



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COLECCIÓN PRIVADA: EL OBJETO COTIDIANO  
Y SU RELACIÓN CON EL QUEHACER ARTÍSTICO.

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

PRESENTA:  
GRACIA DORÉ LUÉVANO RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS:  
DARIO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>4</b>
<b>PRÓLOGO</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>1.CAPÍTULO UNO. EL OBJETO Y LA MEMORIA DEL ARTISTA</b>	<b>20</b>
<b>1.1 EL OBJETO CONTENEDOR</b>	<b>21</b>
<b>1.2 EL OBJETO ÚNICO</b>	<b>24</b>
<b>1.3 EL OBJETO REDIMIDO, CHRISTIAN BOLTANSKI</b>	<b>28</b>
<b>1.4 EL OBJETO Y LA IDENTIDAD, ANNETTE MESSENGER</b>	<b>40</b>
<b>2. CAPÍTULO DOS. EL OBJETO Y EL LUGAR</b>	<b>50</b>
<b>2.1 EL OBJETO Y EL CUERPO</b>	<b>51</b>
<b>2.2. EL OBJETO EN LO ÍNTIMO/HOGAR</b>	<b>64</b>
<b>3.CAPITULO TRES. EL OBJETO A TRAVÉS DEL DIBUJO</b>	<b>80</b>
<b>3.1 ARTEFACTOS Y CONTENEDORES, MEDIADORES ENTRE EL OBJETO Y EL SUJETO</b>	<b>81</b>
<b>3.2 PROPUESTA DE PRODUCCIÓN ENTORNO AL OBJETO COTIDIANO</b>	<b>89</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>128</b>
<b>FUENTES</b>	<b>142</b>

# AGRADECIMIENTOS

A lo largo de mi investigación hubo momentos en los que creí estar descubriendo cosas increíbles, así fueran cosas de mí misma. Pero, hay otros momentos en los que en medio de este proceso lo único que cupo fue la duda, ¿por qué hago esto? Y es ahí donde solo a través del otro viene el ánimo y el soporte. Muchos han sido cimiento y columna a lo largo de la construcción de esta casita.

Agradezco en primer lugar al que primero me restauró.

A mis maestros que aún en medio del ambiente gris me guiaron con ternura, a Darío Meléndez y Karla Rebolledo por ir abriendo caminos para que pudiera ver con otros ojos mi propia historia, a Ana Mayoral que brindó un espacio hermoso para el proceso de creación.

A mi familia, sé que estos procesos me han cambiado, pero esos cambios solo me han llevado a amarlos más. Gracias por su paciencia y por participar en mi obra, a pesar de ser expuestos en ella.

A mis compañeros de maestría, siempre fue un oasis compartir la vida con ustedes. En especial a Carlos que siempre me cuidó, a Noel hermano norteño y a David que simplemente es bien chido.

A Jorge Layón, mi Ginn Arias y Olinka bebé, gracias por su sabiduría y amor.

A mi comunidad, siempre estuvieron interesados en mi investigación, gracias por amarme, por darme una familia cuando más la necesité. A mis tíos y primos que soportaron un buen tiempo una bodega llena de cosas raras y a un pequeño monstruo que la habitaba.

A Daniel, Alejandro, Carlos y Débora; fueron mis primeros amigos en la ciudad y vivieron todo el proceso de entrada y salida. Los amo.

A Karla y David Sarmiento, mis padres adoptivos, me acogieron cuando me quedé sin beca ni casa. Siempre los pienso, siempre los amo.

A mis roomies, Sam, Madeleine, Betsy y Whitley. Gracias por ser mi red de apoyo más confiable.

A mis amadas a la distancia, Gaby, Angie, Ale y Ruby, nosotras sabemos lo que es la batalla, el amor a distancia y todo, todo.

Termino agradeciendo a la Universidad Nacional Autónoma de México, al PAD, gracias por brindar todo para que pudiera trabajar en esta investigación teniendo como única preocupación la investigación misma.

# PRÓLOGO

*Al recoger objetos de la vida cotidiana y despojarlo  
de su función utilitaria, Los objetos se vuelven  
poesía y cobran el sentido del ser amado*

Macher Nesta, Karen.

*Objetos sembrados, recuerdos desvanecidos.  
Relaciones entre la memoria, los objetos y las imágenes fantasmas.*

Un número considerable de sombreros sobre la pared. Tan distintos en sus tonos, en su mayoría discretos pero apropiados para una mujer bastante excéntrica. En apariencia no se ven demasiado usados, pero llevan algunas marcas del uso diario por tantos años. La gente puede heredar muchas cosas, pero no estos sombreros, en ello recae lo especiales que son para ti probablemente, aunque también es una responsabilidad enorme lidiar con las cosas que nos dejan los muertos, saber ubicarlos en el lugar adecuado en la casa, en el cuerpo y en la memoria... ahora yo tendré que saber qué hacer con estos recuerdos que me has heredado, colega, amiga y hermana. Existe siempre una nostalgia que se desprende de la relación entre el arte y nuestra vida personal y cotidiana, que pareciera no ser más que una construcción de memorias. Es especialmente interesante conocer cómo es que el arte puede hacerse cargo de esta relación y de la vida traducida en objetos, y partiendo de ello, lograr como espectador, identificar los aspectos simbólicos de las cuales se sirven las y los artistas para llevarlas al campo de la producción visual. La invitación que hace Gracia Doré en estas páginas, nos provoca indagar en nuestra

intimidad como individuos y seres sociales en relación a los objetos que nos rodean y condicionan.

“Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado” ARROYAVE RUÍZ, MARTA. Objetos de la Memoria en el destierro. El presente en el pasado.

Su trabajo, sus referentes y su voluntad quedan absolutamente plasmadas en las páginas de esta tesis. Para ella, la actividad artística conforma un proceso de búsqueda, construye un camino hacia el conocimiento y busca mostrarlo también mediante su obra. Al mismo tiempo, el eje conceptual de su investigación surge de cuestionamientos que busca resolver y que está relacionado inevitablemente con todos nosotros. Que de hecho somos nosotros mismos, la mente, la memoria y la materia, el pensamiento y el espacio, el cuerpo y todas sus relaciones e interpretaciones.

Me siento enormemente orgullosa del trabajo que Gracia ha logrado materializar después de aventurarse a vivir los procesos para descubrir diferentes presencias o ausencias compartidas en los objetos de lo cotidiano y que, seguramente, han detonado en un sin fin de preguntas que inevitablemente este proyecto se convierte en un ejercicio emocional.

ANGÉLICA CHÁVEZ BLANCO  
Artista Visual

# INTRODUCCIÓN

*Lo que vemos todos los días se nos vuelve algo normal, la gente, las casas, las vistas, los sonidos y los olores parecen desaparecer de la conciencia. Pierden aquello que las distingue. Una manera de quitarlo consiste en inventar un nuevo esquema, una manera fresca de ver algo corriente.*

Daniel Goleman

Observemos a nuestro alrededor, apreciemos los objetos con los que interactuamos en nuestra cotidianidad como algo más que espacios ocupados ¿qué forma tienen? ¿cómo los sentimos? ¿hacia qué recuerdos nos transportan en lo que apenas un cronómetro puede marcar un segundo? ¿De qué nos hemos perdido al llevar a cabo nuestra rutina diaria?

El objetivo de esta investigación está enfocado al estudio de los objetos de uso diario y la influencia que pueden tener dentro del proceso de creación artística, desde el espacio de creación hasta en la misma obra.

Presentaré aquí, al objeto cotidiano, como aquella cosa que miramos diario, que nos acompaña en nuestros trayectos o que nos espera en casa. Objetos que pueden ser desde algo muy utilitario hasta reliquias familiares, pero que en común tienen el pertenecer a nuestro día a día.

Los objetos son contenedores de características que nos definen. El tiempo y nosotros mismos los hemos hecho portadores de las anécdotas con las que hemos construido nuestra propia identidad, de recuerdos tan tangibles como el mismo objeto pues están siempre

presentes; lo que atesoramos habla de nosotros, sobre qué valoramos y por qué.

El objeto ha venido a ser un gran recurso en el arte ya que además de que podemos utilizarlo para ubicar ciertas obras en un contexto histórico, social, económico, religioso y territorial, también podemos saber lo que el artista atesora, sus valores, memorias y emociones ya que constantemente recurre a este dotándolo de significado.

Hemos usado al objeto como portador de diversas cargas emocionales, sentimentales, de memoria, de reflexión, y el artista ha sabido echar mano de todas estas cualidades intrínsecas en el objeto, poseedor de numerosos significados a los que el artista ha recurrido haciéndolos presentes en su producción.

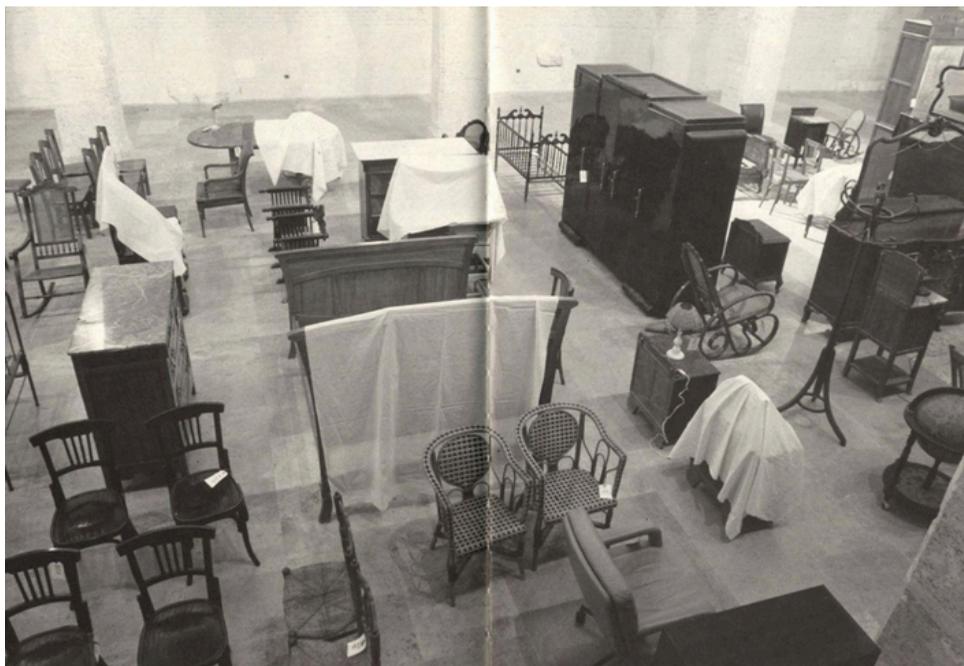
¿De qué manera el objeto cotidiano aporta elementos a la creatividad en la producción dibujística? al pensar en las cosas que son valiosas para cada uno de nosotros podríamos resolver esta pregunta. Sin embargo, a través de esta investigación veremos cómo por medio del dibujo podemos desarticular al mismo objeto para poder, a través de sus partes, llevar a cabo un análisis de éste. El objeto es cultura, cargado de un previo diseño buscando satisfacer alguna necesidad del hombre. No obstante, no todos los objetos tienen, después del propósito utilitario, la aspiración llegar a ser un tesoro.

A partir del primer capítulo de esta investigación abordaremos al objeto desde la mirada de dos artistas clave para esta investigación ya que recurren tanto dentro de sus procesos de creación como en la misma pieza a desarticular, ya sea al objeto, la memoria o el archivo: Christian Boltanski desde el objeto- archivo y Annette Messager con una mirada hacia el objeto-memoria.

Pensemos, por ejemplo, en las piezas de Christian Boltanski: *Inventaire des objets Avant appartenu à une vieille dame* (1973-1974) ¿Qué hizo



cada participante, ya que, como parte de la obra, Boltanski, pidió a los dueños de cada objeto grabar las memorias contenidas en cada uno de estos, así, a la par de los muebles y juguetes expuestos se reproducía un audio con las historias que cada objeto poseía.



Christian Boltanski *Compra-Venta*, 1998, instalación de audio y muebles obtenidos de los ciudadanos de Valencia, edificio de l'Almodí, Valencia, España.

Cercana a Boltanski, Annette Messager despliega su producción desde el objeto buscando para él, una redención, por lo que también trabaja con estos objetos considerados “menores”, objetos cotidianos, de materiales pobres, efímeros, por lo que se ha relacionado su obra con el art brut y el art povera.

Abordando su obra desde lo autobiográfico, toma cada objeto y cada material sin temor a representar cada una de sus personalidades, la



Annette Messenger, Remains (Family II), 2000.

que representa a la familia como en la pieza Remains, otra, la mujer que seduce y también, la que alza la voz por la justicia social. Cada una de las facetas ha sido develada en los procesos relacionados con el objeto.

La artista echa mano del objeto desde el coleccionismo y la repetición, desde una acumulación artística. La misma Messenger dice “Busco poseer y apropiarme para mí misma la vida y sus acciones. Constantemente inspecciono, colecciono, ordeno, clasifico y reduzco cualquier cosa a numerosas colecciones de álbumes”. (Guasch 2011).

Al pensar en cómo el artista echa mano del objeto volvemos a las preguntas ¿en qué momento el objeto se transforma? ¿En qué punto pasa de estar inerte en un bodegón a la interacción con el público, al descontextualizarse montado en un banquito o al pasar de ser un objeto olvidado en una banqueta a un readymade? A través del transcurrir de la historia y del arte, el objeto, es tomado en función de lo que el artista busca comunicar. Por ejemplo, pensemos en una silla,

pero no cualquier silla ¿qué tal una silla barroca? Tal vez imaginemos una silla pesada y cargada de detalles, pero sería una silla diferente si la ubicamos en tiempos del art nouveau en el diseño de los muebles con elegantes decorados orgánicos o la simplicidad del objeto en el arte minimalista.

Los objetos existen en función del discurso, pero, también estos pueden convertirse en símbolos dentro de la misma pieza como es el caso de la pieza One and Three Chairs de Joseph Kosuth, Pero, ¿de qué manera el artista ha abordado el arte a través de los objetos para que dejen de ser como diría Arthur C. Danto una “mera cosa” a ser arte?



Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.

Después de estos antecedentes al llegar al segundo capítulo nos adentraremos en las propiedades del objeto cotidiano y cómo habita en el quehacer artístico, en la construcción de identidad, de iconografía y simbolismo. Por lo cual podríamos arribar a este punto viendo a este objeto como lo consumido por el artista, algo a lo que puede recurrir en función de impulsar su proceso creativo.

Cuando pensamos ¿Qué consumen los artistas? ¿Qué factores cotidianos influyen en sus procesos creativos? Debemos primero ubicar al artista como alguien que para crear necesita también ser alimentado por un sin fin de experiencias donde entra el mismo andar diario.

Los artistas que expondré en esta investigación producen a partir de una cotidianidad donde entra el objeto, no como único protagonista, hay que aclarar que no es el fin de la investigación darle un pedestal afirmando que, el objeto, es la única influencia dentro del quehacer artístico, más atinadamente busca clarificar los alcances de éste dentro del arte, cómo es tomado por el artista y por qué constantemente recurre a él.

Desde aquí abordaremos la influencia del objeto en dos puntos principales los cuales se diferencian por los espacios en que el objeto cotidiano se encuentra:

### *Desde el cuerpo.*

Donde el objeto está en conexión directa con nuestra corporalidad. y que desde pensamientos Heideggerianos (Heidegger 1994, 127) busca ser habitado, busca proteger. Podemos pensar, por ejemplo, en nuestra ropa, nuestros zapatos, incluso la mochila que cargo, todos estos objetos buscan expandir, a manera de un órgano más, la misma construcción que hemos creado de nosotros mismos.

## *Desde lo íntimo/hogar.*

El estudio del espacio creado, se enfocará en esos lugares que el artista ha construido ya sea para habitarlos o para crear, por esto mismo nos enfocaremos en el estudio de su hogar y de su taller.

En estos lugares íntimos el objeto cotidiano es una influencia constante sobre el creador, y no sólo aparece como un objeto individual, sino que crea una atmósfera total, una acumulación de cosas que, como explica Bachelard (2000, 93), nuestra corporalidad usa para crear un refugio.

El objeto dentro del espacio creado contiene una gran carga de recuerdos y significados, que, dependiendo de su mismo acomodo, van generando la atmósfera que el artista proyecta de sí mismo.

A lo largo de estos dos apartados iré introduciendo ejemplos de artistas que funcionan desde el utilizar el objeto cotidiano, que sus procesos creativos van de la mano de desarticular algo tan íntimo como es la casa, para plantear discursos que van mucho más allá de lo privado.

Es inevitable pensar en la influencia de los objetos y cómo éstos son de gran valor iconográfico en la obra de diversos artistas como Arthur Bispo do Rosario, quien al ser ingresado en un hospital psiquiátrico recurrió a la producción creativa a través de objetos cotidianos. En la obra de Christian Boltanski y Song Dong quienes mantienen la vívida memoria de los horrores de la guerra a través de los objetos en sus piezas, entre otros artistas que se han detenido a llevar más allá de la mirada o de lo obvio al objeto y tomándolo se apropian de él, lo transforman, dejan que el objeto tome poder sobre la obra al depositar en ella toda esa carga que seguramente el mismo artista había puesto en ellos en el pasado.



Analizar nuestra cotidianidad a través del dibujo enriquece la investigación ya que el alcance de éste es enorme al considerarlo una especie de huella digital, nuestro trazo habla mucho de nosotros.

La disección a través de dibujo dirigirá los procesos de la memoria, un proceso dibujístico que implica desarmar para volver a armar, tal como un tangram o un rompecabezas, siempre de la mano del objeto, midiendo la magnitud de éste en el dibujo y, al contrario: el dibujo influenciando sin límites a todo lo que el objeto haga reminiscencia o presencia.

Así, mediante diversos acercamientos a la memoria y al dibujo, es que podemos concordar con la siguiente afirmación: “Even if I write my name I am drawing”<sup>1</sup> (2013). En efecto, el dibujo no se limita a representar la figura humana o motivos paisajísticos, como tampoco constituye únicamente el recurso para proyectar una escultura o pintura. Por el contrario, el dibujo rebasa cualquier formato y se expande a través del cuerpo y del espacio abierto; el dibujo desborda también el carboncillo y al grafito para utilizar toda clase de pigmentos alternativos. En suma -como decía Zumdick-, el dibujo se extiende en la escritura, el bordado o el trayecto cotidiano.

Y es así como a través del objeto mi dibujo buscará también este escape, esta alternativa de seguir marcando un territorio el cual cada vez es más amplio, con más posibilidades. Ligaré mi producción a las practicas del collage, del bordado, de la instalación, del ensamble y del libro de artista, experimentando con mis propios objetos de valor, aquellos que han escapado de mi atención, buscando darles esta redención, de dejarlos de ver como algo corriente.

---

1\_ Incluso cuando escribo mi nombre estoy dibujando. Traducción propia.



**CAPÍTULO UNO**

# **EL OBJETO Y EL ARTISTA**

## 1.1 EL OBJETO CONTENEDOR

*De mi esférica idea de las cosas,  
parten mis inquietudes y mis males,  
pues geoméricamente, pienso iguales  
lo grande y lo pequeño, porque siendo,  
son de igual importancia; que, existiendo,  
sus tamaños no tienen proporciones,  
pues no se miden por sus dimensiones  
y sólo cuentan, porque son totales,  
aunque esféricamente desiguales.*

Pita Amor  
*Yo soy mi propia casa.*

Al comenzar su proceso creativo, el artista puede reconocer de dónde será impulsada su producción. Puede ser a partir de referencias esto se da por ejemplo en creadores que sostienen su obra de la observación directa al trabajar con un modelo, buscar en libros, internet u otros medios producción de artistas que sirvan como influencia o, de una manera muy similar, siendo influenciados directamente por otras manifestaciones artísticas tales como la danza y el teatro. Otros de una manera contraria parten de la conceptualización/lectura, por escritos y manifiestos filosóficos, psicológicos, antropológicos, etc.

Otras vías son el intercambio de ideas al trabajar de una manera más colectiva; de la inmediatez de los soportes y materiales, de la experiencia (vivencial/viajes/registros) dónde aparecen por ejemplo los libros de artista o libros de viaje y, por último, de la contemplación o de la misma introspección del cotidiano.

Dejo la introspección/cotidianeidad al último precisamente porque constantemente me pregunto: ¿qué pasa cuando la vivencialidad no está reflejada en nuestra obra, cuando debería, si no ser igual, rebasar o enaltecer la experiencia cotidiana?

Habitualmente asociamos la cotidianidad con algo negativo, algo que es monótono y que perteneciendo a este sistema de enajenamiento nunca podremos salir de él, sin embargo, nos encontramos en la búsqueda constante de un escape (aunque sea uno momentáneo) de esta realidad. Nuestros escapes son de lo más variado y muchas veces la represión y evasión de tanta realidad produce en nosotros monstruos como aquellos que atormentaban a Goya a la par de su proceso creativo al hacer los grabados de Los caprichos. Somos tan solo caballos del mismo carrusel que sigue girando sin llegar a ningún sitio, no obstante, anhelamos esa salida y es en esos pequeños momentos del día, donde a manera de despertar tenemos nuestros momentos de libertad donde podemos a través de una especie de exorcismo darle forma a esos monstruos, identificándolos, reconociéndonos con ellos y a través de la creación hacerlos reales para otros, es el mismo monstruo de la cotidianeidad lo que nos hace ser igual al otro, nuestras sombras suelen parecerse mucho.

Podemos ver entonces que la relación entre el objeto y el sujeto tienen un claro acercamiento, ambos están en una continua narración del otro. Haciendo referencia a La gaya ciencia Nietzsche dice «Basta considerar la ciencia como una humanización relativa de las cosas; aprendemos a describirnos a nosotros mismos de una forma cada vez más justa, al describir las cosas y su sucesión (Nietzsche 2002, 35) ».

Es hacia este pleno saber que la pieza busca entrar a un pequeño fragmento de nuestro cotidiano (o viceversa) para llevarnos a la reflexión cada vez más consiente de los motivos y acciones que nos

mueven, como una manera de sacar esos monstruos que se van acumulando.

Así el objeto viene a cumplir con la tarea de ser un contenedor de ser sobre quien recaiga la acumulación de esas sombras, pero que nos ayuda a digerirlas al dar otra cara, una más noble y dispuesta a llevar esa carga de memoria que, lejos de ser memorias grises, también son memorias de encanto o recuerdos llenos de regocijo, pero no por eso menos potentes o pesadas.

De esta manera el artista puede echar mano de este plano gris de la cotidianidad y redimirlo, trabajando con la figura y el fondo (McLuhan 1995, 49), de manera que el “centro” sea algo perdido, donde no haya jerarquías de importancia entre el ambiente y el objeto, que vaya hacia preguntarse ¿qué hay en el fondo? En el fondo de la obra, pero que va más allá, hacia el fondo de nosotros mismos.

## 1.2 EL OBJETO ÚNICO

*Tout objet historique est fetiche*

Merleau-Ponty

El objeto ha sido portador a través de la historia de innumerables giros, desde lo meramente comercial y utilitario hasta depositario de la historia humana, a pesar de, vamos a enfocarnos hacia un objeto “único” dónde este sentido no es impuesto por atributos formales o cualidades materiales sino que su valor reside en el plano emocional, sentimental y vivencial que le ha sido impuesto por la memoria (podría bien ser un objeto o cosa fabricado en serie, no obstante, será “único” o “especial” por el atributo de la experiencia y recuerdo). Al referirnos a este tipo de objetos podríamos hablar también de objetos fetiche, objetos que han pasado por las cuatro etapas que describe William Pietz en El problema del fetiche (Pietz 2010) donde se identifican claramente como un objeto o cosa pasa de ser algo cualquiera a ser un objeto único:

Para elaborar una teoría del fetiche, uno tendría entonces que adoptar las siguientes categorías como fundamentales: historicización, territorialización, reificación y personalización.

Desde el primer punto que es la historicización el objeto comienza a cumplir el papel de contenedor ya que empieza a depositarse sobre él una memoria, algo irrepetible y que por ser éste el testigo del suceso actúa como relator de lo ocurrido.

Luego, después de ser un objeto que ha pasado por la historicización, continuamos con la territorialización que es un proceso donde el objeto, además de ser un contenedor viene a construir un espacio, ya sea dentro un espacio público, en el hogar o en nuestro mismo cuerpo. El objeto se convierte en un punto de partida, en un indicador de donde se edificará, una especie de piedra angular a partir de la cual el espacio comienza a distribuirse. Y no me refiero al objeto como un antes del espacio, el espacio existe, pero el objeto le da forma, lo hace dimensionable al darle una escala (más adelante en el segundo capítulo ahondaré en los conceptos de espacio y objeto).

En un tercer momento: la reificación, es tal cual una sobrecosificación y es en este caso cuando sublimamos tanto un objeto que podemos brindarle humanidad o vida, es cuando no sólo este objeto cumple con ser un contenedor de memorias, sino que ahora su carga simbólica es más fuerte, es valorizado e identificado como “El Objeto” que ahora es puesto en una vitrina o escondido debajo de la cama. Incluso al pasar por este proceso de reificación podemos caer en conductas de repetición y comenzar a coleccionar o acumular otros objetos con sus mismas características, sobre todo si ese objeto que detonó esa reificación está ausente

Por último, la personalización casi a la par de la reificación, aparte de dotar de vida al objeto le da identidad y ánimo, por ejemplo, al poseer la caja metálica de la abuela este objeto que nos recuerda a aquella persona, se convierte en ella misma.

El objeto pasa a ser una especie de muñeco vudú, creemos que posee emociones reales, esta carga numinosa de la que autores como el psicoanalista suizo Carl Gustav Jung han echado mano para hablar

---

2\_ Numinoso –sa adj. Perteneciente o relativa al numen como manifestación de poderes religiosos o mágicos.

sobre aquella carga animosa o espiritual de cada ente (no solo del objeto).

El artista o creador está siendo constantemente influenciado por estos objetos únicos que le rodean o que pertenecen a sus espacios o mis-

mos ambientes de creación, no podemos separar la obra de la experiencia vivencial del creador, continuamente, ya sea de forma muy obvia o como apenas ligeros destellos, aparecen todas estas memorias que están también contenidas en los objetos y que al estar presentes dentro del espacio de creación del artista, se convierten en susurradores de recuerdos al momento de la creación.

¿Pero qué son todas estas cargas de memoria y recuerdos sino el mismo artista? solemos ver al otro ya sea un objeto o persona como algo ajeno, no sabemos que nos une a ellos, qué genera este valor o apego y no es más que nosotros mismos depositados en ellos.

Sin embargo, no sólo existen los objetos únicos a partir de la experiencia directa contenida, a muchos nos ha pasado entrar a una tienda de antigüedades y de “la nada” establecer un fuerte vínculo con alguna cosa. Como ya mencionaba anteriormente dentro del proceso de hacer único un objeto estas mismas características son buscadas en otros, la causa son las mismas memorias buscando multiplicarse y es en estos momentos en que vemos conductas de coleccionismo o acumulación en las que podemos parar y reflexionar en porqué este objeto está significando tanto para mí, qué símbolos carga, qué historia me hace repetir.

El objeto de maneras muy diversas nos está continuamente influenciando y es desde la intimidad que encontramos este espacio para las dinámicas de reconocimiento. Esta dinámica es identificable en un sin número de creadores y sus obras. La misma obra de arte

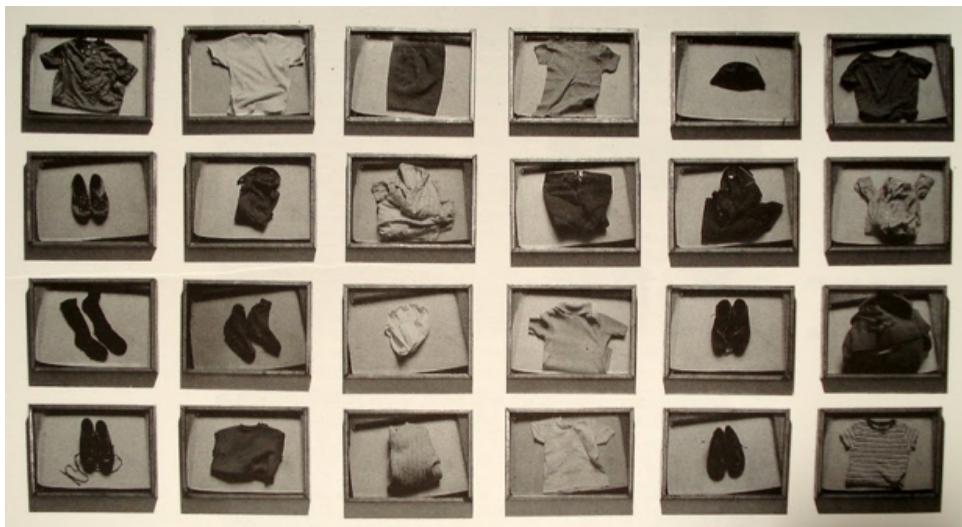
viene a ser depositaria de las experiencias (por mínimas que sean) del artista pues llegan a convertirse en el mismo fetiche u objeto de deseo.

A continuación, reflexionaremos en la obra de dos artistas que considero importantísimos en esta investigación por dos principales razones. Primero, porque trabajan desde el objeto cotidiano y la memoria y la segunda razón reside en que los materiales que usan llegan a ser el mismo objeto manifestándose más allá de una bidimensionalidad, donde el trazo, desde el dibujo, está presente a través de hilos, escritos, trayectorias, a partir de un dibujo que disecciona y nos deja ver al objeto parte por parte, que desmenuza las memorias que hay contenidas en cada uno para luego volver a armarlo formando un nuevo esquema. Una manera de recurrir al dibujo donde parte de él mismo, desde el objeto como influencia cotidiana hasta el mismo objeto dentro de la obra, depositario del concepto o como el sujeto principal.

### 1.3 EL OBJETO REDIMIDO, CHRISTIAN BOLTANSKI

*[...]si no hay símbolo que no esté cargado de materialidad y por lo tanto dotado de una existencia propia, no hay tampoco fetiche, no hay objeto llamado fetiche, que no esté dotado de vida, es decir, de cierto poder de relación.*

Marc Augé  
Dios como objeto (1998)



Christian Boltanski, Les Habits de François C, 1971, Ensemble de 24 fotografías.

Para Carl G. Jung, la conciencia que tenemos de nuestra propia identidad es una historia que nosotros mismos nos contamos (en el caso de la identidad individual) o que la sociedad nos cuenta (en caso de nuestra identidad colectiva).

La construcción de la identidad individual se apoya en momentos de autoconocimiento, aunque estos momentos pasan inmediatamente, desaparecen. Para Jung la memoria es una especie de banco que unifica a todos esos múltiples Yo que nos conforman. Dicho de otro modo, es por medio de la actividad de la memoria que éstos se unifican.

Hay arte que en su esencia es un fetiche (lo haya designado así el artista o no), es un arte que se ha convertido en un objeto de deseo que lleva en sí mismo la carga de la historia del artista y por ende de la sociedad (pues todos somos un producto de nuestro tiempo). La definición que nos da la RAE por fetiche es: m. Ídolo u objeto de culto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos; no obstante, me siento más de acuerdo con la definición que leyendo a Deleuze encontré, él precisa “el fetiche es el objeto natural de la conciencia social como sentido común o como reconocimiento de valor” (Deleuze 1972, 269). El fetiche existe encarnado en el mundo como objetos materiales cargados de significados capaces de conmover a uno o más individuos de una forma intensamente personal, desde un monumento que produzca una melancolía a nivel nacional, una bandera que enarbole una lucha, un parque, una cruz en medio de una antigua iglesia, un talismán, una ofrenda de día de muertos, un anillo, un relicario encontrado en un mueble antiguo, un zapato, una vitrina, un chaleco, un pueblo fantasma, un mural de Ericailcane o uno de Camarena.

De la misma manera, la obra de Christian Boltanski retoma estos objetos que aparentemente carecen de un valor económico o histórico

---

3\_ Ericailcane es un artista italiano quien generalmente recurre al mural como herramienta de denuncia político-social.

y los dota de significado, los redime<sup>4</sup> de manera que no sólo su historia está contenida en estos objetos sino que la historia de la humanidad puede verse a través de ellos; no podemos estar frente a estos monumentos, frente a estos altares y memoriales y permanecer indiferentes incluso a nuestra propia historia, “el artista desmantela la noción preciosista que muchas personas tienen sobre la historia y crea nuevos caminos para aproximarse a ella” (Ortega 2016).

La redención implica dos papeles, el redentor y el redimido en medio de un acto de rescate. Sin embargo, en el caso del arte, el artista desarrolla un papel donde con otra mirada ve al objeto y en medio de este proceso de redención no solo rescata a este, sino que se salva a sí mismo, solo por el simple hecho de que este objeto representa sus propias memorias.

A través de fotografías de personas desconocidas para nosotros, de cajas que no nos revelan lo que hay dentro de ellas, con esta atmósfera lúgubre Boltanski nos lleva a crear una historia alrededor de estos objetos que antes fueron parte de la construcción de él mismo. Fotografías de una cotidianidad, de personas que en alguna etapa de su vida fueron recurrentes u otras tantas de personas que nunca conoció y que ahora vienen a ser parte de una construcción más grande.

Hablando sobre sus procesos, Boltanski dice:

Creo que los tiempos de creación en una vida no se dan tan a menudo, pienso que hay muy pocas ocasiones de creación, y que los tiempos de creación se dan siempre en un periodo importante de tu vida... Para mí, toda mi vida es como si hubiera hecho un viaje cuando era joven, y después, sólo se puede hablar de ese

---

4\_ La definición de redención desde la perspectiva judeocristiana es la de rescatar algo de la esclavitud o librarlo de una situación de pena. A lo largo de esta investigación será un verbo clave en la dinámica que establezco entre el objeto y el artista.

viaje de diferentes maneras. Lo que quiero decir es que se puede hablar de la comida, del lugar a donde viajaste, se puede hablar de la gente que conociste, se puede hablar del paisaje, pero siempre es el mismo viaje. Y, de hecho, en toda mi vida sólo he viajado una vez, sólo he hecho un viaje. (Boltanski 2016)

Ese viaje va a través de las mismas preguntas ¿Por qué tenemos que desaparecer? ¿Por qué la gente puede matar? ¿Es azar o destino? (Es a través de la misma práctica de introspección que Boltanski utiliza para redimir al objeto que he visto una relación con mi propio proceso, del cual más adelante podré hablar más ampliamente en el tercer capítulo.)

Podemos ver nuestra vulnerabilidad al responder esas preguntas reflejada incluso de una manera tangible en nuestros objetos.



Christian Boltanski, *No man's land*, 2010, instalación de medios mixtos  
(grúa de 60 pies de altura, pilas de ropa y cajas de metal.)

Boltanski lo hace evidente al confrontarnos con su pieza *No man's land*, esa grúa que con su gran tenaza va tomando cada una de las prendas apiladas una sobre otra, una a una va tomando al azar (o por destino) cada prenda, nos reflejamos porque son estas mismas interrogantes las que han pasado si no es por todos por la mayoría de las personas, y no podemos más que retomar estas cuestiones, tal vez con lo que creemos que es una respuesta.

*No man's land* fue una instalación hecha en Park Avenue Armory en Nueva York, la instalación consistió en un total de treinta toneladas de ropa usada y tres mil cajas de metal. Las cajas servirían para crear una pared que dividiría la instalación del bullicio externo y dentro, en lo que serían cincuenta y cinco mil pies cuadrados repartidos en parcelas y en una montaña central las treinta toneladas de ropa usada la cual es tomada por una gran grúa con una garra, tal como en los juegos de feria donde puedes con una palanca manipular la garra buscando atrapar un oso de peluche.

En una entrevista de *Art in America*, Boltanski habla de su pieza y refiriéndose al por qué de las prendas de vestir dice: “Se usa ropa. Siempre me he imaginado que la ropa usada y una foto de alguien y un cuerpo muerto son casi lo mismo. Son todos los objetos relacionados con la persona desaparecida.” (Cash 2010)

No sólo es la disposición de la ropa o la ropa en sí misma sino el valor que cada prenda tiene por la memoria impregnada en ella, al estar alrededor de estas parcelas que hacen referencia a “los vivos”, la grúa va tomando una a una cada prenda y depositándola en la gran montaña, que vendría a significar “la muerte”.

Al mismo tiempo dentro de la instalación se reproducen los latidos recolectados por Boltanski alrededor del mundo, sesenta y cinco mil latidos, que junto con la grúa van creando un ambiente de campo de

concentración y de incertidumbre, pero, sobre todo de humanidad.

¿Tendría el mismo efecto esta instalación si las toneladas de ropa fueran ropa nueva? Por supuesto que no, el objeto al ser un contenedor de memorias, ya sea desde una memoria olfativa (el olor impregnado en la misma ropa) o de textura (desgarres o manchas) dota al objeto de riqueza emocional y sentimental, ¿cuántas veces nos hemos quedado con alguna prenda de algún ser amado y al abrazarla poder sentir, aunque sea por un instante su misma presencia?, casi tan fuerte como al ver su foto o leer una carta vieja. Así, en No man's land, no sólo nos transportamos hacia aquel ser querido que se ha ido, podemos vernos a nosotros mismos esperando a que la garra nos escoja.

A pesar de que no toda la ropa que Boltanski utiliza en la pieza son prendas que el haya usado o sean de su familia, son objetos con los que logra generar esa conexión personal, es el objeto evocador de la memoria del que parte su producción ya que los objetos en sí mismos llevan su propia carga (emocional, sentimental, memorial, iconográfica) y a pesar de que el objeto con el que el artista este trabajando no sea exactamente aquel de su infancia o el reloj de su abuelo, hay otros objetos que pueden remontarnos a esa época, objetos que podemos encontrar muy similares ya sea por el diseño, el material, la antigüedad o simplemente aquella numinosidad con la que cargan e inexplicablemente nos remontan a manera de déjà vu a otro momento.

Sobre la selección de la ropa en sus piezas Boltanski escribe

La ropa apareció en mi trabajo como algo muy evidente, establecí una relación entre vestimenta, fotografía, y cuerpo muerto. En mi trabajo siempre hay una relación entre el número y el individuo: cada uno es único y, al mismo tiempo, el número es gigantesco. La ropa es, para mí, una manera de representar mucho, mucha

gente. Como las fotografías. Cuando hice la primera pieza en mi taller, honestamente, no creo que haya pensado en la ropa de la Shoá. Sin embargo, es algo totalmente evidente, aunque no creo haber tenido esa idea al comienzo. No obstante, lo pensé bastante pronto (Boltanski y Grenier, 2011:125).

Así como nosotros nos vemos representados en la obra es, antes que nada, el autor el que se identifica en su propia producción. Anteriormente habíamos visto cómo Boltanski hablaba de haber hecho un viaje y que simbólicamente toda su vida había sido ese mismo viaje. Cuando vemos sus piezas y no solamente en *No man's land*, Boltanski continuamente se ve autoreferenciado en su producción, su único viaje seguro fue aquel viaje que su familia hizo al huir de la persecución nazi, ese desplazamiento marcó a su familia y lo marcaría a él también.

Como artistas solemos estar dentro de un ciclo, de un solo evento o en su defecto cada cierto tiempo volver a este. En el caso de Christian Boltanski siempre es más desde una autoficción, dice la doctora en Letras Leonor Arfuch «donde la figura del yo se difumina en otros personajes o realiza ese “ponerse fuera de sí mismo” que Bajtín (1982) llama extopía, no como un “otro yo” sino en un desdoblamiento objetual no desligado de una investidura afectiva». (Arfuch 2013, 40)

Son piezas como *Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance. 1944-1950* (Búsqueda y presentación de lo que queda de mi infancia 1944-1950) (1969) las que muestran esta manipulación de la autobiografía la cual raya el límite del archivo y la ficción, pudiendo bien, catalogarlo dentro del falso documental.

Boltanski comienza a partir de los años sesenta con algo que sería cada vez más evidente en la tendencia artística: el espacio autobiográfico a través de la documentación y el archivo dentro de la obra.

Describe Arfuch:

...trabajaba (refiriéndose a Christian Boltanski) con series, inventarios, archivos, en una especie de “automuseificación” con la fotografía y los objetos, que era en verdad un desafío a la temporalidad y la fugacidad –y, por ende, a la muerte: “El arte es una forma de evitar la muerte, la fuga del tiempo. Todo el trabajo de archivo que hago, esa voluntad de conservar huellas de todo, traduce un deseo de detener la muerte” (Boltanski y Grenier, 2011:69)-. (Arfuch 2013, 41)

Es en ese momento en que la pieza se convierte en fetiche cuando ha llegado al punto de la personalización y nos vemos reflejados en ella, la obra de Boltanski representa, hasta cierto punto, una especie





**Fig. 1 (página anterior) y fig. 2: Parte del libro de artista Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance. 1944-1950. 1969**

de investigación sobre la naturaleza y la psicología humanas, sobre la vida que persiste y que a pesar de dar muestras de una energía aparentemente inacabable declina, cesa poco a poco.

En muchos casos los personajes de la obra de Boltanski son anónimos, y en muchos otros él mismo es el sujeto de esa investigación, es el mismo artista quien, cual espécimen, se somete a los más extraños procesos. Como sea, es una obra profundamente existencial con la que muchos pueden identificarse (Ortega 2016)

Tomar el objeto más familiar, con el que nos cruzamos a diario o el que



CHRISTIAN BOLTANSKI: Inventario photographique des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford.

Christian Boltanski, Inventario des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford  
(Inventario de objetos que pertenecieron al joven de Oxford.), 1973.

existe dentro de nuestra casa desde que tenemos memoria o incluso, un objeto con el que más de uno guarda un afecto<sup>5</sup>, estos son los objetos con los que Boltanski va trabajando y es esta misma práctica la que muchos artistas, donde me incluyo, desarrollamos un proceso creativo. De una manera consciente o inconsciente hacemos a estas cosas constantes testigos de nuestra rutina y toma de decisiones. Estas posesiones han evolucionado junto con el ser humano como también

la relación que se guarda entre ellos, pues, desde una historia temprana, el objeto no ha sido únicamente como lo vería Marx de una “ideología utilitaria”. Las investigaciones del antropólogo y sociólogo Marcel Mauss muestran que, en las sociedades primitivas, la “cosa” no es nunca simplemente objeto de uso, sino que, dotada de un poder, de un maná<sup>6</sup>, a semejanza de los seres vivos, está profundamente intrincada en las esferas religiosas. (Mauss 1969)

---

5\_ Con esto me refiero a objetos que no solo son importantes para una persona, sino que son resguardados y amados por toda una familia como podría ser la vajilla de la abuela; por una comunidad, al pensar tal vez en algo más religioso como los objetos dentro de una parroquia o incluso

6\_ Para el filósofo estructuralista Marcel Mauss la noción de mana se considera como íntimamente ligada a la cualidad indefinible del ‘prestigio’ en el sistema del regalo. Este prestigio socialmente reconocido atañe tanto a las personas como a las cosas, pero ni a todas las personas ni a todas las cosas; tal como explicita Mauss, los objetos de consumo corriente se reparten mediante el sistema de regalo, pero hay un tipo de objetos (las cosas de valor de la familia, como los talismanes, los cobres, platos y cucharas blasonados, las telas bordadas, las pieles, etc.), que no se ‘regalan’ (no entran en el sistema de regalos ni son objetos de consumo), sino que se transmiten o prestan, esto es, se heredan (“entre los kwakiutl, aunque alguno de estos objetos aparezca en el potlach, no puede cederse”), a fin de que permanezcan entre la familia. Estos objetos poseen la consideración de ‘cosas sagradas y sumamente valiosas’, y la posesión de éstos hace también sagrado y venerable a su dueño.

“El conjunto de estas cosas preciosas constituye el caudal mágico que generalmente es idéntico al del donante y al del beneficiario y también al del espíritu que ha donado al clan estos talismanes o al del héroe creador del clan, a quien el espíritu se los ha dado.”  
Dicho de otra manera, esos objetos y esas familias que los conservan poseen mana. El mana es una fuerza, un ser, una acción, una cualidad o un estado: “es decir, es a la vez un sustantivo, un adjetivo y un verbo.” (Mauss 1979, 206)

Esta redención del objeto al dejar su uso en un plano secundario y tomar la posibilidad de experimentar una relación con las cosas que vaya más allá tanto del goce del valor de uso como de la acumulación, contrario a lo que desemboca en la obra de Christian Boltanski, los objetos recolectados en coladeras, aquellos objetos perdidos o que han sido despojados de un valor de uso como de memoria-afecto, el artista los toma y los redime al depositarlos dentro de un contexto de valor, de apreciación, de buscar en ellos una historia, ubicándolos en un espacio reificado al momento que es portador material de una memoria (aunque no la conozcamos) y personalizado desde el momento en que se refleja en él y donde el espectador también llevará un proceso similar.

## 1.4 EL OBJETO Y LA IDENTIDAD, ANNETTE MESSEGER

*Busco poseer y apropiarme para mí misma la vida y sus acciones.  
Constantemente inspecciono, colecciono, ordeno,  
clasifico y reduzco cualquier cosa  
a numerosas colecciones de álbumes.*

Annette Messager.



Annette Messager, *Historia de las tres noches blancas*, 1990, Instalación, escultura, ropa, madera, acrílico, fibras vegetales, papel, metal, tinta y lápices, enmarcados en tres partes.

La artista Annette Messenger explora desde diferentes visiones la creación de singulares obras de arte, las cuales recurren a variados soportes y por ende a diversas lecturas. Sin embargo, son la memoria y el cotidiano femenino lo que marca su línea de trabajo.

Su obra reside la mayor parte del tiempo en el plano de lo cotidiano, porta al objeto de poesía al descontextualizarlo, al usarlo como testimonio confiable de sus recuerdos o por qué no, de sus inventos.

Desde que Messenger alquilara un departamento en París y lo bifurcara creando para sí diferentes personalidades Annette Messenger, coleccionista (el más prolífico, con diferentes tipos de colecciones: anuncios matrimoniales, recortes, revistas, dichos...); Annette Messenger, artista (relacionado con el mundo infantil); Annette Messenger, mujer práctica (trabajo de la mujer); Annette Messenger, tramposa (arte corporal) (Barbeito 2013) según Friedrickson, «iba a influir en la actividad de Messenger a lo largo de los siguientes treinta años, proyectando sobre la conciencia pública tanto aspectos puramente individuales y autobiográficos como procesos traumáticos de dimensión social. » (Harald Szeemann, Annette Messenger, Word for word. 2006, 11)

Así es como a través de elementos como objetos cotidianos (peluches, libros, fotografías, ropa, etc.), textiles y el mismo cuerpo es que Messenger se retrata a sí misma, llevando su obra al nivel de autobiografía, o viceversa, al llevar su autobiografía al nivel de obra. No obstante, no por esto es una autobiografía aislada del espectador sino una autobiografía donde éste logra proyectarse en las piezas, incluso (sobre todo en las instalaciones), puede relacionarse espacialmente con ellas.

Leonor Arfuch nos habla en su libro *Memoria y Autobiografía* sobre la historicidad a través de la autobiografía, (...) el relato de una vida compromete siempre la temporalidad, existe también, en el espacio biográfico, lo que podríamos llamar el valor memorial, que trae al presente narrativo la rememoración de un pasado con una carga simbólica y a menudo traumática para la experiencia individual y/o colectiva. (Arfuch 2013, 21). Así, citando a Arfuch, es que sostengo la importancia de la autobiografía no sólo en la obra de Annette Messager sino en la obra de cualquier artista, lo cotidiano crea un gran lazo en la humanidad, acontecimientos que son tan habituales e identificables en la vida de cada uno donde la autobiografía deja de ser el testimonio singular para convertirse en la historia de todos.

A través de sus piezas nos va narrado cual línea de tiempo la historia de su vida, las contradicciones desde el punto de vista de género, la nostalgia, incluso la melancolía y el horror que desde temprana edad se pueden experimentar. En sus propias palabras: “el horror es un sentimiento muy importante en la infancia (...) es una de las formas en las que se comprenden las contradicciones del mundo” y eso es precisamente lo que nos hace sentir. Vemos sus instalaciones con los objetos que ha modificado a modo de talismanes tribales, un universo creado con el propósito de habitarlo y en ese habitar diseccionarlo.

Messenger quiere resaltar que siempre hay algo de monstruoso en la vida cotidiana, la doble cara del temor y la ternura, algún pequeño misterio que nos marca (Jessica Vázquez 2013).

Desde que la artista empezó a vivir sola en el mencionado apartamento en París es que su discurso artístico comienza a tomar fuerza, aunque desde más joven el arte se haya manifestado en su vida,

es a través del art-brut<sup>7</sup> que tiene una manifestación más clara y de una manera más libre ya que daba lugar no sólo a un único discurso, sino que a cada una de sus personalidades les permitió hablar.

No obstante, creo importante destacar esta mudanza, esta crisis del espacio que sufre al cambiar de residencia, Arfuch comenta también:

“A veces podemos evocar los pasos de otro tiempo, allí donde todo ha cambiado. Así suele impactarnos el retorno- después de viajes, exilios o el vivir en otra parte-. Lo que ha desaparecido, aun cuando no nos pertenezca, también se ha llevado consigo algo de nuestra propia biografía, del mismo modo que las casas que ya no habitamos se nos han vuelto extrañamente ajenas: otras luces y otras sombras, otros moradores, desconocedores de lo que guardan las paredes, esa intensidad de cuerpos, gestos, emociones, que perduran quizá como campos de energía.”  
(Arfuch 2013)

Es cuando el artista experimenta éste tipos de cambios que empieza a evocar a los objetos ¿Qué puede ser más fuerte dentro de un espacio totalmente ajeno que el objeto fiel? El artista, en este caso Messenger, toma al objeto como depositario y brindador de la poética de lo cotidiano; de aquella memoria familiar que una cobija puede ofrecerle o de la vista de la mañana a través de la misma ventana. De una manera similar habla Boltanski de su misma producción, el artista ha sido impactado por esa transición, por ese tal vez “único desplazamiento” y consigo solo ha podido cargar unas cuantas cosas, tal vez únicamente la ropa que traía puesta y es entonces que el objeto

---

7\_ Creo que es pertinente ubicar por lo menos cierta época de su actividad artística en este movimiento, primero porque empata temporalmente y en segundo por las manifestaciones de personalidad múltiples que desarrolló a partir de su mudanza ya que el art brut es propio de personas con algún grado de demencia o “locura”.

toma un carácter aún más permanente que el mismo espacio que hubiera parecido más inamovible.

“En su obra puede observarse un vínculo muy íntimo con lo cotidiano, como si su práctica como artista consistiera en una invención de la intimidad cargada de afecto por los objetos, materiales e ideas que pone en marcha.

El trabajo en el arte parece consistir en hallar nuevos registros para nuestros dominios conductuales, con la paciencia de observar y sentir con meticulosidad y cuidado cada detalle del mundo; requiere de la angustia y la serenidad de salir de la propia vida y hallar otra en las personas, objetos y circunstancias que nos rodean.” (Contreras 2010)

La artista Anette Messenger está continuamente proporcionándonos partes de su vida, sin embargo, escoge qué mostrar, y en cada faceta o personaje que desarrolla es que nos permite ver un poco más.

La exaltación del objeto cotidiano en la obra de estos artistas va a objetos, momentos y espacios específicos y a pesar de la autoreferencialidad y lo autobiográfico que cada obra puede ser, el artista, siempre tiene este dominio sobre la obra, qué desea mostrar y con qué fin.

De esta manera abordaré una de las piezas de Annette Messenger que considero un perfecto ejemplo de la relación entre el objeto y el artista desde un proceso de desmenuzar parte por parte el porqué de nuestro apego a ellos.

## LES DÉPOUILLES - PIELES, 1997



Annette Messager, 3 Dissections millimétrées.

La palabra *dépouille* tiene varios significados en francés, que van desde un cadáver a un cuerpo carente de órganos. Se puede utilizar ya sea como un adjetivo o un verbo, y en relación con los animales, sugiere una piel o cuero. Es el título de esta importante obra de 1997 que comprende juguetes para niños, vaciados de su relleno y fijadas a la pared de la galería como una hilera de cadáveres aplastados (Kent 2014).

La disección tiene como propósito el conocimiento profundo, el separar parte por parte y resolver las intrigas de aquello que tenemos enfrente. ¿Que contiene? ¿de qué está hecho? Al escuchar la palabra disección inmediatamente nos trasladamos al desmembramiento de un cuerpo, recordamos aquella demostración en la secundaria de cómo está constituido el cuerpo de un pequeño animal. No obstante,

cuando nos enfocamos en las prácticas artísticas la disección no sólo nos hace una demostración física, separamos para dejar descubierta el alma de nuestro sujeto de estudio para entonces reconstruirlo, pero ahora a manera de interpretación de lo conocido<sup>8</sup>.

Las pieles de Annette Messenger no se alejan de esta práctica, todo lo contrario, nos dejan en claro que sólo a través de la disección es que estos objetos pueden quedar totalmente expuestos, como si se tratasen de monstruos de la infancia que ahora quedan vulnerables, como aquella película de terror que de niños nos provocaba pesadillas pero que ahora, al volverla a ver, está lejos de lograr horrorizarnos.

Las pieles de Annette Messenger asemejan trofeos de caza, ese miedo vencido a través del objeto, una disección que bien podría llamarse exorcismo pues deja expuestos aquellos horrores internos, la artista deja de ser vulnerable a ellos al clavarlos. Una cacería que termina al sacar cada entraña y descubrir que son también nuestros propios órganos.

Cada vez que la artista trabaja, parte desde lo autobiográfico (a pesar de los tintes de ficción), sobre todo cuando lo hace a través del objeto personal, de un objeto de diario o de la intimidad, es ahí, cuando se tiene la oportunidad de poder ver con más claridad ya que ha generado una especie de interrogatorio con la pieza y el resultado es el autoconocimiento, un dialogo entre lo que depositamos en el objeto y trasplantamos a la obra.

Así como en la obra de Annette Messenger como en la de muchos artistas las cosas van tomando fuerza a través del tiempo y del aliento de vida que las experiencias han ido brindando (más parecido a la

---

8\_ Este mismo proceso de disección y memoria se verá totalmente relacionado con las practicas dibujísticas en las que desembocará mi producción en el capítulo tercero.

creación de Frankenstein), escribe el filósofo italiano Ernesto Francalanci:

La relación entre nosotros y los “objetos” se ha hecho esencial y funcionalmente estética. Y es que es posible, tal y como afirma Giovanni Anceschi, imaginar los objetos ya no como instrumentos protéticos, prolongaciones del cuerpo o de la mente, sino como “otros”, distintos de nosotros, como instrumentos a la vez que partners: se están asemejando cada vez más a un cuarto reino que cabe añadir a los reinos mineral, vegetal y animal. (Francalanci 2010).

Es entonces que más que un sujeto de estudio y de inspiración, el objeto, se convierte en un compañero, en algo que da, pero también recibe, pues cuando pasa por las manos del artista no regresa igual, algo en él ha cambiado, ha sido transformado e incluso sublimado. Pasó de ser un objeto de consumo a un objeto que siente.

Las cosas también se construyen a través de la misma experiencia (igual que el humano, el animal o las plantas), adquieren cicatrices, se desgastan, se oxidan, guardan polvo o por el contrario, son depositados en una vitrina, colgados en alguna pared, puestos en algún cuerpo, pero no por ello están condicionados al ser humano para adquirir esta carga. Sin el ser humano, el objeto es. Tal es el caso de los objetos encontrados de Jorge Pasmíño<sup>9</sup>, una serie de fotografías de objetos

---

9\_ Políptico de 12 fotografías que corresponden a objetos personales de familias y vestigios de hogares desaparecidos. Serie fotografiada posterior al tsunami ocurrido en el balneario de Dichato, en Chile, el 27 de febrero de 2010. Es más que una mirada; es la captura de un instante, el corte de un modelo natural violentado y transformado por el siniestro. La fotografía tardía —como práctica del trabajo visual— es la mirada parecida a la de un perito que fotografía en terreno el post-acontecimiento, observando las transformaciones ocurridas en el paisaje, en los espacios y el hábitat humano ya desaparecido. Se mantiene alerta observando los cambios geográficos, afectados por causas naturales, como los devastadores acontecimientos del terremoto y tsunami del 27 de febrero de 2010

encontrados después del Tsunami en Chile, sabemos que son objetos diseñados por el hombre, utilizados por el hombre, pero la gran marca que cargan no es de éste, es de la catástrofe natural de la que fueron víctimas también. Así que de la misma manera que un árbol o el mismo paisaje (los cuales también han sido tocados por los humanos) son marcados por un sinfín de situaciones, el objeto existe y “toma experiencia” sin necesidad del humano.



Jorge Pasmíño Yáñez, *Objetos encontrados*, fotografía digital, políptico 200 x 340 cm (aproximado), 2010.

Escribe Francalanci:

Me parece precisamente que es de esta “ausencia” de un usuario directo de donde emerge con “temor y tremor” el imprevisto descubrimiento de que las cosas son, que también ellas existen si se prescindiera de nuestra presencia. En otras palabras, nos damos cuenta de que nuestra presencia da sólo sentido a las cosas, pero no ratifica en absoluto su existencia. Nos damos cuenta de que el mundo tiene significado fundamentalmente solo para nosotros. Aquí radica el secreto (otro secreto más) de la cosa: que cada una es en sí, ab origine, algo descontextualizado, máquina célibe, que sólo la función que se le otorga pone en movimiento. Es terrorífica la escena cinematográfica de una silla, ella sola, en el centro de un espacio inhabitado. (Francalanci 2010)

De esta manera en la obra de las pieles de Annette Messenger es que podemos ver un objeto que fue sacrificado, un objeto que tuvo vida. La disección nos deja por entendido que el estudio físico de estas cosas no se queda ahí, separa parte por parte en búsqueda de la numinosidad de cada objeto.

No es de extrañar que artistas como Annette Messenger y Christian Boltanski recurran al objeto en búsqueda de una historia, pero, hacia esa historia del yo que no puede evitar estar vinculado con muchas otras historias más, generando a través de los mismos objetos lo que Marc Augé denomina como lugar común, aquel lugar donde se vive, se identifica, se relaciona y donde se genera una historia. No fue nada cercano al azar el haber escogido a estos dos artistas, al igual que ellos en este construir una historia a través de otras historias, es que los elegí para la edificación de la mía, en cada oportunidad de estar en medio de una instalación de cualquiera de los dos artistas, contemplar sus materiales y la manera de disponerlos en el espacio es que comprendí el cómo funciona un santuario, la evocación a otros tiempos y la nostalgia construida a partir de lo que para otros es un simple objeto.

Podría concluir este capítulo apuntando hacia la importancia del objeto en el viaje, en el movimiento que un artista experimenta, sobre la capacidad del objeto de contener en sí una historia y generar espacios artísticos. Es importante señalar en este punto que encuentro en estos dos artistas un punto medio para mi producción artística, una especie de padre y madre que influyen continuamente en la manera en que abordo el objeto, lo cual podremos ir reconociendo en medio del proceso del tercer capítulo.

**CAPÍTULO DOS**

# **EL OBJETO Y EL LUGAR**

## 2.1 EL OBJETO Y EL CUERPO

*¡Cuántas cosas,  
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,  
Nos sirven como tácitos esclavos,  
Ciegas y extrañamente sigilosas!  
Durarán más allá de nuestro olvido;  
No sabrán nunca que nos hemos ido.*

José Luis Borges  
*Las cosas.*

Ayer mientras pensaba en qué vestido ponerme me di cuenta que sobre cualquier otro objeto la ropa carga memorias muy completas, pensaba que tal vestido era muy importante por haber sido usado en aquella boda donde bailé con quien amaba y luego, como si hojeara un libro, brincaba al capítulo donde también lo había usado en mi cumpleaños, repasaba cada detalle de lo vivido con esa prenda.

Dentro de las múltiples categorías de objetos, las prendas de vestir capturan singularmente mi atención, son aquellos objetos que pertenecen a nuestro hogar mientras estamos ahí o son guardados en un armario, pero también son parte de la experiencia de salir y vivir una experiencia completa.

El vestir como tal ha sido un tema de gran discusión, tanto desde el punto de vista de la identidad como de la represión (sobre todo hacia las mujeres). Las prendas de vestir como muchos otros objetos nos ayudan a ubicarnos dentro de un contexto muy completo de lugar, época, situación económica, religión, filosofía, estatus, género o incluso de gusto. La ropa nos ha hecho generar prejuicios, no puedes entrar a algunos lugares si no cumples con la política de vestimenta o para

poder pertenecer a algún “clan” se debe cumplir de la misma manera con un protocolo inmutable del vestir.

Lo que usamos nos condiciona, podríamos hablar desde lo físico pensando en la habilidad motriz que puedes tener con ropa deportiva y por el contrario lo que un corsé nos llegaría a impedir hacer, así como sería tildado de locura el utilizar ropa ligera en Alaska o abrigos pesados en el Caribe, la ropa habla incluso de nuestra salud mental al utilizar la ropa “adecuada” dada la situación. Sin pensarlo demasiado es fácil distinguir a alguien que vive en la calle y si su juicio está dañado debido a lo desaliñado que puede estar su vestir.

Asimismo, a través de la manera en que nos vestimos es que proyectamos también nuestra forma de pensar, es parte de nuestra construcción personal, es un lenguaje no verbal.

Lo ideal es que nuestro vestir fuera una libre decisión, sin embargo, son muchas las influencias que tenemos sobre nosotros; la moda aunada al capitalismo nos condiciona a que optemos por cumplir ciertos cánones cada temporada, que colores usar o que tan larga debe ser la falda, zapatos cerrados o abiertos, pantalones ajustados o de corte amplio.

Digo esto sobre todo al haber pertenecido a una región en el país donde la influencia de Estados Unidos ha sido muy grande. Son muchas las condiciones que determinan nuestra manera de vestirnos, pero quisiera enfocarme únicamente en cómo lo que usamos determina las experiencias que podemos vivir y, por ende, desde un punto de vista artístico, llegar a vaciarlo en la misma producción.

A mediados de mi tercer semestre en el Posgrado en Artes Visuales realizamos un ejercicio donde analizamos cómo el modo de vestirnos influye en nuestro comportamiento, el ejercicio consistía en vestirnos

de una manera totalmente diferente a como acostumbramos hacerlo. El maestro nos dio la indicación de recorrer un centro comercial vestidos de esa manera y solicitar el presupuesto de una computadora en una tienda de electrónicos. El vestir no debía ir unido al concepto de disfraz por lo que no era permitido tampoco el actuar. Mi experiencia desde el planear la vestimenta fue una especie de quiebre, como lo he mencionado ya anteriormente, somos construcciones y el derribar, aunque sea algunos de esos bloques supone una destrucción. Desde muy joven he usado únicamente vestidos, salvo por algunas excepciones, por lo que decidimos que mi contraparte sería el atuendo de cómo visten en ciertos clanes de cholos en el norte del país.



Fotografías comparativas del antes y después dentro del ejercicio de vestimenta.

El trato de los demás fue lo primero que fue evidente para mí, entrar a tiendas de ropa donde acostumbro comprar y ahora ser vista con una mirada escéptica o sentir que los guardias me vigilaban más de cerca.

Sin embargo, lo que más llamó mi atención es que mi manera de interactuar o incluso de caminar fue modificada, no me sentía a gusto con el tono de voz que siempre he tenido o con el caminar que tengo al usar un vestido. Baudrillard escribe “El objeto, además, se convierte inmediatamente en el sustento de un complejo de hábitos, punto de cristalización de rutinas del comportamiento. Y a la inversa, tal vez no haya un hábito que no gire alrededor de un objeto. Unos y otros se implican inextricablemente en la existencia cotidiana.” (Baudrillard 1969)

Y no podría ser menos cierto, simplemente podemos ubicarlo en el uniforme de trabajo, un doctor por ejemplo al tener una bata puesta está condicionando no solo su comportamiento sino el de los demás hacia el (claro, habrá sus excepciones). Otro claro ejemplo es mi trabajo, he sido voluntaria en un centro comunitario en la zona del mercado de la merced para chicas que ejercen la prostitución y a lo largo del tiempo que he trabajado ahí (4 años) algo de lo que más me impacta es el cambio de personalidad que tienen las chicas al usar su ropa de trabajo y su ropa “normal”. Los que llevamos puesto no solo nos dice cómo actuar, sino que entabla una comunicación con el otro.

Así, regresando al ejercicio, es que pude identificar que al ir vestida de chola casi sin darme cuenta tenía una pose muy diferente a la que acostumbro al estar parada sobre las escaleras eléctricas, mi atuendo había modificado mi manera de comportarme, claro, gracias a los estereotipos que el sistema social nos ha hecho tener bien arraigados de manera inconsciente.

Y es a través de este ejercicio que quisiera hacer la introducción a ciertos puntos en los que nuestra corporalidad y el objeto (sobre todo las prendas de vestir) interactúan y son piezas clave dentro de la producción artística.

Primero quisiera agregar algo de lo que Jean Baudrillard habla sobre el consumismo en su libro *El sistema de los objetos* “El consumo no es ni una práctica material, ni una fenomenología, de la “abundancia”, no se define ni por el alimento que se digiere, ni por la ropa que se viste, ni por el automóvil de que uno se vale, ni por la sustancia oral y visual de las imágenes y de los mensajes, sino por la organización de todo esto en sustancia significativa; es la totalidad visual de todos los objeto y mensajes constituidos desde ahora en un discurso más o menos coherente. En cuanto que tiene un sentido, el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos... Para volverse objeto de consumo es preciso que el objeto se vuelva signo, es decir, exterior, de alguna manera, a una relación que no hace más que significar.” (Baudrillard 1969)

La ropa aún más que otros objetos es parte del proceso del consumo, del ser hecha un signo por la misma cualidad de ser portada la mayor parte del tiempo a diferencia de un sillón o una mesa que son comprados para perdurar. La ropa es adquirida con el pleno conocimiento de que no será conservada por mucho tiempo o que llegando una nueva temporada la cambiaremos por otra prenda.

La ropa, aunque es de un tiempo más efímero que otros objetos, es un objeto clave en la visualización de la construcción de cualquier ser humano. Recuerdo haber escuchado el comentario de una amiga la cual decía que a ella no le interesaba mucho el cómo se veía y que no le preocupaba el estar dentro de alguna moda, a pesar de lo que ella creía, esa misma postura en su vestir hablaba de la construcción de ella misma, podría asegurar que no le hubiera gustado vestirse

de una manera más acorde al mercado, por lo que de cierta forma: sí le importaba. Nos importa porque nuestra ropa es esa misma exteriorización de nuestra edificación de personalidad.

Nuestras prendas no son más que símbolos o, como lo designaría Baudrillard objetos-símbolo, no solo compramos o adquirimos prendas, buscamos esos símbolos que vamos a portar el resto del día y con los que queremos que nos reconozcan. Todos tenemos diferentes sistemas del vestir, cada quien busca una proyección de lo que es o de lo que quiere que los demás vean.

Creo que la manera en que nos autoconstruimos está relacionada también en cómo creamos y esto más desde un punto de vista artístico, punto que desarrollaré más adelante en el capítulo tres debido a la complejidad de la idea.

Desde lo personal mi proceso de selección de prendas se genera desde antes de comprarlo, visualizo para qué evento lo necesito, genero todo tipo de circunstancias ficticias las cuales viviré con esa ropa, qué charlas tendré o qué opinarán sobre lo que traigo puesto, escenas completas pasan por la mente. Tal vez no nos pase con la misma intensidad con todas las prendas que hemos comprado o han llegado a nuestras manos y generalizar esta situación a la ropa creo que es un punto de vista reducido pues, así como puede pasar esto con unos zapatos nos puede pasar con el espejo del baño.

En conclusión, las prendas son una exteriorización de nuestra construcción, son la parte visible de nuestro carácter y reflejan de una manera visual nuestras decisiones, van más allá de la banalidad de la moda, son una segunda piel, son el primer objeto en el primer espacio que podemos controlar.

## EL OBJETO COMO PROYECCIÓN DEL CUERPO

Al hablar del objeto-símbolo me atrevería a decir que el objeto no es más que una proyección de nosotros mismos, incluso llega a convertirse en un miembro más de nuestro cuerpo. Y es obvio, el objeto desde su preconcepción en la mente de un diseñador busca una armonía entre el cuerpo humano y el objeto (incluso objetos hechos para animales sabemos que necesitan ser manipulados por humanos) de ahí la disciplina de la ergonomía, la cual sin ser denominada con este título ha estado presente desde que el ser humano fabricó sus primeras herramientas, objetos que podía tomar con sus manos y que podían ser cargados. Poco sentido común sería fabricar un tocador tan alto donde ni siquiera alcanzáramos a vernos en el espejo o coser una prenda con un cuello donde no quepa nuestra cabeza.

El todo del objeto está hecho para que el humano interactúe con él, y en este proceso pareciera que el objeto cada vez es más una figura antropomorfizada. Desde muy joven he sentido una especial atracción hacia las teteras, incluso antes de haber trabajado en un salón de té. Hace un año no podría haberme considerado como una real consumidora de té, sin embargo, las teteras desde hace años formaban parte de mi imaginario artístico. Justo de regreso de Chihuahua (mi ciudad natal) a la Ciudad de México pensaba en el té verde con cerezas que en esa ocasión había preparado para mi madre y cómo es que había caído en la cuenta de que los juegos de té siempre habían estado presentes en la casa de mis padres.

La vitrina del comedor siempre ha estado llena de juegos de té, grandes, pequeños y miniatura (sobre todo mi madre tenía un apego grande a los juegos miniatura). Recuerdo a mi mamá jugar con mi hermana y conmigo con aquellos pequeños juegos de té, fascinarse por encontrar uno nuevo, pero jamás preparar té en ellos. Siempre cumplieron un papel más estético, más de contemplación al estar guardados en la vitrina.

¿Por qué nos obsesionamos con ciertos objetos? No cualquier objeto es puesto en una vitrina y menos cuando este tiene una función (por lo menos una inicial, en este caso el preparar una bebida caliente) La obsesión de mi madre por los juegos de té se convirtió también en la mía, empecé desde hace años a buscar teteras en cada bazar que iba y aunque me considero una consumidora de té, en realidad, nunca uso todas las teteras.

Mientras viajaba hacia Chihuahua pensaba en el símbolo que puede cargar la tetera, pensaba en que se asemeja al mismo seno materno, aquel que provee de alimento y al mismo tiempo su forma puede ser muy fálica, encuentro en la tetera una gran atracción, es un objeto totalmente sensual, desde sus formas orgánicas hasta su contenido que suele ser cálido. Por el mismo hecho de contener bebidas como el té, es también un objeto aromático por lo que nuestro sentido del olfato esta activo y por ende nuestra memoria.

Es también la tetera un objeto ritual el cual ha evolucionado junto con el mismo té desde hace miles de años en la cultura china, objeto que se concibió para este ritual donde la meditación, el bienestar y el placer son el mismo fin. Como muchos otros objetos que he estudiado es la tetera un contenedor. Por lo que en sentido figurado es fácil de considerar como un contenedor de memorias.

Abordo este ejemplo de la tetera sólo para llegar a una reflexión de como el objeto es una proyección de nosotros mismos, la tetera no hace más que reproducir las formas del cuerpo, con sus funciones y no solo es desde lo físico, cuando hablamos de un objeto-símbolo no hablamos únicamente de algo visible y/o tangible sino también de una filosofía detrás de su función, en el ejemplo de la tetera el ritual es parte de su símbolo filosófico, una tetera no sólo representa un proceso de tomar un líquido, supone un proceso de meditación, incluso de espiritualidad, pero también supone, al ser un juego de té

(que consta de varias tazas), que será para compartir con otros, con una familia.

Así cada uno de los objetos carga con un símbolo y pensando en las palabras de Baudrillard es este símbolo el que consumimos, no al objeto. Devoramos aquel símbolo que el objeto representa para nosotros, las mismas proyecciones de nuestro ser.

El cuerpo adopta los objetos, aquellos objetos que ergonómicamente se adecuaron a nosotros y que además cumplen con nuestra construcción interna, se vuelven una extensión del cuerpo, nos apropiamos de ellos y de sus funciones, Baudrillard también hace referencia de esto al hablar del automóvil "... podemos decir: MIS frenos, Mi aleta, Mi volante. Se dice: Yo freno, Yo conduzco, Yo arranco. Todos los órganos, todas las funciones pueden ser relacionadas aisladamente con la persona en modo posesivo. No se trata aquí de una personalización al nivel social, sino de un proceso de orden proyectivo. No del orden de haber, sino del orden del ser." (Baudrillard 1969)

Nuestra naturaleza humana busca este sentido de apropiación, incluso de lo que no es un objeto (por ejemplo: mi amigo, mi madre) sin embargo, no ocurre el mismo desmembramiento entre una persona y la del objeto, (como es el caso de los objetos complejos como el automóvil), pues tomamos cada una de sus partes como propias. Nos pasa de la misma manera al considerar nuestro cuerpo pues la mayor parte del tiempo no nos referimos a nosotros como un cuerpo entero, solemos desmembrarnos al tener mayor consideración por alguno de nuestros miembros o al revés buscando ocultarlo. Esta breve comparativa la hago con el fin de reflexionar sobre la visión que tenemos del otro, no del objeto en sí, sino, de las apropiaciones que generamos y como estas mismas las proyectamos a nuestro cuerpo, la relación que tenemos con el objeto incide con la relación que tenemos con el cuerpo.

## EL CUERPO COMO PORTADOR DEL OBJETO

Las marcas del tiempo son visibles en todo, en las arrugas de nuestro rostro, en la erosión del campo, en la destrucción paulatina de un edificio y por supuesto en las marcas que nuestro cuerpo deja en un objeto.

Sin embargo la manipulación del objeto y las huellas que nuestro cuerpo deja en ellos no es un proceso donde únicamente el objeto sea influenciado, ciertamente el objeto deja huellas también en nosotros, por ejemplo, la playera que usamos en el verano cuando el sol estuvo en todo su apogeo será visible al notar el contraste en la piel donde el sol pudo quemar y en donde no, de la misma manera tengo un anillo que mis padres me obsequiaron hace más de diez años y aunque hoy perdiera ese anillo su marca en mi dedo seguiría ahí. Claro está que las huellas que el objeto deja en nosotros no son únicamente físicas sino también emocionales, psicológicas.

Desde un punto de vista físico entre humano y objeto hay una mutua influencia y sin pensarlo mucho regresa a mi cabeza las piezas de ropa de Annette Messager Historia de las tres noches blancas e Historia de los vestidos, en ellas podemos ver no sólo un vestido sino las fotos y dibujos que narran su historia, podemos ver el paso del tiempo porque sus fibras nos lo indican, podemos ver el uso porque ese peculiar tono apenas amarillento los delata ante nosotros, sin embargo la artista nos hace evidente la historia o por lo menos eso parece.

Anteriormente al iniciar este capítulo hacía referencia a aquel vestido que pensaba ponerme, pero al estar ante él había quedado inmersa con las memorias que éste cargaba. Así los objetos no solo son testigos del paso del tiempo que deja huellas físicas sino de un paso del tiempo que va marcando una historia, un relato del que solo el portador es testigo y sujeto principal.

Baudrillard habla sobre el objeto doméstico, un objeto del que ya antes Maurice Rheims había designado como un perro, una mascota. Los dos refiriéndose al objeto como una cosa domesticada y fiel de la cual obtenemos lo que queremos, algo más parecido a un espejo. Este objeto es, como venimos diciendo, algo que carga una historia que es la del mismo dueño, de manera narcisista subjetivizamos al objeto al quitarle su función principal y lo convertimos en una especie de tesoro que nos narra nuestra propia historia.

Baudrillard habla de dos tipos de objetos, el que cumple con su función inicial, un objeto-máquina que funciona para lo que fue creado y el objeto poseído el cual es desprovisto de su primera función y pasa a una categoría de abstracción, es decir, pasa a ser un objeto pasión (Baudrillard 1969, 224-225). Sin embargo, me atreveré a contradecirlo (parcialmente) en este punto, el objeto no necesariamente debe ser desprovisto totalmente de su función principal para ser un objeto pasión, lo vemos recurrentemente en objetos como las prendas de vestir que no necesitan ser puestos en una caja o vitrina para ser considerados tesoros. Tal es el caso de Michael Onfray en su libro *La fuerza de existir: Manifiesto hedonista* (Onfray 2008), en el prólogo donde describe su terrible infancia, encontré un pequeño momento donde experimenta un tiempo de placer:

¿Dónde y cuándo queda un espacio para gozar a solas con calma? Después que se apaguen las luces, en el dormitorio común. Pero ahí también el espacio vital es restringido. Un lecho, un cubrecama de tela escocesa roja o verde que alterna de una cama a otra en un dormitorio con ciento veinte personas, un pequeño armario con un cajón y una puerta. Eso era lo único que teníamos; allí guardábamos lo necesario y los tesoros.

¿Cuál es el proceso que tiene que pasar un objeto para convertirse en un tesoro? El proceso de la memoria. Más allá de un desarrollo de una predisposición de gusto, el objeto al ser parte de una historia personal se convierte en un tesoro y, a su vez, marca un nuevo gusto, o sea, una nueva tendencia individual de consumo.

A partir de este atesorar se desarrollan dos tipos de poseedor de objetos, una y la más recurrente es la del coleccionista, no importa si es una colección abrumadora de estampillas o autos antiguos o su contraparte con mi pequeña colección de etiquetas de fruta del supermercado, el coleccionismo no es exclusivo de una clase, edad o tipo de colección, no obstante, el placer que se genera se encuentra en la serialidad, en ver ese cúmulo de objetos dentro del mismo campo semántico, ordenarlos, alinearlos, clasificarlos. El coleccionista podría ser incluso clasificado dentro de un trastorno obsesivo compulsivo aceptable e incluso respetable.

En cambio, está el designado por Baudrillard como amateur, este no tiene una idea clara del por qué atesora ciertos objetos, no hay un hilo conductor obvio pues su amor por el objeto va más ligado a algo diverso y a la vez singular. Aunque de la misma manera que el coleccionista tiende a esta dinámica de juego, de reunir y acomodar, de poder ver al objeto sin una mirada de regreso, no hay más de reciprocidad que la misma imagen del sujeto, todo a manera de reflexión.

Así, en cualquiera de las dos dinámicas, es que queremos seguir encontrándonos en el objeto, buscando satisfacer esa necesidad de cubrir nuestras faltas en otras áreas relacionales, no precisamente viendo al objeto de una manera fetichista porque el coleccionista no busca una

satisfacción pulsional sino más bien reaccional<sup>10</sup>, la cual no es menos intensa, esto se debe a que ambos no buscan satisfacer una necesidad básica o a un instinto sino a una fanatismo que les da placer en la posesión, es aquí donde dice Baudrillard que el objeto cobra por completo el sentido de algo amado.

Y es esto muy evidente en objetos que llevamos con nosotros la mayor parte del tiempo o que por lo menos buscamos usarlos, algunos de una manera más esporádica por la misma carga e importancia que tienen y que solo se usan en ocasiones “especiales”, pero son estos objetos con los que nuestra corporalidad genera un diálogo, una complementación no solo en el interior de nuestra casa, como dicen Rheims y Baudrillard: “Son el animal doméstico perfecto, aquel que da lo que queremos en el hogar pero que se comporta justo como esperamos en el exterior.”

Nuestros objetos se convierten así, independientemente de que tipo de poseedor seamos, en un mapa de nosotros mismos, pero un mapa que también controlamos consciente o inconscientemente para vernos justo como queremos encontrarnos.

---

10\_ La pulsión relacionada con el objeto está más ligada hacia el fetichismo y lo sexual, mientras que lo reaccional está asociado a todas las demás prácticas de acomodo y distribución del espacio a partir del objeto, algo más cercano a la sublimación de este objeto al cual podría atribuírsele una jerarquía casi divina por parte del coleccionista o amateur.

## 2.2 EL OBJETO EN LO ÍNTIMO/HOGAR.

*Cada objeto de la casa es comparable  
A un pensamiento de la mente*

Ernesto Francalanci  
*Sillas a la espera de un cuerpo*

### LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO A PARTIR DEL OBJETO

¿A partir de qué estímulos el artista es movido a crear? Si bien son una gran cantidad los motivos e influencias que los llevan a la generación de una pieza, algunos de ellos incluso pueden pasar desapercibidos por ser parte de la misma cotidianidad, por ser pensados como algo que está ahí, inamovible, tal es el caso de los objetos y el espacio.

El espacio en el que el artista lleva a cabo su proceso de creación es determinante en el resultado de su pieza, podemos ver esto reflejado en la investigación realizada por Joe Fig al adentrarse en los talleres de producción de diversos artistas (Fig 2015)<sup>11</sup>.

Las dinámicas que éstos llevan en sus espacios de creación son muy

---

11\_ El artista e investigador Joe Fig realiza una investigación-producción en torno a los talleres de diversos artistas residentes en Estados Unidos de América, sobre todo en Nueva York, Brooklyn, Connecticut y Massachusetts. Joe Fig entra en sus espacios de creación y realiza una entrevista donde aborda temas que van desde lo formal como los estudios artísticos o sus influencias, hasta lo cotidiano al describir sus rutinas o el porqué de sus espacios de producción y procesos. Fotografía sus espacios y a partir de un registro elabora piezas de los mismos talleres.

variadas, algunos tienden al caos baconiano<sup>12</sup>, el desorden es parte de su proceso de creación; mientras que otros necesitan mantener el espacio ordenado y limpio.

Otros prefieren llevar toda su producción al aire libre, ser influenciados por la naturaleza, mientras que otros apenas tienen una computadora dentro de un espacio cerrado. El artista construye su espacio conforme a la necesidad de producción, de los materiales, del mobiliario, del mismo movimiento corporal que quiera mantener con la obra.

Muchos son los factores que determinan el espacio de creación, como cuál será su tamaño, su acomodo, iluminación o ventilación. Algunos de ellos pueden ser la demanda que el mercado tenga hacia el artista, lo que influencia a que muchos tengan más de un taller para dar abasto a la producción, también el tamaño de las piezas es un factor que determina si se necesitará más o menos espacio, si el artista vive en ciudad, en suburbios o en el campo, si prefiere vivir en el taller o trabajar separado, la economía del artista también es determinante en el espacio que podrá obtener.

Cada uno de ellos afecta en la decisión de qué espacio tendrá a su disposición y cómo se verán afectados sus procesos de creación. De cualquier manera, el espacio no permanecerá justo como lo encontró, no será un espacio inmutable, a partir de que el espacio es habitado se comienza a construir, el lugar es más que cuatro paredes, más que una explanada o un cuarto oscuro, el espacio incluso antes de ser habitado es construido en la mente de quien será el residente, edificado a partir de los objetos que posee o de un diseño espacial premeditado que influenciará en su levantamiento.

---

12\_ Refiriéndonos al proceso del pintor Francis Bacon, quien tendía a trabajar en sus piezas en medio de un taller sumamente "desordenado".

Cuando pensamos en el espacio generalmente lo damos por hecho: ahí está, ahí estamos. A pesar de, el espacio es algo que constantemente se modifica, se transforma de diferentes maneras e incluso desaparece. A lo largo de esta investigación he tenido que mudarme en cuatro cinco ocasiones y dentro de estos procesos algunas cuestiones me han inundado mientras guardo en cajas todas esas cosas que deseo que sigan conmigo; preguntas tales cómo ¿el espacio construye al objeto o el objeto construye al espacio?

Esta pregunta está enfocada hacia la construcción, podría pensarse que el espacio como ente firme e inamovible es pensado y diseñado primariamente, sin embargo, cuando pensamos en los espacios que conocemos invariablemente contendrán algún objeto, desde los no-lugares que el antropólogo francés Marc Augé describe tales como son los aeropuertos, parques o transportes públicos (Augé 1993) hasta nuestro propio hogar. Y los pensamos así precisamente porque estos lugares (o no lugares), son hechos para ser habitados, transitados y ser llenados de cosas.

Si pensamos, por ejemplo, en un parque vendrá a nuestra mente las bancas, la fuente, las bicicletas, los carros de helados, las sombrillas, es más común pensar en el lugar así que pensarlo como una explanada vacía. O yéndonos hacia los espacios íntimos solemos recordar nuestra habitación por los muebles y objetos que en ella hemos depositado, todas esas cosas con las que hemos construido nuestro propio espacio más allá de pensarla como una habitación vacía.

El espacio no siempre se concibe como un diseño que depende de objetos específicos, sin embargo, al considerar construir un espacio se hace pensando en los objetos que regularmente estarían dentro de él, véase en el caso de una casa, se construirá sabiendo que habrá una sala y un comedor, que el baño debe ser de cierto tamaño para que quepa un inodoro, un lavamanos y una regadera. Claro hay casos donde el

espacio está limitado por un espacio aún más general que podría ser la misma ciudad, aunque también su construcción está limitada por el presupuesto económico; en esta situación el espacio delimitará la cantidad de objetos que construirá el mismo espacio, aunque no por esto dejará el objeto de construirlo.

Estas perspectivas del espacio me llevaron a cuestionar su perdurabilidad, su inmutabilidad, su edificación. Si regreso al departamento donde viví hace dos años ¿será el mismo espacio? O si regreso a visitar la casa de mis padres ¿mi habitación permanecerá igual? Seguramente no, el espacio es continuamente mutado por los objetos que lo construyen, el espacio no permaneció fiel a nuestros recuerdos y es con base en esto que planteo el espacio como algo que tiende a desaparecer, por lo menos desde su disposición, es decir, su configuración física y emocional.

Muchas veces al momento de mudarnos no podemos cargar con todo lo que quisiéramos, no obstante, el objeto al que le hemos brindado de valor tiene más facilidad de permanecer con nosotros, el objeto mantiene una fidelidad más tangible que el espacio, a pesar de las marcas que el tiempo pueda tener sobre él. Podría decirse que el objeto tiene una memoria más confiable que el mismo lugar.

Al vivir dentro de una ciudad que está en constante movimiento me doy cuenta cada vez más del fenómeno de las mudanzas, del nomadismo de las rentas, de buscar algo cerca del nuevo trabajo, de la nueva escuela, de algo más céntrico o un barrio más seguro.

No obstante, al pensar en este fenómeno y analizarlo más detenidamente al comparar la situación de mis amigos y conocidos con la de personas de generaciones anteriores (modernidad/ posmodernidad) pude ver que es una situación recurrente en personas

de generaciones jóvenes<sup>13</sup>, nuestros padres aún en la década de los noventas buscaban tener un patrimonio, así que recurrieron a comprar una casa, aunque estuvieran atados al sitio por más de 20 años, que es más común en provincias o suburbios.

En cambio, en la ciudad y en la generación a la cual pertenezco ha sido más valorado el poder ser desapegado con el lugar, poder viajar a otra ciudad en búsqueda de oportunidades profesionales o por el mero placer del viaje. Pertenezco a una generación que vuelve al nomadismo, pero aún en medio de este tránsito cargamos con la nostalgia de la casa paternal y la seguridad que ella brindaba ya que como misma generación de transición hemos experimentado los dos lados.

El estrés de la renta y movimiento siguen presentes porque antes conocimos la estabilidad de poder hacer y deshacer en una casa que era propia, dentro de un barrio donde la gente tampoco migraba, donde con toda libertad podías plantar una higuera sabiendo que en unos años serías tú mismo el que disfrutara de los frutos de ella.

No con esto pretendo decir que lo mejor es esa estabilidad porque en lo personal no la deseo, la añoro y pienso en ella de una forma nostálgica como creo que a muchos nos pasa. Pero, es precisamente en esta transición de la mudanza y el viaje que cargamos con esas cosas que nos recuerdan nuestro primer hogar<sup>14</sup>, que de cierta forma nos brindan esa estabilidad y que al llegar al nuevo sitio podremos utilizar para edificar un nuevo espacio.

---

13\_ Aproximadamente nacidos desde 1980.

14\_ O por el contrario, muchos no han de recordar con aprecio su primer hogar, tal vez en algún punto de su vida genera un espacio al cual se pertenezca o por otro lado tener un ideal de cómo debe ser un hogar y seguir reproduciéndolo en cada espacio que se habite.

Es interesante como podemos ver estas manifestaciones en culturas completas, el historiador francés Serge Gruzinski habla de esto en algunos de sus escritos, sobre todo dentro de su libro *Las cuatro partes*

del mundo: *Historia de una mundialización* (Gruzinski 2016) donde describe cómo en el proceso de desplazamiento de las culturas nómadas cargaban con los objetos que consideraban de valor, sobre todo aquellos que eran parte de sus rituales. A pesar de estar en un lugar totalmente diferente a su lugar de origen a través de sus objetos construían un santuario, una reproducción del primer hogar.

De esta misma manera sin importar si son muchos o pocos los objetos con los que cargamos tendemos a construir pequeños espacios confortables. Un ejemplo claro es el de la oficina gris, sin un asomo de personalidad o calidez, casi inmediatamente el poseedor de esa oficina pondrá una pequeña marca, alguna fotografía, una planta o algún pisapapeles que lo haga sentir en “su lugar”.

## **EL ARTISTA Y EL ESPACIO**

Ahora bien, volviendo al enfoque de los espacios de los artistas y cómo son construidos a partir de los objetos, es que analizamos qué objetos están siendo tomados en cuenta para permanecer dentro del espacio. El artista también necesita sentirse dentro de un espacio seguro, una especie de santuario que evoque todas esas memorias que le dan la pauta para que con toda comodidad pueda seguir produciendo.

Con esto no aseguro que todos los artistas producen junto a los objetos que han sido importantes para ellos, sobre todo en medio de una generación que enaltece lo tecnológico sobre lo antiguo podría pensarse que el apego a objetos es cada vez menor, más bien, podría asegurarse que el espacio sigue siendo construido a partir de los objetos

que estando a la mano del artista puedan evocar aquel hogar ideal. Aun la misma tecnología puede ser un canal para lograr esto<sup>15</sup>.

En muchos artistas el efecto de la mudanza y viaje ha venido a ser determinante a la hora de producir, el proceso de la construcción de un espacio, el abandono del hogar o el hecho de estar en un lugar desconocido generan un cambio en la manera de pensar del artista. Un claro ejemplo es la ya mencionada Annette Messenger quien a partir de que se muda a vivir sola en un apartamento en París detona una personalidad sumamente creadora, algo casi cercano a lo esquizoide, pero que es a través del mismo objeto que canaliza toda esta necesidad de comprensión del pasado y al mismo tiempo esta construcción de su presente.

Messenger recurre a transformar esta experiencia de la construcción de un lugar aplicándola a la misma transformación de sus piezas y de ella misma. Su manera de crear se ve totalmente influenciada por este cambio, desarrolla diferentes personalidades creadoras, puede reconocer gracias al contraste de su antiguo espacio y el nuevo que ella también tiene facetas, pero gracias a sus objetos también carga con las memorias con las que ella misma se ha construido.

No obstante, bien sabemos que no siempre cargamos con los mismos objetos, a medida que el tiempo pasa estos pueden aumentar, o, por el contrario, podemos prescindir de algunos. Por lo que también nuestros

---

15\_ Recientemente a través de una red social en internet realicé una pequeña encuesta, constaba de una sola pregunta: “¿hay algún objeto que a pesar de los viajes y las mudanzas siempre cargues contigo? ¿qué es?” Hubo una gran diversidad de respuestas, sin embargo, me llamó la atención que un gran número de ellas estaba relacionado con la tecnología: celulares, computadoras y ipad, me detuve con estas personas a indagar el porqué de rescatar estos objetos y la mayoría se resumía al contacto con otras personas, a pesar del enajenamiento aparente que reflejan tener todos estos avances no dejan de ser vínculos y de hacernos sentir conectados con aquello que tal vez dejamos atrás. No son sólo objetos tecnológicos, también son objetos contenedores de memorias.

espacios cambian, nuestra manera de construirlos también cambia. Nuestras necesidades no siempre son las mismas.

No solamente las mudanzas son motivo de cambio del espacio en el artista, diferentes sucesos han sido determinantes en un gran número de creadores que han tenido que cambiar de lugar. Tales como aquellos que han sido víctimas de guerras en sus países y son refugiados en otros, los que son exiliados por pertenecer a movimientos políticos, por desastres naturales, los deportados por no estar en regla en otro país o simplemente por ser parte de la fuga de cerebros que en nuestro país es algo que ocurre muy a menudo.

Pueden ser muchos los motivos que obliguen al artista al traslado y dependiendo de cada uno de ellos es que el artista desarrolla un lenguaje que lo vincula a esa transición. Tenemos muchos ejemplos de ellos, casos como los de Christian Boltanski a quien la huida del holocausto nazi lo marcó a él y a su familia o casos donde el traslado es apenas perceptible como el salirse de la casa paterna y volver viéndola con otra perspectiva como es el caso del artista Song Dong quien regresa a la casa de su madre y se encuentra con el mar de objetos que produjo la revolución cultural en China.

En estos dos casos los objetos se volvieron imprescindibles, se convirtieron en los testigos de las experiencias vividas, de las memorias que se depositaron en cada uno de ellos, siendo los ladrillos de esa construcción del espacio que mutaría con el tiempo.

En el caso de Christian Boltanski los principales objetos son las fotografías, estas imágenes que al ser materializadas o incluso enmarcadas adquieren esta categoría de cosa y por ende de cosa que por su misma naturaleza de registro es un objeto de memoria por excelencia. Bien describe la escritora Susan Sontag “Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero, su atractivo reside, en un mundo

atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de información” (Sontag 2006).

Así estas fotografías y objetos diversos que se fueron acumulando con el paso de los años serían después el mismo material del que Boltanski partiría para generar piezas tal como lo son la instalación *Reserve-Detective III* (Reserva-Detective III) de 1987 donde utilizaría cajas y fotografías recolectadas para generar un ambiente de almacén lúgubre que nos hace creer que cada caja es contenedora de una historia,



Christian Boltanski, *Reserve-Detective III*, instalación de cajas y fotografías, 1987

que cada fotografía nos indica, aun sin un nombre, que perteneció a alguien.

De una manera similar, el artista Song Dong a través de una instalación titulada Waste NOT (NO Basura) junto con su madre Zhao Xiangyuan extraen todos los objetos que ella recolectó durante años por el miedo de tirar algo que fueran a necesitar, fue una época difícil en China bajo un proceso forzado de cambio, de un anticapitalismo que obligaba a los habitantes al reciclado extremo de las cosas, nada se tiraba pues todo podría ser necesario en el futuro. La situación mejoró, aunque familias como la de Song Dong quedaron con un fuerte hábito de acumulación, aún más después de la muerte del padre. Mares de objetos construyeron dentro de la casa de la madre de Song Dong un espacio apenas habitable, una casa para los objetos. Es a partir de que



Song Dong, Waste NOT (NO Basura), instalación de 10,000 objetos domésticos, Beijing 2005

el artista se encuentra con eso que genera esta pieza con el propósito no sólo de ser parte de un proceso de desapego sino de mostrar la huella que la violencia produjo en su país.

Llama mi atención esta pieza por ponernos los dos polos: la casa y el objeto ¿Cuál de los dos construyó un espacio?

Hemos visto un sinnfín de obras contemporáneas donde hay clasificaciones de cientos de objetos, la acumulación se ha convertido en una solución recurrente a algo estético, pese a esto, Song Dong nos da algo más, nos da el anclaje de esos objetos, nos da el contexto no solo de un espacio como es una casa sino del lugar de donde proviene, del estrato social al que pertenece, nos da una historia donde el objeto es el narrador, pues, es el mismo depositario de las memorias<sup>16</sup>.

Como Christian Boltanski y Song Dong existen muchos otros artistas influenciados por el traslado y el objeto que es testigo de esto, a pesar de esto, no quiero con esto establecer que sólo mediante el traslado es que el artista experimenta para crear, aunque sí creo necesario en algún punto salir incluso de esa pequeña zona de confort que es la casa o el taller para que una vez que se regrese a él pueda ser analizado y así poder encontrar en este espacio más referencias y memorias ocultas de las que antes no nos habíamos percatado.

Es pertinente estudiar nuestra manera de crear, de analizar el porqué de nuestras evocaciones, de nuestras referencias, incluso de nuestra línea o trazo. Un caso que me parece muy ilustrativo de esta afirmación es el del artista Francisco Toledo donde podemos reconocer como han influido los objetos con los que ha convivido a lo largo de su vida y

---

16\_ A diferencia del readymade, los artistas que crean a partir del objeto cotidiano (sobre todo de aquel que es personal) no descontextualizan al objeto encontrado, por el contrario, es el mismo contexto del objeto la principal fuente discursiva.

cómo es que influyen su manera de producir. Cuando analizamos su línea podemos distinguir esas uniones a manera de líneas que se interceptan escalonadamente.

Hace apenas un tiempo el artista Demián Flores me proporcionó una memoria escrita donde, precisamente, el tema de la influencia del objeto cotidiano en la obra de Toledo queda muy clara:

Macario Matus (1943-2009), fue un escritor juchiteco, amigo de mi padre y con el tiempo, una persona que acompañó mi carrera en las artes visuales. Antes de entrar a la ahora Facultad de Artes de la UNAM mis encuentros con él fueron intensos; sus anécdotas y consejos se encaminaban a reafirmar mi interés en las artes o a desviar mi camino antes de llegar a mal puerto.

En alguna ocasión en que trataba de explicarme la importancia de tener una línea propia en el dibujo, me contó que Toledo en alguna ocasión le dijo que su línea provenía del contorno zigzagueante, quebrado y anguloso de las ollas apiladas en los puestos del mercado, justo detrás de la Casa de Cultura en Juchitán, que fundó Toledo en 1972, se encuentra el mercado de alfareros en donde aún se pueden apreciar las ollas apiladas, origen de ese contorno que delinea las múltiples realidades de Toledo.

Este desarrollo de su línea es una clara referencia del recuerdo de los platos apilados, podría incluso pensar en las cazuelitas para tomar tejate que llegó a ver en su casa o en el recorrido diario, “No es que el artista copie o glose ciertos elementos del arte mesoamericano, sino que éstos forman parte intrínseca de su cultura visual y vivencial” (Haro 2004). - describiría Germaine Gómez al hablar de la obra de Francisco Toledo.

En el caso de Toledo esta influencia es identificada y por ende

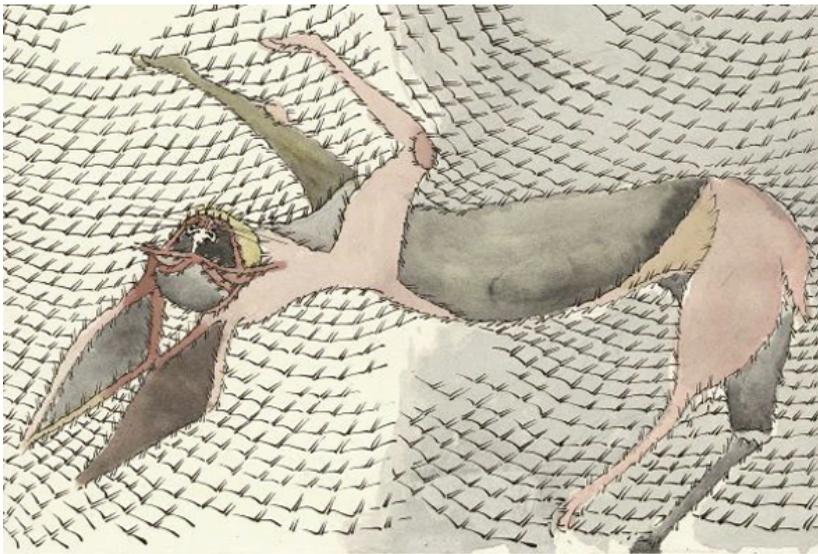


Fig. 1 Francisco Toledo. Libreta de apuntes. Dibujos a lápiz, tinta, acuarela y gouache, 21.2 x 27.7 cm. 1982

Fig. 2 Francisco Toledo, Autorretrato con buril, punta seca, 19.6 x 24.8 cm, 1987

aprovechada. La influencia de nuestra cotidianeidad no siempre será reflejada a través de la línea, puede ser incluso en la paleta de colores que utilizamos, las texturas a las que recurrimos y sobre todo a los temas en los que tendemos a desarrollar nuestra obra.

Así es que a partir de un espacio que está construido de objetos que a su vez están integrados de memorias, el artista tiene a su mano un amplio imaginario, un gran número de contenedores de recuerdos e influencias que de una u otra forma serán de impacto en su proceso de creación y por ende en las mismas piezas generadas.

Como conclusión puedo anotar que el espacio es una construcción hecha de objetos distribuidos gracias a las prácticas cotidianas del ser humano quien los acomoda conforme a sus necesidades, no sólo básicas sino afectivas y emocionales. El espacio es un ente mutable que se adapta a las necesidades de quien lo habita, mientras que el objeto cotidiano tiene la característica de ser trasladable y hasta cierto punto inmutable (a menos que el poseedor busque su transformación). El objeto de apego con el que el hombre nómada decide cargar no sólo es un objeto utilitario sino un objeto de afecto y dentro del plano artístico será un recurrente punto de referencia.

Es por esto mismo que más adelante, en el apartado de la producción, el factor de inmutabilidad será punto clave en la investigación a partir del objeto. Las cosas que narran, en su misma transformación, la historia que han vivido.

Para finalizar dejo un poema de Miauricio Jiménez (Jiménez 2015):

### ***El Camión de la Mudanza***

Llegamos con la vida en cajas  
y llenamos la casa de cosas,  
muebles, discos, libros.

La mesa por aquí,  
    la tele pa'llá,  
que el estéreo suene en todos lados.  
Los platos en esta gaveta,  
    los vasos en aquella,  
pon el café siempre a la mano.  
Adornamos las paredes con dibujos,  
    rayones,  
    pedazos de poemas.  
Desde aquí el espejo parece un cuadro...

Las cajas se vacían,  
los cajones se llenan de papeles,  
cuadernos, ropa, recibos,  
y la casa vacía y ajena  
se llena de nosotros,  
    de nuestros humores,  
    nuestros besos,  
    nuestras peleas  
y de pronto una casa cualquiera  
se vuelve nuestra casa,  
con nuestros clavos,  
    nuestras manchas,  
    nuestras cortinas  
    y nuestra basura.

Pero a veces llega el camión de la mudanza  
y nos piden guardar de nuevo  
    nuestra vida en cajas,  
    quitar nuestros cuadros,  
    guardar nuestros libros,  
    sacar nuestros olores  
y vaciar la casa,  
quitarle a la casa nuestra casa.

¡Carajo!  
¡La mudanza es una perra  
    y un hijo de puta su camión!

¡Es imposible guardar todo en cajas!  
Siempre se pierde algo,  
un disco, un libro, un papel,  
un algo que no sabes ni qué es  
hasta que te hace falta.

Y al entregar la casa vacía  
siempre se deja algo,  
un clavo donde colgarán una réplica de la Última Cena,  
una mancha que será borrada,  
y ese algo que no cupo en una caja.

Por eso duele volver a casa  
cuando ya no es nuestra casa.

**CAPÍTULO TRES**

# **EL OBJETO A TRAVÉS DEL DIBUJO**

### 3.1 ARTEFACTOS Y CONTENEDORES, MEDIADORES ENTRE EL OBJETO Y EL SUJETO

*Tuve un sueño en el que yo era un extraño traficante: un traficante de aspectos y apariencias. Los reunía y distribuía. En el sueño ¡acababa de descubrir un secreto! Lo había descubierto por mí mismo, sin ayuda ni consejo de nadie. El secreto consistía en meterme dentro de cualquier cosa que estuviera mirando... y, una vez ahí acomodar sus apariencias de la mejor manera. Mejor no significaba hacer que la cosa pareciera más bella ni más armoniosa; tampoco quería decir volverla más típica... ¡Simplemente significaba hacerlo más el mismo, de modo que se volvieran más evidentemente únicas! Hacer esto me daba placer y tenía la impresión de que los pequeños cambios que yo efectuaba desde el interior les daban placer a los demás. El secreto de meterse a un objeto para reacomodar cómo se veía era tan simple como abrir la puerta de un armario Tal vez solo era cuestión de estar ahí cuando la puerta se abría de par en par por sí misma. Sin embargo, cuando me desperté, no pude recordar cómo se hacía y ya no supe cómo meterme en las cosas.*

John Berger  
*La forma de un bolsillo*

Al leer como John Berger habla del poder de introducirse en las cosas es que me pregunté: ¿Cómo nos metemos en las cosas? Pero, más allá de eso era un ¿para qué necesito meterme en el objeto? Y fue precisamente a partir de esto que la metodología de mi investigación tuvo un rumbo. Nos metemos en los objetos para buscarnos, revelamos capa a capa aquellas que son nuestras propias pieles, así que, a partir del para qué se contestó el cómo, y es que la mejor manera de meternos al objeto es también abriéndonos, diseccionando nuestras propias memorias.

Reiteradas veces al leer sobre el objeto y ver cómo cada autor describe su relación con ellos, es casi invariable que todos hablan del objeto como algo habitable, como algo que mirar y donde tenemos el poder de introducir algo de nosotros en ellos.

Es notable la fascinación que el ser humano tiene por el objeto, más allá de un consumo capitalista recurrimos a los objetos por la carga simbólica que tienen, porque nos hemos integrado dentro de ellos. Entonces podríamos ver al objeto cotidiano como un ente mediador entre el artista y su quehacer, pero más que ser una presencia física el objeto está en medio por esta misma carga simbólica que representa para el poseedor. A lo largo de este capítulo recorreremos algunas de las formas en que podemos estudiar al objeto y, tal cual como en una disección, vayamos echando mano del dibujo para ese registro, para poder ver más de cerca aquello que como artistas estamos dejando de lado por tratarse de algo corriente, de algo de diario.

Después del sismo del 19 de septiembre que vivimos en la ciudad de México pude observar algunos de los edificios que quedaron totalmente destruidos, por allá una pared caída que dejaba ver la sala, por acá, el escombros totalmente removido y en el hueco que dejó el edificio algunos de los objetos que quedaron de aquella construcción.

Anteriormente había tocado el punto de aquellos objetos que, independientemente del ser humano, llevan cargas, tal es el caso de los objetos que “vivieron” una catástrofe (cfr. p. 31). Con estos planteamientos no deslindo al objeto del humano como si fuera un ente con memoria propia, ya que al ver aquellos objetos restos del sismo, yo, como sujeto, interpreto su experiencia; por sus marcas, su ubicación y por la situación que sé que acaba de pasar; deposito en ellos una narración de los sucesos, les doy una carga e incluso los

doto de un poseedor que antes les dio un lugar en su hogar. O sea que, a pesar de que un objeto no necesita la mano del ser humano para obtener huellas de una situación, es el ser humano, quien, a partir del contexto del objeto, lo dota de una historia.

John Berger narra el sueño donde se logra introducir a un objeto para darle singularidad, habla de este sueño como algo mágico, como de un don. Sin embargo, hay varias maneras de poder introducirnos a un objeto y dotarlo de unicidad.

El artista se introduce y saca lo que necesita del objeto y en otro momento vuelve, entra y sale cuanto sea necesario, no únicamente con los objetos, el artista en la búsqueda de la solución a un problema se introduce hasta llegar a encontrar una manera, una forma, una respuesta.

A través de una disección el artista ve parte por parte lo que el objeto es, puede distinguir cada una de las partes de sí mismo que ha introducido en él.

Como ya antes habíamos mencionado, Baudrillard designa dos tipos de objetos, el objeto máquina el cual cumple únicamente con el propósito con el que fue creado y el objeto poseído el cual forzamos a que abandone su principal propósito para convertirlo en un contenedor de otros símbolos. Sin embargo, también había dado ya mi punto de vista en cuanto a esto, un objeto no necesita abandonar del todo su principal función para convertirse en un objeto poseído, un contenedor de memorias. Es el objeto contenedor el que se convierte en ese mediador entre los demás objetos “comunes” y el sujeto que los consume. Como consumidores/poseedores aprendemos a diferenciar entre un objeto común y un objeto de posesión, y es precisamente por el objeto de posesión/contenedor que podemos ver el contraste entre uno y otro ¿por qué? Precisamente por lo que contienen, por lo que poco a

poco hemos depositado en ellos.

A lo largo de esta investigación he recurrido a diferentes ejercicios para sacar de cada objeto lo que en ellos se ha depositado, hayan sido objetos míos o de otra persona.

## **EL DIBUJO COMO DISECCIÓN**

A través de diferentes prácticas y ejercicios he analizado de qué manera los artistas podemos obtener el zumo de estos contenedores. Llevo alrededor de seis años trabajando de la mano de los objetos, viéndolos desde diferentes perspectivas.

A principios del 2011 comencé a trabajar con los objetos vistos desde la perspectiva de la acumulación, trabajé a partir del grabado generando ambientaciones de los mismos acumuladores. Los resultados iban de la mano de un trasfondo psicológico/psiquiátrico a la vez que de un trasfondo de composición visual. Después para el 2013 la investigación con el objeto mutó hacia la relación de la acumulación de objetos con el consumismo<sup>17</sup> y como éste los desproporcionaba de memoria y significado al hacer a los objetos sumamente desechables.

No obstante, en este estado de la investigación quité toda esa distancia y decidí verlos de cerca, tomar un bisturí y analizarlos desde dentro, tomando apuntes, escribiendo sobre ellos, recopilando cada memoria, cada símbolo; todo siempre de la mano del dibujo y de la misma manipulación del objeto.

---

17\_ Sobre todo, desde el estudio de una cultura fronteriza, donde la influencia de nuestro país vecino Estados Unidos nos ha orillado a un pensamiento totalmente capitalista de la posesión.

## John Berger escribe en su libro sobre el dibujo

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir a su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. (Berger 2014)

Lo autobiográfico del dibujo lo posiciona por encima de todas las demás técnicas visuales, el dibujo le permite al artista incluso a través de la misma escritura proyectar lo descubierto. El dibujo como proceso de disección artística no funciona sólo como notas o como un estudio, cuando el artista echa mano del dibujo para adentrarse en sus memorias y buscar aquellos símbolos con los que ha cargado al objeto poseído genera también objetos de arte, claro, si todos consideramos estos objetos como el mismo planteamiento del problema y solución tal como lo postula el teórico y crítico de arte Luis Camnitzer, quien habla del objeto que el arte arroja como una ecuación con respuesta incluida, o sea, un estudio donde se nos plantea una situación y lo que para el artista es la conclusión y que va en contra de lo que en un museo o galería es la pieza de arte, Luis Camnitzer dice:

“...si yo te digo: el problema de sumar dos más dos, la solución es cuatro. Entonces viene alguien y dice: ¿ay qué bonito cuatro, lo quiero!, al tomar ese cuatro está ignorando el dos más dos... y esa es la esencialización en el objeto que destruye el proceso del cual es el objeto mismo y a mí lo que me interesa es que la gente aprenda a sumar y no a gozar del cuatro. (Camnitzer 2016)”

También John Berger escribe “Casi todos los artistas pueden dibujar cuando descubren algo. Pero, dibujar a fin de descubrir, ese es un proceso divino; es encontrar el efecto y la causa. (Berger, Sobre el dibujo 2014)”

El dibujo de disección actúa para generar una ecuación resuelta, desarma parte por parte al objeto, lo observa y examina cada memoria, la expone a la luz para luego volver a armar al objeto. El dibujo que examina nos pone en la mesa la situación, la presenta sin adornos tal como es, coloca en primer plano al objeto y nos lanza las primeras preguntas ¿qué es? ¿Para qué sirve? ¿Cuál es su contexto?

Después de un análisis formal el dibujo junto con el objeto comienza a sufrir una transformación al momento en que indaga en la memoria, no por esto el dibujo deja de observar al objeto o este deja de ser menos importante en el proceso, sino que es en este punto donde estudiamos su cualidad como objeto contenedor de símbolos y memorias.

Entonces comienza el mismo dibujo a través de la línea y representación a arrojar otras preguntas como serían ¿por qué poseo esto? ¿De quién era? ¿Cómo me hace sentir? ¿A quién me recuerda? Etc.

El objeto es un mero objeto si no está sujeto a cierto estudio, por más sencillo que este sea; cuando nos detenemos a reflexionar sobre el valor de este es que deja de ser un objeto cualquiera. A través del dibujo es que los recuerdos del objeto pueden ser ubicados en el espacio. Observar, rememorar y dibujar significa también recuperarlos, confrontarnos con su aura.

A diferencia por ejemplo de la fotografía, el dibujo supone un análisis. En la fotografía un reloj es eso: una imagen capturada de un reloj.

Sin embargo, el dibujo supone otra cosa: es un reloj que está siendo observado “así es como el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos” (ibídem, 37).

El proceso dibujístico escarba en nuestra memoria y es donde aún mediante la misma escritura nuestro dibujo se convierte en una autobiografía.

Las notas sobre el objeto van demostrando poco a poco más sobre nosotros, “el dibujo es esencialmente una obra privada, que guarda relación con las propias necesidades del artista (ibídem, 9)” esto quiere decir que dentro de este mismo proceso el artista irá desconteniéndose del mismo objeto, podrá verse a través de él. Y es que puede ser parte de dos procesos, el extraerse del objeto o por otro lado fusionarse con este.

El lenguaje del dibujo como lo menciona John Berger es “taquigráfico”, en unas cuantas líneas puede decirnos mucho sobre de quien dibuja, siendo la más directa y autobiográfica de las técnicas (Berger 2014, 8). Una vez realizado este proceso y habiéndose manifestado estas respuestas es que el artista con este material tiene un sinnfín de opciones de transformación ¿en qué convertirá estas memorias? ¿Cómo transformara al objeto?

No obstante, esta nueva estructura del objeto será el resultado de este mismo rescate de la memoria, esta estructura dejará al objeto tan expuesto que el artista podrá exhibirlo tal cual es, tal vez como un monstruo, tal vez como un salvavidas.

El artista encuentra confirmación o anulación de sí mismo en las memorias que cada objeto carga. Mediante el estudio de éste es que poco a poco va marcando límites, va ganando territorio donde no

sólo el objeto logra ser manipulado sino cada una de las memorias y símbolos que éste contiene.

Para el creador es importante extraer de la misma cotidianidad aquellos puntos clave que lo mueven a ser como se es, a poder hacer más conciencia del porqué hace las cosas o cual es el problema o situación de la que puede echar mano a lo más próximo que son sus pensamientos y recuerdos.

## 3.2 PROPUESTA DE PRODUCCIÓN EN TORNO AL OBJETO COTIDIANO

*Son aquellas pequeñas cosas  
Que nos dejó un tiempo de rosas  
En un rincón  
En un papel  
O en un cajón.*

Joan Manuel Serrat.  
*Aquellas pequeñas cosas*

La mayor parte de la producción desarrollada a lo largo de esta tesis gira en torno a mis propios sistemas de creación, a mi cotidiano y a los objetos contenedores (cercanos al objeto pasión<sup>18</sup>, aunque sin caer en el coleccionismo) con los que convivo diariamente, buscando ensalzar en cada uno las cualidades que los hacen diferentes a los demás.

Abordaré algunas de las piezas que respaldan la investigación por orden de realización, divididas en tres etapas principales: Recorridos de Casa, La mudanza y La disección.

Desde el principio de esta investigación el punto de estudio fue el hogar y el área de trabajo del artista así que como principal sujeto de estudio me dispuse a recorrer los diferentes cuartos que había en mi casa, viendo de cerca cada uno de los objetos que cargaba desde mi ciudad natal y ligándolos con la memoria y el dibujo.

---

18\_ Objeto pasión. El objeto cobra aquí, por completo el sentido del objeto amado. “La pasión lleva a considerarlo como una cosa creada por Dios: un coleccionista de huevos de porcelana considera que Dios no creó jamás forma más bella ni más singular, y que la imaginó para dar gusto a los coleccionistas.” (M. Rheims, p.33) “Estoy loco por este objeto”, declaran y, sin excepción, incluso cuando no interviene en esto la perversión fetichista, mantienen de secuestro, de secreto y de mentira que tiene todas las características de una relación pecaminosa. (Baudrillard 1969)

Como dibujo alternativo recurrí al bordado como estrategia vinculada a la memoria, visto de una manera más poética el bordado es una especie de tela de araña que va uniendo con un solo hilo una historia, así, dispuse la realización de tres de las primeras piezas: el álbum, el colador y el suéter.

## **PRIMERA ETAPA DE PRODUCCIÓN: RECORRIDOS DE CASA**

**El álbum** se realizó a manera de intervención de un pequeño libro con bordado, collage y dibujo. Responde a ser una alternativa dirigida a quien tiende a acumular objetos. Como ya antes había mencionado, mis investigaciones pasadas hacia los objetos iban ligadas junto con desórdenes mentales como lo es la acumulación obsesiva así que este álbum recolecta algunos objetos que he poseído con los años u objetos que tiendo a acaparar.

El álbum funciona como una casa de bolsillo donde el acumulador puede recurrir cuando quiera a observar sus objetos y las memorias que ellos cargan. A pesar de que no me considero como una acumuladora obsesiva, el álbum, funcionó para mí como evocación de las mismas casas que recorrí en mi niñez.

Sin embargo, en este punto de la investigación mi producción aún está a una distancia que da un panorama de mis primeras referencias vivenciales relacionadas con el objeto, a manera que la producción avanza también el acercamiento al objeto se enfoca hasta generar una gran intimidad con objetos peculiares que nos permiten ver más allá de una serie de una colección o una serie de cosas iguales.

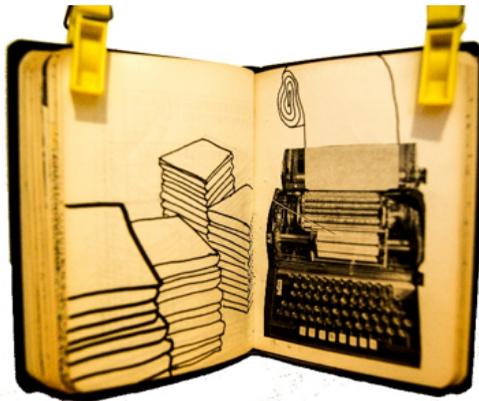
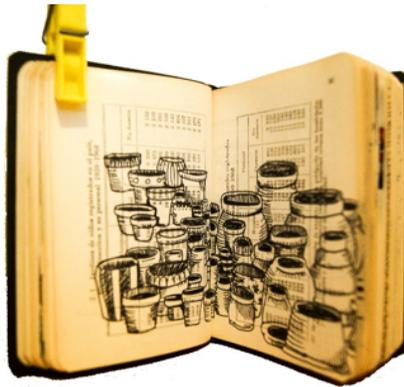
El álbum no es más que un recorrido por la casa, un listado de los objetos favoritos junto con sus memorias. Este álbum no sólo es el recorrido de un solo hogar, a la vez que recorro mi habitual casa recorro también mi casa en Chihuahua, también la casa de mi abuela,



El álbum, libro intervenido, 12 x 8.5 x 1.5, 2015.

los cuales son contextos que influyen el cómo construyo mi casa que no solo es física sino mental al llevarme a pensar ¿qué quiero que esté en mi casa? ¿por qué? Me ayuda a ubicar cuales objetos son importantes y concluyo en que son importantes por las memorias que en ellos son depositadas, aún más que por su valor estético o económico y que a través del álbum puedo cargarlos siempre conmigo.

El álbum hace también reminiscencia a los álbumes fotográficos que cada vez son menos populares en el hogar, son objetos que también



El álbum, libro intervenido, 12 x 8.5 x 1.5, 2015.

pertenecieron a generaciones propias de mi edad (80`s, 90`s) y que hacían de la fotografía algo más objetual tal como lo describe Susan Sontag al hablar de las fotografías en su libro sobre la fotografía:

Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real. Son nubes de fantasía y cápsulas de información (Sontag 2006).

Así Sontag nos habla de lo tangible de la fotografía. Hace un tiempo un amigo me comentaba que él no poseía fotografías de su niñez pues en un arrebato las quemó todas, me parecía impresionante la acción de desprenderse de algo que nos brinda tanta identidad como es una fotografía o en su defecto el conjunto de estas como lo puede ser un álbum.

Un álbum puede suponer así, una línea del tiempo, incluso, una ubicación en el espacio, ser una secuencia/testigo de una construcción que somos nosotros mismos. Ese fue el fin de este pequeño álbum de las cosas favoritas, una recopilación de mi construcción a través de la representación de objetos que me son importantes, los cuales, a lo largo del álbum son unidos por hilos, como si éste los sujetara a las hojas. Es el álbum, ya sea de fotos o de simples memorias (como el que presento), líneas de vida, podemos ubicarnos en él y recordar a través de la imagen.

La segunda pieza fue un objeto traído de la cocina de mi casa natal, objeto contenedor de memorias realizadas en torno al cocinar, a las conversaciones alrededor de una estufa y **El colador** como objeto viene a desempeñar también un papel de decantador de memorias donde en el quedan suspendidas las cosas que para otros son olvido.

Las memorias son representadas por los hilos que quedan agarrados fuertemente del colador y escribiendo al mismo tiempo que a pesar de ser consideradas nimiedades quedaran bordadas ahí.

El escribir, como ya antes se había mencionado, es considerado por varios autores como el mismo dibujo, que puede ir desde una firma hasta una carta escrita a puño y letra. Es impresionante como



El colador, Bordado sobre colador, 19 x 22 cm, 2015

podríamos reconocer un escrito de alguien cercano a nosotros, para mí la letra de mi padre es totalmente identificable, lo que escribimos también es un dibujo autobiográfico.

Y para finalizar esta primera etapa de producción está **El suéter**. Esta pieza juega un papel de libro contenedor de memorias, a través del bordado ésta prenda es portadora de mi historia a partir del 2014 que es en el año que llego a la Ciudad de México.

Estos bordados hablan de diversas memorias que viví al llegar a esta ciudad, desde algo totalmente cotidiano como es el ver diariamente al señor de las flores hasta el impacto de la memoria de un asalto. Cada una de estas memorias las viví con este suéter, en el cual hago evidente la capacidad del objeto de poseer una historia, un valor intrínseco e independiente de la funcionalidad del objeto.

En esta investigación el bordado y la misma escritura serán utilizados como recursos dibujísticos para analizar de manera autobiográfica los objetos, a parte de que el bordado es una herramienta amable con los objetos textiles, es también, una actividad con la que me encuentro muy vinculada. Tanto mi madre, mi abuela y bisabuela fueron antes que trabajadores del textil y bordado, mi mamá hace punto de cruz y me hizo casi toda mi ropa de la infancia, mi abuela también hace bordado y mi bisabuela hacía cobijas de patchwork.<sup>19</sup> Es por esto que el bordado junto con otras herramientas de textil fueron una de las alternativas más ligadas a mis procesos de recuerdos.

Mediante estas herramientas (y otras tantas manifestaciones como el mismo caminar) el dibujo viene a ser un aparato integral al confrontar una cosa con historia.

---

19\_ Tejido hecho por la unión de pequeñas piezas de tejido cosidas por los bordes entre sí; con él se confeccionan colchas, tapices, alfombras, etc.

A manera de bordar insignias de guerra, en este suéter, también busqué redimirlo, que fuera revelado lo que se vivió con él. A diferencia de otras técnicas, el bordado nos permite abrazar la pieza y tomar el tiempo necesario para traer a la memoria aquellos ayer que quedaron impregnados y mostrarlos al seguir usándola (fig. 1 y 2).

Comentando esta pieza con un amigo hablábamos también de la ropa como material efímero hecho de fibras que están condenadas al desgaste, así como el reloj hay diversos objetos que nos hablan del tiempo y al tenerlos nos sitúan en una posición nostálgica, esa misma que experimentamos al entrar a un bazar o a las tan bien conocidas

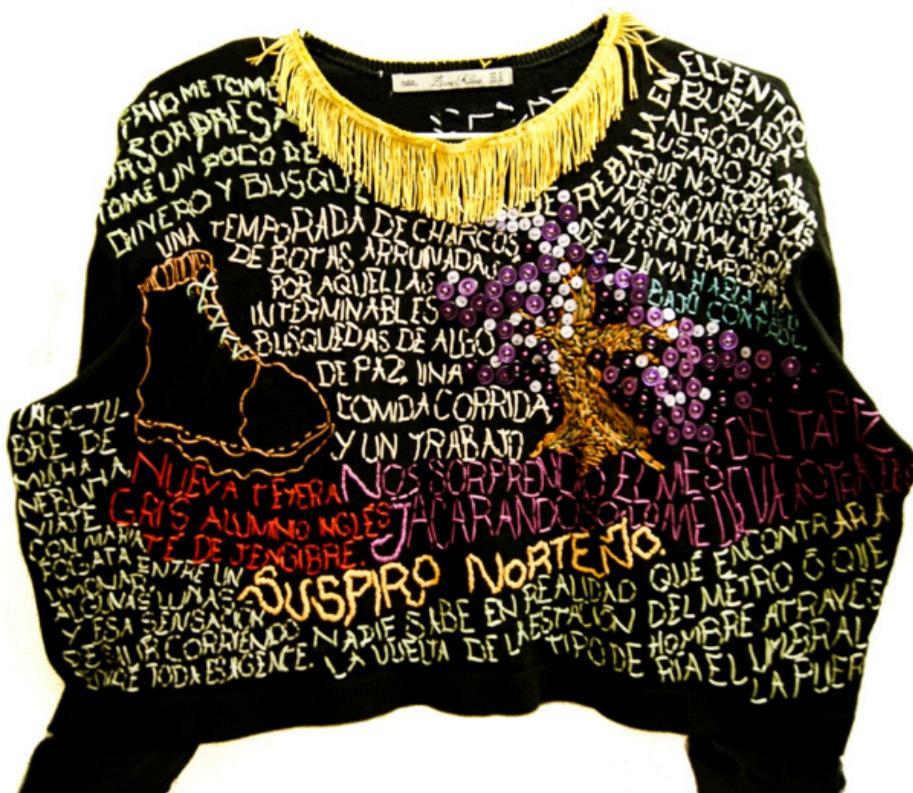


Fig. 1. El suéter (frente), textil, 55 x 60 cm, 2015.



Fig.2. El suéter (reverso), textil, 55x60 cm, 2015.

tiendas de antigüedades, sin embargo en contextos como esos poco sabemos de la historia de esos objetos como si sucede con nuestros propios objetos quienes de cierta forma sustituyen esa misma medida del tiempo.

A parte del tiempo, la experiencia de vida ha sido depositada en esta prenda que en un inicio tal vez fue adquirida en una tienda junto a docenas de piezas iguales a esa y donde quien busca poseerla solo tiene oportunidad de escoger color, tamaño o estilo; lo diferente es algo que no se puede encontrar en medio de la producción en masa.

El proceso de singularización del objeto no ocurre en la falsa idea de que el juego del consumismo nos presenta al darnos opciones de “escoger”, lo que compraremos está más bien ligado al contexto social y de experiencia que nos hace buscar algo que nos construya y después de esto el proceso de personalización continúa al ser una prenda u objeto que adquiere memorias.

Anteriormente hablaba de los procesos mentales que experimento al comprar una prenda de vestir, proceso que me ubica en un análisis de posibles escenarios o propósitos que cumpliré. No todos experimentamos esos procesos, o por lo menos no con los mismos objetos.

De esta manera la pieza del suéter experimenta esta personalización que es más evidente a través del bordado y nos expone cómo un objeto puede cargar estas experiencias que no fueron proyectadas para que pasaran, sino que diversos factores como el tiempo, los recorridos diarios y la misma construcción personal de quien lo porta, poco a poco, van modificándolo.



Detalle de El suéter, 2015.

## **SEGUNDA ETAPA DE PRODUCCIÓN: LA MUDANZA**

La segunda etapa estuvo ligada al tema de la mudanza y de cómo hay objetos que permanecen con nosotros a pesar de los movimientos y circunstancias que podrían amenazar al hogar.

La mirada en este punto del proyecto era la de estudiar las relaciones que dentro del hogar desarrollan la mayoría de los objetos y como cada recámara de la casa tiene no sólo una función básica, sino que dentro de ellas también se generan dinámicas, tanto con otras personas como del artista con su obra.

Ya antes había hecho mención de mi experiencia al mudarme y es justo mientras se desarrollaba esta segunda etapa que ocurren algunas de esas mudanzas de las que he hablado. Pude realizar esta fase desde el estudio personal al ir de un lado a otro, llevando conmigo solo lo que era primordial, incluso aquellas cosas que cargo desde casa de mis padres.

De la misma manera que en la primera etapa, la segunda tiene tres obras principales.

### **LA MUDANZA I**

A manera de introducción y para comprender un poco más el juego entre el objeto, el sujeto y las maneras en que se legitiman entre ellos realicé un cortometraje titulado La mudanza I.

A lo largo del cortometraje podemos ver la dinámica entre un par de objetos pertenecientes a una caja de mudanza, (lo cual implica que son objetos de valor), en un proceso de transformarse en humanos por la misma carga emocional que en ellos trabaja y cómo estos, al

interactuar con otros humanos, son también convertidos en objetos, haciendo referencia a la memoria y nuestra capacidad de depositar en un objeto a una persona. Finalmente, todo regresa a ser un objeto, contenedores de memorias.

En el primer capítulo hice hincapié en como para Jung la identidad individual es una historia que nosotros mismos nos contamos y esta se apoya en momentos de autoconocimiento, aunque sean apenas perceptibles, la memoria es como un banco que unifica a todos nuestros posibles Yo que nos conforman, de esta misma manera están nuestros objetos, como tejiendo una red donde contienen memorias que solo en pequeños momentos de autoconciencia podemos extraer. El cómo nos han influenciado y cuantas memorias están depositados en ellos es proporcional a lo que somos nosotros, cada memoria narra nuestra propia historia. Todo lo allí depositado es un ladrillo que ya antes utilizamos en el proceso de irnos construyendo.

Un ejemplo claro que ya habíamos estudiado es el de Anette Messenger, para la artista cada habitación de su casa representaba una posibilidad diferente de autoconocimiento donde también exploró cada faceta de sí misma. Es también algo que ocurre con casi cualquier ser humano, cada habitación tiene su dinámica, en cada etapa de la casa cumplimos con un rol.

Esto podemos verlo de una manera más clara al ver la evolución del objeto y el sujeto en el cortometraje pues crecen a la par, uno alimenta al otro, pero ese mismo alimento es él mismo; entonces, el objeto no solo es un contenedor, sino que se nos presenta a manera de espejo, podemos vernos en él al momento de hacer consciente todo lo que hemos depositado.

Esta breve selección de imágenes resume el contenido del cortometraje, el cual, a través del collage, el dibujo y manipulación de



Primera escena del cortometraje *La mudanza*, 2015.



Segunda escena del cortometraje *La mudanza*, 2015.



Tercera escena del cortometraje La mudanza, 2015.



Cuarta escena del cortometraje La mudanza, 2015.

plastilina logra ser un stopmotion lleno de contrastes y remarcados tonos dramáticos de cómo nos transformamos en eso que poseemos y aquello que poseemos se transforma en nosotros, como parte de un ciclo de autoconstrucción del cual pocas personas son ajenas.

Concluyendo esta pieza es que podemos ver la línea que desde el álbum van siguiendo los objetos, líneas del tiempo que avanzan conforme van recorriendo cada habitación, cosas que se transforman cada que son tocadas y utilizadas como recipientes. Estos objetos transformados y resguardados dentro de las paredes de nuestro hogar se convierten en los narradores de nuestra historia.

## **LA MUDANZA II**

Esta segunda pieza fue llevada desde el plano de lo participativo, buscando cubrir diversos enfoques.

La dinámica de la pieza consistió en cuatro cajas de mudanza que en la pieza eran la representación de cuatro recámaras, cada una de ellas es un área que busqué cubrir de lo más íntimo a lo más público. La primera recámara era la representación de mi propia habitación donde realicé una intervención con dibujos de mis objetos de valor ubicados en diferentes puntos.

La segunda recámara, al igual que las demás, son salas ya que en este cuarto se llevan a cabo charlas, encuentros o incluso se toman las fotos familiares.

Siguiendo con la descripción de esta segunda pieza, funcionó recolectando de mi familia y amigos más cercanos los dibujos de sus objetos de valor los cuales en su mayoría los pedí vía e-mail porque todos viven en Chihuahua. Cada objeto lo posicioné en la caja como

un ejercicio de pensar a la representación del objeto como la misma representación de cada persona.

La tercera caja/sala obedeció a una dinámica donde el público dibujaría en un post-it su objeto favorito o de más valor y lo insertaría en alguna parte de la sala. Esta fase la lleve a cabo con mis compañeros de posgrado. Decidí poner la caja en el tiempo de receso del XII Simposio de Arte y Diseño<sup>20</sup> donde estaban la gran mayoría de los estudiantes. Supuse que habría gran participación por tratarse de estudiantes de arte sin embargo la participación fue casi nula, en su mayoría fueron compañeros cercanos.

Varios son los factores que pudieron haber influenciado el ejercicio, primero, el ambiente académico y neutro no solo del lobby sino de toda la unidad de posgrado. La segunda es la poca relación que hay entre los estudiantes (solo nos vemos todos en este simposio anual), en tercer lugar, la poca disposición con la que los alumnos asisten a este simposio al cual nos exigen asistir para mantener la beca. A pesar de todos los factores que puedan agregarse el resultado no fue el esperado, aún, con todo, nos dejó ver que los ambientes hostiles pueden generar reacción antipática, lo contrario que pasaría en el hogar, como esta sala ignorada.

La cuarta caja fue intervenida con los dibujos que le pedí a extraños en la alameda del centro de Coyoacán. Decidí trabajar en este lugar debido a ser una plaza muy concurrida en fin de semana por familias y grupos diversos.

Al igual que la tercera caja se creó un pequeño hogar en un no lugar como los designa Marc Auge (Auge 1993). Aquellos lugares donde sólo

---

20\_ Evento de la FAD UNAM realizado en la Unidad de Posgrados en Ciudad Universitaria en el mes de noviembre del año 2016

estamos de paso, aquellos que no construimos. Sin embargo, a través de llevar este espacio de casa los participantes al igual que en la etapa pasada, dibujaron sus objetos de valor.

Se desarrollaron dinámicas interesantes al recolectar los dibujos pues los participantes comentaban entre ellos, debatían sobre porqué eran importante para ellos su celular o su reloj; participaban en familia, en pareja y entre amigos se generó una mayor conciencia del cómo dotamos al objeto de peso y valor.

Hubo riqueza de participación pues se realizaron dibujos de gente joven y viejos, trabajadores ambulantes y personas con discapacidad, padres e hijos. Pude ver a través de esta recolección de dibujos que a pesar de que para un adolescente su celular sea tan apreciado o que para una anciana lo sea su florero, todos tenían en común los recuerdos vividos con ellos, las relaciones que mantienen por ellos o lo que le trae a la mente de aquel ser amado.

Es cierto que vivimos dentro de una sociedad que obedece a un sistema capitalista donde estamos condicionados al constante consumir, pero, al profundizar junto con cada participante los porqués de designar a ese objeto como su favorito, pude ver que el valor sentimental o de memoria es más fuerte que la misma idea de lo desechable.



Actividad de recolección de representación de objetos realizada en la alameda central de Coyoacán. 2016



Actividad de recolección de representación de objetos de valor realizada en el área de posgrados de la UNAM, 2016

## TERCERA ETAPA DE PRODUCCIÓN: LA DISECCIÓN

Es en la siguiente y última etapa donde se logró un mayor acercamiento al objeto y el estudio de éste, esta fase es la de La Disección donde también la experimentación del dibujo y la utilización de éste toma gran importancia ya que se convierte no solo en una herramienta sino en el mismo resultado, la respuesta a la ecuación (cfr. p. 58)

A partir de esta etapa la producción toma una metodología más concreta al ir de la mano de una investigación dibujística a la que he decidido catalogar como dibujo de disección, el cual es un dibujo que se encuentra en medio de ser un dibujo taxonómico por estudiar la forma, pero también un dibujo psicológico ya que busca uniones de memoria ligadas al mismo objeto.

Durante el último año de la investigación experimenté un par de crisis familiares, especialmente con dos integrantes de mi familia: mi papá y mi abuelo materno.

Gracias a esos quiebres familiares que a manera de autoanálisis a través del objeto y el dibujo es que busco rescatar las memorias y “porqués” de estas relaciones rotas. Entré en un profundo estudio de los objetos con los que había una relación entre ellos y yo, buscando en éstos los puntos de intersección y de alejamiento.

Estos objetos se convirtieron, de esta forma, en un modo de diseccionar a su dueño (mi familia) y a mí misma, para poder vernos desde adentro y extraer todo eso que preferíamos mantener oculto y que a manera de desmembramiento quedara todo expuesto, poder situarlo en un tiempo y espacio a través del dibujo y presentarlo así, sin costuras o sombras.

Son dos apartados con los que describo los dos procesos: El zapato, donde aborde el estudio a través del dibujo e intervención del calzado de mi padre y El sombrero y la sombra, donde siguiendo la dinámica de la pieza El zapato ahondo en la relación que tengo con mi abuelo a través del objeto con el que lo identifico: su sombrero.

## LA DISECCIÓN

*Ver las cosas hasta el fondo...  
¿Y si las cosas no tuviesen fondo?*

Álvaro de Campos  
*Poesía III. La poesía de Álvaro de Campos 1*

La disección se utiliza regularmente para examinar y analizar minuciosamente algo, ya sea un cadáver humano, un animal o una planta. Continuamente como método de conocimiento o autoconocimiento hacemos un estudio meticuloso de las cosas, de situaciones o personas. Buscando resolver preguntas que solamente pueden ser respondidas al adentrarse, al tomar el tiempo y resolver parte por parte la composición del objeto de estudio.

En medio de una situación de crisis familiar he buscado a través de los objetos estudiar el comportamiento de cada integrante de mi familia. La propuesta de la pieza parte desde mi padre ya que la crisis comienza por él. Al hacer una reflexión hacia los objetos de mi padre con los que podría lograr una identificación, los zapatos, he concluido que son el objeto-situación que guarda más relación con él. Las situaciones que genera éste objeto son variadas, desde el ritual de lustrar los zapatos o la acción de caminar: el ver cómo en mis hermanos y en mí se ha desarrollado una manera de pararnos y

caminar igual que él, o relacionar sus zapatos de vestir con su rutina de trabajo donde aparece el tema de su ausencia.

Diseccionar a mi padre a través de sus zapatos es ir capa por capa separando cada actitud, cada acción o ausencia que hasta ahora eran desconocidas para mí. El objeto es portador de memoria, si nuestros objetos cotidianos hablaran podrían incluso decirnos quienes somos, qué buscamos, que nos duele, incluso mejor que nosotros mismos pues llevan sobre ellos las marcas de una vida sin fingimiento ya que con ellos no necesitamos pretender ser otros, los utilizamos, les demandamos y los escogemos sin el miedo de esperar aceptación pues están para solucionar nuestras necesidades. Pero, ¿qué pasa cuando después de cumplir con su propósito funcional, el objeto se convierte también en depósito de memoria? Citando a Amanda Oliveros:

...y que erige a obra con una función nueva en relación a la memoria: no se trata de la arqueología de las huellas del objeto sino del borramiento y de la forclusión de la huella; se convida a mostrar lo que no se recuerda, lo que se intenta obliterar de la memoria (Oliveros 2003)

El proceso de disección del calzado fue de manera minuciosa, la búsqueda por la conexión con mi padre no sólo fue a través de lo tangible de su objeto sino generando un ambiente donde al momento de la disección estuviera escuchando su música favorita, o tras usado previamente los mismos zapatos o leer un libro que hace años me regaló. A pesar de que esta disección se enfoca a mi padre no he podido evitar hacer una relación familiar, por ejemplo, descubrí al hacer la disección que mi padre suele desgastar más su talón derecho al centro y esta peculiaridad (por no decir problema) la tenemos mis hermanos y yo.

Junto con la disección llevé a cabo un estudio de los zapatos familiares a través del dibujo. Al dibujar los zapatos de cada uno en realidad realicé retratos familiares. Esta práctica tuvo gran repercusión al momento de llevar a cabo la disección pues el previo conocimiento del objeto permitió que al irlo abriendo pudiera generarse un dibujo anatómico, un dibujo que va recorriendo las costuras y que también va escribiendo a manera de bitácora todo el proceso. El medio dibujístico de registro sacó a relucir la relación que hay con estos objetos, ¿cómo utilizamos al objeto de modelo?, al dibujar surgieron dudas y cuestionamientos sobre el ángulo en que son dibujados, sobre la subordinación de los objetos hacia nosotros, incluso el sentido del acomodo de éstos puede hablar sobre la relación que hay entre algún miembro de mi familia y yo, pues el tipo de zapatos que elijo pueden tener tanto las características varoniles de mi papá como las femeninas de mi madre.

De esta manera y paralelo al estudio de calzado familiar se llevó a cabo la disección, donde en el mismo soporte en el que monté la pieza finalizada he escrito algunas peculiaridades del proceso, como la extracción de la espuma la cual sirve para lograr comodidad y evitar los impactos, pero, que no es la esencia del zapato, sólo es eso: relleno. Fue un proceso pesado y hasta cierto punto de autoconocimiento, de reflexión y de comprensión hacia la otredad, una otredad que a pesar de ser profundamente cercana no deja de ser ajena, un misterio donde también me encuentro y puedo reconocermé.

La disección arroja todas esas profundidades, cosas que sabíamos que estarían ahí y que al llevarlo a cabo esperamos encontrarlas pero, que al abrir cada piel podemos verlas objetivamente, ver las cicatrices y huellas que el tiempo va dejando sobre ellos, encontrando esas huellas que hemos forzado al caminar, el peso que hemos aprendido a distribuir en éstas suelas, pesos que son mayores al haber tristeza o tedio, que han sido mayores por que el camino también se ha alargado

o porqué hemos estado tanto tiempo de puntitas tratando de alcanzar aire. Cada huella que estos zapatos conserva, no sólo una huella que pueda verse, sino una huella táctil, de aroma, etc., todo ello nos habla de eso que sólo los zapatos saben o que queremos ignorar apenas lleguemos a casa y nos descalcemos.



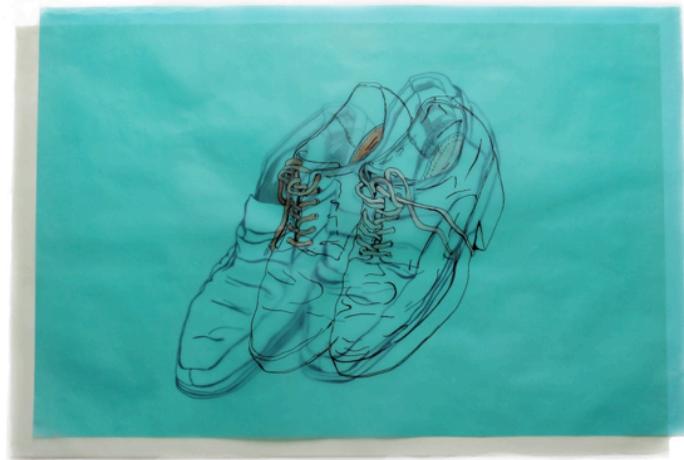
La disección, zapato sobre mampara, 60x 70 cms, 2016.



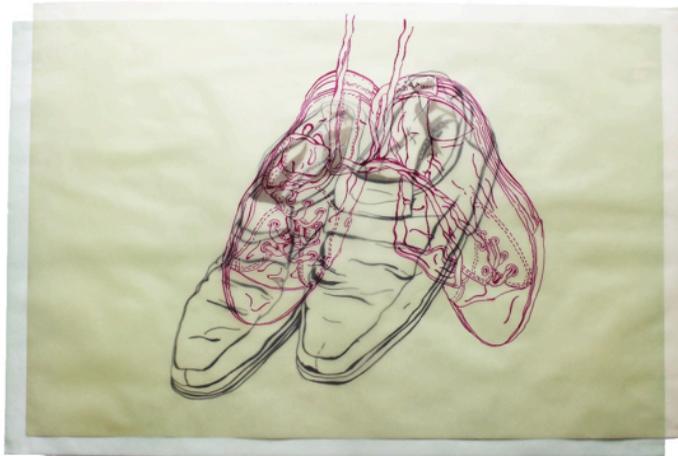
Fig. 1 y fig. 2: Detalles de La disección, 2016



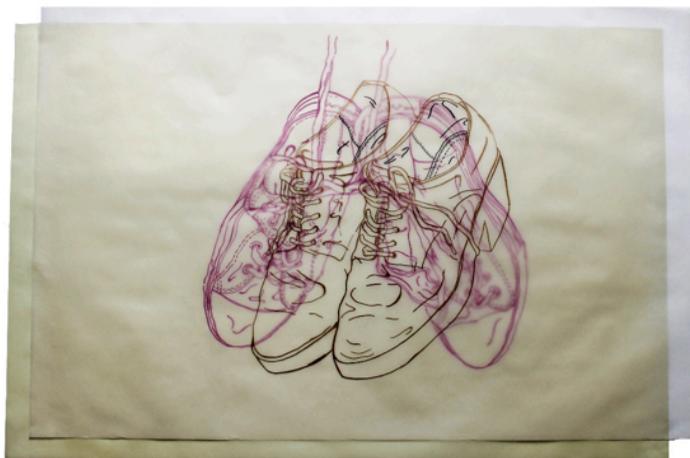
Notas sobre la disección, tinta sobre papel, 40 x 50 cm, 2016



Padre e hija, tinta sobre papel vegetal, 40 x 50 cm, 2016.



**Padre e hija, tinta sobre papel vegetal, 40 x 50 cm, 2016.**



**Hermanas, tinta sobre papel vegetal, 40 x 50 cm, 2016.**



## EL SOMBRERO Y LA SOMBRA

*Y en efecto, tal como Tiresias profetizara,  
Narciso murió de autoconocimiento.*

Arthur C. Danto.  
*La transfiguración del  
lugar común*

Teniendo por un lado la sombra pensada desde un aspecto Junguiano y por otro lado la persona de mi abuelo no puedo pensar en otra cosa que no los unifique más que su sombrero.

Todos los seres humanos según Jung tenemos una sombra, una sombra donde residen una variedad de atributos tanto buenos como malos que hemos reprimido o que nos han enseñado a reprimir, y aunque en la sombra también se encuentran atributos positivos, los más reprimidos son aquellos que ante la sociedad son malos, incómodos, de mal gusto o simplemente inútiles por lo que terminamos escondiéndolos, evitando a toda costa confrontarlos cara a cara.

Sin embargo, esta sombra, aunque no la admitamos o seamos conscientes de ella se manifiesta constantemente en todo lo que hacemos, en nuestro andar cotidiano, ya sea en una plática, en una confrontación con la cajera del supermercado o en el tránsito diario, logra posesionarnos cuando menos lo pensamos, fluye por nuestro lenguaje corporal, por nuestras palabras, por nuestras fantasías y nuestros arrebatos de ira. Está ahí, queramos o no.

Una manera de darnos cuenta de su existencia es en la proyección de ésta en los demás, todos hemos sentido ese desprecio hacia los defectos de los otros, nos parecen tan evidentes sus errores que nos es inconcebible que no sean conscientes de ellos, sin embargo,

cuando estos defectos generan en nosotros un desprecio exagerado seguramente es nuestra propia sombra proyectada en el otro, eso que tanto nos molesta de alguien no es más que lo que nos molesta de nosotros mismos.

Pero, la necesidad interna de descender al mundo subterráneo puede ser postergada por multitud de causas, como una jornada laboral muy larga, las distracciones o los antidepresivos que sofocan nuestra desesperación. En cualquiera de estos casos el verdadero objetivo de la melancolía escapa de nuestra comprensión.

Cito a William A. Miller:

Las proyecciones pueden ser tanto negativas como positivas. La mayor parte del tiempo, sin embargo, lo que vemos en los demás son aquellos atributos que nos desagradan de nosotros mismos. Por consiguiente, para descubrir los elementos de la sombra debemos examinar qué rasgos, características y actitudes nos molestan de los demás y en qué medida nos afectan.

En medio de la realización de las piezas en torno al objeto cotidiano me sorprende recurriendo siempre a los objetos familiares, aquellos que me vinculan con mi padre o mis hermanos, en este caso todo dirigió a mi abuelo materno.

Al igual que en la pieza de la disección busco abordar desde el objeto personal de aquel familiar (en el caso de la disección fue mi padre) la reflexión de una relación rota, poder destruir el objeto-memoria para que a partir de esa destrucción pueda haber ese análisis de las partes y poder, desde otra perspectiva, armar algo nuevo.

En el caso de mi abuelo no puedo pensar en un objeto que no esté más ligado a él que su sombrero. Mi abuelo se crío en un pequeño pueblo en Chihuahua y ejerció casi toda la vida como vaquero. El sombrero

ha sido indispensable para él, cabe destacar que tiene sombreros para cada ocasión.

Al empezar a trabajar con la persona de mi abuelo y su objeto me he hecho cada vez más consciente de mi desprecio hacia sus defectos, desprecio que he mantenido por años y que hasta este año he dejado de reprimir y que a partir del estudio de su objeto pude darme cuenta de que también en algunos de sus errores residen mis mismas proyecciones.

La pieza que parte de sus sombreros resulta ser hasta cierto punto algo metafórica pues el sombrero y la sombra están etimológicamente conectados, lo que me lleva a preguntarme ¿qué esconde este objeto? ¿Qué sombras se están proyectando sobre el objeto?

Creo que principalmente el sombrero es el objeto sobre el que podré hacer recaer la confrontación de esta sombra, una sombra que no sólo es suya o mía, sino que se ha convertido en una sombra familiar. Logré conseguir de una manera muy pacífica tres sombreros viejos de mi abuelo, cada uno de ellos sería testigo y participante de un proceso de conocimiento del otro (abuelo) y de mi autoconocimiento, a manera de auto aceptación.

El primer sombrero ha sido bordado con el recuerdo más tangible que tengo de mi abuelo, una mañana soleada él entra por la puerta verde de la cocina en el rancho donde tenían las vacas, es tanta la luz que penetra a la habitación que mi abuelo sólo es una silueta, una sombra que atraviesa el dintel de la puerta de madera. Seguro venía de ordeñar alguna vaca, de alimentar a las aves o de montar en el cerro. Siempre fue un hombre grande que imponía su presencia en cualquier habitación y que amaba (aún lo hace) la atención sobre él. Este sombrero lleva la carga de la memoria, pero sobre todo del

recuerdo<sup>21</sup>, un recuerdo que ha sido poco a poco destruido, traspasado, casi reducido a cenizas.

El segundo sombrero ha sido bordado con aquellos rasgos que más desprecio de mi abuelo, pueden leerse algunos tales como: racista, cobarde, imprudente, egoísta, etc. muchos de ellos habitando en mí. Este sombrero después de bordado ha sido sometido a un atropello (tal como mi abuelo fue atropellado hace 2 años) buscando representar con esto un golpe duro, no hacia mi abuelo sino hacia sus defectos, buscar su destrucción, y cuando busco esa destrucción, la busco también en mí.

El tercer sombrero ha sido bordado con la identidad de mi abuelo, su nombre: José Rodríguez Castañeda y su parentesco conmigo: Abuelo. Con éste tercer sombrero busco la identificación con él, la aceptación de sus defectos y virtudes en mí. He usado por lo menos un día entero el sombrero de mi abuelo, pensando en él, en sus decisiones, en su papel como padre y como abuelo, en la misma sombra que ha hecho de sí mismo y busco admitir la mía

Citando a Jolande Jacobi en su interpretación de la sombra desde un punto de vista jungiano dice: «a nadie le gusta admitir su propia oscuridad. Quienes creen que su ego representa la totalidad de su psiquismo, quienes prefieren seguir ignorando sus cualidades reprimidas suelen proyectar sobre el mundo que les rodea "los fragmentos ignorados de su alma"» (Carl Gustav Jung 2016)». El trabajar con el objeto de mi abuelo me permitió hacer tangible esa sombra, corporizarla y apropiarme de ella, las piezas fueron

---

21\_ Pensando en la raíz etimológica de recordar: Del lat. "recordare" (cf. it. "ricordare"), conformado por el prefijo "re-" – "de nuevo" y "cordare" que proviene de "cordis" – "corazón", que es donde antiguamente se pensaba que yacían las facultades de la memoria. Ésta viene del indoeuropeo \*kerd y está emparentado con el gr. καρδία "kardía", irl. ant. "cride", lit "širdis", ruso "serdce", germ. \*khertan-, de donde viene en alemán "Herz", got. "hairto", ingl. "hearth", todos significando "corazón".

acompañadas de dibujos y collages que permitieron un acercamiento a la figura y la corporalidad de la sombra de mi abuelo, buscar el origen de la desaprobación, que también nos une, los lazos familiares que están ahí, independiente a todo.

De la misma manera, esa sombra que en algunos momentos se convierte más en una silueta, representa una ausencia. Mi abuelo ha sido, la mayor parte de mi vida, alguien escaso. Mientras la pieza de los sombreros fue realizada, como ya había mencionado, hice dibujos y collages que representaron ese mismo abandono, esa figura, vacía en algunas ocasiones, en otras, llena de lo que era mi concepción de él. Ver debajo de la sombra que proyectaba el sombrero de mi abuelo fue poder ver con claridad aquel hombre corpulento atravesando el dintel de la puerta verde de madera, contemplar la vulnerabilidad que el tiempo ha marcado en su silueta, ver a profundidad cómo su ceguera nunca le permitió poder contemplar su propia oscuridad.



El sombrero y la sombra, montaje de tres sombreros, 40 x 120 cms, 2016.

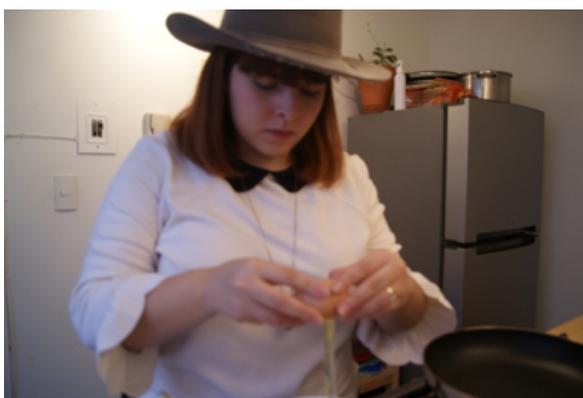


Fig. 1 Proceso de primer sombrero: atropellamiento.

Fig. 2 Proceso de segundo sombrero: la sombra a través del cotidiano.

Fig. 3 Tercer sombrero: la quema de memoria.



El sombrero ausente, collage, 2016.  
(Pieza documental alterna al proceso de El sombrero y la sombra)

Al finalizar los procesos de creación en torno a esta investigación pude ver con claridad la potencia que desde lo personal tienen los objetos para mí; enriquecieron no solo mi producción sino la manera en que me relaciono con el espacio y con los demás. Creo además que más allá de algo personal, el artista puede recurrir a ellos y encontrar un eco de lo que él mismo es. Podemos acercarnos a lo que atesoramos y preguntarnos de qué lo hemos dotado o cuáles son los atributos simbólicos a los que recurrimos de una forma más natural. Hace unos días conversaba con mi director de tesis, Darío Meléndez, y me preguntaba a qué me gustaba jugar de niña, me puse a recordar que me gustaba jugar a los detectives y cargar con un maletín, pero,

también me gustaba jugar a los trastecitos, observábamos que de cierta forma estas maneras de diversión hacían eco en las formas en que mis búsquedas artísticas tomaban rumbo. Creo que es posible que, en medio de su búsqueda, el artista, pueda recurrir al evocar procesos tan inocentes como era el jugar, para en el presente generar discursos y herramientas artísticas más sinceras.

Al finalizar este proceso, realicé una exposición donde se encontraron la mayoría de las piezas realizadas a lo largo de esta investigación. Esta se inauguró en la ciudad de Chihuahua el 11 de mayo del 2017 en el Museo Casa Siglo XIX, el título de esta fue el mismo que el de mi tesis: Colección privada. En lo personal creo que el ejercicio de exponer algo que fue un proceso tan profundo y personal, era justo, lo que necesitaba como cierre. Dentro de una investigación como esta es claro que el resultado escrito y la obra realizada son dos valores para medir resultados, no obstante, la catarsis familiar que generó para mi y para mi familia fue muy enriquecedora, si bien en por lo menos tres piezas de las realizadas y expuestas hablo fuertemente de lo que es mi padre y mi abuelo y aunque en algún momento la relación enfrente distancia y duelo, fue también, a través del proceso de conocer a mi familia por medio de sus objetos que hubo otros resultados, menos medibles pero enteramente gratificantes.

La respuesta de quienes visitaron la exposición fue invaluable, es difícil para ambientes artísticos y en sí, ciudades como Chihuahua ser receptivos a diferentes propuestas en torno al arte, a pesar de eso la respuesta fue abierta al dialogo e intercambio de puntos de vista.

Comparto también el texto de sala escrito por mi compañera de maestría Valeria Gallo:

El objeto cotidiano es testigo de nuestras vidas. Aún sin saberlo, nos conoce mejor que nadie. Nos escucha, nos

siente, nos arroja; nos devuelve una imagen de nosotros mismos que en ocasiones no es la que esperamos. Y si es así, con desdén, con enojo y olvidando los buenos reflejos que otras veces nos ha devuelto, le volteamos la espalda y nos alejamos de él.

Al objeto cotidiano, como es cotidiano lo vemos hacia abajo, incluso aunque sea un candelabro. No nos acordamos de su presencia, lo ignoramos. Es hasta ese momento en que lo relacionamos con una persona que ya no está, o con una historia casi olvidada; que nos acordamos de su existencia. Y entonces lo valoramos, lo rescatamos y hasta el fin de nuestros días lo atesoramos.

Es por eso que me gusta tanto ir a los bazares de viejo. Camino por los puestos observando cada mueble, cada espejo, cada caja vieja de metal (de todos esos objetos, los textiles son mis favoritos porque guardan aún más recuerdos que los demás: guardan olores). Imagino qué historias hay detrás de cada uno de esos objetos, tesoros que alguna vez lo fueron para quien al final acabó decidiendo que era más importante el dinero en efectivo o el espacio que quedaba al deshacerse del comedor de la abuela.

Gracia observa, guarda, acumula, recuerda.

Gracia escribe con líneas lo que ve, borda con hilos aquello que recuerda, disecciona con un exacto a manera de bisturí lo que le duele y así re abre la herida para entenderla, para interpretarla desde el objeto mismo, dotando a ese objeto de características y sentimientos, casi como si fuera un ser humano.

Gracia toma un lápiz y un papel y, a manera de radiografía retrata rostros que le son familiares; sólo que, en lugar de rostros, nosotros, simples espectadores lo que vemos son zapatos.

Gracia nos lleva de la mano a una caminata por sus

recuerdos. Con su sensibilidad, con sus trazos, sus ojos grandes, con sus hilos enredados nos recuerda que el objeto es, que el objeto está para recordarnos de dónde venimos, y así ayudarnos a entender un poco hacia dónde vamos.

## Invitación de la exposición



*Valón:*  
 el objeto que tiene el centro, de su vida, su familia, su unión, su personal.

*Caracollera:*  
 Estáticamente no presentaban aparente decoración, pero en el interior había...

*pernisco: p'orrit*

**Lengüeta:**  
 De debe deshilar todo, es difícil volver a separar los pedos ya que por en medio hay alguna...

*Clástico:*  
 Se encontraba oculto, como aquel secreto,

**Colección PRIVADA**  
 Gracia Doré Luévano

**ARTE**  
 TEMPORADA 2017

11 de mayo de 2017  
 Casa Siglo XIX . 19:30 h  
 Vino de Honor



Fotos de registro del evento de inauguración de la exposición Colección Privada en el Museo Casa Siglo XIX, en la ciudad de Chihuahua.



Fotos de registro del evento de inauguración de la exposición Colección Privada en el Museo Casa Siglo XIX, en la ciudad de Chihuahua.

# CONCLUSIONES

A lo largo de esta sección abarcaremos cada uno de los puntos de conclusión a los que en capítulos anteriores llegamos a desembocar, desarrollando las características que estos tienen y presentándolos de manera cronológica de acuerdo a los capítulos vistos, todos ellos relacionados desde lo teórico como en lo práctico.

Partiendo del primer capítulo llegamos a la conclusión de que **El proceso creativo a través del objeto cotidiano es también un proceso autobiográfico.**

Al comenzar esta investigación partimos desde un contexto artístico donde expuse obra de autores como Christian Boltanski y Anette Messager a quienes decidí incluir en esta investigación por la proximidad que tiene su producción al objeto, desde ser influencia en su obra como de herramienta de soporte.

Estos artistas, como tantos otros mencionados anteriormente, son clave para hacer esta afirmación ya que la mayor parte de su producción va ligada a procesos de autoconciencia de la propia historia (o la historia familiar) a través de los mismos objetos que la contienen, convirtiéndolos en testigos para luego tomarlos y manipularlos a la conveniencia de la misma representación de las memorias.

Este proceso no tiene un punto de inicio invariable, podría ser que comience con la mirada dirigiéndose al objeto y a partir de éste comenzar una excursión por la memoria o por el contrario: comenzar el proceso a partir de una memoria y encontrar ahí aquellos objetos que nos anclan a ella. Es a través de este mismo proceso que mi producción fue llevada, todo hacia una metodología de arte y vida que más adelante abordaremos.

Ejemplo de un proceso que parte del objeto es Le Manteau de Christian Boltanski, quien utiliza un abrigo negro junto con focos y cables que

nos hablan metafóricamente de un cuerpo sin vida, sin embargo, eso es solamente la primera capa de veladura. Detrás del objeto y de lo que este representa se encuentra una historia. Dentro del proceso de esta obra no solo se narra la historia del artista, sino que al ser puesta frente a un espectador también éste ubica su propia historia (a pesar de no haber tenido una relación cercana con el objeto expuesto).

Se trata de ver al objeto como a un espejo y esta tarea comienza desde que el artista se levanta de la cama. Consciente o no de esta actividad de verse reflejado, el creador, en medio de la gestación de una pieza, recurrentemente va dejando algo de sí en ella, sobre todo cuando esta parte del objeto cotidiano del artista.

Este proceso se repite en algunas de las piezas de Christian Boltanski, como en *No man's land* y en *Inventaire des objets ayant appartenu au jeune homme d'Oxford* que ya anteriormente habíamos visto. Estos últimos dos parten del estudio de objetos cotidianos de



Christian Boltanski, *Le Manteau* (El abrigo), 2000

personas ajenas al autor, sin embargo, en medio de la recolección de éstos también hay una proyección ya que, como coleccionistas o acumuladores (aunque sea en una escala pequeña), cada vez que descubrimos un objeto y lo guardamos hay un proceso de personificación donde encontramos características que podemos reconocer en nosotros mismos.

Pasando ahora al otro punto de partida de lo autobiográfico donde en búsqueda de una historia el objeto cotidiano aparece, podemos usar como ejemplo la pieza ya antes mencionada de Song Dong: Waste NOT. Así en cada pieza es que podemos ver este proceso de autobiografía, de la proyección del mismo artista y su entorno.

El autoconocimiento nos lleva a generar obra más honesta, más cercana a nosotros mismos.

Para pasar a la segunda conclusión quisiera hacer notar que cada punto concretado aquí va extendiendo el campo del objeto y, como ya había mencionado, sigue una línea cronológica de la misma investigación, por lo que daré pie a la siguiente conclusión:

**El objeto cotidiano está relacionado con el mismo cuerpo del que lo posee, en este caso: el objeto cotidiano se convierte en una extensión del mismo artista.**

Esto busqué demostrarlo con el ejercicio de cambio de vestimenta, claro está que cualquier objeto responde a una ergonomía, de modo que llegué a ser manipulado fácilmente por el ser humano, pero cuando hablamos de una extensión corporal no solo planteamos una utilidad física o un modo de ver como herramienta de la mano, sino que en medio de esto también entra la extensión psíquica. El cuerpo también utiliza al objeto como contenedor de su propia

mente, usándolo como baúl de sus propios recuerdos. Nuestra corporalidad modifica al objeto, es un hecho, pero también el objeto como misma prótesis nos modifica a nosotros no solo desde el plano físico, sino desde lo mental al modificar nuestras memorias o incluso nuestra conducta (como el caso del ejercicio del cambio de vestimenta).

Todo objeto está sujeto a estas condiciones, a pesar de esto pudimos ver como la ropa es un excelente ejemplo de ello, tanto con el ejercicio como con las piezas generadas por artistas como Anette Messenger en Historia de las tres noches blancas, donde sobre tres vestidos blancos cuelgan pequeños cuadros que bien podrían hacer referencia de vivencias que cada uno poseía.

Este mismo proceso lo desarrollé con una de mis piezas titulada El suéter donde, a manera de impregnar al objeto de una memoria, bordé sobre él todas las cosas vividas con esa prenda. Así al utilizarla extendía literalmente mis memorias a un objeto, haciéndolo evidentemente una proyección de mí misma.

De la misma manera con otros tantos objetos el sujeto va cargando con extensiones de sí mismo, es una evidencia de nuestra construcción.

Como tercera conclusión quisiera soportar el punto de que **El objeto cotidiano construye espacios y estos, al igual que el objeto, determinan el proceso y la creación artística.**

Esto lo vengo sosteniendo a lo largo de toda la investigación, sin embargo, el desarrollo de este argumento se encuentra en el capítulo dos. El objeto define el espacio.

El espacio es un ente mutable que se adapta a las necesidades de quien lo habita, mientras que el objeto cotidiano tiene la característica de ser trasladable y hasta cierto punto inmutable (a menos que el poseedor por accidente o búsqueda lo transforme). El objeto de apego con el que el hombre nómada decide cargar no sólo es un objeto utilitario sino un objeto de afecto y dentro del plano artístico será un recurrente punto de referencia.

Anteriormente se planteó esta afirmación al observar nuestras actuales dinámicas del habitar, sobre todo en el caso de los artistas emergentes quienes generalmente experimentamos la necesidad del traslado y de la mudanza.

El continuo nomadismo nos mueve a cargar con nuestras más valiosas pertenencias y llegar a nuevas etapas de construcción. Estos mismos objetos de apego vendrán a construir nuestro espacio, el cual no solo lo determinan unas paredes sino el mismo acomodo de nuestros objetos con los cuales armaremos los recorridos que tendrá nuestro lugar. Podemos ver esto reflejado en una gran cantidad de libros enfocados al acomodo del hogar, desde una cuestión estética y de diseño de interiores hasta lo espiritual donde se busca que la energía corra libremente.

Parte de esto lo habíamos visto ya en la investigación de Joe Fig donde estudia los procesos creativos de varios artistas a través de sus estudios (Fig 2015), Fig interpreta por medio de maquetas, pintura y escultura los espacios de creación de ellos a la par que los entrevista para conocer de qué manera interactúan con su espacio.

Así, podemos ver que el espacio constantemente muta al obedecer la demanda de los objetos, que bien pueden ser las herramientas del artista, objetos personales (de valor o no) y la misma obra del artista que no por ser la pieza deja de ser un objeto cotidiano, pues como ya

habíamos mencionado en la primera conclusión la creación desde un plano testimonial va contándonos la historia del artista.

Joe Fig nos plantea con sus piezas que el mismo espacio del artista se convierte en una pieza construida de manera más inconsciente y que, por ende, es más honesta, más vinculada a él. El ser espectadores de la edificación del espacio de creación nos acerca más al artista que tal vez su misma obra, esto es la misma relación arte-vida.



Joe Fig, Chuck Close in his summer studio, Norwalk, CT, 2005

El proceso de construcción de un espacio (ya sea una casa o un estudio) nos lleva a recordar aquel tiempo en que nos sentimos seguros. Ya antes había mencionado cómo a lo largo de los grandes movimientos humanos cada individuo iba reproduciendo en su camino algún altar o santuario que evocaría a su hogar.

Nuestra casa es la proyección de lo que es nuestra construcción como personas. Cada cosa contenida en ella es una memoria que también se encuentra depositada en nosotros. Construir un hogar desde cero siempre nos brinda la posibilidad de reinventarnos, de escoger con cuales memorias nos quedamos y qué nuevas plantas ocuparán la cocina.

Con esto es que también introduzco la cuarta conclusión de esta investigación:

**El proceso de construcción de espacios supone también ser una experiencia estética.**

Ya sea que el estudio del artista se encuentre en su casa o otro sitio, cada uno tiene el mismo proceso de construcción. Esta misma construcción de espacios viene a suponer una experiencia estética en artistas y no artistas.

Es en este proceso de arte y vida donde el creador se ve en medio de un espacio en el que la mirada funcional se desvía hacia lo contemplativo y que es también el eje metodológico de esta investigación. He trabajado ya antes con el objeto visto desde la acumulación y no dista mucho la manera en que un acumulador compulsivo crea su espacio con la forma en que un artista construye su hogar/taller o su misma obra.

Recorrer casas de acumuladores obsesivos y ver que en medio de

ese caos había un orden y que todo estaba dispuesto como ellos lo habían querido, que un acumulador puede enfocarse en poseer un mismo tipo de cosas o, por el contrario, solo de aquellas que crea son indispensables (algo cercano al coleccionista y amateur del que habla Baudrillard).

De la misma manera cualquier persona sin este problema mental, incluyendo al artista, tiende a generar espacios que satisfagan sus necesidades estéticas, las cuales serán diferentes en cada individuo. He trabajado un par de años con personas en situación de calle en el barrio de la Merced y he visto la deshumanización que presenta el no poder tener un control de su ambiente y su misma vestimenta, el humano necesita, aunque sea de una manera simbólica, suplir su necesidad de un espacio que responda a su exigencia armónica, la cual, responderá a sus evocaciones de hogar o de memorias.

Hace años también trabajé como voluntaria en una casa hogar en Chihuahua. En aquel momento me impresionó el ver que incluso en un pequeño cajón muchos de los niños reproducían un pequeño santuario de las pocas cosas que habían podido cargar de un lugar a otro y que ese pequeño cajón representaba para ellos un vínculo con su historia y que la disposición de cómo estaba acomodado también hablaba de la misma proyección de su persona y su necesidad estética (cfr. p. 46)

Los recorridos que en nuestro espacio generamos responden a suplir esta exigencia del controlar un espacio y esta variará en cada individuo pues responden a una historia personal, a un contexto social y temporal. Así, en medio de esta historia, el artista experimenta una serie de eventos que darán pauta a su proceso de creación, ahí es donde aparece la quinta conclusión:

**El proceso de traslado, es para el artista, un detonante en su proceso creativo.**

No siempre lo vemos manifiesto de la misma manera, sin embargo, en la mayoría de los artistas el cambio de casa o el migrar a una cultura diferente supone un cambio en su proceso creativo y, en la mayoría de los casos, actúa como detonante.

Ya anteriormente en el capítulo dos hablamos sobre un comportamiento migratorio actual muy propio de generaciones de jóvenes y sobre todo de aquellos que residen en ciudades, quienes, que, a diferencia de sus padres, no están en búsqueda de una vivienda permanente o por lo menos no durante sus años de juventud.

Sin embargo, somos una generación que crecimos en casa de nuestros padres, la mayoría sin tener que haber experimentado mudanzas y que ahora que somos parte de este fenómeno, que involucra otros tantos factores como la gentrificación, y que vivimos con un pie en la libertad de movimiento, pero con el otro tratando de suplir esa necesidad de estabilidad.

Todo este comportamiento no es nuevo ya que podemos remontarnos a generaciones muy atrás donde el ser humano en búsqueda de expandir sus horizontes y de sobrevivir migraba cargando con lo mínimo, pero justo ahí se encuentra el punto clave del objeto en el traslado, pues en medio de todo esto el artista detona sus procesos creativos al generar en cualquier lugar una especie de santuario, un espacio donde lo poco que cargue comience a significar algo, en cada mudanza llegarán y desaparecerán nuevos objetos. El artista de esta manera carga con los objetos a manera de símbolos de su misma construcción, de su historia, de aquello que quiere seguir manteniendo. O en un caso opuesto, aprovecharse de la situación para reinventarse como es el caso de Annette Messenger quien al mudarse a París se da la oportunidad de que a través de sus propios objetos desarrollara no solo una sino varias alternativas de personalidad.

Ante este fenómeno el artista no tiene más responsabilidad que hacerse consciente del proceso y poder aprovecharlo dentro de su propio proceso artístico. Desde mi proceso metodológico es que pude apreciar el cómo con cada movimiento de casa mi producción iba tomando una arista diferente, aunado a esto, las experiencias de vida que llegaron a ser detonadores generaron aún más que los objetos con los que he cargado tomaran la personalidad de mi familia o de mis memorias; ante estas premisas es que partió el estudio de cada objeto.

Llegando a este punto es que quisiera hacer hincapié en este proceso al que recurrí dentro de la investigación, donde el estudio del objeto parte de una perspectiva artística y esto fue a través del dibujo. A lo largo de este proceso pude llegar a varias conclusiones que integran tanto al objeto como al dibujo y por ende a una cuestión autobiográfica, por lo tanto, como sexta conclusión está:

### **El dibujo es una herramienta autobiográfica dentro del estudio del objeto**

John Berger habla del dibujo como una técnica de lenguaje taquigráfico, o sea, que en pocas líneas puede acercarnos de una forma inigualable al mismo autor. Por esto sin necesidad de dibujar su rostro, a través del dibujo, podemos ver su propio autorretrato.

Conforme avanzaba en el proceso de la pieza de El Zapato me di cuenta de lo diferente que podían llegar a ser los dibujos del primer registro de la pieza comparados con los últimos. También pude ver que mi calidad de línea cambiaba al dibujar el zapato de mi padre al del resto de la familia.

En medio de la realización de esta pieza hubo un gran número de confrontaciones con los mismos problemas familiares de siempre, mi línea al pensar en mi padre era más caótica cuando atravesaba

estos mismos conflictos. Sin embargo, mi modo de enfrentar esos problemas se convirtió en evasión y pudo verse reflejado en mi dibujar al querer pasar un trazo firme con un marcador sobre la línea caótica que ya había dibujado. Al respecto mi tutor, Darío Meléndez, notó este comportamiento y me lo evidenció, me recordó la importancia de dejar al natural la línea que vamos soltando, esta línea taquigráfica nos ubica el carácter del autor y cubrirla hace que pierda esa riqueza.

Sin embargo, hubo algunos dibujos de estos zapatos que decidí dejarlos así, cubiertos. Tal vez para el espectador quedará velado, aunque como autoconocimiento ha sido igual de enriquecedor para mí.

Ahora bien, el dibujo es equiparable a nuestra propia escritura, tiene en sí mismo nuestra personalidad y con más razón al dibujar objetos cercanos a nosotros, como una alternativa al autorretrato.

En el autorretrato donde el artista observa cuidadosamente cada parte de su rostro, puede ver cada arruga, mancha o gesto y para llegar a un mayor autoconocimiento, tal vez alguna cicatriz le traerá algún recuerdo que haga aún más potente la línea con la que dibuja. No obstante, aunque el autorretrato físico es una excelente manera de autoconocimiento, el buscar narrar nuestra historia a través del dibujo de nuestros objetos es también una enriquecedora alternativa.

Y como punto final de estas conclusiones:

**El estudio del objeto cotidiano es un proceso de redención de nuestras memorias, nuestros símbolos y de los modos de verlos a través de la misma obra.**

Quisiera empezar este último punto enfatizando la redención, y es que a lo largo de esta investigación es una palabra recurrente que no tiene otro significado que el mismo rescate, una salvación.

Algo recurrente en las piezas desarrolladas en esta investigación es la búsqueda de redimir algo, en piezas como El zapato y El Sombrero y La sombra se busca salvar una relación que está rota y no precisamente hacer las paces presenciales con la persona, sino con las mismas memorias de la relación para extraer de las sombras todo aquello del otro que creía lejano a mí.

A través de estos procesos hay una acción de liberación porque al diseccionar cada objeto también abrimos nuestra mente para extraer todos aquellos pesos simbólicos y de memorias de los cuales los hemos dotado, podemos ver de qué estamos hechos, cuáles son las tuberías y cables de los que estamos conformados.

Redimir es darle una nueva posición a algo, tal cual como si volviéramos a comprarlo. En este caso estamos obteniendo de nuevo cosas que nos hablan de nosotros, es encontrar a nuestros objetos dentro del espacio personal como quien entra a una tienda de antigüedades y de sorpresa descubre un álbum de su niñez. Redimir al objeto cotidiano a través del dibujo es escribir y leer al mismo tiempo nuestra biografía.

Otras piezas donde también pude llevar a cabo este proceso son El Suéter y El Colador donde las memorias buenas y malas representadas en bordado son puestas ahí como emblemas, los recuerdos quedan suspendidos en las piezas, de modo que el objeto pierde su uso utilitario para pasar a ser el medio por el cual estas memorias viven y son tangibles.

Suele pasar que al vivir una mala experiencia dotamos al objeto que fue testigo de un peso negativo, pero es preciso que al momento de diseccionarlos enfrentemos estos monstruos, los busquemos representar y una vez sacados de la sombra reconciliarnos con ellos.

Así como hubo piezas que fueron el resultado de una redención, también hubo un rescate del mismo quehacer cotidiano. El poder ubicar cualquier relación con el objeto como una práctica artística nos pone en situaciones totalmente provechosas. Por ejemplo, está el llevar a cabo una mudanza. Sí, es una de las actividades que más genera estrés en el ser humano, no obstante, cuando es vista desde el plano de la reflexión o del estudio de uno mismo puede convertirse en una experiencia donde podemos comprender un poco más nuestros apegos o desapegos, nuestras dinámicas de construcción o destrucción, las jerarquías en nuestra vida y todo aquello que para nosotros es sinónimo de santuario.

# FUENTES

Anceschi, Giovanni. *Il progetto delle interface. Oggetti colloquiali e protesi virtuali*. Milano: Domus Academy, 1992.

Arfuch, Leonor. *Memoria y Autobiografía, exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Augé, Marc. *Los "no lugares": espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, 1993.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura económica, 2000.

Barbeito, Jessica Vázquez y Jessica. *No disparen al artista*. 14 de mayo de 2013. <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/05/14/annette-messenger/> (último acceso: 5 de 11 de 2016).

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. París: siglo XXI editores, 1969.

Berger, John. «La forma de un bolsillo.» 11-12. Ediciones Era, 2002.

—. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

Boltanski, Christian. «Entrevista.» En Christian Boltanski. *Animitas*, de Tom Eccles, 111. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2016.

Camnitzer, Luis, entrevista de Museo de Arte de Zapopan. *La estética vende, la ética derrocha* (14 de noviembre de 2016).

Carl Gustav Jung, J. Campbell, K. Wilber, M. S. Peck, R. May, L. Dossey, M-L. von Franz, S. Keen, R. Bly. El encuentro con la sombra. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

Cash, Stephanie. Art in America Magazine. 04 de mayo de 2010. <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/christian-boltanski-no-mans-land/> (último acceso: 29 de noviembre de 2016).

Contreras, Jorge. «El gesto de lo proihbido, El camino de la rupturas.» En Annette Messager, de Jorge Contreras, 60. Monterrey: MARCO, 2010.

Deleuze. «Différence et répétition.» En Différence et répétition, de Deleuze. París: Presses Universitaires de France, 1972.

Diccionario de la lengua española. 2017. <http://dle.rae.es/?id=2HmTzTK> (último acceso: 2017).

Didi-Huberman, Georges. Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuentas? Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

Fig, Joe. Inside the artist's studio. New York: Princeton Architectural Press, 2015.

Francalanci, Ernesto. «Una silla que siente.» En Estética de los objetos, de Ernesto Francalanci. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010.

Gruzinski, Serge. Las cuatro partes del mundo: Historia de una mundialización. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Guasch, Anna María. Arte y Archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades. España: Ediciones AKAL, 2011.

Harald Szeemann, Robert Storr. Annette Messenger, Word for Word. Nueva York: Marie-Laure Bernadac , 2006.

Harald Szeemann, Robert Storr. «Annette Messenger, Word for word.» En word for word, 11. Nueva York: Editorial Marie Bernadac, 2006.

Haro, Germaine Gómez. «Francisco Toledo:el sortilegio de las raíces.» Revista de la Universidad de México, 2004.

Heidegger, Martin. Conferencias y artículos "construir, habitar, pensar". España: Ediciones de Serbal, 1994.

Jessica Vázquez, Jessica Barbeito. No disparen al artista. 14 de mayo de 2013. <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/05/14/annette-messenger/> (último acceso: 13 de diciembre de 2016).

Jiménez, Miauricio. El cuarto de los triques. Cuernavaca, Morelos, México: Lengua de diablo, 2015.

Kent, Rachel. useum of Contemporary Art Australia. 24 de julio de 2014. <https://www.mca.com.au/discoverannette/> (último acceso: 20 de abril de 2017).

Leiris, Michel. «Documents, vol. I.» En Documents, de Michel Leiris, 209. 1929.

Mauss, Marcel. La sociologie, objet et méthode. París: Éditions de Minuit, 1969.

McKenzie, Professor Stephen Farthing RA and Dr Janet. The Drawn word. New York and London: Studio International and the Studio Trust, 2014.

McLuhan, Marshall. «La aldea global.» En La aldea global, de Marshal Mc Luhan, 203. Barcelona: Gedisa, 1995.

Nietzsche, Friedrich. «La gaya ciencia.» 191- 200. Madrid: EDAF, 2002.

Oliveros, Amanda. «El objeto en el arte contemporáneo: ¿qué lección para el psicoanálisis?» Desde el jardín de Freud, 2003.

Onfray, Michel. La fuerza de existir, manifiesto hedonista. Barcelona: Anagrama, 2008.

Ortega, Gonzalo. «Animitas.» En Christian Boltanski, Animitas, 111. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2016.

Pessoa, Fernando. Poemas completos de Alberto Caeiro, Fernando Pessoa. Verdehalago, 2000.

Pietz, William. «El problema del fetiche I.» Fetiches críticos. Residuos de la economía Global. Madrid: El espectro Rojo, Mayo de 2010. 96.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Ciudad de México: Alfaguara, 2006.

Vicente, Álex. El país. 16 de Mayo de 2015. [http://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670\\_976688.html](http://elpais.com/elpais/2015/05/13/eps/1431537670_976688.html) (último acceso: 14 de Febrero de 2017).