



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
Programa de Posgrado en Artes y Diseño  
Maestría en Artes Visuales (Orientación Escultura)  
Facultad de Artes y Diseño

## LA POÉTICA DEL ASOMBRO EN EL LENGUAJE ÍNTIMO DE LOS OBJETOS

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

Maestra en Artes Visuales

PRESENTA:

**Mariana Romero Valencia**

---

---

DIRECTORA DE TESIS  
Mtra. Ana Mayoral Marín  
Facultad de Artes y Diseño

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Mtro. Juan Martín Vázquez Kanagusico (FAD, UNAM)  
Mtro. Ignacio Granados Valdéz (FAD, UNAM)  
Dr. Horacio Castrejón Galván (FAD, UNAM)  
Lic. Francisco Quesada García (FAD, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2018



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.



La poética del asombro, como estrategia creativa, consiste en subvertir la percepción convencional que nos vincula con el mundo, para reavivar la riqueza oculta de las cosas ordinarias y jugar a crear un nuevo orden, uno al servicio de la imaginación.



Mariana Romero Valencia

## La POÉTICA del ASOMBRO en el LENGUAJE ÍNTIMO de los OBJETOS

Mariana Romero Valencia

La poética del asombro en  
el lenguaje íntimo de los objetos

Tesis de Maestría en Artes Visuales  
Facultad de Artes y Diseño UNAM



*Para todos los recolectores de asombro,  
para todos aquellos que han logrado  
convertir las cosas ordinarias  
en artefactos poéticos.*

*La imaginación no es otra cosa que  
el sujeto transportado dentro de las cosas.*

– Gastón Bachelard

*Asignamos a las cosas un significado de sentido unívoco con  
el fin de orientarnos en el mundo, para favorecer el conocimiento teórico y  
práctico, pero raspamos de ellas sus múltiples significados y olvidamos  
sus valores simbólicos y afectivos.*

– Remo Bodei

*Como la memoria involuntaria, coleccionar es un desorden productivo,  
una forma de remembranza práctica en la cual los objetos se introducen en  
nuestras vidas y nosotros en las suyas.*

– Adolfo Vázquez Roca

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Facultad de Artes y Diseño y a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme un espacio y un tiempo para desarrollar un proyecto de investigación y creación artística, en especial a todos los profesores y alumnos con los que en esta etapa de mi formación tuve la oportunidad de compartir reflexiones, dudas, avances de mi proyecto y también otro tipo de experiencias que alimentan y motivan a la creación.

Agradezco también a la FAD por el apoyo brindado para realizar una estancia de movilidad en la Universidad Complutense de Madrid, ya que, como podrá verse reflejado a lo largo del texto, muchas de las experiencias y encuentros que sucedieron allá fueron clave para el desarrollo de este trabajo.

Agradezco en especial a mi tutora Ana Mayoral Marín por toda la escucha, la paciencia, la motivación, por ser siempre comprensiva sin ser complaciente, por el ojo crítico y la lectura minuciosa, por compartirme también sus propios procesos creativos, por inspirarme a hacer una bitácora e instarme a montar una exposición, por creer en las propuestas aún antes de ver los resultados, por el acompañamiento preciso y necesario y también por la amistad.

A Laura por haberme hecho el diseño editorial de la tesis, por su infinita paciencia y disposición.

A mis padres por su apoyo incondicional, por estar, por dejarme ser e impulsarme a crecer y a crear, por ser parte de lo que soy y por ser lo que son también. Por que nunca les han importado los títulos, las calificaciones y los méritos externos y en cambio nos han transmitido el gusto por seguir estudiando y crecer profesionalmente. Por no presionarme para seguir el camino que la sociedad marca y proporcionarme las condiciones para hacer mi propio camino.

A mi mamá, por todo lo que has aportado en mis procesos creativos, por la generosidad infinita que despliegas, por enseñarme a dotar los espacios de vida y por transmitirme todo lo que

valorar en las pequeñas cosas, por las aficiones compartidas, por traerme siempre tesoros de tus viajes, por valorar y entender a profundidad lo que hago, por el tiempo y por la escucha durante este proceso, por todas los libros que me prestaste acerca de la memoria, por ser la mejor correctora de estilo y las asesorías en metodología de investigación.

A mi papá por fomentar desde siempre la creatividad y la sensibilidad artística en mi vida, por mostrarme que todas las cosas tienen una historia y por tener siempre historias que contar sobre cada cosa y lugar. Por enseñarme a apreciar otro tipo de belleza, por enseñarme a pensar y a cuestionar. Por el cariño, la escucha y la ecuanimidad.

A Javier por el amor y toda la vida compartida. Por haberme impulsado a crecer como artista, por escribir el texto de mi primer exposición y lograr capturar con palabras más aún de lo que yo misma podría ver en lo que hago, por todos los proyectos y lecturas que hemos compartido y que me han inspirado en este trabajo. Por ayudarme a concebir y materializar la exposición *Micro-universos en expansión*, por resolver el montaje y dar un lugar a cada cosa, por haber hecho posible la magia de transformar por completo un espacio. Por aportarme claridad, confianza y ecuanimidad en mis momentos de confusión. Por las caminatas, los viajes y los momentos de contemplación, por ayudarme a encontrar un equilibrio entre la disciplina y el ocio que son necesarios para hacer florecer la creatividad.

A Daniel, mi hermano, por crecer juntos, por tu sentido del humor, por marcar el camino y ser un ejemplo y sobretodo por haberme regalado dos bellos sobrinos. Agradezco también a Paula por el apoyo constante y por ser parte de la familia.

A mi abuela por las caminatas en la playa para recoger caracoles, por heredarme tu colección de tesoros marinos, por todas las historias que me has contado y ayudarme a entender la importancia de la memoria. A mi tía Mary por ser mi primer maestra de arte, por la entrevista y todo lo que me has compartido. A mis primas, Sofía y Anahí por haber compartido mis ensoñaciones de infancia y porque todos los recuerdos que inspiraron esta investigación se remontan a las infinitas horas que pasábamos jugando y creando.

A mis amigos por ser pilares, por ser partes sustancial de mi vida y mi comunidad más cercana, por acompañarme y poder

compartirles parte de este proceso. A Abril por la entrevista y todas las conversaciones, por dejarme siempre con preguntas y ayudarme a desplegar las ideas, por recordarme lo esencial y hacer florecer la vida. A Yamile por la fortaleza y el contraste, por la confianza y la complicidad, por creer en mi arte y por inspirarme con lo que haces. A Amanda por la belleza y la luminosidad, por poder compartir el arte y la vida. A María José por todos los momentos compartidos, por ser ejemplo de libertad y fortaleza, por tu presencia interna y por cuidar el vínculo aún en la distancia. A Emilian por la escucha y la amistad, por mostrarme lo que significa el compromiso con un proyecto de vida y de tesis, por la agudeza crítica, el cariño y el sentido del humor. A Gabriel por la confianza y el cariño, por ser parte de mi crecimiento personal y artístico y la amistad que permanece. A Yazmín por tu autenticidad y por tu amistad de tantos años, por la entrevista y por haberme compartido tu visión mágica sobre las cosas. A Sofía y a Citlali por la amistad que perdura, por todo el cariño y la confianza. A Marisol, Bale y Viri por todo lo que compartimos en Madrid y lo que ello significó para el desarrollo de este trabajo.

Agradezco también a todas las personas que me permitieron entrevistarlas o que he tenido la oportunidad de conocer personalmente y me han inspirado con su trabajo artístico: Yani Pecanins, Lula Acuña, Carlos Coyoc, Leticia Ruifernández, Pep Carrio, Shaday Larios y Jomi Oligor.

A todos los amigos, familiares y desconocidos que han asistido a mis exposiciones, que me han aportado retroalimentaciones, que han ayudado a completar el ciclo de comunicación y que con ello han dado sentido a las propuestas que he presentado.

A Itandehuitl por abrirme un espacio en tu clase de la Esmeralda, a Liliana Ang por todo el apoyo en *Espacio Fidencia* y todos los que compartieron conmigo en el taller-laboratorio de *Arqueología poética*.

Y finalmente, a todos los autores en cuyas obras me apoye para pensar, reflexionar, cuestionar, comprender y poder escribir esta tesis.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	15
<b>Capítulo I: Proyecto artístico personal</b> .....	21
1.1 Proceso y evolución de la producción artística .....	22
1.1.1 Antecedentes del proyecto .....	22
1.1.2 Primeros pasos: Entrevistas, ejercicios formales y bitácora .....	28
1.1.3 Proyecto expositivo: <i>Gabinete de Asombros</i> .....	35
1.1.4 Libro de artista: <i>Ventana: Micro-universos</i> .....	39
1.1.5 Proyecto expositivo: <i>Micro-universos en expansión</i> .....	58
1.2 <i>Arqueología poética</i> : Taller-laboratorio de arte-objeto .....	61
1.3 Reflexiones en torno al proceso creativo .....	68
1.4 Caos y orden como principios creadores .....	72
1.4.1 Diversas personalidades y formas de relacionarse con las cosas .....	79
1.4.2 Entrevista a Leticia Ruifernández .....	86
1.5 Investigación artística .....	89
<b>Capítulo II: Contexto y referentes artísticos</b> .....	91
2.1 Revisitando los movimientos de vanguardia .....	93
2.1.1 Del objeto artístico al objeto cotidiano como obra de arte .....	93
2.1.2 La subversión de los objetos en las corrientes Dadaísta y Surrealista .....	98
2.1.3 La materialidad y el gesto en los movimientos Povera y Antiforma .....	99
2.2 Artistas como arqueólogos del presente .....	102
2.3 El reordenamiento del mundo: la reinención de los gabinetes de curiosidades .....	109
2.4 Ficciones y poéticas de los objetos recuperados .....	115
2.4.1 Sobre mi encuentro con Yani Pecanins .....	117

2.4.2 El descubrimiento de <i>La máquina de la soledad</i> , teatro documental del objetos .....	125
2.4.3 <i>El museo de la inocencia</i> de Orhan Pamuck .....	130
2.4.4 <i>El museo del tiempo</i> y la <i>Biblioteca de cuerdas y nudos</i> de José Antonio Portillo .....	135
<b>Capítulo III: Ensayos</b> .....	139
3.1 <i>Infancia sin fin. Juguetes, anhelos y animismo de la materia</i> ...	141
3.1.1 Objetos y fenómenos transicionales .....	142
3.1.1 Imaginación poética, ensoñación e infancia.....	145
3.1.3 Objetos mágicos, fetiches y juguetes .....	149
3.2 <i>El objeto encontrado como caminata</i> .....	159
3.2.1 Coleccionismo, recolección y objetos encontrados .....	159
3.2.2 La caminata como estrategia creativa.....	166
3.2.3 El proceso creativo como viaje .....	171
3.3 <i>Jardín interior, mis capas de piel</i> .....	175
3.3.1 La especie humana y el mundo natural.....	176
3.3.2 En torno a la noción de casa, guarida, habitación .....	177
3.3.3 Paraíso terrenal .....	181
3.3.4 Las cinco pieles de Hunderwasser .....	184
3.3.5 El jardín en movimiento .....	188
3.3.6 La naturaleza como redención en la trayectoria de Sebastián Salgado.....	193
3.3.7 Derivaciones del jardín interior .....	197
3.4 <i>Memoria viva, archivo imposible</i> .....	199
3.4.1 Memoria indómita: La magdalena .....	203
3.4.2 Contenedores como espacio metafórico.....	205
3.4.3 Nuestro cerebro es algo más que una máquina ...	207
3.4.4 Memoria y ficción .....	208
3.4.5 Memoria, identidad y cultura material.....	210
3.4.6 Memoria y búsqueda de trascendencia.....	214
3.4.7 Los objetos como testimonio del pasado.....	216
3.4.8 Experiencia y representación .....	219
3.4.9 Cultura del envase .....	223
3.4.10 Memoria, ausencia y olvido .....	226
3.4.11 Memoria, historia y prácticas artísticas	

contemporáneas .....	228
3.4.12 Memoria y archivo .....	233
3.4.13 Los estratos de la memoria en la obra de Patricio Guzmán.....	235
3.4.14 Los hilos de la memoria .....	239
<b>Conclusiones</b> .....	241

## INTRODUCCIÓN

El documento que aquí presento es el resultado de un proceso que se extendió más de tres años y cuyo eje principal fueron las reflexiones que se derivan de mi creación artística y al mismo tiempo la impulsan y retroalimentan. Dicha producción se ha manifestado principalmente en medios como ensamblaje o arte objeto, collage, escultura en cerámica y libro de artista.

Siendo un proyecto de naturaleza artística, las vivencias y memorias personales se entremezclan con las líneas conceptuales de investigación y con los aspectos metodológicos propios del proceso creativo. En dicho sentido me interesa hablar no solamente de mi experiencia, sino desde ella, compartir una visión personal que no entiendo como una subjetividad aislada de todas las demás, sino como una que se edifica a través de incontables interconexiones: entre ideas, conceptos e intuiciones, en las que el pensamiento y el acto individual se nutren y expresan junto con pensamientos e imaginarios colectivos.

La problemática principal que ha motivado esta investigación es la relación entre las personas y las cosas. Aquí se analizan los múltiples y variados vínculos que las personas establecen con los objetos que les rodean. En la cualidad de las interacciones entre los sujetos y los objetos que ellos significan podemos apreciar los rasgos culturales que configuran la identidad de un individuo o una colectividad determinadas. Y la premisa principal que aquí planteo es que dicha relación nunca es puramente instrumental, sino que por el contrario está siempre cargada de sentido, de memoria, de afectividad, de simbolismo, etc.

Desde una perspectiva artística todas estas características son detonantes para la exploración, la apropiación y la reinterpretación desde una mirada poética. Con ello quiero decir que cuando un objeto es encontrado, recuperado, intervenido o descontextualizado por un artista, éste abandona todos sus valores utilitarios para convertirse en un símbolo, en lenguaje, de la mis-

ma manera que los colores y las formas actúan dentro del espacio de un lienzo al entrar en contacto con alguien que lo observa.

En cuanto a los ejes conceptuales, la noción de objeto y de cosa nos podrían conducir hacia una extremadamente basta y compleja reflexión filosófica que podría ser motivo de otras tesis puramente teóricas. En este caso, para comenzar a explorar el tema desde la sensibilidad y la creación artística, tomé de la Real Academia de la Lengua Española una definición de objeto que me ayudó a orientarme en un principio:

Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad por parte del sujeto, incluso este mismo.<sup>1</sup>

La etimología de la palabra nos dice que el objeto [Del latín *obiectus*, formada del prefijo *ob* (sobre, a causa de, tener enfrente de los ojos) y *iacere* (lanzar, arrojar)]<sup>2</sup> es aquello que es puesto frente a nosotros. En el lenguaje común solemos establecer una clara distinción entre sujetos y objetos, los objetos son observados, transformados, creados, manufacturados, utilizados o analizados por los sujetos, es decir por nosotros, los seres humanos. Por otro lado, cuando decimos objeto nos referimos casi siempre a un ente material y concreto que podemos percibir a través de los sentidos, aunque también podemos denominar algún tipo de entidad abstracta, como una idea, una situación, un “objeto de estudio”, etc. Entendemos casi siempre que los objetos son cosas que han sido creadas o manufacturadas artificialmente, aunque también puede ser un objeto una piedra, una concha o un tronco que fueron extraídos y aislados de su entorno natural, y se convierten en objetos en el momento en que ejercemos esta acción sobre los mismos. En dicho sentido la noción de objeto está fuertemente permeada por una visión positivista occidental en la que nos percibimos como entes separados del mundo natural y necesitamos clasificar, diseccionar, fragmentar y transfigurar lo que extraemos de la naturaleza para entenderlo.

En cuanto al significado de la palabra cosa, algunos de los autores

<sup>1</sup> <http://dle.rae.es/?id=QmweHtN>

<sup>2</sup> SEGURA Munguía Santiago (2006), *Diccionario por raíces del latín y de las voces derivadas*, Universidad de Dusto, Bilbao, España. <http://etimologias.dechile.net/?objeto>,

que he tomado como referencia señalan que es bastante más amplio y difuso que el de objeto.

El significado de “cosa” es más amplio que el de “objeto”, ya que comprende también a personas o ideales y, más en general, a todo lo que importa o por lo que se tiene mucho interés (...) Investidos de afectos, conceptos y símbolos que individuos, sociedad e historia proyectan, los objetos se convierten en cosas, y se distinguen de las mercaderías en cuanto simples valores de uso, de intercambio o expresiones de *status symbol*.<sup>3</sup>

Partiendo de esta perspectiva cuando decimos “las cosas” tenemos mucho más posibilidades de ver entremezclada nuestra propia interioridad con ellas. Gracias a ello el concepto de cosa nos sirve también para entretrejer otros conceptos que se volvieron claves en este trabajo y todos hacen referencia al momento en que los objetos o las cosas rebasan su función utilitaria y se vuelven parte del entramado afectivo de nuestra vida cotidiana. Decimos entonces que las cosas tienen vida propia, que tienen una intimidad, les atribuimos cualidades mágicas, se convierten tal vez en amuletos o talismanes (hay cierto fetichismo y cierto animismo que aquí me interesan, pero hay que acotar también esos conceptos). No hay una concesión total de poder en los objetos, sino que existe cierta consciencia de lo que proyectamos en ellos y de que nunca tienen un significado o un valor por sí mismos. Para reforzar esa idea cito las palabras de Leticia Ruifernández, en una de las entrevistas que realicé durante esta investigación:

Los amuletos sirven como recordatorios de la fuerza, de la capacidad de vivir el milagro, del poder de creación de vida que tenemos. Cuando nos sirven para recordar eso, son maravillosos. El problema es cuando le traspasamos ese poder que tenemos nosotros al objeto y nos creemos que sin el fetiche no hay dios.<sup>4</sup>

Esta ambivalencia se expresa de forma muy clara en los juegos solitarios de los niños con sus juguetes (o cualquier objeto que

<sup>3</sup> BODEI Remo (2009), *La vida de las cosas*, Amorroutu, Buenos Aires-Madrid.p36

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Leticia Ruifernández, ilustradora. (El subrayado es mío)

utilicen como tal), los cuales tienen una relación muy estrecha con la mirada de un poeta o un artista (algo que abordaré más adelante, en uno de los ensayos que presento).

En medio de una cultura material marcada por el fetichismo hacia las mercancías que deriva en consumismo compulsivo, así como la sobreproducción de objetos superfluos que rápidamente se convierten en basura acumulada en los alrededores de las grandes urbes y las profundidades del océano, me ha interesado observar las contradicciones que se expresan en nuestras diversas formas de crear vínculos hacia las cosas que nos rodean y lo que las mismas representan de nuestra capacidad de respuesta, resistencia o adaptación a la inercia devoradora del mito del progreso, aún vigente en nuestras sociedades. Aunado a ello, con la introducción acelerada de nuevas tecnologías de comunicación e información nuestra percepción del tiempo y el espacio se encuentra en constante transformación. En dicho sentido las propuestas artísticas contemporáneas que abordan estas problemáticas pueden llegar a ser representativas para la comprensión de muchos fenómenos paradójicos que experimentamos actualmente.

Ahora bien, en cuanto a la estructura del documento, ya que la escritura del texto ha buscado ir de la mano de los procesos de creación artística que he llevado a cabo, su desenvolvimiento ha tenido una naturaleza muy similar a los mismos y por lo tanto el formato ha tenido que ajustarse a un desarrollo intuitivo. “Por su ausencia de límites pensar sobre el caminar se asemeja mucho al caminar mismo” expresó Rebeca Solnit en su libro sobre la historia del caminar, de igual manera me he sentido en muchas ocasiones al tratar de acotar o definir hasta donde es pertinente divagar mientras escribo.

Por lo tanto, después de replantear el índice varias veces, finalmente decidí dedicar el **Primer capítulo** a hacer una narración descriptiva del *Proceso y evolución de la producción artística* porque fue siempre el eje que definió las rutas a seguir y creo que es lo primero que deben conocer para aproximarse a este trabajo. Hice un recuento de lo que me pareció más relevante de mis procesos de creación, comenzando por los ejercicios, la bitácora y entrevistas que realicé los primeros dos semestres y continuando con la exposición *Gabinete de asombros* que realicé durante mi estancia de investigación en Madrid en Diciembre de 2014, así como el proyecto final de libro de artista *Ventana: Micro-universos* y la exposición *Micro-Univer-*

*so en expansión* que realicé en Diciembre de 2015, con los cuales me propuse concluir la producción artística de este período. Como consecuencia de dichos procesos vino el taller-laboratorio de arte objeto *Arqueología poética* que impartí en el 2016 con la intención de compartir mi experiencia y acompañar los procesos creativos de otras personas interesadas en todas las temáticas que he abordado. En dicho capítulo también incluyo algunas reflexiones personales en torno al proceso creativo y a la investigación artística, así como hacia los conceptos de acumulación, orden y desorden y diversas formas en que algunas personas conocidas se relacionan con sus cosas.

En el **segundo capítulo** hago una breve revisión de diversos creadores, proyectos y obras específicas que durante este periodo me sirvieron como referente para comprender diversos aspectos de mi búsqueda personal como artista. Dichos referentes están presentados a partir de una edición de mi bitácora personal, en la que fui registrando todo clase de cosas que me inspiraban, por lo que no hay una intención de abarcar o constreñirme a algún periodo, grupo o corriente artística en particular, aunque si existe en todos los casos un interés por la cultura material y el valor simbólico, afectivo o metafórico de los objetos.

El **Tercer capítulo** está conformado por cuatro ensayos que surgieron a partir de la propuesta del libro de artista *Ventana: micro-universos* y en los que me propuse desarrollar los mismos conceptos que iba a explorar de forma visual y plástica en la creación de dicha pieza. Estos son *Infancia sin fin*, pensando en la infancia como un símbolo que representa el umbral hacia la ensoñación y la imaginación desbordada, *El objeto encontrado como caminata*, donde exploro algunas de las estrategias que me han llevado a despertar el asombro y reencontrarme con la magia del instante, *Jardín interior, mis capas de piel*, en el que abordo la noción de casa y jardín como extensión del cuerpo y frontera entre la piel y el entorno natural; y por último *Memoria viva, archivo imposible*, una reflexión sobre la memoria como lugar, un laberinto misterioso donde se encuentran entre sí los tiempos distantes. Conforme los fui desarrollando me di cuenta que estos micro-universos han estado presentes desde antes de que pudiera darles un nombre y continuaran expandiéndose o derivando sus cauces hacia nuevos campos de exploración. Por otro lado, al sumergirme en la escritura del tercer capítulo, descubrí que el ensayo resulta ser el formato más congruente para acompañar de forma reflexiva los

procesos creativos que describí en el primer capítulo. Entonces me permití conectar con bastante libertad y soltura, ideas y experiencias propias con diversas lecturas y referentes artísticos.

Para finalizar me gustaría compartir que la construcción de esta tesis ha sido como armar un gran rompecabezas en que muchas de las piezas se encontraban desdibujadas y cuyas formas se fueron esclareciendo poco a poco, a través de muchos momentos de reflexión, de creación y también de silencio y contemplación.

No exagero cuando digo que esta aventura ha sido una de las más complejas, desafiantes y enriquecedoras de toda mi vida. Principalmente porque me confrontó con diversos quehaceres que nunca antes había abordado de una manera tan intensa, precisamente todos aquellos relacionados con la investigación, el planteamiento y la escritura de un texto como éste y al mismo tiempo su concordancia con la producción artística que le acompaña. Gracias a ello he podido reflexionar sobre las contradicciones de nuestra cultura material, sobre las posibilidades creativas o enajenantes que pueden establecerse en las relaciones entre las personas y las cosas, sobre las distinciones entre el coleccionismo, la recolección y la acumulación, así como la propia naturaleza del proceso creativo y la búsqueda del asombro en lo cotidiano, lo cual me ha ayudado a esclarecer mis posturas ante la creación artística y también ante la vida misma (las cuales por supuesto se encuentran entremezcladas). Espero que así como me hizo crecer a mi, la lectura de este texto, pueda también ser fuente de reflexión e inspiración para otras personas que se sientan identificadas con esta búsqueda.

## CAPÍTULO I

### PROYECTO ARTÍSTICO PERSONAL

### 1.1 Proceso y evolución de la producción artística

Tal como mencioné en la introducción, el desarrollo de todas las propuestas que a continuación describiré fue el eje que determinó en muchos sentidos la estructura de esta tesis y es por esa razón que constituye el primer capítulo. En los ensayos que conforman el capítulo III vuelvo a hacer referencia a algunas de las piezas y proyectos expositivos que describo a continuación, en relación con otros conceptos e ideas que se van desarrollando.

#### 1.1.1 Antecedentes del proyecto

Hacia finales del año 2011 comencé a elaborar una serie de ensamblajes escultóricos utilizando *objetos personales* que necesitaba resignificar, así como *objetos encontrados* en viajes y caminatas. La afición por recolectar y almacenar pequeñas cosas aparentemente insignificantes (como piedras, caracoles, conchas, cuentas de collares rotos, cajas, cartas, semillas, miniaturas y otras curiosidades) está presente en mi vida desde que tengo memoria, sin embargo no había encontrado hasta ese momento la manera de incorporarlos dentro mi obra. A partir de entonces me dediqué a intervenir diversos tipos de soportes tridimensionales que tienen la característica en común de ser contenedores (cajas, cofres, alhajeros, maletas; y posteriormente muebles como roperos, mesas, sillas, etc). Durante este periodo no realicé ningún tipo de planeación ni llevé a cabo bocetos o anotaciones previas de las piezas que elaboré, fueron los diferentes tipos de contenedores que elegí los que me proporcionaron un marco conceptual y formal para generar una narrativa visual y una composición dentro de los mismos.

Mariana Romero  
*Mar adentro, bajo la piel*  
Ensamblaje  
32x38x9 cm  
2011



Durante el proceso comencé a cuestionarme profundamente acerca de la forma en que nos relacionamos con los objetos, el por qué los guardamos y atesoramos o por el contrario nos deshacemos de ellos con facilidad, partiendo de mi experiencia



Mariana Romero  
*Reposo subterráneo*  
Ensamblaje, técnica mixta  
56x36x18 cm  
2012

personal y abriendo esa intimidad, como los cajones en mis piezas, hacia afuera.

Realicé una primera serie de ensamblajes que surgieron después hacer conscientes estas inquietudes y siguiendo el proceso anteriormente descrito. Con dichas piezas conformé mi primera exposición individual en agosto de 2012, titulada *Paisaje íntimo: Ensoñaciones del recuerdo*, la cual se llevó a cabo en la Galería Tiba: *Arte y Diseño*. Al concluir la misma quise dar continuidad a la exploración que había comenzado pero trabajando con una escala



Mariana Romero  
*Latencias: más allá de lo visible*  
Ensamblaje, técnica mixta  
98x60x52 cm  
2013

Mariana Romero  
*Rutas*  
Ensamblaje, técnica mixta  
56x36x18cm  
2013

mayor, utilizando como soportes algunos muebles usados y empezando a pensar la obra en relación con el espacio circundante. Con estas nuevas creaciones y algunas de las anteriores monté una segunda exposición a la que titulé *Paisaje íntimo: Deshabitando el olvido*, que se llevó a cabo durante el mes de marzo del 2013 en el *Museo de la Ciudad de Querétaro*.

Los artificios de la memoria, la nostalgia, la melancolía, el vacío que se siente en la ausencia, la necesidad de recordar y de olvidar, la incapacidad de apresar el tiempo pasado y la posibilidad de reinventarnos al andar y desandar los senderos que hemos recorrido son algunas de las ideas que en un principio motivaron estas creaciones artísticas. Después de concluir las exposiciones y al observar todas las piezas en conjunto para plantearme lo que quería hacer a continuación, realicé el siguiente diagrama en el que explico la manera en que evolucionó esta búsqueda.

En este diagrama nuestro cómo fui siguiendo un proceso intuitivo que me llevó



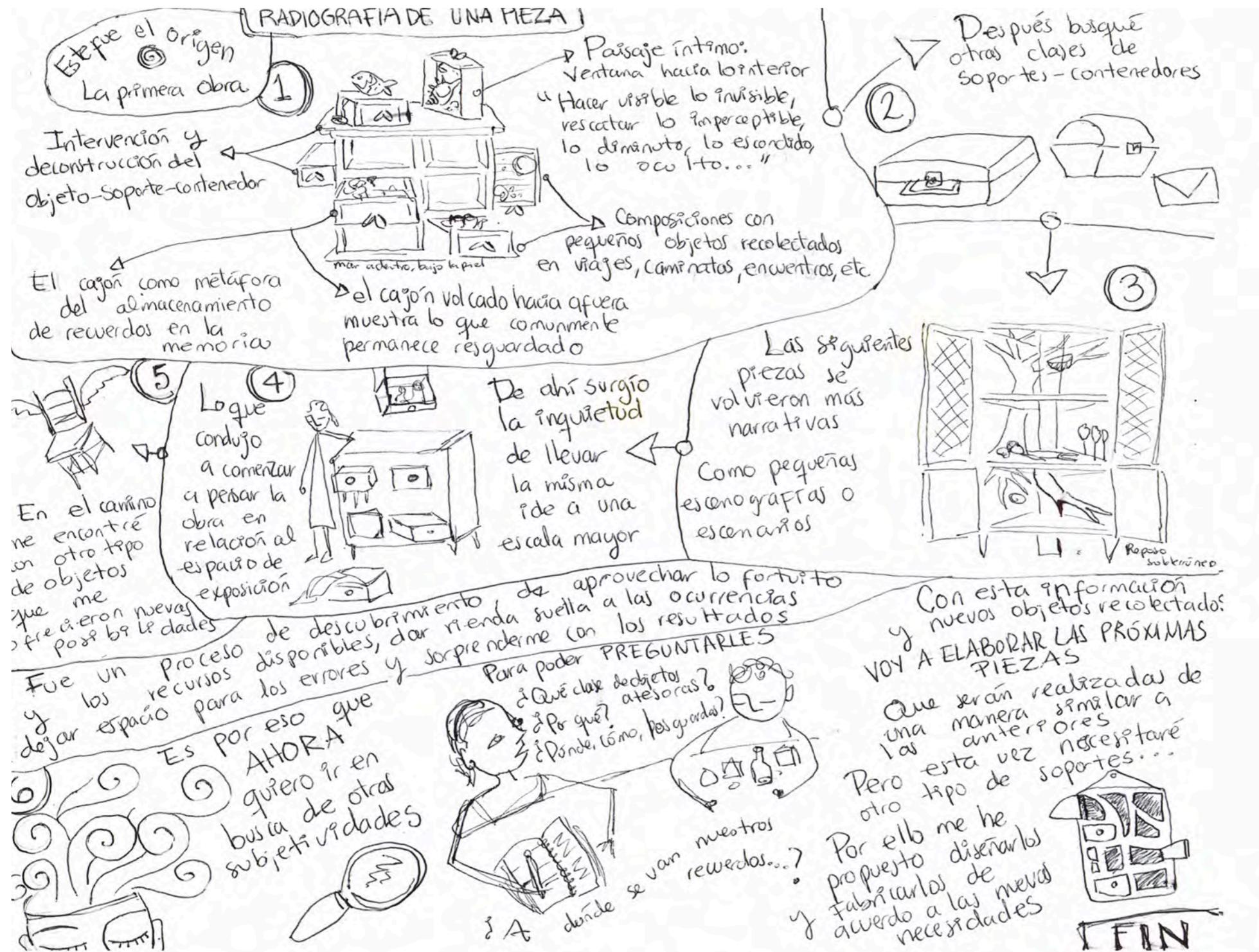


Diagrama realizado durante el propedéutico del posgrado después de elaborar el protocolo de investigación. 2013

a plantearme diferentes retos y hacer consciente la utilización de los soportes y los objetos como elementos para configurar un lenguaje plástico. Al hacer esta reflexión a posteriori me di cuenta que fue la primera pieza que realicé, titulada *Mar adentro, bajo la piel*, la que me proporcionó una pauta para elaborar las siguientes propuestas: en principio la desconstrucción del objeto-contenedor, los cajones volcados hacia fuera como ventanas entreabiertas, el cajón como metáfora del almacenamiento de recuerdos en la memoria y dentro de cada espacio un paisaje íntimo, en un juego perpetuo entre lo que se vela y que se revela. En las siguientes piezas cada soporte detonaba su propia narrativa, haciendo referencia a distintos espacios en los que se aloja la historia íntima de una persona (en este caso la mía pero permitiendo evocar las de quienes contemplan la obra), desde un sobre de cerámica que contiene las cenizas de una carta que nunca llegó a sus destinatario, hasta un cofre lleno de tesoros diminutos, una maleta donde trazan las rutas que han configurado mi historia de vida y una silla antropomórfica voladora en la que se asoman retazos del universo.

Hacer estas reflexiones e identificar las características principales de mi forma de trabajar me sirvió para poder plantearme lo que quería explorar a partir de ese momento y fue entonces cuando me propuse llevar a cabo un nuevo proyecto artístico en el marco de este posgrado.

### 1.1.2 Primeros pasos: Entrevistas, ejercicios formales y bitácora

Con base en las premisas anteriormente expuestas comencé en el 2013 a desarrollar este proyecto que considero de forma unitaria pero que en realidad tuvo varias etapas de desarrollo, con sus respectivos resultados parciales o totales, por definirlos de alguna manera.

En los primeros dos semestres comencé a investigar y reunir información que me interesaba, mientras que paralelamente me dediqué a la exploración de nuevas posibilidades y la experimentación a partir de lo que se trabajaba en los talleres de producción del posgrado. Me di cuenta que necesitaba realizar “ejercicios” de diferentes tipos que me ayudaran profundizar más en mis inquietudes y me mostraran posibilidades que no había contemplado inicialmente.

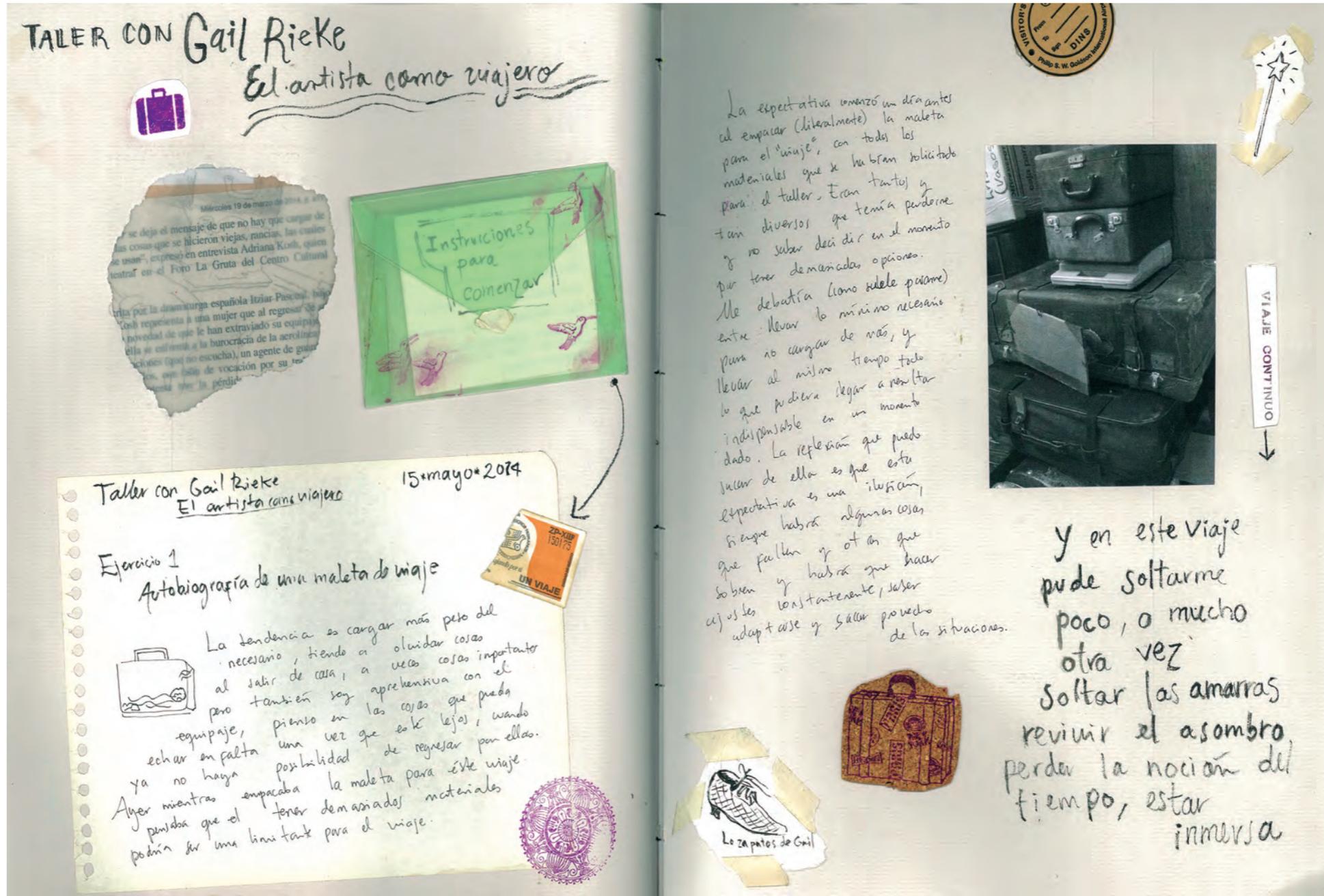


Realicé algunas entrevistas a personas conocidas preguntándoles acerca de los objetos que guardan y atesoran, la relación afectiva que tienen con las cosas y con los espacios que habitan, etc. Transcribí estas conversaciones por escrito y también tomé fotografías.

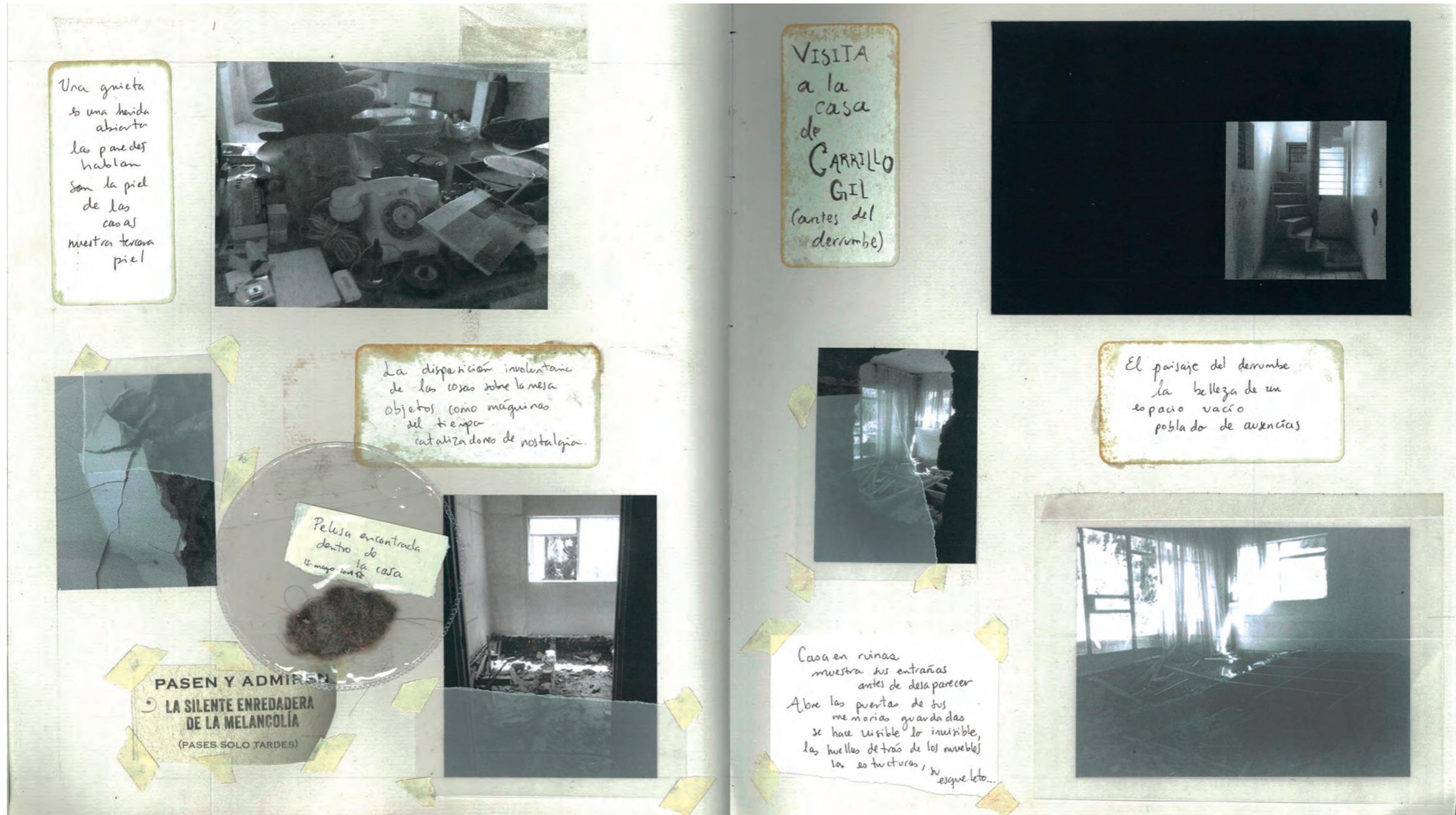
Además elaboré una bitácora en la que fui registrando citas, fragmentos de lecturas, imágenes, referentes de artistas que me interesaban, noticias, pensamientos, ideas, bocetos, las entrevistas que hice y cualquier otro dato que pudiera nutrir mi investigación de alguna manera.

La realización de dicha bitácora fue clave en el desarrollo de este proyecto porque me permitió encontrar un espacio en el que se conjugaran, de una manera más natural y espontánea, la investigación y la reflexión teórica con la búsqueda formal y plástica. Logré reunir ahí toda clase de citas y referencias que han alimentado mi quehacer, utilizando este espacio también como un filtro en el que me permití plasmar con mayor libertad una inmediatez que no podría ser registrada con la escritura más formal de una tesis.

Entrevista a Abril Vázquez de los Reyes. Mayo de 2014



Página de la bitácora en la que registré reflexiones que surgieron durante el taller *El artista como viajero* impartido por Gail Rieke en el Museo de Arte Carrillo Gil. Mayo de 2014.



Página de la bitácora en dónde se encuentra el registro fotográfico y notas de la visita realizada a la casa que perteneció al coleccionista Alvar Carrillo Gil antes de que fuera derrumbada (visita realizada como parte del taller *EL artista como viajero* impartido por Gail Rieke)

Por otro lado en el segundo semestre construí también varias piezas que fueron pensadas como ejercicios formales en los que quería explorar otras posibilidades para deconstruir algunos contenedores. Con estos ejercicios quise enfocarme en los contenedores como espacio y en sus posibilidades escultóricas y ya no tanto en pensarlos como lienzos o espacios compositivos para ser “llenados” o “habitados” con otros objetos, como lo había hecho en mis primeras piezas de este tipo (las que muestro como antecedentes del proyecto). Conceptualmente estaba pensando en los contenedores como espacio metafórico de la memoria y en los imaginarios de la memoria como almacén (como en las *técnicas del ars memoriae* y en el diseño de los *gabinetes de curiosidades*) y formalmente quería buscar la manera de dar mayor plasticidad a esos espacios para que pudieran entonces ser una representación más cercana de la manera en que se comporta la memoria humana.



Pruebas para deconstrucción de objeto contenedor realizadas dentro del taller de Investigación-Producción impartido por el Mtro. Ignacio Granados. 2014



Para realizar estos ejercicios formales aproveché el espacio y el tiempo dentro del *Taller de investigación-producción* con el doctor Ignacio Granados así como del *Taller de Escultura en Cerámica* que imparte la Mtra. Rosario Guillermo.

Mientras que con los contenedores de madera pude llevar un poco más lejos la idea de deconstrucción de los objetos a partir de una forma previamente existente, en cerámica se trató de construir y modelar desde cero aprovechando la plasticidad y la sensualidad del material para proyectar formas mucho más orgánicas que pudieran representar metafóricamente esos espacios y recovecos donde se alberga nuestra memoria de una manera más afín a nuestra corporeidad y a las formas que existen en la naturaleza, en contraste con la dureza del mobiliario.

### 1.1.3 Proyecto expositivo: Gabinete de asombros

Durante la estancia de investigación que realicé en Madrid entre septiembre de 2014 y enero de 2015, tuve la oportunidad de presentar una exposición individual que se llevo a cabo del 5 al 19 de Diciembre del 2014 en la Galería *Habitar la línea*. Dicha propuesta se presentó como un “trabajo en proceso” y consistió en una instalación compuesta por una serie de objetos encontrados e intervenidos, así como collages, dibujos y otras piezas.

Mariana Romero  
*Plasticidad de la memoria*  
Cerámica  
33x33x9 cm  
2014

Ejercicio de deconstrucción de un objeto contenedor realizado en el taller de Investigación-Producción impartido por el Mtro. Ignacio Granados. 2014



Invitación y vista de la exposición dentro de la Galería *Habitar la línea* en Madrid, España. 5/12/2014  
Fotografía: Viridiana Flores

El título de *Gabinete de asombros* surgió a partir de la idea de resignificar los gabinetes de curiosidades (una inquietud que se mantuvo en los siguientes proyectos) y de mostrar una serie de objetos transfigurados que durante ese periodo despertaron mi asombro y me inspiraron para crear y reflexionar. Mientras iba descubriendo la ciudad encontraba ciertas cosas que me sorprendían, a veces eran pequeños objetos en el suelo, como un fragmento de una carta en una hoja de cuaderno, un chicle que se había fragmentado como un mosaico, botones y aretes que se habían caído sin que sus dueños se percataran. Cosas que se podrían encontrar en cualquier ciudad del mundo pero que en esos momentos cobraron importancia porque reflejaban un estado mental muy particular que me llevaba a decidir rescatarlas de su insignificancia y darles un lugar para ser apreciadas también por otras personas.

Por otro lado se llevó a cabo una acción participativa el día de la inauguración con la cual se completó la instalación gracias a las propuestas de los asistentes. Les di la instrucción de que tomaran alguno de los objetos que se encontraban envueltos y que los desarrollaran para descubrir lo que había dentro y después le buscaran a esas cosas algún lugar en el espacio.

Desde que comencé la maestría tuve el deseo de hacer una propuesta expositiva que tuviera algún elemento de interacción más activa con el público. Había estado reflexionando acerca de las colecciones que se forman con las cosas que recogemos durante viajes o caminatas como recordatorios de ciertos momentos vividos. Así como las fotografías que antes guardábamos en

un álbum, muchos de nuestros objetos personales, además de formar parte de nuestra intimidad, también cumplen una función social de compartir nuestra memoria con los otros. Es por esa razón que me parecía importante que las personas que visitaran la exposición pudieran también tocar y dejarse asombrar por esas “pequeñas cosas” que en otro contexto quizá les hubieran resultado indiferentes. Para enfatizar la sorpresa que pudiera generarse fue que se me ocurrió la idea de envolver algunos objetos. Una idea que también se nutrió con la lectura de un ensayo de Antoni Tapiés, en el cual habla de la actitud reverencial que tienen algunas culturas orientales hacia los objetos, mismos que consideran una expresión de la belleza y la fragilidad de la vida.

Los japoneses, por ejemplo, saben muy bien que el objeto de arte ha de estar rodeado de una cierta ceremonia y de un cierto misterio reverencial para que cumpla bien su función. Por eso lo tiene todo guardado y escondido

Proceso de creación de las piezas con postales antiguas y bandejas de papel. Madrid, 2014

Objetos encontrados dentro de maleta intervenida presentados dentro de la exposición *Gabinete de Asombros*. 5/12/2014

Objetos para desenvolver, Registro de la “acción participativa” en día de la inauguración de la exposición *Gabinete de Asombros*. 5/12/2014



y solamente lo sacan cuando estamos en disposición de darle toda la importancia necesaria. Entonces sale primero una caja de madera, admirable en toda su sencillez, que hay que contemplar. De su interior saca un paquete hecho de una tela preciosa, anudada y plegada con un arte exquisito. El misterio y la expectación crecen junto con la admiración por el conjunto. Es la emoción de ver, como si fuera la primera vez, la pura existencia de las cosas. Una nueva envoltura. Y después del largo *suspense* se nos muestra la belleza de una frágil cerámica arrebatadora pese a su simplicidad. Se trata de todo un cosmos, de todo un universo hecho presencia, que hay que depositar sacramente en un especie de altar, aislado de todo. Es menester sentarse ante él con devoción: requiere meditación, es preciso descubrir en él, poco a poco, todo cuanto su autor ha puesto de intimidades y grandezas, de sentimientos e ideales. E incluso tiene mucha importancia su condición frágil y efímera —que comparte con el papel de seda de todas las pinturas orientales, o con el arte de sus ramos de flore— que nos estimula todavía más al amoroso cuidado y a amar las cosas en su mortalidad, a comprender que todo a de cambiar irremisiblemente.<sup>5</sup>

Me pareció importante incorporar este aspecto performativo y gestual durante la presentación de esta muestra, que se contrapone



Registro de la “acción participativa” en día de la inauguración de la exposición *Gabinete de asombros*. 5/12/2014

<sup>5</sup> TAPIÉS Antoni (2008), “Nada es mezquino” en *En blanco y negro: Ensayos*, Galaxia de Gutenberg, Barcelona, España. (el subrayado es mío)



a la concepción tradicional occidental que contempla únicamente la contemplación frontal y distante de las piezas, para propiciar un clima íntimo y lúdico que llevara a los participantes a implicarse de una forma distinta con lo que les estaba siendo presentando.

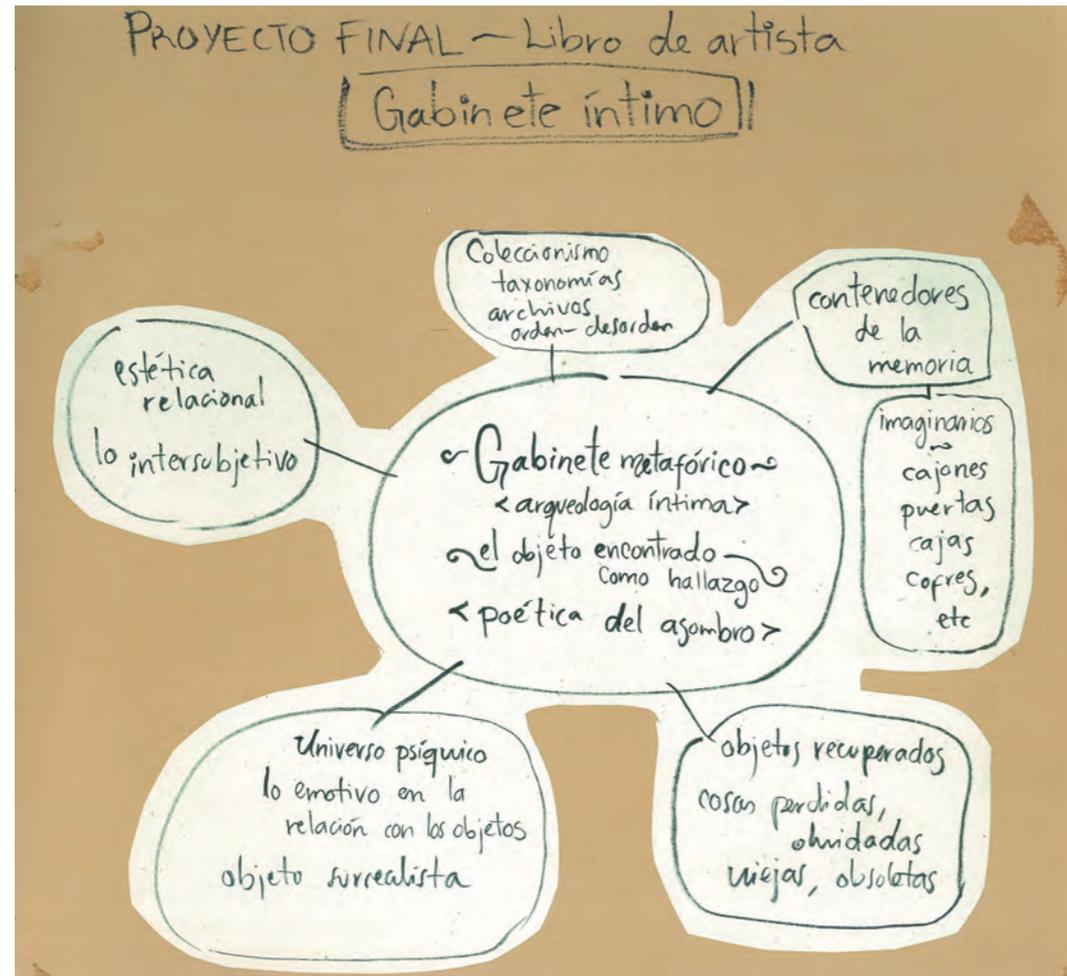
Realizar esta pequeña exhibición en otro país me sirvió como un ejercicio práctico mientras muchos conceptos continuaban madurándose en mi interior. Estando ahí, tuve unos meses de trabajo muy activo en los que me permití jugar y experimentar con las cosas que iba encontrando y las ideas que surgían espontáneamente a partir de las experiencias que me nutrían. Es por estas razones que consideré esta muestra como una parada en medio del camino más que como una conclusión, utilicé los medios que tuve a mi alcance e incorporé todas las cosas que en ese momento tuvieron algún sentido para mí, sin detenerme demasiado en reflexionar y dar un significado más preciso a cada detalle, como llegué a hacer posteriormente, en los proyectos que describiré a continuación.

#### 1.4 Libro de artista *Ventana: micro-universos*

En el último semestre, después de haber regresado de la estancia de investigación, me propuse realizar una obra que representara una síntesis de todo el proceso de búsqueda que hasta ese momento había llevado a cabo.

Como punto de partida me inspiré en una apreciación personal de lo que fueron los *Gabinetes de curiosidades*, pensándolos como una forma subjetiva y poética de ordenamiento del mundo.

Composición con bandejas de papel y postales antiguas intervenidas. Vista de un fragmento de la exposición *Gabinete de asombros* dentro de la galería Habitar la línea. 5/12/2014



Mapa conceptual realizado dentro de mi bitácora 2015

Entonces tuve una primera idea de diseñar un contenedor que funcionara como una especie de *museo portátil* con diversas compuertas y cajones que incitaran la curiosidad y permitieran ser descubiertos de forma personal e íntima, permitiéndome así compartir una propuesta artística sin necesidad de contar con un gran espacio expositivo.

De manera análoga a la época en la que proliferaron estas colecciones, también llamadas *Cámaras de maravillas*<sup>6</sup>, en donde se destinaron cuartos enteros y se construyeron muebles a la medida para que cada pequeño espacio estuviera diseñado en función

<sup>6</sup> Las *Cámaras de maravillas* o *Wunderkammern* fueron una variación de los *Gabinetes de Curiosidades*.



Maqueta para construcción de Museo portátil, correspondiente a la primera idea proyectada para realización de pieza final. 2015

de cierta cosmovisión, quise configurar el espacio interno de mi territorio de creación, estableciendo cuatro categorías conceptuales que se encuentran interconectadas como vasos comunicantes: *Jardín interior*, *Memoria viva*, *Infancia sin fin* y *El objeto encontrado como caminata* (mismas que coinciden con los títulos de los ensayos que conforman el tercer capítulo y que escribí después de terminar esta pieza). Para comenzar a explorar estos conceptos comencé por hacer una lluvia de ideas y una investigación visual en mi bitácora.

Las secciones de mi gabinete

① Jardín interior: Paraíso terrenal

- árboles, flores y frutos
- cuerpo, piel, universo táctil
- casa, muro, ventana
- lluvia



Referencias:

- El Bosco - Jardín de las delicias
- Rosseau
- Gustav Klimt
- F. Hundertwasser
- O'Keeffe
- Mariana Yampolski
- Ilustración sintética

② El objeto encontrado como caminata

- piedras
- conchas y caracoles
- ramas y hojas secas
- objetos pequeños perdidos
- cosas compradas en mercadillos

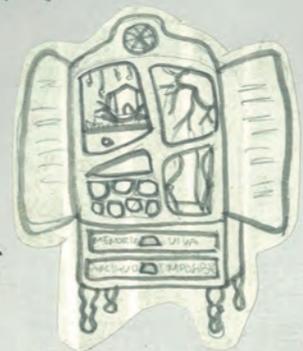
Referencias:

- Artín, Duchamp, K. Schwitters

③ Mapa del corazón:

Amores, nostalgias, afectos

- Sobres
- fotografías
- Hilos, tela
- Ropa, zapatos
- Fotografías
- pequeños objetos / espejos
- Aretes, collares rotos



Referencias:

- Xani Perannins
- Chiharu Shiota

④ Infancia sin fin: Animismo de la materia

- juguetes mecánicos antiguos
- muñecas de trapo o purlinas



Anotaciones en la bitácora, asociación libre de ideas con relación a las categorías anteriormente mencionadas. (Mapa del corazón se convirtió después en Memoria viva, archivo imposible). 2015



Memoria viva: archivo imposible  
Collage realizado en la bitácora a manera de investigación visual (asociación libre de imágenes).  
2015



El objeto encontrado como caminata  
Collage realizado en la bitácora a manera de investigación visual (asociación libre de imágenes).  
2015



*Jardín interior: Vestigios de algún paraíso terrenal<sup>7</sup>*

Collage realizado en mi bitácora a manera de investigación visual

<sup>7</sup> Esté título después se transformó en *Jardín interior: mis capas de piel*.



*Infancia sin fin*  
 Collage realizado en mi bitácora a manera de investigación visual (asociación libre de imágenes).  
 2015

Después de realizar varias pruebas y de realizar un primer prototipo para el contenedor, me di cuenta que prefería resolverlo de una forma más simple y decidí utilizar como contenedor una caja de madera con cuatro compartimentos, mismos que funcionarían para dar un espacio a cada una de las categorías mencionadas. A partir de ese momento la pieza cambió su naturaleza de museo portátil a libro de artista y dadas las características del mismo me di cuenta que podría hacer un tiraje de entre cinco y diez piezas.



La pieza final consta de una caja de madera que contiene cuatro mini-libros desplegables y otros complementos, en impresión digital, todo plegado y armado manualmente. Las ilustraciones originales fueron elaboradas con técnica mixta. Se realizó un tiraje de 6 piezas, los contenidos son similares pero las cubiertas de cada caja son únicas. Para realizar los mini libros utilicé una forma de plegado que algunos



Mariana Romero  
Especies de espacios  
Cartón, pintura blanca y conchas marinas  
40x52x9 cm  
2015

(Primer prototipo de contenedor que fue descartado para la solución final pero se convirtió en una pieza independiente)

Mariana Romero  
Ventana: Micro-Universos  
Libro de artista  
25x25x5 cm  
2015/ 1/6<sup>8</sup>

encuadernadores llaman *Libro dragón*<sup>9</sup>, que consiste en tres o más hojas en formato cuadrado que al desplegarse forman una composición de rectángulos. Para adaptarme a ese formato y dejar un descanso visual decidí hacer una sola ilustración central para cada uno de los cuatro mini libros, dejando las otras dos hojas en blanco y otra ilustración para cada una de las cubiertas.



Las ilustraciones fueron realizadas con técnicas de *collage*, *transfer* y dibujo y después digitalizadas para poder imprimir varias copias. Para ilustrar el concepto de *Infancia sin fin* recuperé una fotografía familiar de mi madre y mis tíos cuando eran niños, para las otras tres ilustraciones recuperé también fotografías personales, de algunas de mis piezas, de mis procesos de creación y de mis viajes, todas ellas mezcladas con muchas otras imágenes que encontré al realizar la investigación visual.

Mariana Romero  
Jardín interior e Infancia sin fin  
(libro desplegable)  
Collage y transfer,  
reproducción digital  
Medidas variables  
Fragmentos de la pieza  
Ventana: Micro-universos  
2015



<sup>8</sup> Pieza seleccionada para participar en la 3ª Muestra de Libros de Artista del MUAC en Abril de 2016.

<sup>9</sup> Rivers Charlotte (2014), *Cómo hacer tus propios libros, nuevas ideas y técnicas tradicionales para la creación artesanal de libros*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España.

Además de los mini libros plegables agregué un complemento para cada uno de los compartimentos, todos muy distintos entre sí. Para *el jardín interior* un pequeño frasco que contiene flores y hojas secas.

Para *Infancia sin fin* una casita calada plegable que diseñé personalmente y después reproduje con una máquina de corte láser.



Mariana Romero  
*Infancia sin fin* y  
*El objeto encontrado como caminata*  
(Portadas de mini libro y casita plegable)  
Collage, transfer y dibujo, reproducción digital, calado en corte láser  
Medidas variables  
Fragmento de la pieza  
*Ventana: Micro-universos*  
2015

Para *El objeto encontrado como caminata* otra ilustración a manera de mapa realizada con collage y plegada de una manera especial (que inventé al hacer variaciones sobre otras ya existentes). En el interior del mapa reproduce en papel albanene una frase que escribí en mi bitácora y recuperé en el ensayo que lleva este mismo título:

*La poética del asombro como estrategia creativa consiste en subvertir la percepción convencional que nos vincula con el mundo para reavivar la riqueza oculta de las cosas ordinarias y jugar a crear un nuevo orden, uno al servicio de la imaginación.*



Mariana Romero  
*Jardín interior* (Portada de mini libro y frasco de vidrio)  
Collage, transfer y dibujo, reproducción digital  
Medidas variables  
Fragmento de la pieza  
*Ventana: Micro-universos*  
2015

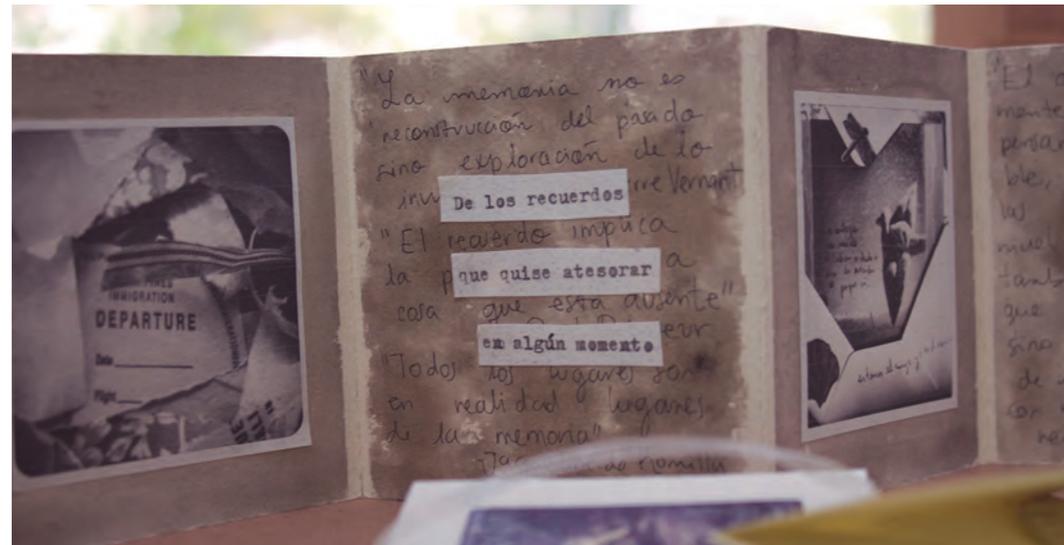
Y para *Memoria viva: archivo imposible* diseñé un sobre que guarda otro mini libro en forma de acordeón que se titula *Palimpsesto* y contiene fragmentos de unos versos que había escrito a propósito de un ejercicio de animación que realicé en el primer semestre de la maestría en la clase de la Mtra. Ana Mayoral Marín y reproduzco a continuación:

*Los recuerdos  
¿de qué están hechos?  
En perpetuo derrumbe  
Se aferran a existir  
De todo lo que hemos sido quedan escombros  
Y entra las ruinas nos buscamos  
Donde se cruzan nuestros recuerdos con los ajenos*

Así como este otro fragmento escrito algunos años antes a propósito de otra pieza que realicé:

*De los recuerdos que quise atesorar en algún momento  
Hoy sólo queda una huella desdibujada por el tiempo*

Ésta pieza fue seleccionada para participar en la 3° Muestra de libros de artista del MUAC dentro del marco de la celebración del Festival del libro y la rosa el 23 y 24 de abril de 2016.



Mariana Romero  
 Palimpsesto (Mini libro acordeón) +  
 Sobre Memoria viva: archivo imposible  
 Collage, transfer, dibujo y versos escritos  
 en máquina de escribir, reproducción digital  
 Medidas variables  
 Fragmento de la pieza Ventana:  
 Micro-universos  
 2015



Mariana Romero  
 Ventana: Micro-universos  
 (Vista de la pieza con algunos  
 de sus contenidos expuestos)  
 Técnicas mixtas  
 Medidas variables  
 2015

Aquí aparezco retratada detrás de  
 la mesa en la que expuse el libro de  
 artista Ventana Micro-universos en  
 la 3ª Muestra de libros de artista  
 del MUAC.  
 24/04/2016.  
 Fotografía: Javier Tinajero



Registro de la inauguración de la exposición *Micro-universos en expansión*. Vista del texto de presentación y pasillo que conduce a las habitaciones del departamento. 2015

Fotografía: Javier Tinajero

#### 1.1.4 Proyecto expositivo: *Micro-universos en expansión*

Una vez concluido el libro de artista sentí la necesidad de realizar una exposición antes de que terminara el 2015 con el objetivo de cerrar de forma simbólica esa etapa de mi producción artística.

Me interesaba generar una interacción cercana en un espacio íntimo y al mismo tiempo hacer visibles los procesos de investigación, reflexión y experimentación que habían enriquecido y transformado mi trabajo. Por dichas razones decidí montar la exposición dentro del departamento donde vivo y tengo mi estudio.

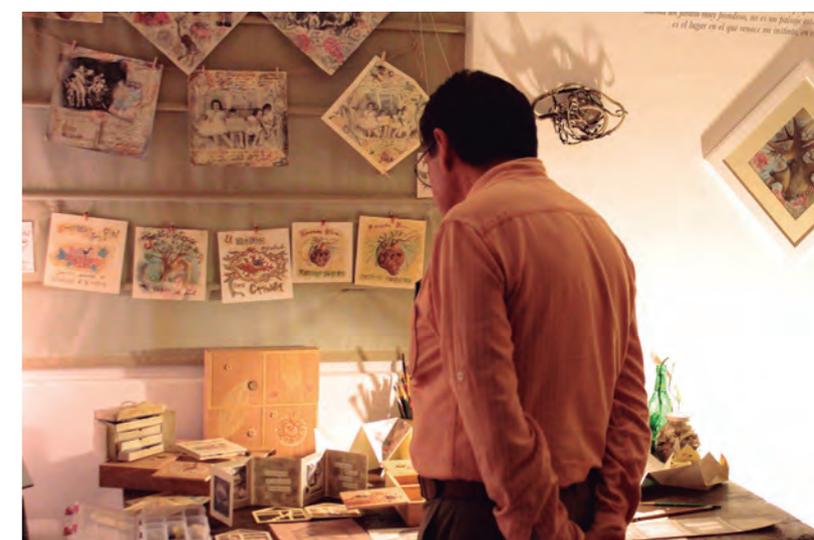
Las categorías contenidas en el libro de artista fueron también los ejes conductores de la exhibición, destinando un espacio para cada una de ellas pero también dejando que se entremezclaran entre sí y al mismo tiempo acogieran otras piezas anteriores y algunos elementos de la vida cotidiana de la casa. Por lo tanto, todas las cosas creadas y copiadas a lo largo de los últimos años dejaron de ser obras cerradas sobre sí mismas para convertirse en dispositivos abiertos.

Al diseñar el montaje de esta exposición con el apoyo curatorial del escritor Javier Tinajero, quisimos transformar el espacio del departamento para poder generar una atmósfera y una narrativa que permitieran a los visitantes apreciar cada uno de los elementos y piezas que nos parecía importante resaltar, utilizando recursos como la iluminación, el color de los muros y

los textos de sala, como se hace en un museo o una galería, pero sin perder la calidez de un lugar habitado, así como la intimidad para poder acercarse y tocar algunas piezas, así como poder hojear las bitácoras y algunos libros que fueron importantes en mi investigación y se exhibieron como parte de la exposición.

Después de la inauguración que se llevó a cabo el cinco de Diciembre del 2015 mantuve la exposición abierta para recibir vistas durante tres semanas más, durante las cuales tuve la oportunidad de generar un diálogo cercano en torno a la propuesta que estuve presentando.

Sobre la mesa de mi escritorio dispuse las piezas terminadas del libro de artista, mostrando todo lo que contienen, junto con bocetos, maquetas, pruebas de impresión y algunas herramientas de trabajo.

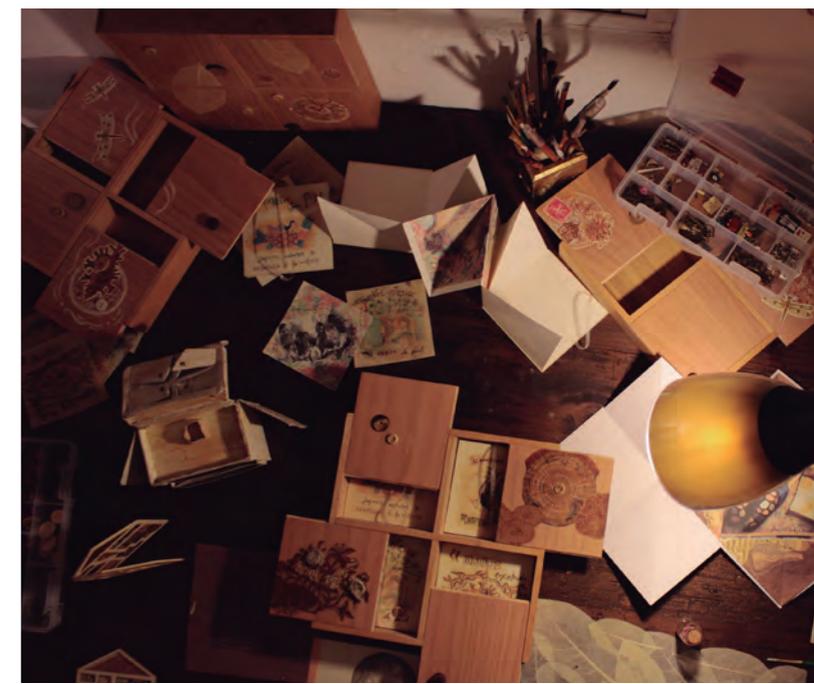


Registro de la inauguración de la exposición *Micro-universos en expansión*. Ilustraciones originales del libro de artista enmarcadas. 2015

Fotografía: Javier Tinajero

Vista forntal y aérea del escritorio donde se exhibió la pieza *Ventana: Micro-universos*.

Fotografía: Javier Tinajero





Mariana Romero  
*Lo infraordinario*  
 Ensamblaje, maleta recuperada,  
 objetos encontrados e intervenidos,  
 corcho, ramas, corazón de  
 cerámica, etc  
 75x90x50 cm  
 2015

(Pieza que formó parte de la  
 exposición *Micro-Universos en expansión\**)  
 \*Pieza seleccionada para la  
 Bienal UNAM de Artes Visuales 2016  
 Fotografía: Iván Tovilla

### 1.2 Arqueología poética: taller-laboratorio de arte objeto

Al llevar a cabo este proyecto de investigación y producción artística tuve la oportunidad de profundizar en mis procesos creativos y varias de las temáticas que me interesan como nunca lo había hecho antes. Siendo así, después de concluir una etapa de creación con la realización de la exposición *Micro-universos en expansión* surgió en mi la necesidad de generar un espacio de exploración colectiva, un punto de encuentro con otras personas, que sin importar cual sea su formación o campo de trabajo cotidiano, estén interesadas en indagar en torno a la poética de los objetos y realizar ejercicios o proyectos artísticos a partir de ello. Dicha inquietud tomó la forma de un taller-laboratorio de arte-objeto al que bauticé con el nombre de *Arqueología poética*, aunque la propuesta, como campo de experimentación metodológica es más amplia que el taller en sí mismo y pretendo seguirla desarrollando de forma paralela a mis proyectos personales, por lo que más adelante quizá pueda mutar hacia una estructura diferente.

El concepto de *arqueología* —el estudio de las civilizaciones antiguas a través de sus restos materiales— es reinterpretado para llevarlo a la esfera del tiempo presente, de lo íntimo y lo cotidiano. La acción de desenterrar ciertas cosas para traer al presente la memoria de algo que solía permanecer oculto funciona como metáfora para expresar lo que sucede cuando inesperadamente nos encontramos con algún objeto o circunstancia que detona la reminiscencia de algún recuerdo que se encontraba en el umbral del olvido.

Dentro del taller la propuesta es encontrar los detonantes en las propias memorias afectivas que se alojan en las cosas, en los lugares y también en el cuerpo, reconectar con la experiencia táctil para acceder a los estratos más profundos de lo que somos, lo hemos sido y las posibilidades de ser que permanecen latiendo

Desenterrar objetos-  
 memorias-emociones.  
 Ejercicio *mnemo-sensorial*  
 realizado durante el taller  
 laboratorio de arte-objeto  
*Arqueología Poética en*  
*Espacio Fidencia.*  
 Octubre 2016



entre los escombros de nuestros propios recuerdos. En el territorio interior donde acontecen todas estas experiencias comenzamos a escarbar y nos convertimos entonces en arqueólogos de nuestras propias ruinas e intérpretes de los vestigios que quedan de nuestro pasado, así como lo expresó Benjamín en estas líneas:

La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra.<sup>10</sup>

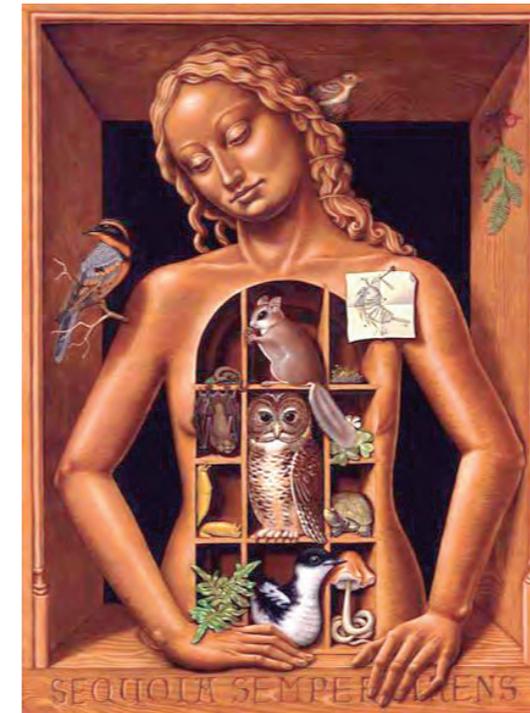
A lo largo de estos años he observado a muchas de las personas que me rodean en su manera de relacionarse con las cosas. Naturalmente existen tantas formas de hacerlo como personalidades distintas, pero también hay rasgos en común que compartimos todos los seres humanos, por más desprendido, posesivo, metódico o apasionado que sea nuestro estilo. Todos hemos sido coleccionistas, arqueólogos o recolectores en algún momento de nuestra vida, todos hemos llegado a tener algo parecido a una caja de recuerdos.

Partiendo de dichas premisas el taller de *Arqueología poética* es una propuesta de viaje interior dentro de un espacio para compartir y reflexionar en colectivo, un mapa para descifrar la arquitectura de nuestros propios museos o gabinetes de curiosidades imaginarios, todas esas compuertas, cajones y estantes en los que organizamos un universo de sentido completamente íntimo y personal y al mismo tiempo similar al de todas las personas que nos rodean.

El antropólogo José Antonio Fernández de Rota —cuyas ideas retomaré más adelante en el ensayo de *Memoria viva: archivo imposible*— hablaba de los museos como lugares en los que invariablemente se descontextualiza todo aquello que se pretende conservar, después lleva también esa metáfora al espacio íntimo del recuerdo.

Ante esta consideración podemos formular una significativa pregunta ¿No es también nuestra memoria un museo? ¿No es en definitiva nuestra memoria, al igual que el museo, el fruto de un

<sup>10</sup> BENJAMÍN Walter (2007), *Obras IV*, Volumen 1. pág. 350



Madeline Von Foerster  
Redwood Cabinet  
Temple de huevo y aceite  
sobre madera  
61x91.5 cm  
2008  
Colección privada

continuado pillaje? El poeta, el científico, el líder político o religioso, el creador, da luz al rincón oscuro de su memoria, desempolva el abandonado recuerdo, limpia la pátina de las antiguas vivencias, las coloca con brillo nuevo en un lugar exótico, y así, intensamente descontextualizadas y recontextualizadas, surge en su mente, el invento, la poesía, el argumento, la creación de sentido. Su acto original ha relacionado entre sí los elementos, dotándoles de un nuevo contexto y de unos nuevos límites; por tanto, de una nueva forma de hacer sentido.<sup>11</sup>

Identificar un universo de sentido personal al aprender a observar las relaciones simbólicas y poéticas entre un conjunto de cosas que por alguna razón hemos reunido dentro de un espacio determinado es uno de los principios que utilizamos en el taller como punto de partida para comenzar a generar propuestas artísticas.

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ de Rota José Antonio (1996), *La cultura de la permanencia en la era de la fugacidad*, Revista de Antropología Social de la Universidad Complutense de Madrid, Vol. 5, p. 121, <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9696110115A/103199> (Consultado el 23 de septiembre de 2016)



*Museo de la ausencia y Polvo de estrellas* ejercicios realizados por Eugenia Salas y Adriana Delfín, alumnas del taller-laboratorio de *Arqueología poética* en *Espacio Fidencia*. Octubre 2016

En dicho sentido uno de los ejercicios realizados fue la creación de un museo portátil utilizando como soporte un cartón de huevos. Los objetos de la colección debían ser recolectados o seleccionados bajo alguna premisa definida por cada participante.

Conformar una colección de este tipo es un punto de partida para comenzar a interconectar ideas que puedan detonar la creación de una pieza o proyecto artístico. Es así como se crea o se descubre un vocabulario simbólico con el cual expresarnos a través de las cosas, tal como lo expresa Philipp Blom con estas palabras:

Esa alquimia práctica está activa siempre que una colección va más allá de la mera apreciación de objetos y se convierte en una búsqueda de significado (...) en la esperanza de poder ver una gramática si se reúnen bastantes palabras y expresiones.<sup>12</sup>

Tuve la oportunidad de realizar este mismo ejercicio también en un taller de *Arte y creatividad* para niños. En este contexto las niñas y los niños comenzaron explorando el espacio y recolectando cosas para después armar su propia colección. Al final era importante que pusieran un nombre a su museo, surgieron así títulos muy poéticos como *Museo de cosas perdidas y diferentes*. Lo más interesante de observar fue el proceso por medio del cual comenzaron a discernir ciertas cosas que llamaban su atención dentro de lo que antes se les presentaba como un universo completamente ordinario, caótico o disperso.

<sup>12</sup> BLOM Philipp (2013), *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*, Anagrama, Barcelona. p 65-66



La primera vez que impartí este taller fue en Febrero de 2016, en la *ENPEG La Esmeralda*, dentro de la asignatura de *Desarrollo de proyectos* impartida por la maestra Josefina Itandehuitl Orta Rosales, quien me dio la oportunidad de compartir algunos ejercicios con sus alumnos. Unas semanas después comencé un taller con una duración de doce horas (cuatro sesiones) que se llevó a cabo entre febrero y marzo de 2016, en *Espacio Fidencia*, en donde se conformó un grupo de seis alumnas. Finalmente, en octubre de 2016 repetí el mismo taller, con algunas variaciones y tuve una asistencia de tres alumnas. En todas las ocasiones tuve una experiencia bastante satisfactoria y enriquecedora, gracias a la retroalimentación que recibí por parte de las y los participantes, así como a los resultados que lograron con los ejercicios pro-

Recolección de objetos encontrados realizada por una alumna del taller de *Arte y Creatividad* dentro del programa *Cultura comunitaria* de la Delegación Tlalpan. Agosto de 2016.



Pieza realizada por Ana Mayoral Marín, mi tutora en este proyecto y alumna dentro del taller-laboratorio de *arte-objeto Arqueología Poética*, realizado en *Espacio Fidencia* entre Febrero y Marzo de 2016

puestos, lo cual me ayudó también a ir refinando cada vez más las metodologías y dinámicas empleadas.

El primer ejercicio realizado en todos los talleres que impartí fue al que llamé *Autobiografía de una bolsa o mochila* que consistió en vaciar el contenido de lo que cada uno cargaba en sus bolsillos, bolsas o mochilas sobre una cartulina blanca y realizar un mapa o un dibujo que se derivara de la observación de dichos objetos como un reflejo de lo que somos. “Haga el inventario de sus bolsillos, de su bolso. Interróguese sobre la procedencia, el uso y el devenir de los objetos que ha sacado de ahí.”<sup>13</sup> decía George Perec. En este ejercicio el objetivo es comenzar a despertar el asombro y la extrañeza hacia lo que nos es tan habitual y cotidiano que ya no reparamos en su significado o importancia, para lo que me inspiré en las palabras de Perec:

Cómo hablar de estas cosas comunes, cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que están pegadas, cómo darles un sentido, una lengua: que finalmente hablen de lo que existe, de lo que somos.<sup>14</sup>

La primera vez que llevé a cabo este ejercicio, con los alumnos de la Esmeralda, les pedí con antelación que llevaran algunos objetos de sus casas pero después me di cuenta que resultaba más genuino e interesante el resultado si se hacía con las cosas que cada uno llevaba cargando ese día. Los resultados generados fueron muy variados y muy ricos tanto a nivel plástico como documental y conceptual, además se hizo muy evidente para cada uno lo que sus propios objetos revelaban sobre sus propias biografías y los rasgos más distintivos de su personalidad.

Por otro lado, en Julio de 2016, asistí al laboratorio de creación *El escenario de las cosas, animismos contemporáneos* impartido por Shaday Larios y Jomi Oligor, dentro del marco del 35° Aniversario del CITRU (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Teatral Rodolfo Usigli) y curiosamente el primer ejercicio que realizamos en este taller fue muy similar al que acabo de describir, con la diferencia de que ahí no realiza-

<sup>13</sup> PEREC Georges (2013), *Lo infraordinario*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires. p16

<sup>14</sup> *Ibíd.* p15



*Autobiografía de una bolsa o mochila*, ejercicio realizado dentro del taller de *Arqueología poética* en ENEPG La Esmeralda. Febrero 2016



*Autobiografía de una bolsa o mochila*, ejercicio en proceso realizado por Fernanda Poiré dentro del taller de *Arqueología poética* en Espacio Fidencia. Febrero 2016.



*Autobiografía de una bolsa o mochila*, ejercicio en proceso realizado por Ana Mayoral dentro del taller de *Arqueología poética* en Espacio Fidencia. Febrero 2016.

Contenido de la mochila de uno de los participantes del laboratorio de creación *Animismos contemporáneos El escenario de las cosas* impartido por Shaday Larios y Jomi Oligor en el CITRU. Julio 2016



mos un dibujo sino que simplemente colocamos nuestras cosas en algún espacio determinado. Gracias a dicha experiencia pude enriquecer enormemente mi visión acerca de que lo que los objetos más cotidianos pueden revelar acerca de nuestras biografías y personalidades.

Además de lo anterior, al participar en este laboratorio tuve la oportunidad de conocer más de cerca la mirada de estos dos creadores —de cuyo trabajo haré mención en otros apartados de esta tesis— y también pude nutrirme al observar los resultados de cada uno de los participantes del laboratorio de creación que fueron presentados el último día.

Actualmente (en el 2017) estoy promoviendo un taller permanente para el que he preparado un temario que se divide en cinco módulos, con la intención de que las líneas de investigación que propongo sean detonantes para creaciones personales y colectivas que al cabo de unos meses o puedan derivar en una exposición o algún otro proyecto que involucre a todos los participantes.

### 1.3 reflexiones en torno al proceso creativo

De muchas maneras el proceso creativo de un proyecto artístico puede equipararse con las travesías de un viaje: salir del territorio familiar, partir hacia la incertidumbre, explorar paisajes desconocidos, estudiar los mapas existentes y trazar rutas personales, confrontarse con otras realidades, extraviarse, perder el rumbo y volver a encontrarlo, tiempos de espera y tiempos de tránsito

continuo, encontrar respuestas en lugares inesperados, escribir un diario de viaje, registrar detalles que en la vida cotidiana se nos escapan, casualidades que se convierten en hallazgos; hasta finalmente emprender el camino de regreso, reunir todas las cosas y experiencias acumuladas, dejar lo que ya no es necesario y empacar lo imprescindible, volver a casa, recordar el viaje y asimilar lo vivido, seguir adelante y darnos cuenta de todo lo que fue transformándose en el camino.

De manera similar Santiago Vera Cañizares define al proyecto artístico de *naturaleza antropológico-existencial* como aquel en el que el artista explora el territorio de su propia interioridad y encuentra en sus fuentes subterráneas las imágenes arquetípicas que le permiten acceder a lenguajes universales.

Ciertamente, el viaje desliza al viajero desde los espacios intrascententes y deteriorados de la cotidianidad contemporánea hasta los paisajes de la sorpresa, de la fiesta, del renacimiento íntimo (...) El artista deviene viajante, donde cada cosa, lugar, objeto, tendrá significados nuevos (...) De este modo el viaje propiciará los mecanismos de apropiación y transformación simbólica de las cosas y de los pensamientos, alcanzando una solidaridad singular entre lo individual y la conciencia del universo.<sup>15</sup>

Así mismo, la experiencia que tuve durante los procesos de creación que describí anteriormente puede describirse también como un viaje de *naturaleza antropológico existencial*, con sus respectivos momentos de estancamiento y de pausa, así como otros momentos álgidos de aprendizaje, crecimiento y eferescencia creativa.

Debo confesar que antes de comenzar la maestría no había encontrado un punto de conciliación entre el pensar y el hacer dentro de la práctica artística. Durante mucho tiempo el pensar, el planificar y proyectar ideas se traducían como un fuerte bloqueo en el momento de llevarlas a cabo, había algo que no terminaba de conectarse, como si la energía del pensamiento y la de la creatividad fluyeran por corrientes muy distantes entre sí. Por lo tanto, solamente cuando bajaba la guardia y comenzaba a hacer algo sin la pretensión de que fuera parte de un proyecto artístico

<sup>15</sup> VERA Cañizares Santiago (2004), *Proyecto artístico y territorio*, Ed. Universidad de Granada, Granada, España. p.85-86

es que llegaban a surgir resultados interesantes. En esos momentos me daba cuenta que volvía a sentirme como cuando era niña y no existía una separación entre el jugar y el crear, entonces podía sumergirme durante horas enteras en la creación de cualquier proyecto improvisado sin que existiera una finalidad más allá del mero placer de llevarlo a cabo. Fue gracias a uno de esos momentos de soltar las riendas y los juicios internos que surgieron las primeras piezas con las que quise conformar una exposición individual, permitiendo que una cosa me llevara a la otra, sin racionalizar tanto el proceso. De esa manera comenzaron a emerger y tomar forma todas las inquietudes que habían estado latiendo desde hace mucho tiempo y que finalmente he llegado a profundizar más con todo lo que he hecho en estos últimos años, con la diferencia de que ahora he logrado también sumergirme entre los conceptos, lecturas y reflexiones teóricas logrando que las mismas se conviertan en abono para fertilizar nuevas creaciones, en lugar de una cerca que impida su natural crecimiento. Es así como finalmente he llegado a conciliar internamente los procesos de pensar y de hacer sin que se interpongan entre sí, lo que no quiere decir que necesariamente sucedan siempre al mismo tiempo, aunque poco a poco me gustaría que su relación fuera cada vez más orgánica y poder fluir entre uno y otro con mayor facilidad.

No puedo decir aún que he encontrado un punto de equilibrio perfecto entre la teoría y la práctica o una receta infalible para que la creatividad siempre fluya sin obstáculos, sin embargo he adquirido mucho más paciencia, sensibilidad y perseverancia para no sucumbir ante los momentos de incertidumbre, de nebulosidad o de pesadez que también son parte del sendero.

Lo ideal sería caminar en un estado en el cual la mente, el cuerpo y el mundo están alineados, como si fueran tres personajes que por fin logran mantener una conversación, tres notas que de pronto alcanzan un acorde.<sup>16</sup>

He aprendido que la metodología, la disciplina y la constancia son indispensables para concluir un proyecto, sin embargo la forma precisa que las mismas adquieran para que puedan realmente impulsarnos dependen a su vez de la creatividad y la astucia que tengamos para ajustarlas a nuestros propios intereses

<sup>16</sup> SOLNIT Rebeca (2015), *Wanderlust: Una historia del caminar*, Ed. Hueders, Santiago de Chile, Chile. p.20



y necesidades. De lo contrario se convertirán tarde o temprano en una camisa de fuerza que va poco a poco apagando la llama de nuestra fuerza creativa interior.

En otras palabras, las pequeñas o grandes señales que en el camino nos sirvan como brújula para orientarnos y saber si vamos por el camino correcto o es momento de detenerse y retroceder, son parte de una búsqueda completamente íntima y personal. Saber distinguir entre los impulsos genuinos que provienen de nuestro interior y las expectativas que hemos interiorizado a partir de lo que otros nos dicen es también parte del mismo proceso.

Hacerlo bonito, hacerlo bien, hacerlo limpio, con parecido, nos imponemos toda una serie de obligaciones a priori que envenenan el placer del descubrimiento y del juego. Cuesta mucho dejar de lado, uno tras otro, todos los objetivos interesados, los proyectos impuestos, las expectativas implícitas de otros que nos soplan lo que tenemos que hacer.<sup>17</sup>

Porque cada proyecto requiere un método propio y cada artista necesita encontrar sus propias rutas. Además el proceso creativo es muchas veces errático y en ocasiones es necesario permitirse el extravío, porque donde nos abrimos a la incertidumbre es donde

<sup>17</sup> DE VAREILLES Christopher, "Proyecto artístico y proyecto asistencial, concurrencias y congruencias" en *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 01, 2006. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. p.30

Mesa de trabajo dentro de mi estudio, registro del proceso de creación del libro de artista Ventana: Micro-universos. Noviembre 2015

Fotografía: Javier Tinajero

muchas veces suceden los accidentes más interesantes, los cuales pueden ser el punto de partida para crear algo nuevo. Al pensar en torno a esto me vienen a la mente las palabras de Eduardo Galeano:

De nuestros miedos  
nacen nuestros corajes,  
y en nuestras dudas  
viven nuestras certezas.  
Los sueños anuncian otra realidad posible,  
y los delirios otra razón.  
En los extravíos  
nos esperan los hallazgos  
porque es preciso perderse  
para volver a encontrarse<sup>18</sup>.

Aunque por otro lado, si bien no existe un mapa o una ruta determinados, es necesario trazarlos todas las veces que sea necesario, porque tampoco podemos avanzar yendo completamente a la deriva, eso fue parte de lo que aprendí a lo largo de esta trayectoria.

#### 1.4 Caos y orden como principios creadores

*Nadie sabe lo que tiene hasta que ordena su cuarto*<sup>19</sup>

Me he dado cuenta que cuando un tema resulta apasionante es porque existe un movimiento interno de mucha intensidad en torno a ciertos asuntos que nos hacen cuestionarnos cosas importantes. En los momentos de definir las rutas y acotar el terreno de investigación me dejé guiar por mis propias inquietudes y obsesiones personales, ya que tenía la intuición de que, al profundizar en ellas, podría llegar a tocar ciertos aspectos humanos esenciales.

Una de las primeras cuestiones que me generó deseos de indagar a mi alrededor fue observar la cualidad ambivalente que puedo llegar a tener en mi relación con las cosas. Es evidente que cierta tendencia a la acumulación y alguna clase de pasión coleccionista se han manifestado en mi vida desde temprana edad, mismas que también han llegado a nutrir mi manera particular de

<sup>18</sup> GALEANO Eduardo (1993), *El libro de los abrazos*, Ed. SXXI, Madrid, España.

<sup>19</sup> Dicho popular

aproximarme a la creación artística. Pero por otro lado hay una necesidad importante de orden y depuración. Cuando después de un tiempo he vuelto a abrir alguno de los cajones en los que solía guardar ciertos objetos significativos, he llegado a sentir que haber acumulado tantas cosas parece haber perdido el sentido que tuvo originalmente. ¿Hasta qué punto podemos llegar a retener algún recuerdo? ¿qué sentido tiene si no podemos compartirlo con alguien más?. En una representación mental asocio estos objetos arrumbados con el agua que se estanca y se vuelve fétida porque deja de fluir y de estar en movimiento.



Mariana Romero  
*Mar adentro, bajo la piel*  
(Detalle)  
ensamblaje, técnica mixta  
32x38x9 cm  
2011

Cuando realicé las primeras piezas de ensamblaje o arte-objeto que dieron pie a todos los proyectos que he mencionado, tenía la necesidad de hurgar en los cajones y hacer algo distinto con los objetos que por diversas razones se han ido acumulando ahí dentro a lo largo de mi vida, había que dotar a todas esas cosas de una vida nueva para que su presencia estancada dejara de incomodarme, no podía simplemente deshacerme de ellos como lo hacemos con las bolsas de basura que se llenan a diario. Es por dicha razón que al deconstruir los contenedores y volcar los cajones hacia afuera, al exhibir todas esas pequeñas cosas que representan mi intimidad, me interesaba resignificar y volver a poner en circulación las emociones y recuerdos que pudieron haberse quedado estancadas de forma simbólica entre los objetos guardados.



Fotograma de la serie documental *Hoarding: Buried alive*

Fuente: <http://www.therichest.com/rich-list/most-shocking/15-shocking-things-you-didnt-know-about-hoarding-buried-alive/>

Es evidente que las personas que tendemos a acumular cosas tenemos una fuerte resistencia al olvido, una mayor propensión a la nostalgia y la melancolía y probablemente un fuerte sentimiento de apego hacia el pasado. En algunos casos —aunque no está muy claro a partir de que punto— estas conductas pueden llegar a considerarse patológicas. En dicho sentido, el mal llamado “síndrome de Diógenes<sup>20</sup>” o más correctamente “síndrome de acumulación compulsiva” ha sido expuesto con cierto morbo en series documentales norteamericanas como *Hoarders* estrenada en 2009 por la cadena de televisión A&E o *Hoarding: Buried Alive* que se estrenó en 2010 por TLC. En ambos programas se retratan

<sup>20</sup> El filósofo griego conocido como “Diógenes de Sínope” o “Diógenes el cínico” fue discípulo de Antístenes (discípulo directo de Sócrates) y llevó hasta sus últimas consecuencias la idea de su maestro de buscar la felicidad deshaciéndose de todo lo superfluo. En la actualidad, se designa al «Síndrome de Diógenes», en referencia al filósofo, como el trastorno del comportamiento que se caracteriza por el total abandono personal y social y la acumulación en el hogar de grandes cantidades de basura y desperdicios domésticos. En 1960 se realizó el primer estudio científico de dicho patrón de conducta, bautizándolo en 1975 con el nombre del estrambótico filósofo. No obstante, desde el punto de vista histórico la vinculación de este trastorno con el comportamiento austero del griego es incorrecta, puesto que la acumulación de cualquier tipo de cosas es lo contrario a lo predicado por aquel hombre que vivía en una tinaja. Fuente: <http://www.abc.es/internacional/20150121/abci-diogenes-sinope-filosofo-historia-201411211847.html>

algunas situaciones extremas en que estos comportamientos se manifiestan en ciertas personas y el proceso de “rehabilitación” al que fueron sometidas, en casi todos los casos tratándose de personas mayores y muy solitarias, quienes habían llegado a acumular tal cantidad de cosas inservibles que ni siquiera eran capaces de desplazarse o habitar dentro de algunos espacios de sus casas. Sin embargo, más allá de los ejemplos más excesivos, existen muchos matices de lo que implica guardar y desechar cosas que me parece ilustran de forma muy certera aquello que culturalmente se valora o se menosprecia en nuestras sociedades.

En el otro polo podríamos mencionar el fervor que han causado los libros y tutoriales de Marie Kondo (entre otros ejemplos similares), mejor conocida como la *gurú japonesa del orden*, quien propone una sencilla metodología para deshacernos de todas las cosas inservibles y que ya “han cumplido su propósito” en nuestras vidas. “Da las gracias y despídete de lo que no te hace feliz”, “olvidate de guardar cosas por sí acaso”, son algunos de sus populares consejos.

Con apenas 30 años, esta gurú del orden ha llegado lejos. Más de 5 millones de lectores en más de 30 países han caído rendidos ante su peculiar amalgama de filosofía oriental, feng shui y coaching con un único y fundamental objetivo: enseñarnos a mantener nuestras casas ordenadas y, por extensión, nuestras propias cabezas.<sup>21</sup>

Si bien es cierto que en un sentido práctico pero también psicológico muchas personas pueden llegar a beneficiarse al seguir estas recomendaciones ¿qué otros aspectos refleja esta moda de los valores de nuestra sociedad? ¿son realmente recetas mágicas para la felicidad?.

En realidad, yo no tengo una respuesta certera a estas preguntas, sólo puedo decir que, en lo personal, teniendo una significativa dificultad para desprenderme de las cosas, he aprendido a encontrar mis propios métodos de depuración y organización, sin necesidad de suprimir o erradicar mi manía por recolectar y

<sup>21</sup> REDACCIÓN (2016), *Marie Kondo: La gurú del orden*, [http://tiempo.com.mx/noticia/29089-marie\\_kondo\\_la\\_guru\\_del\\_orden/1](http://tiempo.com.mx/noticia/29089-marie_kondo_la_guru_del_orden/1) (Consultado el 7 de marzo de 2017)

atesorar pequeñas cosas, sino más bien dándole un giro a dicha obsesión al convertirla en punto de partida y materia prima para mis creaciones artísticas.

Me pregunto cómo sería un mundo en el que todas las personas sin excepción siguieran con precisión el método *KonMari* (como ella misma lo llama en su famoso libro *La magia del orden*). Una vez que todo se encuentre en perfecto orden y se mantenga así ¿de dónde brotarían entonces la poesía, la filosofía y la creatividad?. Y no porque el desorden y el caos absolutos sean las condiciones propicias para la innovación en cualquier campo o la explosión de la expresión artística, es más bien el juego y la ambivalencia entre orden y desorden lo que hace posible el surgimiento de cualquier creación original. En algunas manifestaciones, es precisamente la subversión del orden establecido el punto de partida para la creación, como lo fue por ejemplo en el arte de los movimientos dadaísta y surrealista.

El orden no es más que la exigencia de sentido por la que la razón oculta el desorden radical; sin estar en el caos, en el absurdo, en la anulación de cualquier regla posible, el surrealismo levanta acta de arbitrariedad, y lo hace con el gesto de la suplantación de este mundo por otro, o por otro, o por otro (...) Y lo que se deja ver mediante su desvelamiento, el que consiste en quitar el orden para ver el desorden, se aparece en la forma de lo maravilloso, de lo asombroso, de lo insólito pero no por ello menos real, sólo que menos común y más oculto o excluido.<sup>22</sup>

El desorden, el desgaste de las cosas, la asociación anómala entre ellas, son también marcas de nuestra habitabilidad en los espacios. Muchos artistas y escritores han sentido la necesidad de realzar la particular belleza de lo viejo, lo antiguo, lo abandonado y lo derruido. Muchos también, han sabido retratar los intrincados vínculos que tejemos con nuestros enseres personales.

Es un hecho: Habitamos las cosas y las cosas nos habitan. No las adquirimos sólo por necesidad, sino también por capricho, por gusto, por pulsiones más secretas. Son puntos de referen-

<sup>22</sup> PUELLES Romero Luis (2005), *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Ed. Cendac, Murcia, España. p. 64

cia, gavetas de nuestra personalidad (...) Las cosas están en la trama de nuestra existencia y se recubren con nuestro polvo. Pero no sólo son agentes de un pasado remoto y clausurado. Hay cosas que nos comprometen, como los cuadernos en blanco en los que habremos de escribir algo, aunque sea insensato. El caso es que mantenemos con ellas una relación que sólo termina cuando se extravían para siempre, cuando las desechamos o morimos. Y como toda relación, la que se establece entre los hombres y las cosas, también es imperfecta, sinuosa.<sup>23</sup>

“¿Cuánta nostalgia es necesaria para dotar a la vida de vida?”<sup>24</sup> —se pregunta Arnoldo Kraus, “Guardar forma parte de la nostalgia y de la melancolía: entre ellas se retroalimentan y comparten rincones ¿qué es primero? Ni lo sé ni me importa”<sup>25</sup>. En sus ensayos *Apología del lápiz*, *Apología del libro* y *Apología de las cosas* el autor se reconoce a sí mismo como un nostálgico irremediable y exalta algunas de las virtudes y curiosidades de padecer este sentimiento.

El origen de la cosa es causa: razón, principio que motiva una acción; fundamento, motivo y empresa son ideas afines. Las cosas, los objetos, triviales o vitales dotan de vida a la vida; las cosas bicicletas, las cosas papalotes, las cosas libros, las cosas escritos, las cosas lienzos, las cosas pinturas y las cosas discos son causas y motivos fundamentales del ser humano (...) Esos enseres, simples a vuelapluma, indispensables en el día a día, transforman la trivialidad en vitalidad. Las cosas abandonan el reino efímero cuando se insertan en la vida y se depende de ellas para iniciar o cerrar el día. Quizá por ello, para mitigar su vacío, algunas personas se atiborran de cosas<sup>26</sup>.

Otra razón por la que guardamos ciertas cosas es porque la posibilidad de un olvido absoluto puede resultar verdaderamente aterra-

<sup>23</sup> ABENSHUSHAN Vivián (2007), *Una habitación desordenada*, UNAM-Pértiga, DF, México. p.21

<sup>24</sup> KRAUS Arnoldo y Vicente Rojo (2011), *Apología del lápiz*, Ed Sexto Piso, Ciudad de México, México. p.36

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 31

<sup>26</sup> *Ídem* (2016), *Apología de las cosas*, Ed Sexto Piso, Ciudad de México, México. p. 18



Marie Kondo  
haciendo una demostración de  
cómo doblar o enrollar las  
prendas “corectamente”

Fuente: <https://app.konmari.com/news/posts/5898de03589e0700127e14cd>

dora. “Los objetos. ¿me equivoco?, son vacunas contra la fugacidad” se pregunta nuevamente Arnoldo Kraus. Y es que el paso del tiempo sobre nuestra efímera existencia constantemente amenaza con borrar todas las huellas de lo que fuimos, mientras que la memoria y el olvido, en una perpetua danza, tejen y destejen la urdimbre de nuestras historias. Tal como menciona Javier Tinajero: “Tal vez esa es la sinrazón por la que nos empeñamos en guardar en los objetos el tiempo vivido; coleccionamos experiencias fortuitas, historias, emociones, sueños e incluso personas, imbuyendo en los objetos nuestra quimérica reminiscencia del momento.”<sup>27</sup>

¿Cuánta dosis de nostalgia es necesaria para dotar de poesía a nuestra vida o para hundirnos lentamente en una profunda melancolía? No lo se con precisión. Ciertamente, demasiados recuerdos pueden volver muy densa la marea de nuestros pensamientos, y acumular muchas cosas dificulta también la espaciabilidad de la mente. Sin embargo, tampoco estoy convencida de que “deshacernos” de todas los objetos inservibles que guardamos sea la “rehabilitación” que todos los amantes de las cosas necesitamos.

Debo confesar que personalmente siento cierta desconfianza hacia los libros que dan demasiadas instrucciones para hacer las cosas de determinada manera, sobre todo cuando las mismas están encaminadas a una empresa tan subjetiva como “ser feliz”. Sin embargo la lectura de *La magia del orden* de Marie Kondo me aportó algunas perspectivas interesantes. La autora asevera que muchas veces nuestra necesidad de ordenar un espacio responde en realidad a la necesidad de “ordenarnos” internamente, pero ello no significa que al hacerlo se resuelva automáticamente lo que necesitamos resolver a profundidad.

Esto no significa que limpiar tu habitación vaya a calmar tu mente atormentada. Aunque puede ayudarte a sentirte revitalizado temporalmente, el alivio no durará porque no has enfrentado la verdadera causa de tu ansiedad. Si te dejas engañar por el alivio temporal que te da haber organizado tu espacio físico, nunca reconocerás la necesidad de ordenar tu espacio psicológico (...) Cuando tu habitación está limpia y organizada, no te queda más opción que

<sup>27</sup> TINAJERO Javier, Texto de presentación para la exposición personal titulada *Paisaje íntimo: Ensoñaciones del recuerdo* (Agosto 2012 en Galería Tiba: Arte y Diseño)

examinar tu estado interior. Puedes ver cualquier problema que hayas evitado y te obligas a enfrentarlo. Tan pronto como empiezas a organizar, te sientes obligado a reajustar tu vida.<sup>28</sup>

Aunque sus posturas ante el orden, el apego y la nostalgia pueden considerarse antagónicas, tanto Kraus y Abenshushan, como “la gurú japonesa del orden” tienen una percepción animista de los objetos, un concepto central de las reflexiones que voy a desenvolver más adelante. Kondo enseña un método especial para doblar la ropa convirtiendo ese acto ordinario en una especie de meditación, también exhorta a sus “clientes” o lectores a que guarden sus prendas de ropa en cajones en lugar de colgarlas, para que puedan “descansar” ahí dentro.

A lo largo de estos años he conversado con varias personas y los he indagado acerca de sus hábitos personales de orden y almacenamiento. Más allá de las interpretaciones psicopatológicas, entre los acumuladores y coleccionistas más delirantes se esconden todo tipo de historias fascinantes. Mientras que entre quienes se dicen ser más desprendidos siempre encontramos algún resquicio de vínculo emotivo hacia ciertos objetos. Reducir todas las maneras de apego hacia las cosas a una sola causa es perderse muchos matices que develan la diversidad y riqueza del comportamiento humano que se expresa en dichas relaciones.

#### 1.4.1 Diversas personalidades y formas de relacionarse con las cosas

La relación que establecemos personalmente con los objetos que nos rodean se construye en base a una serie de factores culturales, históricos, familiares, económicos y sociales de los que podemos o no ser conscientes. Algunas personas guardan hasta los alfileres y son incapaces de deshacerse de cualquier cosa, por más insignificante que parezca, mientras que otros ni siquiera se cuestionan en el momento de desechar todo lo que haya dejado de serles útil.

En base a cada una de estas actitudes se pueden elaborar interesantes metáforas si nos adentramos en la hondura psicológica de cada persona, y en medio de los dos extremos descubrimos

<sup>28</sup> KONDO Marie (2015), *La magia del orden: Herramientas para ordenar tu casa... y tu vida*, Ed. Aguilar, Madrid, España. p38

todos las tonalidades posibles. Hay quienes movidos por la nostalgia emplean los objetos como vehículos para transportarse hasta otras épocas y momentos vividos o idealizados, otros ven en los objetos valores establecidos por un círculo social al que pertenecen o aspiran a pertenecer y los utilizan como mecanismos de mediación en sus relaciones interpersonales, un objeto también puede ser un espacio de unión con lo sagrado o lo trascendente para ciertas personas o grupos, mientras que quienes buscan una experiencia poética se concentran en la belleza que el objeto les representa para ser contemplado (ya sea una belleza convencional o una más subjetiva y exótica).

Un arqueólogo sabrá leer en cada objeto toda la historia y tradición que contiene. Mientras que los coleccionistas se vuelven expertos en encontrar las mínimas diferencias entre dos cosas aparentemente similares, así como lo expresó Walter Benjamín: “Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos, como un mago en su lejanía.”<sup>29</sup>

Para ilustrar la ambivalencia entre la necesidad de conservar y desechar hay un ejemplo que me parece particularmente interesante: las cápsulas del tiempo de Andy Warhol. El artista empezó este proyecto en 1964 después de una mudanza de estudio y continuó hasta su muerte en 1987, habiendo reunido más de 600 cápsulas. Solía seleccionar algunos elementos dentro del flujo diario de documentos y objetos transitorios que poblaban su vida cotidiana (correspondencia, revistas, obsequios, fotografías, registros comerciales, etc.) y los colocaba dentro de cajas de cartón ubicadas al lado de su escritorio. Una vez que la caja se llenaba la rotulaba con la fecha, la sellaba y la enviaba a una bodega. Aparentemente así se iba deshaciendo de todo lo que le estorbaba, sin embargo en lugar de simplemente tirar las cosas decidía conservarlas de una forma en que ya no formaban parte de su vida cotidiana pero permanecían guardadas para poder ser encontradas y reinterpretadas en la posteridad. Y tal como es de suponerse, el contenido de las cajas cobró un importante valor tanto simbólico e histórico, como también comercial, después de la muerte del artista, que fue el momento en que se reveló la existencia de las cápsulas.

<sup>29</sup> BENJAMÍN Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid. p.221-230

Lo que personalmente me resulta interesante acerca de esta práctica de Warhol es que mientras en sus declaraciones promulgaba un fuerte desapego hacia las cosas y decía detestar la nostalgia, con la creación de las cápsulas demostró que más bien tenía una relación ambivalente con la acumulación.

Creo que todos deberíamos vivir en un gran espacio vacío. Me gusta la costumbre japonesa de enrollarlo todo y guardarlo en armarios. Pero yo prescindiría hasta de los armarios, porque es una hipocresía... Todo en tu armario debería tener fecha de caducidad, al igual que la leche, el pan, las revistas y los periódicos, y una vez superada la fecha de caducidad, deberías tirarlo. Lo que deberías hacer es comprar una caja cada mes, meterlo todo adentro y a final de mes cerrarla. Entonces le pones fecha y la envías a Nueva York. Deberías intentar seguirle la pista, pero si no puedes y la pierdes, no importa, porque es algo menos en que pensar: te sacas otra carga de la mente. Yo ahora simplemente lo tiro todo en cajas de cartón marrones del mismo tamaño que tienen una etiqueta a un costado donde poner el mes y año. Sin embargo, detesto francamente la nostalgia, así que en el fondo espero que se pierdan todas y no tener que volver a verlas nunca más.<sup>30</sup>

En las conversaciones que he tenido con diversas personas he encontrado que todos tenemos la necesidad de vincularnos afectivamente con ciertas cosas y que las cosas que tenemos y la manera en que habitan nuestros espacios vitales siempre son un reflejo de nuestros valores culturales.

En un encuentro de coleccionistas aficionados que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil (al cual asistí con el objetivo de comprender mejor dicho fenómeno) conocí a Carlos Coyoc, a quien le gusta coleccionar juguetes y cuya exposición me llamó especialmente la atención cuando habló de su interés por encontrar las deformaciones que va sufriendo un modelo cuando se reproducen copias de las copias. Fue así como lo contacté para entrevistarlo y me invitó a su casa en dónde tiene varias vitrinas para albergar sus particulares colecciones y protegerlas del polvo.

<sup>30</sup> WARHOL Andy (1998), *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Editorial Tusquets, Barcelona, Pág. 155



Colección de Pitufos de  
Carlos Coyoc.  
Fotografía tomada durante la  
entrevista que le hice en su casa.  
Mayo 2014

Platicando con él me di cuenta que su afición hacia los objetos es completamente diferente de la mía, lo cual me pareció muy interesante y me ayudó a comprender la diferencia entre ser un coleccionista y ser un “artista recolector” (precisamente de lo que trata el ensayo de El objeto encontrado como caminata que forma parte del tercer capítulo). Mientras conversamos nos dimos cuenta que compartíamos el gusto por ir a los mercados de pulgas, pero mientras él va en busca de cosas específicas para completar o acrecentar sus colecciones, a mi me gusta perderme y dejarme sorprender por algún encuentro inesperado que pueda inspirarme para una nueva creación. También me comentó que, a diferencia del miedo o la ansiedad que yo tengo hacia una acumulación que rebasa mis capacidades de almacenamiento, para él la acumulación no representa ningún problema, y a pesar de que su espacio es reducido nunca se ha sentido limitado para seguir buscando nuevos objetos.

Los objetos y juguetes que colecciona son todos íconos de la cultura pop, y a diferencia de otro tipo de coleccionistas, él no busca sólo “el original” sino todas las variaciones de una copia que pueden existir de un personaje determinado. Coleccionar es su gran pasión y un *hobby* al que dedica mucho tiempo y que lo llena de emoción y dicha.

De todas las entrevistas que realicé esta fue la que me ayudó más a establecer un contraste entre los valores que yo suelo apreciar más en los objetos (un gusto más inclinado hacia lo artesanal, las cosas viejas, cosas encontradas en la naturaleza, etc) y otro tipo de valores que pueden ser apreciados por muchas otras personas.

En contraste con el testimonio anterior, en otra de las entrevistas que realicé a una amiga muy cercana, ella me dijo que no le gusta generar mucho apego hacia los objetos porque para ella retener o guardar muchas cosas está directamente asociado con una incapacidad de gestionar ciertas emociones.



Colección de luchadores  
de Carlos Coyoc.  
Fotografía tomada durante la  
entrevista que le hice en su casa.  
Mayo 2014

La forma en que nos relacionamos con los objetos tiene que ver con la manera en que nos relacionamos con las experiencias, con como las gestionamos ¿Qué tan responsable me hago, qué tan activamente gestiono ésta emoción? Por ejemplo cuando se arrojan cosas en un cajón o se guardan en una caja y luego nos olvidamos de ellas, hasta el punto en que ya no recordamos que lo estamos guardando y qué es lo que tenemos ahí dentro.<sup>31</sup>

Ella se había ido dos años antes a vivir a Barcelona y en una ocasión que vino de visita a México estuvimos conversando sobre estos temas y después me invitó a la casa dónde solía vivir con su

<sup>31</sup> Fragmento de la entrevista a Abril Vázquez de los Reyes realizada en Mayo del 2014

familia antes de mudarse. Allí me mostró algunos de los objetos que atesoraba y me compartió varias experiencias que la habían llevado a reflexionar más profundamente sobre su relación con las cosas. En principio me habló de su infancia y del momento en que tomó consciencia de que la “gestión” de sus cosas personales comenzaba a ser una responsabilidad propia. Entre las cosas que conserva con cariño me llamó especialmente la atención un maletín en el que guarda cartas y textos personales escritos durante su niñez y adolescencia, el cual, desde mi punto de vista, refuerza la observación que hice anteriormente, de que aún las personas menos acumuladoras atesoran ciertas cosas.



Maletín de Abril donde guarda notas, cartas, libretas y otros recuerdos. Fotografía tomada durante la entrevista. Mayo 2014.

Hubo un momento en que acumular objetos no era un problema, además la gestión no me correspondía sólo a mi. Después cuando crecí un poco dejé de compartir el cuarto con mi hermana y a partir de ese momento la responsabilidad de administrar mis cosas personales comenzó a recaer completamente sobre mí. Y cada cierto tiempo volvía a revisar esas cosas donde se alojaban mis recuerdos, y volvía a revivir esos momentos, volvía a sentirme alegre y a veces también triste o enojada. Fue así como me di cuenta por primera vez que a veces es necesario deshacerse de ciertas cosas que traen recuerdos tristes.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem.*

Cuando su padre estuvo enfermo de cáncer y después murió, al decidir que hacer con sus cosas personales se reflejó la manera en que ella, su madre y su hermana lidiaban con sus propias emociones. Desde su perspectiva el cáncer es una enfermedad que tiene que ver con la acumulación, después de la muerte de su padre ellas tuvieron que hacerse cargo de una gran cantidad de cosas de todo tipo que él había acumulado a lo largo de su vida, muy probablemente habiendo olvidado la existencia de la mayoría de ellas.

La reacción que tuvimos mi hermana y yo fue muy contrastante. Yo tuve la necesidad de deshacerme de todo lo que pude, de sentir que podía hacerme cargo de ello, ya que me iba a vivir a otro país y no quería dejarle a mi mamá esa carga (que de por sí ella estaba con muchas cargas encima después de ese suceso). Mi hermana por su lado se apegó mucho a los objetos de mi papá, como si de esa forma lograra reconstruir la relación que tuvo con él. Tenemos una relación muy poco trabajada con la muerte (y esto se refleja en nuestra gestión de los objetos). Es muy importante ser capaz de gestionar lo propio y no llegar a un punto en que tenemos más cosas de las que alcanzamos realmente a utilizar. Me di cuenta que existe un paralelismo entre la salud y eliminar objetos de nuestra vida.<sup>33</sup>

Las perspectivas que ella me aportó fueron también contrastantes con la forma en que personalmente me relaciono con las cosas y me hizo tomar consciencia de otros matices. Después de nuestra conversación ella me dijo que pudo revalorar su relación con las cosas y el aprecio que tiene por algunas de ellas, cuyos olores y texturas la transportan hacia momentos importantes de su vida, mientras que a mí me dejó pensando mucho sobre la importancia de no acumular más cosas, ideas o emociones de las que somos capaces de administrar.

Otra de las entrevistas realizadas fue a Leticia Ruifernández, una ilustradora española que actualmente vive en la provincia de Cáceres. Mi encuentro con ella se dio a raíz de un libro llamado *Voladitos y Chuncheretes* que compré hace muchos años y que es un cuaderno de viaje que Leticia hizo mientras viajaba por México y Centroamérica. Además de las ilustraciones que retratan algunos

<sup>33</sup> *Ibidem.*



Leticia Ruifernández  
*Voladitos y Chuncheretes,*  
*Otras pinturas, palabras y*  
*esperanzas cosechadas en*  
*Centroamérica y México*  
 (Imagen de portada y guardas)  
 Tf. Editores  
 España 2001

de los paisajes y personas que conoció, Leticia reunió en ese libro una colección de anécdotas, reflexiones, palabras escuchadas en la radio o en alguna conversación y algunos objetos cotidianos representativos de ciertos lugares, como envolturas de chocolates, cajas de cerillos, etc.

Por el tipo de sensibilidad que en ese libro ella manifiesta, me imaginé que seguramente tendría alguna relación interesante con las cosas que ha recolectado en sus viajes y decidí contactarla cuando estuve en Madrid para hacerle una entrevista. Finalmente logramos coincidir en una ocasión pero el tiempo fue limitado para llevar a cabo la entrevista, así que continuamos nuestra relación por correspondencia y al cabo de varios meses me contestó las preguntas por escrito. Ya que varias de sus respuestas me parecieron reveladoras y sus reflexiones sumamente profundas quisiera compartir aquí un extracto de la entrevista.

#### 1.4.2 Entrevista a Leticia Ruifernández:

*¿Cómo describirías tu relación con los objetos? ¿qué dice de ti?*

Los objetos son la parte material de la vida, pero son reflejo de lo que somos. Cuando un objeto nuevo entra a formar parte del escenario de mi vida tiene que tener un porqué, ya que considero que los objetos pueden llegar a ser una carga pesada. Y eso lo sabemos quienes hemos hecho muchas mudanzas...

Si pudieras poseer sólo aquellos objetos que te cupieran en una maleta, entonces esos objetos pasarían a tener una gran

responsabilidad y evidenciarían lo que en realidad son: nuestros compañeros, detonadores de recuerdos y memoria, herencias de seres queridos, de experiencias de vida...

*¿Qué es para ti lo más importante de viajar? ¿Cómo guardas la memoria de tus viajes? ¿Hay objetos asociados a ellos?*

El viaje, el verdadero viaje, te pone en situaciones nuevas e insólitas en las que tienes que descubrir cosas de ti misma, no cosas de fuera, sino cosas de dentro. Un verdadero viaje es aquel del que sales cambiado. Si no, es simple turismo.

Mi memoria de los viajes queda en los cuadernos que voy haciendo, cuadernos de viaje, claro. En ellos se plasma la experiencia del encuentro con lo que hay delante, el tiempo que se hace presencia, el estar ahí. El cuaderno se vuelve el testimonio de que yo estuve en ese lugar, con esa persona, o ese paisaje, que viví, eso es lo que queda. A veces hay objetos que se quedan pegados en el cuaderno (cajas de cerillas, pegatinas, semillas, piedras...) Son detonadores del recuerdo.

*¿Te gusta coleccionar cosas? ¿Por qué? ¿Qué clase de cosas guardas?*

Intento no coleccionar cosas porque, a veces, las cosas se apoderan del espacio vital de uno y pueden ahogar. Vengo de familias con casas abigarradas, con *horror vacui* y creo que en oposición a eso intento rodearme de pocas cosas, cosas que realmente signifiquen algo para mí: el recuerdo de una persona, de un lugar. Las cosas en mi casa no se acomodan, no están tranquilas, tienen que tener una función y cumplirla (esa función puede ser práctica, o no), saben que si no responden serán condenadas al ostracismo. Soy exigente con ellas.

Con los libros es diferente. Libros puedo acumular montones, porque cada uno es un mundo, presencia que acompaña mi vida con voces amigas a las que puedo recurrir cuando necesito.

*¿Cómo configuras tu espacio íntimo en relación a los objetos que tienes y el espacio que habitas? ¿De que forma te influye esta configuración?*

Considero que los objetos del espacio íntimo son reveladores de quienes somos y de cómo estamos. El espacio, y especialmente el espacio doméstico son, de alguna manera, nosotros mismos. Para

mí es muy importante que los objetos que conviven conmigo muestren esa realidad; si están sucios, descuidados, amontonados, olvidados, me hacen de espejo. El Feng shui es muy explícito en este sentido: si quieres corregir, o potenciar ciertos aspectos de tu vida, puedes utilizar ese arte para que el cambio se produzca ¡ y de qué manera!

Un anécdota: una vez vino una amiga que sabe mucho de Feng shui al estudio y me dijo: si pones este objeto aquí, se van a potenciar mucho los viajes. Ese año a mi compañero, que es autor de cómic, lo invitaron a festivales de cómic en Helsinki, Lisboa, Sao Paulo... ¡finalmente tuvimos que quitar el objeto de ese lugar porque no podíamos asumir tanto movimiento!

*¿Qué implicaciones crees que tiene rescatar objetos de desecho, cosas olvidadas o abandonadas, atesorar objetos insignificantes, darle una segunda vida a las cosas? (a nivel estético, político, espiritual, etc)*

En este mundo de sobreabundancia material, en que casi todo se puede comprar, con precios que no revelan el coste real del producto, debido a la explotación tanto material (del planeta), como humana (de los trabajadores), recuperar cosas tiene el valor de reconocer que esa sobreexplotación es un sinsentido, un derroche que no lleva a ningún lado.

*¿Cómo describirías tu forma de relacionarte con el tiempo y la memoria? ¿Qué papel tienen los objetos en ese sentido?*

La idea moderna del tiempo lineal asociada al progreso es extraña para mí. No siento que vivamos en una línea del tiempo, más bien vivo lo que llamamos pasado y futuro como parte del ahora.



Yo tengo un baúl, un baúl de los tesoros, donde guardo objetos que pertenecieron a mis ancestros: ahí hay un sombrero de copa, un diario de un tío abuelo mío, un abanico con versos escritos, un mechero de plata, unas máscaras de carnaval de principios de siglo pasado. Algunas tardes se lo enseño a mis hijos: entonces el pasado se hace presente de una manera tangible. Los objetos hacen de detonadores de ese milagro, por eso para mí y para mis hijos, un abanico roto o un sombrero muy viejo pueden ser un tesoro.

### 1.5 Investigación artística

Para cerrar este capítulo quisiera resaltar la importancia de reflexionar acerca de la naturaleza de una investigación realizada desde el interior de la práctica artística.

Como en cualquier investigación creo que una de las claves está en el registro sistemático de las observaciones que se tienen cotidianamente sobre el fenómeno que se está estudiando. En este caso los fenómenos observados pasan siempre por el filtro de una mirada subjetiva y del interés de plasmar dicha mirada en algún tipo de creación artística. El tener ese registro nos permite observar una trayectoria, una dirección y la existencia de ciertos patrones y algunos datos que destacan sobre el conjunto.

La creación de la bitácora fue fundamental para entender la relevancia de llevar ese registro cotidiano, pero el aprendizaje de cómo ir acomodando toda la información acumulada sin que rebasa mi capacidad de gestionarla fue un proceso que duró desde el comienzo hasta el final de este trabajo. Dicha necesidad de organización sistemática de la información tiene mucha similitud con el proceso de ordenar objetos dentro de un espacio y con muchas de las reflexiones que compartí a lo largo de este capítulo.

Cuando me propuse llevar a cabo las entrevistas no tenía claro un parámetro para delimitar el número y el perfil de los entrevistados, ni tampoco una metodología para hacer las entrevistas y llevar un registro de las mismas, por lo que fue hasta que redacté las preguntas que le hice a Leticia Ruifernández que terminé de aterrizar lo que en particular me interesaba indagar mediante estos intercambios.

Me di cuenta también que hasta las más mínimas observaciones pueden llegar a ser relevadoras y es fundamental mantenerse alerta para que no se nos escapen detalles importantes.



## CAPÍTULO II

### CONTEXTO Y REFERENTES ARTÍSTICOS

Mesa de trabajo dentro de mi estudio, registro del proceso de creación del libro de artista *Ventana: Micro-universos*.  
Noviembre 2015  
Fotografía: Javier Tinajero

Finalmente el trabajo de edición puede ser el más extenuante y exhaustivo de todos, aprender a descartar, pulir, ordenar y reordenar, redactar y reescribir todas las veces que sea necesario.

Por último quisiera decir que la experiencia estética y sensible que puede llegar a suscitarse a partir de una propuesta artística no necesita de una tesis como ésta para sostenerse, sin embargo todas las reflexiones que se reúnan pueden ayudar a profundizar en el sentido y el significado de la misma, tanto para el creador como para otros colegas artistas e investigadores y también para cualquier otra persona interesada en entender los procesos creativos.

## **2.1 Revisitando los movimientos de vanguardia**

Es imposible entender cualquier manifestación de arte contemporáneo sin remitirnos a las corrientes vanguardistas que se manifestaron durante principios y mediados del S. XX.

Al repasar brevemente algunos comportamientos y manifestaciones artísticas que se desarrollaron en el contexto de movimientos como el dadaísmo o el surrealismo, tengo el objetivo de trazar una genealogía que nos ayude a comprender las propuestas artísticas que se están desarrollando actualmente y específicamente las que se relacionan con las principales temáticas que he abordado con mi obra y en esta tesis. Es así como podemos trazar un mapa del terreno sobre el que nos encontramos actualmente situados y con base en qué nociones estamos generando nuevas propuestas.

Es en dicho sentido que hago mención de algunos acontecimientos y obras en específico y por lo tanto quisiera aclarar de antemano que con la revisión que hago a continuación no pretendo sumar información nueva a la investigación documental que ya se ha hecho ni tampoco generar una crítica de arte o una aportación teórica al respecto. Lo que si pretendo con ello es sentar algunas bases para poner en contexto las propuestas que presenté en el capítulo I y las reflexiones que hago en los ensayos que conforman el capítulo III.

### **2.1.1 Del objeto artístico al objeto cotidiano como obra de arte**

Es bien sabido que los artistas siempre han producido objetos, cosas que pueden considerarse como obras de arte en función de su inserción en un sistema de valores que ha ido variando en cada época y lugar. Dentro de la historia del arte occidental el concepto de arte en un principio estuvo definido por una técnica o un oficio, no existía separación entre bellas artes y artes aplicadas, entre artistas y artesanos y tampoco se daba importancia a la fi-

gura del autor o del genio creador. Fue hasta la época del Renacimiento que estas concepciones comenzaron a cobrar relevancia, cuando se concedió cada vez más valor al talento individual de cada artista y se establecieron también los conceptos de las Bellas Artes, mismos que entrarían en crisis con las vanguardias pero que a pesar de ello siguen formando una parte sustancial de los imaginarios que prevalecen en el mundo occidental.

La historia de los movimientos artísticos ha sido como un oleaje que va y viene, de corrientes y contracorrientes, en la búsqueda de lo esencial, de lo puro, de lo bello y lo verdadero. Cuando estos conceptos se agotan o se vuelven demasiado rígidos, es necesario romper los esquemas que al parecer de algunos se han vuelto obsoletos. Es así como han surgido todos los movimientos artísticos que hasta ahora conocemos.

Por definición un artista plástico es aquel que transforma o moldea la materia para crear una obra de arte. Según el ideal renacentista el artista debe conocer a profundidad los materiales y las técnicas para lograr crear la ilusión, ya sea de un paisaje, un retrato, una escena religiosa, un desnudo o una naturaleza muerta, de manera que casi podemos tocar cada textura e inhalar los aromas de las frutas o cualquier cosa que esté representada dentro de un cuadro o una escultura. Entonces la obra de arte adquiere un aura de objeto único e irreplicable, se busca imitar la realidad pero a la vez cada obra lleva el sello de su creador.

Mucho tiempo después, cuando surge la fotografía, la pintura comienza a liberarse poco a poco del mimetismo y de la figuración. Desde el surgimiento del impresionismo hasta los primeros movimientos de vanguardia podemos apreciar toda una gama de posibilidades que se manifiestan dentro de las artes plásticas como una respuesta a las diversas transformaciones que se vivían en el mundo momento a momento. Los creadores pueden entonces jugar con los elementos pictóricos dentro de un lienzo, la luz, el color, la composición, el equilibrio, el ritmo, etc. Se cuestionaban los valores de belleza establecidos pero sin romper aún con los soportes convencionales de pintura o escultura. Sin embargo, es hasta principios del S. XX cuando se cuestiona radicalmente la naturaleza misma de la obra artística y del artista como mago ilusionista capaz de transformar la materia con sus manos para crear una obra única e irreplicable. Hasta ese momento, los objetos en cuanto tales toman un papel protagoni-

nico dentro de las Vanguardias Artísticas, siendo extraídos de la vida cotidiana para ser resignificados en los discursos artísticos de maneras muy diversas e incluso antagónicas. Es decir, ya no la representación de los mismos en pinturas, sino la recuperación de los objetos de uso común, ya sean naturales, industriales o artesanales, como entes susceptibles de ser apreciados e interpretados estéticamente, poéticamente y simbólicamente.

En este contexto no podemos evitar remitirnos al incansablemente citado episodio en que Marcel Duchamp realiza un objeto híbrido recuperando dos objetos de uso común previamente manufacturados, un banco o taburete y una rueda (que al parecer no era precisamente una rueda de bicicleta como a menudo se menciona) y proclama a este artefacto como una obra de arte, sin necesidad de demostrar ningún tipo de habilidad técnica o estilística dentro de las disciplinas tradicionales de las Bellas Artes. Al bautizar a esta nueva creación como un *ready made* da comienzo a una serie de obras de este tipo. Un poco más tarde, en un gesto de provocación sin precedentes, cuando envía un urinario de fabricación industrial a la *Junta de la Sociedad de Artistas Independientes* para participar en una exposición de la que él mismo era jurado, firmado con un seudónimo para mantener su identidad clandestinamente, inaugura con ello, sin saberlo, una serie de tendencias artísticas que se desprenden de la descontextualización y resignificación de toda clase de objetos cotidianos, así como un cambio de paradigma radical en lo que puede ser considerado como obra de arte.

La acción de Duchamp ha estado preñada de consecuencias para el arte del siglo XX. De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy día de las declaraciones artísticas de realidades extra artísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte=vida.<sup>34</sup>

Las interpretaciones póstumas a dicho suceso son tan variadas como rebuscadas en algunos casos, sin embargo lo importante

<sup>34</sup> MARCHÁN Fiz Simón (1986), *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Arte y Estética, Madrid. p.161

es destacar la intención desestabilizadora y desafiante del acto en sí, más allá de las connotaciones simbólicas o el posible valor estético o anti-estético de los objetos elegidos por Duchamp. Con respecto a ello Juan Antonio Ramírez afirma:

Se trata de cosas muy simples, aparentemente, pero con tantas repercusiones que han cambiado para siempre el sentido y la evolución del arte. De ahí que sea necesario constantemente reevaluar continuamente su significado y sus funciones. ¿Podemos leer hoy los ready-mades prescindiendo de las adherencias distorsionadas que se han ido enganchando a ellos, con el paso del tiempo?.<sup>35</sup>

Mientras que Juan-Eduardo Cirlot menciona en relación a éste mismo suceso lo siguiente:

¿Qué intenciones perseguía Duchamp con sus exposiciones de objetos elegidos? En primer lugar, desorientar a los públicos, provocar un beneficioso choque en la mente de las masas hipnotizadas por la costumbre y la tradición, esos dos monstruos desestabilizadores. En segundo lugar, probar la importancia intrínseca de los objetos, al margen de su utilidad y de todos los valores que se les reconocen habitualmente. En tercer término, en algunas ocasiones, sugerir inauditas relaciones entre el objeto y el sujeto (simbolismo) abriendo con ello el panorama del objeto surrealista.<sup>36</sup>

Lo que se debe reconocer es el hecho de que se abrió una puerta que no se había abierto antes y por lo tanto no debería ser idolatrada la obra u el objeto como tal, pues es esto justamente lo que Duchamp ponía en cuestionamiento. “Yo les lancé a la cara el sacacorchos y la taza como una provocación y ahora lo admiran como lo bello estético”<sup>37</sup> dijo Marcel Duchamp en una ocasión.

Paralelamente, apenas unos meses antes, Pablo Picasso “hizo un descubrimiento trascendental al colocar un trozo de

<sup>35</sup> RAMÍREZ Juan Antonio (1984), *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid. p.111

<sup>36</sup> CIRLOT Juan-Eduardo (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona. p.79

<sup>37</sup> DUCHAMP Marcel, citado en Marchan Fiz Simon, *Op cit.* p.169

hule impreso con una rejilla de caña sobre un pequeño cuadrado ovalado”<sup>38</sup>. Al hacerlo puso de manifiesto la posibilidad de presentar las cosas en sí mismas, sin necesidad de ser representadas y al incluirlas como parte de la obra logró que coexistieran en el mismo espacio la representación y lo representado.

El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido inequívoco con el fin de explorar la riqueza significativa.<sup>39</sup>

A partir de estos momentos clave se desprenden una variedad de experiencias, insertas dentro de diferentes corrientes de vanguardia y posvanguardia, que retoman toda clase de objetos y materiales aparentemente insulsos, absurdos e insignificantes y los incorporan ya sea como un elemento de la obra o como la obra de arte en su totalidad.



Pablo Picasso  
*Naturaleza Muerta con  
silla de rejilla*  
1912  
París, Musée Picasso

<sup>38</sup> RAMÍREZ Juan Antonio, *op. cit.* p. 109

<sup>39</sup> MARCHÁN Fiz Simón. *op. cit.* p.160



Man Ray  
Objeto indestructible  
Ensamblaje,  
Fotografía en blanco y negro  
y madera  
1923-1933  
Museo de Arte Reina Sofía

### 2.1.2 La subversión de los objetos en las corrientes artísticas Dadaísta y Surrealista

Para los artistas que formaron parte del movimiento *Dadá* el uso de los objetos de forma inusual y aleatoria fue una manifestación más de la actitud irreverente y provocativa que los caracterizaba. Además de Duchamp, otros artistas como Kurt Schwitters, Kati Horna, Max Ernest y Man Ray, entre muchos otros, fueron pioneros en la resignificación y descontextualización de objetos en la creación artística.

Por su parte, el movimiento surrealista proclamó una actitud muy particular en torno al mundo de los objetos, haciendo especial hincapié en los contenidos libidinales, inconscientes, oníricos e irracionales que pueden expresarse a través de los objetos. “Podría decirse que el objeto aparece ante los surrealistas como un puente o un descarrilador poético que reubica las relaciones entre la creación artística, el mundo exterior y el sujeto como ente proyectivo”<sup>40</sup>.

De la misma manera que los coleccionistas del renacimiento temprano clasificaban a los objetos según su origen y tipo dentro de sus *Cámaras de Maravillas* o *Gabinetes de curiosidades*, rozando el límite entre lo real y lo imaginario, entre la ciencia y la especulación fantástica, los artistas surrealistas crearon sus propias clasificaciones de objetos: “objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos *ready made*, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles”<sup>41</sup> y los presentaron en una exposición en París, abriendo con ello las posibilidades semánticas de los objetos descontextualizados y estableciendo un vínculo poético entre los objetos y el lenguaje, que más tarde habría de desarrollarse más ampliamente. Después crearon los conceptos de poema-objeto “Combinación de textos y objetos encontrados-interpretados”<sup>42</sup> y objetos de funcionamiento simbólico “Simbólico no debe ser entendido a la manera mítica (símbolos generales y espirituales), sino en el concreto sentido freudiano, con preferencia libidinoso, sentimental y fetichista.”<sup>43</sup>

<sup>40</sup> RAMÍREZ Juan Antonio. *Op. cit.* 116

<sup>41</sup> CIRLOT Juan-Eduardo (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona. p. 85

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

De todas las clases de objetos antes mencionadas el *objeto encontrado* u *objet trouvé* ha tenido una importante trascendencia para el arte contemporáneo en general. Independientemente de las intenciones y las temáticas abordadas por los artistas, este concepto como una noción de búsqueda intuitiva y de hallazgo involuntario, así como la incorporación del azar, de lo accidental y lo aleatorio como un ingrediente primordial dentro de la creación, engloban una nueva manera de aproximarse a la realidad desde lo sensible que desde entonces hasta la fecha ha sido muy importante en los discursos artísticos.

### 2.1.3 La materialidad y el gesto en los movimientos Povera y Antiforma

Otras corrientes posteriores a las primeras vanguardias, que se consolidaron alrededor de la década de los sesenta y tuvieron su desarrollo en momentos y lugares específicos, aunque se entremezclan y se interrelacionan en la práctica, mostraron nuevas vertientes en cuanto a la revalorización de ciertos objetos y materiales poco valorados en la vida cotidiana. Denominaciones tales como *arte povera*, *abstracción excéntrica*, *antiforma*, *arte ecológico*, *arte procesual*, *Fluxus*, el *arte matérico* de Tapiés, así como los actos rituales de Joseph Beuys, algunas acuñadas por curadores, historiadores y críticos y otras por los mismos artistas, describen movimientos que surgieron como respuesta a la creciente industrialización del mundo, así como un profundo desencanto hacia el pensamiento racional en la era de la posguerra, y todos ellos reivindicaron el valor de los objetos y los materiales humildes e insignificantes. En el polo opuesto podemos situar a los *objetos-pop* que tomaron como referencia a los objetos de consumo, así como diversos íconos de la cultura popular que se difundían en los medios de comunicación masiva. En palabras de Juan Antonio Ramírez las obras pop fueron “una cruda reivindicación del objeto manufacturado, producido en serie, como una alternativa artística al repertorio de cosas que había codificado la naturaleza muerta tradicional.”<sup>44</sup>

Por su parte el movimiento *Antiforma* tuvo sus primeras manifestaciones en dos exposiciones realizadas en 1968. Robert Morris fue el que sentó las bases teóricas en su artículo “Anti-

<sup>44</sup> RAMÍREZ Juan Antonio. *Op. Cit.* p.125

form” publicado en 1969. Se encontró con otros artistas como Richard Serra, Barry Le Va, Keith Sonier, Lynda Benglis, Eva Hesse, Bruce Nauman, y juntos llevaron al espacio de las galerías los conceptos que su nuevo arte posminimalista dejaría como legado a los artistas venideros.

En esos años se estaban conformando de forma paralela, principalmente en Norteamérica y en Europa, así como también en América Latina y otras partes del mundo, grupos de artistas que se orientaban hacia la desmaterialización de la obra de arte, volcando su interés hacia lo conceptual, hacia lo fenoménico, hacia el diálogo con los espacios y con los espectadores, hacia los procesos de creación y de transformación de los materiales. De estos grupos, el de los artistas *Povera* tiene una muy estrecha relación con el *Antiforma*. El nombre de Arte *Povera* surgió a partir de un calificativo que hizo un crítico para denominar la tendencia de un grupo de artistas italianos a utilizar materiales pobres: baratos, comunes y poco valorados, como materiales de construcción (asfalto, varillas, láminas) o de desecho, así como tubos de neón y otros materiales sintéticos. Por la similitud que existe tanto en sus planteamientos como en la configuración de sus piezas se podría aplicar el calificativo *Povera* o *Antiforma* tanto a unos como a otros. Por otro lado, el interés que todos estos artistas (*Povera* y *Antiforma*) tenían por la elocuencia de los materiales en transformación, los vinculaba también con el arte de Joseph Beuys, quien al igual que Morris, hizo del fieltro uno de los materiales-vehículo más presentes en su obra. En todos los casos, la naturaleza de los materiales, más que el uso de objetos manufacturados, tomó un papel preponderante para estos artistas.

Los materiales son los protagonistas principales de las obras. Estos son de las más diversas procedencias: plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, papeles de desperdicio, cera, etc. Y lo que en el arte tradicional era una compensación de la obra, aquí se reduce a un acto de elección de materiales encontrados sin una voluntad rígida de configuración, presentados como *antiforma*.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> MARCHAN Fiz Simon. *Op. Cit* p. 212

Este tipo de obras permitieron la transición hacia otro tipo de exploraciones que rebasaron la preocupación en torno a la obra de arte como un objeto cerrado, no en su interpretación pero sí en su configuración interna, que aún existía en las obras cubistas, dadaístas o surrealistas.

El gesto de colgar los objetos, de dejar que éstos resbalen, caigan, se deformen e incluso se descompongan y se destruyan bajo los efectos del peso no es más que un performance de la palabra, y el objeto, en tanto que huella, una materialización del gesto.<sup>46</sup>

A raíz de estas experimentaciones surgieron otras manifestaciones cuyas inquietudes principales se movieron paulatinamente de lo objetual hacia otros elementos del lenguaje plástico como la relación con el espacio, el emplazamiento de la obra en lugares públicos o paisajes naturales, el cuerpo como territorio simbólico, el movimiento, el suceso efímero, la naturaleza transitoria de las cosas, la relación con el entorno, el entrecruzamiento entre el lenguaje visual y escrito, la preponderancia del concepto sobre las cualidades plásticas o estéticas de la obra, etc. En esta plataforma encontramos muchos de los llamados nuevos medios (ya sea *performance*, *happening*, *land art*, *video arte*, *instalación*, *intervenciones en espacios públicos*, *ambientaciones*, *arte cinético*, etc), que aún insertos dentro de las artes visuales, rozan y rebasan las fronteras que tradicionalmente las separaban de muchas otras disciplinas tanto artísticas como de las humanidades y de las ciencias sociales y naturales.

Sin embargo, aunque el debate se extienda infatigablemente, no existe quizá esa disociación tan grande entre lo objetual y lo conceptual como se ha planteado en muchas ocasiones. Por más que se oriente hacia lo puramente conceptual toda expresión artística requiere de algún tipo de base material, sensorial o visual como soporte para la comunicación que se busca establecer.

En la alternativa objetual-antiobjetual asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una superación absoluta del objeto. Frente a un reduccionismo y un con-

<sup>46</sup> GUASH Anna María (2000), *El arte último del S. XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza/Forma p. 29

cepto estrecho de arte, ligado al arte de caballete de un modo casi exclusivo, se aboga por la expansión de los dominios del arte. Esta expansión puede analizarse en términos de una desestización de lo estético, entendida como una apropiación de realidades no artísticas tan características desde la experiencia de M. Duchamp.<sup>47</sup>

Después de realizar este breve recuento creo que puedo situarme con mayor conciencia en un contexto y un marco histórico que me permiten confrontar mis propias inquietudes artísticas y tener más claridad acerca de la búsqueda que emprendo cada que me involucro en el desarrollo de un proyecto. La revisión que he hecho dentro de este apartado tiene relación con una indagación de los orígenes de la reflexión en torno a lo objetual en el arte y en especial la utilización de objetos cotidianos que originalmente no fueron concebidos como obras de arte.

## 2.2 Artistas como arqueólogos del presente

Como una de las vertientes del legado que dejaron los movimientos vanguardistas al cuestionar radicalmente todo lo que puede ser considerado arte o artístico, muchos artistas en la actualidad se han dedicado a rescatar de diversas maneras los objetos cotidianos e insignificantes, los materiales baratos y ordinarios, la basura y los desechos industriales y los han incorporado de diversas maneras dentro de sus discursos artísticos.

Por otro lado, se le ha concedido cada vez mayor relevancia a los procesos de creación de las obras y al factor temporal, dándole valor a las cosas efímeras, al registro de lo cotidiano y a los procesos que se extienden en el tiempo más allá del momento de presentación de la obra. Con todo esto, surge también la necesidad de encontrar formas de documentación que permitan una apropiada aproximación a lo que el artista propone con su obra y al mismo tiempo también se desdibujan los límites entre la creación artística y otras disciplinas, a las que cada vez más los creadores se entrometen sin reparo.

El concepto de archivo proporciona una nueva manera de hacer arte, donde el creador, apoyándose en aspectos documentales

<sup>47</sup> *Ibidem.* p. 155

ligados a las ciencias humanas, desarrolla unas tareas muy distintas de las que estamos acostumbrados a asignar y verificar en los artistas de décadas y siglos anteriores. Una renovada versión del quehacer plástico postula una reivindicación de la memoria histórica, tanto individual como colectiva. La recopilación de imágenes, textos, objetos, cartografías, etc., se convierte en una práctica común entre los distintos autores, especialmente entre aquellos donde lo conceptual prevalece sobre lo formal y donde el contexto adquiere una relevancia determinante para la obra y su interpretación.<sup>48</sup>

Ahora quiero hacer mención de ciertas manifestaciones de arte contemporáneo en las que un conjunto de objetos rescatados de algún contexto en particular cobra mayor importancia que cada objeto en su singularidad. Estas prácticas tienen en común el generar cuestionamientos y reflexiones en torno a lo que significan y han significado los vestigios materiales y la manera en que son rescatados, restaurados, resguardados y resignificados para la historia de una civilización. En dicho sentido el artista hace un trabajo parecido al de un arqueólogo, sólo que en lugar de desenterrar objetos de un pasado remoto se dedica a recolectar y clasificar cosas perdidas, fragmentos y desperdicios de la era actual. Al hacerlo, los conjuntos presentados nos hablan de la cultura material de nuestras sociedades *posindustriales* en relación a una variedad de elementos culturales que corresponden con diferentes contextos y posiciones geográficas. Los objetos no son manipulados o transformados por el artista pero la manera en la que son presentados responde a una visión, a un discurso y a una estética particular.

Sin extenderme demasiado en cada uno, voy a relatar cuatro proyectos de diferentes artistas que resultan análogos en su manera hasta cierto punto impersonal de aproximarse a un conjunto de objetos recuperados de algún contexto específico, de clasificarlos con base en ciertos criterios arbitrariamente elegidos por ellos y presentarlos dentro de un espacio expositivo.

<sup>48</sup> MOLINA González José Luis Y Estrella M<sup>a</sup>. Ángel Torres (2001), *El objeto como testimonio: Cuando el artista se convierte en antropólogo*, Revista de Antropología Experimental, n° 12, 2012. Monográfico: El acto creativo y el arte <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae> (consultado el 5 de abril de 2014)

Mark Dion es un artista norteamericano que con su trabajo muestra este quiebre de la frontera entre el arte y otras disciplinas. En casi todos sus proyectos Dion trata de evidenciar que la historia natural y la historia de las civilizaciones son relatos que corresponden con ciertas cosmogonías insertas en contextos históricos y sociales específicos, aunque habitualmente se nos presentan como verdades objetivas y científicas en las que no existe ningún tipo de interpretación o sesgo ideológico. En muchas de sus obras, se ha dedicado a armar sus propios *Gabinetes de curiosidades*, recogiendo y clasificando una gran variedad de objetos.



Mark Dion  
*Tate Thames Dig*  
 1999  
 Wooden cabinet, porcelain,  
 earthenware, metal, animal bones,  
 glass and 2 maps  
 266 x 370 x 126 cm

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>

Es fundamental para mi trabajo como artista rastrear la evolución del museo de historia natural, como un cuestionamiento de lo que se entiende por naturaleza en determinado momento para un determinado grupo de gente. Algunos de mis proyectos han sido exploraciones de cómo las primitivas colecciones (los gabinetes de curiosidades) se convierten en el museo de la Ilustración y de allí evolucionan al espacio público que reconocemos como la moderna institución didáctica<sup>49</sup>

<sup>49</sup> DION, Mark, (1999), (Declaración del artista) en Catálogo de la exposición: *The museum as muse*. MoMA, Nueva York. (consultado el 20 de abril de 2014)

Una de sus piezas más emblemáticas titulada *Tate Thames Dig* consistió en una excavación realizada por Dion y un equipo de asistentes en las riveras del río Tamesis en Londres, en la cual se dedicaron a rescatar toda clase de objetos y desechos inorgánicos que posteriormente fueron cuidadosamente limpiados, rotulados y clasificados para finalmente depositarlos dentro de un gabinete de caoba.

Su objetivo era explorar la rica historia industrial y cultural de Londres a través de sus restos materiales (...) Una gran variedad de objetos y fragmentos fueron descubiertos, que van desde tubos de arcilla, conchas de ostras y dientes de ganado hasta juguetes de plástico y zapatos. Los hallazgos más inusuales incluyeron una botella que contenía una letra en escritura árabe, piezas de alfarería *Ballarmin* y un fragmento de tibia humana. Se instalaron tiendas de campaña en el césped de *Tate Britain*, donde cada elemento se limpiaba meticulosamente. Varios profesionales, entre ellos el personal del Museo de Londres, la policía del río Támesis y los ecologistas, ayudaron a identificarlos.<sup>50</sup>

Dion utiliza criterios explícitamente subjetivos y arbitrarios para realizar una clasificación de los objetos que encuentra. Su estrategia comunicativa consiste en generar desconcierto para después provocar un cuestionamiento que nos hace poner en crisis algunas de las concepciones acerca de nuestra relación con el mundo que simplemente aceptamos como un hecho.

Dion plantea una duda en el espectador sobre los criterios y las fórmulas que desarrollan los “expertos” para someternos a una visión muy concreta y sesgada del pasado a través de los objetos que se exhiben tras las vitrinas. Para el artista, el cambio de ubicación de los objetos supone una transformación crucial en su entendimiento y en la manera en la que construimos nuestra memoria sobre el pasado. Al ordenar y clasificar de una manera artificial los restos arqueológicos, mediante la disciplina del

<sup>50</sup> *Tate Thames Dig: Introduction* (traducida) en <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/mark-dion-tate-thames-dig/introduction> (consultado el 27 de abril de 2014)

análisis científico, tergiversamos las propias muestras al convertirlas en otra cosa: un archivo museístico.<sup>51</sup>

Hay un aspecto claramente lúdico e irónico en la obra de Dion pero al mismo tiempo aparenta ser algo bastante serio por la forma en que se apropia de los lenguajes y formatos utilizados en los museos de historia natural, por lo que inmediatamente nos produce una sensación de incomodidad al no saber exactamente como posicionarnos frente a lo que nos está mostrando.

Ahora quiero hacer referencia a una pieza de Gabriel Orozco titulada *Asterisms*, el proyecto final del programa comisionado por el Guggenheim de Berlín y cuya presentación final en el Guggenheim de Nueva York consistió en una instalación fotográfica y escultórica que utiliza detritos que Orozco recolectó en un campo de juego cerca de su casa en Nueva York y en la costa de Baja California Sur, donde llegan residuos comerciales a través del Océano Pacífico. Los objetos encontrados en la playa se encuentran ordenados en el suelo de la galería de acuerdo a clasificaciones taxonómicas y se muestran frente a fotografías ampliadas de los mismos y del lugar en el que fueron hallados, mientras que los objetos minúsculos encontrados en el campo de juegos (monedas, fragmentos de balón, envolturas de chicles y trozos de hilo) forman otro subconjunto que se exhibe sobre una mesa.

Gabriel Orozco  
*Sandstars y Astrotuff*  
*Constellations*  
Vista de la instalación de  
*Asterisms* en el Guggenheim  
de Nueva York  
2012

Fuente: [http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2012/11/Ar\\_asterisms-orozco-guggenheim\\_51.jpg](http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2012/11/Ar_asterisms-orozco-guggenheim_51.jpg)



<sup>51</sup> MOLINA González José Luis Y Estrella M<sup>a</sup>. Ángel Torres (2001), *op. cit.* <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae> (consultado el 3 de mayo de 2014)

La oscilación entre lo macro y lo micro, las huellas de la erosión y la recuperación de materiales mundanos y encontrados son temas recurrentes en el trabajo de Orozco y se inscriben en el ejercicio de someter la realidad a sistemas subjetivos y personales.<sup>52</sup>

En una dirección similar, el artista alemán Karsten Bott ha estado coleccionando artefactos para una colección privada a la que ha titulado *Archivo de Historia Contemporánea*. Sus instalaciones se basan en selecciones de este archivo, así como en objetos que adquiere en diferentes lugares. A Bott le fascina la idea de coleccionar, almacenar, exponer y clasificar objetos científicamente para lo que crea enormes bases de datos computarizadas.

En lo personal, al observar sus instalaciones me invade una sensación de saturación que me resulta abrumadora, sobre todo al pensar en la continua labor de clasificación que tiene que llevar a cabo para que sus acumulaciones no se vuelvan caóticas (lo cual podría ser una intención explícita en otro tipo de piezas).

Asimismo, el artista chino Song Dong realizó una pieza de instalación titulada *Waste Not* para la que realizó un acopio de todos los objetos que su madre fue acumulando dentro de su hogar a lo largo de toda su vida en el contexto de la revolución cultural



Karsten Bott  
*Von Jedem Eins (One of each)*  
600 Quadrameer  
Kunsthalle Mainz

Fuente: <https://blog.historisches-museum-frankfurt.de/category/ausstellen/page/34/>, <http://www.karstenbott.de/>

<sup>52</sup> *Ibidem.*

en China, donde los periodos de escasez hicieron extensivo el principio de no desperdiciar, una de las razones por las que su madre guardó infinidad de objetos de uso cotidiano que normalmente suelen remplazarse cada cierto tiempo. El artista explica este hábito obsesivo como una respuesta emocional ante ciertos acontecimientos de la vida:

En el espacio de la galería Song Dong empujó a su madre Zhao Xiang Yuan a exponer públicamente, ordenar y clasificar los 10.000 objetos cotidianos y en su mayoría “desechables” que desde hacía cinco décadas esta venía coleccionando guiada por la idea del *wu jin qi yong* (no desperdiciar) y que se agudizó tras la muerte de su marido y padre de Song Dong. La galería abrió sus puertas al público el mismo día que madre e hijo empezaron a ordenar los objetos en el espacio. Los visitantes asistían al trato esmerado y cariñoso que pastillas viejas de jabón, botones, tapones, cazuelas... recibían por ambos. Que nos hablan de tres vidas: la del artista, su padre y su madre pero también de toda la de un país.<sup>53</sup>

Esta instalación fue exhibida por primera vez en Beijing y posteriormente en el Reino Unido, Canadá y los Estados Unidos,



Song Dong  
Waste Not  
Museum of Modern Art  
Nueva York  
2006

Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/Waste\\_Not](https://en.wikipedia.org/wiki/Waste_Not)

<sup>53</sup> DE LORENZO Victoria (2013), *Ficha del catálogo para Song Dong, waste not*, UAM: Cultura Artística Contemporánea en Asia Oriental: I. Cervera, Seminario III, <http://vdelorenzo.blogspot.mx/2013/01/delorenzo-alcantaravictoria-19-de.html> (consultado el 17 de junio de 2014)

teniendo en todos los casos una gran respuesta de la crítica internacional. Resulta además interesante el como a simple vista dicha instalación tiene cierta similitud con las que realiza el artista Karsten Both por la manera en que son ordenados los objetos en el suelo en relación a los colores y formas que tienen, siendo a la vez tan distinta en el sentido de que esta completamente constituida por los objetos pertenecientes a una sola persona, lo que le dota a la pieza de un carácter identitario provocando que el espectador se vincule de forma emocional a conocer la historia personal y familiar que motivó la creación de la obra. En este sentido, cuando fue presentada en Beijing, algunos de los visitantes que interactuaron con la pieza comentaron que les parecía encontrarse frente a la historia de su país en el S.XX, retratada por todos estos objetos.

Todos estos ejemplos nos hablan de una tendencia que ilustra algunas de las inquietudes que permean nuestra existencia al vernos sumergidos en un mundo en el que la sobreproducción industrial y la cultura del consumo producen una saturación de objetos y de desechos que resulta verdaderamente abrumadora. Dentro de un ritmo tan acelerado, la *arqueología del presente* puede interpretarse como un síntoma que expresa la necesidad de pausa y de resistencia ante la velocidad que se nos impone como pauta de nuestras relaciones e interacciones cotidianas. Por otro lado, observar e interpretar nuestros propios vestigios materiales es una manera de manifestar que nos resulta urgente cuestionar y analizar nuestras prácticas como civilización antes de que las mismas terminen por destruir nuestro entorno y por lo tanto la posibilidad de nuestra persistencia en el planeta. Las transformaciones tecnológicas y la continua oferta de mercancías supuestamente novedosas producen un efecto de choque en nuestro sistema nervioso, ya que no corresponden con nuestros ritmos biológicos. Mientras que el constante flujo de información y la inmediatez del acontecer cotidiano no nos están permitiendo historiar, simbolizar y dar sentido a nuestra experiencia del presente, como si continuamente se nos escurriera de las manos.

### 2.3 el reordenamiento del mundo, la reinención de los gabinetes de curiosidades

Aunque muy distantes en el tiempo, los gabinetes de curiosidades, al igual que las colecciones de objetos y restos materiales

reunidas por artistas como Mark Dion, Karsten Bott, Gabriel Orozco o Song Dong, representan una manifestación de la necesidad de comprender la complejidad del mundo a través de la observación y el ordenamiento de conjuntos de cosas que aparentemente se encontraban dispersas.

Para conocer la historia que un objeto del pasado, de una cultura remota o de una obra de arte asistimos a museos y exposiciones donde todas las cosas son organizadas de tal forma que nos detenemos a contemplarlas y leemos ciertas interpretaciones acerca de su historia, sus usos o su significado. Antes de que existieran estos recintos, tal como ahora los conocemos, las primeras grandes colecciones de arte, historia natural o de objetos curiosos eran reguardadas y ocasionalmente exhibidas dentro de las *Cámaras de maravillas* o *Gabinetes de curiosidades*, habitaciones que eran especialmente destinadas para albergar una variedad de objetos que llegaban a Europa desde tierras remotas, principalmente durante los S.XVI y XVII, época de las grandes exploraciones y descubrimientos. Lamentablemente estas colecciones se han desperdigado en su mayoría y sólo nos quedan representaciones gráficas y pictóricas, así como los relatos de quienes las visitaron para imaginarnos dentro de un espacio como estos.

De las *Wunderkamern* conservamos sobre todo representaciones pictóricas o grabados que aparecen en sus catálogos. A veces se trata de centenares de pequeños estantes que exhiben piedras, conchas, esqueletos de animales curiosos y obras maestras de taxidermia capaces de producir animales inexistentes. A veces son armarios, como museos en miniatura, con muchos compartimentos repletos de restos que, fuera de su contexto original, parecen contar historias insensatas.<sup>54</sup>

Este tipo de colecciones privadas comenzó a proliferar por varias ciudades del continente Europeo, como una manifestación de las profundas transformaciones que se estaban gestando en lo político, lo económico y lo religioso y paulatinamente en la cosmovisión y en la mentalidad de las personas. El espíritu científico emergente, animado por los recientes descubrimientos, el intercambio mercantil y la expansión del colonialismo europeo se vio reflejado

<sup>54</sup> ECO Umberto (2009), *El vértigo de las listas*, Lumen, Barcelona. p.203



Gabinete de curiosidades de Ferrabte en Palazzo Gravina de Nápoles, publicado en Ferrante Imperato, Dell'Historia Naturale, Stamperia a Porta Reale, Nápoles 1955

Fuente: *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer, y los hermanos Quay*, (Catálogo de exposición), La Casa Encendida/CCCB, Barcelona, España. p 32

en el interés no sólo por coleccionar objetos exóticos traídos de mundos lejanos sino también por el estudio metódico de la naturaleza que se entremezclaba con la especulación fantástica debida a la falta de instrumentos y métodos precisos de observación.

Con el objetivo de albergar esa gran multiplicidad de curiosidades se destinaron cuartos enteros y se construyeron muebles a la medida en los que cada pequeño espacio estaba diseñado en función de cierta cosmovisión en que las jerarquías estaban perfectamente establecidas y todas las cosas clasificadas según su tipo: naturalia, artificialia, mineralia, etc. Así nos describe Philip Bloom en *To have to hold*, traducido al castellano como *El coleccionista apasionado* el gabinete creado por Philip Hainofer (un importante coleccionista alemán del S.XVI):

El Kunstschrank de Hainofer era no sólo un repositorio de rarezas y maravillas, también era una enciclopedia de objetos, un programa del mundo en un microcosmos, un Theatrum memoriae en el que cada parte hacía valer su lugar en el drama de la mente de Dios. Manifiesto metafísico más que mueble, hablaba con elocuencia de una visión del mundo dominada por las ideas de la metamorfosis y los significados ocultos. Los artificialia y los naturalia eran, como quedaba demostrado, dos aspectos de lo mismo, igual que la vida y la muerte eran intercambiados ante los ojos del observador.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> BLOM Philipp (2013), *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*, Anagrama, Barcelona. p. 55

Ahora que todas estas categorías se ha subdivido en campos de conocimiento cada vez más específicos hemos llegado a ampliar el universo de lo conocido de una manera inimaginable para la mentalidad de aquella época, pero lamentablemente, con ello se ha perdido una noción de interconexión entre todas las cosas que conforman nuestro cosmos. Gracias a esto se ha extraviado también el encanto que tenían estos espacios, en los que se manifestaba no solamente el interés por conocer sino también un mundo mágico y desbordado de imaginación poética, previo al divorcio entre la filosofía, la ciencia, el arte, la espiritualidad y la religión.

La conquista del medio natural se ejemplificó en su ordenamiento y clasificación. Los museos de historia natural, bajo la divisa de divulgación, mostraban en realidad nuestra victoria sobre un medio vasto, hermético y diverso al que humillamos, ingenuamente, dividiéndolo en especies y subespecies para las que se dispusieron urnas, peanas, cajones y vitrinas. La primera escenografía del conocimiento fue esa: habitaciones repletas de objetos diversos, singulares, de orden natural o artístico, siguiendo elementales criterios de clasificación (naturalia, artificialia, mineralia...) pero en elaboradas presentaciones en busca del asombro. Estos gabinetes de curiosidades descubrieron en la densidad y en la serialidad un elemento visual embriagador.<sup>56</sup>

El artista surrealista checo Jan Svankmajer, un coleccionista apasionado de rarezas y maravillas, ha creado su propio *Gabinetes de Curiosidades*, el cual no se encuentra abierto al público pero fue parcialmente reproducido para la exposición *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay* curada por Carolina López Caballero que se realizó en 2014 en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* y en *La Casa Encendida* de Madrid. El artista ha declarado que dicha colección representa su obra más emblemática ya que en la misma se reúnen objetos que han sido parte importante de su vida, que han inspirado sus animaciones y han sido protagonistas de las mismas.

<sup>56</sup> LÓPEZ Caballero Carolina (2014), “Un refugio para el mundo mágico” en *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer, y los hermanos Quay* (Catálogo de exposición), La Casa Encendida/CCCB, Barcelona, España. p. 30

Un antiguo granero en el sur de Bohemia alberga el gabinete de curiosidades que Jan Svankmajer (Praga, 1934) reúne desde hace 15 años. Acumula, en un orden oculto para todos menos para él, “los restos del mundo mágico”. Objetos y obras de arte que han desbordado el edificio original, ahora acompañado por “una casita y una torre” (...) Esta colección, dice, forma parte de su “creación artística” (...) En Horní Stankov pasa los meses de verano, y lo primero que hace, día tras día, relata, es abrir puertas y ventanas para mantener a raya el moho. “Luego me siento en mi silla africana y contemplo lo que tengo a mi alrededor. Es mi ritual”. La cama que compartió con la artista Eva Svankmajerová, fallecida en 2005, es la última pieza que ha añadido a su colección.<sup>57</sup>

Svankmajer tiene una visión particular acerca de los *Gabinetes de curiosidades*, que para él son algo más que una forma de coleccionismo pre-científico que normalmente se considera como un escalón en la evolución del pensamiento racional y la historia de los museos.



Ensamblaje creado por Jan Svankmajer. Fotografía tomada durante una de las visitas que realicé a la exposición *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starewitch, Svankmajer y los hermanos Quay* que se llevó a cabo en *La Casa Encendida*, Madrid. 2014

<sup>57</sup> COLERA Virginia, *Por qué Engels se equivocó en El País/ Arte/ Entrevista con Jan Svankmajer*, 22 de Octubre de 2011 [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/15/babelia/1413385000\\_361883.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/15/babelia/1413385000_361883.html) (Consulta: 15 de enero de 2015)

Para la gente en general, los gabinetes de curiosidades, o *Kunstkammern*, son una especie de prototipo de los museos modernos y de las grandes galerías de arte. Se consideran como un estadio pre-científico de estos “monumentos al intelecto y las habilidades del ser humano”. Pero, en realidad, nos encontramos ante dos visiones del mundo esencialmente contradictorias. (...) Los gabinetes de curiosidades nos son depositarios de testimonios de la evolución de la especie humana dispuestos cronológicamente, sino que van más allá de la clasificación científica y sistemática del mundo y la naturaleza tal como la presentan los museos modernos.<sup>58</sup>

Desde de que comencé a interesarme por este tema he encontrado que hay varios artistas y curadores que actualmente se han sentido atraídos por rescatar estética y conceptualmente la forma de organización anacrónica y abigarrada de los gabinetes de curiosidades. Se me ocurre que tal vez es una manera de recuperar el sentido de extrañamiento y asombro ante el mundo que actualmente hemos perdido y a la vez de contrarrestar la frialdad y la asepsia que predomina en los discursos museográficos contemporáneos.

En ésta época, la “curiosidad” denota, en primer lugar, multiplicidad. La yuxtaposición y la variedad son los motivos y rasgos principales del gabinete de curiosidades, si bien la riqueza visual y táctil, no carece, como consecuencia de ello, de orden. Como dice el filósofo Giorgio Agamben en el texto *La cámara de las maravillas*, de 1970, “el caos que parece reinar en el *Wunderkammer* es sólo aparente: para la mentalidad del sabio medieval, este era una suerte de microcosmos que reproducía, en su armonioso farrago, el macrocosmos animal, vegetal y mineral. Por eso todo los objetos parecen encontrar su sentido solamente los unos junto a los otros, entre las paredes de una habitación en la que el sabio podía medir a cada instante los confines del universo.” Riquezas infinitas en una pequeña cámara: el gabinete contrae o cristaliza las vastas disparidades y distancias entre las cosas que conocemos, o imaginamos. Su rareza es la rareza de los viajes en

<sup>58</sup> SVANKMAJER Jan (2014), “Gabinetes de curiosidades” en *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer y los hermanos Quay* (Catálogo de exposición), La casa encendida y CCCB, Barcelona, 2014.

el tiempo, las apariciones espectrales, la aglomeración grotesca de objetos, lugares, tiempos y disciplinas científicas. Como veremos el gabinete puede perfectamente contener monstruos; ahora bien, en sí mismo también es una especie de quimera, una acumulación de cosas, imágenes, ideas, fantasías diversas.<sup>59</sup>

Cuando comencé esta investigación y realicé las entrevistas quería tener más elementos para comprender la pasión por el coleccionismo que se manifiesta de una forma intuitiva e involuntaria en la esfera de lo íntimo y lo cotidiano, muy distinta a la del coleccionismo especializado de museos y otro tipo de instituciones. Fue entonces cuando comenzaron a interesarme este tipo de colecciones, en las que el asombro y el extrañamiento ante tantas cosas aún desconocidas se manifestaba a través del estudio meticuloso de toda clase de objetos vegetales, animales, minerales y artificiales. Más tarde, cuando estuve en Madrid y tuve la oportunidad de visitar varias veces la exposición de *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer y los hermanos Quay*, la visión sobre los gabinetes de Jan Svankmajer me resultó reveladora para entender la relación entre este tipo de pasión coleccionista, la imaginación y la creación artística.

#### 2.4 Ficciones y poéticas de los objetos recuperados

La selección de obras, artistas y proyectos actuales de los que hago mención en este apartado corresponden con descubrimientos que cobraron sentido en diferentes momentos de esta investigación, en algunos casos con exposiciones y creadores con las que entré directamente en contacto y de los cuales dejé un registro dentro de mi bitácora. De esa manera, cada uno de los proyectos y obras que menciono representan paradas dentro del mismo viaje o proceso creativo que describí en el capítulo I.

En el apartado *Artistas como arqueólogos del presente* quise abordar varios ejemplos de piezas artísticas que se configuran en torno a la recolección, almacenamiento y clasificación de ciertos objetos o restos de ellos en situaciones específicas. En ninguna de

<sup>59</sup> DILLON Brian, “Sobre la curiosidad y las curiosidades” en *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer, y los hermanos Quay* (Catálogo de la exposición), La Casa Encendida/CCCB, Barcelona, España. p. 30

las obras mencionadas son relevantes los objetos en su singularidad, sino que cobran sentido al ser reunidos y ordenados como parte de un conjunto, en un espacio y un momento determinados. Además de ello, los artistas referidos no desean transformar o apropiarse de dichos objetos dejando impresa su propia interioridad. Se podría decir que por el simple hecho de tratarse de trabajos artísticos y no científicos o arqueológicos, ya se encuentra implícita cierta noción de un rastro subjetivo. Sin embargo, este tipo de proyectos artísticos tienen más una intención de provocar cuestionamientos semánticos o epistemológicos que la de despertar sentimientos, sensaciones o evocar recuerdos. El caso específico de la última pieza citada, del artista chino Song Dong, podría decir que se encuentra en un punto intermedio, pues el artista no intervino ni modificó ninguno de los objetos que utilizó para la instalación, pero al ser todos objetos que pertenecieron a su madre, hay una carga emotiva mucho más evidente que en la obra de Mark Dion, de Gabriel Orozco o de Karsten Both.

En contraste con ello podemos citar numerosos ejemplos de obras y artistas que recuperan objetos perdidos, viejos u obsoletos y se apropian de ellos para realizar instalaciones o ensamblajes escultóricos dejando que se entremezcle su propia subjetividad con la de los objetos. Algunos generan narraciones, que bien pueden inspirarse en evidencias reales o ser completamente ficticias, mientras que otros creadores utilizan los objetos como un artificio poético para develar el reverso de la realidad cotidiana y convencional que solemos percibir en ellos. Ya sea de forma narrativa o lírica, en todos los casos podemos asomarnos a un mundo paralelo cargado de emotividad en el que las cosas dejan de ser meros objetos para convertirse en símbolos, en lenguaje. Podríamos decir que para los artistas que mencioné anteriormente hay un interés sobre todo por “los valores culturales de las cosas”, mientras que en las obras que describiré a continuación hay un mayor énfasis en “la historia afectiva”.

Existe una diferencia fundamental entre el proceso creativo tradicional de un artista (que implica, por ejemplo, confrontarse con un lienzo en blanco, con una piedra para tallar o un pedazo de barro para modelar) y el crear una obra a partir de objetos recuperados, que ya tienen una forma, una historia y una impronta afectiva determinadas. Cuando se trata de crear una pintura o escultura,

es muy común que se recurra a un trabajo previo de bocetaje, de estudios o aproximaciones y de organización previa del espacio bidimensional o tridimensional con el que se va a trabajar. En caso de que no sea así, y el artista decida trabajar de forma casi completamente aleatoria y espontánea (que aún en esos casos existe alguna pauta o metodología a seguir), como por ejemplo, en los acciones *painting* de Jackson Pollock, el soporte sobre el que se trabaja no proporciona al artista algún marco referencial simbólico aparte del formato y de la escala. En cambio, cuando se toma como punto de partida un objeto en específico o una serie de objetos, con una materialidad y una forma específicas, el artista no puede ignorar las propias cargas simbólicas que ya de por sí tienen esas cosas desde su propio lado.

Otro aspecto en común que tienen los artistas a los que me referiré es que de una o de otra forma se han abocado en el rescate de historias cotidianas, en una aproximación intimista, que se centra en los relatos de personajes anónimos, o bien en historias autorreferenciales, ya sean recuerdos familiares o personales que en algunos casos se entretujan con acontecimientos históricos.

#### 2.4.1 Sobre mi encuentro con Yani Pecanins

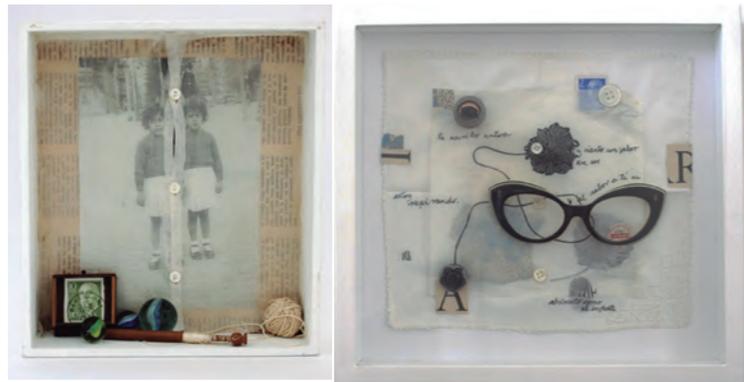
Yani Pecanins es una artista que representa un referente muy importante en cuanto al desarrollo del libro de artista y del arte objeto en México. Actualmente es conocida por su obra personal pero antes de dedicarse a ello fue una de las pioneras en la promoción de otros artistas que en los años setenta comenzaban a incursionar en el campo de los *libros de artista*.

En lo personal, cuando vi su exposición *Paseo de Gracia* en el *Museo de Arte Carrillo Gil*, me cautivó por su estética tan delicada, el uso del blanco y las transparencias de las telas, el hilo como elemento conductor y la sutileza en la yuxtaposición de elementos.

Después de coincidir con ella en el taller de libro de artista *El artista como viajero* impartido por Gail Rieke en el *Museo de Arte Carrillo Gil* decidí contactarla y tuve la oportunidad de visitarla en su estudio para conversar acerca de su trabajo artístico. En dicha ocasión ella me mostró algunas de sus piezas más tempranas y me contó un poco de su historia y del proceso creativo que dio lugar a ciertos proyectos en específico.

Yani Pecanins  
Paseo de Gracia  
Museo de Arte Carrillo Gil  
22 Noviembre-26 Enero/2014

Fuente: <http://www.museo-deartecarrillogil.com/exposiciones/exposiciones-antteriores/paseo-de-gracia>



Yani Pecanins es hija de María Teresa, una de las hermanas Pecanins, (Montserrat y las gemelas Ana María y Teresa) usualmente conocidas en el medio artístico como “*las Pecas*”, quienes emigraron desde Cataluña y llegaron a México refugiándose de la guerra civil española y en 1964 fundaron la *Galería Pecanins*, misma que con el tiempo llegaría a ser un espacio sumamente importante para la exhibición de numerosos artistas consagrados y emergentes.

A lo largo de 45 años no sólo colgaron en sus paredes la obra de muchos artistas famosos y de otros que con el tiempo llegaron a serlo, también abrieron sus puertas a ideas y propuestas nuevas, expusieron la obra de artistas latinoamericanos y tendieron un puente entre Cataluña y México.<sup>60</sup>

En la exposición *Paseo de Gracia* se exhibieron una serie de piezas que Yani realizó después de la muerte de su madre, recuperando e interviniendo diversos objetos que le pertenecieron, desde fotografías, guantes, zapatos y vestidos, hasta recibos de cosas que compró, actas de naturalización, etc. En varias entrevistas que se le hicieron con motivo de este proyecto Yani confesó que había sido una labor muy emotiva adentrarse así en la vida de su madre pero que quiso evitar llegar a lo cursi o lo melodramático.

Es un viaje meterte en la vida de tu madre, aunque la sabes y la has vivido en buena parte con ella, pues descubres a otra perso-

<sup>60</sup> PECANINS Yani y Besy en MacMasters Merry (2010) *La galería Pecanins cierra sus puertas*, “La jornada”, Diciembre 17, Sección Cultura, <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul>

na, la ves desde otra perspectiva y te ves a ti misma en la infancia y adolescencia (...) No se trata de hacer una biografía, pero sí hablar de la época que le tocó vivir, de su personalidad arrolladora, porque tener una madre así es algo relevante.<sup>61</sup>

Dentro de un entorno familiar muy estimulante y en contacto constante con artistas de todas las disciplinas, el universo de *objetualidades* en el que estuvo inmersa Yani desde su infancia explica su especial sensibilidad para captar la fuerza poética de los objetos y la capacidad de revitalizarlos en sus piezas.

Limpia el departamento fue “muy duro, porque era una casa muy viva, llena de cuadros, regalos de amigos, dibujos, libros, objetos. Abría una puerta y había tres cuadros atrás. Cosas muy bonitas y queridas, cada una con un sentido en su vida. Fue una manera de decirme que uno a veces hace su camino a través de las cosas que ves, que te gustan, que sientes. Todos estos pequeños objetos conforman un buen panorama de las personas”.<sup>62</sup>

Yani rememora la relación con su madre adentrándose en todos los objetos biográficos que rodearon su vida compartida pero también se atreve a ir un poco más lejos al tratar de reconstruir una identidad un poco más completa de lo que su madre fue como mujer, como niña, como exiliada, como galerista, como directora de arte, como escenógrafa, como hermana, como hija, etc. “Es un recuento a través de fragmentos vistos desde la infancia y la vida adulta, de textos breves a modo de claves para hacer mapas imposibles, en el deseo de entender la vida de nuestra gente cercana, y que nunca podremos lograrlo cabalmente” escribe Magali Lara en el catálogo de la exposición. En este sentido son los objetos y fotografías los que hacen posible una dialéctica sensible con los relatos de la memoria que se vuelven tangibles y visibles a través de las piezas creadas por la artista.

<sup>61</sup> MACMASTERS Merry (2011) *Yani Pecanins hurga en los objetos de su madre para recuperar la memoria* “La jornada”, noviembre 2, Sección Cultura, <http://www.jornada.unam.mx/2011/11/02/cultura/a06n1cul>

<sup>62</sup> MACMASTERS Merry (2010) *La galería Pecanins cierra sus puertas*, “La jornada”, Diciembre 17, Sección Cultura, <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul>



Pieza de Yani dedicada a "Las Pecas".  
Fotografía tomada durante la  
entrevista a Yani Pecanins. 2014

A partir de ciertas aficiones compartidas como buscar objetos y tener siempre a la mano fotos viejas, a veces como recuerdos personales o porque describen tierras lejanas o fantasías, compartieron una estética teñida de nostalgia y con una carga autobiográfica. A las dos les gustaba reutilizar estos hallazgos en sus respectivos trabajos: Yani en sus cajas y libros de artista y Teresa en su trabajo como escenógrafa y ambientadora de cine.<sup>63</sup>

Durante la charla que tuvimos dentro de los edificios de lo que antes fue la *Galería Pecanins* Yani me contó sobre sus primeros pasos: "Yo comencé a trabajar con objetos porque no pinto, ni dibujo. Como crecí rodeada de artistas reconocidos y escuchaba las críticas fervientes que se les hacían nunca me planteé realmente la idea de estudiar arte"<sup>64</sup>. Es quizá por dicha razón que antes de comenzar a elaborar sus propias piezas fundó una editorial independiente llamada *Cocina ediciones* que se dedicaba especialmente a la promoción de libros de artista. Después de varios años de colaborar con diversos creadores decidió elaborar sus primeros proyectos.

Por que aquí en México se dice libro-objeto y yo quise realmente elaborar libros con objetos. El objeto tenía que dar la pauta

<sup>63</sup> LARA Magali (2013), *Paseo de Gracia, Yani Pecanins*, Catálogo de exposición

<sup>64</sup> Entrevista a Yani Pecanins. 2014



Yani mostrándome  
una de sus piezas durante  
la entrevista.  
2014

para lo que ibas a decir. Por ejemplo hice uno a partir de un piano de cola de juguete que trataba sobre la música. Y de los que más me han gustado fue el que hice a partir de una plancha, impregnando el papel con humo. Me sentí muy satisfecha con esta pieza porque me pareció una idea muy redonda y eso no siempre se logra. También hice otra serie de libros con aros de bordar, del que realicé un pequeño tiraje. Como tenía una fotocopidora podía experimentar cambiándole los colores. Ponía los hilos en la fotocopidora y los imprimía.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> *Ibíd.*

Después le pregunté acerca de cómo es que en principio concebía una pieza o un proyecto, si suele tener una idea previa y si llega a realizar bocetos o algún tipo de planificación.

No trabajo a partir de ninguna idea previa, es el objeto el que me proporciona un tema y lo voy desarrollando. En este sentido el proceso creativo es impredecible, porque una cosa te va llevando a la otra y es muy difícil planear la manera en que se desarrollará un proyecto. Por eso no me gusta hacer planes, bocetos o maquetas y cuando lo he tenido que hacer para conseguir alguna beca ha sido algo tedioso.<sup>66</sup>

También me contó acerca de su primera exposición individual *La habitación de adentro* inspirada en la lectura del diario de Ana Frank, que comenzó cuando la invitaron a participar en una exposición colectiva titulada *Vicios y virtudes del Siglo XX* y después siguió creciendo hasta convertirse en un proyecto individual más completo que implicó un arduo y meticuloso trabajo de búsqueda y selección objetos.

Pieza que formó parte de la exposición *La habitación adentro*. Fotografía tomada durante la entrevista a Yani Pecanins. 2014



Porque estaba contando una “Historia real” de una niña que se encerró en una habitación junto con su familia para sobrevivir a una persecución, pero además yo me sentía identificada de cierta forma con esta historia y tomé algunas frases del libro, de manera totalmente irreverente, las cambié y las hice mías, como hago con los objetos. Hice también algunos ambientes o instalaciones con una camita vieja que encontré por ahí, unos zapatitos, una maleta, porque ella hablaba mucho de su cuarto y de sus cosas y de cómo vivían con lo esencial y yo quise reflejar eso. Por eso cada uno de los objetos que puse dentro eran piezas claves y no podían estar nada más seleccionados al azar. Y sorprendentemente fui encontrando las cosas que necesitaba para generar ese ambiente, tenía que ser europeo, de preferencia Holandés, y encontré incluso unos senuitos de madera. Y se volvió toda una mezcla,

<sup>66</sup> *Ibidem*

ya no eran ya libros, ni cajas, ni instalaciones o ambientaciones, sino todo junto, y aprendí mucho haciéndolo porque se abrieron nuevas posibilidades. A partir de entonces suelo escribir mucho en mi trabajo y muchas veces tomo frases de libros que estoy leyendo.<sup>67</sup>

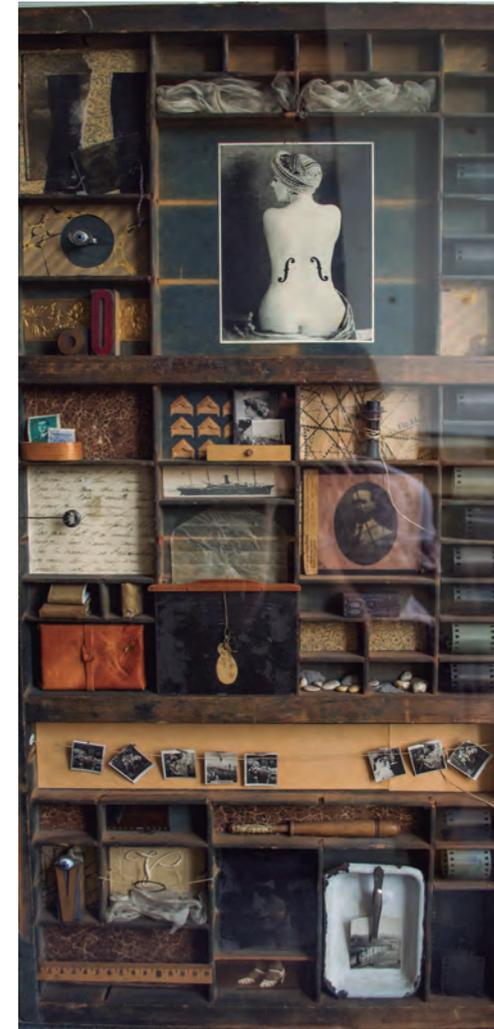
Yani convivió con numerosos artistas y hubo algunos que ejercieron una especial influencia en ella, durante nuestra charla me contó acerca de su entrañable amistad con Allan Glass, a quien acompañaba a buscar cosas a los bazares y de quien aprendió a “agudizar el ojo” para encontrar los objetos indicados. En algunas entrevistas que le han hecho y también en la conversación que tuvimos mencionó algo que en una ocasión le dijo Kati Horna y que ha tomado como una premisa para su trabajo: “cuando quieres hacer una obra no necesitas salir de tu casa, porque todo lo que necesitas se encuentra ahí dentro”.

Y una vez quise hacer la prueba y realicé una pieza únicamente con cosas que tenía dentro de mi casa y se la dediqué a Kati. Utilicé una vieja caja tipográfica y fui agregando cosas que tenían que ver con ella, con lo me decía acerca de “tener una visión” y también con el proceso de laboratorio fotográfico porque ella me enseñó a tomar fotos. Al final me di cuenta que es verdad lo que ella solía decir: “que es posible a partir cualquier cosa ir construyendo un mundo”.<sup>68</sup>

Me he percatado que existe poca documentación acerca del trabajo de Yani, además de los textos que acompañan los catálogos de sus exposiciones no existe algún libro en el se que hable más extensamente sobre su obra y su larga trayectoria como artista. En cuanto a su trabajo editorial como promotora de libro de artista existe un libro publicado por la doctora Luz del Carmen Vilchis Esquivel. Tengo la impresión de que a pesar de haber estado inmersa en el medio artístico y cultural de México desde niña, Yani ha mantenido un perfil más bien discreto como creadora, sin buscar los grandes reflectores, en consonancia con la delicadeza de su carácter y la sutileza de su estética personal.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.



Pieza de Yani Pecanins dedicada a Kati Horna. Fotografía tomada durante la entrevista. 2014

Fragmento de una de las piezas que Yani me mostró durante la entrevista. 2014



Ahora bien, aterrizando nuevamente en la experiencia personal, en varias ocasiones me he cuestionado acerca de la validez y la relevancia de crear piezas que atraviesan relatos biográficos o que surgen desde impulsos muy personales que podrían llegar a parecer nimios frente a las inquietudes y preocupaciones que conciernen a un contexto social más amplio. La respuesta más obvia hacia esa pregunta se revela al darnos cuenta de que toda historia biográfica se encuentra forzosamente entrelazada con acontecimientos históricos y fenómenos sociales determinados, y en el caso de Yani Pecanins estas intersecciones entre la historia familiar y la historia son muy claras, como se ilustra muy claramente en el libro de artista *Un viaje en Zeppelin* en el que una tragedia histórica se entrelaza con la historia familia paterna.

*Un viaje en Zeppelin* (1988) es uno de los libros mas complejos de Yani Pecanins, hecho a mano, tiene una edicion de cien ejemplares; llego a la colección de libros de artista del *MoMa* a través del exdirector de la biblioteca Clive Phillpot, quien tuvo un apasionado interés por los libros de artista. Se trata de una obra cuya narrativa visual y poética recurre a innumerables elementos y materiales que se fusionan en una serie de “variaciones imaginativas” que cuentan la historia de la familia Dohener que viajaba en el Hindenburg cuando exploto en Nueva Jersey, catástrofe de la que sobrevivieron la abuela, tíos y el padre de Yani.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> VILCHIS Esquivel Luz del Carmen (2010), *Libros de Artista. Teoría y Praxis Desde La Experiencia de El Archivero*, Ed. Palibrio



Pero incluso cuando dichas conexiones no son tan evidentes, al contemplar obras como las de Yani Pecanins y conmovirme profundamente por la cercanía que logra crear con los espectadores, vuelvo a confirmar la intuición que he tenido acerca de que, aquello logramos comunicar desde lo más interno, es también lo que puede llegar a expresar lo más universal en un sentido humano.

Yani Pecanins  
*Un viaje en Zeppelin*  
Libro de artista  
Ediciones La Cocina  
1988

Fuente: <http://www.museoartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/yani-pecanins>

#### 2.4.2 El descubrimiento de *La máquina de la soledad*, teatro documental de objetos

Durante la estancia de investigación realicé entre septiembre del 2014 y enero del 2015 en España, tuve la oportunidad de visitar importantes museos y numerosas exposiciones, lo cual fue, en general, muy estimulante, pero en particular, hubo algunas cosas que nutrieron substancialmente la búsqueda de referencias artísticas que he llevado a cabo para esta investigación.

De todas ellas, hubo una obra que especialmente me llevó a reflexionar en torno a mis propios intereses artísticos y que curiosamente, estando en otro país, me remitió hacia una serie de relatos que transcurren en México. *La máquina de la soledad* es una coproducción de las compañías de teatro *Oligor* de España y *Microscopía* de México. Sería difícil encasillar esta pieza escénica dentro de algún género conocido. Ellos mismos lo llaman *teatro documental de objetos* y se definen a sí mismos como “Un grupo de investigación de la pequeña escala, los juguetes, la sombras... de lo que el objeto o la pequeña escala nos puede contar acerca

de la memoria de las cosas, siendo capaz de abrir territorios de subjetividad, más aún cuando son objetos viejos”<sup>70</sup>

De la asociación de *Oligor* y *Microscopía* nace *La máquina de la soledad*. Los dos grupos desde distintas latitudes investigaban por su cuenta en torno a las atmósferas de lo íntimo, la memoria de los objetos, las poéticas del mueble, los autómatas, los juguetes, etc. En esta pieza hacen un homenaje al *objeto-carta* que se construye alrededor de un conjunto de cartas de amor del siglo XIX encontradas en el mercado de la Lagunilla en la Ciudad de México. A partir de esos *mnemobjetos* (objetos cargados de memoria) de esas historias ajenas y anónimas, que por un azar casi inexplicable fueron rescatadas del olvido, se desprenden una variedad de historias que los creadores fueron revitalizando después de realizar una serie de entrevistas y una minuciosa arqueología de los objetos y los oficios vinculados al correo postal.

Al presenciar esta obra nos convertimos en testigos de una serie de relatos escogidos entre todos los testimonios y documentos recuperados, que conforme fue creciendo el proyecto, se han vuelto parte del archivo de *La máquina de la soledad*. Desde la ciudad de San Luis Potosí, hace más de cien años, donde Manuel y Elisa se escribían cartas que se entregaban a escondidas por medio de algún mensajero “porque la mamá de Elisa no los dejaba platicar”, hasta la relación íntima que establece la señora Lourdes con su máquina de escribir (escribana que aún labora en los arcos de la plaza de Santo Domingo, en la Ciudad de México), pasando

Detalles de micro-escenarios que conforman el montaje de la pieza escénica *La máquina de la soledad* de Microscopía y Oligor.

Fuente: <http://www.titersante.es/2014/09/la-maquina-de-la-soledad-de-microscopia-y-oligor-en-el-tnt/>



<sup>70</sup> Extracto de entrevista a Shaday Larios realizada por Lulú Barrera en *Luchadoras* (programa de tv por internet) <https://www.youtube.com/watch?v=xUSkkcxiOmg> (Consultado el 16 de enero de 2015)

por las calles de la Colonia Postal (donde aún pueden encontrarse vestigios de lo que en otro tiempo significó el oficio de los carteros), entre muchas otras historias.

Los artistas llevaron a cabo una labor “detectivesca” para lograr develar el misterio que envuelve a esos sugerentes objetos del pasado. “Lograr profundizar en la genealogía de la materia, no solamente en la historia de su producción sino además en la historia afectiva que la rodea”<sup>71</sup>. No se trata simplemente de reutilizar cosas viejas para darles una segunda vida, más bien buscan que sean los objetos mismos los que se pronuncien al dejarlos manifestarse con toda la fuerza de su materialidad y su presencia. “Hay una carga simbólica que la materia va adoptando, y que para nosotros es fuente de inspiración, de creación, de aprendizaje y que requiere una percepción”<sup>72</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que haría un científico, no se busca de ninguna manera borrar toda la subjetividad y la emotividad de quienes observan.

Durante la función, ellos simplemente nos vuelven cómplices del encuentro fecundo que tuvieron al dialogar con dichos objetos encontrados y testimonios recogidos. Pero al narrarnos cada historia, cada memoria resucitada que fue para ellos un encuentro con su propia intimidad, nos van mostrando una serie de *micro-escenarios* minuciosamente elaborados que emergen poco a poco desde los cajones, compuertas y otros recovecos ocultos dentro del mobiliario que forma parte el escenario en el que ellos se encuentran. Todo el espacio escénico es concebido y confor-

Shaday Larios y Jomi Oligor en escena durante una de las presentaciones de *La máquina de la Soledad*.

Fuente: <http://microscopia-teatro.blogspot.mx/>



<sup>71</sup> *Ibídem.*

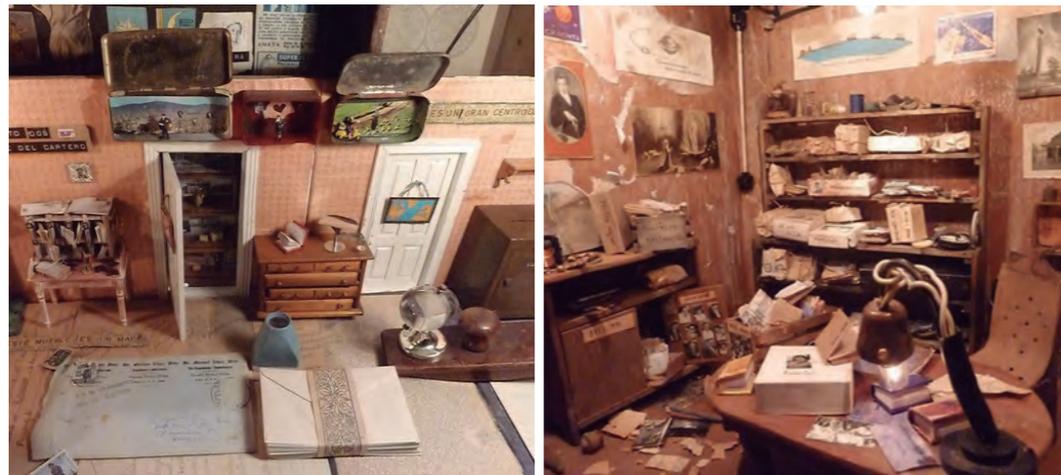
<sup>72</sup> *Ibídem.*

mado de tal forma que exista la proximidad suficiente para generar una atmósfera íntima, y al mismo tiempo los espectadores seamos capaces de apreciar las cosas mínimas. Para lograr dicho objetivo se valen de una serie de estrategias que tienen que ver con la magnificación del detalle, como la utilización de una videocámara, con la que se proyecta la mirada voyerista que puede asomarse dentro de esos pequeños huecos, hacia una pantalla escondida dentro de una maleta. “Se trata de coreografiar la mirada dentro de ese plano de experiencia diminuto” menciona Shaday Larios en una entrevista.

Los distintos personajes que ellos rescatan sólo son advertidos mediante su *ausencia-presencia* en los objetos que quedaron como testigos de sus historias y en los escenarios que fueron elaborados inspirados por todos estos relatos. Mientras tanto, los artistas nos comparten las reflexiones, las sensaciones y las experiencias que durante el proceso de investigación y creación se despertaron en su interior. La delicadeza con que son tratadas las cartas cuando Jomi Oligor las va sacando de la maleta dentro de la que fueron encontradas, provoca que queramos también tocarlas, olerlas, desdoblarlas y abrirlas muy lentamente, sin que se diluya por completo el misterio que las envuelve. Entre las cartas que se van abriendo, Jomi y Shaday nos comparten las notas al pie, las reflexiones escritas en sus bitácoras, todo lo que se despierta al escharbar dentro de esas memorias dormidas. “El objeto se abre y es como si abrieras todo un estado mental, un estado afectivo”<sup>73</sup>.

Detalles de los *micro-escenarios* que conforman el montaje de la pieza escénica *La máquina de la soledad* de Microscopía y Oligor.

Fuente: <http://www.titersante.es/2014/09/la-maquina-de-la-soledad-de-microscopia-y-oligor-en-el-tnt/>



<sup>73</sup> *Ibidem*

No hay nada más que eso, no nos seducen con un onirismo fantástico, simplemente rescatan la ficción y la magia que se encuentra ya de por sí en el encuentro íntimo de una subjetividad con otra, a través de un objeto tan simple y tan complejo a la vez como una carta. “La máquina de la soledad eres tú frente a un papel cuando escribes, es esa tecnología precaria de la subjetividad, porque aunque le estés escribiendo a alguien más, en el momento de escribir estás ahí solamente contigo mismo”<sup>74</sup>.

En una entrevista que hice a Shaday Larios en 2014 (por escrito) le pregunté sobre las implicaciones estéticas y políticas que tiene para ella poner la mirada sobre las cosas más desvaloradas, recuperar objetos viejos y rescatar memorias enterradas a lo que ella me respondió lo siguiente:

La creación de una mirada des-jerarquizante, periférica, inquisitiva, multidimensional, que al final se convierte en una actitud hacia la vida y hacia las formas generar relaciones con las personas.<sup>75</sup>

Después de *La máquina de la soledad*, Shaday Larios y Jomi Oligor se asociaron con Xavi Bobés y crearon la *Agencia de detectives de objetos: El Solar*, una “oficina de investigación portátil” como ellos mismos la definen, donde se dedican a crear una bitácora de sus encuentros con las historias de vida que se desprenden de los objetos.

Nuestro objetivo es visibilizar las memorias, las vivencias almacenadas en los objetos de los habitantes de un lugar específico, y a partir de los mismos, tejer vínculos y plantear una reflexión sobre el presente del barrio y/o la ciudad, así como las transformaciones y los tránsitos de determinada cultura material.<sup>76</sup>

Así como mencioné en el primer capítulo, en Julio de 2016 tuve la oportunidad de participar en un *Laboratorio de creación* con ellos. Se conformó un grupo muy diverso, la mayoría provenientes del medio teatral pero también había dos investigadores que trabajan con archivos y algunas otras profesiones interesantes. Ahí me encontré con que la pasión y la curiosidad por indagar

<sup>74</sup> *Ibidem*

<sup>75</sup> Extracto de entrevista realizada a Shaday Larios, enero de 2015

<sup>76</sup> LARIOS Shaday, Jomi Oligor y Xavi Bobés en <http://agenciaelsolar.org/agencia/> (consultado el 20 de febrero de 2017)

en las materialidades, las objetualidades y la *coincidencias* (como las nombra Shaday Larios) es compartida por muchos otros creadores. Y como bien mencionaba Shaday Larios, el despertar de esa sensibilidad no es un hecho meramente casual sino que responde a muchas situaciones que estamos viviendo en la actualidad, desde los duelos que se viven por la pérdida de seres queridos en muchos contextos de violencia en el país hasta el apego a ciertos objetos del pasado como un acto de resistencia ante la velocidad con la que la inercia del progreso está transformando nuestra manera de comunicarnos, de experimentar la temporalidad y de atesorar nuestros recuerdos.

#### 2.4.3 El museo de la inocencia de Orham Pamuck

La siguiente obra a la que haré mención es más bien un museo, un museo ficticio en cierto sentido, ya que dentro de él se alberga una singular colección de objetos que el escritor Orham Pamuck, reunió después de escribir su novela *El museo de la inocencia*, como una extensión del universo circundante de Kemal (protagonista de su historia) que al sufrir la pérdida de su amada Fusun, se obsesiona con todos los objetos con los que ella dejó un rastro de su presencia en su vida. “Todos los objetos forman la colección con la que más tarde Kemal compone su *Museo de la Inocencia*. Un museo con el que, queriendo contar la historia de su amor, cuenta la historia de Turquía en su entrada a la modernidad.”<sup>77</sup> escribió un lector aficionado en un blog.

El nobel de literatura concibió la novela y el museo físico en Estambul como dos vertientes de un solo proyecto. La primera fue publicada en 2008 y el segundo abrió sus puertas cuatro años más tarde. Para montarlo rehabilitó una casa vieja ubicada en la zona donde transcurre el drama de su novela y se dedicó con mucho esmero a reunir y organizar todos aquellos objetos, valiéndose incluso de la ayuda que algunos lectores le ofrecieron para encontrar ciertas cosas específicas que necesitaba para completar la colección.

<sup>77</sup> MEDINA Luis (2015), *El museo de la inocencia es un recorrido de la ficción a la realidad* en <https://www.gkillcity.com/articulos/punto-partida/el-museo-la-inocencia-es-recorrido-la-ficcion-la-realidad#sthash.1D-WoYqre.dpuf> (Consultado el 15 de agosto de 2016)



En lugar de hablar de los grandes imperios, de los grandes hombres que construyeron países, Pamuck cuenta el romance de dos personas comunes, por las que nadie nombraría un aeropuerto, ni erigiría un monumento. Este no es un gran museo nacional, como el Louvre o el Hermitage, que presentan la historia de la nación como más importante que la historia de los individuos. Aquí están las historias que mejor exhiben la profundidad humana.<sup>78</sup> Detalles del interior del El museo de la inocencia de Orham Pamuck, Estambul, Turquía

En total se exhiben 83 vitrinas, que corresponden con el número de capítulos de la novela. El día de la inauguración Pamuck declaró que quienes visiten el museo no necesitan haber leído la novela y viceversa, aunque obviamente, quienes puedan conjuntar ambas experiencias podrán profundizar mayormente en cada una.

<sup>78</sup> *Ibidem*

Detalles del interior del *El museo de la inocencia* de Orham Pamuck, Estambul, Turquía  
Fotos: Cortesía Masumiyet Vakfi ve Refik Anadol - Innocence Foundation and Refik Anadol  
Fuente: <http://gkillcity.com/articulos/punto-partida/el-museo-la-inocencia-es-recorrido-la-ficcion-la-realidad>

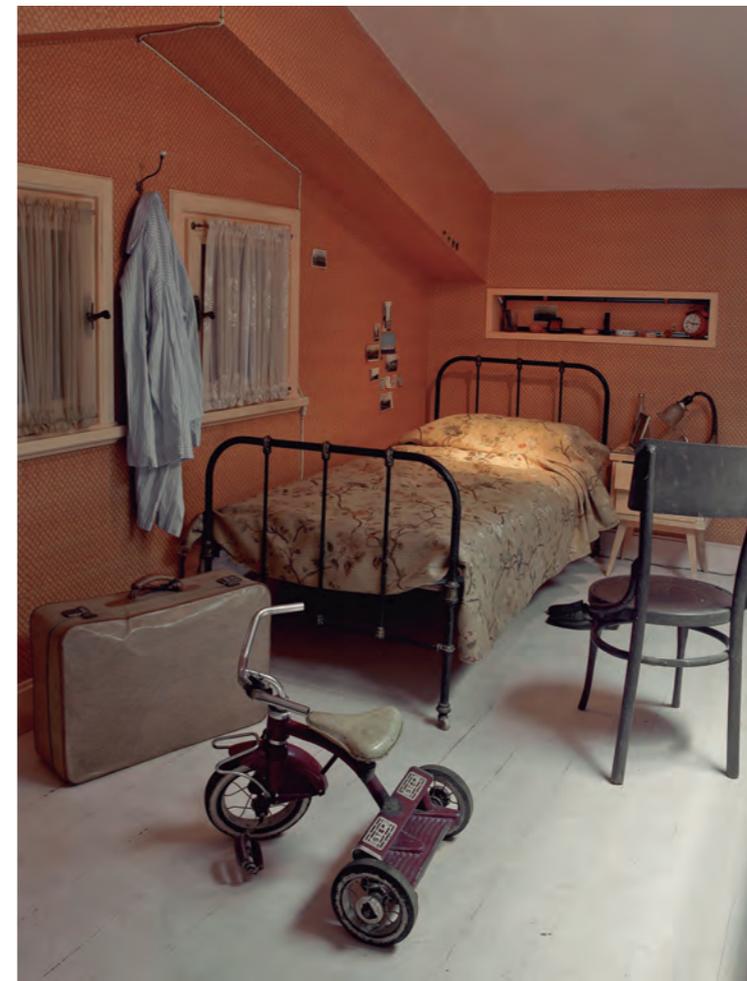


Detalles del interior del *El museo de la inocencia* de Orham Pamuck, Estambul, Turquía

Fotos: Cortesía Masumiyet Vakfi ve Refik Anadol-Innocence Foundation and Refik Anadol

Fuente: <http://gkillcity.com/articulos/punto-partida/el-museo-la-inocencia-es-recorrido-la-ficcion-la-realidad>

En lo personal, aunque aún no he tenido la oportunidad de visitar este museo, al observar las imágenes de las vitrinas y las salas me parece que, además de ser referenciales y conformar un mapa que nos cuenta una historia, pueden ser apreciadas también como obras de arte-objeto o instalación, por la manera en que están configuradas dentro del espacio. Pamuck quiso ser pintor y con esta obra monumental se constituye también como un artista plástico, pues como él mismo ha declarado en varias ocasiones “la labor de un creador es convertir lo cotidiano en arte”<sup>79</sup>



Detalles del interior del *El museo de la inocencia* de Orham Pamuck, Estambul, Turquía  
Fotos: Cortesía Masumiyet Vakfi ve Refik Anadol-Innocence Foundation and Refik Anadol

Fuente: <http://gkillcity.com/articulos/punto-partida/el-museo-la-inocencia-es-recorrido-la-ficcion-la-realidad>

<sup>79</sup> CRUZ Ruiz Juan (2012), *El museo de la inocencia, de Orham Pamuck, hecho realidad* en [http://www.clarin.com/sociedad/Museo-Inocencia-Orham-Pamuk-realidad\\_0\\_690531055.html](http://www.clarin.com/sociedad/Museo-Inocencia-Orham-Pamuk-realidad_0_690531055.html) (Consultado el 14 de agosto de 2015)

El museo es la reconstrucción de ese deseo de recordar; es verdad que los objetos evocan una época precisa de Estambul, cuando la ciudad era mucho más pobre, sometida a los vaivenes militares (que ahora ya no existen), y que el amor descrito podría arañar símbolos a la lucha de clase. Pero Pamuk dijo ayer, y en el libro no hay dudas, que el propósito no es sociológico, sino antropológico. “He querido contar una historia de amor, algo tan humano”.<sup>80</sup>

Vemos con esta obra un ejemplo más de como la ficción y la realidad se retroalimentan constantemente, mientras que los objetos, como depositarios de la memoria afectiva de un personaje ficticio, se convierten en el vocabulario a través del cual un escritor también puede narrarnos una historia, una historia íntima entre dos personajes anónimos, pero que a su vez refleja en gran parte, a través de todos los objetos acopiados y los espacios recreados, un fragmento de la historia de un país.

En la página oficial del *Museo de la inocencia*, cuyo nombre en turco es *Mazumiyet Muzesi* podemos leer un Manifiesto escrito por Pamuck en el que expone su postura ante lo que son y deberían ser los museos.

Los edificios monumentales que dominan vecindarios y ciudades enteras no logran confrontarnos con nuestra humanidad; mientras que por el contrario, la anulan. En su lugar, necesitamos museos modestos que honren los barrios, las calles, los hogares y tiendas locales y los conviertan en elementos de sus exposiciones<sup>81</sup>.

En la intimidad de nuestras casas, entre las calles y espacios comunes que recorreremos habitualmente, se esconden una infinidad de objetos y colecciones que revelan elementos esenciales de nuestros valores culturales, así como de la riqueza simbólica que podemos extraer de nuestra vida cotidiana. “El futuro de los museos está en nuestras casas” —nos dice Pamuck— “Si los objetos

<sup>80</sup> *Ibidem*

<sup>81</sup> PAMUCK Orham, *A modest manifesto for museums* (Traducido), en Mazumiyet Muzesi (Museo de la inocencia, sitio oficial), s.f.p <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums> (Consultado el 15 de Junio de 2017)

no son desarraigados de sus contextos, y se encuentran situados con cuidado e ingenio en sus lugares de origen, podrán contar por sí mismos sus propias historias”<sup>82</sup>— por lo que nos toca a nosotros descubrirlas, develarlas y darles el valor que merecen.

#### 2.4.4 El museo del tiempo y la biblioteca de cuerdas y nudos de José Antonio Portillo

Otra propuesta tal vez poco conocida y difícil de clasificar es la labor que realiza José Antonio Portillo Vega, a medio camino entre el teatro, la instalación, el performance y la pedagogía fuera de las aulas. En muchos de sus proyectos artísticos transdisciplinarios ha invitado a un grupo de niños a participar para generar una especie de “archivo vivo” de la memoria afectiva de los objetos.

Para este creador, la narración constituye un aspecto fundamental en la manera en que nos aproximamos al conocimiento. “Al empezar a dar clases me di cuenta de que en la universidad no me habían enseñado cómo crear silencio y sin silencio yo no podía generar conocimiento. Mi segundo problema era que tampoco me habían enseñado cómo transmitir el conocimiento, cómo narrar el conocimiento. Así que empecé a probar cosas y descubrí una serie de objetos que con solo colgarlos encima de la mesa generaban silencio e interés”.<sup>83</sup>

En el *Museo del tiempo*, una obra que nace precisamente de una narración que hace varios guiños a la novela *Momo* de Michael Ende y fue creada como un material escolar para después desplegarse en diversos formatos artísticos, Portillo invita a los niños a enterrar un objeto con un alto valor afectivo para que no puedan robarles su memoria. “Nos quieren quitar el presente, el futuro que no existe y además el pasado. Hay una solución: enterraremos en nuestra ciudad un objeto del pasado que contenga un re

<sup>82</sup> *Ibidem*

<sup>83</sup> LECTURARTE Azuqueca (Blog) (2014), *Encuentro con José Antonio Portillo: “Como maestro, me preocupaba cómo narrar el conocimiento”* en <https://lecturarteazuqueca.wordpress.com/2014/05/19/encuentro-con-jose-antonio-portillo-como-maestro-me-preocupaba-como-narrar-el-conocimiento/> (Consultado el 3 de septiembre de 2015)

cuerto muy importante. De esa manera nadie nos podrá quitar esta memoria<sup>84</sup>.

Así, en la primera fase de este proyecto, niños de distintas latitudes enterraron sus objetos más preciados para salvaguardar su memoria:

En Macao (China), Sofía enterró sus zapatillas de ballet. En Viseu (Portugal), otros niños escondieron a 50 cm de profundidad sus objetos. Flavio su certificado de comunión, Margarita su pañuelo de algodón que necesitaba para dormir cuando era pequeña, Bárbara un lápiz que jamás quiso estrenar (...) Son algunos ejemplos de los enterramientos producidos entre los años 2003 y 2007 (...) Enterraron ese objeto en un lugar elegido por ellos, en su ciudad, para que nada ni nadie pudiese robar su tiempo pasado y así poder construir el *Museo del Tiempo del Mundo*.<sup>85</sup>

Después se creó una puesta en escena en la que las compañías *Albena Teatre* y *Tanttaka Teatro* fueron mostrando este *Museo del Tiempo* y dio a conocer el archivo donde se encuentran guardadas todas las memorias de los objetos enterrados. Cuando finalizaba el espectáculo, cada niña o niño recibió una carta donde se les invitaba a que ellos mismo buscaran en su memoria un objeto para luego enterrarlo y se solicitaba que sea enviada la foto o dibujo del objeto, un mapa donde se explique el lugar donde fue enterrado el objeto y una carta en la que se narre la memoria que está encerrada en el objeto que enterró. Finalmente se creó un libro-objeto dentro de una caja que contiene entre otras cosas un mapa de las ciudades anteriormente indicadas donde se señala el lugar y el objeto enterrado, y en la parte posterior del mapa aparecen las fotos de los objetos enterrados y la memoria que encierran esos objetos<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> PERALES Liz (2005), José Antonio Portillo, “La actividad escolar esencial es narrar” en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Antonio-Portillo/11387> (Consultado el 3 de septiembre de 2015)

<sup>85</sup> PORTILLO José Antonio (2007), Niños de todo el mundo convierten la tierra en un museo para conservar sus recuerdos, <http://museodeltiempo.blogspot.mx/2007/12/jos-antonio-portillo.html> (Consultado el 4 de septiembre de 2015)

<sup>86</sup> Dicho libro fue editado por Kalandraka e ilustrado por Carmen Pujol con quien anteriormente Portillo había obtenido el Premio Nacional al Mejor Libro Editado en Literatura Infantil y Juvenil.

En una creación más reciente llamada *Biblioteca de cuerdas y nudos*, Portillo crea una instalación dentro de una estructura circular de madera repleta de estanterías donde se guarda un “infinito acopio y amasijo de manuscritos sin publicar, textos, partituras, diseños y objetos hallados en la basura, pequeños cilindros repletos de mensajes de cuerdas y nudos, y un sinfín de cachivaches con un cierto denominador común: el color del tiempo que define lo usado, gastado y echado en la cuneta de los tiempos veloces. Un tiempo de relojes parados —los hay varios en la biblioteca— de silencios y de mutismos, pues son pocos los títulos que pueden leerse en las estanterías, aunque si buscamos en las dimensiones plegadas de las bolitas de papel, en el interior de las cajas cerradas, o entre los pliegues de las hojas amarillentas, son muchas las letras y las frases que se encuentran allí escondidas”<sup>87</sup>. Ahí, dentro de su particular biblioteca, actúa como el bibliotecario que guía a los niños y adultos que se adentran en ese particular espacio para explorar y descubrir los secretos ahí guardados.

Mis exposiciones pretenden escapar de la contemplación consumista del arte. Me planteo como mínimo un diálogo de silencio con el objeto. Después, la palabra del narrador/guía de la exposición crea un nexo de comunicación con el usuario de este trabajo, ya sea niño o adulto, pues cada uno tiene diferentes niveles de mirada y de lectura.<sup>88</sup>

La labor de este artista, filósofo o simple profesor de escuela —a quien Toni Rimbaud, títritero y escritor, ha definido como: “el poeta que busca interrogar las realidades ocultas en las cosas aparentemente banales” —logra satisfactoriamente bajar al arte de las altas esferas de frivolidad en las que aún después de todos los esfuerzos se sigue moviendo mayoritariamente, no sólo para acercarlo a los niños, quienes normalmente son considerados secundariamente como un público, sino para hacerlos partícipes de

<sup>87</sup> RIMBAUD Toni(2015), *La biblioteca de los tiempos anudados de José Antonio Portillo*, en *el Teatre Lliure de Barcelona*, en <http://www.ti-teresante.es/2015/02/la-biblioteca-de-los-tiempos-anudados-de-jose-antonio-portillo-en-el-teatre-lliure-de-barcelona/#> (Consultado el 6 de septiembre de 2015)

<sup>88</sup> PERALES Liz (2005), José Antonio Portillo, “La actividad escolar esencial es narrar” en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Antonio-Portillo/11387> (Consultado el 3 de septiembre de 2015)

una obra viva, en la que también los adultos vuelven a confrontarse nuevamente con el silencio de no saber definir al objeto que tienen enfrente, lo cual despierta la curiosidad para descubrir e imaginar, propia de la infancia.

Se podría decir que Portillo es un escultor que inventa o recicla objetos para contar historias o para que los niños cuenten las suyas. Otros que le conocen le han tildado de mago, porque a partir de los artilugios que idea construye instalaciones en los que oficia rituales en los que el público, niños por los general, escarban en su memoria, en su experiencia.<sup>89</sup>

Por otro lado, al rescatar objetos, cartas, libros y manuscritos de la basura y volverlos un “material de consulta” erige una suerte de monumento poético a todo el conocimiento humano que se pierde entre el olvido y la prisa cotidiana, dentro de este mundo del “tírese después de usarse”, de la inmediatez de la comunicación cibernética y sobreabundancia de información desmaterializada que vuelve cada vez más obsoleto, pero al mismo tiempo más necesario, el conocer mediante la experiencia sensible que nos otorgan los cinco sentidos.

### CAPÍTULO III ENSAYOS

José Antonio Portillo en  
su *Biblioteca de cuerdas y nudos*.  
2015.

Foto: Eva Zubero  
Fuente: <https://www.flickr.com/photos/alhondigabilbao/16034842190>

José Antonio Portillo  
*Biblioteca de Cuerdas y nudos*  
(Detalles)  
Teatre LLIure de Barcelona  
2015

Fuente: <http://www.titeresante.es/2015/02/la-biblioteca-de-los-tiempos-anudados-de-jose-antonio-portillo-en-el-teatre-lliure-de-barcelona/>



<sup>89</sup> *Ibíd.*



### 3.1 Infancia sin fin: juguetes, anhelos y animismo de la materia

*Ni se sueña  
ni se vive:  
es una infancia sin fin*

Fernando Pessoa

Reflexionando en torno a mi proceso creativo rememoré aquellos momentos de mi infancia en los que la creatividad artística y el terreno del juego se encontraban por completo entremezclados. En base a ello reconocí una de las premisas fundamentales implícitas en mi labor artística, el reencuentro con ese espacio fronterizo de interrelación entre la imaginación y la realidad, entre lo posible y lo tangible, la vigilia y los sueños, lo consciente y lo inconsciente, así como los anhelos infantiles que se extienden hacia el presente. Ahora quisiera vincular dichas experiencias con una serie de ideas provenientes de diversas lecturas que me han interesado.

Una de las motivaciones primordiales que me han acompañado desde que comencé este proyecto es rescatar el valor que puede darse a los objetos más allá del mero utilitarismo o valor de cambio como mercancías. He meditado también acerca de la elocuencia poética que pueden tener las cosas cuando son encontradas o situadas fuera de su contexto original, así como cuando nos atrevemos a jugar con ellas y a dejar que revelen sus identidades ocultas. Los artistas surrealistas quisieron dar ese vuelco a los objetos, buscaron subvertir la lógica convencional dentro de la cual las cosas del mundo se encuentran organizadas para así provocar que otras realidades que subyacen emerjan hacia la superficie. “Transformar el mundo de los objetos para transformar el mundo concebido por el sujeto y en el que éste se concibe”<sup>89</sup>

Mariana Romero  
*Infancia sin fin* (Detalle)  
Collage, transfer y dibujo,  
reproducción digital  
Fragmento de la pieza  
*Ventana: Micro Universos*  
2015

<sup>89</sup> PUELLES Romero Luis (2005), *El desorden necesario, filosofía del objeto surrealista*, Cendac, Murcia, España. p. 70

describe Luis Puelles Romero en su libro *El desorden necesario, filosofía del objeto surrealista*.

A partir de las premisas anteriores quisiera reflexionar acerca de un concepto paradójico y por lo tanto profundo e interesante para ser explorado, que es “la vida de las cosas”. Muchas veces sentimos que de alguna forma los objetos tienen vida propia, que nos hablan, que nos acompañan, que nos revelan una idea, que materializan un sentimiento o que nos cuentan una historia del pasado. Siempre hay una interrelación entre sujetos y objetos, nosotros los investimos con nuestras memorias e ideas pero también podemos escuchar las voces que ya tienen dentro.

Todo lo que observamos en el mundo exterior se entremezcla con nuestra propia interioridad, aquello que percibimos por medio de los cinco sentidos es automáticamente filtrado y ordenado a través de las estructuras mentales que nos caracterizan; las cuales están a su vez condicionadas por nuestra historia personal así como por el contexto histórico y cultural en que hemos crecido.

Este fenómeno de interrelación constante entre el campo de la imaginación y el de la realidad se manifiesta con especial riqueza durante la infancia. Cuando un niño juega participa por completo dentro de la ficción que ha creado, pero al mismo tiempo sabe que esa fantasía acontece dentro de un marco temporal y espacial claramente delimitado, en el cual puede entrar y salir libremente sin que ello represente una ruptura con el mundo objetivo. Los adultos podemos también jugar y lo hacemos sobre todo dentro de ciertos espacios, la creación artística es uno de ellos. Sin embargo solemos envidiar a los infantes la facilidad con que entran y salen de ese territorio y especialmente la forma en que se entregan al mundo de la imaginación sin ningún tipo de inhibición o pudor.

### 3.1.1 Objetos y fenómenos transicionales

Donald Winnicott fue un psicoanalista y pediatra inglés que desarrolló una novedosa teoría acerca de lo que designó como *objetos y fenómenos transicionales*. Dentro de su amplia experiencia clínica observó detenidamente la manera en que los bebés lactantes transitaban desde una percepción enteramente subjetiva del entorno en el que se encuentran por completo vinculados a su madre y el contacto con la realidad objetiva en que las cosas y las



personas existen más allá de sí mismos. Dentro de este periodo los niños suelen aferrarse a algún objeto blando, como un osito de peluche o una manta, el cual les proporciona cierta seguridad para lograr desapegarse paulatinamente de la “posesión omnipotente de su progenitora”. Winnicott habla de una zona intermedia entre la realidad psíquica interior y el mundo exterior, en la que acontecen dichos *fenómenos transicionales* y que es ineludible en el desarrollo de cualquier infante, aunque no en todos los casos exista un objeto transicional que lo represente.

Aquí se da por supuesto que la tarea de aceptación de la realidad nunca queda terminada, que ser humano alguno se encuentra libre de vincular la realidad interna con la exterior, y que el alivio de esa tensión lo proporciona una zona intermedia de experiencia (...) Dicha zona es una continuación directa de la zona de juego del niño pequeño que se pierde en sus juegos.<sup>90</sup>

Parafraseando al autor podemos decir que la labor de vincular la realidad externa con la interna nunca queda completada, cuando la relación con el mundo objetivo es mínima se diagnostica esquizofrenia porque el individuo no es capaz de distinguir lo que produce su psique de la realidad exterior y proyecta alucinacio-

Emmet Godwin

*Nancy*

1965

Plata sobre gelatina

8x10 pulgadas

Fuente: [http://www.pacemacgill.com/selected\\_works/detailspage.php?artist=Emmet%20Gowin&img\\_num=31](http://www.pacemacgill.com/selected_works/detailspage.php?artist=Emmet%20Gowin&img_num=31)

<sup>90</sup> WINNICOTT Donald (2008), *Realidad y juego*, Ed. Gedisa, Barcelona, España. p. 30

nes, mientras quienes se ubican en el extremo opuesto, no pueden acceder al mundo de los sueños y la imaginación, por lo que también se sienten fragmentados y sufren, ya que no pueden vivir su vida de forma creadora. Por lo tanto, es justo en esa zona intermedia donde el individuo construye su autonomía y encuentra la libertad para desplegar todo su ser. Con base en estas premisas, Winnicott reflexionó profusamente en torno a la creatividad humana, llegando a la conclusión de que tan sólo “el vivir creador” constituye la salud y únicamente jugando se descubre este potencial humano. “En el juego, y sólo en él, pueden el niño y el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador<sup>91</sup>” menciona.

Cuando un niño o un adulto juegan, no existe una finalidad más allá del estado de concentración que produce el juego mismo, así como que el placer de desbordar la imaginación sin que exista ningún riesgo. Dentro del espacio de juego se produce un acuerdo implícito, en el que sabemos que los elementos que sostienen el juego son ficticios, pero al mismo tiempo somos capaces de involucrarnos en nuestra fantasía por completo, porque hay algo que se mueve internamente de una manera muy profunda, sin que ello implique la locura o la pérdida del sentido de la realidad. Por otro lado, esta interacción no sólo ocurre dentro de los espacios de juego claramente delimitados como tales, pues cada vez que nos involucramos con las actividades de nuestra vida diaria, se despliega un jugueteo constante entre la solidez de nuestra percepción habitual y la plasticidad de nuestra imaginación creadora. Muchas veces, las circunstancias que nos rodean nos han anestesiado a tal grado, que ese movimiento interno se vuelva casi imperceptible para nosotros. Sin embargo, gracias a ello somos capaces, en mayor o menor medida, de romper con la monotonía que caracteriza nuestra percepción habitual, y, partiendo de los recursos que tenemos a la mano, inventar cosas nuevas, transformar algo viejo o descubrir lo que se encontraba oculto. Una vez que nos acostumbramos a una situación y la aceptamos como parte de nuestro entorno, debemos realizar un esfuerzo consciente para desarticular esa noción particular de la realidad y darnos cuenta de la magia que se esconde detrás del sortilegio que la hace posible. Me permito ahora citar este fragmento de

<sup>91</sup> *Ibidem.*

Marion Milner (otra psicoanalista que escribió acerca del proceso creativo) la cual sustraigo de la lectura de Winnicott:

Los momentos en que el poeta primitivo que hay en cada uno de nosotros nos crea el mundo exterior, al encontrar lo familiar en lo desconocido, son quizá olvidados por la mayoría de las personas, o bien se los guarda en algún lugar secreto del recuerdo, porque se parecen demasiado a visitas de los dioses como para mezclarlos al pensamiento cotidiano.<sup>92</sup>

Toda la potencia creativa se gesta dentro de esta zona intermedia entre lo que nos resulta por completo anodino, prescindible e insoportablemente común y la potencia que palpita dentro de cada cosa o situación con la que nos encontramos. Si viviéramos continuamente en un estado de virginidad perceptual, nuestro pensamiento no podría tener ningún orden y nuestra mente sería un caos amorfo, sin embargo, tampoco es posible soportar por mucho tiempo el vivir dentro de una zona de confort completamente plana y estéril, es justo en el espacio fronterizo donde acontece lo más interesante. En consecuencia, cuando la sensibilidad logra apreciar el brillo en las cosas más ordinarias y se encuentra abierta para jugar, el “vivir creador” se manifiesta en los actos más simples de lo cotidiano (por ejemplo cocinar, caminar o demostrar nuestro afecto a alguien), así como también en las más grandes y trascendentales aportaciones que han logrado hacer algunos seres excepcionales, ya sea dentro de la ciencias, las artes, la filosofía o cualquier otra disciplina.

### 3.1.2 Imaginación poética, ensoñación e infancia

Para cualquier artista o para cualquier persona, que en pleno estado de salud mental es capaz de manifestar esta creatividad en la vida diaria, la infancia no representa simplemente una etapa de la vida o un capítulo cerrado de nuestra historia, sino que por el contrario existe como un manantial del que emanan continuamente las aguas de la vitalidad y el asombro que dan sentido a nuestra existencia. Jan Svankmajer, un gran defensor de la ima-

<sup>92</sup> MILNER Marion, como se cita en Winnicott Donald (2008), *Realidad y juego*, Ed. Gedisa, Barcelona, España. p. 62

Jan Svankmajer  
 Jabberwocky  
 (Fotograma del cortometraje)  
 6:12/13:11  
 1971

Fuente: <http://worlds-cinema.org/2013/10/jan-svankmajer-zvahlav-aneb-saticky-slamenoho-huberta-aka-jabberwocky-1971/>



ginación y por supuesto de la infancia, expresó esta idea de la siguiente manera:

Siempre he dicho que no considero a la infancia como un capítulo cerrado de mi vida. Reconozco que, encontrándome ya a punto de cumplir ochenta años, eso puede sonar infantil. Pero yo no veo nada peyorativo en la palabra infantil. Para mí, la infancia- igual que el sueño y el erotismo- son las fuentes principales de toda creación de la imaginación.<sup>93</sup>

Gastón Bachelard —cuya obra entera podría definirse como una especie de “filosofía poética” que nos colma por completo de imágenes y sensaciones entrañables— escribió también acerca de la atemporalidad de “las ensoñaciones que tienden a la infancia” en su obra *La poética de la ensoñación*. Para Bachelard hay ciertos momentos de soledad en la infancia que son constitutivos, en ese espacio fuera del tiempo cronológico y, en cierto sentido, del “mundo exterior”, paradójicamente el ser se encuentra conectado con el tiempo cósmico, la imaginación es un torrente continuo y se despierta una clase de memoria primordial que va más

<sup>93</sup> SVANKMAJER Jan (2014), “Svankmajer: Una visión mágica de la vida y del mundo, entrevista de Carolina López Caballero” en *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer y los hermanos Quay* (Catálogo de la exposición), La casa encendida y CCCB, Barcelona. p. 150

allá de los recuerdos que han sido socializados a lo largo de alguna particular historia de vida.

El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así cuando en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar que será más tarde la dicha de los poetas.<sup>94</sup>

Al igual que muchos otros pensadores que han reflexionado acerca de esta sensibilidad poética que es propia de la infancia, Bachelard lamentó el hecho de que esta “memoria viva” que constituye el núcleo de nuestra existencia íntima quede enterrada bajo los criterios de objetividad y la secuencialidad de acontecimientos que dan forma a nuestra vida social.

Desde que un niño ha alcanzado “la edad de la razón”, desde que pierde su derecho absoluto a imaginar el mundo, la madre considera un deber, como todos los educadores, enseñarle a ser objetivo (...) Se le atiborra de sociabilidad. Se le prepara para su vida de hombre dentro del ideal de los hombres estabilizados. Se le instruye también en la historia de la familia. Se le transmiten la mayoría de los recuerdos de su primera infancia, toda una historia que el niño sabrá contar para siempre. La pasta de la infancia es puesta en el molde para que el niño siga adecuadamente la continuación de la vida de los demás.<sup>95</sup>

Para Bachelard existe un infancia arquetípica que representa la simplicidad y la felicidad de la vida y también una especie de melancolía apacible que se remonta a nuestros primeros momentos de soledad frente al mundo.

Al meditar sobre el niño que fuimos, más allá de toda historia de la familia, después de haber superado la zona de la pena, después de haber dispersado todos los espejismos de la nostalgia, alcanzamos una infancia anónima, un puro hogar de la vida, de vida primera, de vida humana primera.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> BACHELARD Gastón (1997), *La poética de la ensoñación*, FCE, México. p. 150

<sup>95</sup> *Ibidem*. p. 163

<sup>96</sup> *Ibidem*. p. 190.

En mayor o menor medida las circunstancias de la vida adulta llevan a las personas a cerrar parcialmente o clausurar por completo estas ensoñaciones poéticas que provienen de la infancia. Conforme se van frenando dichas corrientes, se produce una fractura, un abismo que separa la vida interior de la exterior. En algunos casos la persona está tan adaptada al mundo socializado que pierde casi por completo el contacto con su subjetividad. En otros casos la vida interior es tan poderosa que subsiste a pesar de que encuentra pocas vías para manifestarse externamente, entonces el ser se siente fragmentado. El poeta de las múltiples identidades, Fernando Pessoa, vivió profundamente en esta disociación, a tal punto que se desdobló en varios personajes hipotéticos que vivieron la vida que él solamente alcanzó a imaginar en su soledad. En algunos de sus escritos dejó testimonio de aquella nostalgia por una infancia arquetípica que está más allá de los recuerdos explícitos. “Mi sensibilidad es tan a flor de mi imaginación, que casi llego a llorar y vuelvo a ser el niño feliz que nunca fui<sup>97</sup>” escribió en cierta ocasión. Mientras que en este otro fragmento expresó la imposibilidad de externar toda la sensibilidad que habitaba en su interior:

Todos tenemos dos vidas:  
la verdadera que es la que soñamos en la infancia,  
y la que seguimos soñando, ya adultos, en un sustrato de niebla,  
y la falsa, que es la que vivimos en convivencia con los demás,  
la práctica, la útil,  
esa es la que acaba por meternos en un cajón.<sup>98</sup>

El realizador cinematográfico Jean Pierre Jeunet logró transmitirnos magistralmente esa extraña combinación entre nostalgia, alegría y melancolía que puede llegar a producirnos un encuentro inesperado con nuestra infancia perdida. En una de las escenas más icónicas de la famosa película *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, la protagonista encuentra por accidente una caja de recuerdos de infancia de un sujeto desconocido. Dicho encuentro azaroso se le revela como una señal que la motiva a convertirse

<sup>97</sup> FONSECA Rodolfo (comp.) (2006) *Fernando Pessoa, infancia sin fin, fragmentos sobre la infancia*, Ed. El naranjo, México. p. 46

<sup>98</sup> *Ibidem*. p. 18



Jean Pierre Jeunet  
*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*  
(Fotogramas de la cinta)  
2001

Fuente: <http://todoscontraelarte.blogspot.mx/2012/07/solo-para-muy-fans-anecdota-rio-de.html>

en una heroína anónima y averiguar la identidad y el paradero de dicha persona para devolverle “sus recuerdos” de una forma que resulta completamente misteriosa para él. En el momento en que este hombre abre la caja y se reencuentra con sus tesoros de infancia, somos testigos de la infinita conmoción que lo invade al volver a revivir en su memoria todas las escenas de su pasado que le detonan los objetos guardados. Esa caja ya no es sólo un depósito de memorias, al haber permanecido tanto tiempo extraviada se convierte en una potente cápsula del tiempo. Este personaje representa también al adulto escindido que ha perdido casi por completo el contacto con la fecunda vida interior que tuvo cuando niño. Creo que de una u otra manera casi todos los espectadores pueden sentirse identificados con esta escena. Entre más tiempo haya pasado desde que perdimos contacto con esos objetos y sobre todo con la experiencia de ser un niño o niña capaz de impregnar de magia a las cosas, más impactante podría ser tener un encuentro como éste ¿Hasta qué punto llegaríamos a replantearnos nuestra propia vida como lo hizo el personaje después de habernos reencontrado con el niño que fuimos?

### 3.1.3 Objetos mágicos, fetiches y juguetes

Ahora, ya que he discurrido bastante en torno a la naturaleza del juego y de la imaginación creadora quisiera regresar al principio y continuar aproximándonos hacia la vida íntima de las cosas. En especial quisiera abordar las cualidades de aquellos objetos



*Infancia sin fin,*  
Micro-instalaciones que for-  
maron parte de la exposición  
*Micro -universos en expansió*  
2015

que acompañan a los niños durante sus juegos y que se vuelven receptáculos de toda esa vitalidad infantil que siempre encuentra como desbordarse más allá de los límites o referencias que son impuestos o transmitidos por los adultos.

Los juguetes que dentro de cada época y lugar han sido creados para entretener, educar o estimular a los críos representan de manera más evidente que otro tipo de objetos, los ideales, estereotipos culturales y valores predominantes de la sociedad en la que fueron creados. Se han hecho ya y se podrían hacer más análisis meticulosos, acerca de la manera en que los valores y estereotipos que encarnan estos juguetes influyen en el crecimiento y desarrollo de las niñas y los niños. Sin embargo, lo que aquí me interesa destacar, son las posibilidades que el niño encuentra para transformar un objeto en “algo más”, ya sea que este objetos sea explícitamente un juguete o sea un objeto cualquiera que es transformado en un juguete en el momento en que es manipulado. En este sentido, es bien sabido que entre menos atributos tenga el juguete más despierta en nosotros la capacidad de proyectar nuestra imaginación y atribuirle vida propia. Lo cual queda ilustrado magistralmente cada vez que un niño pequeño se entretiene más con la caja o la envoltura, que con el juguete tan sofisticado que con tanto entusiasmo se le ha regalado.

Stephen Connor en su reciente publicación titulada *Parafernalia, la curiosa historia de nuestros objetos cotidianos* ensaya en torno a lo que él mismo denomina como “objetos mágicos” que no es tanto una clase específica de cosas como una manera especial de experimentar nuestra relación con ellas.

Una manera de definirlos es que dichos objetos están investidos de poderes, asociaciones y significados y que, por tanto, no son cosas dóciles, sino que constituyen signos, muestras, epifanías (...) Podemos hacerle todo lo que queramos a las cosas, pero las cosas mágicas son aquellas a las que permitimos- y de las que esperamos- que nos hagan cosas a nosotros (...) Si parecen poseer vida propia es una vida que nosotros les damos y que nos damos a nosotros mismos a través de ellos.<sup>99</sup>

Habla de objetos tan comunes como llaves, gafas, cinta o bolsos pero buscando en cada uno de ellos todas las posibilidades de juego que permiten.

Cuanto más común es un objeto más variados serán los usos que propondrá o posibilitará (...) En este sentido los objetos mágicos son siempre juguetes, cosas que no parecen incorporar instrucciones específicas de uso (...) Cuando ponemos a trabajar algo, lo usamos con una finalidad concreta. Pero con el juego no perseguimos tanto usar las cosas como agotarlas (...) Y al mismo tiempo nos ponemos a jugar nosotros mismos, usamos esos objetos para jugar con nosotros mismos, incluso para jugar con nuestro propio juego, en busca de sus posibilidades y sus límites.<sup>100</sup>

Esta misma descripción puede aplicarse con exactitud al proceso que lleva a cabo un artista cuando se confronta con los materiales que ha elegido para trabajar, así como con los elementos formales y conceptuales que forman parte de su discurso.

Cuando se descubre un nuevo hallazgo arqueológico y se rescatan ciertos utensilios que pertenecieron a alguna cultura remota, se habla muchas veces de los atributos mágicos o religiosos que pudieron haber tenido esos objetos. Sin embargo, es difícil saber con precisión cómo era la relación de nuestros antepasados con todas esas cosas, sobre todo porque siempre lo interpretamos dentro de los límites y prejuicios de nuestra cosmovisión actual. Lo que si podemos afirmar es que los valores y significados que damos a las cosas se han modificado a la par de todas las grandes transformaciones en los medios de producción y por lo tanto en

<sup>99</sup> CONNOR Steven (2012), *Parafernalia, la curiosa historia de nuestros objetos cotidianos*, Ariel, Barcelona.p.8

<sup>100</sup> *Ibidem*. pp. 9-11

el entorno cultural que conforma una civilización. En cuanto a la cultura occidental, podemos decir que la manera en que concebimos y apreciamos un objeto, ha sufrido un cambio muy profundo en los últimos doscientos años, especialmente desde que comenzó la revolución industrial. Sin adentrarme más en este extenso tema, lo que quisiera mencionar por ahora, es que conforme ha avanzado este complejo proceso de industrialización y globalización mercantil, el vínculo que nos une con las cosas que consumimos y manipulamos cotidianamente se vuelve cada vez más indirecto. Muchas veces no sabemos de dónde viene la comida que compramos en el supermercado ni cómo fue fabricada la ropa que vestimos, por mencionar dos ejemplos bastante obvios. Nos es difícil concebir todo ese universo ritual que emana de los objetos del pasado porque actualmente casi todo lo que nos rodea se ha reducido a una mera mercancía desechable. Entonces me pregunto ¿bajo qué condiciones es posible rescatar otro tipo de valores en los objetos dentro del contexto actual? Creo que sólo mediante el juego que lleva a la creación artística es posible, más allá del valor que una obra pueda llegar a adquirir como mercancía, es solamente en ese espacio simbólico que la magia oculta de las cosas es capaz de reanimarse. Por otro lado, para desarrollar plenamente nuestro potencial creador, no basta con soñar o imaginar, también es importante materializar nuestros deseos para poder mantener viva la llama de nuestra vida interior. Una manera de alcanzar ese objetivo es, precisamente, jugando a revitalizar cada cosa que tocamos, como el rey Midas, con el toque de nuestra sensibilidad exaltada. Svankmajer llama a estos objetos mágicos, embestidos de poderes y sortilegios, “fetiches”.

Todos estamos convencidos de la omnipotencia del deseo. Invocamos a la imaginación, como reina de las posibilidades humanas, y nos situamos del lado de lo posible frente a lo real. Pero si esto ha de conducir a algo concreto debe ser confirmado mediante un acuerdo. Y para que ello sea posible el hombre ha creado el fetiche, ya que un acuerdo sólo puede hacerse con alguien externo a nosotros. Un fetiche es una cosa independiente, aunque se trate de una expresión de nuestro deseo y hayamos destinado toda nuestra imaginación en crearlo, depositando en él la máxima cantidad de lo posible. Puede ser un producto, pero al confiarle nuestros deseos más ocultos e introducirlos en

él como si le hincásemos un clavo en su carne, establecemos un acuerdo con él para poder realizar esos deseos, transformando así la creación subjetiva en una realidad objetiva, en un compañero dotado con el mayor poder que le hayamos otorgado mediante la fe en las posibilidades.<sup>101</sup>

Ahora bien, regresando al animismo de los juguetes que nos encantaban cuando niños, Charles Baudelaire escribió un exquisito ensayo en el que rememora algunos episodios bastante singulares de su infancia y reflexiona al mismo tiempo acerca de lo que percibe en los niños cuando juegan. Baudelaire observa que el instinto más primario que tiene un crío cuando interactúa con un juguete es precisamente “buscarle el alma”. En este sentido un niño pequeño no distingue plenamente entre un ser vivo y algo inerte y con cualquier cosa que se encuentre, ya sea un bicho o un juguete, no tardará en querer manipularla toscamente, para poder descubrir lo que tiene adentro.

La mayoría de los críos quieren sobre todo ver el alma, unos al cabo de algún tiempo de ejercicio, otros enseguida. La invasión más o menos rápida de este deseo es lo que determina la longevidad de un juguete. No tengo valor para censurar esa manía infantil: es una primera tendencia metafísica.<sup>102</sup>

Resulta interesante que esta observación de Baudelaire se vincula a su vez con las características de los objetos transicionales en la teoría de Winnicott, que destacan una dimensión instintiva de esta relación, de los cuales mencionaré algunos a continuación:

El objeto es acunado con afecto, y al mismo tiempo amado y mutilado con excitación (...) Pero al bebé debe parecerle que irradia calor, o que se mueve, o que posee cierta textura, o que hace algo que parece demostrar que posee una vitalidad o una realidad propias<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> SVANKMAJER Jan (2012), *Para ver, cierra los ojos*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, España. P173

<sup>102</sup> BAUDELAIRE Charles (2014), “La moral de juguete” en De olañeta José J. (editor) Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer María Rilke, *De marionetas, juguetes y muñecas*, Ed. Centellas, Barcelona, España.

<sup>103</sup> WINNICOTT D. W (2008) *Op cit* p. 22

Por su parte, el poeta Rainer María Rilke escribió acerca de la particular relación que durante la infancia nos brindan las muñecas, compañeras mudas que nos dan la pauta para aprender a dialogar con nosotros mismos en soledad.

En un tiempo en que todo el mundo se preocupaba por darnos respuestas rápidas y tranquilizadoras, la muñeca era la primera que nos hacía ser conscientes de ese silencio desmedido que más tarde soplabla una y otra vez sobre nosotros desde el espacio, cada vez que llegábamos a algún punto límite de nuestra existencia. Sentados frente a la muñeca que nos miraba fijamente, experimentábamos por primera vez aquella vaciedad de nuestros sentimientos, aquella pausa en el corazón que podía significar la muerte.<sup>104</sup>

Para Rilke la muñeca es nuestro primer espejo y representa también un sustento material en el que nuestra subjetividad se afirma y se confronta.



Krzysztof Kieślowski  
La double vie de Véronique  
(Fotogramas de la cinta)  
1991

Fuente:  
<https://youtu.be/-O23-H3exfw>

No daba respuestas, y por eso adquirimos el hábito de hacer cosas por ella, dividiendo nuestra propia naturaleza, que se expandía lentamente, en parte opuestas y hasta cierto punto utilizando la muñeca para establecer una distancia entre nosotros y el mundo amorfo que entraba a raudales en nosotros.<sup>105</sup>

Lo cual me hace pensar nuevamente en los fenómenos transicionales que describe Winnicott y en cómo el espacio de un lienzo en

<sup>104</sup> RILKE Rainer Maria (2014) “Muñecas, sobre las muñecas de cera de Lotte Pritzel” en De Olañeta José J. (editor), *Op. cit.* p. 71

<sup>105</sup> *Ibidem.* p.68

blanco o de cualquier otro soporte en el que pueda manifestarse la creatividad artística, cumplen una función bastante similar a la de las muñecas en palabras de Rilke. Sin embargo, de entre todas las cosas inanimadas que parecen por momentos tener vida propia, las muñecas y las marionetas ocupan una categoría especial porque sus rasgos antropomórficos juegan con nuestra psique y pueden llegar a seducirnos de una manera más contundente.

Muchas de las cosas con las que establecemos cierta simbiosis se convierten en nuestros espejos, nos devuelven una imagen transfigurada de nosotros mismos, se personifican con nuestras características y nos comparten las suyas también. Se animan a través de lo que proyectamos sobre ellos, tienen una suerte de vida ligada a la nuestra.

Empatía significa que, en la medida que aprendo un objeto, en ese objeto- tal y como existe para mi- experimento como perteneciente a él una actividad mía o un modo de explicarme a mi mismo<sup>106</sup>.

Los buenos creadores de historias para niños han sabido captar la esencia poética del animismo que experimentamos en la infancia con nuestros juguetes. Es por eso que tanto en la literatura como en el cine, desde los cuentos clásicos hasta los contemporáneos podemos reunir una gran cantidad de historias que versan sobre este tema.

Por su parte, el arte tradicional de las marionetas y el arte más actual de la animación *stop-motion* llevan implícito, en su propia hechura, el misterio del animismo de las cosas. Jan Svankmajer, quien comenzó su carrera en la Facultad de marionetas de Praga, para después convertirse en uno de los más originales artistas de la animación contemporánea ha hablado sobre ello en varias ocasiones.

Utiliza la animación como una operación mágica. Animar no significa mover objetos inanimados, sino dotarlos de vida. O mejor dicho, despertarlos a la vida. Antes de dotar de vida a un objeto en una película, intenta comprenderlo. No su función

<sup>106</sup> LIPPS Theodor, como se cita en: Vera Cañizares Santiago, *Proyecto artístico y territorio*, Universidad de Granada, Granada, España. p. 85

Joseph Cornell  
*Untitled* (Tilly Losch)  
 Técnica mixta  
 1935-38  
 The Robert Lehrman Art Trust  
 Cortesía Aimee and  
 Robert Lehrman

Fuente: <http://c4gallery.com/artist/database/joseph-cornell/joseph-cornell.html>



utilitaria, sino su vida interior. Los objetos, especialmente los viejos, han sido testigos de diferentes hechos y trayectorias vitales que han dejado en ellas su impronta (...) Si quieres hacer visible a través de la cámara sus contenidos ocultos, debes escucharlos. A veces incluso durante años (...) El proceso de dotar de vida a los objetos a través de la animación debe transcurrir de forma natural. Debe partir de los objetos, no de tu deseo ¡No fuerces nunca a los objetos! No cuentes tu historia a través de ellos, cuenta las suyas.<sup>107</sup>

En conclusión, el hecho de que en la infancia realmente lleguemos a sentir que las cosas están vivas y que más tarde, cuando llegamos a ser adultos, podamos entender que no están vivas de la misma forma en que nosotros lo estamos, y sin embargo hay vida y memoria que palpita en su interior, es lo que nos permite utilizarlas como “vehículos de ensueño”. Invertimos entonces los papeles, ya no somos nosotros los que hablamos, permitimos que nos hablen, que sean nuestro espejo pero que nos compartan también su propia vida, las memorias ajenas que encierran, la historia cósmica que condensan entre sus átomos y moléculas. Es así como surge una creación artística como espacio intersubjetivo, ya no es sólo el niño que imagina un mundo entero alrededor de

<sup>107</sup> SVANKMAJER (2012) Jan, *Op cit.* p. 145

sus juguetes, es el artista que en contacto directo con su propio espíritu infantil es capaz de materializar toda clase de ensueños poéticos infantiles. Artistas como Alexander Calder o Joseph Cornell han sabido crear dicho sortilegio.

Cuando Charles Simic escribe sobre la obra de Joseph Cornell hace la siguiente descripción acerca de los juguetes, muy en relación con las ideas que he venido reuniendo.

Un juguete es una trampa para soñadores. Un verdadero juguete es un objeto poético (...) Un niño conoce tales sueños. Sueños donde los objetos se renombran y a los cuales se inviste de vidas imaginarias (...) Esto es lo que busca Cornell también, cómo construir un vehículo para el ensueño, un objeto que enriquezca la imaginación del espectador y le acompañe siempre.<sup>108</sup>

Cuando tenemos en nuestras manos un objeto para ser apreciado o examinado, el conocimiento nos permite tener alguna noción del lugar del que proviene, de qué tan antiguo es, de la manera en que fue producido, la materia prima de la que está hecho, etc. Pero, más allá de la información específica que tengamos acerca del objeto en cuestión, es la sensibilidad la que nos permite palparlo, olerlo, escucharlo, y sobre todo jugar con él, buscando todos sus límites y posibilidades, hasta que se convierta en un catalizador simbólico al servicio de nuestra imaginación.

<sup>108</sup> SIMIC Charles, *Alquimia de tendajón*, UNAM, México, DF, 1996. p. 61



cosas ordinarias. Recuerdo que cuando regresábamos de nuestras caminatas, desplegábamos todos nuestros hallazgos sobre la mesa y comenzábamos a clasificar y a seleccionar las que nos parecían más interesantes. A mi abuela le gustaban las conchas y caracoles más delicados y solía hacer a un lado los que estaban rotos, sin embargo mi papá rescataba algunos de ellos argumentando que le parecían los más bellos.

Ahora que trato de rastrear el origen de mis inquietudes artísticas me doy cuenta de que estas vivencias, a pesar de no parecer tan relevantes, me marcaron muy profundamente. La delicadeza y la paciencia que tenía mi abuela para escarbar entre la arena hasta lograr recolectar una buena cantidad de hallazgos diminutos y la capacidad de mi papá para encontrar la belleza en las cosas que normalmente despreciamos son dos actitudes que se quedaron grabadas en mi interior y que hasta este momento no había hecho conscientes.



Mariana Romero  
*Museo íntimo-marítimo portátil*  
Caja de huevos intervenida,  
conchas, caracoles, caballito  
de mar y corales marinos  
acopiados a lo largo de mi vida  
2016

Todo tiene un valor mientras se revele en el lugar y en el momento precisos. Se trata de identificar ese valor o cualidad y transformarlo en algo que pueda aprovecharse. Si te encuentras con algo asombroso y lo guardas en una maleta metafórica llegará el momento en que puedas darle un uso.<sup>110</sup>

Algunos de las cosas que he encontrado durante mis caminatas

<sup>110</sup> BEY Jurgen, como se cita en Smith Keri (2012), *Cómo ser un explora-*

me han sorprendido especialmente por su belleza inusitada y han logrado cautivarme por sus cualidades plásticas. Son creaciones que se cierran sobre sí mismas, como una obra de arte pero incluso más sorprendentes en la elocuencia de su forma, la armonía, el equilibrio, la fuerza o el dinamismo de su composición. Aunque ya es un lugar común afirmar que la belleza se encuentra en los ojos del que mira, en este caso dichos objetos encontrados tan sólo se convierten en una obra de arte cuando son extraídas de su contexto y quien las rescata las percibe como un universo en sí mismo.



Cecille Psicheer  
*Oyeuses Pâques, Happy Easter*  
Montreal Quebec  
2017

Fuente: <https://www.instagram.com/p/BS9JzN-TF9vP/>

Podemos entender de esta manera que el coleccionismo más que simple acumulación de cosas es un intento por entender y aprehender la complejidad del mundo, tal como lo expresó Philipp Blomm: “Coleccionar como proyecto filosófico, como un intento de comprender la multiplicidad y el caos del mundo, y tal vez incluso de encontrar en ese caos un significado oculto<sup>111</sup>”. Y ¿de qué otra forma podemos hacerlo si no es por medio del lenguaje? El lenguaje nos permite comunicarnos con los otros a través poner nombres a las cosas, es decir, de delimitar y clasificar “Lo primero que hace el hombre ante una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado” nos dice Octavio Paz en *El arco y la lira*. Los lenguajes que hablamos representan y a la vez condicionan la manera en que decodificamos la experiencia. Es por eso que cada lengua aprendida nos abre la puerta hacia un universo y la vez nos sitúa dentro de un territorio delimitado por esa manera específica de enunciar. El lenguaje poético, que está presente dentro de todas las manifestaciones artísticas, es el único que logra trascender dichas fronteras para retornar hacia el estado más primordial de la comunicación. Así lo explica magistralmente Paz:

Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación se convierten en otra cosa. Ese cambio- al contrario de lo que ocurre con la

*dor del mundo, museo de arte vida portátil*, FCE CONACULTA, DF, México. p.9

<sup>111</sup> BLOM Philipp (2013), *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*, Anagrama, Barcelona, España. p. 65



Mariana Romero  
*Caminata*  
 Detalle de la instalación que formó  
 parte de la exposición *Gabinete de  
 asombros en la Galería Habitar la línea*  
 Madrid  
 Técnica Mixta  
 (objetos encontrados e intervenidos)  
 Medidas variables  
 2014

técnica- no consiste en abandonar su naturaleza original sino en volver a ella (...) Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje.<sup>112</sup>

Cada colección representa una visión particular sobre el mundo, una manera de entender y clasificar y es por lo tanto un lenguaje. Y como bien decía Walter Benjamín “Quizá se puede delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprender la lucha contra la dispersión”<sup>113</sup>. Conformar una colección requiere cierta actitud metódica o algún tipo de sistematización para seguir una pauta en la recolección, por más primaria que ésta sea. JJ. Beljon lo explica en los siguientes términos: “Hacer una colección es poner juntas un número de formas que son parecidas en

<sup>112</sup> PAZ Octavio (2003), *El arco y la lira*, FCE, México. p.30

<sup>113</sup> BENJAMÍN Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, España. Capítulo H: El coleccionista, p. 225

algunos aspectos importantes, pero no son idénticas. El parecido es similar a la rima. Y rima es, como el poeta Gerard Manley lo expresó: La semejanza mitigada por la diferencia”.<sup>114</sup> Con un acto tan simple como ordenar, clasificar y buscarle un sitio a las cosas dentro de un espacio determinado estamos creando un lenguaje con el que podemos significar nuestro propio cosmos, buscamos intuitivamente un ritmo y un equilibrio y a la vez estamos encontrando un sentido. Este lenguaje puede llegar a revelar el sentido poético cuando logramos trastocar el significado convencional de los objetos, los espacios o las palabras que los nombran.

El coleccionismo tiene múltiples facetas, desde el más primario que realiza un niño casi sin darse cuenta, o las colecciones domésticas que se conforman y crecen de forma espontánea (mi mamá suele tener muchas de este tipo, que comienzan por el simple gusto por un objeto y se amplían paulatinamente cuando volvemos de algún viaje o alguien nos regala algo que sabe puede formar parte de dicha colección) hasta el coleccionismo más especializado que requiere conocimiento y estudio y cuyos valores no se establecen de forma meramente personal y subjetiva sino que pertenecen a escalas y cánones establecidos en determinados contextos. En este último existe a su vez una gama muy amplia que abarca desde el coleccionismo de arte y antigüedades hasta las colecciones más excéntricas que podríamos imaginar. Pero aquí no me interesa ahondar más acerca de ese tipo de colecciones.

Aparte de todas estas manifestaciones existe una forma particular de conformar una colección bastante más lírica y anárquica que las descritas anteriormente, ya que la misma se gesta desde una mirada artística o poética. Numerosos artistas han sido notables coleccionistas y le han dado a esta actividad un sello personal e irrepetible.

Dichas colecciones se rebelan contra el orden, los cánones o las clasificaciones previamente establecidas, al igual que lo hace la poesía con los signos o las palabras, buscando desnudar a las cosas para mostrar sus valores ocultos. “Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. En primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamien-

<sup>114</sup> BELJON JJ. (1993) *Gramática del Arte*, Celeste ediciones, Madrid, España. p. 40



Isidro Ferrer  
Ilustración para  
*Los sueños de Helena*  
Eduardo Galeano  
Ed. Zorro Rojo  
Barcelona  
España 2012  
p.19

to; en seguida los afectivos; y, al fin, los significativos”<sup>115</sup> nos comparte Paz. Algunas veces el artista roba o imita métodos utilizados por científicos o antropólogos en el momento de clasificar los objetos de su colección pero al trasladarlos a su propio terreno automáticamente juega con el lenguaje y recrea el sentido convencional de las cosas.

La raíz indoeuropea de la palabra “arte” es “acomodar” o “agrupar” (unir). En este sentido, el arte puede reducirse a su forma más simple. Empezamos por coleccionar, después jugamos con los materiales u objetos, los organizamos de muchas maneras, formamos combinaciones nuevas y al final observamos los resultados.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> PAZ Octavio, *Op cit.* p.47

<sup>116</sup> SMITH Keri (2012), *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte vida portátil*, FCE-CONACULTA, México. p.15

Todo artista es un recolector nato, ya sea de objetos, de imágenes, de palabras o de sonidos. Una vez que reúne cierta cantidad de elementos significativos juega a encontrar relaciones inusitadas entre unas cosas y otras, hasta que logra de alguna forma trastocar la lógica convencional para despertar otro tipo de entendimiento. Dicho acontecimiento puede describirse por medio de enunciados como: “la lógica de los sentidos”, “la poética del asombro”, “la imaginación poética”, “la fenomenología de la ensoñación”, “la experiencia estética”, etc. Todos ellos apuntan al territorio limítrofe en el que el arte y la vida se encuentran íntimamente ligados y la poesía se expresa en los actos más simples y en los destellos más sutiles de lo cotidiano.

El arte no se hace, se encuentra. Se acepta todo como su ingrediente. Schwitters recogía para sus poemas trozos de conversación, recortes de periódico (...) La técnica de collage, ese arte de rearmar fragmentos de imágenes previas de manera que formen una nueva imagen es la innovación más importante de este siglo. Objetos hallados, creaciones azarosas, objetos prefabricados (artículos de producción masiva convertidos en objetos de arte) han absuelto la distancia entre arte y vida. El lugar común es milagroso si se le ve correctamente, si se le reconoce.<sup>117</sup>

Sin embargo, aunque he utilizado el concepto de coleccionismo para referirme a una de las estrategias creativas que utilizan los artistas como punto de partida para crear algo, la psicología de un coleccionista típico es radicalmente diferente a la de un “buscador de objetos encontrados”. Mientras que el primero busca objetos muy específicos para aumentar su colección, el segundo va en busca de algo que no sabe bien que es, algo insólito que le revele una pista dentro de su mapa imaginario. Para un coleccionista importa el valor del objeto dentro del contexto de su colección y no interesa más que como anécdota la manera en que fue encontrado, mientras que para un “artista recolector” lo que da valor al objeto es la situación en que dicho objeto se le reveló como un hallazgo, como un símbolo, ya sea por azar o porque el mismo se impuso alguna regla para encontrarlo.

<sup>117</sup> SIMIC Charles, *Op cit.* p. 31

Algo me hace pensar que hay objetos que guardan en su interior la secreta promesa de la metamorfosis: dejar de ser lo que son para ser otra cosa (...) Así, el buscador de objetos se convierte en un mago, un alquimista, un marchante capaz de descubrir con su mirada el más mínimo destello artístico.<sup>118</sup>

Hacer una distinción entre el coleccionismo, ya sea como *hobby* o como actividad especializada, y la recolección de objetos que puede realizar un artista fue fundamental para aproximarme con más precisión a los conceptos que he abordado en este texto y que me han ayudado a definir las estrategias de mi trabajo artístico.

### 3.2.2 La caminata como estrategia creativa

La caminata se ha vuelto una práctica fundamental dentro del proceso creativo de muchos artistas que buscan que lo azaroso y lo fortuito se cuelen en el entramado de su obra para rebasar sus propias fronteras e ir más allá de lo predecible. Además, salir a caminar sin ningún rumbo ni propósito nos devuelve a la experiencia de habitar nuestro cuerpo y la amplitud del instante, que cada vez se vuelven más inaccesibles y menos comunes en nuestra experiencia cotidiana.

Caminar, en el contexto del mundo contemporáneo, podría evocar una forma de nostalgia o de resistencia (...) Errar parece un anacronismo en un mundo en el cual reina el hombre apresurado. Gozo del tiempo, de los lugares, la caminata es un escape, un desafío a la modernidad.<sup>119</sup>

Desde que los movimientos vanguardistas comenzaron a cuestionar de diversas formas la labor artística, muchos artistas han abandonado sus talleres, ya sea temporal o definitivamente, para salir en busca de otro tipo de experiencias que los nutran, ya sea en entornos urbanos o en medio de paisajes naturales.

<sup>118</sup> MARCHAMALO Jesús (2007), *Diez notas sobre objetos encontrados*, en Pérez Antonio, Antonio Pérez: *El objeto encontrado*, Fundación Antonio Pérez/ Diputación de Cuenca, Cuenca, España. p.60-61

<sup>119</sup> LE BRETON, David (2011), *Caminar: un elogio*, Un ensayo sobre el placer de caminar, La Cifra Editorial, México. p. 15

Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes sean naturales o artificiales; como veremos, Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales o en la orilla del mar. Y los han recogido porque la voz peculiar de esos objetos sin valor y casi sin nombre se ha insinuado de modo penetrante en su mente.<sup>120</sup>

Por otro lado, las trayectorias y periplos de la caminata se despliegan de forma análoga al proceso creativo, porque como dijo el escritor Eduardo Galeano “es preciso perderse para encontrarse”. Al igual que los filósofos peripatéticos que caminaban para darle rienda suelta a la imaginación y el pensamiento, un artista puede salir a caminar para descubrir nuevos paisajes, sucesos, rostros u objetos que pueda traer de vuelta para trabajar con ellos.

Si en la vida ordinaria es frecuente sufrir una forma de amnesia en relación con las cuestiones fundamentales, a menos de verse confrontado a una ausencia, a una enfermedad, a la muerte, no sucede lo mismo durante la caminata, a lo largo de la cual a cada instante surgen interrogaciones mínimas.<sup>121</sup>

Pero no sólo eso, sino que también puede hacer del propio viaje su propuesta artística, llevando a cabo alguna acción o interviniendo el espacio que transita de alguna manera. Va trazando así su propia cartografía subjetiva o dejando un rastro de sí en el paisaje. Con ello genera también una ruta que puede derivar en algún tipo de metodología creativa, que después puede volver a recorrer con algunas variaciones, para obtener resultados aparentemente similares pero formal o conceptualmente diferentes.

El andariego camina siguiendo su melodía personal, sus atracciones afectivas, determinadas por la intuición del instante, la atmósfera presentida de un lugar, con la facilidad de poder volver sobre sus pasos o bifurcar de pronto si la vía elegida no se muestra a la altura de sus expectativas.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> CIRLOT Juan Eduardo (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Antrophos, Barcelona, España. p.44

<sup>121</sup> LE BRETON, David, *Op cit.* p. 69

<sup>122</sup> *Ibídem.* p. 123



Guy Debord  
The naked city  
1957

Fuente: <https://paulwals-hphotographyblog.wordpress.com/2013/07/08/the-naked-city/>

Los artistas e intelectuales que conformaron la *Internacional situacionista* acuñaron el concepto de *deriva*, que no podría definirse precisamente como un deambular sin rumbo (que es tal vez la primera idea que nos viene a la mente cuando lo escuchamos) sino más bien como una propuesta de desplazamiento que se contraponen al automatismo en el que se mueven normalmente los transeúntes urbanos y responde a la naturaleza *psicogeográfica* de las ciudades, término acuñado también por ellos mismos.

El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de los efectos de naturaleza *psicogeográfica* y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los momentos a las nociones clásicas de viaje y de paseo (...) Una o varias personas que se entregan por un tiempo a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida de ciertas zonas (...) Pero la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las



Anotaciones en torno a la caminata realizadas en un bitácora que llevé a cabo durante la estancia de investigación en Madrid.  
2014

variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades.<sup>123</sup>

Este concepto ha sido reinterpretado, repensado y aplicado de diversas formas por estudiosos de arte, arquitectura, urbanismo y sociología principalmente.

Hasta la fecha no he incorporado la dimensión de la caminata como uno de los ejes que definen mis proyectos artísticos, sin embargo muchas de las “caminatas” que he realizado en momentos claves de mis procesos creativos han sido fundamentales en la definición de la dirección y las rutas a seguir dentro de cada pequeño o gran proyecto. Durante el tiempo que realicé una estancia de investigación en Madrid realizaba la mayor parte de mis desplazamientos cotidianos caminando, y lo hacía deliberadamente para cumplir varios cometidos a la vez, ahorrar dinero, tener la oportunidad de explorar más sitios, descubrir cosas inesperadas en el camino, mantener mi cuerpo activo y además de todo lo anterior, para despejar la mente y permitir que afloraran y se interconectarán nuevas ideas en torno a mi proyecto. Viniendo de la ciudad de México, las dimensiones y las dinámicas ciudadanas de Madrid me

<sup>123</sup> DEBORD Guy (1958) “Teoría de la deriva” en el #2 de *Internationale Situationniste*. (Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999) p.1 <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

Mariana Romero  
S/T  
Detalle de la instalación que  
formó parte de la exposición  
*Gabinete de asombros* en la  
Galería *Habitar la línea*  
Piedras y objetos encontrados  
Madrid  
Medidas variables  
2014



parecían bastante más asequibles y quise aprovechar esa variable para poder apropiarme a mi manera de aquella ciudad en la que no estaba de viaje pero tampoco para asentarme a largo plazo, lo cual me ponía en una situación privilegiada para tener más apertura y capacidad de asombro y a la vez el suficiente tiempo para familiarizarme con ciertas rutas o para permitirme cierto tipo de extravío voluntario. A veces el cansancio o las distancias más largas me orillaban a usar el transporte público y automáticamente observaba la manera en que mi cuerpo y mi mente se embotaban dejando poco espacio para la creatividad dentro del pensamiento. Gracias a dichas caminatas se fueron trazando dentro de mi mapa interior algunas rutas, hallazgos y puntos de inflexión que se tradujeron en nuevos apartados, ideas y referencias para este proyecto. Muchas de esas reflexiones quedaron plasmadas dentro de una libreta de apuntes en la que realicé muchos mapas conceptuales que más tarde me sirvieron para aterrizar muchos conceptos, como por ejemplo los que me llevaron a escribir este ensayo.

Por otro lado, comencé intuitivamente a recoger algunos objetos que por alguna razón llamaban mi atención mientras caminaba o que representaban un testimonio de momentos específicos de mis recorridos, al regresar a casa los etiquetaba con el lugar y fecha en que los había encontrado. Después estos objetos recolectados fueron integrados dentro de la instalación que realicé en la Galería *Habitar la línea*, con algunos de ellos realicé también algunos ensamblajes.

En las caminatas, así como en los viajes y en la vida cotidiana muchas veces no podemos cargar con un equipaje demasiado pesado, y cíclicamente llega el momento en que tenemos que abandonar ciertos objetos, de la misma manera que se vuelve necesario soltar ciertas emociones o recuerdos que nos dejan atrapados en el pasado. Es por eso que la tarea de depurar, organizar y renovar tanto los pensamientos, como las emociones y los objetos que habitan nuestro entorno cotidiano exige nuestra atención constante.

### 3.2.3 El proceso creativo como viaje

La experiencia del asombro, del encuentro con lo inesperado y lo fortuito que son propias del viaje no pueden reproducirse como una fórmula, ni pueden planificarse como se programa un itinerario. Sin embargo, el estado de apertura y receptividad que son propios de dicha experiencia no dependen de que subamos a un avión, un barco o un tren y viajemos a otros continentes. “Las sorpresas, las liberaciones y esclarecimientos propios de un viaje pueden alcanzarse tanto dando una vuelta a la manzana como alrededor del mundo”<sup>124</sup> apunta Rebeca Solnit.

Lo que es verdad es que entre más habituados estemos a un entorno y más sumergidos nos encontremos en una rutina que deja poco tiempo para el ocio, la contemplación y la atención por los detalles, entre más hayamos perdido la capacidad de maravillarnos, conmovernos o consternarnos, así como de generar curiosidad para explorar, para conocer o para aprender cosas nuevas, más difícil será que podamos emprender un viaje de cualquier tipo.

En este sentido, el ritmo del caminar, mucho más que otras formas de desplazamiento, establece la concordancia casi exacta con el ritmo del pensamiento y es por esa razón que una gran cantidad de filósofos y pensadores han sido aficionados a las caminatas. Y es también por esa razón que los procesos creativos artísticos se desarrollan también de forma análoga a la trayectoria de un viaje cuyo vehículo es el propio cuerpo.

Caminar nos permite estar en nuestros cuerpos y en el mundo sin que ni uno ni otro nos apremie a nada. Nos deja libres para pensar sin perdernos del todo en nuestros pensamientos (...) El

<sup>124</sup> SOLNIT Rebeca (2015), *Wanderlust: Una historia del caminar*, Ed. Hueders, Santiago de Chile, Chile. p.20



Mariana Romero  
Objetos encontrados  
Detalle de la instalación que  
formó parte de la exposición  
*Gabinete de asombros* en la  
Galería *Habitar la línea*  
Madrid  
2014

ritmo de caminar genera un tipo de ritmo del pensar y el paso a través de un paisaje estimula el paso a través de una serie de pensamientos. Ello crea una curiosa consonancia entre el paisaje interno y externo, sugiriendo que la mente también es una especie de paisaje y que caminar es un modo de atravesarlo<sup>125</sup>.

Un viaje siempre tiene un principio y un fin, en el tiempo y en el espacio, aún cuando puede entrecruzarse con otros viajes y recorridos más cortos y más largos, como por ejemplo, el viaje que comienza con el nacimiento y termina con la muerte. Pero para que un viaje se complete, no sólo basta con vivirlo, también es importante el como lo narramos después de concluirlo, el significado y el sentido que le damos, aunque sea una narración silenciosa dentro de nuestra mente y vuelva a modificarse cada vez regresamos a ella.

En este sentido, al pensarlo como un viaje, un proceso de creación artística también debe tener un principio y un fin, aunque los mismos sean parte de

un continuo más amplio en el que constantemente se gestan y se desarrollan nuevas ideas, algunas llegando a materializarse y otras diluyéndose antes de ser realizadas.

Ahora bien, mientras las dinámicas del mundo avanzan en un creciente desinterés por el valor de la vida, de las conexiones ocultas entre las cosas y del sentido poético de la existencia. ¿Cuáles son las herramientas que pueden servirnos para no perder la capacidad de asombro y la curiosidad que nos mueve a seguir explorando y creando?

Es entonces cuando cobran relevancia todas las reflexiones que hemos expuesto a lo largo de estas páginas. Hay que salir a caminar tanto por senderos conocidos como desconocidos, abrir-

nos a experiencias nuevas pero también aprender a mirar con asombro lo más cotidiano, liberarnos de todos los pensamientos que nos frenan o nos estancan, saber avanzar y también detenerse cuando sea necesario, evitar las distracciones pero aprender también que “perder el tiempo” es necesario para que las ideas fluyan cuando existen bloqueos. “Caminar supone un sutil equilibrio entre trabajo y ocio, entre ser y hacer” menciona Solnit.

Es preciso, como dijo George Perec “interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre”, abrir las fisuras para que emerja aquello que denominó como “lo extraordinario”, el “ruido de fondo”. En este contexto, *La poética del asombro*, como estrategia creativa, consiste en subvertir la percepción convencional que nos vincula con el mundo para reavivar la riqueza oculta de las cosas ordinarias y jugar a crear un nuevo orden, uno al servicio de la imaginación. Imaginación que es necesaria no solo para escribir, para pintar o para crear una obra de arte, sino también para concebir otras formas de habitar y de construir el mundo.

<sup>125</sup> *Ibidem*. p.19-20



### 3.3 Jardín interior: mis capas de piel

*Cada pedazo de tierra puede ser considerado un pedazo de La Tierra, cada jardín como el fragmento de un jardín mucho más amplio, extendido a los límites del planeta. Visto así, el territorio del jardinero se ilumina desde diferentes ángulos, unos interiores y otros externos al recinto. Las perspectivas del jardín se asocian con el horizonte, sus senderos con el viaje*

Gilles Clément

Para conformar el siguiente ensayo han convergido entre sí muchas nociones que a un nivel muy primario o instintivo bullen en mi interior, pero que quizá por ahora apenas alcance a alumbrar algunas de sus aristas, de sus implicaciones vitales y posibles bifurcaciones teóricas.

He extraído desde mi imaginario personal ciertas imágenes que funcionan como detonantes para la creación artística. De entre todas ellas ha sido recurrente la visión de un jardín como la idea de un paraíso perdido, de un anhelo primigenio hacia la unión con lo salvaje pero vivido desde las contradicciones de una vida humana que se experimenta muy tempranamente a través de una ruptura con la naturaleza.

Por otro lado, quisiera reflexionar acerca de la noción de hogar en un sentido simbólico, de la casa como una extensión de la epidermis, las capas de piel que se extienden desde las entrañas hasta la ropa que nos cubre la desnudez, los muros de nuestras casas y edificios, llegando hasta los confines de nuestro planeta y del universo.

Mientras en los ensayos anteriores discurrí acerca de algunos tópicos como la infancia, el juego, el asombro y lo fortuito, los cuales en mi proceso creativo se manifiestan en el tratamiento

Mariana Romero  
*Jardín interior* (Detalle)  
Collage, transfer y dibujo,  
reproducción digital  
Fragmento de la pieza  
*Ventana: Micro Universos*  
2015

que puedo hacer de ciertos objetos encontrados; en este ensayo quisiera pensar acerca de la importancia que tiene para mí la relación sensible con el espacio.

### 3.3.1 La especie humana y el mundo natural

Los grupos humanos, desde que en algún punto de nuestro desarrollo como especie (que difícilmente podríamos alcanzar a definir puntualmente) nos hemos hechos conscientes de nuestra propia existencia, hemos tenido una relación más o menos conflictiva con la naturaleza. ¿Somos o no somos parte de la naturaleza? ¿En algún momento lo fuimos por completo y luego dejamos de serlo?

Actualmente, gracias al desarrollo de las teorías evolucionistas, es un hecho aceptado que los seres humanos somos una especie animal más que se distingue de las demás, en términos genéticos, por variables no muy significativas. Sin embargo, la visión antropocentrista que concibe al hombre como el escalafón más alto de la evolución en este planeta sigue siendo dominante en nuestra cosmovisión y todos los estudios antropológicos comienzan por nombrar aquella característica que, desde sus diversas perspectivas, distingue a la especie humana de todas las demás especies y por lo consiguiente, le separa de la naturaleza en general.

Es verdad que muchas otras culturas tienen una relación menos contradictoria con el entorno natural que la que hemos llegado a alcanzar en nuestras sociedades occidentales contemporáneas, especialmente dentro del sistema capitalista, sin embargo desde hace mucho tiempo los seres humanos hemos transformado y trastocado el equilibrio de los ecosistemas para nuestro propio beneficio inmediato sin tener una consciencia más honda de las consecuencias que estas acciones pueden llegar a tener sobre nuestra propia subsistencia en el planeta.

Cuando aterrizo estas reflexiones sobre mi propia experiencia reconozco un anhelo muy profundo que me hace querer “volver” a sentirme parte integral del mundo natural que nos circunda, sin embargo me doy cuenta al mismo tiempo que más allá de todo el romanticismo que hemos creado alrededor de esta idea hay también un miedo abismal muy arraigado en nuestro inconsciente que nos hace querer seguir erigiendo fronteras entre lo humano y lo prehumano.

Sólo en el silencio, comprendo un instante el pavor que sienten muchos en presencia del desierto primordial, el miedo inconsciente que los empuja a domesticar, a alterar o destruir lo que son incapaces de comprender, a reducir lo salvaje y lo prehumano a dimensiones humanas. Todo es mejor que afrontar directamente lo prehumano, el otro mundo que no espanta por su peligro ni su hostilidad sino por algo peor: su implacable indiferencia.<sup>126</sup>

Es verdad, es la imposibilidad de simbolizar y de poder comunicarnos con nuestros semejantes lo que puede resultar más aterrador al adentrarnos en la naturaleza sin ninguna referencia que nos mantenga atados al “mundo civilizado” que hemos creado. En nuestra idea de paraíso siempre está implícito algún tipo de domesticación.

### 3.3.2 En torno a la noción de casa, guarida, habitación

Siempre he vivido en la ciudad, protegida por un techo, nunca aprendí a orientarme mirando el sol o las estrellas. Si duermo a la intemperie me siento vulnerable porque mis sueños han crecido bajo el calor de las sábanas. Mi pensamiento e imaginación normalmente transitan entre muros de concreto, algunas veces rebotan contra ellos y otras penetran sus poros y se quedan impregnados como un musgo silencioso, sin embargo se fugan cada que pueden por las ventanas para treparse entre las ramas y las nubes, ellos siempre buscan expandirse y respirar, pues no pueden quedarse mucho tiempo encerrados.

Dentro de mi casa construyo mi propio cosmos, cada vez que atravieso el umbral para salir a la calle emergo de ese mundo propio para encontrarme con el mundo exterior.

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.<sup>127</sup>

Con cada mudanza voy arrastrando y dejando partes de mí, siempre me es difícil empacar, dejar atrás un tiempo y un espacio para fundar uno nuevo, viajar sólo con lo imprescindible. He habitado

<sup>126</sup> ABBEY (1995), como se cita en Le Breton David, *Op cit* p. 52

<sup>127</sup> BACHELARD Gastón (2013), *La poética del espacio*, FCE, D.F, México p.35.

ya muchos espacios diferentes, sin embargo en mis sueños y ensueños casi siempre transito por la casa de mi infancia, una casa arquetípica, como la que describe Bachelard en *La poética del espacio*: “Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción”<sup>128</sup>.

En mi imaginario personal la casa tiene una doble naturaleza, a la vez que me protege y da cobijo, me aísla y encierra, me separa del mundo, tal como lo expresé en los siguientes versos que escribí en mi bitácora:

Mi habitación es un universo  
espacio íntimo de los encuentros  
(reales e imaginados)  
laberinto de mis pensamientos  
la cueva que me permite soñar tranquila  
campo abierto de la imaginación  
y las paredes de mi encierro.

Cada sitio en el que fundamos nuestro hogar se va llenando de objetos, de historias, de huellas y recuerdos. Con cada mudanza y cambio en nuestra vida buscamos apropiarnos simbólicamente de los lugares a los que arribamos, hasta que logramos finalmente sentirnos “en casa”. Los elementos y situaciones necesarias para que ello ocurra dependen de cada historia de vida, en especial de los olores, texturas y sensaciones más arraigadas en nuestra memoria temprana. Ya lo dijo Bachelard: “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”<sup>129</sup>. Así, cada individuo despliega sus formas particulares de apropiarse de los lugares que habita. Es bastante claro que existe una constante correlación entre nuestro espacio mental y el espacio íntimo de nuestra casa o habitación. Así mismo, la manera en que este último se configura, revela aspectos fundamentales de nuestra constitución psíquica, de la manera en que gestionamos nuestras emociones y el tipo de orden que tenemos en nuestros pensamientos. Por eso cuando entramos en la habitación o en la casa de una persona es como si nos adentráramos en su universo particular y todo lo que nos rodea es una proyección de su interior.

<sup>128</sup> *Ibidem*. p. 43

<sup>129</sup> *Ibidem*. p. 35



Ahora bien, la casa, pues, es una extensión de la persona, una especie de segunda piel, un abrigo o caparazón, que exhibe y despliega tanto como esconde y protege. Casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción; la estructura física, el mobiliario, las convenciones sociales y las imágenes de la casa permiten, moldean, informan y reprimen al mismo tiempo las actividades y las ideas que se desarrollan dentro de sus paredes, un entorno creado y decorado como escenario de la habitabilidad.<sup>130</sup>

La casa y el hogar como símbolos y como arquetipos han sido también temas recurrentes en la literatura y en las artes visuales. En muchos casos la morada deviene en un ser vivo y adquiere rasgos antropomórficos, tiene su propia memoria y genera simbiosis con sus habitantes.

Si de alguna forma somos capaces de escuchar la memoria que palpita entre los materiales que conforman la casa, la imagen del bosque, con toda su fuerza poética y sensualidad se hace presente, como en este poema de Hamid Tabouchi:

Cuando la puerta se acuerda  
cuando la mesa se acuerda

<sup>130</sup> VÁSQUEZ Rocca Adolfo (2011), *Transversales: El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad*. Escáner cultural: Revista virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias en ESCANER <http://revista.escaner.cl/node/5392> (consultado el 12 de enero de 2016)

Posando junto a mi casa de muñecas intervenida antes de llevar a cabo la acción de quemar los objetos de papel y madera que se encontraban dentro, durante la presentación de ejercicios realizados en el laboratorio de creación *Animismos contemporáneos, El escenario de las cosas* impartido por Shaday Larios y Jomi Oligor en el CITRU, CNA. Con dicha acción quise explorar mis sentimientos ambivalentes hacia la noción de casa. Julio 2016  
Fotografías: Shaday Larios

cuando la silla, el armario, el aparador, la ventana  
 se acuerdan  
 cuando se acuerdan intensamente  
 de sus raíces  
 de sus savias  
 de sus hojas  
 de sus ramas  
 de todo lo que en ellos habitaba  
 de los nidos y las canciones  
 de las ardillas y los monos  
 de la nieve y el viento  
 un escalofrío recorre la casa  
 que vuelve a ser bosque<sup>131</sup>.

En consonancia con la imagen anterior quisiera citar también a Antoni Tàpies, que en este caso no está hablando de una casa sino de una silla, aunque en esencia transmite una percepción muy similar la que evoca Tabouchi:

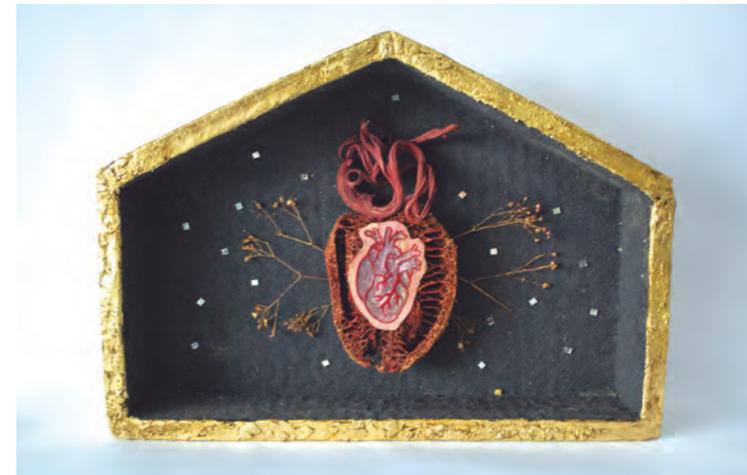
Mirad el más sencillo de los objetos. Tomemos, por ejemplo, una vieja silla. Parece que no es nada. Pero pensad en todo el universo que incluye: las manos y los sudores cortando la madera que un día fue árbol robusto, lleno de energía, en medio de un bosque frondoso en unas altas montañas, el trabajo amoroso que la construyó, la ilusión que la compró, los cansancios que ha aliviado, los dolores y alegrías que ha aguantado (...) Todo, absolutamente todo participa de la vida y tiene su importancia. Hasta la silla más vieja lleva en su interior la fuerza inicial de aquellas savias que ascendían de la tierra, allí en los bosques, y que aún servirán para calentar el día en que, astillada ya, arda en algún hogar.<sup>132</sup>

Con estas palabras Tàpies nos recuerda también el origen de la palabra hogar, siempre asociado al fuego, a la calidez de un re-

<sup>131</sup> TIBOUCHI Hamid (2011), "Cuando la puerta se acuerda" extracto de "Un árbol sólo" en *La poesía de los árboles: Antología Universal de poemas de los árboles y el bosque* (Selección de Ignacio Abella con ilustraciones de Leticia Ruifernández), SL La editorial de la Ureña, Valladolid, España.

<sup>132</sup> TÀPIES Antoni (2008), "El juego de saber mirar" en *En blanco y negro*, Galaxia de Gutenberg, Barcelona, España. p. 47

fugio y también a la hoguera como punto de encuentro que da lugar a la palabra y el arte de contar historias. De hecho, todos los valores asociados a los cuatro elementos se encuentran presentes dentro de la casa arquetípica, el poder de transformación y purificación del fuego y también del agua, el arraigo hacia la tierra y la importancia vital del aire.



Mariana Romero  
*Hogar-hoguera-corazón*  
 Ensamblaje técnica mixta:  
 cartón, arena negra, sacate,  
 ramas, espejos y bordado  
 sobre tela.  
 36 x 50 x 10 cm  
 2017

\* Pieza elaborada para la exposición colectiva organizada por la maestra Ana Mayoral Marín *Hilos y latidos* presentada en *Espacio Fidencia* en Junio de 2017 y en *El Palacio de la Antigua Escuela de Medicina* entre Abril y Julio de 2018

Independientemente de dónde nos encontremos, existe una noción de casa primordial que llevamos siempre en nuestra interioridad. Es el espacio de máximo reposo en donde todas las ensoñaciones son posibles y que de alguna manera nos trae reminiscencias de la sensación de estar dentro del vientre materno.

Aunque me gusta mucho salir en la ciudad y viajar a otros lados, siempre he sido también una persona hogareña. Soy muy sensible a lo que provoca en mi estado anímico la configuración de los espacios. Hay ciertos lugares ya conocidos que automáticamente me conducen a ciertos estados mentales. Es por eso que la relación que establezco con los espacios que habito ha sido una fuente constante de atención y cuidado que se ha filtrado de muchas formas en mis creaciones artísticas.

### 3.3.3 Paraíso terrenal

Mis ensoñaciones sobre la casa se interconectan a menudo con la imagen de un jardín. No se si sea porque en la casa de mi infancia había un pequeño jardín en el que pasé muchos momentos de soledad o simplemente porque es un anhelo muy básico y un idea

que me reconforta. Desde hace algunos meses o años comencé a pensar más conscientemente sobre ello y he puesto más atención al cuidado de las plantas que habitan en mi casa, sin embargo hasta este momento nunca he cultivado un huerto o jardín con mis propias manos, es algo que lamento ahora que me doy cuenta de ello, aunque al mismo tiempo se convierte en un propósito para el futuro. Mientras tanto, tengo la certeza de que en mi interior habita un jardín muy frondoso, no es un paisaje estático y tampoco es precisamente una fantasía, es el lugar en el que renace mi instinto, en el que la vida triunfa y se multiplica, en el que lo humano y lo salvaje se confrontan, se cortejan o se reconcilian.

Cuando comencé con esta investigación quise entrevistar entre otras personas a mi tía, María Valencia (quien fue entre otras cosas mi primera maestra de arte), acerca de su particular relación con el espacio que habita y los objetos que atesora. Entonces ella me compartió un pensamiento que se quedó especialmente guardado en mi memoria y que ahora retomo como parte de la inspiración para este ensayo.

Siempre he querido vivir en un paraíso y por eso trato de que mi casa represente mi idea de ese paraíso, estar rodeada de todo lo que me gusta y con lo que me identifico. Mi concepto de casa u hogar es como un nido, como tu nicho, como algo muy propio donde puedes desarrollar tu espíritu y que a la vez refleja lo que eres, lo que te gusta, lo que quieres, tus ideas sobre la vida, las filosofías o posturas políticas a las que eres afín, etc.<sup>133</sup>.

Me pareció que con estas palabras enunciaba un pensamiento mítico muy profundo que acompaña a la humanidad desde tiempos remotos, pero llevando la noción arquetípica de un paraíso terrenal hacia las proximidades de la vida cotidiana.

La idea de paraíso puede entenderse también como un territorio interior, no como un lugar al que hay que llegar si no como una dimensión de percepción a la que se puede acceder a través del refinamiento de la sensibilidad, tal como lo expresa el artista austriaco Hunderwasser.

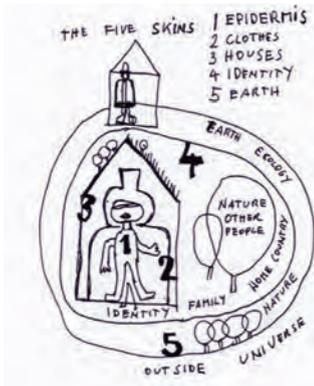
<sup>133</sup> Fragmento de la entrevista realizada a María Valencia García en 2014

Para mí los cuadros son como puertas por las que, por suerte, puedo irrumpir en un mundo que es muy cercano y muy distante al mismo tiempo; un mundo al que no tenemos ningún acceso; aunque nos encontramos en él; un mundo que no podemos percibir y que se opone al mundo real. Un mundo paralelo al nuestro del que nosotros mismos nos alejamos. Y este mundo es el paraíso. Estamos dentro de él, prisioneros, y, sin embargo, un poder inexplicable nos lo niega. He logrado abrir unas ventanas a ese mundo ¿Cómo? Es difícil de explicar. No fue por la fuerza, ni por selección, ni con inteligencia, tampoco por intuición exactamente, fue casi una especie de estado sonámbulo.<sup>134</sup>

Podríamos pensar en la idea de un paraíso como algo lejano e inalcanzable, en la cosmovisión judeocristiana representa también lo prohibido, la tentación que lleva al pecado, el lugar del que fuimos expulsados y al que no podremos regresar nunca. Pero también podemos ensoñar un paraíso propio y tomar esa utopía en nuestras manos, para con ello construir, (aunque sea de la forma más modesta) el paraíso que soñamos en nuestra propia existencia, no un paraíso prístino e impoluto, sino como un espacio del que conscientemente logramos apropiarnos, no en un sentido de saqueo y acaparamiento, sino en un sentido simbólico. Una experiencia que se contrapone con las formas de interacción más generalizadas en el mundo contemporáneo, pasar de largo sin ser conscientes de lo que podemos crear y transformar, así como las huellas que genera cada uno de nuestros actos.

El monstruoso y caótico crecimiento de las grandes urbes va aplastando cada vez más esta posibilidad de construir nuestro propio paraíso terrenal, se construyen millones de viviendas estandarizadas en los suburbios industriales de las grandes ciudades como si fueran escenarios encarnados de una pesadilla distópica. La manera en que se conciben y se llevan a cabo dichos proyectos restringe la posibilidad de que las personas construyan su propia vivienda en consonancia con sus necesidades reales, tanto materiales como subjetivas. Con ello se fomenta el individualismo y el aislamiento extremo, no hay lugar para que los niños jueguen ni para que los jóvenes manifiesten su creatividad, y en conse-

<sup>134</sup> HUNDERWASSER Friedrich, como se cita en Rand Harry (1994), Hundertwasser, Tashen, Italia. p. 72



Hunderwasser  
*De vijf van des mens*  
(Las cinco pieles del hombre)

Tinta sobre papel/ 1998  
Fuente: <https://www.an-ne-oane>

cuencia, gracias a ésta y muchas otras razones, se va diluyendo poco a poco todo vestigio de sentido comunitario que pudo haber existido en otros contextos. Aunque los múltiples factores que sustentan la calidad de vida de las personas no pueden reducirse a una simple causa, los típicos paisajes grises, polvosos, sin áreas verdes y carentes de cualquier tipo de manifestación artística que caracterizan la zona conurbada de muchas ciudades sin lugar a dudas generan un efecto nocivo en las personas.

### 3.3.4 Las cinco pieles de Hunderwasser

Friedrich Hunderwasser solía decir que tenemos cinco capas de piel, la primera es la epidermis, la segunda nuestra ropa, la tercera nuestra casa, la cuarta la identidad, nuestro entorno inmediato y la quinta la tierra. Cada una de estas capas constituye una extensión de la sensibilidad y la percepción que nos proporciona nuestra epidermis.

Al parecer esta noción surgió dentro de él mientras contemplaba los cuadros de Egon Schiele:

Para mí las casas de Schiele eran seres vivos. La primera vez tuve la sensación de que los muros exteriores eran como la piel. Los pintaba como si no hubiera mucha diferencia entre la piel de una muchacha desnuda y la piel de una casa. Es la tercera piel, la mostraba verdaderamente como algo que llora, que vive, es sorprendente. Si miras esas casas tienes la impresión de que son seres humanos.<sup>135</sup>

Hunderwasser se manifestó de muy diversas formas para convertir cada una de estas capas en una expresión de la creatividad individual y de la belleza que él creía que los seres humanos seríamos capaces de generar si lográramos vivir en armonía con los ciclos de la naturaleza. Progresivamente, buscó encarnar estos principios en su propia vida, hasta que logró permear todas las capas. Traslapó la manera en que construía su obra pictórica hacia todos estos ámbitos de la existencia, yuxtaponiendo una infinidad de veladuras y expandiéndose de adentro hacia fuera, como en las espirales o círculos concéntricos que fueron motivo recurrente en sus pinturas.

<sup>135</sup> *Ibidem*.



Egon Schiele  
*Mauer aus Häusern an einem Fluß*  
(House Wall on the River)  
1915

Fuente: <http://www.billerantik.de/products/Expressionismus/Schiele/House-Wall-on-the-River-Egon-Schiele-Haeuser-Waecheleine-Fluss-Mauer-B-A3-01610.html>

Desde que pintó su primera espiral en 1953, en el taller de su amigo René Brô, Hundertwasser ha empleado este símbolo para expresar su particular visión del mundo y su relación con la realidad exterior. Esta relación se desarrolla por ósmosis, a partir de niveles de conciencia sucesivos y concéntricos respecto al yo interior profundo.<sup>136</sup>

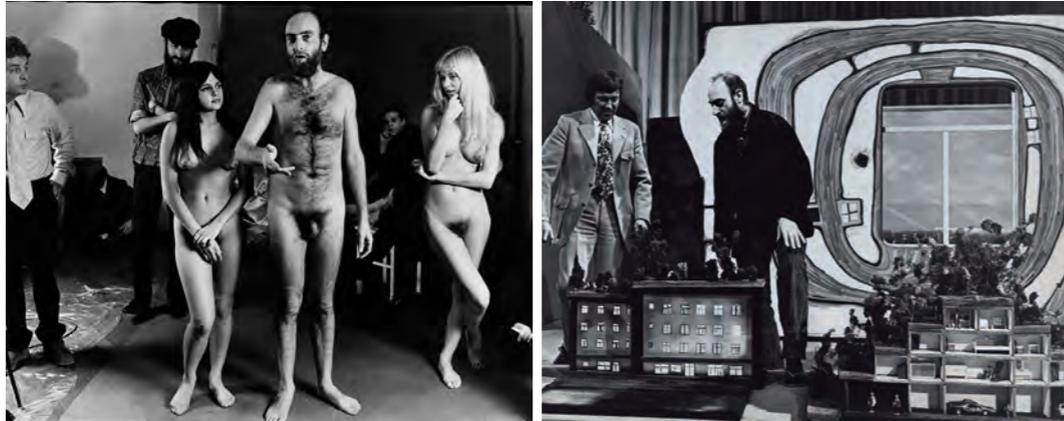


Hunderwasswe  
*Der grosse weg*  
(El gran camino)  
Técnica mixta  
1955

Fuente: <https://www.hundertwasser-kalender.de/Art-Prints/THE-BIG-WAY>

<sup>136</sup> RESTANY Pierre (2003), *El poder del arte: Hundertwasser, El pintor-rey con sus cinco pieles*, Tashen, Alemania. p. 10

Confeccionaba su propia ropa y calzado con retazos que encontraba, se rebeló en contra de la arquitectura estéril y se auto-proclamó “medico de la arquitectura”, transformando fachadas e interiores de más de una treintena de edificios (por lo que quizá es más conocido mundialmente) y también diseñó objetos, banderas, sellos postales, entre otras cosas.



Hunderwasser protestando por el derecho a la tercera piel en la Galería Richard P. Hartman, Munich, 1967. Fotografía: Stefan Moses

Hunderwasswer en el programa de TV “Pide un deseo” de Eurovisión al lado de Dietmar SchÖnherr, Dusseldorf, 1972. Fotografía: Arhivo Hunderwasser

Fuente: <http://www.hunderwasser.at/english/hunderwasser/biographie.php>

En su manifiesto *Tú deber hacia el árbol, tu derecho a la ventana* invita a todas las personas a que hagan valer su derecho a intervenir los espacios que habitan y al mismo tiempo los exhorta a responsabilizarse por la persistencia de la vida en la tierra.

Nuestra existencia está perdiendo dignidad. Pasamos por delante de fachadas grises y estériles, sin darnos cuenta que estamos condenados a vivir en celdas de cárcel. Si queremos sobrevivir, todos tenemos que actuar (...) Cada uno de nosotros debe diseñar su propio ambiente. No puedes quedarte esperando a que las autoridades te concedan el permiso. Los muros exteriores te pertenecen tanto como tu ropa y el interior de tu casa (...) Cualquier clase de diseño personal es mejor que la estéril muerte (...) Es tu deber ayudar a la vegetación a conseguir sus derechos con todos los medios a tu alcance (...) La relación entre el hombre y el árbol tiene que adquirir proporciones religiosas.<sup>137</sup>

El que Hunderwasser se dedicara a restaurar las fachadas de los edificios no debería considerarse como un mero acto decorativo

o alguna especie de maquillaje para tener una vista más agradable dentro del entorno urbano, al adentrarnos más hondamente en su pensamiento y su legado artístico podemos comprender el sentido profundo de estos actos en función de las cinco capas de piel del artista. De hecho, el nivel de implicación entre su vida y su obra llegó a ser tan íntimo que antes de morir arregló los trámites correspondientes para poder ser enterrado directamente sobre la tierra debajo de un árbol, el cual de forma simbólica le daría continuidad a su existencia. Más allá de juicios de gusto y afinidades estéticas con su obra, podemos reconocer que Hunderwasser no solamente soñó y pintó su propio paraíso terrenal, sino que también logró materializarlo, no sólo para su propio disfrute, sino también para dejar una evidencia tangible de sus principios de vida dentro de su entorno, tanto del más inmediato, como del planeta tierra en toda su extensión.

Ante la inminencia de un desastre ecológico provocado por el crecimiento desmesurado e irrefrenable de la economía del consumo y del derroche, muchos artistas se han pronunciado y tomado postura, pero pocos han logrado ir más allá de la mera denuncia o la representación de las consecuencias negativas de toda la polución y destrucción de ecosistemas que nuestras civilizaciones han creado.

Algunas manifestaciones artísticas pueden realmente generar un impacto considerable al incentivar reflexiones y acciones en torno a un cambio de paradigma con respecto a nuestra relación con la naturaleza. Aunque por supuesto, para redireccionar la compleja maquinaria que sustenta un estilo de vida que nos puede llevar a un nivel de autodestrucción sin precedentes, es necesario un enfoque transdisciplinario, en el que la investigación científica se pueda abordar desde el pensamiento crítico, tomando en cuenta los factores sociales y políticos que pueden formar parte tanto del problema como de la solución. El papel del artista dentro de este panorama puede ser el de un mediador, de quien sea capaz de tender un puente al abordar la problemática desde el terreno de la sensibilidad, de la experiencia estética, de lo simbólico, de lo ritual, etc. En este sentido, cualquier aportación es relevante, sobre todo cuando contribuye a trastocar el punto de vista convencional y acrítico que prevalece en la sociedad.

<sup>137</sup> HUNDERTWASSER Friedrich en Rand Harry, *Op. cit.* p. 78

### 3.3.5 El jardín en movimiento

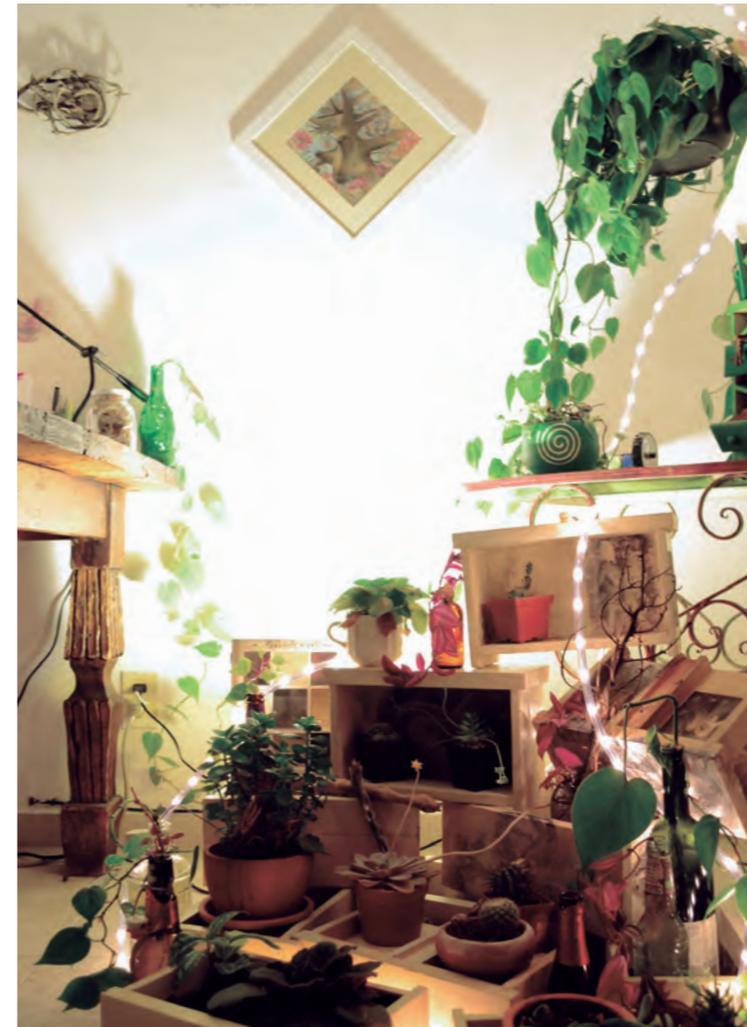
Ahora bien, regresando a los jardines, en ellos pueden verse reflejadas las distintas maneras en que se concibe la idea de un paraíso terrenal. Los jardines son obras de arte vivientes en los que se intersecta lo impredecible de la naturaleza con algún tipo de estética preconcebida por la mente humana. A través de la historia y la geografía de los jardines podríamos llegar a comprender muchas de las aspiraciones humanas que han prevalecido en diferentes momentos y lugares y de la manera en que en cada cultura se plantea la relación de los hombres con la naturaleza.

En la etimología de la palabra jardín encontramos que se hace referencia a una valla o a un recinto cerrado, por lo que el jardín siempre se concibe como un ambiente separado o aislado del paisaje que le rodea.

No voy ahondar ahora en la historia de los jardines, más bien quisiera adentrarme en el pensamiento de Guilles Clément, quien es un paisajista, profesor universitario y escritor de origen francés, (o mejor dicho, un jardinero, que es como él mismo se define cuando le preguntan), que ha sabido enunciar, tanto en los jardines que ha creado, como en los escritos que ha publicado, una serie de principios que rompen con la concepción tradicional de un jardín, como la búsqueda de un ordenamiento impuesto sobre un paisaje natural, para proponer un entendimiento diferente de nuestra relación con el entorno.



Mariana Romero  
*Jardín interior*  
 Instalación  
 Detalles de la exposición  
*Micro-universos en expansión*  
 2015



Mariana Romero  
*Jardín interior*  
 Instalación  
 Detalles de la exposición  
*Micro-universos en expansión*  
 2015

Sin duda la historia de los jardines está marcada especialmente por la noción de orden (...). El orden del jardín es visual. Es comprensible por su forma (...) y su objetivo es aislar elementos que en la naturaleza se entremezclan de forma confusa. De este modo, el orden es, al mismo tiempo, una apariencia, un contorno de las formas, una superficie o una arquitectura (...). De ahí el origen de las técnicas que garantizan ese orden: tala, corte, poda, escarda, etc.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> CLÉMENT Gilles (2007), *El jardín en movimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, España. p. 12

Su pensamiento puede resumirse en tres principios básicos, que son el *jardín en movimiento*, el jardín planetario y el tercer paisaje.

Con el primero hace referencia a la idea de trabajar “todo lo posible a favor y no en contra de la naturaleza”, de aprovechar los cambios de estación, la transformación y los accidentes que son propios del entorno natural para generar jardines inesperados. Existe por supuesto una intervención humana sobre el paisaje, pero esta se expresa como una co-creación en consonancia con la inercia biológica y no como la intención de imponer un orden formal que se rige por cánones estéticos determinados.

Sin duda, es difícil imaginar qué aspecto tendrán aquellos jardines para los que se ha previsto una existencia que no se inscribe en ninguna forma (...) En mi opinión no debería juzgarse a estos jardines a partir de su forma, sino de su aptitud para reflejar cierto placer de existir.<sup>139</sup>

Esto implica, por ejemplo, la noción de que muchas veces, lo que humanamente se entiende por limpieza, se convierte en una forma de violencia aplicado al ciclo natural de la vida en constante regeneración.

Eliminar las flores marchitas no significa únicamente eliminar las manchas (limpiar); significa también eliminar los frutos, y por lo tanto, las semillas. Ahora bien, es precisamente en las semillas donde se encuentra lo esencial del mensaje biológico, el que genera un orden dinámico y conduce a jardines desconocidos.<sup>140</sup>

Por otro lado el concepto del “jardín planetario” extiende la noción del “jardín en movimiento” hacia el planeta entero, entendido como un solo ecosistema en constante transformación.

La expresión “jardín planetario” constituye en sí misma un oxímoron, ya que el predicado contradice al sujeto (...) Al referirme al “jardín planetario”, asimilo el planeta a un jardín, a partir del principio de que ambos son un recinto cerrado. El primero lo ha sido siempre, jardín proviene de *garten*, vallado. El segundo lo

<sup>139</sup> *Ibidem.* p. 10

<sup>140</sup> *Ibidem.* p. 14

es desde que la ecología científica revela la finitud de lo que está vivo en el planeta, haciendo aparecer los límites de la biósfera como los de un nuevo recinto (...) Esta constatación conmueve profundamente nuestra relación con la naturaleza y devuelve a la humanidad- pasajero de la tierra- su papel de garante de la vida que se ha vuelto frágil y escasa, su papel de jardinero.<sup>141</sup>

Mientras que con el término de “tercer paisaje” Clément hace referencia a los terrenos baldíos que normalmente son considerados como un símbolo del abandono y que para él representan el lienzo perfecto para comenzar a co-crear un paisaje.

Un suelo abandonado es el terreno que prefieren las plantas vagabundas. Una página en blanco para iniciar un boceto sin modelo (...) Siempre han existido los terrenos baldíos. La historia los denuncia como pérdida de poder del hombre sobre la naturaleza ¿y si los mirásemos de otro modo? ¿no serían ellos las páginas en blanco que necesitamos? (...) El paseo por los suelos baldíos constituye un replanteamiento continuo, ya que todo está ahí para desbaratar las especulaciones más arriesgadas.<sup>142</sup>

Con esto hace un señalamiento hacia una cuestión más honda que quizá arroja cierta luz acerca de los orígenes de la paradoja que mencionaba al principio, el eterno conflicto humano de sentirse ajeno y a la vez parte de la naturaleza.



Ruinas de Ta Prohm en Templo de Angkor, Camboya. Un ejemplo de invasión de la naturaleza sobre una construcción en ruinas

Fuente: [http://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/ruinas-prohm-angkor\\_510](http://www.nationalgeographic.com.es/fotografia/foto-del-dia/ruinas-prohm-angkor_510)

<sup>141</sup> *Ibidem.* p. 82

<sup>142</sup> *Ibidem.* p. 8

¿De qué tenemos miedo exactamente? O, más bien ¿de qué necesitamos tener miedo todavía? En la espesa sombra de un sotobosque, o en el fango de los pantanos, yace una inquietud que el inconsciente tiende a expulsar. Lo limpio y claro tranquiliza.<sup>143</sup>

En el ensayo de *Infancia sin fin* mencionaba que todo el despliegue de la creatividad humana se extiende sobre una zona intermedia entre lo puramente subjetivo y la realidad objetiva o exterior al individuo, en donde acontece lo que D. Winnicott definió como fenómenos transicionales.

Ahora bien, de manera análoga podríamos decir que además de esta zona intermedia existen muchas otras que detonan la creación artística. Los límites difusos entre orden y caos, entre lo natural y lo artificial, entre lo invisible y lo tangible son aspectos de nuestra experiencia que tan sólo el lenguaje poético nos permite evocar. En este sentido, los jardines representan una manifestación muy elocuente de nuestros deseos encontrados, por un lado anhelamos poder “regresar” a la naturaleza, sin embargo, cuando nos aproximamos a los entornos naturales continuamente buscamos imponer cierto “orden” a la manera aparentemente caótica en que la vida se manifiesta. De entre muchos tipos de creaciones humanas, los jardines ocupan un lugar especial porque son literalmente una creación viva en constante movimiento y transformación, lo cual nos confronta directamente con nuestras limitaciones para poder controlar el devenir de nuestra propia creación, pero al mismo tiempo nos proporciona un sinfín de posibilidades para seguir creando.

Desde el momento en que se dan por acabadas las construcciones del hombre entran en un proceso de degradación irreversible. Su incapacidad de evolucionar las condena, antes o después, a la ruina (...) Por el contrario, la naturaleza nunca concluye nada. Soporta los huracanes, interpreta las cenizas de un fuego, inventa un proceso de la vida, sobre las bases, siempre nuevas de una conmoción.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> *Ibidem*. p. 11

<sup>144</sup> *Ibidem*. p. 15

Tanto un paisaje natural como una creación humana pueden colmar por completo mis sentidos pero la belleza de las ruinas invadidas por la naturaleza es algo que me sobrecoge por completo. Para algunas personas, como menciona Clément, podría asociarse tal vez con el caos, el deterioro o el abandono, pero en lo personal me resultan fascinantes, una co-creación extraordinaria entre el tiempo, la materia, la voluntad y la imaginación humana.

### 3.3.6 La naturaleza como redención en la trayectoria de Sebastião Salgado

Para terminar este apartado quisiera mencionar otro ejemplo que me vino a la memoria cuando comencé a escribir todas estas ideas, la historia de un artista que se internó en algunos de los parajes más oscuros de las sociedades humanas y finalmente encontró en la naturaleza la redención que necesitaba para recuperar el aliento.

En el documental *La sal de la tierra* el aclamado realizador cinematográfico Wim Wenders se une a Juliano Riveiro Salgado para narrar la larga travesía del fotógrafo Sebastião Salgado (padre de Juliano) desde los largos periodos que pasó retratando lo más crudo y contrastante de la condición humana hasta la realización de su último proyecto de arte-vida, la reforestación de la selva amazónica que había desaparecido casi por completo a causa de la actividad ganadera dentro de la finca familiar en la que Sebastião creció.

Desde que comenzó tardíamente su carrera como fotógrafo, Salgado ha dedicado lustros y décadas a la realización de cada uno de sus proyectos, entre los que destacan: *Trabajadores* (1993), que documenta la evanescente forma de vida de los obreros de todo el mundo, *Éxodos* (2000), un tributo a la emigración masiva provocada por la hambruna, los desastres naturales, el deterioro medioambiental y la presión demográfica; y su trabajo más reciente, *Génesis*, que es “el resultado de una épica expedición de ocho años para redescubrir montañas, desiertos, océanos, animales y pueblos que han eludido la impronta de la sociedad moderna: la tierra y la vida de un planeta aún virgen”.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> [https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastio\\_salgado\\_genesis.htm](https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastio_salgado_genesis.htm) (Consultado el 7 de mayo de 2016)

Las fotografías de Salgado, además de ser visualmente impactantes (por lo cual se le ha acusado varias veces de querer “estetizar la miseria”, pero no entraremos ahora en ese debate) están movidas siempre por una visión social (él es economista de formación) “Nuestra historia es la historia de la comunidad, no de la individualidad. Ése es el punto de vista de mi fotografía y el punto de partida de todo mi trabajo.”<sup>146</sup>. A través de su mirada confronta al espectador al ponerlo frente a una realidad que no puede ser ignorada- “Nunca me he puesto en el dilema moral de hacer o no una fotografía como «¿Tengo el derecho de fotografiar cuando tengo la muerte frente a mí, y el sufrimiento está delante de mí?» Nunca me hago estas preguntas porque ya me formulé las interrogantes fundamentales antes de llegar ahí. ¿Tenemos el derecho a la división de recursos que hay en el mundo? ¿Tengo el derecho a tener la casa que tengo, a vivir donde vivo? ¿Tengo el derecho a comer cuando otros no comen? Estas son las preguntas sustanciales.”<sup>147</sup>- menciona en una entrevista.

En el documental Sebastião cuenta ante la cámara el propio éxodo personal que vivió después de haber pasado años enteros de su vida en medio de guerras, hambrunas, migraciones y todo tipo de realidades humanas devastadoras, lo cual lo llevo a un estado físico y emocional crítico, sintiéndose completamente enfermo, anémico y sin motivación para seguir viviendo al no encontrar ninguna esperanza en el futuro de la humanidad. “No



Vista de la selva reforestada por Salgado y su equipo, antes y después

Fuente: <https://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/>

<sup>146</sup> JAEGER Anne-Celine (2007), *Creadores de imágenes*. Fotógrafos contemporáneos, Ed. Océano, Barcelona, p. 80 Como se cita en: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (Consultado el 11 de mayo de 2016)

<sup>147</sup> SALGADO Sebastião en *Light*, Ken (2010), *Witness in our time: Working lives of documentary photographers*, Segunda Edición (Kindle), Edit. Smithsonian books, Washington. Como se cita en: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (Consultado el 11 de mayo de 2016)

creía en nada. No creía en la salvación de la especie humana. No podíamos sobrevivir a tal cosa. No merecíamos vivir más. Nadie merecía vivir. ¿Cuántas veces tiré al suelo la cámara para llorar por lo que veía?”<sup>148</sup>.

Fue entonces cuando su esposa Leia (quien ha sido la editora y promotora principal del fotógrafo) tuvo la idea de comenzar un proyecto titánico, el devolver a su estado original de selva subtropical el territorio de la finca familiar de Salgado en *Vale do Rio Doce*, en el estado de Minas Gerais, Brasil, lo cual en un principio parecía casi imposible a causa del alto nivel de devastación del ecosistema y erosión de la tierra. La pareja se propuso plantar más de dos millones de árboles de diferentes especies para comenzar, formaron un equipo de trabajo y después de largos años y varios reveses comenzaron a ver una transformación radical en el entorno que superaba por completo las expectativas que habían tenido al comenzar con un trabajo que requería enormes esfuerzos y energía, persiguiendo un sueño que parecía inalcanzable. Conforme fue creciendo la selva, el proyecto se ha expandido también, el terreno dejó de ser propiedad de la familia y la pareja creó el *Instituto Terra* para dar continuidad a la regeneración del ecosistema en los alrededores y crear un programa educativo que permita replicar el modelo en muchos otros lugares del mundo. Con todo esto, Salgado fue recuperando la salud y el ánimo poco a poco, y fue entonces cuando decidió comenzar su más reciente serie fotográfica, llamada *Génesis*, que lo ha llevado a viajar a los lugares más recónditos del planeta, donde sorpresivamente se ha encontrado con que a pesar de la infinita destrucción y contaminación que nuestras civilizaciones han creado. “Alrededor del 46 % de la Tierra permanece en el estado en el que se hallaba en la época del Génesis. (...) Esta obra es la documentación de mi viaje, una oda visual a la majestuosidad y fragilidad de la Tierra. Aunque es también un advertencia, eso espero, de todo lo que corremos el riesgo de perder”<sup>149</sup> menciona el fotógrafo.

<sup>148</sup> SALGADO Sebastião en *Wenders Wim, La sal de la tierra*, 2014. Como se cita en: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (Consultado el 11 de mayo de 2016)

<sup>149</sup> SALGADO Sebastião en *Génesis* (Reseña del catálogo on-line de Editorial Tashen) [https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastiao\\_salgado\\_genesis.htm](https://www.taschen.com/pages/es/catalogue/photography/all/05767/facts.sebastiao_salgado_genesis.htm) (consultado 15 de mayo de 2016)

El reverdecer de la selva y la inmersión en la naturaleza devolvieron a Salgado la fuerza y la motivación que necesitaba para seguir viviendo. “Aquellos páramos desolados eran un reflejo del corazón de Salgado, contra toda esperanza, el bosque renació y, también, el alma del fotógrafo<sup>150</sup>”. El ejemplo de su travesía nos permite reflexionar nuevamente sobre las cuestiones que planteaba al principio.

La historia de la humanidad desde cierta perspectiva podría resumirse a un recuento interminable de luchas por el poder y el territorio. Después de haber enunciado tantas formas de auto-definirnos como especie en base a lo que nos separa del resto de los animales, volvemos a sentirnos incómodos cuando reparamos en el hecho de que nuestra supuesta “superioridad” nos ha llevado a vivir en medio de una serie de contradicciones que nos mantienen en un estado de condicionamiento anestésico en el



Katy Ruthenberg  
*Gifts of this world*  
54"x32"x18"  
Cerámica  
2012

Fuente: <http://kathyruthenberg.com/works-1/09i-wyp5wr7ydw50g2otzol6qs-0yodo>

<sup>150</sup> COLORADO Oscar (2013), *Sebastião salgado: entre la fama y la sospecha* en <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (consultado 11 de mayo de 2016)

que poco a poco hemos ido perdiendo o dejado de reconocer a nuestros instintos más básicos. Los seres humanos posmodernos inventamos toda clase de estrategias sofisticadas para “entrar en contacto con la naturaleza” porque nuestra experiencia cotidiana nos sentimos totalmente escindidos de ella. Por otro lado, los límites entre lo natural y lo artificial, entre lo que es innato o culturalmente aprendido nunca han sido del todo claros y en la actualidad se vuelven aún más complejos debido a los avances tecnológicos en torno a la genética, las neurociencias o la inteligencia artificial, entre muchas otras; y por lo tanto nos encontramos en una situación muy confusa cuando queremos reflexionar en torno a la naturaleza humana. Pero, aunque estas últimas ideas podrían suscitar una serie de debates muy extensos, quisiera regresar a conectar con las primeras imágenes y sensaciones que me motivaron a escribir este ensayo.

### 3.3.7 Derivaciones del jardín interior

La imágenes que he encontrado asociadas con este tema son infinitas, podría conformar un álbum con todas ellas, muchas me transmiten sensaciones que me cuesta expresar con palabras. Me hablan acerca del universo femenino como arquetipo, de mitos fundacionales, de la exuberancia vegetal asociada con el erotismo, con la creatividad cuando se desborda, con la capacidad de la vida para regenerarse. En muchas de ellas encuentro figuras femeninas, en una postura de introspección o por el contrario de apertura, en los dos casos, fusionándose con el paisaje.

Estas son mis capas de piel, cuerpo, casa, jardín, entorno inmediato, planeta tierra y el universo entero, con la creación artística busco adentrarme en las profundidades de cada una.



### 3.4 Memoria viva: archivo imposible

*La memoria es un río habitado por peces esquivos. Se parece mucho a un cuadro de Paul Klee. A veces, los recuerdos brincan fuera del agua y enseñan su lomo plateado y curvo. Pero en otras ocasiones necesitamos pescarlos. Los objetos son anzuelos para pescar recuerdos. O redes barreras para lo mismo. Son despertadores de la memoria.*

*Mellado*

En la exposición de *Micro-universos en expansión*, a la que hice referencia en el primer capítulo, decidimos destinar un espacio determinado dentro del departamento donde vivo y trabajo para dar vida a cada una de las categorías que corresponden con los títulos de estos ensayos. De esta manera, en lugar de exponer las piezas como elementos aislados, quisimos generar ambientaciones en cada habitación, donde las piezas terminadas, los bocetos y los trabajos en proceso se entremezclaban con los demás objetos, libros y materiales que habitualmente se encuentran a nuestro alrededor.

La habitación de la memoria era la última. De la misma manera, este ensayo, el cual terminé de escribir casi un año después de haber realizado la exposición, corresponde con la habitación que se encuentra hasta el fondo dentro de este texto. Tal como he mencionado anteriormente, estos espacios no están cerrados sobre sí mismos sino que se encuentran intercomunicados entre sí como vasos comunicantes, y al mismo tiempo no comienzan ni terminan al haber concluido el libro-objeto, la exposición, ni tampoco con estos escritos. En este sentido, al realizar el montaje de la exposición, me di cuenta que todas las piezas que había realizado incluso mucho antes de plantearme esta investigación y también muchas de las que tal vez llegaré a realizar en el futuro, podrían entrar y salir libremente dentro de estas categorías. De

Mariana Romero  
*Memoria viva 2*  
Collage digital,  
Recreación a partir de las ilustraciones del libro de artista  
*Ventana: Micro-universos*  
2015

igual manera, la reflexión que hago al escribir, al conectar ideas y referencias, podría seguir expandiéndose o derivando hacia otros intereses que de alguna forma se seguirán relacionando con las inquietudes que se encierran en estas páginas.

Esta estructura corresponde precisamente con la idea de memoria que me ha interesado explorar. La memoria como un lugar, como un espacio para recorrer, habitar y explorar, un territorio interior cuyos paisajes y arquitecturas no son perenes ni sólidos porque están hechos de la misma materia que los sueños.

Así como almacenamos libros, documentos u objetos en nuestras casas, en bibliotecas o museos, solemos imaginar que nuestros recuerdos se alojan en algún lugar invisible e intangible para nuestros sentidos en el exterior, pero totalmente real y asequible dentro de nuestra experiencia interna. ¿Existe de alguna forma ese lugar? ¿es verdad que nuestra memoria puede equipararse con un almacén o con un archivo?

La idea de la memoria como un almacén tiene una relación directa con las antiguas técnicas del *"Ars memoriae"* o *"Ars memorativa"* (artes de la memoria), cuyos orígenes se remontan a la antigua Grecia y Egipto y alcanzaron su máxima sofisticación en la época del Renacimiento, hasta que poco a poco fueron cayendo en desuso gracias a la popularización de la imprenta y todas las tecnologías subsecuentes que permiten guardar información "fuera de nuestra mente". Actualmente poco sabemos de ello y muy probablemente a nuestras mentes ya tan habituadas a lo digital les costaría mucho trabajo aprenderlo de nuevo, sin embargo por medio de estas técnicas se solían visualizar edificios y estanterías de lo más complejas y sofisticadas con el objetivo de lograr memorizar una gran cantidad de información. Dichas imágenes mentales guardan cierta similitud con una de las líneas de exploración que he seguido para la creación de mis piezas.

La idea de memoria como almacén es muy antigua y es muy antigua también la idea de un arte que ayude a almacenar con circunspección, efectuando las elecciones necesarias para hallar rápidamente la distinta mercadería acumulada.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> ROSSI Paolo (2003), *El pasado, la memoria, el olvido*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires. p. 112

A lo largo de la historia hemos creado una serie de mecanismos internos y externos para poder dar orden y sentido a la infinidad de estímulos que se presentan ante nuestros sentidos. Para poder generar un aprendizaje nos es necesario clasificar y organizar las cosas en categorías y también poder almacenar la información que nos puede ser útil para la posteridad. No somos capaces de retener todo lo que deseamos recordar en nuestro interior y por ello nos valemos también de objetos y documentos, y más recientemente de dispositivos electrónicos en los que depositamos información que creemos valiosa para nuestra memoria individual o colectiva.

Externamente, la arquitectura y el mobiliario que han sido diseñados para el resguardo de aquello que deseamos conservar, nos sirven como referentes para los espacios internos de nuestra memoria. De la misma manera que guardamos y organizamos nuestras cosas en cajones, baúles, estanterías, cajas, escritorios, roperos, etc; imaginamos que nuestras ideas, recuerdos, sentimientos y sensaciones también se almacenan en lugares como éstos.

La estructura de dichos almacenes corresponde con nuestro afán de dar un orden y sentido a las cosas, ya sea en el montaje de una exposición en un museo de antropología o de historia natural, o en el interior de nuestras casas. Pero en nuestro territorio interior, los recuerdos, las sensaciones, los afectos, así como las historias que nos narramos acerca de los mismos, no acontecen de una manera tan ordenada.

Durante el tiempo que realicé una estancia de investigación en Madrid visité varias veces el mercado del *Rastro*, ahí compré un viejo archivero de cartón porque me pareció un objeto interesante para intervenirlo, pensé en la imposibilidad de ordenar nuestros recuerdos en una pequeña caja y en la parte posterior escribí: *Memoria viva, archivo imposible*. Fue en ese momento, sin saberlo, cuando nació el título de este ensayo. Solamente conservo esta foto del archivero porque al final tuve que abandonarlo para evitar pagar exceso de equipaje en el vuelo regreso. Quedarme al final sin el archivero, cobra también un significado interesante, ahora que escribo este en ensayo.

Única foto que conservo del archivero que compré en el mercado del *Rastro* en Madrid, sobre el que escribí por primera vez *Memoria viva: Archivo imposible* y el cual tuve que abandonar antes de regresar a México. 2014



Difícilmente nuestra memoria podría equipararse con un archivero o con un archivo. Cuando revisitamos nuestro pasado resulta casi imposible alcanzar a recrear lo vivido de forma cronológica, y en caso de que lo logremos, siempre será eso mismo, una recreación, muchos detalles se van desdibujando con el paso del tiempo, mientras que otros fragmentos de la historia se van solidificando conforme contamos una y otra vez la misma historia, hasta que perdemos la experiencia directa de lo vivido. Además, cada vez que recordamos un acontecimiento, su sentido y significado se transforman, en dependencia de la configuración del presente que estamos viviendo.

La memoria es también —y sobre todo— desestructuración. La memoria viva, palpitante, escapa del archivo, rompe la sistematización y nos conecta invariablemente con lo incomprendible, con lo incómodo. Hay que recuperar una y otra vez la incomodidad de la memoria.<sup>152</sup>

Aunque experimentamos a la memoria como una facultad que pertenece al núcleo del yo, muchas veces las perturbaciones y mecanismos del inconsciente nos hacen sentir que es como un organismo vivo independiente, impredecible, caprichosa y selectiva en sí misma, más allá de lo que consciente o voluntariamente queramos dirigirla.

La memoria humana se comporta más bien como un anciano archivero, lleno de prejuicios y manías, indiferente al rigor científico: todos los días clasifica los recuerdos en una jerarquía personal que no se corresponde con la relevancia que su dueño buscaría concederles.<sup>153</sup>

En lo personal, me resulta inquietante la manera escurridiza en que funciona nuestra memoria, lo que intentamos recordar a voluntad se nos escapa, lo que quisiéramos poder olvidar se adhiere

<sup>152</sup> CALVEIRO Pilar, como se cita en Lorenzano Sandra, “No aportar silencio al silencio, a modo de introducción” en Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (Editores) (2007), *Políticas de la memoria*, Ed. Gorla- Universidad del Claustro de Sor Juana, Buenos Aires, Argentina. p. 11

<sup>153</sup> VOLPI Jorge (2012), *El cerebro y el arte de la ficción*, Alfaguara, DF. México. p.45

con más fuerza a nuestro pensamiento, y en los momentos más inesperados nos asaltan recuerdos que creíamos haber perdido.

#### 3.4.1 Memoria indómita: la magdalena

Algunas veces, cuando acudimos voluntariamente a visitar los pasajes de nuestro pasado, nos damos cuenta que las huellas de nuestros pasos se han desdibujado y no conseguimos reconstruir lo que fue. Mientras que en otras ocasiones alguna sensación del pasado se apodera por completo de nuestra experiencia en el presente. Un olor, un sabor, alguna cosa encontrada por casualidad, una atmósfera o una textura determinadas, nos detonan sensaciones muy profundas, las cuales muchas veces nos resultan difíciles de verbalizar. Este tipo de memoria involuntaria y arrebatadora, cuyo ejemplo más paradigmático en la literatura es la famosa “magdalena” de Marcel Proust, nos sumerge en un vórtice de tiempo en el que sin darnos siquiera cuenta de ello, dejamos de atender por completo el presente y nos quedamos paralizados con la mirada perdida mientras nos sumergimos en nuestros recuerdos.

Donde el tintineo de la cuchara en el plato, la desigualdad de las baldosas, el sabor de la magdalena, llegaban a hacer unir el pasado con el presente, al volverme titubeante a la hora de definir en cual de los dos me encontraba.<sup>154</sup>

Mi relación con los objetos siempre se ha relacionado con este tipo de experiencias. Muchas veces buscando algo específico dentro de mi habitación me encuentro de pronto con una cosa que me transporta hacia pasajes de mi historia que creía haber perdido y me olvido por completo de las tareas que me encontraba realizando en ese momento determinado. Es por esa razón que me pienso mucho antes de deshacerme de algo, incluso cuando puede traerme algún recuerdo doloroso. Llego a sentir que todos esos fragmentos me conforman, aunque quizá podría prescindir de muchos de ellos. No es que pretenda retener o recordarlo todo, tampoco soporto acumular objetos sin sentido, más bien me gusta que las cosas puedan detonarme recuerdos y sensaciones siempre distintos. Actualmente podemos almacenar millones

<sup>154</sup> PROUST Marcel (1981), *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, España. p. 83

de fotografías, videos y audios en nuestros dispositivos digitales pero la experiencia de intimidad que nos proporcionan las cosas que podemos tocar y oler no puede compararse en cuanto a la profundidad que nos permite alcanzar al sumergirnos en las aguas de la memoria.

El recuerdo se ha vuelto menos táctil y más visual. Se envía por correo, no huele ni crece. Conservar un recuerdo se ha hecho más pobre para algunos sentidos, pero más barato y masivo.<sup>155</sup>

Resulta curioso que cuando vemos las fotografías de cuando éramos niños pequeños nos cuesta trabajo reconocernos a nosotros mismos, recordamos una parte de nuestra infancia a través de los relatos que nos cuentan nuestros padres, hasta que un buen día, después de repetir muchas veces esa historia que nos contaron, nos damos cuenta que esos recuerdos no nos pertenecen del todo, es decir, que no podemos acceder a ellos a través de nuestra propia memoria. “Fuimos varios durante este ensayo de nuestra vida (...) Sólo hemos conocido nuestra unidad por los cuentos de los demás. Siguiendo el hilo de nuestra historia contada por ellos, terminamos año tras año por parecernos<sup>156</sup>” menciona Bachelard cuando habla de las *Ensoñaciones que tienden a la infancia*. Porque contar una historia acerca de nuestro pasado no es lo mismo que recordar, recordar es volver a vivir una experiencia a través de la imaginación y los sentidos, cuando ciertos olores, texturas, sabores, atmósferas, sentimientos y visiones vuelven a hacerse presentes en nuestra mente. ¿Cómo podemos entonces encontrar el sendero que nos conduce a sumergirnos en las aguas de la memoria? Bachelard nos propone la ensoñación:

En su primitividad psíquica, imaginación y memoria aparecen dentro de un complejo indisoluble (...) Para revivir los valores del pasado hay que soñar, hay que aceptar esta gran dilatación psíquica que es la ensoñación, en la paz de un gran reposo. Entonces imaginación y memoria rivalizan para darnos las imágenes que tienen de nuestra vida.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> ARRUFAT Antón (1997), *De las pequeñas cosas*, Ed. Pre-textos / AEI, Valencia, España. p. 75

<sup>156</sup> BACHELARD Gastón (1997), *La poética de la ensoñación*, FCE, DF, México. p. 150

<sup>157</sup> *Ibidem*. p 159

En lo personal he encontrado ese camino mediante la consciencia corporal que he aprendido gracias a la danza y la meditación, pero también en la contemplación en silencio frente a un objeto que puede ser una máquina del tiempo y un vehículo para el ensueño. Es por ello que la utilización de los objetos viejos, usados, etc, es un recurso tan potente para interconectar y revitalizar memorias a través de la creación artística.

### 3.4.2 Contenedores como espacio metafórico

Sobre esta clase de experiencias del recuerdo involuntario me ha interesado indagar en los ensamblajes que he elaborado, para los cuales muchas veces no tengo un boceto o una idea específica y me voy dejando guiar por las historias que me cuentan las cosas que voy encontrando. El objeto-contenedor que elijo como soporte es el que me da la pauta para comenzar a generar una narrativa y realizar una composición dentro de un encuadre determinado, de manera análoga a lo que sería el lienzo para un pintor, con la diferencia de que estos lienzos nunca están en blanco, sino que siempre cuentan ya con una impronta determinada. Dentro de cada uno de ellos se encierra un micro-universo en el que cada pequeña cosa es una puerta para acceder a otros mundos en los que se entremezcla la imaginación y el recuerdo.

Ya sea un cajón, una caja, un baúl, un armario, una maleta o un sobre, cada uno de estos permiten guardar o contener cierto tipo de cosas y tienen una identidad y una fuerza simbólica propias. Los materiales, el diseño y la factura también hablan por sí mismos y nos comunican datos acerca del origen y la antigüedad de dicho objeto y sobre todo de las personas que en algún momento depositaron su memoria y sus afectos ahí dentro. No es lo mismo un delicado sobre de papel vegetal que un pesado baúl de madera maciza, no es lo mismo una caja de cartón que un cofre muy antiguo, una mochila de campamento que un viejo maletín. Cada uno de éstos está hecho a la medida de ciertas necesidades humanas, pero todos ellos nos hablan acerca de memorias, afectos e historias de vida, que podemos o no conocer, pero que en cualquier caso nos permiten evocar nuestros propios recuerdos y sentires más íntimos. Tal como lo describe Bachelard, todos estos objetos-mobiliario u objetos-contenedores tienen su propia fuerza poética, y se llegan a manifestar como una extensión de

nuestras entrañas, precisamente porque solemos asociarlos con los distintos territorios de nuestra interioridad.

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad.<sup>158</sup>

Shaday Larios también teoriza sobre las *poéticas del mueble*, que en su práctica escénica devienen en escenarios, es decir, en sus propias palabras, “el lugar donde se focaliza la mirada”, paisajes de intimidades que se desdoblán al abrir un cajón o una puerta.

Además de soledad, paisaje, *ser-enser*, máquina célibe, inteligencia y trampa, el mueble es un una bodega de secretos (...) El mueble encierra, resguarda, oculta, es una caja-fuerte o una caja-débil de las pertenencias y las impertinencias (...) La anatomía del mueble posee una dramaturgia de per se, una propuesta de ordenación capaz de *desfigurarse* y traicionar su geometría. Animar un mueble, escribirle una partitura y perforar su existencia para hacerle pasar un planisferio en sus regiones invisibles.<sup>159</sup>

Aunque para poder aprehender lo que percibimos y estructurar nuestro pensamiento nos es necesario organizar los conceptos en categorías y buscarles un lugar específico dentro de nuestro “espacio mental” —de la misma manera que hacemos con las cosas al ordenarlas dentro de estantes, repisas y cajones— sólo mediante la mirada poética que transgrede la rigidez del objeto podemos llegar a equiparar cualquier tipo de objeto, mobiliario o contenedor con la plasticidad de nuestra memoria.

En dicho sentido, muchos de los ejercicios y piezas que realicé durante este tiempo y que describí en el capítulo I, estuvieron motivados por la premisa de representar los espacios

<sup>158</sup> BACHELARD Gastón (2000), *La poética del Espacio*, FCE, Buenos Aires, p. 69

<sup>159</sup> LARIOS Shaday (2013) “Poéticas del mueble” en *Titeresante, revista de titeres y marionetas* <http://www.titeresante.es/2013/02/22/poeticas-del-mueble/> (Consultado el 23 de agosto de 2016)



de almacenamiento transfigurados en los que podrían alojarse nuestros recuerdos, ya sea desde la deconstrucción de un objeto existente en las piezas de madera o de la construcción a partir de una idea imaginada en las piezas de cerámica y cartón.

Mariana Romero  
*Memoria-caracol*  
16x16x10 cm  
Cerámica  
2014

### 3.4.3 Nuestro cerebro es algo más que una máquina

Cuando decimos memoria en realidad hacemos referencia a un término que engloba una variedad de funciones mentales, voluntarias e involuntarias, innatas y aprendidas, conscientes e inconscientes, que se relacionan con nuestra necesidad tanto de recordar como de olvidar, y por lo tanto, nuestra forma de aproximarnos y explicar todos estos complejos procesos ha ido cambiando a lo largo de la historia.

Nuestra memoria no puede ser entendida como un órgano que cumple una función delimitada y precisa. Bajo tal denominación englobamos múltiples actividades mentales, diversas operaciones intelectuales, cuya finalidad y modos de funcionamiento no son idénticos, pero que, en general, pueden describirse como procesos dirigidos a actualizar en nuestro pensamiento informaciones que no se hallan presentes en la conciencia.<sup>160</sup>

No es poco común en esta “era de la información” que se llegue a equiparar el funcionamiento de nuestra memoria y de nuestro cerebro con el de una computadora, cuando la realidad es que en ningún momento nuestra mente se desempeña como un simple almacén de datos.

<sup>160</sup> VERNANT Jean Pierre, “Historia de la memoria y memoria históri-

La memoria humana no es acumulativa; no se parece en nada a la memoria de un ordenador: recordar es siempre, en mayor o menor medida, olvidar algo; es desplazar la mirada retrospectiva y recomponer, así, un paisaje distinto del pasado.<sup>161</sup>

Lo interesante es que instantes antes de manifestarse en nuestra consciencia esas informaciones no parecían ocupar un lugar preciso, un espacio tangible, creíamos haber olvidado algo y de pronto lo recordamos ¿a dónde se había ido?. Por otro lado, nuestra memoria siempre funciona estableciendo relaciones entre unas cosas y otras, nada puede ser recordado de forma aislada, es por eso que en nuestra percepción cotidiana, constantemente establecemos asociaciones de forma automática, de manera que la memoria es siempre partícipe de nuestras impresiones en el presente y también, por supuesto, de nuestras elucubraciones sobre el futuro.

#### 3.4.4 Memoria y ficción

No he querido en el contexto de esta investigación abocarme al estudio de todos los descubrimientos que desde las neurociencias se han hecho con respecto al funcionamiento de las diversas facultades de la memoria en nuestro cerebro, lo cual supondría abrir un campo demasiado vasto y la necesidad de llegar a comprender lo suficiente el lenguaje médico como para discriminar lo que puede servirnos en este contexto. Sin embargo, me inquieta la manera en que se alojan nuestros recuerdos internamente ¿dónde están? ¿de qué se componen? ¿cómo son seleccionados y almacenados? ¿qué los hace accesibles o inaccesibles para nuestra consciencia? ¿a dónde se van cuando los arrastra el olvido?.

En su libro *Leer la mente, El cerebro y arte de la ficción*, Jorge Volpi nos ofrece algunas respuestas hacia dichas interrogantes. Utilizando un lenguaje ligero y citando ejemplos de la cultura popular, el autor defiende la tesis de que *el arte de la ficción* es algo más que un mero entretenimiento o deleite estético para nues-

ca” en Barret-Ducrocq Françoise (Dir.) (2002) *¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e historia*, Ed. Granica, Buenos Aires-Barcelona-México-Santiago-Montevideo.

<sup>161</sup> ROUSSO Henry, “El estatuto del olvido” en Barret-Ducrocq Françoise (Dir.) (2002) *¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e historia*, Ed. Granica, Buenos Aires-Barcelona-México-Santiago-Montevideo.

tros ratos de ocio, dado que además cumple una función indispensable dentro de nuestra historia evolutiva. Poder concebir otras realidades, imaginar épocas y lugares lejanos, así como adentrarnos en la mente de diversos personajes, nos ha proporcionado herramientas indispensables que nos han permitido sobrevivir y evolucionar como especie, pero sobre todo ha sido uno de los mecanismos principales por medio de los cuales hemos llegado a desarrollar las características principales que nos definen como seres humanos. “Porque el arte y en especial el arte de la ficción, nos ayuda a adivinar los comportamientos de los otros y a conocernos a nosotros mismos, lo cual supone una gran ventaja frente a especies menos conscientes de sí mismas (...) El arte no es sólo una prueba de nuestra humanidad, somos humanos gracias al arte” nos explica. Mientras que por otro lado, tal como lo mencionaba anteriormente, la percepción que tenemos de nuestro mundo circundante, se configura en nuestro interior momento a momento, con base en un conjunto de impresiones generadas en el pasado que se asocian directamente con lo que estamos experimentando en el presente. Se ha descubierto que nuestro cerebro no sólo recibe estímulos del exterior sino que constantemente los ordena y les da sentido. Volpi nos explica en términos muy sencillos la manera en que nuestra mente se encuentra constantemente dilucidando el futuro inmediato y reconstruyendo los escenarios posibles que nos permiten reaccionar de forma más o menos coherente con cada situación que se nos presenta.

El cerebro es una máquina de futuro: gracias a ello, la imaginación ocupa un lugar tan destacado en nuestra idea del mundo, y por eso la ficción es una herramienta indispensable para nuestra especie. Pero el cerebro cuenta con un solo material a partir del cual dibujar los escenarios del porvenir —el pasado, por supuesto (...) Nuestras neuronas fueron modeladas para cumplir con esta labor adivinatoria y, para lograrlo, conservan huellas o patrones derivados de la experiencia pretérita. Dejemos claro el matiz: el cerebro no fue diseñado por la evolución como un vasto almacén de recuerdos —no se equipara, por tanto, con un archivo o una biblioteca—. Por esta razón la memoria suele mostrarse tan caprichosa, tan elusiva, tan frágil: si con frecuencia nos traiciona, se debe a que nos empeñamos en modificar

la función para la que fue concebida (...) En contra del lugar común inspirado por nuestra era tecnológica, no olvidamos debido a que nuestra memoria le falte espacio libre – la evolución no nos instaló un disco duro–, sino porque el cerebro se ocupa de fijar patrones potencialmente útiles y, por lo tanto, cada vez más generales.<sup>162</sup>

Sin embargo, en lo personal, me resisto a aceptar, como defiende Volpi, que solamente lo que resulta útil a nivel evolutivo puede ser conservado por nuestra memoria ¿de dónde salen entonces todos los contenidos que pueblan nuestros sueños?, y por otro lado, ¿de qué manera afectan nuestras creencias individuales y culturales en la configuración de nuestros recuerdos?. En todo caso me pareció que su planteamiento nos proporciona más elementos para entender el por qué nuestra memoria es tan errática y escurridiza.

### 3.4.5 Memoria, identidad y cultura material

Nuestra identidad, asociada siempre a la memoria, se constituye con base en las narrativas que elaboramos en torno a los momentos que nos resultan más significativos dentro de nuestra existencia. De esta manera, así como se conforma la historia oficial de una nación o un pueblo, nuestra historia personal o familiar tiende también a solidificarse a fuerza de la repetición de ciertos relatos. Estos relatos, al igual que cualquier historia que se transmite de manera oral o escrita, están constituidos con base en una estructura narrativa determinada, a partir de ciertos mitos fundacionales y desde un ángulo o perspectiva acotada. Pilar López Baez, una pintora española contemporánea, escribió en su declaración de artista algunas palabras que me parecen ilustrativas en este sentido.

La memoria individual no puede separarse fácilmente de la colectiva, nuestras vidas se inscriben en unos determinados marcos sociales, la sociedad determina lo que debe ser recordado. Intentando establecer un diálogo entre la memoria íntima y la colectiva escojo motivos que puedan activar la memoria del es-

<sup>162</sup> VOLPI Jorge (2012), *El cerebro y el arte de la ficción*, Alfaguara, México, DF. p. 96



Pilar López Baez  
*Días largos*  
(de la serie *El verano invisible*)  
técnica mixta sobre tabla  
20x20 cm  
2015-2016

Fuente: <http://www.pilarlopezbaez.com/el-verano-invisible-2015-2017.html>

pectador como la infancia o las vacaciones navideñas. Buscando esa empatía utilizo fotografías de álbumes familiares, pero a la vez planteo una reflexión sobre la importancia de los medios en la construcción de la memoria incluyendo imágenes de los *mass media*. También me acerco a la memoria de forma subjetiva e impulsiva incorporando imágenes a partir de las asociaciones sentimentales y abstractas que me sugiere un tema.<sup>163</sup>

Nuestras mitologías personales quedan plasmadas en los relatos que repetimos una y otra vez acerca de nuestra propia historia, y también en las fotografías y demás *mnemo-objetos*<sup>164</sup> que disponemos a nuestro alrededor. Si observamos el interior de nuestras casas desde esta perspectiva, nos damos cuenta que todas las cosas que están ahí– ya sea de forma accidental o por una elección consciente– dan cuenta de los relatos familiares o personales que hemos construido a lo largo de nuestro tiempo de vida.

<sup>163</sup> LÓPEZ Báez Pilar (s.f.p), Statment, <http://www.pilarlopezbaez.com/statment.html> (Consultado el 12 de junio de 2016)

<sup>164</sup> Término acuñado por Shaday Larios

Ahora bien, es en torno a nuestro comportamiento ritual y nostálgico respecto de los objetos en los que nos reconocemos, ante los fetiches que abarrotan nuestra casa, y en los que de algún modo esta depositada nuestra memoria, que podemos reconstruir el sentido de nuestra hasta entonces aparentemente dispersa historia y fijar nuestra identidad. Esta historia se ha desplegado en un conjunto de prácticas y estrategias representacionales, las que dan lugar a una forma de vida, aquella que tiene como principio detentador de sentido un determinado mito o una historia ancestral a partir de la cual el conjunto de sucesos -aparentemente dispersos y azarosos- que constituyen nuestra biografía quedan explicados.<sup>165</sup>

Todo objeto es un testimonio de su tiempo, es decir, del tiempo en que fue creado, y también de la trayectoria que tuvo al lado de las personas que interactuaron con él. De la misma manera, el conjunto de objetos que pertenecieron a una persona nos permiten adivinar rasgos importantes de su personalidad y del contexto en que vivió, aún sin saber nada más datos sobre su biografía. Son objetos biográficos que al ser expuestos a la mirada pública se vuelven “objetos documentales”, los cuales nos hablan de toda una época y nos revelan los aspectos esenciales de la cultura material a la que perteneció esa persona. Ejemplos de ello son algunos de los casos expuestos en los apartados de *Artistas como arqueólogos del presente* y *Ficciones y poéticas de los objetos recuperados*, como la instalación realizada por el artista chino Song Dong, que con sólo reunir los objetos que rodearon a una familia reproduce el legado material de una época de transición, o como el *Museo de la inocencia* del escritor Orhan Pamuck, el cual, aún partiendo de un relato ficticio, se convierte en el retrato de Estambul de los años setenta. Existen muchas más referencias que nos sirven para ilustrar la manera en que un conjunto de objetos se convierten una muestra significativa de los valores de una sociedad determinada. En *Toy stories* el fotógrafo Gabriele Galimberti retrata a niños de diferentes partes del mundo al lado de sus juguetes más

<sup>165</sup> VÁSQUEZ Rocca Adolfo (2011), *Transversales: El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad*. Escáner cultural: Revista virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias en ESCANER <http://revista.escaner.cl/node/5392> (consultado el 15 de mayo de 2014)



preciados, las imágenes hablan por sí mismas, no sólo quedan expuestas las diferencias culturales y socioeconómicas que resultan evidentes entre la diversidad geográfica, sino que se ponen de manifiesto también los valores y aspiraciones que son transmitidos a los niños a través sus juguetes, los cuales cumplen un papel protagónico al forjar la personalidad de cada uno de ellos. “Haciendo este trabajo aprendí más de los padres que de los niños” menciona Galimberti al respecto. Por otro lado pudo observar algo más acerca de la relación de los niños con sus juguetes: los niños de un nivel socioeconómico alto suelen ser más posesivos mientras que quienes viven en contextos de pobreza están acostumbrados a compartir y no se mostraban aprensivos cuando el fotógrafo manipulaba sus juguetes. En *My room project* John Thackwray también viaja por el mundo con la premisa de fotografiar jóvenes dentro en sus habitaciones, el resultado resulta igualmente revelador.

Existen muchas otras anécdotas en las que objetos que pertenecieron a ciertas personas anónimas y que en algunos casos se relacionan con historias dramáticas son hallados por casualidad después de muchos años. Un ejemplo de ello son las maletas que fueron encontradas en el sótano de un hospital psiquiátrico de *Willard*, Nueva York, las cuales ahora forman parte de la colección del *New York State Museum* y cuyo contenido fue retratado por el fotógrafo Jon Crispin. Además del valor estético que tienen estas imágenes en sí mismas, la historia que llevan detrás las dota de

Gabriele Galimberti  
*Toy stories*  
(fotos de la serie)  
2014

Fuente: <http://www.gabrielegalimberti.com/toy-stories/>

una fuerza evocativa aún mayor, sin embargo en casos como éste la responsabilidad que adquiere el artista frente a estas intimidades ajenas es bastante delicado y puede llegar a suscitar debates éticos importantes.



Jon Crispin  
Willard suitcases- Dmytre Z  
2013

Fuente: <http://willardsuitcases.photoshelter.com/gallery-image/Dmytre-Z/G0000Q52Ee5bcGsU/I0000CkopsGV.58w>

### 3.4.6 Memoria y búsqueda de trascendencia

Los civilizaciones humanas siempre han buscado de alguna manera trascender en el tiempo y dejar una huella de los principios fundamentales que las sustentan, a través de la producción material, de la producción artística, de la escritura, de la transmisión oral, etc. En este sentido la memoria tiene que ver también con la noción de trascendencia, de tradiciones, de identidad cultural, etc.

El discurso sobre la memoria es muy antiguo y ningún individuo podría memorizar todos los títulos que desde la antigüedad hasta hoy hacen referencia a la memoria. Pero es importante subrayar que este tema no se identifica y no se agota ni con el tema de las artes de la memoria ni con los problemas de las neurociencias (...) El tema de la memoria es enormemente más amplio, hunde sus raíces en el temor primordial de ser olvidados que acompaña desde hace muchas decenas de miles de años la historia de nuestra especie y que acompaña la vida de los individuos desde la infancia.<sup>166</sup>

<sup>166</sup> ROSSI Paolo (2003), *Op. cit.* p. 116

Expresiones culturales y artísticas de lo más diversas están motivadas en gran medida por el deseo de imprimir una huella que pueda trascender las fronteras de tiempo y espacio a las que nuestra ínfima existencia individual se hayan sujetas.

Nuestra experiencia como seres sociales subordinados a una serie de circunstancias que muchas veces no elegimos y que restringen el alcance de nuestra actividad cotidiana, cobra un sentido distinto cuando tomamos consciencia de la inmensidad, del tiempo cósmico, del espacio infinito, etc.

El convertir algo en permanente frente al continuo fluir de las cosas y el más dramático y existencial fluir de nosotros mismos es una de las formas fundamentales de afrontar nuestras aporías existenciales. Retener lo fugitivo, hacer al tiempo extratemporal, especializar el tiempo, son empeños básicos de toda cosmogonía humana.<sup>167</sup>

Ante la falta de respuestas únicas y absolutas acerca de nuestros cuestionamientos existenciales más profundos, los seres humanos hemos creado religiones y filosofías de todo tipo. Al mismo tiempo, hemos desarrollado una variedad de lenguaje simbólicos que nos permiten comunicar dichas experiencias ininteligibles para la mente puramente racional. En este sentido, cada medio o soporte nos brinda posibilidades únicas cuando necesitamos transmitir ideas, emociones y sensaciones a nuestros semejantes.

Aunque la persona que crea una obra de arte no se está preocupando necesariamente en la perdurabilidad de la misma, en el propio acto de expresión que está llevando a cabo hay un deseo implícito de ir más allá de uno mismo, de poder materializar o hacer tangible una experiencia interna para compartirla con otros. Pero no solamente en la creación artística, en actos cotidianos más personales e íntimos como tener una caja de recuerdos, regalar o heredar algo a un ser querido, se expresa también, quizá de una manera más sutil, este deseo.

<sup>167</sup> FERNÁNDEZ de Rota José Antonio, *La cultura de la permanencia en la era de la fugacidad*, Revista de Antropología Social de la Universidad Complutense de Madrid, Vol. 5, 1996, <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO9696110115A/103199>, p. 118

Pero por otro lado, las propias obras no son capaces de cumplir por sí mismas el propósito de trascendencia que puedan imprimirle sus autores, el que puedan ser difundidas y conservadas para la posteridad depende, por un lado, de que exista una infraestructura cultural que las sustente, y por otro lado, de una serie de circunstancias azarosas con las que cada objeto pueda encontrarse en su devenir. Al respecto de esto último, se abre un campo de estudio e imaginación que, en lo personal, me resulta fascinante. Una obra que pudo haber llegado a ser completamente trascendental para la humanidad puede terminar olvidada en un oscuro rincón sin que nadie sepa de su existencia, o siendo destruida por alguna inclemencia del tiempo, por órdenes de un tirano o por un arrebato de pasión de su autor, antes de que llegue siquiera a ser apreciada por alguien más. Mientras que un objeto que en un momento se considera de lo más cotidiano y ordinario, o que incluso ha llegado a formar parte de la basura, puede pasar de un momento a otro a ser considerado como una manifestación excepcional de algún aspecto de la humanidad que se pretende destacar en un momento determinado.

### 3.4.7 Los objetos como testimonio del pasado

Además de lo anterior, más allá de la intención con que las cosas fueron creadas en un momento dado, el rescate de objetos del pasado ha sido una de las vías principales por las que nos hemos aproximado a comprender las civilizaciones antiguas. En este sentido, los arqueólogos y antropólogos se vuelven intérpretes de los usos y costumbres de diversas culturas del pasado a través de sus restos materiales, lo cual supone un complejo proceso de búsqueda, selección, clasificación y posteriormente de restauración y conservación, en el que entran en juego las limitaciones metodológicas y los sesgos culturales e ideológicos de quienes realizan el trabajo. En la lectura de algunos artículos del antropólogo José Antonio Fernández de Rota he encontrado algunas consideraciones importantes que me han permitido ahondar en estas inquietudes y que estaré tomando como referencia en lo que queda de este ensayo.

Los restauradores tratan de imaginar lo que es legítimo o ilegítimo en el proceso de restauración de una obra, pero en cualquier caso su tarea conlleva ineludiblemente un influjo falsificador de

la realidad presente y de las realidades pasadas que se pretenden recrear (...) Más que conservar los monumentos en un sentido estricto, lo que llevamos a cabo es un proceso de interacción constante entre el presente con sus metas y el pasado que también somos.<sup>168</sup>

Cuando redacté el protocolo de esta investigación me hice esta pregunta que ahora retomo: ¿Cómo se expresan —en nuestras formas de guardar y de desechar— los rasgos culturales que nos vinculan con la percepción del tiempo, la muerte, la memoria y la necesidad de trascendencia?

Las diversas dinámicas que hacen posible la conservación del patrimonio cultural en un contexto determinado nos hablan de dinámicas de poder que determinan lo que debe ser recordado u olvidado en un momento dado. Sin embargo, como bien sabemos, dentro de éstas estructuras existen siempre fugas en las que las ruinas y los escombros que fueron enterrados salen nuevamente a la superficie.

También en otras épocas ha existido un interés por conservar restos de civilizaciones pasadas y objetos que se consideran valiosos por razones diversas. Sin embargo muchos autores coinciden en que en la actualidad vivimos un complejo proceso de “museificación de la vida”. Mientras los productos de consumo se producen y desechan a un ritmo desenfrenado, así como la tecnología y las formas de comunicación se transforman de forma vertiginosa, el interés por la conservación, ya no sólo de las grandes reliquias o monumentos del pasado, sino también de los objetos de la vida cotidiana, entornos naturales, culturas, tradiciones, etc, también está creciendo cada día. Al mismo tiempo existe un fenómeno creciente de mercantilización de la nostalgia por otras épocas, o por modelos de vida ya casi extintos que se presentan como alternativas ante la decadencia del nuestro, pero que muy pronto quedan reducidos a modas y objetos de consumo.

La historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la arqueología de la edad moderna, la arqueología industrial..., así como la etnografía tradicional y el folklore han contribuido poderosamente al interés por conservar multitud de objetos y

<sup>168</sup> *Ibíd.* p. 119-120

la antropología ha abierto la preocupación de los europeos por mundos exóticos y potenciado la elevación de sus objetos a su aceptación dentro de categoría de arte (...) Mientras los márgenes de lo que se debe conservar aumentan en la conciencia de amplios sectores de la población, la dificultad de su conservación y su peligro de destrucción crecen también bajo la acción del tiempo (...) Desde el primer museo moderno, el primigenio Museo Capitolino del siglo XV, hasta el momento actual, se extiende un gigantesco proceso de museificación de nuestro mundo y de nuestra vida (...) La magnitud creciente de lo que se quiere conservar convierte en problema acuciante la definición de los límites de la conservación.<sup>169</sup>

Si no existieran los museos no tendríamos acceso a contemplar una serie de objetos y obras de arte que nos permiten entrar en contacto – aunque sea de una manera indirecta – con épocas y lugares lejanos, así como con formas de apreciar e interpretar la realidad distintas a las nuestras. No sólo eso, sino que gracias a la labor de antropólogos, historiadores, museógrafos, curadores, etc, todas las cosas que conforman ese universo distante se nos presentan de una forma legible y ordenada, que de otra manera, sólo contando con un conocimiento muy especializado, llegaríamos a comprender.

El problema radica, tal vez, en que estamos acostumbrados a aceptar como un pasado congelado e inmóvil el anecdótico que se desprende de los objetos que hoy podemos mirar en los museos, cuando muchas veces son los meta-relatos que se desprenden de los mismos, las preguntas que nos hacemos y las inquietudes que nos despiertan las que los vuelven más interesantes y nos permiten involucrarnos con ellos de una manera más personal. Todo aquello que no resultó relevante para los estudiosos, lo que queda al margen de los datos que se decidieron destacar acerca de su datación, su uso y procedencia, y que nos permiten imaginar y crear nuestras propias ficciones, así como también meditar sobre las limitaciones y posibilidades de nuestra propia existencia.

<sup>169</sup> *Ibidem.* p. 117

### 3.4.8 Experiencia y representación

Ahora bien, la problemática de la *museificación* no se agota con el dilema de lo que debe o no ser preservado, de la amplitud de lo que puede ser considerado como un patrimonio, o de los límites de la interpretación que podamos hacer del pasado desde nuestra mentalidad constreñida del presente. Además de todo eso, existe un campo de reflexión muy amplio que tiene que ver con la cultura viva, las tradiciones en constante evolución y los niveles de representación que se erigen como espejos enfrente de las mismas.

Como bien sabemos, la noción de patrimonio no se reduce a las cosas materiales, al pasado remoto, ni a lo que ha sido creado por los seres humanos, sino que también abarca todo tipo de tradiciones y costumbres, fiestas populares, gastronomía, lenguas, saberes empíricos, transmisiones orales del conocimiento, así como especies endémicas y entornos naturales. El que todo esto sea considerado digno de ser apreciado, de ser cuidado y conservado puede llegar a evitar su inminente extinción cuando realmente está en peligro de desaparecer o degenerar hasta el punto de convertirse en algo completamente distinto por causa de alguna amenaza externa. Sin embargo esta consideración también atrae la dificultad de permitir que aquello que está vivo y en constante movimiento e intercambio con el mundo pueda mantener su propio dinamismo interno, sin que ello implique el que lleguemos a congelarlo o a aislarlo, de manera tal, que no quede ya ningún rastro de la vitalidad que lo caracterizaba.

Sabemos que muchas de las cosas más impresionantes que podemos apreciar en los grandes museos del mundo están ahí como resultado de guerras, invasiones y saqueos que las grandes naciones colonialistas han perpetuado a lo largo y ancho del planeta. “De una forma más o menos violenta, todo museo nos presenta objetos fuera de su sitio y, hasta en el caso de aquellos monumentos conservados en su sitio, los presentamos fuera de su tiempo. Son fruto de una u otra forma de pillaje.” –menciona Fernández de Rota.

Poco a poco, la novedad de apreciar objetos exóticos traídos de mundos lejanos va disminuyendo conforme se van estableciendo las dinámicas del mundo globalizado en que vivimos actualmente. Ante una saturación cada vez mayor y un flujo incesante de objetos supuestamente “autóctonos” que dejan de ser producidos de forma tradicional en sus lugares de origen, se acrecienta

también la necesidad de buscar la autenticidad en aquello con lo que nos relacionamos.

Hace no mucho tiempo, según narra Fernández de Rota en su ensayo *Del objeto etnográfico como vida a la vida como espectáculo*, los europeos contemplaban a los indios recién traídos de América, con sus atuendos y utensilios, como si fueran piezas de museo, siglos más tarde exhibían tribus africanas haciendo representaciones de su vida cotidiana. Ahora la imagen nos puede parecer aberrante, pero quizá no nos encontramos tan lejos de ello cuando intentamos aproximarnos a la otredad sin tener elementos para una comprensión más profunda.

Pero ya no es solamente lo que nos resulta ajeno, distante o remoto lo que llegamos a vislumbrar como un espectáculo. El margen entre lo que experimentamos en el presente y lo que contemplamos como representación se hace cada vez más estrecho y más difuso. En nuestra búsqueda por mirar cada vez más de cerca lo representado hemos terminado contemplándonos a nosotros mismos como representación. Los primeros *reality shows* que hace diez o quince años contemplamos con morbo y desconfianza en la televisión han dejado de sorprendernos por completo, cuando a día de hoy todos hacemos de los aspectos más ordinarios de nuestra vida un espectáculo cotidiano en internet a través de las llamadas *redes sociales*. Si para los europeos entre los siglos XVI a XIX resultaba normal utilizar a personas de otras culturas como piezas de museo, para las personas de este siglo tampoco existe una perspectiva clara sobre el límite entre la representación y la experiencia de nuestras propias vidas.

Giorgio Agamben, otro de los principales autores que han reflexionado acerca de este tema lleva el concepto de museificación aún más lejos:

La imposibilidad de usar tiene su lugar tópico en el Museo. La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres -el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta la política- se han retirado dócilmente, una a una, dentro del Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más. El Museo pue-

de coincidir, en este sentido, con una ciudad entera (Évora, Venecia, declaradas por esto patrimonio de la humanidad), con una región (declarada parque u oasis natural) y hasta con un grupo de individuos (en cuanto representan una forma de vida ya desaparecida). Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia<sup>170</sup>.

Estas ideas generan cuestionamientos significativos en torno a la manera en que nos relacionamos actualmente con las cosas y los acontecimientos cotidianos. Ante la predominancia de la imagen y la obsolescencia de lo corpóreo en muchos ámbitos de la vida, ante la fragmentación que llegamos a sentir al poder estar presentes físicamente en un lugar y virtualmente en muchos otros, ¿En qué consiste en nuestro contexto actual experimentar algo de forma auténtica? ¿Cuáles son las consecuencias a nivel cognitivo de todas las transformaciones que hemos vivido en la manera de comunicarnos en un lapso tan corto de tiempo?

Ahora bien, regresando al tema de la cultura de la memoria y el proceso de museificación, no podemos dejar de lado las reflexiones de Andreas Huyssen:

No cabe duda: el mundo se está musealizando y todos nosotros desempeñamos algún papel en ese proceso. La meta parece ser el recuerdo total ¿es la fantasía de un encargado de archivo llevada al grado de delirio? ¿o acaso hay otro elemento en juego en este deseo de traer todos estos diversos pasados hacia el presente? ¿un elemento específico de la estructura de la memoria y de la temporalidad en nuestros días que no se experimentaba de la misma manera en épocas pasadas?<sup>171</sup>

Hacia estas últimas preguntas Huyssen se responde volcando la mirada hacia las transformaciones en la percepción temporal producidas por el desencanto hacia la idea del progreso que dejó tras

<sup>170</sup> AGAMBEN Giorgio (2007), *Profanaciones*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina.

<sup>171</sup> HUYSEEN Andreas, *En búsqueda del tiempo futuro*, (artículo publicado en la revista Puentes, como anticipo a su libro *En busca del futuro perdido*), <https://es.scribd.com/document/123507754/Andreas-Huyssen-En-Busca-Del-Tiempo-Futuro>. p. 6-7

de si el siglo XX y la efervescencia de los nuevos medios de comunicación. Las promesas de futuro son cada vez más inciertas y el presente se comprime al ritmo de una velocidad que nos rebasa, entonces buscamos algún tipo de redención en el pasado.

Debe haber algo más en juego en nuestra cultura, algo que genere ante todo ese deseo del pasado, algo que nos haga responder favorablemente a los mercados de la memoria: me atrevería a decir que lo que está en juego es una transformación lenta pero tangible de la temporalidad que tiene lugar en nuestras vidas y que se produce, fundamentalmente, a través de la compleja interacción de los fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios masivos de comunicación, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global.<sup>172</sup>

El vuelco hacia la memoria tiene diversas vertientes y motivaciones, que van desde una necesidad revisionista de las memorias traumáticas aplastadas por la imposición de alguna “verdad histórica” hasta la mercantilización o espectacularización de la nostalgia, que como también apunta Huyssen, no necesariamente producen una banalización de los acontecimientos trágicos de la historia reciente.

Más allá de cuales hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos sub-argumentos, geografías y sectores, hay algo que es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de internet, libros de fotografías, historietas, e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop. Aún cuando el holocausto ha sido mercantilizado interminablemente, no significa que toda mercantilización lo trivialice indefectiblemente como hecho histórico.<sup>173</sup>

<sup>172</sup> *Ibidem*. p.13

<sup>173</sup> *Ibidem*. p. 9-10

Es verdad que todas las representaciones que hemos visto en el cine y la televisión en torno a la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, la Guerra Fría, etc, forman ya parte de nuestro imaginario y muy probablemente sean lo primero que viene a nuestra mente cuando pensamos en ello; y que por el contrario muchos de los acontecimientos de igual magnitud que pasamos por alto son precisamente los que casi no se han difundido a través de los medios masivos de comunicación. Pero como señala Huyssen, cuando reflexionemos sobre ese pasado, más que intentar omitir o hacer a un lado todas las representaciones a las que hemos sido expuestos, no podemos dejar de tomar en cuenta el impacto que estos relatos han tenido en nuestra concepción de lo ocurrido.

Y más complejo aún resulta reflexionar sobre acontecimientos más recientes y encontrar la relación que tienen con muchos otros procesos ocurridos en un pasado más o menos remoto. Mientras en los medios de comunicación que sirven a las estructuras de poder predomina la manipulación, la censura, la indolencia y la estupidez, en los medios que por su propia estructura han permitido una mayor democratización de la información, como es el caso de internet, la irreflexividad, el inmediatismo y la poca rigurosidad de las investigaciones y fiabilidad de las fuentes nos dejan también con estrechas posibilidades para desentrañar las memorias que van quedando al margen de los acontecimientos que llegan a tener un mayor impacto en la opinión pública.

¿Cómo entonces, ante tal saturación, realizar un trabajo de memoria que realmente tenga un impacto profundo en la manera en que experimentamos el tiempo presente? Uno que nos permita simbolizar lo traumático desde el vacío que deja lo irreparable sin pretender clausurar una relación viva con ese pasado ni tampoco erigir un monumento que representa una interpretación única y absoluta de lo ocurrido. Sobre esto quisiera reflexionar un poco más adelante.

### 3.4.9 Cultura del envase

Por otro lado, reflexiona Huyssen, la producción acelerada de bienes de consumo y entretenimiento desechables nos deja un vacío interno que nos lleva a querer aferrarnos a algo más sólido, y al mismo tiempo, en sentido opuesto, querer hacer de lo transitorio algo más perdurable.

Mi hipótesis es que incluso en este predominio de la mnemohistoria, la memoria y la musealización son invocadas para que se constituyan un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan, un baluarte que nos proteja de la profunda angustia que genera la velocidad del cambio y los horizontes de tiempo y espacio cada vez más estrechos (...) En medida que nos enfrentamos a los procesos reales de compresión del tiempo y el espacio, lo que está en juego consiste más bien en el intento de asegurarnos alguna forma de continuidad en el tiempo, de proveer alguna extensión del tiempo vivido dentro del cual podamos movernos y respirar.<sup>174</sup>

Las grandes industrias que producen y distribuyen los bienes de consumo nos invitan a través de diferentes medios publicitarios a consumir continuamente cosas que muchas veces no son realmente necesarias y que requieren ser renovadas constantemente gracias al principio de la *cultura de lo desechable* y la *obsolescencia programada*. Dichos fundamentos que rigen actualmente la forma de operación en la industria y la publicidad de las grandes empresas trasnacionales fueron pensadas originalmente como una estrategia para salir de la famosa crisis económica de 1929 mejor conocida como la Gran depresión .

Hubo un tiempo en que la idea de tirar a la basura con tanta rapidez algo que parecía tan prometedor se hubiese considerado un derroche inadmisibles, pero ese fue exactamente el sueño de los precursores estadounidenses del marketing de la década de 1930: eligieron el camino del consumo para sacar al mundo de la Gran Depresión.<sup>175</sup>

A partir de entonces las estrategias creativas y publicitarias para incrementar las ganancias de ciertas compañías se han ido sofisticando cada vez más, dando lugar a un crecimiento productivo exponencial que no se ha podido o no se ha querido frenar a pesar de las consecuencias catastróficas que se han advertido y se han visto ya hechas realidad en el delicado equilibrio ecológico de nuestro planeta.

<sup>174</sup> Ibidem. p. 15-16

<sup>175</sup> DEYAN Sudjic (2009) *El lenguaje de las cosas*, Turner, Madrid. p. 18

Sabemos que de muchas maneras, nuestros hábitos de producción, distribución y consumo nos están llevando al límite de la posible autodestrucción, sin embargo, el hacernos conscientes de estas situaciones no basta para hacer reversibles o redireccionar estos complejos procesos.

Una vez que se acepta que el consumismo produce efectos globalmente nefastos ¿se puede y se debe salir de él? En vista de que, dada nuestra estructura económica, si no se consume no se produce, y si no se produce se colapsa el sistema, resulta evidente que el consumo es inseparable de todo el ciclo económico.<sup>176</sup>

En otras culturas o épocas la cercanía con los objetos tenía quizá más relación con un sentido religioso, mágico o de acceso a lo sagrado, mientras que en nuestras sociedades secularizadas y altamente individualizadas existen también otras formas de enaltecer las cualidades de los objetos.

Sobre la procedencia o el pedigrí de las marcas se ha desarrollado una babeante pornografía que convierte en fetiche las gafas de sol, las estilográficas, los zapatos, las bicicletas... y casi cualquier cosa que se pueda comprar o vender, coleccionar categorizar, organizar o, en definitiva, que pueda ser objeto de pertenencia.<sup>177</sup>

La moda de lo desechable y la obsolescencia programada son la otra cara de nuestra cultura material que aparentemente entra en contradicción con una creciente tendencia hacia la conservación, pero que como apuntan Huysen y también Fernández de Rota, el deseo de preservar tiene una relación causal directa con la ansiedad que la locura del consumo produce en nuestra psique.

En contraste con esta tendencia a la conservación, nuestra cultura ha sido caracterizada también como la “cultura del tírese después de usarlo”. Es increíble el volumen de productos efímeros que nos ofrece la industria. (...) Nuestra basura poluciona desmesuradamente el Planeta. Por otra parte las posibilidades de una autodestrucción de la humanidad parece haber conven-

<sup>176</sup> BODEI Remo, *Op cit* p. 63

<sup>177</sup> DEYAN Sudjic, *Op. cit.* p. 11

cido a las gentes de nuestro tiempo del carácter contingente y efímero de la propia especie humana. Y no sólo esto, la moda, estética, intelectual, ideológica, cultural, la inestabilidad del mapa político, la propia conciencia de historicidad, fomentan la impresión de vivir en la fugacidad. No deja de ser paradójico el que un mundo acostumbrado a vivir entre tantas cosas desechables o efímeras, sea también el mundo que ha llegado a una mayor obsesión por la perpetuación de infinidad de objetos.<sup>178</sup>

Otra de las vertientes de la cultura de la memoria se manifiesta en muchas tendencias y modas actuales como una nostalgia hacia un tiempo vivido con menor velocidad y mayor espacio para el ocio, el aburrimiento, el silencio y la contemplación. Además, la aceleración en la que vivimos a producido una desincronización entre nuestro estilo de vida y nuestros ritmos biológicos.

Nuestra insatisfacción surge más bien a partir de una sobrecarga en lo que hace a la información y a la percepción, que se combina con una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para enfrentar.<sup>179</sup>

No es casual, por lo tanto, que en medio de las grandes urbes proliferen espacios de resistencia o válvulas de escape de todo tipo – ya sean huertos urbanos, comida elaborada artesanalmente, centros de yoga o meditación, artes marciales, etc – las cuales muchas veces terminan por integrarse al ritmo de vida ciudadano o siendo apropiados por la cultura dominante, pero que de una u otra manera expresan la necesidad apremiante de desacelerar y descomprimir la experiencia del tiempo e intentar sincronizar, en la medida de lo posible, el tiempo interno con el externo.

#### 3.4.10 Memoria, ausencia y olvido

Como sabemos, memoria y olvido conforman un binomio indisoluble que se encuentra en constante interacción de ida y vuelta. Tanto en los procesos personales como en los colectivos la memoria es tan necesaria como el olvido, sin embargo al intentar

<sup>178</sup> FERNÁNDEZ de Rota José Antonio, *Op. cit.* p. 118

<sup>179</sup> HUYSEEN Andreas, *Op. cit.* p. 17

definir la importancia de cada uno y la interrelación entre ambos se despliegan grandes debates científicos, filosóficos, políticos, etc.

Entre la memoria y el olvido siempre queda la ausencia, que es a su vez, paradójicamente, una presencia. La desaparición o la pérdida de algo o de alguien deja siempre una huella que se vuelve muchas veces una presencia constante e imborrable.

En el origen mismo de la memoria hay una paradoja primigenia, cual es su referencia al pasado por medio de huellas (...) Fueron los filósofos griegos quienes le dieron la forma de una aporía, es decir, de un problema insoluble, a la relación entre presencia y ausencia. El recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente.<sup>180</sup>

Hay muchas formas de olvido, además del olvido que es propio para la supervivencia y para el mismo proceso de memoria que requiere discriminación – ya que es imposible recordarlo todo y sobre todo retener la totalidad de lo que se recuerda– existe el olvido como represión, como indiferencia, como evasión o distracción y que de cierta forma puede definirse como un “olvido negativo”. En el otro extremo existe el olvido como redención, como perdón, como posibilidad de desestructuración y de transformación voluntaria que implica la elaboración de un pasado doloroso o traumático cuando es necesario reconectarse con la vida y el tiempo presente. “Un olvido positivo es necesario ya que nos permite la creatividad en la historia. El olvido puede ser una fuerza generadora cuando permite el surgimiento de lo nuevo”<sup>181</sup> Nos dice Samuel Arriarán en *Filosofía de la memoria y el olvido*. Con respecto al perdón, señala lo siguiente:

Frente al abuso del pasado existe un olvido liberador (...) El perdón es una forma de olvido positivo. No se trata de un perdón fácil que sólo busca conciliar a los contrarios. El perdón difícil no olvida los crímenes del pasado. Lo que hace es rein-

<sup>180</sup> RICOEUR Paul (1999), *Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico*, en “¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e Historia UNESCO, 25, marzo, 1998, la Sorbonne, 26, marzo 1998”; Ed. Granica, España, Argentina, México, Chile, Uruguay. p. 215

<sup>181</sup> ARRIARÁN Samuel (2010), *Filosofía de la memoria y el olvido*, Ed. Ítaca-UPN, D.F, México. p. 89

terpretar su sentido y su lugar en la dialéctica de la consciencia histórica. Hay un callejón sin salida cuando el perdón se reduce a un perdón religioso de los pecados o cuando se reduce a una cuestión jurídica o judicial, que busca reinsertar al transgresor en el orden social (...) El perdón complaciente a su vez, prolonga al olvido evasivo. Por su parte el perdón benévolo lleva también a la justificación de la impunidad (...) El olvido positivo tiene que ver entonces con otra cosa: es un perdón que implica un don (...) Se trata de aceptar una deuda impaga, de aceptar que hay pérdidas. Hay que aplicar el trabajo de duelo a la propia deuda. En este sentido el perdón se vincula con el trabajo de la memoria mediante el duelo.<sup>182</sup>

Como sabemos existen numerosos casos en la historia en los que se han querido borrar o suprimir de una o de otra forma los recuerdos traumáticos de una población. Hay muchas maneras en que se orquesta desde el poder y después se reproduce socialmente el empeño de enterrar el pasado a través de los discursos oficiales y los medios masivos de comunicación, desde la censura directa hasta las múltiples formas de manipular la información, distraer la atención, anestesiar la sensibilidad colectiva, etc. Ante estas situaciones siempre surgen tarde o temprano esfuerzos para recobrar memorias perdidas, para retomar las deudas de justicia con las víctimas, por revalorar legados culturales invisibilizados, etc. Pero en este sentido, un verdadero trabajo de memoria requiere de herramientas simbólicas para lidiar con lo irreparable y con lo insondable, es por eso que ante las atrocidades que se vivieron a lo largo del S. XX (y también las que se han vivido en lo que llevamos del siglo XXI) las prácticas artísticas han cobrado un papel cada vez más relevante en torno a la reestructuración de las memorias colectivas.

#### 3.4.11 Memoria, historia y prácticas artísticas contemporáneas

¿Qué papel juegan los artistas contemporáneos en la revitalización de las memorias frente a la saturación, la indolencia y la amnesia colectiva?. Miguel Ángel Hernández Navarro en su libro *Materializar el pasado, el artista como historiador (benjaminiano)*

<sup>182</sup> *Ibidem.*

expone una serie de ideas que buscan contestar esta pregunta, partiendo de la teoría de la historia de Walter Benjamín y su relación directa o indirecta con el trabajo de varios artistas contemporáneos.

La idea central que da sentido a la concepción benjaminiana de la historia es la apertura del tiempo (...) Para Benjamin la historia no es cosa del pasado sino del presente (...) Lo que Benjamin quiere hacer es una historia de lo posible, la historia como cumplimiento de lo no cumplido. Y la recordación de los caminos cortados es su puesta en práctica, su activación y su vivificación. Al recordar de ese modo efectivo, el historiador puede continuar lo iniciado y cumplirlo, no metafóricamente, sino de modo real (...) La tarea del historiador benjaminiano no será la de recordar para reconstruir el pasado, sino de construir el presente a partir del pasado.<sup>183</sup>

Mientras que en la cultura dominante que se rige por los principios del mercado el interés por la memoria sufre los efectos de la espectacularización, banalización y comercialización de la nostalgia que ya mencionamos al hablar sobre la “museificación” del mundo ¿Cuáles son las alternativas que desde la práctica artística hacen posible otra manera de hacer historia?

Por otro lado, la cultura de la memoria puede llegar a conducir hacia una capitalización, patrimonialización y masificación del ayer a través de la pulsión del pasado y el sex-appeal de la historia, utilizado simplemente como marca y criterio comercial. Y por último, la saturación y obesidad de los sistemas de información, la capacidad para grabarlo, filmarlo y archivarlo todo, acaba produciendo un síndrome de Funes el memorioso.<sup>184</sup>

Al no ser el arte ajeno a todas estas dinámicas culturales, nada garantiza que una práctica artística que busca rescatar y resignificar memorias necesariamente opere como baluarte de resistencia

<sup>183</sup> HERNÁNDEZ Navarro Miguel Ángel (2012), *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Ed. Micromegas, Murcia, España. p. 48-52

<sup>184</sup> *Ibidem.* p. 19

para contrarrestar dichas tendencias. Sin embargo, lo que quiere poner de manifiesto Hernández Navarro es que en la obra de muchos artistas contemporáneos —como es el caso de Doris Salcedo o Christian Boltanski, entre muchos otros— se encuentra atravesada por la concepción benjaminiana de la historia, razón por la cual muchos de estos artistas están ejerciendo, aún sin saberlo, una alternativa contra-hegemónica de hacer memoria histórica, adentrándose en las ruinas que va dejando tras de sí el progreso.

El ritmo del progreso, su avance inmisericorde hacia delante produce pilas de escombros, víctimas por doquier que son entendidas por sus partidarios como el sacrificio necesario para el avance. Algo fundamental que tenemos que aclarar es que la catástrofe a la que se refiere Benjamín no es una catástrofe por venir, no es un final apocalíptico, sino la catástrofe invisible que sucede todos los días “que esto siga sucediendo es la catástrofe” (...) Su aviso de incendio no es el aviso de una chispa que estaba a punto de saltar, sino el aviso de que el fuego ha devorado ya demasiado.<sup>185</sup>

En este sentido, entre las múltiples estrategias simbólicas que utilizan los artistas, la presencia matérica de objetos o restos de ellos ocupa un lugar preponderante. Es así como el artista, siguiendo la genealogía de Josep Beuys, toma un papel de chamán que se encarga de despertar “la vida de las cosas”. Surgen así numerosas prácticas que en palabras de Shaday Larios pueden definirse como *animismos contemporáneos*, cuando las cosas que dejan de ser “meros objetos” en el momento en que “se desbordan, fracasan o han cumplido ya con su función utilitaria, se fugan de su ruta mercantil y llegan a tener una biografía propia”<sup>186</sup>. Se desdibujan entonces las fronteras entre el sujeto y el objeto y se cuestionan las jerarquías de poder con la materia. “En este sitio indagatorio, los flujos organizativos entre lo vivo y lo inerte tienden a elaborar disposiciones igualitarias y ambiguas, se debaten las esencias de

<sup>185</sup> Ib. p. 50

<sup>186</sup> Definición de cosa sintetizada y expuesta por Shaday Larios dentro del *Laboratorio de creación: El escenario de las cosas- animismos contemporáneos* impartido por Jomi Oligor y Shaday Larios del 13 al 18 de Julio de 2016 en CITRU, CNART.

sometimiento entre estadios (¿quién anima a quién?)”<sup>187</sup> menciona Larios al exponer su postura sobre el teatro de objetos documental en contraste con las premisas del teatro de títeres y marionetas, en el cual se formó inicialmente. Siguiendo esta línea de investigación, Shaday Larios y Jomi Oligor crearon un *catálogo de coseidades*, con el cual reinventan los términos para designar una diversidad de miradas poéticas que forman parte de dichos *animismos contemporáneos*. *Objetos biográficos y documentales, objetos de duelo y objetos post-catástrofe, el bio-objeto* que nació con teatro de posguerra de Tadeus Kantor, el teatro de figuras, los gabinetes reinventados, la basura y los escombros, los juguetes y *la pequeña escala*, son algunos de los campos de exploración poética que nos ofrece la *objetualidad* que puebla nuestro mundo contemporáneo.

Dichos animismos pueden situarse igualmente entre las prácticas de memoria que se erigen —no solamente como actos intencionalmente artísticos, sino también de forma cotidiana— como una resistencia ante el vértigo que produce la velocidad y los estragos que va dejando tras de sí el progreso. Altares callejeros, cruces y otros elementos que se colocan en memoria de las víctimas de un atentado, o de una persona que murió en un accidente, una pequeña bicicleta blanca cubierta de flores en medio de un camellón, siluetas, nombres, rostros y fotografías situadas en espacios públicos estratégicos para hacer un recuento de las víctimas de la violencia; así como otro tipo de espacios colectivos en los que se apropian y resignifican de forma espontánea objetos usados, antiguos y obsoletos, son algunos ejemplos de las *coseidades* que se contraponen a la fugacidad de las modas, el culto hacia las marcas y el fetichismo de las mercancías que definen a la sociedad de consumo.

Estas mismas estrategias espontáneas para simbolizar la pérdida y hacer tangible la carga afectiva que tienen ciertos lugares a través de la presencia de objetos metonímicos y metafóricos son retomadas y potenciadas por un gran número de artistas contemporáneos. Vistas en conjunto, todas estas manifestaciones representan un síntoma muy elocuente de nuestro tiempo, con todas sus contradicciones y complejidades.

<sup>187</sup> LARIOS Shaday (2016), Teatro de objetos documental, derivaciones del teatro de objetos hacia lo documental, <http://www.titeresante.es/2016/08/18/teatro-de-objetos-documental-derivaciones-del-teatro-de-objetos-hacia-lo-documental-por-shaday-larios/> (consultado el 10 de octubre de 2016)

En todos los casos los artistas trabajan con ready-mades históricos, con objetos- entendiendo en un sentido muy laxo la categoría de objeto- encontrados, a veces por casualidad y otras veces por investigación. A través de estas estrategias los artistas traen literalmente el pasado al presente, lo hacen visible, lo exponen, lo disponen y lo despliegan.<sup>188</sup>

Ya sea que el artista trabaje desde su propia biografía o que rescate memorias anónimas en un contexto determinado, entre la diversidad de aproximaciones existentes resulta muy evidente observar que las fronteras entre lo personal y lo colectivo, entre lo anónimo y lo biográfico, entre lo propio y lo ajeno, entre lo público y lo privado, se vuelven cada vez más difusas. En el acto poético la apropiación simbólica de las cosas despierta toda clase de evocaciones que trascienden los vínculos personales que podemos tener con un objeto o situación determinados.

Mientras los monumentos que se erigen desde la lógica oficialista muchas veces resultan ajenos a las demandas afectivas de una población golpeada por una guerra o una catástrofe, además de que en muchos casos sirven para limitar o clausurar la relación dinámica con cierto pasado traumático y las deudas que el mismo reclama, un acto poético espontáneo u orquestado intencionalmente por un artista, es capaz, por el contrario, de establecer un puente simbólico entre lo insondable y lo tangible, entre materialidad del desastre y el vacío que deja la ausencia, entre lo incommensurable de una pérdida y el impulso de seguir viviendo a pesar de ello, permitiendo así un diálogo entre la luz y la sombra que la demagogia prosaica del poder es incapaz de asir.

El debate acerca de la relación y el campo de tensiones entre los conceptos de *memoria e historia* se vuelve tangible en medio de todas estas manifestaciones, y aunque no existe un acuerdo con respecto los límites que los separan y los vínculos que los unen, las reflexiones que se suscitan nos ayudan a comprender mejor lo que Hernández Navarro quiere resaltar en torno a la labor de los artistas en el rescate de las memorias que van quedando sepultadas entre los escombros y las ruinas de los relatos históricos que predominan en un momento dado.

<sup>188</sup> HERNÁNDEZ Navarro Miguel Ángel, *Op cit.* p. 17

Memoria e Historia se han diferenciado por su alcance y relación con el pasado. La memoria— individual, colectiva, social o cultural— aparece como una forma de contacto entre tiempos y sujetos, una latencia afectiva. En su territorio está el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia... las formas del pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto. La historia en cambio es vista como un tipo de memoria muerta relegada al ámbito de la reconstrucción siempre ideológica, hecha de olvidos, elecciones y abstracciones (...). La memoria, en esta visión, es la so(m)bra de la historia, aquello que no entra en su luz y también aquello de da cuenta de sus sombras que no está en su relato.<sup>189</sup>

Pero como también señala el autor más adelante, toda memoria es histórica, pues en la manera de narrarnos nuestro propio pasado intervienen siempre las formas culturales en las que estamos inmersos, mientras que la historia, como relato colectivo, se construye también a partir de los testimonios individuales que dan cuenta de los hechos.

Sin embargo, como ha observado Enzo Traverso, a pesar de esas habituales dicotomías, las fronteras entre historia y memoria no son tan limpias. Y no está tan claro que la memoria no sea histórica— reconstruida a través de la Historia y sus visiones del mundo— y que en la historia, como escritura, no intervenga la memoria.<sup>190</sup>

Entendiéndolo de esta manera se pueden plantear entonces diversos medios para hacer dialogar a la historia con las memorias y viceversa. El arte contemporáneo, por su propia naturaleza abierta a absorber toda clase de estrategias y visiones de otras disciplinas, ha sido un terreno propicio para este encuentro.

#### 3.4.12 Memoria y archivo

Además de Hernández Navarro, muchos otros teóricos del arte han reflexionado en torno al creciente interés de los artistas con-

<sup>189</sup> HERNÁNDEZ Navarro Miguel Ángel, *Op cit.* p. 28

<sup>190</sup> *Ibidem.* pp. 27-28

temporáneos en el tema de la memoria. Entre los mismos destaca la amplia investigación realizada por Anna María Guash en torno a las prácticas de *arte y archivo*, entendiendo al mismo como un depositario de memoria abierto y no lineal, cuya genealogía se remonta, precisamente, a las anotaciones que realiza Benjamín para *The arcades project* (también conocido como *El libro de los pasajes*) así como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y las series fotográficas de August Sander.

Tanto Benjamin como Warburg reconocieron que las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea estaban conduciendo a un cambio profundo no sólo en la percepción de los espacios sino en la lógica de la representación cultural. En el caso de Benjamin, este planteamiento se desarrolla en los pasajes que hace del “almacenamiento” su razón de ser y sustituye el texto cíclico discursivo por una acumulación de fichas en las durante más de trece años (desde 1927 hasta su muerte en 1940) va alternando documentos autobiográficos con conjuntos de “citas” y en general fragmentos yuxtapuestos. Todo ello concebido como un proyecto abierto y susceptible de múltiples combinaciones, como un álbum de hojas móviles o, pensando en clave digital, como registro de una base de datos archivados en carpetas digitales (...) El procedimiento de “montaje” le sirvió a Benjamin para su particular desafío a la hora de describir el concepto de historia a partir de metáforas espaciales. Presentar la historia como un montaje implicaba además una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica.<sup>191</sup>

El concepto de memoria que se hace presente en cada época es el fruto de las continuas transformaciones en la manera de percibir el tiempo a causa de los avances tecnológicos y los cambios políticos y económicos que se van suscitando. En este sentido, la noción de archivo que describe Guash es una aproximación teóri-

<sup>191</sup> GUASH Anna María (2005), *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*, en “Materia”, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona, vol. 5, pp. 157-183 [http://annamaria-guasch.com/pdf/publications/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar.pdf](http://annamaria-guasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf). p. 4 (consultado el 14 de octubre de 2016)

ca hacia la memoria en tanto que realidad fragmentada, dispersa, hecha de escombros y de ruinas, que se gesta en un tiempo de simultaneidades, de velocidad y de vértigo, la cual coincide en gran parte por el análisis hecho por otros de los autores anteriormente citados y se ilustra también con estas palabras de Paolo Rossi:

La memoria aparecerá cada vez más como una realidad vaga, fragmentada e incompleta, el pasado será concebido como siempre “reconstruido” y organizado sobre la base de una coherencia imaginaria. El pasado imaginado se vuelve un problema no solo para la psicología, sino también (y se debería decir sobre todo) para la historiografía. La memoria involuntaria precede a la memoria voluntaria y condicionada. Sólo el casual sobreponerse y entrecruzarse, en la contemporaneidad, de emociones e imágenes que pertenecen a tiempos distintos constituye la memoria.<sup>192</sup>

Cuando escribí *Memoria viva: archivo imposible* pensaba en la incapacidad que tenemos de generar un archivo completo y ordenado con nuestros propios recuerdos y latencias afectivas, y que todo intento por hacerlo externamente, responde precisamente al vértigo que nos produce el ser revolcados por la persistencia de ciertas memorias o ser arrastrados por la fuerza aplastante del olvido. Pensaba también en la estructura rizomática del pensamiento, que se despliega y echa raíces hacia distintas direcciones simultáneamente, como ha ocurrido con este ensayo, el cual me deja con muchas preguntas y vertientes de reflexión que tendrán que continuar en otro espacio.

#### 3.4.13 Los estratos de la memoria en la obra de Patricio Guzmán

En el primer capítulo hice un recuento de los diversos ejercicios y proyectos que realicé a la par de estos escritos. De todos ellos, el de más reciente creación es el taller-laboratorio de *Arqueología poética*, con el cual pretendo –ya sea en forma de taller o buscando nuevos formatos– dar continuidad a muchas de las líneas de investigación que se abrieron gracias a este trabajo. Si tuviera que escoger una obra con la cual poder ilustrar el concepto de

<sup>192</sup> ROSSI Paolo (2003), *Op. cit.* p. 87

memoria que subyace en la propuesta de *Arqueología poética* sería el documental *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, el cual forma parte de una trilogía que aún no concluye, en la que cada una de las piezas tiene como protagonista un entorno natural que se entremezcla metafóricamente con el rescate de ciertos relatos que se inscriben dentro de momentos importantes de la historia chilena. En *Nostalgia de la luz* todas las dimensiones de la memoria convergen en un mismo escenario, el desierto de Atacama, donde la voluntad de reconstrucción de una totalidad a partir de los más mínimos vestigios se antepone a la imposibilidad de abarcar lo inconmensurable. Ahí, en medio del desierto más árido y uno de los más extensos de la tierra, se encuentra el complejo astronómico más avanzado y poderoso del planeta, en su interior los astrónomos observan en el firmamento vestigios luminosos de estrellas que desaparecieron hace millones de años. Al mismo tiempo, un grupo de antropólogos estudian restos humanos de los primeros habitantes que llegaron ahí, los cuales se conservan casi intactos por la alta salinidad, mientras que un pequeño grupo de mujeres incansables busca los huesos y prendas de vestir de sus familiares que fueron desaparecidos durante la época de la dictadura.

Siempre me atrajo el desierto de Atacama en el norte de mi país. Con la misma intensidad me cautivaron las mujeres buscadoras de huesos humanos que han trabajado completamente solas en la inmensidad del páramo durante 36 años seguidos (y algunas seguirán trabajando hasta su muerte). Al mismo tiempo me interesó el desierto considerado como un gran contenedor del pasado. Hay piedras que tienen millones de años; moluscos petrificados con cientos de miles de años; momias, tejidos y cerámica con setecientos años de antigüedad; minas abandonadas del nitrato del siglo XIX; numerosos caminos construidos por el Imperio Inca. Al mismo tiempo hay decenas de telescopios que miran los astros que están a billones de años luz ¿Cómo no hacer una película con todo esto?<sup>193</sup>

<sup>193</sup> GUZMÁN Patricio (s.f.p), *Nostalgia de la luz (Nota del autor)*, <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz> (consultado el 25 de octubre de 2016)

Una joven astrónoma, hija de desaparecidos políticos, encuentra un sentido a su doloroso pasado a través de la observación del firmamento, un arqueólogo enseña a las mujeres que buscan a sus familiares a escarbar entre la tierra y reconocer los restos humanos, un sobreviviente de los campos de concentración de la dictadura guarda en su memoria la distribución espacial de todas las celdas en las que estuvo y cuando llega al exilio dibuja con exactitud todos los planos para tener una evidencia tangible que pudiera demostrar todo lo sucedido. Con estos relatos, entre muchos otros, Patricio Guzmán encuentra las metáforas que le proporciona ese lugar tan especial para reflexionar acerca de todas las capas y estratos de la memoria, desde la dimensión humana, hasta la cósmica.

Al hacer coincidir en un mismo espacio nociones tan diversas que nos cuestionan sobre nuestra existencia, la película se volvió inclasificable, y a pesar de haber sido merecedora de números reconocimientos, la producción y la distribución resultaron sumamente complicadas, ningún canal chileno aprobó su ejecución y el equipo se embarcó en una larga odisea para conseguir el financiamiento suficiente. Al reflexionar sobre las posibles causas de este rechazo, los cuestionamientos que se hace Guzmán no sólo sirven para dar un mayor trasfondo a su película, sino que también funcionan para indagar en torno al concepto de memoria que personalmente me ha interesado explorar con mi creación artística y en los talleres de *Arqueología poética* que he impartido hasta el momento.

El problema es que la película tiene un costado metafísico, un costado místico o espiritual, un costado astronómico, un costado etnográfico y un costado político... ¿cómo explicar que los huesos humanos son iguales a ciertos asteroides? ¿cómo explicar que el calcio que tienen nuestros huesos es el mismo calcio que tienen las estrellas? ¿cómo explicar que las estrellas recién nacidas se forman con nuestros propios átomos al morirnos? ¿cómo explicar que Chile es el principal centro astronómico del mundo y que todavía hay un 60 por ciento de asesinatos sin aclarar de la dictadura? ¿cómo es posible que los astrónomos

chilenos miren estrellas que están a millones de años luz en el pasado mientras los niños no pueden leer en los textos escolares lo que pasó en Chile hace apenas 30 años? ¿cómo explicar que innumerables cuerpos enterrados por los militares fueron desenterrados y arrojados al mar? ¿de qué manera explicar que el trabajo de una mujer que busca con sus manos en el desierto se parece al trabajo que hace un astrónomo?.<sup>194</sup>

Con esta obra Patricio Guzmán demuestra que, al ser atravesadas por una mirada poética, no existen las fronteras que aparentemente separan todas las dimensiones de la memoria, desde lo más íntima y subjetiva hasta la política, la biológica, la molecular y la cósmica.

En su siguiente obra *El botón de nácar* reproduce una estructura similar, tomando como escenario el inmenso territorio marítimo que rodea a Chile y que paradójicamente ha sido muy poco explorado por los chilenos, quienes carecen de un historial de navegación, con excepción de los indígenas que habitaron la Patagonia antes de la llegada de los conquistadores europeos. Este mar, con toda su fuerza poética y redentora, ha sido también uno de los destinos en los que fueron arrojados los cuerpos, vivos o muertos, de muchos de las personas que sufrieron de desaparición forzada durante la época de la dictadura, algunos de estos cadáveres fueron arrojados hacia la orilla por la marea muchos años después de lo ocurrido. “Dicen que el agua tiene memoria, yo creo que también tiene voz” dice Patricio Guzmán al presentar esta película, el sortilegio que logra es hacerla hablar y permitirnos escuchar su música, su dolor y su silencio. Adherido a uno de los rieles que se usaron para amarrar los cuerpos y provocar que se hundieran rápidamente, se encontró un único resto material de alguien que estuvo ahí: un botón. Ese botón se conecta de forma simbólica con otro botón, el botón de nácar que un teniente inglés ofreció a un indígena de la Patagonia antes de llevarlo consigo lejos de su tierra con el afán “humanista” de convertirlo en “un hombre civilizado”. Son dos tragedias de olvido y desarraigo que se conectan entre sí y que permiten redondear el sentido de todos los relatos que convergen en la narración: la

<sup>194</sup> GUZMÁN Patricio (2011), *Conversación entre Frederick Wiseman y Patricio Guzmán*, <https://www.patricioguzman.com/es/pelicula/nostalgia-de-la-luz> (consultado el 25 de octubre de 2016)

importancia de revitalizar la memoria histórica, cuya escasez es un mal común, no solamente en Chile, sino también en el resto del mundo.

Además de lo anterior, en cineasta nos deja otra importante lección que podríamos vincular también con la concepción “benjaminiana” de la historia a la que hace referencia Hernández Navarro: “Quizá ya no sea posible resucitar a las víctimas, pero sí dar un sentido a su muerte. Y no sólo a través de su recuerdo, sino a través del cumplimiento de lo que les fue prometido”<sup>195</sup>.

En realidad, no se hasta que punto sea posible, ante ciertas coyunturas políticas, hacer que se cumplan esas promesas, sin embargo el trabajo de Guzmán nos muestra una alternativa para despertar la consciencia histórica sin caer en el panfleto, de penetrar la memoria por medio de la mirada poética. No basta con hacer un recuento de los daños, no basta con denunciar las atrocidades cometidas, hay que encontrar también la poesía que brota, como una planta en el asfalto, de entre las ruinas, hay que saber mirar lo más pequeño y el espacio infinito al mismo tiempo, hay que saber situarnos entre el mundo contradictorio que hemos construido y la amplitud del universo que nos rodea, entre nuestra capacidad de entender y lo incognoscible. Sólo así será posible asir el silencio de la ausencia, crear una narración que, en lugar de cerrarnos a una interpretación única, nos permite conferirle un sentido propio y generar nuestras propias asociaciones simbólicas.

#### 3.4.14 Los hilos de la memoria

Me había resistido a escribir sobre este tema cuya complejidad me resulta abrumadora, finalmente he logrado comenzar a tejer una red que meciéndose en el aire o dentro del agua alcanza a atrapar algunas imágenes, intuiciones y conceptos esenciales. Los anzuelos, como decía Mellado, han sido los objetos, objetos que detonan sensaciones y memorias, memorias íntimas, memorias históricas y memorias cósmicas. Es una red muy abierta por la que se escapan aún demasiadas cosas. Ante la dificultad de reunir las palabras había tenido la tentación de conformarme con las imágenes y las piezas que había creado, sin embargo creo que ha

<sup>195</sup> HERNÁNDEZ Navarro Miguel Ángel, *Op cit.* p. 50

valido la pena este esfuerzo que seguramente llegará a penetrar en próximas creaciones. Poco a poco podré, quizás, ir entretejiendo los hilos hasta formar un entramado que alcance a sostener un universo de sentido todavía más coherente, un mundo en común entre la reflexión, la creación y la praxis cotidiana.

#### CONCLUSIONES:

Aunque los procesos de creación artística no arrojan resultados concretos y concluyentes de la misma manera que se esperaría en una investigación científica (y aún en estos casos podría ser discutible también) para mí siempre fue muy clara la noción de un ciclo que se abría y se cerraba con la creación de este proyecto de tesis (y todos los pequeños proyectos que se incluyen en el desarrollo de la misma).

Muchas de las conclusiones a las que llegué están ya inmersas en cada uno de los apartados que escribí porque con cada uno sentí la necesidad de concluir dentro de las ideas que se desplegaron en ellos. Sin embargo, volveré a hacer un recuento y me centraré en los ensayos del capítulo III, que desde mi perspectiva representan la parte más madura del texto, para después aterrizar en las conclusiones más generales.

En *Infancia sin fin* logré describir con palabras una de las fuentes principales de las que surge mi necesidad de crear (y la de muchos de los artistas que admiro) que tiene que ver con el terreno expandido de la infancia y el juego. El concepto de espacio transicional de Winnicott fue clave en la comprensión de la importancia que tiene la creatividad artística en el desarrollo humano. Mientras que la poesía de Pessoa y Rilke, la perspectiva animista de Baudelaire, así como la visión subversiva sobre la imaginación de Jan Svankmajer me ayudaron a develar el sentido poético que estaba tratando de asir en la escritura y de manifestar en mis propias creaciones.

En *El objeto encontrado* como caminata reflexioné ampliamente sobre el proceso creativo —una auto observación que fue siempre paralela a la investigación de los distintos conceptos y problemáticas en los que me interesa indagar— y muchas de las conclusiones en las que ahí aterrice me ayudaron a erigir y enriquecer mi manifiesto o “*statment*” artístico personal, mismo que naturalmente continuará transformándose y madurando. *La poética del asombro*, como estrategia creativa, fue una idea que se construyó a lo largo de esas páginas y que más tarde se convirtió en parte del título de esta tesis. Entender el proceso creativo como un viaje y explorar el significado amplio de la caminata fueron también conceptos imprescindibles en la delimitación del significado que tienen los objetos encontrados en mi obra.

En *Jardín interior: mis capas de piel* exploré la noción del cuerpo, la casa, el jardín y el entorno natural como territorios expandidos de la propia interioridad que a su vez es el reflejo de un orden cósmico. En dicho ensayo logré aterrizar algunos de los conceptos que definen el aspecto más “espiritual” de mi búsqueda artística. La relación con la naturaleza como una sensación ambivalente de separación y pertenencia y el anhelo de un “paraíso terrenal” como uno de los motores que me guían.

Y finalmente *Memoria viva: archivo imposible*, el último ensayo que escribí, el que más se expandió y el que me resultó más complejo de delimitar, cuyo título fue de alguna manera premonitorio. Ahí pude aterrizar algunas ideas acerca del infinito tema de la memoria, el cual desde un principio me había planteado como eje de esta investigación pero hasta el momento de escribir este ensayo no había logrado delimitar lo que me interesaba explorar sobre el mismo. La memoria como un paisaje o territorio interior en constante movimiento en donde se encuentran entre sí las temporalidades de pasado, presente y futuro y desde el cuál nos es posible reconstruirnos tanto individual como colectivamente.

Visto en retrospectiva, este largo recorrido consistió principalmente en indagar a profundidad dentro de mi territorio interior y lograr detectar las fuentes de las que emana el caudal de imágenes y sensaciones que alimenta mis creaciones para entonces poder nombrar los conceptos, pensar en torno a ellos y reconfigurarlos a través del lenguaje plástico. Todos éstos, procesos que implican mucha paciencia, perseverancia, delicadeza y sensibilidad, y aportan una enorme satisfacción al ver concretados los resultados.

Al principio solamente sabía que me interesaba nutrir mis apreciaciones personales al aproximarme a la experiencia de otras personas para comprender mejor sus diversos hábitos y preferencias en torno a la gestión de sus cosas personales, así como la relación afectiva que tienen con los objetos que atesoran, para después comparar esos testimonios con una perspectiva cultural, social e histórica un poco más amplia. Sin embargo, en el trayecto descubrí muchas otras cosas que no había proyectado inicialmente y que, sin salirme de los ejes que tracé al comienzo, me llevaron a indagar otras temáticas y explorar con otros medios y recursos de expresión.

He podido constatar a lo largo de este proceso que las inquietudes y preocupaciones que me motivaron a emprender este proyecto son compartidas de diversas maneras por muchos otros artistas contemporáneos y en términos más generales manifiestan una reacción ante algunas de las contradicciones que nos aquejan actualmente. ¿Qué implicaciones a nivel estético y político tiene rescatar memorias perdidas de entre las ruinas y escombros, así como trabajar con desperdicios y poner la mirada sobre las cosas más desvaloradas o que de alguna forma pasan desapercibidas? Fue una de las preguntas que quise plantear en las últimas entrevistas que realicé y ahora quisiera retomarla para abordar las conclusiones a nivel más general de este trabajo.

En este momento no es difícil llegar a determinar hasta qué punto la cultura del consumismo y de lo desechable ha llegado a reconfigurar nuestra manera de relacionarnos con el mundo, en dicho sentido no me parece exagerado cuando se llega a comparar la influencia de la ideología del capitalismo con la que ha tenido el pensamiento religioso en otros momentos históricos, pues el reproducir los fundamentos del intercambio mercantil en nuestras relaciones interpersonales y en nuestros actos cotidianos no representa meramente una elección personal y consciente, sino que por el contrario, ésta alcanza estratos mucho más profundos de nuestra psique, razón por la que requiere un esfuerzo constante de razonamiento, análisis, reflexión y praxis el contrarrestar estas tendencias, mientras que, aún teniendo la intención de hacerlo, es posible que no logremos del todo salirnos de la lógica de explotación, saqueo y acaparamiento de recursos humanos y naturales, así como un consumismo irracional de bienes superfluos y rápidamente descartables que rigen nuestro mundo.

Siguiendo con esas reflexiones, una propuesta artística, por sí misma, no es capaz tampoco de revertir las dinámicas dominantes de producción, distribución, consumo y significación de las mercancías, los objetos y las cosas con las que nos relacionamos (las cuales son un reflejo de nuestras relaciones interpersonales y sociales). De lo que somos capaces es de agudizar nuestra mirada para poder “ver” más allá de lo aparente, de aplicar antidotos de contemplación y de asombro para contrarrestar los *efectos anestésicos* de la vida “moderna”, de entrenar nuestra sensibilidad para permanecer abiertos a otro tipo de diálogo con las cosas y

develar sus valores ocultos. Con esas estrategias y la utilización de diversos recursos de expresión plástica, poética y simbólica, podremos, tal vez, llegar a compartir algunas de esas experiencias con otros seres humanos. Gracias a ello surge la posibilidad de descomprimir el tiempo y abrir un espacio para que la imaginación pueda transformar lo ordinario en algo sorprendente. En dicho sentido, no son los objetos aislados, sino la manera en que se relacionan entre sí en un espacio y un momento determinados, lo que nos permite focalizar nuestra mirada y crear un micro-escenario que logre ser un vehículo para el ensueño.

Es por todas las razones anteriormente expuestas que, tal como le escribí en mi *declaración de artista*, hoy reitero que: “rescatar el valor de lo ínfimo, lo viejo y lo obsoleto representa un acto de resistencia ante la vertiginosidad con que se producen, consumen y desechan los objetos en el mundo contemporáneo”

Ahora bien, con respecto a los aspectos metodológicos, la investigación artística, tanto en el ámbito académico como fuera del mismo, es un campo que se está expandiendo velozmente en la actualidad y me parece que hacen falta más espacios de reflexión sobre la naturaleza, las fronteras y los alcances de la misma. La creación artística puede entenderse también como una forma de aproximación al conocimiento en la que se interconectan la sensibilidad con el intelecto y cuya influencia se debería de seguir expandiendo en proyectos educativos de diversa índole. En lo personal, después de concluir este extenso trabajo me he dado cuenta que he adquirido muchas herramientas para abordar las temáticas que me interesan desde esta perspectiva y me gustaría seguir desarrollando y refinando mis propias metodologías para continuar generando proyectos artísticos que me permitan profundizar en distintas capas de la realidad a través de la sensibilidad, el intelecto, el juego, la creatividad y la imaginación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABENSHUSHAN Vivian (2007), *Una habitación desordenada*, UNAM-Pértiga, DF, México.
- AGAMBEN Giorgio (2007), *Profanaciones*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina.
- ARRIARÁN Samuel (2010), *Filosofía de la memoria y el olvido*, Ed. Ítaca-UPN, D.F, México.
- ARRUFAT Antón (1997), *De las pequeñas cosas*, Ed. Pre-textos / AECl, Valencia, España.
- BACHELARD Gastón (1997), *La poética de la ensoñación*, FCE, México.
- (2013), *La poética del espacio*, FCE, D.F, México.
- BARRET-DUCROCQ Françoise (Dir.) (2002) *¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e historia*, Ed. Granica, Buenos Aires-Barcelona-México-Santiago-Montevideo.
- BELJON JJ (1993) *Gramática del Arte*, Celeste ediciones, Madrid, España.
- BENJAMÍN Walter (2005), *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid.
- (2007), *Obras IV*, Volumen 1, Ed. Abadía, Madrid, España.
- BLOM Philipp (2013), *El coleccionista apasionado: Una historia íntima*, Anagrama, Barcelona, España.
- BODEI Remo (2009), *La vida de las cosas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires-Madrid, Argentina-España.
- CLÉMENT Gilles (2007), *El jardín en movimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, España.
- CIRLOT Juan-Eduardo (1986), *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona.
- CONNOR Steven (2012), *Parafernalia, la curiosa historia de nuestros objetos cotidianos*, Ariel, Barcelona.
- ECO Umberto (2009), *El vértigo de las listas*, Lumen, Barcelona.
- DE OLAÑETA José J. (editor ), Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire y Rainer María Rilke, *De marionetas, juguetes y muñecas*, Ed. Centellas, Barcelona, España.
- DEYAN Sudjic (2009) *El lenguaje de las cosas*, Turner, Madrid.
- FONSECA Rodolfo (comp.) (2006) Fernando Pessoa, *Infancia sin fin*, fragmentos sobre la infancia, Ed. El naranjo, México.
- GALEANO Eduardo (1993), *El libro de los abrazos*, Ed. SXXI, Madrid, España.

- GUASH Anna María (2000), *El arte último del S. XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza/Forma.
- HERNÁNDEZ Navarro Miguel Ángel (2012), *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Ed. Micromegas, Murcia, España.
- KRAUS Arnoldo y Vicente Rojo (2011), *Apología del lápiz*, Ed Sexto Piso, Ciudad de México, México.
- (2016), *Apología de las cosas*, Ed Sexto Piso, Ciudad de México, México.
- KONDO Marie (2015), *La magia del orden: Herramientas para ordenar tu casa... y tu vida*, Ed. Aguilar, Madrid, España.
- LE BRETON, David (2011), *Caminar: un elogio, Un ensayo sobre el placer de caminar*, La Cifra Editorial, DF, México.
- LÓPEZ Caballero Carolina y Andrés Hispano (Dir.) (2014) *Metamorfosis. Visiones fantásticas de Starevich, Svankmajer, y los hermanos Quay* (Catálogo de exposición), La Casa Encendida/CCCB, Barcelona, España.
- LORENZANO Sandra y Ralph Buchenhorst (Editores) (2007), *Políticas de la memoria*, Ed. Gorla- Universidad del Claustro de Sor Juana, Buenos Aires, Argentina.
- MARCHÁN Fiz Simón (1986), *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Arte y Estética, Madrid.
- PAZ Octavio (2003), *El arco y la lira*, FCE, México.
- PÉREZ Antonio (2007), *Antonio Pérez: El objeto encontrado*, Fundación Antonio Pérez/ Diputación de Cuenca, Cuenca, España.
- PEREC Georges (2013), *Lo extraordinario*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, Argentina.
- PROUST Marcel (1981), *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, España.
- PUELLES Romero Luis (2005), *El desorden necesario, Filosofía del objeto surrealista*, Ed. Cendac, Murcia, España.
- RAMÍREZ Juan Antonio (1984), *El objeto y el aura (des)orden visual del arte moderno*, Akal, Madrid.
- RAND Harry (1994), *Hundertwasser*, Tashen, Italia.
- RESTANY Pierre (2003), *El poder del arte: Hundertwasser, El pintor-rey con sus cinco pieles*, Tashen, Alemania.
- ROSSI Paolo (2003), *El pasado, la memoria, el olvido*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- ROUSSO Henry, “El estatuto del olvido” en Barret-Ducrocq Françoise (Dir.) (2002) *¿Por qué recordar? Foro Internacio-*

- nal Memoria e historia*, Ed. Granica, Buenos Aires-Barcelona-México-Santiago-Montevideo.
- SIMIC Charles (1996), *Alquimia de tendajón*, UNAM, DF, México.
- SMITH Keri (2012), *Cómo ser un explorador del mundo, museo de arte vida portátil*, FCE-CONACULTA, México.
- SOLNIT Rebeca (2015), *Wanderlust: Una historia del caminar*, Ed. Hueders, Santiago de Chile, Chile.
- SVANKMAJER Jan (2012), *Para ver, cierra los ojos*, Ed. Pepitas de calabaza, Logroño, España.
- TAPIÉS Antoni (2008), *En blanco y negro: Ensayos*, Galaxia de Gutenberg, Barcelona, España.
- VERA Cañizares Santiago (2004), *Proyecto artístico y territorio*, Ed. Universidad de Granada, Granada, España.
- VILCHIS Esquivel Luz del Carmen (2010), *Libros de Artista. Teoría y Praxis Desde La Experiencia de El Archivero*, Ed. Palibrio
- VOLPI Jorge (2012), *El cerebro y el arte de la ficción*, Alfaguara, D.F, México.
- WARHOL Andy (1998), *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, España.
- WINNICOTT Donald (2008), *Realidad y juego*, Ed. Gedisa, Barcelona, España.

