtención. En una segunda instancia, pensé en su facilidad para generar memorias y la lectura dialéctica que



presenta un conjunto de elementos fácilmente reconocibles; la pintura matérica —en su calidad de objeto presente— permite la utilización de unidades dispuestas para su identificación, pudiendo generar un paradigma similar a lo construido por la arqueología y las exposiciones de «arte antiguo» en tanto la referencia a su función original y la relación con los artefactos que se les asimilan en la época y / o lugar que corresponde a la del espectador. Como último, el objeto recuperado suele presentar marcas relacionadas con el uso del mismo, su procedencia y su temporalidad, que sirven como depositarios de memoria de sus usuarios y los lugares que estos habitan, y a la vez, como una analogía del proceso pictórico presente en las manifestaciones de adición y sustracción del color y la materia generados por la cualidad física de la pintura al ser aplicada —o retirada— en capas sobre una superficie específica.

El término «estilo» deriva etimológicamente del latino *stilus* (un instrumento afilado para escribir) [...] el *stilus* tiene un gran interés para nosotros como instrumento de representación, más allá de su interesante propiedad de depositar algo del propio carácter en las superficies que surca. Me refiero a las cualidades palpables de las diferentes líneas producidas con las diferentes clases de *stilus*: la mellada cualidad de lápiz contra el papel, [...], las líneas salpicadas por el violento chorreo de la pintura en el extremo de otro palo. Es como si, aparte de representar lo que quiera que sea, el instrumento de la representación impartiera e imprimiera algo de su propio carácter en el acto de representarlo (DANTO, 2002, p. 281)

Si es cierto que no puede obviarse la relación material entre marca e instrumento, no habría forma de replicar el paso del tiempo más que con el propio pasar del tiempo, convirtiendo los accidentes y la erosión en una especie de «agentes pictóricos» irremplazables (*Fig. 19*); este tipo de manifestaciones matéricas suelen pasarse por alto, incluso en categorías que presuponen una valoración del desgaste temporal como la estética *vintage*. En la rutina —especialmente pensando desde la sobresaturación imaginaria y exigencia productiva de lo hipermoderno— las

experiencias estéticas “[...] fluyen constantemente como aguas subterráneas en nuestra vida cotidiana y no las percibimos (por ser en parte obstáculos a nuestro sentido práctico) hasta que emergen” (MANDOKI, 2001, p. 17). La artista y teórica del arte mexicana Katya Mandoki llama a este fenómeno «prendamiento» estético (p. 16) —en contraste con la actitud pasiva que supone el más tradicional concepto de «contemplación»—, presente tanto en la estética que concierne al arte como en la del *Lebenswelt*: la poética y la prosaica.



Fig. 19; Prueba de *Apunte para la Memoria XII*. Plástico recuperado s/ papel ilustración (2022)

Recuperé el plástico que se utilizó para proteger el suelo al momento de pintar los muros de la casa y seleccioné varios pedazos en función de generar una composición pictórica marcada por el accidente

Es importante entender que el hecho de presentar objetos cotidianos como manifestación poética no debería pretender igualar la experiencia de lo prosaico, pues la simple disposición, montaje o enunciación como obra artística condicionan una interpretación al presentar un canal que legitima las cosas como dignas de ser «más que vistas». Mandoki llama «proxémica» a la relación que tiene el espectador con el fenómeno estético, la cual depende de la convención y el uso del espacio.

El arte pop estadounidense se propone como un caso especial de proxemia poética «corta» —interpretable fácilmente en tanto a la proximidad con lo material—, pues “Los artistas trataron de acortar la distancia entre arte culto y popular, entre lo sofisticado y lo banal al abordar temas del consumismo” (p. 25). El triunfo actual del arte-consumo como medio creativo conforma la epítome de este movimiento; sin embargo la valoración popular de lo poético aún se remite a la capacidad artesanal del productor por lo que —considero— ha generado un distanciamiento aún mayor entre los espectadores no entrenados y el mundo del arte fuera de las dinámicas del sistema-moda. En este sentido, la tradición sentada por el arte *povera* italiano (*Fig. 20*) se presenta como una poética más cercana a mis intereses: “una forma de trabajar orientada al material y al proceso que recurría a materiales naturales, o producidos industrialmente” (BUTIN, 2009, p. 35), que —como el caso del pop— buscó entre las líneas que separaban las experiencias fenomenológicas del arte y la vida, aun en marcado contraste con los procesos de consumo, mercantilización del objeto estético y manejo de la información capitalistas, abogando por el fantasma cultural de los materiales en bruto.



Fig. 20; Sin título (1982) por Jannis Kounellis. Metal, vaciado en yeso, hollín. Imagen recuperada del sitio web del SFMOMA el 21 de diciembre de 2022, en <https://www.sfmoma.org/artwork/2001.87.A-K/>

‘Todo puede encontrarse en estos trabajos’, resumía [Germano] Celant en 1985, ‘residuos de la historia, restos materiales pasajeros, constelaciones de materiales orgánicos y minerales, textos sobre pintura y trazos pictóricos; o se continúa un juego sutil en el que los medios artísticos vivos los pone la arqueología de lo metafísico y lo surreal. También se practica una estrategia de despersonalización para recoger arquetipos y recuerdos de un contexto histórico-ambientalista en metáforas colectivas, o se inventan alegorías y símbolos de una cultura, por ejemplo la italiana, que vive dividida entre las lagunas de la memoria y la discontinuidad del presente’ (BUTIN, 2009, p. 35)

En México, el trabajo de Perla Krauze sobresale como parte de esta corriente argumental, siendo la materia misma y sus procesos vistos como un vehículo de memoria parte fundamental de sus motivos artístico-discursivos (MUSEO AMPARO, 2017, p. 44). En un taller de escultura con materiales recuperados impartido por ella que tuve la oportunidad de cursar, se comentó algo que

captó inmediatamente mi atención: la descripción de su trabajo de instalación como el “dibujar en el espacio”. Esta intención se esclarece al revisar su exposición individual realizada en 2017 dentro del Museo Amparo de Puebla, *Materia lítica* (Fig. 21). “Perla Krauze se apropia de las distintas superficies, como los muros y el piso, y los convierte en lienzos susceptibles de ser intervenidos, a modo de [...] formaciones escultórico-pictóricas que replantean los límites tradicionales entre ambos géneros” (p. 23). A partir de distintos métodos de registro directo como el *frottage* o el trabajo de molde; la manipulación o disposición de elementos en el espacio museístico en relación con el *non-site* y la supremacía del colectivo sobre la unidad en su obra, Krauze se convierte en referente principal para el proyecto pues genera relaciones marcadas por la identidad territorial de la región como forma de sensibilizar la materia local



Fig. 21; Piezas pictóricas en la exposición y publicación *Materia Lítica* (2017) de Perla Krauze (MUSEO AMPARO, p. 33)

### **3. Conclusiones**

Buscando cierta pertinencia ante la congestión estética y negando la pasividad de la contemplación melancólica hipermoderna procuré la construcción de esta colección pictórica desde la metodología del archivo genealógico refiriéndome a sus características espaciales, lo cual sirvió como base para la proyección de un imaginario del territorio que significa mi hogar, haciendo referencia constante a la narrativa familiar y sus condiciones físicas, permeadas por la idea de pintura como material y proceso respondiendo a las relaciones profesionales con mi núcleo cercano.

La cartografía como noción y los métodos de registro del espacio que corresponden a la tradición paisajística contemporánea me permitieron generar relaciones semánticas entre piezas individuales pensadas como «documentos territoriales», con el fin último de referenciar y guardar una memoria de mi hogar y —por lo tanto— de las personas que lo frecuentan. Agrupados bajo la noción de «arte medio» —adjudicada en principio a la fotografía— como una poética del objeto cotidiano y su espacio-temporalidad, se establece mi trabajo profesional como un método indirecto de registro del lugar.

Me interesa explotar esta posible relación entre manifestaciones cotidianas de lo pictórico y la documentación del espacio a través del «non site», donde en un futuro se puedan aplicar a estudios de territorios en escalas mayores partiendo de principios de reconfiguración matérico-objetual, metodologías fenomenológicas y la investigación académica para la divulgación científica y cultural con el arte contemporáneo como medio.

#### **4. Bibliografía**

ANTONINI, M. et al. (2015). *Fotografía experimental: Manual de técnicas y procesos alternativos* [Versión electrónica]. España: Blume. Recuperado el 14 de diciembre de 2022, de <<https://es.scribd.com/document/431742807/Fotografia-experimental-manual-de-tecnica-y-procesos-alternativos-pdf#>>

AUSTER, P. (1997). *La invención de la soledad*. España: Anagrama.

BELL, J. (2001). *¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno*. España: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

BLANCH, T. (Ed.) (2015). *Topografías invisibles: Estrategias críticas entre arte y geografía*. España: Edicions Universitat Barcelona.

BLANCSUBÉ, M. (2022). *Perla Krauze - Nonsite - El Pedregal revisitado* [Versión en línea]. Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA. Consultado el 30 de Septiembre de 2022 en <<https://muca.unam.mx/nonsite.html>>

BORDIEU, P. (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. España: Gustavo Gili.

BUTIN, H. (Ed.) (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. España: Abada.

CANDAU, J. (2006). *Antropología de la memoria* [Versión electrónica]. Argentina: Nueva Visión. Recuperado el 10 de septiembre de 2019, de: <<https://es.scribd.com/doc/111324596/Joel-Candau-Antropologia-de-la-Memoria>>

----- (2008). *Memoria e identidad*. Argentina: Ediciones del sol.

DANTO, A (2002). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte* [Versión electrónica]. España: Paidós. Recueperado el 10 de noviembre de 2022, de: <<https://es.scribd.com/document/367850496/Arthur-Danto-La-Transfiguracion-Del-Lugar-Comun>>

DÉBORD, G. (1999). *Teoría de la deriva* [Versión electrónica]. En *Internacional situacionista, Vol. I: La realización del arte*, p. 50-53. España: Literatura Gris. Recuperado el 28 de marzo de 2022, de: <[https://monoskop.org/images/d/da/Internacional\\_Situacionista\\_Vol\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf)>

DELEUZE, G. (2007). *Pintura: El concepto de diagrama*. Argentina: Cactus.

DEPETRIS-CHAUVIN, I. y URZÚA-OPAZO, M. (Ed.) (2019). *Más allá de la naturaleza: Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea* [Versión electrónica]. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.



ENCYCLOPAEDIA HERDER (2017a). *Fenomenología* [Versión en línea]. Consultado por última vez el 7 de marzo de 2023 en <<https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Fenomenolog%C3%ADa>>

----- (2017b). *Mundo vital: Lebenswelt* [Versión en línea]. Consultado por última vez el 7 de marzo de 2023 en <[https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo\\_vital\\_\(Lebenswelt\)](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo_vital_(Lebenswelt))>

GEOBRUJAS (2018). *Subvertir la cartografía para la liberación* [Versión electrónica]. En *Revista de la Universidad de México*. Vol. *Mapas*, pp. 40-43. México. Recuperado el 29 de diciembre de 2021, de: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/aeac87ee-1cd6-4435-ab55-bac2ccba6b8a?filename=subvertir-la-cartografia-para-la-liberacion>>

GUASCH, A.M. (2021). *Derivas: Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. España: Akal.

HAN, B. (2020). *La desaparición de los rituales: Una topología del presente* [Versión electrónica]. España: Herder. Recuperado el 20 de junio de 2022, de: <<https://es.scribd.com/document/549981896/La-Desaparicion-de-Los-Rituales-Una-Topologia-Del-Presente-Byung-Chul-Han-2020>>

HUSSERL, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una fenomenología fenomenológica* [Versión en línea]. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 108-110.

Consultado el 26 de septiembre de 2022 en  
<[https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Husserl: el mundo y la fenomenolog  
%C3%ADa](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Recurso:Husserl:_el_mundo_y_la_fenomenolog%C3%ADa)>

IRUJO, J. (2008). *La materia sensible: técnicas experimentales de pintura*. España: H. Blume.

KAUTZ, W (2015). *Gabriel de la Mora: Lo que no vemos lo que nos mira*. México: Fundación Amparo.

LINDÓN, A. (Ed.) (2000) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* [Versión electrónica]. México: Anthropos Editorial. Recuperado el 10 de septiembre de 2022 de:  
<<https://es.scribd.com/doc/246617831/La-Vida-Cotidiana-y-Su-Espacio-Temporalidad>>

----- (2006). *La casa búnker y la deconstrucción de la ciudad* [Versión electrónica], En *Liminares, Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. IV, n.º 2, diciembre. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, pp. 18-35. Recuperado el 8 de septiembre de 2022 de  
<<https://www.redalyc.org/pdf/745/74540203.pdf>>

LINDÓN, A. y HIERNAUX, D. (Dir.) (2012). *Geografías de lo imaginario* [Versión electrónica]. México: Anthropos Editorial. Recuperado el 4 de julio de 2022, de  
<<https://es.scribd.com/document/435177652/00bc6b76-dff3-44b2-a65f-86a066bd80ad>>

LIPOVETSKY, G. y CHARLES, S. (2008). *Los tiempos hipermodernos* [2ª ed.]. España: Anagrama.

LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. España: Anagrama.

MANDOKI, K. (2001). *Análisis paralelo en la poética y la prosaica: Un modelo de estética aplicada* [Versión electrónica]. En *Aisthesis*, número 34, pp. 15-32. Chile.

MUSEO AMPARO (2017). *Perla Krauze — Materia Lítica: Memoria / Procesos / Acumulaciones*. México: Fundación Amparo.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* [Versión 23.5 en línea]. España: Real Academia Española. Consultado por última vez el 12 de diciembre de 2022 en <<https://dle.rae.es/>>

SCICOLONE, G. (2002). *Restauración de la pintura contemporánea*. España: Nerea.

SONTAG, S (2006). *Sobre la fotografía* [Versión electrónica]. México: Alfaguara. Recuperado el 13 de Noviembre de 2022, de: <<https://es.scribd.com/document/526445552/Sontag-Susan-Sobre-La-Fotografia>>

SOUTO, P. (Coord.) (2011). *Territorio, lugar, paisaje: Prácticas y conceptos básicos en geografía* [Versión electrónica]. Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 8 de agosto de 2022, de: <<https://es.scribd.com/document/370374509/Territorio>>

TANIZAKI, J. (2015). *El elogio de la sombra* [Versión electrónica]. España: Ediciones Siruela.

WOOD, D. (2018). *Los mapas y el Estado* [Versión electrónica]. En *Revista de la Universidad de México*. No. *Mapas*, pp. 8-15. México. Recuperado el 14 de Feb de 2022, de: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/e8bc16ad-1384-43f1-b081-fb2db36647f5?filename=los-mapas-y-el-estado>>

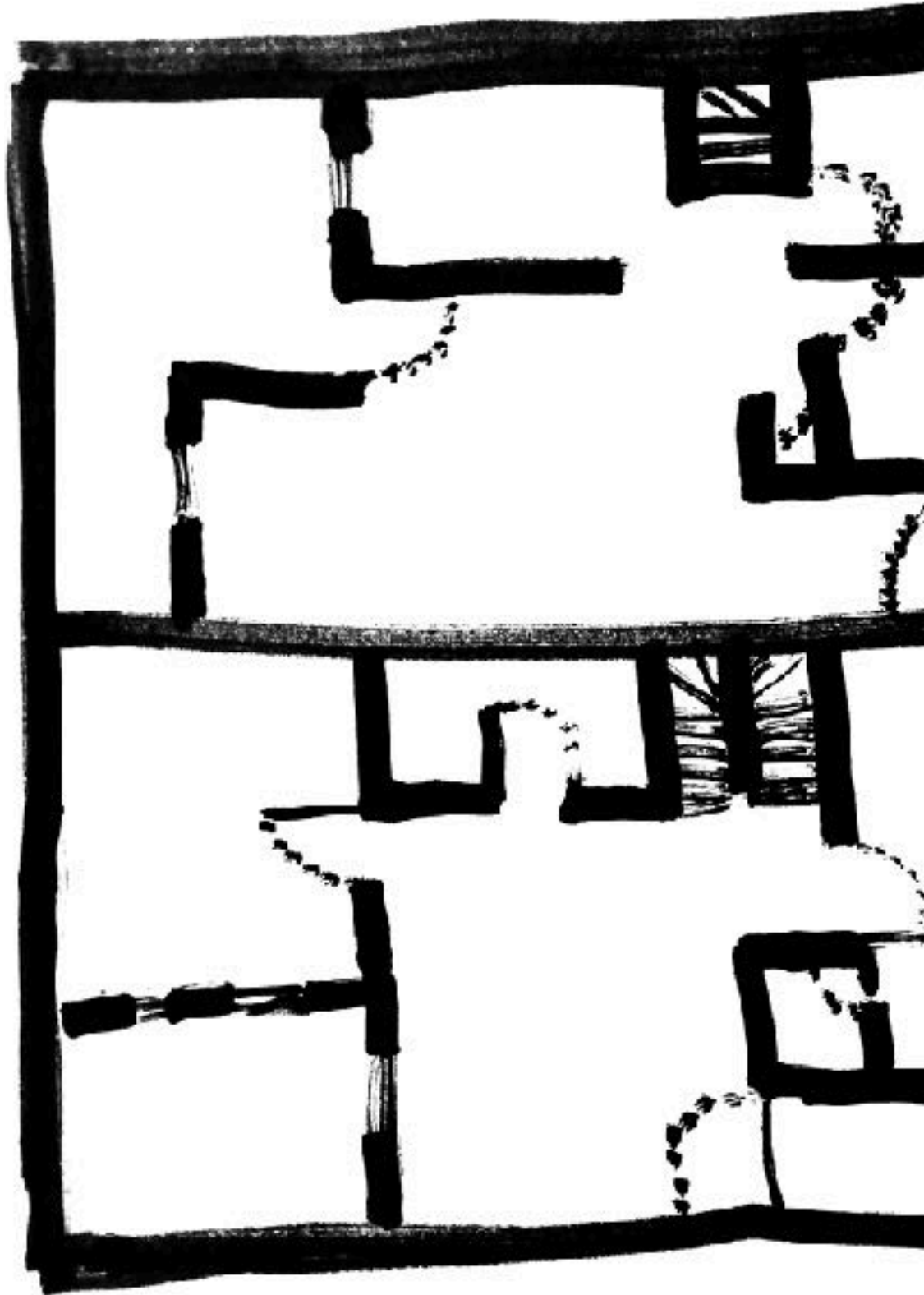
# apuntes para la memoria;

sobre el objeto pictórico y  
una cartografía del hogar.

*Enrique Ortega Vázquez*

*(2020-2023)*

catálogo de obra.



**declaración;**

*Partiendo de la pintura, recopilé e intervine una serie de objetos e imágenes recuperados de mi hogar, con la intención de esclarecer métodos, técnicas y estéticas pictóricas para reconocer un espacio específico y su relación con la memoria e identidad individuales. Los procesos de este proyecto abordado desde los conceptos de «materia», «lugar» y «memoria» constituyen líneas argumentativas y plásticas que apuntan al registro de mi entorno.*

**abstract;**

*With painting as a motif, I compiled and intervened a series of found objects and images from my home, with the intention of clarifying pictorial methods, aesthetics and techniques to identify a specific territory and how it relates to personal memory and identity. This project's approach, based on the concepts of «matter», «place» and «memory», constitute lines of argument and materic work which aim to document my surroundings.*







## **materia.**

*Las piezas que conforman este núcleo buscan una manera alternativa de presentar el «objeto pictórico», a través de los componentes tradicionales en la disciplina artística de la pintura y / o las acciones que relacionan las distintas formas de pintar.*





uno;

*soprote de aglomerado invertido, aguarrás,  
aceite de linaza, huevo de gallina y objetos de  
latón // medidas varias*



dos;

*mallas de papel estraza, papel albanene y cartulina  
escolar s/ papel ilustración // 76 x 61 cm [2]*





trece;

*cochinilla grana, solución de alcohol y manta en frasco de vidrio // 26.5 x 120 cm*

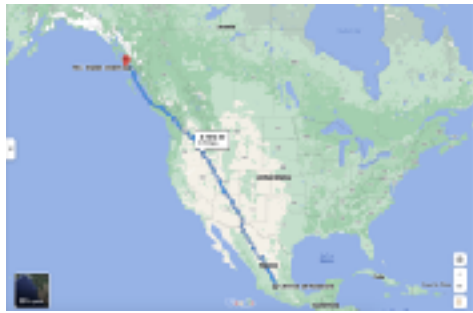




**catorce;**

*alambre de púas esmaltado //  
medidas variables*





**A&M Inc.**  
 A list of companies was searched in 1987. The Company list of business includes names of all other of same kind and program.

Company	Address	City	State	Country	Phone
Consumer Staples	10000 N. 10th St.	Seattle	WA	USA	206/734-1111
Wholesale - Staples	10000 N. 10th St.	Seattle	WA	USA	206/734-1111
Consumer Staples	10000 N. 10th St.	Seattle	WA	USA	206/734-1111
Wholesale - Staples	10000 N. 10th St.	Seattle	WA	USA	206/734-1111



costales de yute montados, inyección de tinta s/papel de algodón // 40. 60 cm [4]; 21.5 x 14 cm [2]

quince;



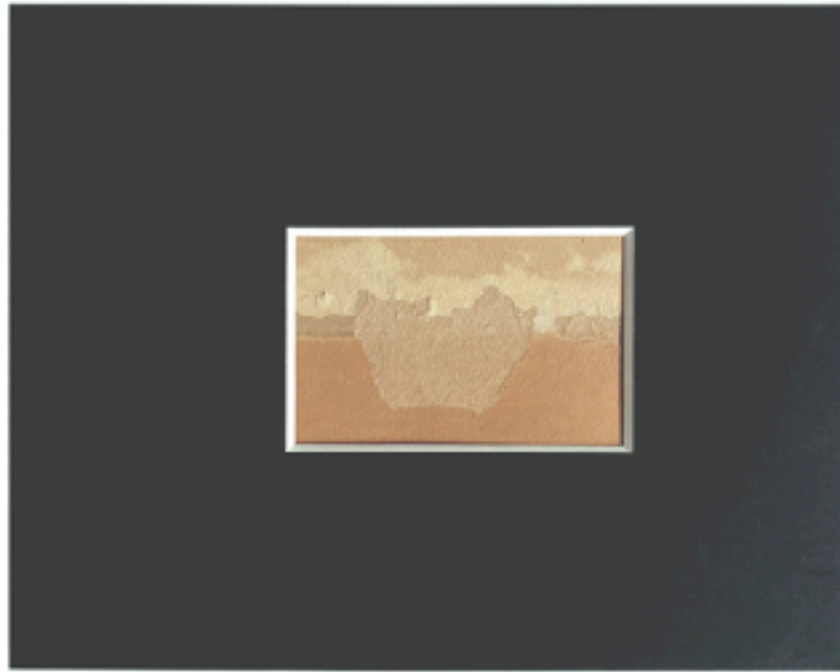
## memoria.

*Las piezas que conforman este núcleo buscan generar un archivo genealógico como una «cartografía de la memoria» a través de materiales relacionados con mi narrativa familiar.*



tres;

décollage en cartón batería recuperado // 36 x 28 cm [2]







**cuatro;**

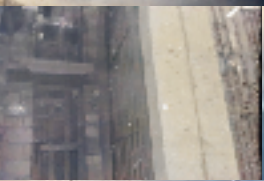
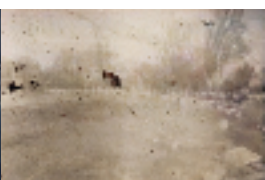
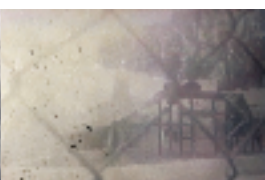
*décollage en mixta s/tela s/aglomerado; fragmentos de  
pintura en frasco de vidrio // 39 x 39 cm; 11ø x 15 CM*



**seis;**

*daguerrotipo c/marco de cartón; polvo dorado y esmalte  
alquidílico s/papel terciopelo; polvo dorado en frasco de  
vidrio esgrafiado // 10 x 15 cm [2]; 5 x 5 x 4 cm*









**ocho;**

*polvo y tinta s/impresiones fotográficas; revelado digital de negativos intervenidos // 15 x 10 cm (8); 1200 x 1000 px (96)*





**nueve;** impresión en relieve s/papel de algodón; fragmento de mesa de trabajo invertido // 91 x 64 cm [papel]; 89 x 30 cm

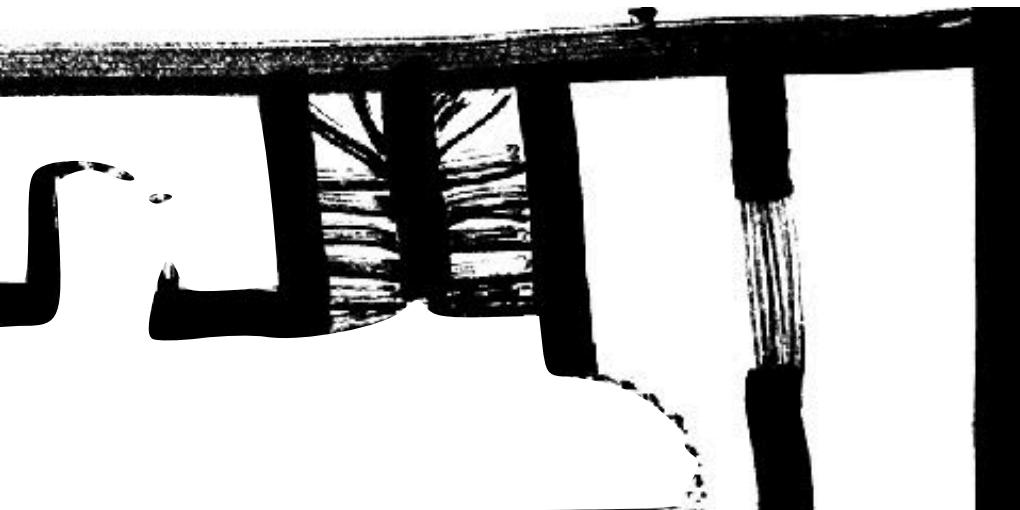
doce;

timbres postales s/caja de madera; habano // 19 x 6 x 4.5 cm

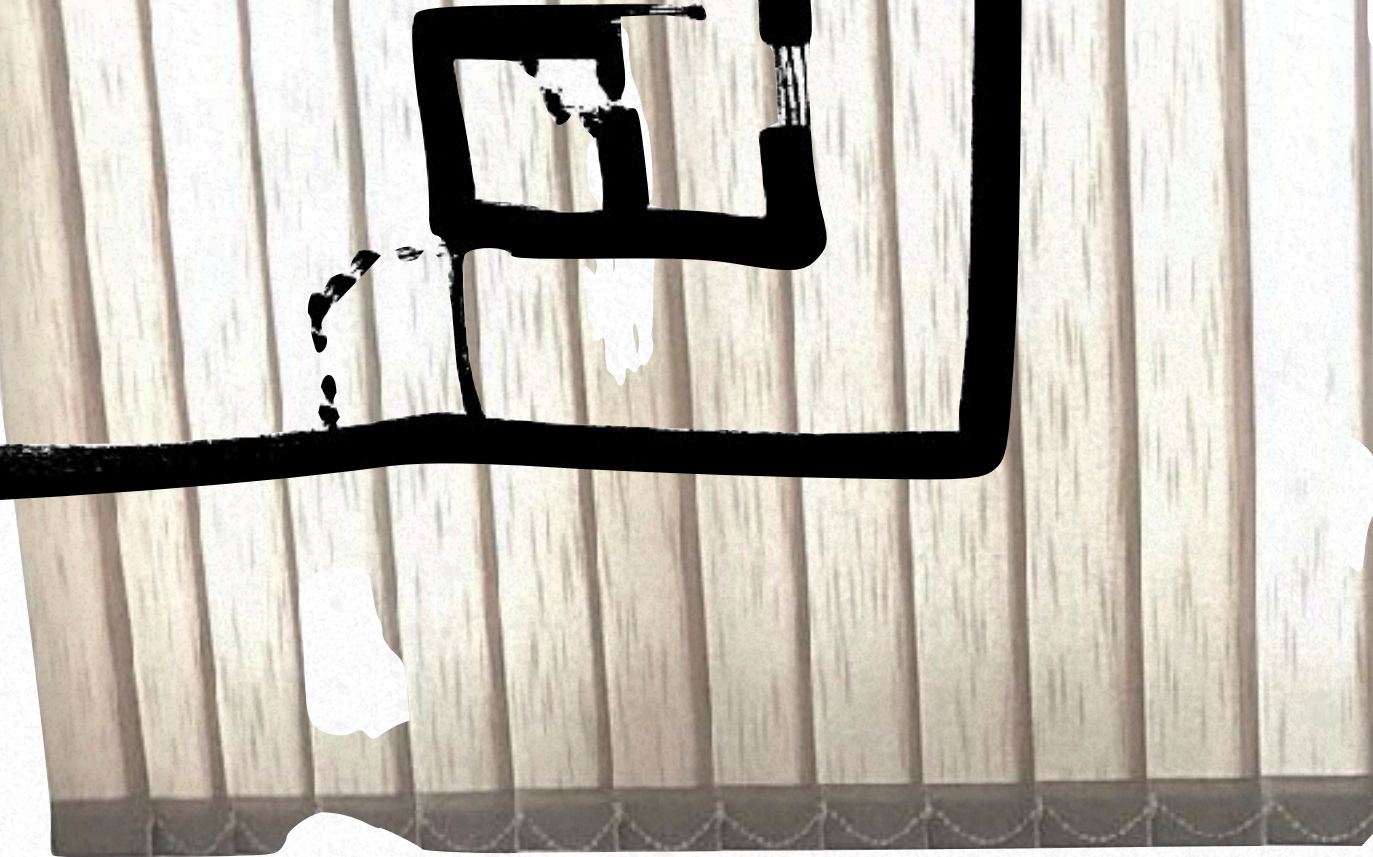


**dieciséis;**

*encáustica s/pedestal de pino; pincel recuperado //11 x 45 x 10,5 cm*







## lugar.

*Las piezas que conforman este núcleo buscan fungir como «documentos territoriales» y están conformadas por materiales directamente relacionados con el proceso de remodelación de mi casa*





cinco;

*impermeabilizante acrílico s/manta; impermeabilizante acrílico  
s/aglomerado // 120 x 45 cm; 20 x 20 cm [40]*



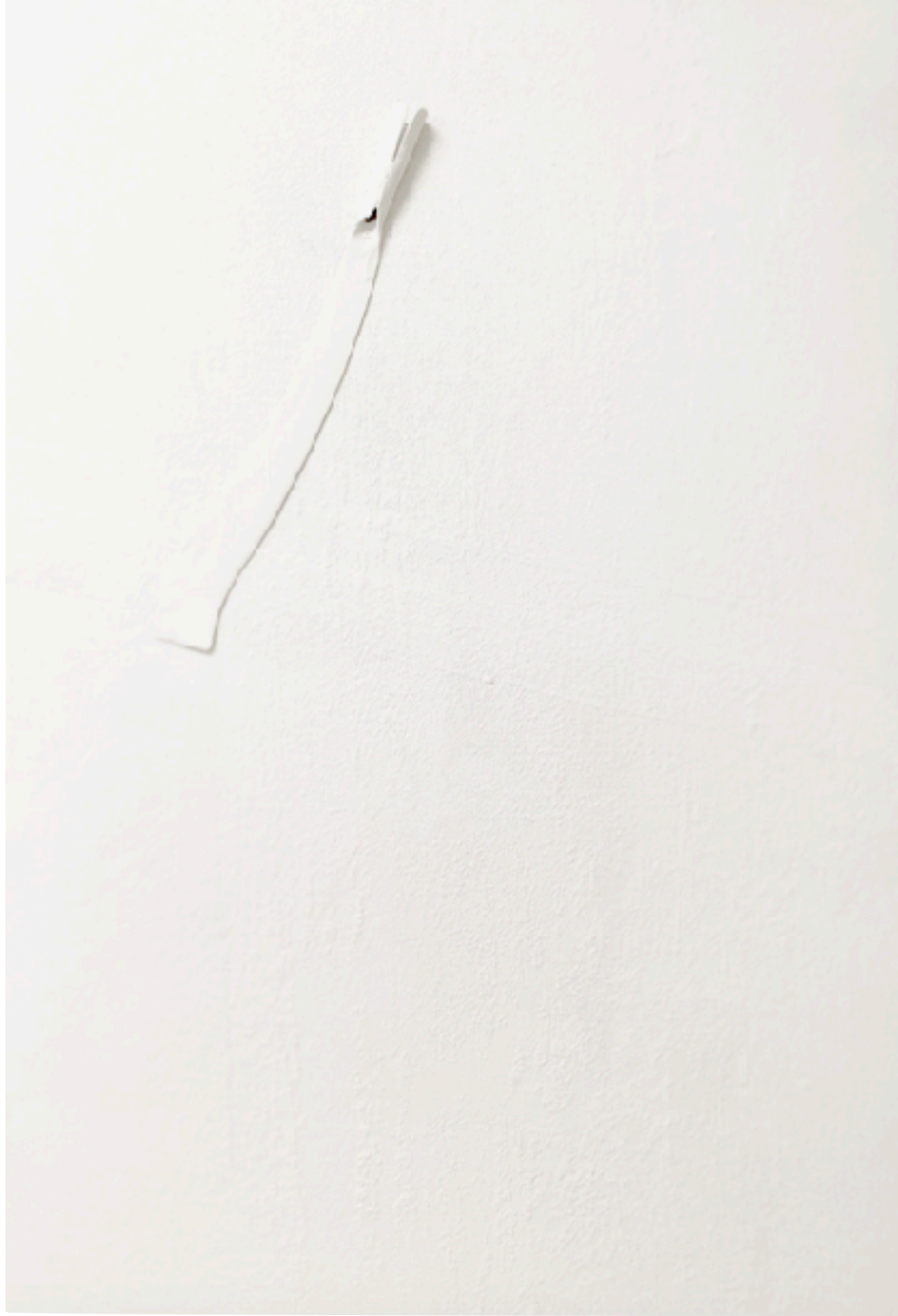






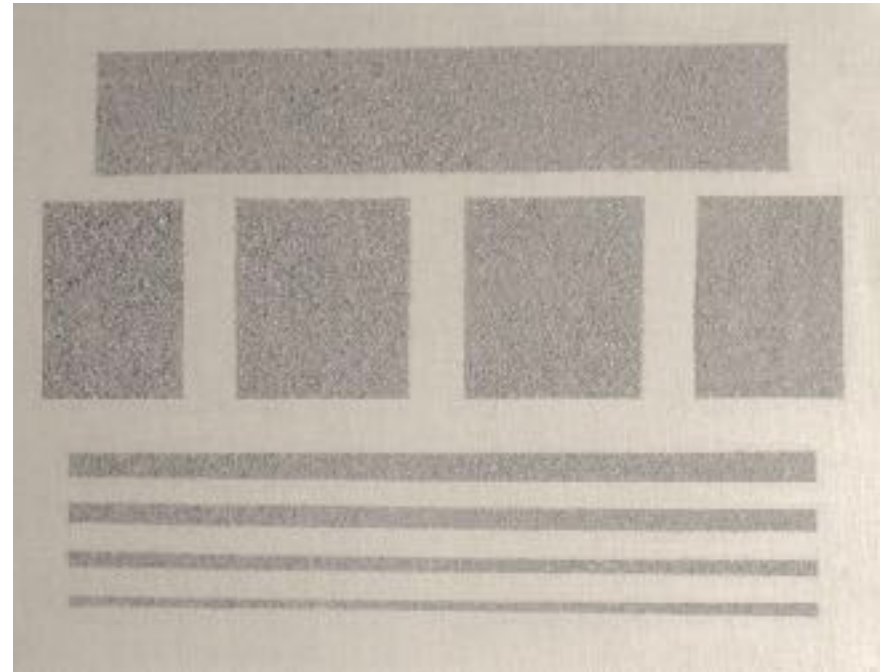
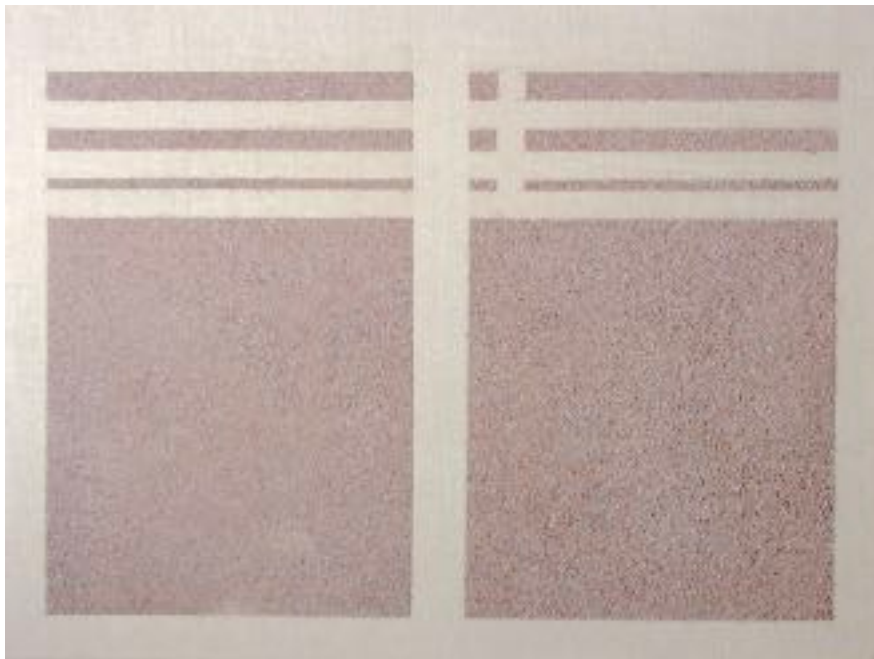
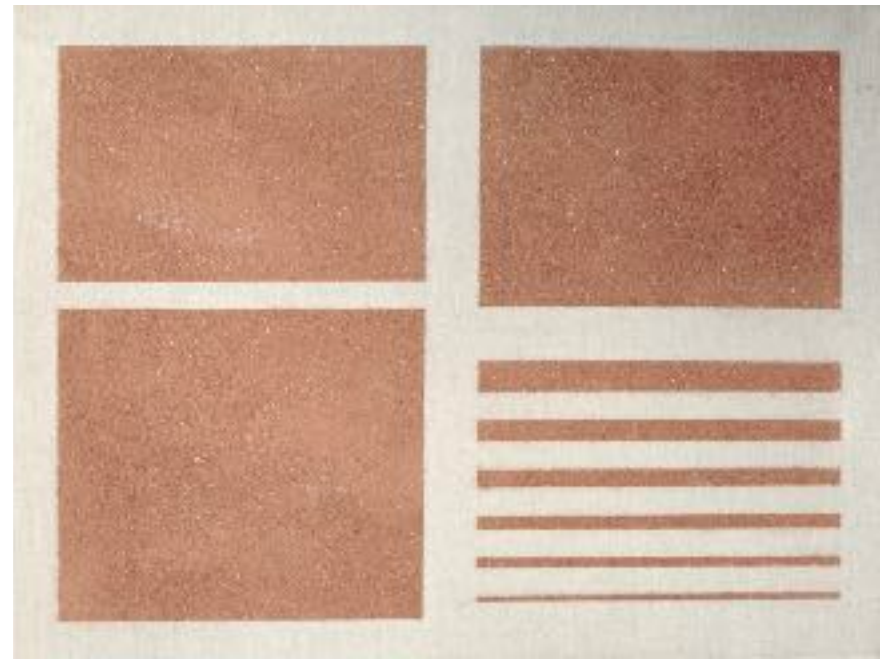
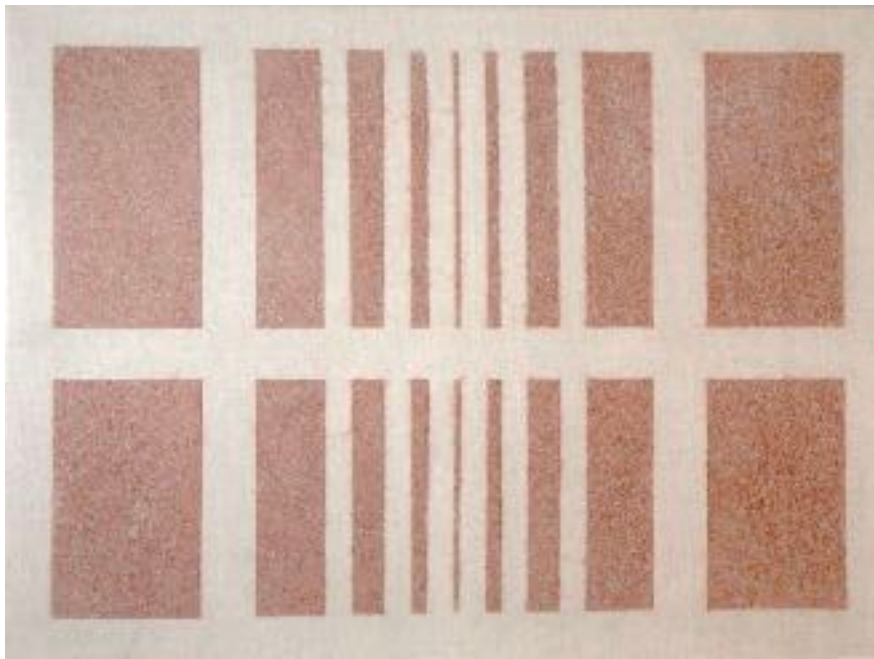
diez;

*pintura vinilica s/obra descartada // 80 x 120 cm*









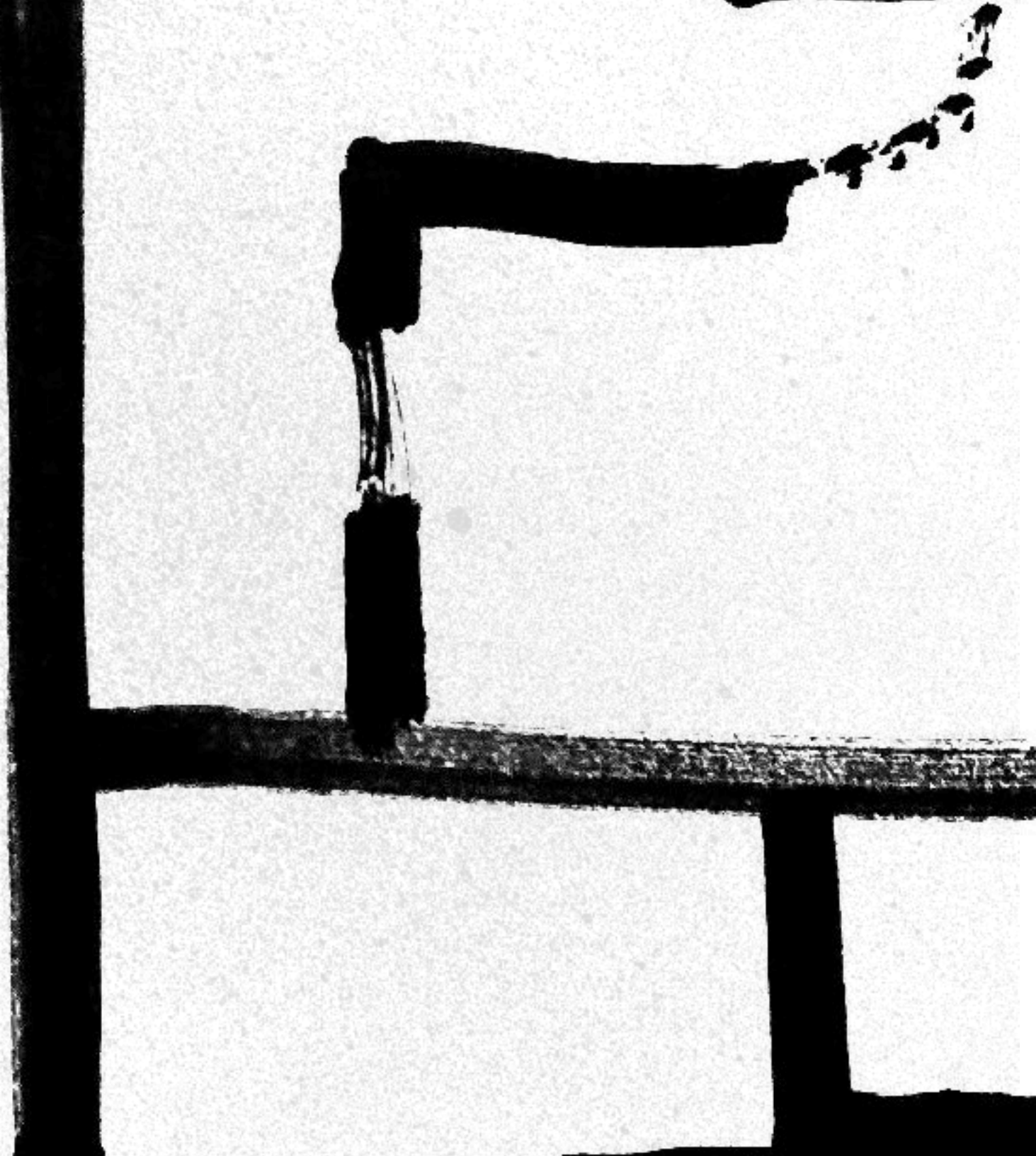
**diecisiete;**

*escombro molido y sellador vinilico s/lino // 80.5 x 60.5 cm [4]*





anexos.



# descriptivo.

## uno;

*El objeto principal de la obra consiste en un tablón de aglomerado que fungió como tapa y soporte para montaje de un grabado escolar. En su reverso tenía pruebas de pintura e instrucciones para realizar témpera de huevo. Gener  una colección de recipientes de lat n y los materiales necesarios para la realización de la técnica como un guiño al proceso pre-pictórico.*

## dos;

*Las mallas que componen las piezas las encontr  entre un altero de papeles en mi taller, siendo desecho de envios que se guardaron para el embalaje de futuras piezas. Hice uso de la relación formal con los mapas de dispersión y los estudios topográficos para sugerir paisajes ficticios.*

## tres;

*Realicé un décollage con un soporte de cartón batería que proteg  el reverso de una pintura realizada por Efraín Vargas. Esta última la regaló el artista a mi abuelo paterno, con quien llevaba una relación amistosa. Busqué una relación formal a través de la noción del paisaje rural, ampliamente trabajada por Vargas en su obra pictórica.*

## cuatro;

*Recuper  una pintura de mi padre, con quien comparto profesión, que presentaba desprendimientos. Retir  la carga m terica – blanco de españa, tinta, pigmento seco y sellador vinilico – para revelar una imagen. Mont  la tela sobre un soporte de aglomerado y guard  los fragmentos sólidos de pintura en un frasco de vidrio. El objeto perdió su valor monetario original al haber sido destruido. La acción funge como una memoria pictórica del trabajo genealógico y una re-evaluación de lo que significa pintar.*

## cinco;

*La obra es un políptico que consta de 41 pinturas realizadas con el sobrante del impermeabilizante que se us  para cubrir el techo de la casa. Me interesa resaltar la pictoricidad de un material cotidiano y jugar con la paleta de color de la edificación a partir de variaciones en el montaje y la escala, del gesto inmediato y de la repetic n monocromática.*

## seis;

*Hered  un daguerrotipo, originalmente de mi abuela paterna, que representa a dos personas de las cuales desconozco su identidad. Utilicé el papel terciopelo que cubr  el reverso de la impresión como soporte para después intervenirlo con polvo dorado que mi abuela usaba para manualidades, el cual también guard  en un frasco de vidrio. A través de este gesto evaluó la noción de retrato, pues el material me remite de manera directa a la identidad de una persona específica.*

## siete;

*Las fotografías fueron tomadas e impresas en el 2005 en un taller de fotografía. Guard  las impresiones y sus negativos hasta reencontrarlas después de sufrir daños accidentales. Repet  el proceso con los negativos, los cuales posteriormente digitalic  con una «app» en el teléfono. Con esta también agregué color a las fotografías en blanco y negro a través de su IA. La pieza en conjunto funge como un amuleto de mi infancia y una alegoría del proceso de recuerdo.*

## ocho;

*Encontr  una colección de reglas de costura que se compraron en una papelería del centro de Morelia. Las orden  por tono para efectuar instalaciones que se puedan modificar de acuerdo al soporte o espacio sobre el que se coloquen, renovándose cada vez que sea montada para ahondar en el «pintar» con cosas.*

## nueve;

*Us  por varios años una lámina de contrachapado sobre una puerta sólida de pino como mesa de trabajo, de la cual recuper  un fragmento. Realicé una impresión en relieve con tinta transparente de la superficie de la mesa, de tal forma que la pintura, barnices y cargas que no llegaron al cuadro quedaron registradas como una evidencia material del trabajo. Solía hacer pruebas de pasteles, lápices y tintas al reverso de la hoja, que muestro también como un documento pictórico accidental.*

## diez;

*Cubrí una pieza descartada con el sobrante de pintura vinilica que se us  para pintar la casa. El cuadro había sido trabajado con medios grasos, por lo que con el paso del tiempo las capas de pintura se desprenderán de la pieza, dejando ver los colores originales de la obra en un proceso de erosión similar al que padecen las paredes.*

## once;

*Recuper  el plástico que proteg  el suelo al momento de pintar los muros de la casa y seleccion  varios pedazos en función de generar una composición pictórica indirecta –marcada por el accidente y en relación a las técnicas de la pintura de acción–, recuperando el material que no qued  impregnado en la construcción como evidencia de un proceso plástico cotidiano.*

## doce;

*Tanto el puro como los timbres postales pertenecían a mi abuelo materno, quien emigró de Cuba una vez mi madre se estableció en México.  l mantenía comunicación con personas en los EE.UU. –y otras partes del mundo –por medio de cartas, de las que guardaba los timbres formando una colección. La pieza busca establecerse como alegoría del intercambio de productos e información a pesar del bloqueo comercial que sostienen estos países.*

## trece;

*Introduce grana cochinilla dentro de un frasco que mi abuelo materno utilizó para guardar mezcal. Utilicé alcohol como medio, el cual fui diluyendo por partes a la par de introducir retazos de manta de algodón. El tono de la pieza fluctúa con el tiempo, jugando con la noción tradicional de la pintura como un soporte, un pigmento y un aglutinante para componer una «pintura viva».*



## **catorce;**

*Esmalté con pintura en aerosol un alambre de púas que formó parte de un cuadro descartado. La pieza busca adecuarse al espacio expositivo como escultura tradicional, de pared o móvil para formar un «dibujo» en el espacio. A la vez, se puede leer como alegoría a la sobre-apreciación del límite territorial, síntoma del proceso creciente de «bunkerización» de la casa.*

## **quince;**

*Originalmente, los costales montados en bastidor industrial empacaban frijoles pintos. Los costales presentan símbolos arquetípicos, como lo son un sombrero, la leyenda «Party» y la propia imagen del frijol – sobre todo pensando su relación con la injuriosa «beaner»—. Presento los datos de la empresa empacadora recuperados de la página web de Bloomberg, y la ruta a pie desde el punto de compra hacia la dirección proporcionada por el registro financiero, sugiriendo un simil con los procesos migratorios.*

## **dieciséis;**

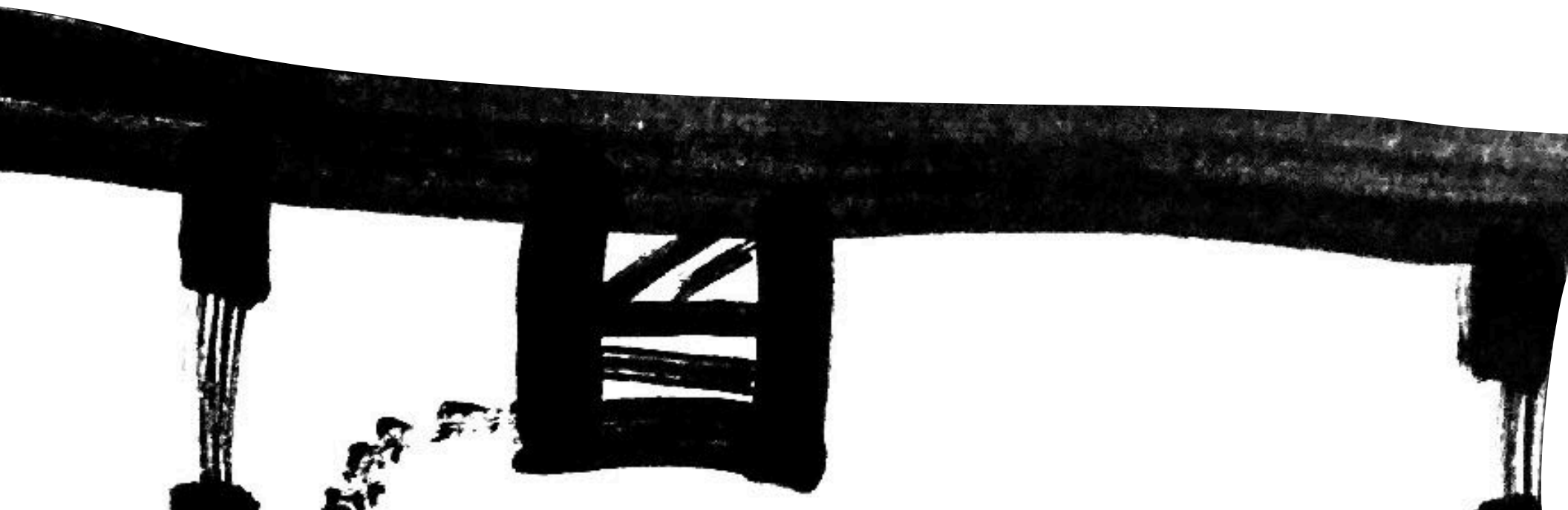
*La pieza está conformada por un pincel antiguo y un vaciado de encausto sobre un pedestal recuperado. Tanto el pigmento con el que se realizó la mezcla como la herramienta pertenecían a Juan Soriano – quien fue mi tío abuelo y nunca pude conocer– quien los regaló a mi padre hace años. La obra juega con la tradición pictórica, el trabajo genealógico y la noción de homenaje adjudicada a la escultura en pedestal.*

## **diecisiete;**

*Catalogué varias piezas de escombros resultante del proceso de remodelación de la casa por sus contenidos de ladrillo y concreto respectivamente. Moli los pedazos con un marro, lo cual generó cargas en distintas tonalidades que fijé en bastidores de lino como una forma de guardar una memoria o registro de la casa pintando literalmente con ella.*

## **dieciocho;**

*Generé una imagen digital por medio del programa de inteligencia artificial Midjourney bajo el comando «a map of my house» / «un mapa de mi casa». A su vez, escaneé los planos de una remodelación comisionada por el antiguo dueño de mi ahora hogar. Estos planos difieren bastante del estado actual de la edificación, que ha sido modificada con el paso de los años desde que mi familia la adquirió. Las imágenes están pensadas para presentarse juntas, siendo ambas proyecciones erróneas del espacio representado.*



bitácora de objetos.



## bitácora del espacio.







