

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Arte con
mención en Grabado que presenta:

Andrea Cristina Tueros Vargas

Asesora:

Karla Stephanie Zorrilla Vila

Lima, 2023

Informe de Similitud


Yo, **Karla Stephanie Zorrilla Vila**, docente de la Facultad de **Arte y Diseño** de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis titulada: **Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia** del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as) **Andrea Cristina Tueros Vargas**, dejo constancia de lo siguiente:

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **6%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **06/06/2023**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierten indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.
-

Lugar y fecha:

Lima, Perú. 06 de Junio del 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Zorrilla Vila, Karla Stephanie</u>	
DNI: 47560782	Firma
ORCID: 0009-0003-1594-9315	



A mi abuelo....

Quiero agradecer a mi asesora Karla Zorrilla por su sintonía en mis catarsis y apoyo constante en el desarrollo de la tesis. También quiero agradecer a Antonio Ramos, Brian Silva y Raimond Chávez por darme la seguridad de seguir adelante inclusive cuando más lo dudaba. Y quiero agradecer a Lucho Espejo porque ha sido del que más he aprendido en toda mi carrera de grabado. Por último y no menos importante quiero agradecer a mis abuelos y a mis padres que, aunque a veces no entendían lo que hacía, me apoyaban sin dudarlo.



Éstas son todas las herramientas de este mundo. Las herramientas todas que el hombre hizo
para afianzarse bien en este mundo.

Éstas son las navajas de filo exacto con que se afeita al tiempo.

Y éstas tijeras para cortar los paños,
para cortar los hipogrifos y las flores
y cortar las máscaras y todas las tramas y, en fin,
para cortar la vida misma del hombre, que es un hilo.

Éstas son las sierras y
serruchos —también
cuchillos, sin duda,
pero imaginados
de tal modo que los
propios defectos del borde sirvan al propósito.

Y ésta es una cuchara que alude a los principios y a
las postrimerías y en resumen
al incalificable desvalimiento
del hombre.

Éste es un fuello para atizar el fuego
que sirve para animar al hierro
que sirve para hacer el hacha
con que se siega la generosa testa
del hombre.

Éste es un compás que mide la belleza justa
para que no rebose y quiebre y le deshaga
el humilde corazón al hombre.

Y ésta es una paleta de albañil con que
se allegan los materiales necesarios
para que sea feliz y se resguarde de todo daño.

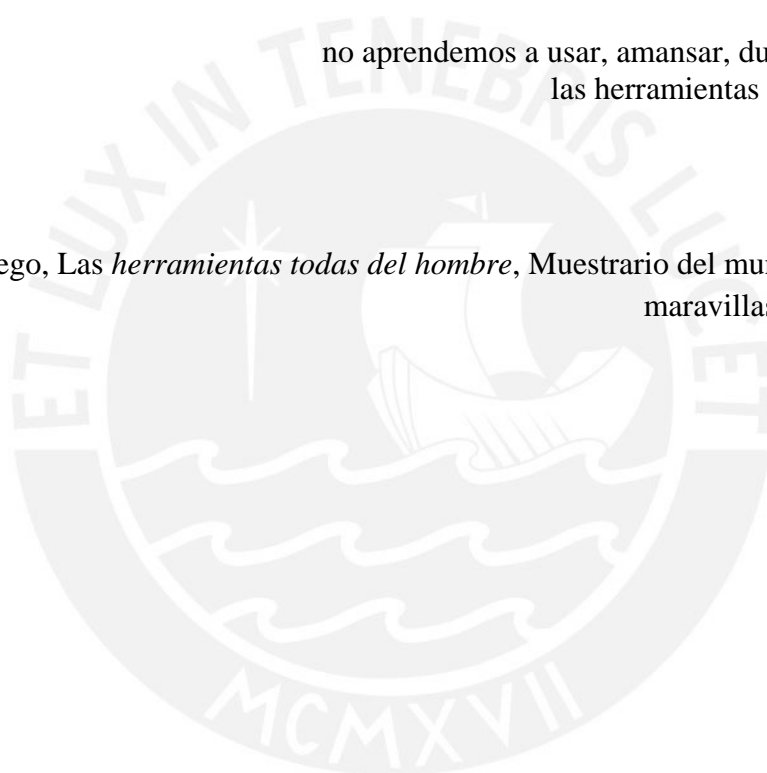
Éstas son unas pesas, llaves, cortaplumas
y anteojos
(si es que lo son, que
no se sabe)
que en realidad no sirven para nada sino para
establecer
de una vez para siempre la sólida posición
del hombre.

Éstas son unas gafas que se han de usar para
mirar
si se ha hecho ya lo imaginable,
lo previsible, simple e imposible
para tratar de asegurar las herramientas
todas del hombre.

Y éste, en fin, es el mortero al que fiamos el menjurje
con que uniremos los pedazos, trizas, minucias y
despojos

si es que a las últimas y a tiempo, si es
que a las tontas y a las locas, si es que
a ciegas y al fin
no aprendemos a usar, amansar, dulcificar y manejar
las herramientas todas del hombre.

Eliseo Diego, *Las herramientas todas del hombre*, Muestrario del mundo o Libro de las
maravillas de Boloña, 1967



Resumen:

La presente investigación teórico artística surge desde un cuestionamiento y análisis del objeto cotidiano en relación a la sociedad y su contexto de consumo, mercancía y serialidad. A partir de la recolección de una serie de objetos descartados en la vía pública, se reflexiona cómo esta muerte objetual, al ser considerados ahora como basura y sin utilidad, los lleva a perder su rol en el ciclo social. Por lo tanto, se busca evidenciar, a partir de su huella y registro impreso, una nueva comprensión hacia los objetos, así como cuestionar su relación con la sociedad.

Se desarrolla un cuerpo de obra compuesto por cuatro piezas, estas emplean técnicas y sistemas de reproducción para registrar la materialidad del objeto de diferentes maneras. En la primera pieza, se utiliza la técnica del frottage para registrar el relieve, capturando también, su textura y movimiento. En la segunda, se exponen los niveles de transparencia y silueta, al utilizar la luz directa sobre papel fotográfico. En la tercera, una instalación de tierra variablemente húmeda, se utiliza como receptor del volumen en los objetos. En la cuarta se utiliza la suciedad propia del objeto encontrado para generar una serie de impresiones en huecograbado. La tesis expande y redirige los conceptos del grabado: matriz, soporte y vehículo, en tanto que no se utilizan los propios del grabado tradicional. Así mismo, desafía el sentido de multiplicidad y edición, al encontrar unicidad en cada impresión. La búsqueda de estas huellas, el reconocimiento de un solo estado del objeto, resulta una experiencia inestable e incluso incompleta; pero que abre las posibilidades de otro entendimiento hacia nuestro entorno material.

Abstract:

This research, theoretical and artistic, arises from a reflection and analysis of the everyday object in relation to society and its context of consumption, commerce and mass-production. From the recollection of a series of discarded objects in the public space, we reflect on how this objectual death, as they are now considered as waste and without utility, leads them to lose their role in the social cycle. Therefore, the aim is to demonstrate, through their imprint and printed memory, a new understanding of the objects, as well as to challenge their relationship with society.

A body of work composed of four artworks is developed, which employ techniques and systems of reproduction to capture the object's materiality in different manners. In the first work, the technique of frottage is used to register the surface relief, also capturing its texture and movement. In the second, the levels of transparency and silhouettes are shown through the use of direct light onto photographic paper. In the third, an installation of variably damp earth is used as a receptor for the objects' volume. In the fourth, the found object's own dirt is used to generate a series of prints. The thesis expands and redirects the concepts of printmaking: matrix, paper and vehicle, insofar as the concepts of traditional printmaking are not used. It also challenges the sense of multiplicity and edition by finding uniqueness in each print. The search for these imprints, the recognition of a single state of the object, becomes an unstable and even incomplete experience, but one that opens up the possibilities of another understanding of our material reality.

Índice

Introducción	1
1. El Objeto: sociedad, contexto y valor	4
1.1. El objeto.....	5
1.2. Vestigios de la nada	6
1.3. Huella como evidencia de vida.....	11
1.4. Sociedad de consumo, rol de mercancía, serialidad.....	16
1.5. Lo llamamos suciedad	22
1.6. Referentes artísticos	26
1.7. Investigaciones previas sobre el objeto y su reproducción	36
2. Las Huellas como evidencia.....	47
2.1 Recorrido y recolección de objetos.....	48
2.2 Frottage: evidencia y resistencia de lo descartable.....	54
2.3 Fotogramas: siluetas del tiempo a través de su materia.....	62
2.4 Tierra: soporte vivo, receptivo y mutable.....	67
2.5 La suciedad: vehículo de movimiento e intercambio	73
3. Objetos de la nada: Vestigios, Huella y Evidencia.....	80
3.1 Pieza I: Balbuceos.....	81
3.2. Pieza II: Objetos latentes	83
3.3. Pieza III: Intercambio: perdida y respuesta.	85
3.4. Pieza IV: Estratos.....	88
3.5. Cuerpo de obra/ Montaje	90
Reflexiones finales.....	99
Recomendaciones.....	101
Referencias Bibliográficas.....	102

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Waste Not</i> de Song Dong (2012).....	29
Figura 2. Mark Dion. Registro de <i>Tate Thames Dig</i> (1999).....	31
Figura 3. Mark Dion. Registro de <i>Tate Thames Dig</i> (1999).....	31
Figura 4. Micah Leixer. Registro de <i>Twelve of one</i> (2010)	34
Figura 5. Micah Leixer. Registro de <i>Twelve of one</i> (2010)	34
Figura 6. Micah Leixer. Registro de <i>Twelve of one</i> (2010)	35
Figura 7. Andrea Tueros. <i>Territorio y Naturaleza</i> (2019).....	39
Figura 8. Andrea Tueros. <i>Álbum fantasma</i> (2019).....	40
Figura 9. Andrea Tueros. Imagen de una página del libro arte <i>Reconstruidos</i> (2021).	41
Figura 10. Andrea Tueros. Imagen del video arte <i>Imagen Latente</i> (2021).	43
Figura 11. Andrea Tueros. Registro de <i>Contenedor de rastros perdidos</i> (2021).	44
Figura 12. Andrea Tueros. Registro de <i>Contenedor de rastros perdidos</i> (2021).	45
Figura 13. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).....	57
Figura 14. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).....	57
Figura 15. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).....	58
Figura 16. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).	64
Figura 17. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).	64
Figura 18. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).	65
Figura 19. Andrea Tueros. Selección de fotogramas que registran objetos transparentes (2022).	65
Figura 20. Andrea Tueros. Selección de fotogramas que se repiten en forma.	66
Figura 21. Andrea Tueros. Detalle de huella dejada en tierra seca (2022).....	70
Figura 22. Andrea Tueros. Detalle de la huella dejada en tierra húmeda (2022).	70
Figura 23. Andrea Tueros. Detalle de una huella cerca de desaparecer en tierra seca (2022).....	71
Figura 24. Andrea Tueros. Detalle de una huella en tierra húmeda fragmentada debido a la reacción de la tierra al secarse (2022).....	71
Figura 25. Andrea Tueros. Detalle de la planta creciendo en cerca de una huella (2022).	72
Figura 26. Andrea Tuero. Selección de hueco grabados donde el contraste del vehículo es mayor (2022).....	75
Figura 27. Andrea Tueros. Detalle de contraste entre dos huecograbados de dos objetos (2022).	76
Figura 28. Selección de huecograbados muy sutiles en términos de la cantidad de vehiculo (2022).....	76
Figura 29. Andrea Tueros. Detalle del relieve del huecograbado (2022).....	77
Figura 30. Andrea Tueros. Detalle de rotura del papel al realizarse el huecograbado (2022).	77
Figura 31. Andrea Tueros. Detalle rotura del papel al realizarse el huecograbado (2022).....	78

Figura 32. Andrea Tueros. Detalle de doblez en el papel por daño (2022)	78
Figura 33. Andrea Tueros. Detalle de doblez en el papel por daño (2022)	79
Figura 34. Andrea Tueros. Encuadre de obra <i>Balbuceos</i> (2022). Frottage.....	81
Figura 35. Andrea Tueros. Detalle de obra <i>Objetos latentes</i> (2022). Fotogramas.....	85
Figura 36. Andrea Tueros. Detalle de la pieza Intercambio: perdida y respuesta (2022). Técnica Mixta.	87
Figura 37. Andrea Tueros. Detalle de pieza <i>Intercambio: perdida y respuesta</i> (2022).....	88
Figura 38. Andrea Tueros. Detalle de pieza Intercambio: perdida y respuesta (2022). Técnica Mixta.	88
Figura 39. Registro de pieza <i>Estratos</i> (2022). Huecograbado.....	90
Figura 40. Registro de pieza <i>Estratos</i> (2022). Huecograbado.....	90
Figura 41. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	93
Figura 42. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	94
Figura 43. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	94
Figura 44. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	95
Figura 45. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	96
Figura 46. Figura 44. Figura 43. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	97
Figura 47. Andrea Tueros. Registro de obra <i>Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia</i> (2022).....	98

Introducción

Nos encontramos rodeados de objetos, unos tienen una función utilitaria como un cepillo de dientes, una sartén o un contenedor, mientras otros priman debido a un vínculo emocional como un collar roto que ha sido heredado de algún familiar, que nos hace conservarlos debido al recuerdo. Al mismo tiempo, otro grupo está siendo desechado, debido a la pérdida de un vínculo de utilidad o emocional. No obstante, los objetos ¿solo se definen bajo estos parámetros?

Vivimos en un espacio material donde no vemos más allá de una definición o uso establecido debido a la rutina y la normalización de nuestro entorno difícil de cambiar. Estas plantean un espacio de cuestionamiento, debido a diversos efectos que generan en el ciclo de vida de los objetos tal como su producción, consumo y descarte. Un ejemplo según Sinia (2021), en el Perú los residuos sólidos que han sido desechados han ido creciendo en el tiempo, desde el 2014 hasta el 2021 por año ha aumentado 2 toneladas la cantidad total, hasta llegar a 8214355.9. Esto se refiere a la cantidad de residuos sólidos municipales totales generados a nivel departamental en Perú. Este es un ejemplo de cómo los desechos sólidos han excedido cantidades que se puedan controlar y van en aumento. La materia persiste y sin embargo se ignora. Esto se puede ver en las calles, objetos, fragmentos, plásticos y muchos más tirados en veredas, pistas, tierra, etc.

El interés surge hacia estos seres, cosas, rastros o fragmentos materiales, por la incertidumbre de su estado ¿Ahora después de haber sido descartados y dejar de ser objetos en relación a las personas que rol toman en el contexto? Estos objetos descartados ahora son elementos mediadores, abren una posibilidad de comprensión y relación distinta a que la sociedad le suele atribuir, ya que han roto todo tipo de lazo con su contexto pasado, ya no pertenecen a ningún ciclo de deseo o consumo, o cumple una función.

En este proyecto *Los objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* inicia con un archivo de recolección de objetos descartados dispersos en la ciudad de Lima. Estos empezaron a formar parte del entorno sin tener relación con las personas. Este factor es muy importante, ya que se libera de esa definición que le atribuimos: que son y para qué sirven y porque ahora ya no lo hacen. Ahora solos existen a través de su materia y esta es la que nos puede revelar

que fueron hasta cierto punto, quienes somos, que son ahora, y cómo afectamos y afectan lo que nos rodea. Asimismo, abre un espacio, un limbo entre lo que fue, lo que ya no es y la posibilidad de lo que puede ser; al dejar atrás hasta cierto punto su relación con el ser humano de uso y todo lo que se le atribuyó al pertenecer en la categoría de objeto.

El proyecto nace desde una mirada distinta hacia los objetos, al estar constantemente expuestos en la urbe, como vestigios de un contexto al que pertenecieron. Estos objetos descartados se convirtieron en un medio de investigación al ser encontrados y recolectados. Que se fueron convirtiendo en una agrupación, conglomerado, colección y archivo de investigación. Catalogarlo como alguno considero que genera muchas limitaciones. Por ejemplo, en el caso del archivo el autor Orbis Tertius (2020) habla de este como acción de ser catalogado como tal, se vuelven elementos para el que los posee, bajo una necesidad de conservarlos. Así como también en el caso de una colección según Isabel Pinillos lo define como una acumulación que produce prestigio por la exhibición de lo poseído, ligado a un contexto de culto, como los gabinetes de curiosidades, símbolos de poder y exposición. (Pinillos, 2007). Es importante mencionar que el archivo, así como también una colección tiene una relación con el poder, respecto al que lo posee, el tipo de adquisición y parámetros que ejerce. Estos objetos que han sido recogidos, no son un archivo o colección, se puede compartir ciertas intenciones en estos términos, pero los objetos son considerados participantes y parte esencial del proyecto ya que de estos surge toda la información recopilada. Existen formas de despojo y nuevo adquirir que puede tener más o menos poder (Tertius, 2020). En este caso el arte como parte de este proceso de investigación siendo más que un dueño, es un tipo de mediador de este conocimiento.

Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia propone una nueva comprensión, hacia los objetos descartados. ¿Cómo evidenciar, a partir de su huella y registro impreso, una nueva comprensión hacia los objetos descartados en la vía pública, así como descomponer su relación en la sociedad de consumo? Tiene como objetivo confrontar lo rechazado, regresar, reflexionar y valorar al objeto en sí mismo a partir de las nuevas formas por descubrir, como materia y no como objeto en relación al humano. El resultado fue la construcción de un archivo de imágenes a partir de la huella y su registro impreso a través de distintas aproximaciones como evidencia de movimiento, respuesta, intercambio y transformación constante del objeto mismo. Esta huella surge del contacto directo con el objeto a través de procesos del grabado, esta técnica ayuda a amplificar al objeto y exponer aspectos que uno normalmente no puede percibir. Estas

evidencias nos pueden decir mucho más de lo que pensamos y abrir la posibilidad de desorganizar por medio de los registros recopilados resultantes de la investigación artística la comprensión y relación que tenemos con los objetos, de sí mismos, del entorno y de nosotros como sociedad.



1. El Objeto: sociedad, contexto y valor

En el capítulo 1. El objeto: Sociedad, contexto y valor. Parte de cuatro ejes fundamentales para la investigación. El primer eje consta de tres secciones: 1.1 *Objeto*, 1.2. *Sociedad de consumo, rol de mercancía, serialidad* y 1.3. *Lo llamamos sociedad*. En esta sección del texto, se desarrollará la definición y posición del objeto en relación a la sociedad y contexto mediante diferentes aproximaciones teóricas. La primera sección 1.1. se exponen diversas definiciones del objeto en relación a las personas. En la sección 1.2 se explica la relación que las personas tienen con el objeto: desde el consumismo, su valor como mercancía, su producción en masa, así como el tiempo de vida y tipo de función establecida, bajo la perspectiva de Zygmunt Bauman, Arjun Appadurai y Karl Marx. Del mismo modo, se tocará el tema de la lingüística y cómo ésta condiciona e influencia nuestro conocimiento sobre las cosas que nos rodean, a través de algunos postulados del lingüista Ferdinand de Saussure. En la sección 1.3. se desarrolla el concepto del descarte y todo lo que connota en relación al ciclo de movimiento y vida que establece la sociedad a los objetos, según Lawrence S. Kubie y Francesca Raffo.

El segundo eje es 1.4. *Objeto: vestigio de la nada*. Después de ya haber establecido un contexto del objeto como mercancía y un objeto social en relación a las personas, ahora se empieza a explorar perspectivas en orientación al objeto en sí mismo. Se utiliza el descarte como una herramienta conceptual y física para alejarse del ciclo de vida como objeto utilitario, y el concepto de vestigio para adentrarse a un enfoque material y su agencia, desde una perspectiva de Jean Baudrillard, Jane Bennet, Graham Harman y Nicolás Rosa.

El tercer eje son dos secciones: 1.5. *Huella como evidencia de vida* y 1.6. *Archivo/ Colección* donde nos adentramos a las herramientas plásticas desde un enfoque del grabado a partir de la huella y métodos de registro como el archivo y colección para la investigación.

Finalmente, el cuarto eje es 1.7. *Referentes artísticos* se expone y se analiza tres obras: *Waste Not* de Song Dong (2005), *Tate Thames Dig* de Mark Dion (1999) y *Twelve of one* de Micah Leixer (2010) que abordan el campo de investigación teórica y plásticamente del presente proyecto.

1.1. El objeto

Primero es necesario comprender qué es la palabra “objeto” para nosotros para luego poder abrir posibilidades nuevas de entendimiento sobre el objeto en sí mismo. Según Tirado (2001), el objeto es una posición que se da cuando las personas utilizan algo a partir de una relación de propiedad. Se necesita un cuerpo sólido y este requiere de un lugar en el espacio. En el caso de las personas esta relación que se posiciona, surge de la trascendencia: esta nos coloca en el contexto como algo distinto, dotado de diferencia: como la conciencia y la comunicación que tenemos con nuestro entorno (Tirado, 2001). Esta trascendencia atribuye inferioridad a las cosas, nombradas por nosotros como objetos. Se establece una jerarquía inherente de posesión.

Moles (1995) en su libro *Teoría de los objetos*, considera al objeto como un mediador social que forma parte del espacio simbólico y clasificatorio, que lo otorga la sociedad. Lo observamos como un medio, más que un fin, de ahí proviene nuestra capacidad de volver lo que deseamos en útil o necesario temporalmente. Por ende, la palabra “objeto”, todo lo que connota y atribuye, no existe si no existimos nosotros (Tirado, 2001). Es así como cada cosa que establecemos como objeto en nuestro contexto lo definimos, le damos una función y también le damos una fecha de expiración. Al otorgarle caducidad u obsolescencia, es porque el objeto creado pierde la necesidad que le habíamos atribuido. Eventualmente se reemplaza por uno nuevo, cumpliendo con el tiempo de vida con el que fue diseñado por las personas.

Sin embargo, los objetos persisten y es ahí cuando adquieren la categoría de desperdicio, desecho, despojo; y aún tienen un largo camino por recorrer. Pueden terminar en un depósito de basura, un vertedero, un centro de reciclaje o inclusive dispersos en el territorio, como entes sin nombre que carecen de importancia, rechazados por la sociedad. Estos objetos no son solo basura, desperdicio o desecho, son algo de lo que no nos podemos deshacer fácilmente, es materia.

Es así como en nuestro contexto material muchos objetos circulan en nuestra vida con mucha facilidad. Se nos permite un consumo veloz, insaciable y reemplazable en poco tiempo, esta es la cultura de consumismo. Zygmunt Bauman (2007) afirma:

Que el ser humano entiende al objeto como productor que dicen todo lo que se necesita decir, no piden una reciprocidad. Tienen un rol que es ser “objeto” material dócil y obediente para que nosotros como sujetos omnipotentes, le demos forma y uso. Esta docilidad eleva al comprador y consumidor a un rango de “sujeto soberano” incuestionable. (p. 31). Es así como cada objeto que nos rodea, utilizamos, consumimos, al cual nos aferramos, deja de existir si no le otorgamos el nombre de objeto y todo lo que esto conlleva. Entonces, ¿los objetos dependen de nosotros para existir? ¿Qué vendría a ser el objeto sin ningún vínculo humano?

1.2. Vestigios de la nada

El objeto reclama un espacio en el entorno, un peso, un cuerpo sólido, una materialidad. La basura es un claro ejemplo de esto, llega a ser algo que ya no se puede controlar en totalidad. Luego de arrojado o tirado tiene también una directa relación con la utilidad que le otorga la sociedad, su posición en nuestras relaciones sociales es de inferioridad. Se convierte en una herramienta para nuestro uso, sin nosotros la palabra objeto y todo lo que deriva de esta no existiría.

Según Jean Beaudrillard surge un progreso entre el individuo y los objetos, habla de una liberación de la función del objeto y no del objeto mismo. Al perder sus partes, al no ser útil, esto ha liberado algo en el hombre, y al liberar ha liberado algo en ellos. Son libres en objeto de función, recíprocamente, el humano está liberado como utilizador de este objeto (Beaudrillard, 1978). Usualmente encontramos al objeto dentro de modelos interiores. No obstante, cuando se encuentran fuera ¿qué son? Vestigios de lo que fue, ¿señales? o ¿son algo nuevo? El mundo social entre las personas y su entorno es un espacio con irregularidades, cambios y transformaciones. Encontramos estas desigualdades a través del tiempo. Y ciertas evidencias de estas relaciones se encuentran en los objetos de descarte, se les llama basura, residuos, desechos, pero son mucho más que eso.

Cuando el objeto se descarta, pierde todo ese valor y existencia en relación a nosotros. Ahora se le identifica como algo no deseado, no útil, sin valor. Así como ya hemos visto al objeto como mercancía y objeto social, ahora veremos el objeto en sí mismo, a partir de los autores como Jane Bennet, Graham Harman y Nicolás Rosa.

La teórica Jane Bennet define la palabra objeto como “estructuras sociales o definiciones humanas encarnadas en ellos o en otros objetos” (Bennet, 2010, p.17). Esta definición se da porque la política es dominio del ser humano. Según la Real Academia Española la definición de política es la actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo. Es dominio de una colectividad, para alcanzar ciertos objetivos. En relación a lo que llamamos objetos, como hemos mencionado bajo una perspectiva del lingüista Saussure, a partir del lenguaje comprendemos lo que nos rodea, lo nombramos, lo definimos e implementamos todas las formas sociales sobre cada objeto; esto funciona dentro de nuestras estructuras de usos, movimiento y comprensión.

Ahora para poder comprender nuestro entorno y definirlo a través del tiempo, nuestros procesos cognitivos nos han servido como instrumentos para tener una interacción de intercambio con lo que nos rodea y así recaudar información. Al hablar de nuestros sentidos, hablamos de cierto espectro accesible tomando en cuenta otros factores que no podemos controlar y que nos ayudan a acceder. Por ejemplo, según Eliezer Braun (1988), los órganos del tacto y del oído están basados en fenómenos que dependen de deformaciones mecánicas. Así, el órgano del oído registra ondas sonoras que están formadas por variaciones en el aire. El ojo humano no ve ondas de longitudes mayores que 72 000 A o menores de 4 000 A. En el caso del gusto hay un factor de enmascaramiento de sabores, debido a que la lengua no es capaz de distinguir sabores individuales de las sustancias mezcladas; nos cuesta poder separarlos, en tal caso percibimos un sabor nuevo juntando los anteriores. Y así se puede seguir con todos nuestros procesos cognitivos, nos vemos limitados a partir de nosotros y de las mismas condiciones de cómo registramos la información (Braun, 1988, 11-51). Es así como bajo estos procesos de reconocimiento ciertos objetos adquieren validez y significado.

Como se ha ejemplificado anteriormente, nuestros procesos cognitivos tienen límites, y lo que comprendemos como verdad o lo que conocemos, puede tener aspectos ocultos o distorsionados. Si se aparta lo aprendido y condicionado, así como sus estructuras de poder frente a las cosas, ¿nos puede quedar un objeto metafísico que desconocemos o ignoramos? ¿un objeto de la “nada”? Jane Bennet lo llama “metafísica de algo a una profundidad nunca objetivable de donde los objetos se alzan hacia nuestro conocimiento superficial” (Bennett, 2007, p.2). Los objetos fuera de todo significado humano tienen una tendencia a persistir, un impulso activo frente a su configuración material con fecha de caducidad. La autora parte de la idea de que la materia no es pasiva, cruda, bruta o inerte y critica el hábito de dividir el mundo entre materia/cosa muerta y vida vibrante (nosotros) como una fragmentación de lo sensible

(Bennet, 2010). Bennet genera un cuestionamiento frente a esta definición y estado que establecemos sobre las cosas materiales. Expone a la sociedad como conjunto de entes consumidores sin la más mínima reflexión de sus acciones. Ignoramos la vitalidad de la materia, que se transforma a nuestro lado y también nos afecta. Jane Bennet nos habla de un todo orgánico e inorgánico, elementos naturales y artificiales, y lo considera válido. Aunque la materialidad, actualmente, se enfoca netamente en estructuras sociales humanas, significados “encarnados” en los objetos, constantemente los estudios se mantienen en un ámbito exclusivamente humano, antropocéntrico.

La autora se enfoca en fuerzas no humanas, netamente de la propia materia. Asimismo, Bennet habla del *poder-cosa* y *a-afuera*. “El poder-cosa da cuenta de la extraña capacidad que los artículos ordinarios de fabricación humana tienen para exceder su estatus de objetos y para manifestar rasgos de independencia o de vitalidad, conformado así el afuera de nuestra propia experiencia” (Bennet, 2010, p.23). Una característica que se busca en el proyecto es cierta lejanía del humano con la materia. La estrategia utilizada fue trabajar con objetos descartados, desechados o perdidos, recolectados de la calle. Esa lejanía, donde las personas ya no se encuentran interesadas por el objeto en absoluto, sino más bien en deshacerse del mismo. Este olvido y lejanía genera cambios no necesariamente predecibles. Como algunos elementos encontrados eran indescifrables, y es ahí donde identifiqué un camino de investigación de algo más relevante que su uso o nombre, hay objetos que existen sin la necesidad de estar bajo posesión, sentido y cuidado de las personas.

A partir de estos condicionantes, se consideró relevante nombrarlos objetos de la nada, debido a su contexto. Porque no sé de dónde vienen, quién los tuvo, qué eran, para qué servían, por qué se encontraron en el lugar de recojo, ni por qué existen. Al no tener una función o utilidad, o inclusive al perder hasta cierto punto su forma identificable, se convierte en un objeto que proviene de la *nada*, de un *misterio* que persiste en desaparecer pese haber pasado ya una muerte de utilidad.

En el caso del filósofo Graham Harman, se orienta a una ontología asociada a los objetos, dentro de la corriente filosófica del realismo especulativo. Según el diccionario de Oxford, la ontología parte de la metafísica, que estudia el ser en general y sus propiedades. Graham aborda el objeto globalmente: “No solo son objetos los diamantes, las cuerdas y los neutrones, sino también los ejércitos, los monstruos, los círculos cuadrados y las comunidades

internacionales. La ontología debe ser capaz de responder por todos ellos sin descalificarlos ni reducirlos a una nulidad despreciable” (Harman, 2017, p. 1). El filósofo habla de un todo como objeto, siendo consciente que unos son más reales y físicos que otros, igual todos, objetos unificados. Al reflexionar sobre ciertos aspectos no visibles para nosotros, evidencia que los objetos son unidades que muestran y, también, ocultan múltiples capas de los mismos. Harman tiene una crítica radical respecto al pensamiento científico, dado que rechaza la existencia de muchos objetos y les quita autonomía (Harman, 2017). “En efecto, toda teoría que recurra a elementos físicos básicos resulta superficial cuando se afirma que la realidad es fundamentalmente una y la diversidad una mera ilusión” (Harman, 2017, p.4). Este autor abre posibilidades frente a los objetos que nosotros ni podemos percibir, pero existen en sí mismos, sin la necesidad del ser humano. Se ha mencionado anteriormente que nuestros procesos cognitivos son limitados, dependen de muchos factores externos y la relación entre estos para poder recabar información a partir de nuestros sentidos.

A partir de la recolección de objetos identifico una posibilidad a partir de su descarte. Al realizarse esta acción se genera una lejanía de nosotros, no solo el descarte del mismo objeto sino de su función y sentido como objeto en sí mismo. Nos encontramos frente a un objeto que técnicamente ya no es objeto, alude a que lo fue, contiene una historia y marcas materiales de un contexto, así como también transformaciones que se alejan de este. Nos deja un espacio sin respuesta, se convierte en un vestigio.

La palabra vestigio viene en su etimología del latín *vestigium*, con un significado de ir detrás de una huella. Normalmente cuando hablamos de vestigio en un aspecto tradicional, surgen varios conceptos, desde elementos que desembocan en una memoria de algo pasado, o patrones para indicar una prueba de una investigación que desemboca en una resolución o respuesta. Otro término en el que también se menciona algo como vestigio, son las ruinas o monumentos del pasado. En términos generales, se utiliza para identificar algo material o inmaterial que se confronta como una pista no necesariamente completa o esclarecida. Siempre mantiene esta característica de mantenerse en un proceso de resolución, de investigación, direccionando hacia algún lugar u origen que no se ha descifrado.

“El vestigio es una forma totalmente imaginaria, no puede ser ni un fragmento ni un resto, es precisamente un relumbrón, una luz en medio de las tinieblas...” (Rosa, 1997, p. 182). El autor habla del vestigio como algo que no se puede nombrar, que está al borde de la

desaparición, no es un producto de la industria del consumo, no aporta a la incrementación o disminución económica, no es una actividad emergente, es una expectación que invita a un tipo de misterio y sospecha (Rosa, 1997). Al hablar de esta pronta desaparición, hablamos de una desaparición en relación a nosotros. Un ejemplo son los objetos recolectados, constantemente las personas los ignoran, pasan por su lado sin percatarse que se encuentran ahí, totalmente inexistentes. Asimismo, hay un factor de colectividad y relación de las cosas, *índice- rastro* y este se define por su borramiento, el rastro como el vestigio hablan de un saber imposible, el saber de algo que está por desaparecer (Rosa, p. 180).

Seguimos un vestigio y un rastro a partir de fragmentos, que solo se pueden reconstruir bajo una lógica fragmentaria. Nicolás Rosa comenta si el vestigio es un remanente, ¿de qué cosa? El vestigio tiene como objetivo la evocación de todo lo anterior que le dio vida, junto a su pronta extinción. No invita a una investigación, señal o conjetura ni a la resolución de un síntoma o respuesta. Si no te acerca al misterio y la sospecha (Rosa, p. 182). El objeto como vestigio, es una extenuación de su significado pasado, y un misterio abierto del presente, debido a que no contamos con las piezas completas. Este espacio vacío que nos comenta el autor, permite abrir posibilidades de comprensión de estos vestigios materiales, una irrupción en el momento que interactuemos con estos vestigios junto a sus huellas y rastros.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX muchos autores buscan dar seguimiento a la historia de conservación y restauración de diversas manifestaciones del patrimonio cultural del pasado. Es importante alertar que esto se orienta a una complejidad, sobre la ingenua creencia de que lo que se decide investigar responde a un espacio, tiempo original y exacto, no desacredita lo investigado, sino que abre perspectivas distintas. Según Arciniega (como se citó en Lowenthal, 1985) Piensa que:

“Debemos tener en cuenta el artificio no menos que la verdad de nuestro patrimonio. Nada de lo que se haya hecho nunca ha quedado intacto, nada de lo que se haya sabido alguna vez permanece inmutable; pese a ello, estos hechos no deberían afligirnos sino liberarnos. Es mucho mejor darse cuenta de que el pasado siempre ha sido alterado que pretender que siempre ha sido lo mismo” (Arciniega, p. 13).

Según Arciniega hay un tipo de visión consolidada sobre los patrimonios, vestigios, restos, reliquias, donde hay una misión de conservación, restauración, cuidado y valorización.

Asimismo, menciona una búsqueda de análisis de patrimonio histórico amplio. Al referirse a esto lo hace sobre otras facetas: como ciertas rupturas con el pasado, destrucción de patrimonios, dispersión, apropiación y expolio de los vestigios del pasado (Arciniega, 2013).

Asimismo, el autor menciona que descubrir la verdad de un vestigio, descifrarlo por completo, es imposible, habla de un cambio constante y que nada es inmutable. Esta condición no es necesariamente negativa, Arciniega lo menciona como un tipo de liberación a partir de mayores posibilidades de entendimiento y, no necesariamente, siendo la correcta, sino en su totalidad.

Los objetos descartados se identifican como un tipo de vestigio, que en general no tienen la atención de las personas, se considera inservible y la sociedad tiene como intención, deshacerse de los mismos debido a que están establecidos como basura y ya no como objetos. Sin embargo, es materia que ha quedado en el entorno como un recordatorio de lo que usamos, necesitamos y eventualmente, reemplazamos. No suele ser un objeto de estudio, más allá de un porcentaje de residuos que se requiere analizar. Aunque se pueden abrir otras perspectivas, como identificarlos como un vestigio, algo que se aleja de un contexto de funcionalidad en relación de las personas, es decir, queda como un vago recuerdo de lo que fueron y, no necesariamente desaparece como objeto, sino que se transforma, cambia y afecta; ahora nos preguntamos ¿qué es el vestigio sin las personas?

1.3. Huella como evidencia de vida

Se ha incorporado el concepto de vestigio como una forma de comprender al objeto descartado, que se alejó de las relaciones sociales humanas establecidas, sin embargo, aún las mantiene como parte de su historia de una forma fragmentada. Se encuentra en un estado de extinción como objeto de consumo y deseo. ¿Ahora qué es y qué nos deja? Nos encontramos en una búsqueda compleja de algo que está perdido, y cuyo residuo o parte que queda, se encuentra en la nada. Entre el limbo de su descarte, su destrucción/transformación. Este limbo es un espacio por explorar, de posibilidades, de la potencialidad del objeto/materia. En esta sección se explorará a partir del objeto como vestigio, su acción, intercambio y efecto como un tipo de evidencia en relación a la huella.

Bruno Latour recalca la palabra social como un vínculo que no determina un dominio de la realidad, sino que más bien es el nombre de un movimiento, un desplazamiento, una transformación, una traducción, un enrolamiento, un tipo de asociación entre entidades que no necesariamente son sociales en un sentido habitual (Latour, 2005, p. 97). Latour habla de este ámbito social a partir de distintos aspectos: mercancía, precios, ordenamientos e intercambio de información, dentro de estos se encuentran los objetos. En cada uno de estos aspectos, el más mínimo cambio revela nuevas combinaciones, a esto lo llama red. El problema con la palabra social era que distanciaba a los objetos, debido a que la acción social estaba limitada a su significado y componentes necesarios, como el ser humano, genera una dificultad de observar un martillo, un cerrojo, un jarrón que pudieran actuar dentro de este aspecto social (Latour, 2005).

Muchas palabras y significados establecidos nos limitan, no posibilitan abrir nuevas reflexiones. Nicolas Rosa menciona que el lenguaje es un fenómeno de turbulencia entre las estructuras que identificamos frente a un vestigio y aquellas que no identificamos. Considera que la fragmentación puede hacer desaparecer este modelo de lenguaje para llevarlo a una relación contradictoria pero complementaria. (Rosa, p. 183.)

Una perspectiva importante en el proyecto para poder recaudar información, frente a estos objetos recogidos, es la búsqueda de una ruptura de ciertos aspectos que condicionan al propio objeto y de cómo las personas lo perciben. Para ello, se parte de dos herramientas: una es la característica clave: el objeto es descartado, esto permite alejarse de la función de uso, deseo, sentido y vida dentro de un contexto humano, se aleja del ciclo de valor y reemplazo.

La otra herramienta es el tipo de información recaudada. Se necesita una pérdida del objeto estudiado, de cualidades identificables, para alejarse de la percepción convencional y el lenguaje que conocemos comúnmente; un elemento importante es la forma misma del objeto. Los objetos son participantes, y estos también determinan una acción o reacción. Ningún tipo de ciencia social, puede empezar si no se explora en totalidad sus participantes. No todo depende necesariamente de las acciones humanas (Latour, 2005). Igualmente, menciona que “las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir. etc.” (Latour, 2005, p.107). Latour nos abre una posibilidad en un ámbito social, de conversación e intercambio donde nosotros no somos guías o líderes de la acción, sino otros elementos causales, nos adentramos a una perspectiva más horizontal. Cada

participante tiene la posibilidad de ser actante. Latour no afirma que son los objetos los que hacen las cosas “en lugar de” los actores humanos. Siempre se asume que los objetos inanimados, no pueden hacer nada, o al menos nada comparable en relación con la acción de un humano.

Latour habla de que cada participante de una acción en un espacio y tiempo determinados, ejercen un tipo de poder, no necesariamente todos perceptibles; como se había mencionado anteriormente, respecto a nuestros procesos cognitivos, la percepción de las personas es limitada. Latour lo llama social, y no es necesariamente continuo, menciona que el fluido social hace una aparición provisoria, en el momento que son obligados a existir, como un pedazo de papel flotando en el agua, eventualmente su pulpa se va a empezar a deshacer (Latour, 2005).

Según Graham Harman, el objeto es algo múltiple y en constante transformación, afecta su entorno, interactúa con este. Asimismo, habla de partes ocultas, especulativas que constantemente están en simbiosis con su contexto y otros objetos. Cuando menciona simbiosis, según el diccionario de Oxford, habla de una asociación íntima de dos entidades, que se benefician mutuamente en su desarrollo vital. Estos objetos encontrados son vestigios encriptados que aún no logramos descifrar porque no están dentro de nuestra atención o necesidad, para captar una respuesta. Comprenderlos a cabalidad es tarea difícil, por no decir imposible. Estos vestigios constantemente cambian y se transforman, dan pistas de un pasado, pero dejan más espacios abiertos que respuestas. Este misterio de no saber todo de todos, e inclusive no poder identificarlos. No obstante, estos elementos permiten esa lejanía que uno requiere para volver observar, entender sin condicionantes y aproximarnos a una huella, un rastro que deja este vestigio. En esta búsqueda e investigación en torno al objeto descartado, es clave el movimiento y los cambios que la vida evidencia. También es clave el misterio y la pérdida de información, para redescubrir lo establecido o transformarlo.

La herramienta de trabajo es la huella. Primero, es importante poder definir qué es la huella según la Real Academia Española (2023) es: una señal, algo queda, una marca, algo dejado, un indicio, una alusión, un indicador, un camino, efecto, algo que subsiste. Todos estos adjetivos surgen de un suceso, acción, cosa, alguien, animal o ser humano, animado o inanimado. Supone un gesto que se cumple en un acto y supone un tipo de causalidad física con lo que originó la huella.

Joan Fontcuberta, en su libro *El beso de Judas. Los peces de Enoshima*, describe una técnica llamada Gyotaku, utilizada en una localidad pesquera cerca de Tokio para poder vender pescados. Fontcuberta contrasta las intenciones detrás de una publicidad que se define más por una persuasión en contraste con estos pescadores, aunque tengan el mismo objetivo que es vender sus productos. La forma en que lo realizan es justa y no admite el exceso, ya que el procedimiento lo limita. Es como el proceso de un sello, solo que el sello en sí, es el contacto del pescado manchado en tinta sobre papel, que solo permite fijar su propia silueta, en escala real. Esto es su huella, de alguna manera la naturaleza habla por su cuenta. Es importante mencionar esta técnica porque es una imagen que se produce que se acerca hasta cierto punto a la real, debido a la necesidad de una causalidad física, tiempo, espacio y contacto (Fontcuberta, 2015).

No es una respuesta o algo descifrable o medible, es una parte de un todo que no necesariamente se puede ver y entender, pero sí acercar. “Hayter pensó que el hombre prehistórico, al volver la vista atrás y ver la línea de huellas que el mismo dejaba al pasar sobre un terreno blanco, pudo haber extraído la conclusión de que toda acción implicaba el paso del tiempo y la existencia de un movimiento” (Muñoz, 2013, p. 17). La huella es un tipo de registro, parte de una presencia, presión, sobre una superficie. Evidencia un movimiento, acción, peso, masa, materia, intercambio y tiempo. Asimismo, Joan Fontcuberta nos adentra a conceptos de tipos de huellas como directas o diferidas. El ejemplo mencionado en relación a los pescados vendría a ser un tipo de huella directa, mientras anuncios que son tergiversados y son más una representación de la realidad, se acercan a un tipo de huella diferida: entre el modelo, objeto, elemento y el soporte intervienen distintos niveles de dispositivos que los han alejado más entre sí, un acercamiento a un falso nivel de percepción (Fontcuberta, 2015). Las huellas terminan siendo un tipo de unidades de la memoria, esta es su fuente. Memorias físicas que actúan sobre una superficie y, otras, que son implementadas, no necesariamente surgen del mismo origen, existen diversos grados intermedios entre una huella diferida y directa.

“El artista desvelaría lo escondido, hace visible lo invisible, glorifica lo superfluo. Los garabatos y las ralladuras se erigen en figura sobre el fondo de una fisonomía convertida en fantasma, apenas perceptible” (Fontcuberta, 2015, p. 4). Según Fontcuberta, el artista se vuelve mediador sobre algo que se encuentra casi extinto, resalta ciertas partes que uno normalmente no identificó, y todo acto de percepción expuesto requiere de aprendizaje y este está condicionando a diversos factores adquiridos, no todos naturales. La huella deja que la imagen registrada surja de una manera espontánea, a través de la semejanza por contacto, y una

reducción del repertorio de recursos, para configurarlo en cierta manera.

Es importante mencionar que la huella tiene una estrecha relación con el grabado, sobre todo por la idea de impresión, dado que ambos suponen un gesto que se cumple en un acto, esto resulta en una marca durable dependiendo de los usos, para su registro y su soporte. La impresión, a través de la historia, ha sido un símbolo de poder. Todas las prácticas de impresión buscan duplicar, cambiar la individualidad, aproximar eso distante y desconocido hasta la sensación táctil, vestigio (Huberman, 1997). La huella registrada quiere mostrar algo, evidenciarlo y exponerlo, busca atención o, en otras palabras, poder. Se pueden generar huellas en estadios distintos en una relación con lo real, desde lo directo hasta lo diferido. Algunas se ocultan más que otras, bajo capas y más capas de edición que la aleja del objeto de origen. Una especie de palimpsesto, información superpuesta sobre otra “un bosque de signos que hacen guiños entre sí” (Fontcuberta, 2015).

Rosalind Krauss, en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, nos da un enfoque respecto a la huella, a partir del índice dentro del arte. A partir del hecho que la existencia de algo dependa de una presencia existencial de algo determinado. Es una patología llamada índice que, a diferencia de los símbolos, se basan en el significado a partir de una relación física con su referente (Krauss, 1996, p. 212). Dentro del índice se pueden incluir las huellas físicas, como una pista criminalística, una huella de un zapato en el suelo o sombras proyectadas sobre la pared, etc. Se necesita una conexión espacio-temporal, ya que, desde este enfoque, se refiere o se acerca al objeto como un tipo de indicio y coexistencia no necesariamente solo dependiente, sino simultáneo, posterior o anterior. Es clave que requiera de un momento de contacto con el objeto, ya que el índice es un signo afectado por este, de causa y efecto, así como una potencial consecuencia al que representa.

Es importante mencionar que no existe un índice absolutamente puro, pues, al igual que Fontcuberta menciona la huella diferida y directa, existen matices y no necesariamente es uno o el otro. La semejanza tampoco es idéntica cuando hablamos de índices sino por intermediación de algo a otra cosa.

La huella, así, se convierte en una herramienta, al igual que el concepto de vestigio, frente a estos objetos descartados. La huella permite esa relación directa con el objeto y, de igual manera, cierta lejanía del objeto en relación con los condicionantes que su forma puede

remitir. Asimismo, esta huella es un tipo de evidencia del propio objeto, una forma de exponer estas resistencias ocultas a las ya establecidas por nosotros. Como un lenguaje encriptado al que nos podemos acercar, confrontar y reflexionar.

Por otro lado, Daniel Miller nos recalca que es imposible una separación fundamental entre humanidad y materialidad, que lo que somos y hacemos nos refleja, creamos objetos culturales, que tienen el potencial de aparecer y convertirse en ajeno a nosotros, un factor inherente pero también posible de alejar ¿Acaso se pueden separar por completo? No tenemos que comprenderlo como un lenguaje de dos partes, sino una construcción de varios orígenes que partió de la materia a un objeto y, por medio del arte, ahora es mucho mayor (Miller, 2005).

La huella nos habla de una respuesta, intercambio, transformación, movimiento. Esta misma nos puede establecer un espacio y tiempo, así como un origen causal. También nos otorga el misterio de una pérdida directa, ya que es un tipo de registro de algo que ya no está necesariamente ahí, hay pérdida de información y, dentro de esa pérdida, se encuentran las posibilidades. Como un signo de relación, transformación, efecto de la misma materialidad y existencia del objeto frente a su entorno.

1.4. Sociedad de consumo, rol de mercancía, serialidad

Hoy en día, nuestra sociedad permite un consumo veloz e insaciable en el que continuamente podemos reemplazar nuestro entorno material. Las fórmulas para tener una buena vida, así como los accesorios necesarios para lograr esto, no duran para siempre. Tienen fecha de vencimiento, inclusive con un declive previo; siendo disminuidos, devaluados y despojados de sus atractivos. Esto se debe a la competencia de las ofertas constantes que se visten como mejores y más implementadas, así como también ciertos fallos que empiezan a revelarse (Bauman, 2007). Debido a esto reemplazar lo que se suele entender por viejo y defectuoso, es una tendencia cada vez más marcada.

Los objetos ahora son parte de un intercambio económico del día a día, se vuelven objetos de valor al convertirse en mercancía, es decir, el bien que se comercia o intercambia en el mercado (Appadurai, 1991). Según Appadurai, las mercancías se han vuelto una tendencia contemporánea predominante y considera el mundo de las cosas como algo inerte y mudo. Este se activa y pone en movimiento, animado y conocible mediante las personas, sus acciones y sus

palabras. (Appadurai, 1991, p.19 (Dumont 1980: 229-230)). Vamos atribuyéndole valor al objeto, así como definiciones y funciones que generan una normalización de cómo entendemos y nos relacionamos con el entorno material como única verdad.

Zygmunt Bauman (2007) afirma que el ser humano entiende el objeto como producto que confiesa todo lo que hay por confesar puesto que no hay reciprocidad. Sigue en su rol de objeto establecido por el ser humano, materia dócil y obediente. El ser humano que se identifica como omnipotente frente a él, le da forma, sentido y una vida de uso. Es así como esa docilidad otorgada al objeto, coloca al comprador en un rango de sujeto soberano, incuestionado e incuestionable (Bauman, 2007). Nos convertimos en una sociedad de compradores y consumidores, y a fin de cuentas las personas se encuentran frente al objeto como superior y de autoridad total.

Bauman nos habla desde una perspectiva de consumidores, es decir, cómo reconstruimos, usamos, observamos, interactuamos y entendemos la materia que adquirimos. Se conviene en una dialéctica donde los productos en venta, tienen como objetivo ser consumidos por los que van a comprar. Estos bienes sólo serán comprados si el consumo promete la gratificación de sus expectativas. Esta forma de relación entre consumidores y sus posibles objetos de consumo, construye una red de relaciones humanas y, Bauman lo llama “sociedad de consumidores” (Bauman, 2007, p. 23-24).

Esta red de sociedad de consumidores no es simple; ahora el consumidor no solo tiene que comprar estos productos sino también debe enfrentar la tarea de manejarlos, así como usarlos y descartarlos (Bauman, 2007). Esta mecánica del descarte sucede debido a que esta promesa de gratificación se vuelve una promesa fraudulenta. El objeto termina incompleto, se presenta a nuestros sentidos como un producto fallido, defectuoso, una especie de prueba de la mala elección de consumo. Esto se debe a la idealización que los medios generan a partir de algo que siempre va a ser mejor de lo que uno tiene y, por ende, no cumple nuestras expectativas. Más bien se genera una solución para cambiar el producto imperfecto y no satisfactorio, por uno nuevo, que será reemplazado nuevamente.

Según Bauman se vuelve una receta que te lleva supuestamente al éxito, en la que los consumidores creen y a la que recurren automáticamente y sin pensarlo, se ha vuelto un hábito interiorizado (Bauman, 2007). Una estrategia que busca una ventaja a través de un artificio, o

en palabras más crudas, una mentira que los consumidores creen. Esta corta vida útil de cada objeto es una estrategia de venta predeterminada para estas prácticas. En otras palabras, se trata de una sociedad de consumidores que desvaloriza la durabilidad por medio del reemplazo de algo que creemos que ya no sirve, por algo mejor, perdiendo así el valor e incrementando los desechos y la basura.

En ese sentido, eventualmente se genera una admiración exagerada frente al objeto que no necesariamente está relacionada a la realidad; Karl Marx llama a esto fetichismo en la subjetividad:

“A primera vista, parece como si las mercancías fuesen objetos evidentes y triviales. Pero analizando vemos que son objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos. Considerada como valor de uso, la mercancía no encierra nada de misterioso, dando lo mismo que contemplemos desde el punto de vista de un objeto apto para satisfacer necesidades del hombre o que enfoquemos esta propiedad suya como producto de trabajo humano. Es evidente que la actividad del hombre hace cambiar a las materias naturales de forma, para servirse de ellas” (Marx, 1867, p. 51).

Marx habla de la mercancía en su relación con el hombre, que la transforma. Al hablar de un aspecto teológico utiliza como ejemplo lo que proviene de dios y su ciencia, la fe. Es decir, creer en algo poderoso que no vemos, que mueve muchas piezas tanto como a nosotros y a los objetos hasta convertirlos en herramientas que encarnan poder, admiración o deseo, y para mencionar un ejemplo cotidiano, un rosario y lo que representa. Se construye una característica metafísica y abstracta que no necesariamente habla de dios.

De alguna manera, Marx habla de la posibilidad de que el ser humano pueda cambiar de forma la materia, como convertir el metal en una cuchara, no obstante, esta sigue siendo metal. Al empezar a comportarse como mercancía, esta transformación se orienta a nuestra percepción sobre las cosas, se convierte en algo metafísico. Marx toma un ejemplo con una mesa de madera: “No solo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiese a bailar por su propio impulso” (Marx, 1867, p. 52). ¿De dónde se origina ese carácter metafísico que representa esta mercancía? Según Marx, proviene del carácter social del trabajo, de una relación entre objetos

materiales que es, asimismo, una relación social establecida por los hombres. Esto es lo que llama fetichismo, siendo el carácter social, el principal constructor de la mercancía y el potencial metafísico que de esta puede surgir.

Estos aspectos normalizados de cómo es nuestra percepción, comprensión y uso de los objetos están regidos por motivaciones humanas, valor, fetichismo, utilidad, intercambio económico etc. Plantean un espacio de indagación en formas establecidas de relacionarnos con los objetos; un factor muy influyente en todas estas formas es el lenguaje.

Según Ferdinand de Saussure el lenguaje humano es una abstracción, una capacidad que tiene el hombre de comunicarse con sus semejantes a través de símbolos o signos verbales. La naturaleza del signo lingüístico del que habla Saussure refiere a una entidad psíquica de dos caras. No obstante, considera que es una manera de simplificarlo al máximo y que, además, existen más formas de comprenderlo. Esta simplificación se basa en un concepto y una imagen acústica, que también se pueden nombrar como significante y significado. Esta relación entre significante y significado describe un carácter arbitrario. Esta arbitrariedad, comenta el lingüista, no necesariamente quiere decir que el significante es de libre elección para el sujeto hablante (Saussure, 1985). Esto se debe a que una comunidad lingüística lo emplea porque se le impone, en ese sentido, las personas no son consultadas, y esto es parte de lo que conocemos como lenguaje. Una palabra junto con sus significante y significado, está ligada a la lengua tal como es (Saussure, 1985).

Saussure habla de la existencia del acto en algún tiempo y espacio, donde se distribuyen los nombres de las cosas, y en este contexto se encuentran también los objetos que nos rodean. Se convierte así, en un especie de pacto entre conceptos e imágenes acústicas. “De hecho ninguna sociedad conoce ni ha conocido jamás la lengua de otro modo que como un producto heredado de las generaciones precedentes y que hay que aceptar tal cual” (Saussure, 1985, p. 92). Nos encontramos frente a lo que está impuesto. La sociedad es, en su mayoría, inconsciente de las reglas de la lengua. Se habla, asimismo, de una inercia colectiva frente a toda innovación lingüística. Si uno no es consciente de lo que impone la lengua ¿cuánta es la posibilidad de modificarla? (Saussure, 1985).

La lengua es difundida por la masa y manejada constantemente por esta, se amolda y, según el lingüista, es naturalmente inerte, aparece ante todo como un factor de conservación

(Saussure, 1985). La lengua se fija junto a la sociedad y, al mismo tiempo, se encuentra arraigada con el tiempo. Si se evidencia un desplazamiento entre la relación palabra y significado mas no un cambio total, esta es la relación de arbitrariedad. Un ejemplo es la moda, no es completamente arbitraria, no puede apartarse más allá de cierto grado de las condiciones dictadas por el cuerpo humano (Saussure, 1985, p. 9).

Es así como lo establecido en nuestra comprensión frente a los objetos llega a veces a ser tan limitante, nos conformamos con el significado y significante de lo que nos rodea y todas las relaciones, intercambios y usos que la sociedad demanda de estos, sin cruzar ningún límite establecido. El lenguaje condiciona y define lo que rodea a la sociedad. Si es un objeto de cocina, automáticamente se entiende para qué se usa y en qué punto dejará de funcionar o que otro objeto puede superar el adquirido, para poder reemplazarlo.

Una perspectiva distinta la otorga Appadurai quien comenta que debemos observar las cosas mismas más allá de lo que podamos conocer con las palabras, ya que sus significados se encuentran escritos en sus formas, usos y trayectorias. Appadurai, al igual que Bauman habla de las mercancías como objetos de valor económico a partir de su intercambio (Appadurai, 1991). El filósofo tiene como eje diferenciador el movimiento de los objetos, se basa en el intercambio que genera su valor. Se rige por el movimiento como algo que se asemeja a las personas y que justifica una vida social del objeto (Appadurai, 1991, p.17). Esta vida social que menciona, engloba factores de valor que, no necesariamente se genera al poseerlos sino en realidad está sujeto a nuestro deseo. El intercambio económico o el sacrificio de otro objeto, es la acción que se genera para cumplir estos deseos. Es un tipo de intercambio de valor cuando dejamos ir algo, por algo nuevo. El objeto mismo no tiene un valor absoluto, vendría ser el intercambio real o imaginario el que le otorga valor. Este intercambio, establece los parámetros de utilidad y escasez. Según Appadurai, el intercambio representa nuestra percepción del objeto, cómo lo observamos, entendemos y el valor que le atribuimos. (Appadurai, 1991, p. 18). El intercambio que también se puede explicar cómo movimiento, trayectoria, ruta, acción física o imaginaria, es la fuente que establece el sentido a los objetos.

Estas mercancías son la sustancia de la cultura material. Representan formas sociales y de distribución complejas; se dividen en dos etapas según Appadurai: la productiva y la de consumo. En la etapa de lo productivo no solo se refiere a lo técnico/empírico, es decir a la experiencia, y, en el caso del consumo, por lo valorativo/ideológico. Cada uno tiene todos los aspectos y son susceptibles a su interacción y transformación, no sólo a partir de nosotros, sino

en sí mismos (Appadurai, 1991, p. 60). Esta distancia se cubre a través del intercambio económico, donde el valor de los objetos está determinado recíprocamente. Appadurai abre una posibilidad al ver al objeto en sí mismo en relación con las personas, al hablar del movimiento de los objetos tomando como prioridad a este.

A pesar de que nuestro propio enfoque de las cosas está necesariamente condicionado por la idea de que los objetos no tienen otros significados más allá que aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas, según Bauman y Marx. Appadurai nos abre un pequeño espacio para poder comprender cierto poder de los objetos por sí mismos a partir de las cosas en movimiento.

El problema de condicionar al objeto por debajo de las personas y lo que le otorgan, establecen o definen de esta verdad y realidad formal, no ilumina la circulación y vida, en el tiempo de la materia que nos rodea. Por ello, se necesita volver a observar y cuestionar, ya que otro tipo de significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. “Así, aunque desde un punto de vista teórico los actores modifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano” (Appadurai, 1991, p.19). Es sólo mediante el análisis de estas trayectorias con las personas o sin las personas, que se pueden interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas, así como también las cosas se animan por sí mismas.

Los temas mencionados anteriormente son lo que uno ya conoce a partir de nuestra relación cotidiana con los objetos, y que se entiende como una realidad. En el caso de algunos autores como Appadurai, empiezan a abrir rutas en las que el objeto, tal vez, tiene una voz frente a todo esto. De este comportamiento humano normalizado sobre el objeto, y también desde el acto de abrir un espacio para escuchar, observar y cuestionar qué rol y posibilidad tiene lo material para llegar a una trayectoria, transformación, recorrido y relación con el entorno, es que uno normalmente no observa o cuestiona. Hablamos de una acción que tal vez inicia a partir de la circulación humana de una sociedad capitalista y mercantil, sin embargo, al entrar en este ciclo de movimiento podemos detectar cierto poder que emana de cada objeto, entre un flujo de intercambio, movimiento, acción entre ellos, en las que se empieza a olvidarlos, quitarles valor hasta descartarlos; el objeto sigue existiendo sin todo lo que se le atribuye como objeto.

1.5. Lo llamamos suciedad

La palabra descarte se ha mencionado anteriormente en esta investigación. Existen otras palabras relacionadas como basura, residuo, botar, etc. Se eligió la palabra descarte, ya que no atribuye tantos aspectos negativos, pues se resume en una acción del verbo descartar. Por extensión deriva en todo aquello que no sirve o sobra, no lo necesitamos o queremos. Según la Real Academia Española, se define como excluir o eliminar algo, rechazarlo, debido a una pérdida de valor.

En el caso de la elección del objeto descartado, surgió naturalmente al confrontarse con objetos diversos tirados en la calle constantemente. Estos objetos fueron encontrados en recorridos cotidianos y recogidos uno tras otro. No había ningún tipo de limitación en su recojo más allá de los de salubridad. Como no recoger objetos en relación a la pandemia del COVID 19 ni objetos orgánicos que puedan malograrse, fuera de eso cualquier escala que pueda ser recogida con las manos y transportados, eran recopilados. Estos objetos muestran un tipo de descarte carece de utilidad, ya que se encuentran ignorados y olvidados. Estos tienen una connotación para la sociedad ya establecida que es catalogado como basura, residuo, desecho. La basura tiene un ciclo como expectativa, que empieza en la generación de desechos, luego su almacenamiento en un depósito de menor escala, en casas o espacios públicos y, por último, en el transporte a cargo de empresas que se encargan de este rubro, así como también en las acciones de las municipalidades. La última instancia es la movilización de los desechos hacia un relleno sanitario o de seguridad. A partir de aquí, se le puede dar un segundo uso o traslado a otras áreas de mayor escala, pero no a la totalidad de los desechos sino un traslado de manera selectiva de ciertos elementos (Redacción RPP, 2022). Sin embargo, esto no sucede con la totalidad de basura.

Según el Ministerio de Ambiente peruano (Minam, 2017), después de 15 años de promulgada la ley de residuos sólidos:

“El Perú sufre aún graves problemas de limpieza pública. Cada día somos más habitantes urbanos (ahora 75% de los peruanos vivimos en las ciudades) y cada día en las ciudades el peruano produce más basura (en promedio un peruano genera más de medio kilo al día). El volumen de basura producido en el Perú está aumentando; hace

10 años era de 13 mil T/día, hoy alcanza las 18 mil T. El 50% de estos residuos no se disponen adecuadamente: tenemos ciudades sucias, calles, ríos, playas y quebradas sucias”.

Por más que haya una expectativa de cumplir con el ciclo de la basura, llega un punto en que no se puede contener. Eventualmente la basura nos rodea y no siempre se puede controlar.

El problema del control de residuos y el aumento de su masa, mientras más tiempo pasa, va incrementándose. Es importante entender qué es la basura para la sociedad y qué connota ¿qué es exactamente un residuo? Según Montserrat Gómez Delgado, en el estudio de los residuos: *Definiciones, tipologías, gestión y tratamiento*, el término engloba todo bien u objeto que ha devenido en inaprovechable o, también, como lo que subsiste después de cualquier tipo de proceso como “restos” en relación al objeto principal (Delgado, 1995, p. 22).

La Ley General para la prevención y gestión integral de los residuos determina que la basura engloba una misma esencia, que es, el material, objeto, cosa, mercancía, que pierde utilidad tras haber sido usado y servido a un propósito humano. Residuo, basura y desecho suelen ser empleados como sinónimos. Si bien hay una acción después de la pérdida de necesidad de estos, al convertirse en residuo, basura, desecho etc., estos términos suelen tener connotaciones despectivas, negativas y relacionadas al asco: suciedad, sucio, desagrado, repulsión, aversión. El concepto de suciedad es fundamental para poder comprender esa relación con el objeto que ha sido descartado, ya que toda la connotación negativa que se le atribuye, inclusive antes y después de descartar, influencia la relación con nuestro entorno y cómo se actúa al respecto.

Según Lawrence S. Kubie (1947), el concepto de suciedad, mugre, asco, etc., tiene su consecuencia desde un juicio emotivo que es impuesto a partir de la infancia y su desarrollo, por medio del entorno social. Existen algunos factores ya interiorizados como la repugnancia hacia ciertas cosas que pueden estar malogradas, o como los residuos fecales, hongos o larvas frente a los que nuestro olfato y vista son participativos en la experiencia; esto viene a ser una respuesta instintiva. El hecho que exista un fundamento bacteriológico lógico de prevención y cuidado para nosotros, no disminuye el factor subjetivo que se proyecta, en toda nuestra relación material con las cosas que ya no sirven, no tienen ninguna función o son reemplazados

por uno mejor. No obstante, la probabilidad de que todo pueda ser peligroso según un factor biológico, es imposible, pero lo asumimos así y genera que lo evitemos de todas las maneras posibles (Kubie, 1947, p. 921). Es así que toda la basura, desecho y objetos descartados suelen tener ese estigma que los condiciona como algo no deseado. Kubie menciona una contradicción de la respuesta de las propias personas y no frente a uno mismo desde el cuerpo que, a pesar de su propia impureza, rechaza como sucio el exterior. El humano se encuentra frente a una idealización de su relativa limpieza y teme que sea contaminada por el contacto de lo impuro (Kubie, 1947, p. 919-920). Lo mencionado anteriormente nos adentra un poco al tipo de relación que tenemos con las cosas.

La suciedad también se puede definir de otras maneras según Calderón: “se define como la aparición o impregnación de partículas suspendidas en el medio ambiente sobre una superficie” (Calderón, 2004). Estas partículas externas pueden ser polvo, algún líquido o grasa, lo entendemos como una impureza porque no forma parte de la superficie del objeto. Kubie comenta que se generaliza todo tipo de suciedad y por ende se rechaza. La sociedad no dispone de una herramienta a la mano que nos ayude a medir los diferentes grados de suciedad, y se tienen, por ende, las mismas reacciones ante lo sucio, y estas acciones establecen una realidad para nosotros. Es así como todo lo descartado o en su mayoría, termina dentro de esta categoría de lo sucio, por ende: basura, desecho y residuo.

En el proceso de recojo del proyecto, también se han confrontado situaciones de asco interiorizado a partir del aprendizaje a lo largo del tiempo. Esto se ha manifestado al recoger algo que se encuentra tirado en la calle. Interactuar con esta contradicción, fue complejo y permite entender diferentes niveles de relación con los objetos desde desearlos hasta no quererlos. Durante el proceso se recolectó absolutamente todos los objetos no orgánicos encontrados en los recorridos, en algunas situaciones debido a algún olor peculiar o por encontrarse embarrados con algún líquido o sustancia, se generó un poco de conflicto en el acto de recoger. Esto remite a ciertas enseñanzas como la limpieza en las manos o a no mancharse la ropa, generando rechazo inconsciente ante la posibilidad de recoger algunos objetos, aun sin saber cuál era el líquido que los embarraba o partículas que contenían. Cada proceso fue un reto, porque había una intención más allá de cualquier comodidad. Incluso se mantuvieron algunos cuidados de sanidad como guantes y bolsas.

Más allá de elementos orgánicos malogrados, hongos, moho, residuos tóxicos o biológicos, etc., que suelen ser un aspecto con el que debemos tener cuidado, no es lo único que representa la basura. Igualmente, todo termina juntándose como una gran masa en los vertederos, por más que se generen ciertos cuidados como el reciclaje, no todo se puede controlar.

Se ha mencionado anteriormente que sabemos que los objetos descartados, son objetos que ya no cumplen ninguna necesidad al ser humano. Esto se debe a que ya no están en su estado nuevo o sin uso, algunos están rotos, dañados, agrietados, con rayones, desgastados, a otros les faltan ciertas partes, pérdida del color, etc. Además de los rasgos inherentes de cada objeto afectado por el tiempo y el espacio, se encuentra otra característica más que son las capas superpuestas de tierra, sustancias o alguna otra cosa pegada a su cuerpo o superficie. Esta “suciedad” que solemos llamar y que también buscamos limpiar, es una evidencia de la relación que tenemos con lo material. Lo solemos atribuir como una característica de intruso o incorrecto, algo que se debe corregir, cambiar. Incluso al momento de poseer algún objeto, si se llena de polvo tenemos la necesidad de limpiarlo, ahora que ya no nos pertenece ni siquiera tenemos este factor de importancia o preocupación por estos.

Esta “suciedad” que nos describe cierta percepción de las cosas ¿es lo único que representa? ¿Tiene que ser un factor negativo? En este proceso de reflexión, debemos buscar otras posibilidades de comprenderlo. Una es observar las capas adheridas que cada objeto tiene. Estas capas describen diferentes entornos a partir del propio recorrido del objeto. El simple hecho de estar en un lugar, su peso, el contacto que tiene con el suelo y lo que lo rodea, genera un intercambio, una transformación, que se mantienen registradas en cada grano de polvo o partícula que tenga, es una evidencia del movimiento del objeto. Lo interesante y que busco resaltar es que describe una historia y no solo a partir del descarte, sino desde mucho antes, cuando se usaba. La materia propia del objeto se muestra de una manera total, y no fragmentada. El objeto muestra un tiempo y espacio a partir de su materia, rasguños, pérdida de algunas partes, manchas, marcas de algún dueño pasado. Expone su realización, uso, y ahora un recorrido individual.

Ahora bien, cuando un residuo es abandonado en un vertedero, puede existir la posibilidad de que alguien reconsidere su valor (en realidad son recursos potenciales). En este aspecto tenemos el reciclaje, para un segundo uso. Según Francesca Raffo de RPP (2020) casi

el 30% de la basura en el Perú la encontramos en la calle y solo 3 personas de 100 se animan a reciclar. Se pone en evidencia que el reciclaje es selectivo, se aparta, se escoge, no necesariamente se utiliza todo. “Los residuos sólidos reaprovechables son considerados cualquier material que ya no tenga valor para quien lo genere, pero que puede todavía aprovecharse de otro modo. Por ejemplo, plástico, cartón, papel, vidrio, etc.” (RPP, Raffo, 2020). Estos se convierten en materia para derivar en otros objetos resultantes más allá del objeto que fue, es decir, se convierte en materia prima para uno próximo.

Por el contrario, no todas las cosas pueden pasar por este proceso y esto tiene que ver con lo económico, puesto que para poder reciclar se necesita un presupuesto, no todos los distritos tienen las mismas posibilidades. Según Raffo (2020) sólo el 1.9% de residuos sólidos reaprovechables es reciclado. Inclusive más de la mitad de la basura en el Perú no llega a un relleno sanitario. Además, bajo este proceso podemos preguntarnos ¿cuándo realmente empieza un residuo a ser residuo y cuándo deja de serlo? Estos conceptos no son cerrados o definitivos, lo que para un grupo ya no sirve para otros es una oportunidad.

Según Delgado (1995), las sociedades industrializadas, asocian su bienestar con la capacidad de consumo y, desde una perspectiva individual, a mayor consumo, mejor calidad de vida. Asimismo, el mercado genera productos desechables que son objetos para usar y tirar. Estos tienen menor durabilidad, para su renovación automática y así generan más competencias en el mercado. El crecimiento económico del mercado se ha realizado ignorando las consecuencias que puede traer los desechos. Montserrat Gómez dice “esto explica que la producción de residuos evolucione paralelamente al nivel económico de una sociedad” (Delgado, 1995, p.22). Pese a las consecuencias ya mencionadas en relación a los residuos, las sociedades no desean renunciar a ningún elemento de consumo, constantemente nos vemos cegados ante la verdadera relación causa efecto de nuestras producciones, su consumo y su etapa final que no se percibe al ser automáticamente reemplazada.

1.6. Referentes artísticos

En el arte se han desarrollado trabajos con diversos objetos relacionados con el descarte. En esta sección se realizará el análisis de las obras: *Waste Not* de Song Dong (2005), *Tate Thames Dig* de Mark Dion (1999) y *Twelve of one* de Micah Leixer (2010). Estos tres artistas han trabajado en cada obra con objetos bajo distintas perspectivas. Consideran los objetos

cotidianos como una fuente de información y reflejo de nosotros y de sí mismos. Al igual que en esta investigación, es una búsqueda constante a partir de los propios objetos y que nos pueden revelar a partir de su propia materialidad.

El primer referente seleccionado es *Waste Not* de Song Dong (2005). “Esta obra es una enorme instalación hecha con diez mil objetos usados, rotos y ocasionalmente inutilizados, siendo la mayoría considerada basura en cualquier otra situación” (Hung, 2009, p.5). Los objetos de la colección pertenecieron a Zhao Xiangyuan, la difunta madre del artista.

Song Dong habla de los vehículos que necesitamos para preservar y activar la memoria. En su caso, analiza los objetos a través del tiempo, por medio de su preservación y la cantidad que elegimos conservar. Lo realiza de una forma explícita, al mostrar el todo. Esta exposición se debe a que normalmente se encuentran escondidos detrás de estantes, cajones y cuartos, dentro de la casa. El artista invierte esta situación y confronta al espectador con una totalidad que normalmente no vemos. Se puede identificar que algunos elementos ya no sirven, otros son utensilios que aún podrían tener algún uso, otros tienen solo un valor emocional; estas razones, entre otras más, han hecho que la madre de Song Dong mantuviera cada objeto expuesto. En conjunto, cada objeto tiene un poder debido a su cantidad y su origen, espacio y contexto, a partir de un dueño y su hogar. Esto permite empatía y reconocimiento en el espectador, al observar rasgos que se repiten en nuestras convenciones cotidianas, objetos que suelen ser necesarios en cualquier país o ciudad, representan una cultura globalizada. Esto nos habla de un conjunto mayor de objetos escondidos en cada casa, así como en la de *Zhao Xiangyuan*.

Cabe recalcar que Song Dong posiciona los objetos uno al lado del otro, usando los mismos medios de instalación para todo tipo de objetos, cada uno en su categoría, remitiendo a una repetición y serialidad dentro de una casa. La forma de exposición es horizontal, no menosprecia o realiza alguna jerarquía, no existe el uno mejor que otro. Esta jerarquía de poner todos en un mismo espacio, se resalta aún más al usar un contexto artístico de galería. Por ejemplo, exponer un cepillo de dientes usado y roto en una galería, genera que las formas de observar y entender cambien, ahora ese cepillo se encuentra ahí porque aún puede mostrar algo más. En este caso, el artista no transforma lo material, pero sí lo lleva en un espacio y momento específico. Un ritual artístico, orientado a la preservación de la memoria y relaciones materiales.

La obra *Waste not* de Song Dong se eligió debido al interés de las herramientas

utilizadas bajo la interacción e intercambio de información por medio de los objetos, debido a su serialidad, desgaste, marcas, cantidad de cierto grupo, cuidado de otros, etc. (Hung, 2009). Al igual que en este proyecto, la recolección no tiene límites en cuanto a objetos. La materialidad como medio de investigación y fuente de respuesta es un factor que tenemos en común, una especie de testimonio material, que mantiene un contexto pasado de uso y tiempo de vida. Evidencia un exceso al guardar, incluso lo que queda después de que nos vamos. La materialidad perdura y nos supera. El artista alude a la sociedad de consumo y la cantidad material que podemos producir, consumir y acumular, así como también descartar. Si bien parte de una referencia de memoria y nostalgia pasada, siendo el objeto el evocador de su madre, un rasgo que contrasta de la presente investigación, ya que se enfoca en objetos alejados de un vínculo humano, son los diferentes estados en los que se puede entender y cuestionar al propio objeto. Ambos proyectos alegan a objetos que conocemos, y prevalecen en el tiempo y superan nuestras vidas, esto alude a cómo somos como sociedad y cómo tenemos esta relación objetual desmesurada. Es así como exponer la cantidad, se vuelve un factor que intimida porque no es a la que estamos acostumbrados y confronta la idea de lo que verdaderamente es necesario. El artista permite un diálogo honesto con el dueño y sus cosas, así como con el espectador frente a esta relación.

En esta obra considero como eje clave el peso visual y material del objeto, expuesto en un presente, en un espacio de exhibición. El tiempo de cada objeto, su permanencia alude a una temporalidad que nos excede, muestra un poder del que nosotros carecemos. Esto también lo observamos en la muerte de la madre del artista a la que pertenece el cuerpo de la obra. En su casa solo estaban sus pertenencias, en la galería se volvió un objeto de cuestionamiento y reflexión, usando como mediador el arte objetual.

Usualmente no confrontamos cantidades tan grandes de objetos en un solo espacio porque se encuentran escondidas en cajas, entre cajones y cuartos de depósito o son descartados, y la mayoría de las veces ignoramos lo que sigue después. En el proceso de investigación del proyecto, también se evocaron situaciones de objetos distribuidos en las calles, constantemente ignorados debido a su pequeña escala, frente a tenerlos todos recolectados en un solo espacio; la situación cambia. Me he visto enfrentada a una cantidad a la que no estoy acostumbrada. Song Dong con su proyecto nos trae objetos que no pensábamos observar con detenimiento ni cuestionar por que se encontraban ahí.



Figura 1. *Waste Not* de Song Dong (2012)

Otro referente elegido es Mark Dion y su obra *Tate Thames Dig* (1999). El artista engloba su quehacer plástico en la reivindicación de la memoria histórica por medios no tradicionales. Asimismo, critica la poca concordancia entre el espacio real (de los hallazgos arqueológicos) y el nuevo espacio ficticio de exhibición-recepción, de las entidades principales como museos, centros culturales e instituciones científicas, representantes del conocimiento e instrucción al público. El artista tiene una referencia estética naturalista y etnológica, donde colecciona especímenes de cada lugar que decide trabajar, mayormente bajo el proceso de *site specific*, “se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio” (Kolodynski, 1970, p. página web). El espacio y su contexto elegido es clave para el proyecto.

Mark Dion elige el río Támesis como *site specific*, en colaboración con el Tate. Algunos intereses del artista respecto a este espacio es que el río siempre ha influenciado patrones de asentamiento y movimiento de las personas, así como de la naturaleza y animales a su alrededor (Liimaa, 2005). Mark Dion estableció su área de investigación en la bahía que daba al Tate Britain. Empezó recolectando todo lo que se encontraba en la orilla del río, sin regirse de algún parámetro. Así, cada objeto encontrado ya formaba parte del archivo de estudio. Un análisis de la obra realizado por Liimaa comenta: “Estos objetos son recordatorios de las tensiones entre la circulación y segmentación que enmarcan una forma de la ciudad. Con este mundo de objetos, hay una zona del purgatorio, un mundo donde lo descartado y lo vivido se vuelve arte” (Liimaa, 2005 p. 26). Dion en el archivo incorporó objetos que consideran basura, mientras en un museo trabajan con objetos históricos; el artista considera tapas de botella, vidrio roto, hasta

ñas, objetos que, desde su mirada, pueden contarnos una historia sobre Londres. El resultado de toda la investigación previa se transforma en una instalación, *Thames Dig*, que se divide en partes: la primera es un gabinete con todos los objetos encontrados, y la otra es una instalación con las herramientas que se usaron en el proceso, junto con el registro fotográfico de los participantes en el mismo.

Los objetos recolectados se ordenan según su categoría, color y textura. La obra busca una interacción directa con la instalación: la obra te invita abrir los cajones, no mantiene ese cuidado museográfico de no tocar. Esto genera una interacción más horizontal y directa con el contenido expuesto. Convencionalmente, en la galería o el museo, uno encuentra piezas de gran valor, en contraste con la obra de Dion, uno se encontraba con trozos de plástico, pedazos de vidrio, de botellas de alcohol, envolturas de comida etc., que en la calle uno hubiera ignorado. Asimismo, se desconoce la historia de cada elemento en ese gabinete, el artista no dispone de información más allá del objeto mismo, más bien genera un espacio de libre asociación y rutas, sin depender de una cronología, orden o contexto histórico específico. Mark Dion nos da un espacio de aprendizaje y reconocimiento a partir del propio objeto y sus variedades, la posibilidad de incluir todo lo que encuentre, nos da una vista más honesta de la realidad de un contexto, que puede decir a partir de la materia que lo conforma.

Mark Dion expone cada parte de su proceso, desde sus participantes, herramientas, vestuarios, interacciones, permite observar cada nivel de recolección de información. El artista mantiene una crítica directa de las formas institucionales de conocimiento, a partir de sus propios procesos de recolección y resultado. Esta investigación comparte la importancia de procesos e insumos no convencionales o validados. Ahora bien, Dion mantiene un lugar en específico de análisis mientras el proyecto se abre en la ciudad donde resido. Además, el artista mantiene como archivo, no solo los objetos, sino también el proceso para llegar a estos, y además los resultados. En el caso del proyecto *Objetos de la nada*, el archivo en sí mismo no es el resultado sino lo desarrollado con él, a partir de la huella. La huella es la herramienta que se utiliza en el proyecto, mientras que Dion utiliza el mismo objeto y todo lo que lo vincula a este, para adquirirlo. En el caso de la huella, nos aleja hasta cierto punto del objeto en sí mismo, y nos permite observar evidencias más imperceptibles o temporales. Considero que también se aproxima a un tipo de presentación fuera de lo convencional, al igual que *Thames Dig*, al adquirir, investigar y reflexionar sobre lo que nos rodea y qué puede informar.



Figura 2. Mark Dion. Registro de *Tate Thames Dig* (1999).



Figura 3. Mark Dion. Registro de *Tate Thames Dig* (1999).

El tercer referente es el artista Micah Leixer, quien investiga la percepción y la necesidad de las personas de operar sobre otros. Sus procesos, en su trabajo artístico, consiste en abrir nuevas perspectivas de relación con lo que nos rodea, con objetos y prácticas convencionales que todos compartimos (Trepanier, 2013). Leixer realiza una búsqueda constante que va por una necesidad de organizar y codificar, manteniendo la ambigüedad en la que aprovecha estos espacios grises de nuestra percepción y pensamientos, para generar misterios en ciertas áreas (Heti, 2013). La obra elegida, *Twelve of one*, fue realizada y exhibida

en *Art Metropole*, Toronto el 2010. Fue una exhibición de un año donde cada mes se expone una vitrina diferente. Su contenido aborda:

“Las vitrinas exhiben una variedad de cosas que incluyen artículos de papelería, sobres, monedas, dispositivos de medición, cartón impreso, hallazgos callejeros, postales y arte postal, listas, pruebas, boletos, invitaciones, rompecabezas, trucos de magia, formas, objetos de metal, objetos de vidrio, libros en los que han dibujado artistas, libros con cosas impresas en las guardas, libros con impresión en el borde frontal, regalos que otros me han hecho, artículos con procedencia interesante, muestras, ejemplos, hallazgos de tiendas de segunda mano, dibujos encontrados, errores tipográficos, errores, juegos de cosas, cosas que están perforadas, cosas que están impresas con letras, cosas con números, cosas que tienen sellos de goma, cosas impresas en colores sólidos, cosas que están troqueladas, cosas con resolución de tipo simple, la parte de atrás de las cosas, y un par de cosas que he hecho.” (Leixer, 2013, p.1)

Estos objetos mencionados resaltan un factor importante: el artista se considera un recolector. En su día a día lleva consigo diversas herramientas como un cuchillo listo para utilizar si desea recortar algo, o bolsas plásticas para guardar cualquier objeto que le llame la atención. Leixer comenta, “pero parece que cuando coleccionas cosas, necesitas categorizar” (Heiti, 2013, p.40). En su proceso creativo e inclusive, en su vida personal, la necesidad de organizar, categorizar, es parte de sí mismo, lo ayuda a volver a encontrar las cosas y repensarlas. Es importante este accionar debido a que también se comparte en otros procesos. “Localizar, seleccionar, magnificar, acomodar, contextualizar” (Hampton, 2020, p.1). Constantemente se encuentra observando la ciudad en búsqueda de algún elemento de interés, que quiera decir más y esté oculto a simple vista. El artista amplifica cada objeto al seleccionarlo, organizarlo, y exhibirlo. Lo expone en un espacio artístico dentro de una vitrina, cambia de contexto y permite verlo bajo diversas maneras que no solemos aplicar en la cotidianidad. Asimismo, desarrolla conceptos por medio de significados escultóricos, debido a su uso de materiales que nos remite a procesos industriales y de serialización. Cabe resaltar que, Song Dong y Mark Dion, trabajan con otro tipo de orden repetitivo según categorías, mientras Micah Leixer vincula objetos completamente diferentes uno al lado del otro, dispuestos en una vitrina. El uso de la vitrina lo considero vital, debido a que genera una percepción distinta sobre los objetos, como una necesidad de cuidarlos y contemplarlos, otorgándoles un valor convencional, así como en los museos, guardan sus posesiones más importantes dentro de

muebles y vitrinas resistentes.

Los objetos que incluye son de todo tipo y provienen de distintas formas y valorizaciones. Un factor importante en la selección es la relación que el artista tiene entre uno y otro, al exhibirlos. El tipo, variedad y hasta lejanía entre objetos encontrados, objetos descartados, trabajos que él ha realizado, regalos, objetos de segunda mano. Cada uno, recaudado, los organiza y relaciona a otros, como podemos ver en la obra *Twelve of one*. Nos confronta con estos objetos comunes, que solemos ver en el suelo o en nuestra mesa, doblado en una esquina. Un aspecto relevante es que él los organiza según su interpretación, no obstante, se pueden generar muchas lecturas a partir de estos, debido a que no se encuentra un orden, ni una referencia de números para ordenarlos, la lectura es de libre asociación.

Micah Leixer ha tenido un proceso constante en la recolección de sus objetos que se comparte con el proceso previo de este proyecto. Esto permitió tener una cercanía y familiaridad con las colecciones que llevaron a diferentes niveles de organización y categorización hasta llegar a tener diversas formas de huellas como resultado. El artista tiene también un interés en esa cotidianidad objetual, que se ha vuelto invisible. Este interés por el lado olvidado que ambos trabajos mantienen, es hacia objetos y cosas a nuestro alrededor que normalmente no suelen tener un espacio de reflexión o cuestionamiento sobre sí mismos. El arte permite colocar una luz sobre estos y así, volver a verlos.

Un aspecto que es clave y se usa como referencia es el misterio, ese espacio gris donde se pueden encontrar diversas respuestas o ninguna, el no saber, el tener posibilidades abiertas; eso mantiene cada objeto vivo y en constante transformación. “Me gusta no saber, me permite verlo más como un objeto que como una pieza de información” (Hampton, 2020, p.1). Solemos definir y limitar con facilidad, asumimos nuestras palabras como verdad y lo que se atribuyen estas. Leixer nos da una lejanía, al abordar este misterio de no saber el pasado de cada objeto, dónde se encontró. La exposición de la obra *Twelve of one (2010)* no confronta al objeto en sí mismo como única información y contenedor de secretos. En el caso del proyecto es vital esta área gris debido a que, al perder esa relación humana hasta cierto punto, esa necesidad de identificar y categorizar, permite estar más atentos al material como propio y no con algún dueño o función.



Figura 6. Micah Leixer. Registro de *Twelve of one* (2010).

Sin embargo, ¿cuál es la pertinencia social del nuevo enfoque propuesto? Que también estos artistas abordan, bajo sus perspectivas, el descarte de los objetos cotidianos como parte de nuestro día a día, usar y soltar objetos que dejan de pertenecer a la casa, lugar de intimidad o que simplemente constituyen un consumo constante, para incorporarse finalmente a la urbe, como basura. Estos tres artistas abordan objetos olvidados, dejados, ignorados o devaluados como fuente de información en el ámbito material. Considero este factor clave al igual que en mi proyecto. Hay un interés por entender las cosas que nos rodean sin necesidad de poner a las personas como fuente principal. El ámbito material es una forma de conocimiento. En el caso de Song Dong busca la monumentalidad y la exposición de todo lo que podríamos acumular, y que se encuentra escondido dentro de una casa. Expone todos los objetos de su madre, los ordena por tipo de objeto, junta lo que consideramos como basura con otros que pueden tener más tiempo de vida. Nos permite juzgar los objetos al observarlos, asimismo, los objetos nos observan, como había mencionado anteriormente, la monumentalidad cambia el discurso, a comparación de un solo objeto, nos asusta o intimida.

Mientras Mark Dion, tiene un solo punto de enfoque, que es el río Tames, Song Dong considera como relevante las herramientas, uniformes, el lugar, los participantes y su registro, importante para la obra final. El proceso es parte del discurso, no solo del resultado, mantiene una visibilidad de su trabajo muy honesta desde las formas de recolectar información y todos los factores que ayudaron a esta. En términos de su obra, réplica parámetros de instalación museística, pero invirtiendo los requerimientos de selección del objeto en estudio. En la obra elegida utilizó un gabinete convencional museístico. El artista contradice las formas

tradicionales de exponer conocimiento, aunque utiliza irónicamente ciertas herramientas para criticarlo.

Cada objeto recolectado, no tuvo un proceso de selección, todos fueron escogidos como válidos y de valor para el artista y puestos según categoría, cosa que comparte con Song Dong. Por su parte, Micah Leixer, utiliza objetos de todo tipo, desde encontrados hasta regalados, o contruidos. La forma de ordenamiento es mucho más libre e intuitiva, un factor que se diferencia de los dos primeros. En el proceso de Leixer hay un aspecto más personal que quiere ser revelado, un tipo de conexión que el artista tiene con cada objeto que muestra, el factor que resalta de este artista es que al igual que los otros dos, da importancia al medio de exposición, hace que la obra tenga un cambio dramático, las formas de acomodar los objetos, los insumos que se utilizan como vitrinas o gabinetes, o el espacio que es una galería, un espacio en blanco donde se interpone la obra al espectador, hace que nos demande observar estos objetos que probablemente en el lugar que los encontraríamos normalmente, no le daríamos la misma importancia.

Considero que cada artista, así como en mi trabajo, busca un tipo de confrontación con lo que no solemos observar detenidamente. En general, todos hemos escogido objetos de estudio que la sociedad considera como algo no importante o inclusive, desecho. ¿Acaso eso que consideramos inservible, puede tener tantos aspectos tan valiosos como lo que aún utilizamos en casa? El espíritu de estos proyectos corresponde a una crítica hacia los modelos convencionales de poder y conocimiento, como recalco en mi investigación, debido a que nos quedamos con nuestro conocimiento general aprendido en nuestra infancia, colegio, universidad, familia, amigos, la media y nuestro entorno. Ahí supuestamente está la verdad sobre qué es lo que nos rodea y para qué lo necesitamos y por qué en algún momento ya no lo necesitaremos más. No obstante, ¿no habrá otras posibilidades de captar, comprender y relacionarnos con lo que nos rodea?

1.7. Investigaciones previas sobre el objeto y su reproducción

El interés por los objetos cotidianos inicia el proceso creativo de esta investigación. Fue un elemento recurrente desde varias perspectivas en proyectos artísticos previos, que derivaron en el desarrollo de este proyecto. Cabe mencionar que, siempre hubo una afinidad hacia la materia. Tocar, observar y detectar todos los detalles que no contemplamos a simple vista sobre

cada objeto. Estos proyectos buscaron en objetos personales, información sobre quiénes los poseen que uno no logra detectar en una conversación; es decir, es un tipo de información material. Es así como la relación humano/objeto fue el primer punto de interés tomando en cuenta investigaciones pasadas. De un inicio más personal y autobiográfico fue extendiéndose a un ámbito familiar e inclusive hacia medios sociales, culturales e históricos que se relacionaban en el cotidiano a través de los objetos.

En ese sentido, el concepto de archivo tomó relevancia: imágenes, objetos, amuletos, contenedores, cartas, libros, etc., que hayan pertenecido a alguien más y ahora se encuentran en otro contexto a partir de la pérdida o compra. Otro elemento conceptual importante en relación a la materia es su temporalidad y los recorridos que tienen a través de esta. Debido a que la materia a veces nos excede en tiempo, genera cambios de rutas en su historia, en relación a las personas, lugares y transformaciones. El objeto cambia de ruta a partir de su pérdida, desde el descarte, pérdida de interés o casualidad por eventos fortuitos. En estos cambios, cada objeto se transforma, de un ámbito conceptual hasta material.

Algunos procesos en relación a la relación objeto/humano que se han ido desarrollando en el tiempo involucraron: encontrar, recolectar, guardar, conservar, aferrarse, reutilizar, resignificar, comprender, revalorizar, transformar, deconstruir, reconstruir, etc. Asimismo, en la selección de los objetos investigados anteriormente, algunos factores de interés persistentes son: el deterioro, deformación, pérdida de información, distancia de su origen funcional, ciertos aspectos que demuestren una historia (escritura, marcas de uso, partes rotas), es decir, objetos afectados que evidencian su temporalidad y cambio por el entorno.

Estos cambios, rastros identificados en cada uno, alegan un pasado, un presente, y son una fuente de búsqueda e investigación. Estas son evidencias de una historia, interacción e intercambio de información de la persona con el objeto. Comprendemos los objetos de esta manera, pero hoy en día puedo agregar que son más que como los definimos por uso y utilidad. Fuera de cómo los hayamos construido, la materia que se utiliza no pertenece en totalidad a las personas, por ello, podría decirse que, por un tiempo limitado, los objetos tienen una vida sin las personas. Su materialidad ofrece más que la manera en cómo los observamos y comprendemos. El mundo de los objetos nos puede comunicar mucho de quienes los construyeron y poseen, así como también de sí mismos y de una sociedad en la estuvieron presentes.

Algunas aproximaciones con los objetos, archivos y su descarte, han sido desarrolladas en trabajos como la obra Territorio y naturaleza, un intaglio que surge del registro e investigación del dibujo hacia objetos personales, en la categoría de amuletos y talismanes. Se trata de registros de collares y objetos pequeños, que tienen un significado especial a partir de un vínculo de protección, recuerdo, nostalgia, percibidos como tesoros que requieren de un cuidado y tratamiento especial. A partir de estos elementos, se investigó el concepto de los amuletos y talismanes, como una característica que le otorgaba poder al objeto sobre el humano, por medio de percepciones y comportamiento que no tienen relación con la función establecida del propio objeto culturalmente. En esta primera aproximación se utilizó el grabado como investigación artística, por medio de la representación del objeto. Un aguafuerte fue la técnica seleccionada, parte de un diseño sobre metal que viene a ser la matriz, sobre la que se incide con una herramienta punzante. Además, pasa por diversos procesos químicos que preparan la matriz con un hueco y relieve para poder ser entintado e impreso. El resultado de esta técnica permite un tipo de representación a partir de capas, expresiones y trazos específicos del grabado.

La edición realizada de esta imagen en aguafuerte, genero procesos de elección, delimitación, observación, construcción y archivo, por medio de la técnica del intaglio. Este proyecto fue una primera aproximación y un hallazgo en relación a los objetos, en un ámbito más personal y autobiográfico, no obstante, se le otorga un protagonismo diferente, al no representar sólo objetos sino tener una connotación metafísica que infieren poder o energía sobre el entorno y las personas.



Figura 7. Andrea Tueros. *Territorio y Naturaleza* (2019).

El segundo proyecto es un libro objeto participativo llamado “Álbum fantasma” (2019). Este aborda una crítica de las formas actuales del registro fotográfico, a partir del análisis de un álbum familiar encontrado en una deriva realizada por Jirón Quilca, en el centro histórico de Lima. Esta es una zona en la que se encuentran locales de anticuarios. El lugar donde fue hallado el objeto fue un depósito, amontonado junto a una pila de fotografías, que estaba dentro del área de venta de objetos antiguos. La forma en cómo se encontró y guardó fue un factor que influyó su selección, debido a la poca importancia y cuidado que aparentemente recae sobre el objeto, ubicado en, prácticamente, una montaña de basura. A partir de su recojo se investigó el álbum como una referencia visual, conceptual y discursiva para realizar la obra. Esta busca reflexionar sobre la forma en que realizamos y consumimos las fotografías hoy en día. La facilidad de su descarte y la importancia de este elemento del pasado como información valiosa del entorno familiar, de formas de ver, registrar, archivar y crear fotografía.

De este modo, se inició una investigación de contenido, extrayendo elementos principales del álbum familiar. Las imágenes seleccionadas se transfirieron a láser en matrices de acrílico transparente, esto creó una imagen blanca y hasta cierto punto un poco borrosa. Las imágenes fueron divididas por capas y elementos. Se hicieron varias matrices que no se imprimieron, sino que resultaron en una propia matriz. Esta obra buscó una construcción de una imagen por medio de la interacción. Cada capa se podía colocar según el orden que se deseara, en un visor de madera, creando una imagen en totalidad. A partir de capas, selección y construcción se generó un proceso lento y manual para poder construir una imagen en este

proyecto de libro objeto. Este hace referencia al contexto del álbum familiar que requería este proceso de contemplación en el pasado para generar una imagen. Anteriormente, estos eran procesos más valorizados, no tan inmediatos y descartables como ahora. Asimismo, contemplar la imagen creada por medio de imágenes olvidadas, genera una contradicción interesante al reconstruir, reflexionar y revalorizar lo olvidado.

En este proyecto, la elección fue de un solo objeto de estudio, pero se analizó a fondo cada una de sus partes, su pasado, sus formas de uso, el contexto donde se encontró y cómo esto contrasta con el presente, las condiciones y qué información nos brinda estas situaciones respecto al objeto y sus recorridos hasta ahora. Este análisis comparativo entre pasado y futuro, habla de las transformaciones que tuvo el objeto en términos de utilidad, uso, así como las formas en las que nos relacionamos con este, en este caso, la fotografía y sus formas de archivo. Si bien este análisis sigue desde una perspectiva humana y social en relación al objeto, se considera importante el contexto y la relación que se tiene con este. El interés ahonda más en diversos factores relacionales del objeto con su entorno, así como también transformaciones.



Figura 8. Andrea Tueros. *Álbum fantasma* (2019).

El tercer proyecto elegido es un libro de arte titulado *Reconstruidos* (2021). Esta investigación realiza una crítica y una reflexión en torno a cómo creamos imágenes y las descartamos. Por medio de una recolección previa al descarte digital, fueron recicladas del proyecto para crear un libro arte. En síntesis, busca crear nuevas imágenes sin la necesidad de fotografiar nuevas, utilizando las ya realizadas. Esta crítica se genera en respuesta al boom de

la tecnología y sus dispositivos electrónicos, por ejemplo, los celulares. Estos se han vuelto una herramienta fotográfica que captura varias imágenes en un instante, y ha generado que se eliminen con la misma facilidad. Al pensar en imágenes digitales uno piensa en no contaminación, sin embargo, para almacenar y eliminar esos archivos se requiere de energía. Un ejemplo viene a ser la nube. Según Carlos Bonifetti Diertert (2022), ingeniero mecánico y ambientalista, “los grandes centros de almacenamiento de datos (“Data Center”) consumen enormes cantidades de energía eléctrica para mantenerse en funcionamiento y extraer el calor que generan los miles de millones de procesos electrónicos necesarios para el almacenamiento y el tráfico de datos” (Periodismo Ciudadano, Bonifetti, 2022). Podría pensarse que tan solo una imagen guardada en el celular en alguna carpeta o en la nube, a través de acciones inconscientes o establecidas, no nos muestran la realidad detrás.

Este proyecto crea un libro arte con imágenes recicladas bajo una sola condición: iban a ser eliminadas. Se busca potenciar lo ya existente a partir del collage digital, viendo nuevas posibilidades en objetos que uno ya no utiliza. Nuevamente, se analiza un tipo de descarte fotográfico como resultado de las nuevas formas de registro, interacciones y necesidades digitales como características principales de la inmediatez y su constante reemplazo.



Figura 9. Andrea Tueros. Imagen de una página del libro arte *Reconstruidos* (2021).

La cuarta obra seleccionada es un videoarte: Imagen latente (2021). Este parte del concepto de archivo interpretado a través de Joan Fontcuberta y Ana Maria Guasch, como un recordatorio de que cualquier cosa puede ser archivada, convirtiéndose en una fuente de información valiosa. Asimismo, se desarrolla el concepto de imagen latente, que habla de la latencia de las cosas en el proceso de transformación para llegar a un resultado y cómo algunos espacios ocultos pueden decir mucho más antes de ser revelados. Este proyecto surge de la búsqueda de archivos personales y el descubrimiento de unos negativos guardados que habían sido rechazados debido a que contienen algún error fotográfico convencional, el material fue revelado ya que nunca se habían visto. En ese sentido, se busca realzar y darles una segunda vida a las imágenes olvidadas, encontrar algo donde los demás pensaron no hallar nada. Esas manchas, distorsiones, vacíos, conformaban información, algo que aún se podía decir.

Este trabajo busca constantemente nuevos significados en el objeto de estudio, es decir, en los negativos ampliados. A partir de ellos se revelan nuevos elementos con respuestas más allá de solo un objeto errado e innecesario. En contraste, se revela esa imagen borrosa, sobreexpuesta o subexpuesta o inclusive vacía, como una multiplicidad de información nunca antes vista. Asimismo, como se había señalado, las imágenes elegidas parten bajo el concepto de la latencia de Fontcuberta, en el que se usa como metáfora la fotografía fotoquímica; la imagen permanece oculta antes de ser consumada y durante esta transformación encontramos la ilusión, magia y el deseo de este devenir, ya que todavía es invisible al ojo o no totalmente revelada. Estos procesos ocultos, inciertos e indescifrables nos alejamos de lo que conocemos y, para esta investigación, logran aproximarnos a conceptos a partir de un archivo específico de negativos errados y ocultos dentro de una caja nunca antes ampliados.

La latencia como un misterio sin resolver y su registro, en estos estados transformativos como espacios de análisis, está encarnado en el archivo utilizado para realizar un video arte; cada imagen ampliada se muestra en un fondo blanco y al mismo tiempo desaparece, habla de una temporalidad y también fragilidad del propio objeto por medio de lo que se le atribuye como error y se le imposibilita mostrarse como un resultado visual válido.

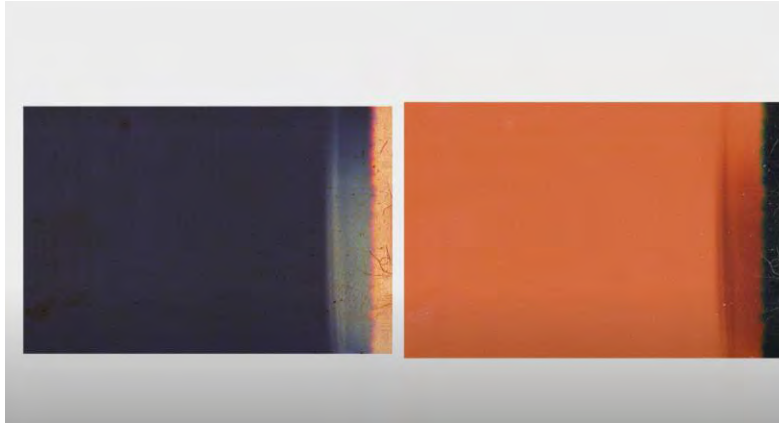


Figura 10. Andrea Tueros. Imagen del video arte *Imagen Latente* (2021).

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=f0l42pKxFuo&t=70s>

La quinta obra elegida se llama "Contenedor de rastros perdidos" (2021) y se trata de un arte objeto participativo itinerante. El proyecto aborda conceptualmente el análisis del instante, del epistemólogo Gaston Bachelard. Este concepto se relaciona con los objetos en el proyecto como únicos y no recuperables, en relación al vínculo humano, su temporalidad, cómo cambia y se transforma a través del tiempo. En la obra se desarrolla una alegoría de una muerte objetual respecto a su temporalidad en relación a las personas, por medio de un archivo de objetos descartados, rechazados, olvidados, incompletos o hasta irreconocibles. A partir de ellos se hace un archivo ficcional, con textos, dibujos, frottages y transferencias del registro fotográfico. La evidencia de esta exploración se manifiesta en los cambios materiales de cada objeto por medio del tiempo. La mayoría fueron recogidos en anticuarios, entonces remiten a un contexto pasado, que se activa por medio de la memoria y el recuerdo, que constantemente se distorsionan, cambian. No se trata de una relación exacta, el instante es un tipo de medición del tiempo que evidencia las transformaciones entre nosotros y las cosas que nos rodean.

Todo este archivo desarrollado como recolección de objetos y construcciones ficticiales de los mismos, se guardan en un contenedor de madera con diversos compartimentos. Se convierte en un arte objeto interactivo y participativo: uno para activar la pieza debe abrir y explorar su interior, recordar por medio del tacto y vista algunos objetos que algunas veces pertenecieron a alguien o remiten a algún personaje. El proyecto habla de ficciones incompletas, objetos incompletos, dibujos de estos incompletos, que alguna vez escondieron algo que fue experimentado, en un vínculo o experiencia que ahora solo es un

rastro y evidencia de un recuerdo material. Asimismo, habla constantemente de las transformaciones materiales y cómo la percepción humana se va distorsionando con el tiempo.

Este proyecto, trabaja con el archivo de objetos descartados, olvidados o vendidos en anticuarios, para desarrollar otro tipo de registro. Las exploraciones son fragmentadas o se asemejan más a una huella o un rastro de lo que fue el objeto, más se mantiene su esencia material como única y presente. En esta obra, la aproximación hacia el objeto se acerca a la idea de huella, a partir del tiempo y los cambios materiales en relación a las personas, en los que logra registrar un atisbo de lo que fueron y de lo que ahora son. Esta condición de incompletos les otorga un misterio que persiste en el proceso de investigación, abre posibilidades de entendimiento sin definir o cerrar del todo, alguna definición o aprendizaje.

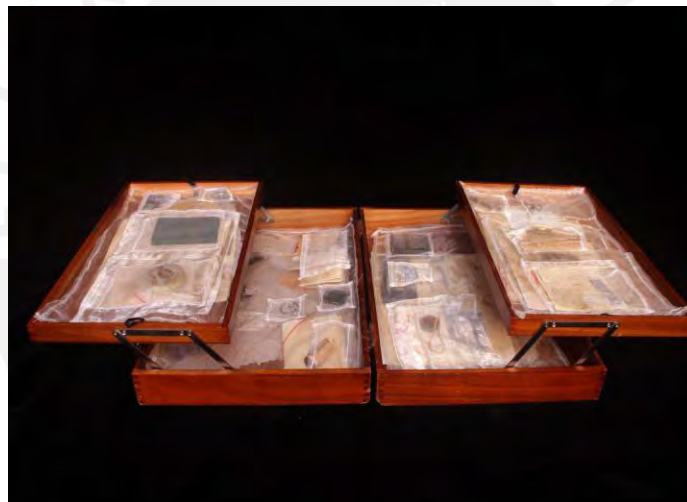


Figura 11. Andrea Tueros. Registro de *Contenedor de rastros perdidos* (2021).



Figura 12. Andrea Tueros. Registro de *Contenedor de rastros perdidos* (2021).

Cada antecedente artístico ha permitido un diferente acercamiento a los objetos del cotidiano, desde un ámbito personal y autobiográfico hasta llegar a un análisis más social, cuestionando las formas de uso y relación con los objetos. Estas tres últimas obras desarrolladas, *Reconstruidos* (2021), *Imagen latente* (2021) y *Contenedor de rastros perdidos* (2021), han sido claves para llegar al proyecto final, desde un punto de vista tanto conceptual como plástico. Y esto debido a que se utiliza el objeto como fuente de investigación y análisis en sí mismo, en él todavía queda un remanente en relación a las personas. No obstante, a partir de aquí, la fuente principal, en perspectiva, es el objeto mismo. Cada objeto seleccionado tuvo algún tipo de rechazo, olvido o descarte, desde negativos nunca revelados, imágenes que iban a ser descartadas, objetos recolectados de anticuarios que buscan un nuevo dueño, que han sido olvidados u objetos descartados que han sido usados para el proyecto.

En el proceso creativo mencionado anteriormente, se identifican ciertas aproximaciones procesuales, como una constante indagación material, el encuentro y búsqueda con objetos cotidianos, una necesidad de recolectar, archivar o coleccionar. Asimismo, la importancia de la pérdida, rechazo, olvido o descarte de lo que nos rodea. Se observa a lo largo de estos proyectos, como un factor a potenciar, aspectos que no consideramos importantes, como buscar en lo ya olvidado y rechazado, las posibilidades del objeto en sí en relación a nuestro contexto. El tipo de relación del objeto con su entorno en proyectos pasados, utiliza como punto clave, la propia materialidad del objeto y sus estados transformativos, los cambios que contrastan con

el presente. De igual manera, este ámbito de misterio, de cosas incompletas que no revelan con totalidad el objeto, sino que mantienen espacios en blanco que permiten pensar más allá de lo establecido. Reflexionamos sobre construir a partir de lo que uno cree ya no ofrece más posibilidad de interpretación, alargar la vida, cuestionar la misma temporalidad y, sobre todo, reflexionar nuestras formas de relación con nuestro entorno. Volvemos a pensar en el valor de las cosas en el día a día, en el intercambio y conocimiento que puede desarrollar el objeto al darle una segunda vida o devolverle lo que nunca debió quitársele.



2. Las Huellas como evidencia

“He aquí que los muebles testigos mudos de nuestro existir que adquieren poco a poco a fuerza de vernos y de palparnos o sentirse palpados por nosotros, una manera de muda y sigilosa conciencia. Animales estáticos y al parecer, enteramente pasivos nos acechan y nos van envolviendo en una baba invisible de intenciones.”

Alfonso Reyes, *La Malicia del mueble*, 1959.

En esta sección se abordará el proceso artístico-conceptual del proyecto *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia*. Primero se abordará el proceso de recolección de los objetos, sus recorridos y el contexto donde fueron encontrados. Asimismo, se explicarán los procesos de investigación material a partir de los objetos, hasta llegar a la herramienta de la investigación que es el registro de sus huellas mediante diferentes técnicas.

Este proyecto tiene una perspectiva desde el grabado, bajo conceptos y procesos como cimientamiento, más se expande a un área mucho más experimental. Es por eso que se hablará durante la investigación, de la relación e influencia del grabado tradicional y cómo este se relaciona con la huella en términos técnicos y conceptuales. De igual manera, en esta sección se hablará de la cualidad incierta del grabado al momento de revelar una imagen; ese proceso de misterio, de no poder descubrir qué se está realizando hasta la impresión. También se abordará la idea de réplica y perduración como impresión.

El caso de la huella es similar puesto que la matriz que genera esta nunca va a ser idéntica a la marca dejada. Aquí, lo incompleto es mucho más específico, sin embargo, sigue siendo una referencia directa del objeto de origen, más no él mismo. Este misterio técnico, artístico, hace que este proyecto tome rutas distintas a las tradicionales y busque respuestas por medio de la experimentación y nuevas formas de investigar a través de un área de interés sin respuestas explícitas (Grabowski, 2009).

2.1 Recorrido y recolección de objetos

En esta sección se explicará la necesidad de recolectar objetos descartados como primer acercamiento y punto clave para el proyecto en sí. Asimismo, se describe el proceso de cómo se ha ido delimitando el recojo y contexto de cada objeto conforme ha ido avanzando el proyecto plásticamente. También se hablará un poco del aspecto teórico de algunos términos como archivo y colección que, se adentran o influyen en la relación misma con los objetos y, además, cuestiona ciertos aspectos de los mismos.

Para poder delimitar la elección del objeto que se requería para la investigación actual, se necesita que estuviera alejado de su ruta inicial, que vendría a ser la utilidad o función que las personas le han atribuido. Se inició con la adquisición de algunos objetos en anticuarios, sin embargo, estos al poseer valor para ciertas personas, mantenían cierto grado de utilidad. Debido a esto, se delimitó que el proyecto requería de un objeto completamente descartado, uno que nadie necesitara o cumpliera algún tipo de función. La recolección de los objetos empezó de una forma muy orgánica, después de comprender cuáles eran los aspectos que se necesitaban del mismo. Si bien estos fueron variando durante la investigación y las experimentaciones técnicas, se reconoció el concepto del descarte como un factor importante para su recolección. Es ahí cuando se empezó a recoger objetos tirados en la calle.

El descarte total, generaba en el objeto diversos cambios, ya no mantiene su forma original debido a que ya no está bajo el cuidado de nadie, se ve afectado por medio del entorno y el tiempo, su materia adquiere una autonomía, no se rige de su utilidad o razón de creación, se rige por su propia materia. Algunos objetos eran un enigma, no se entendía qué eran o si sólo eran fragmentos de lo que fueron. Sin embargo, cada uno era visto como un objeto unificado a pesar de sus múltiples aspectos y transformaciones (Harman, 2016). Algunos conformaban un objeto completo, mientras que otros muestran un pedazo de plástico, de manera que me alejaba de las convenciones, nombres, definiciones. Poco a poco fue tomando un punto de vista en torno al objeto en sí mismo, más que en la relación con las personas, ya que el descarte era una herramienta clave para ese alejamiento. Es necesario recalcar que no se puede llegar a un tipo de purismo donde el objeto rompe todo tipo de vínculo con la sociedad, pero si se genera un espacio borroso que permite enfocar al objeto y no a la persona, ahora la principal fuente de información es la propia materialidad y qué nos puede decir esta.

Cada encuentro con un objeto permitía observar el presente del mismo, como primera interacción, buscando un potencial donde otros simplemente no la encuentran. Eventualmente, mientras el tiempo pasaba, se iban reconociendo más detalles de su contexto pasado. El objeto se vuelve un vestigio, una pérdida de lo que fue y, a la vez, un redescubrimiento en lo que se convierte ahora, a partir de su muerte anterior.

El recojo de estos objetos se inicia en un contexto personal, es decir, desde rutas cotidianas, del día a día. Recorridos como ir a la universidad, comprar algo, los mismos caminos que uno hace a diario, salir a caminar, pasear, visitar amigos y parientes, etc. Conforme se ha ido avanzando la recolección, se iba analizando los lugares de recojo. Esto permite delimitar de dónde y de qué contexto provienen los objetos. Se decidió ir a lugares ya conocidos, apelando a una aproximación más honesta y profunda de la experiencia. Los distritos de los recorridos y recojos fueron Surco, Surco viejo, Miraflores, San Miguel, Callao, Jesus Maria, Surquillo y Barranco. Algunos parámetros al encontrar estos objetos, era no incluir cosas orgánicas que se puedan malograr, o algunos aspectos sanitarios como mascarillas, guantes, papel higiénico o botellas que contengan líquido en su interior, debido a temas de higiene que puedan ser inseguros. Dado que el simple hecho de recoger cosas de la calle puede tener cierto riesgo, este se realizaba con guantes y todo se guardaba en una bolsa. Los tamaños iban desde objetos muy pequeños, los que se pueden cargar en una mano, hasta objetos medianos que se pueden llevar sin problema. Este constante recojo, en diversos lugares, ha hecho que el número de objetos vaya aumentando. Llegó un punto donde se requería de una organización, mientras se realizaban las primeras exploraciones, para no repetir. Se utilizaron números, cada objeto tenía un número que lo identificaba y eran resguardados para que no sufran daño luego del recojo. Es muy importante que la información que se recibiera de las primeras exploraciones proviniera del entorno donde se encontró el objeto, y las huellas de su pasado más que lo que sucedió después de su recolección.

Es importante mencionar que, debido a la globalización y el mercado, estos distritos representan una escala menor de la sociedad peruana. En ellos se encontraron elementos como plástico, envolturas, botellas, encendedores, etc., objetos que están en todas partes. La masificación de estos productos, su fácil acceso y precio hace que puedan ser recolectados para el proyecto ya que también son parte del consumo de un todo como sociedad y país.

Algunas características constantes del recojo, por ejemplo, pudieron observarse en San Miguel, cerca a la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se encontraron muchas chapas de plástico al lado de la pista, así como también trozos de vidrio, envolturas de pastillas vacías o llenas y cables. En el caso de otras áreas, los elementos eran más aleatorios, pero algunos que se repetían en todos, eran fragmentos de plástico, vidrio, chapas, botellas de plástico y encendedores.

Cabe mencionar que el tipo de basura que se encuentra en estos distritos varía dependiendo de las horas, se puede encontrar objetos valiosos que luego ya no se encuentren, debido a que hay personas que recogen plástico y otros objetos que consideren de valor. Pese a que no todos los objetos eran constantes, los empaques industriales, ciertas marcas, etc., se convierten en matrices de envolturas de plástico, contenedores de plástico, objetos que provienen de una categoría masiva de producción. Nos encontramos en una sociedad de consumidores y estos objetos reflejan este contexto, la velocidad en que se consumen y descartan las cosas, el deseo efímero de saciar una necesidad en el instante, mientras el deseo de buscar un reemplazo va creciendo nuevamente.

Como se ha señalado en el primer capítulo, diversos artistas han trabajado con objetos a los que no solemos darles importancia. Song Dong trabajó a partir de la cantidad de objetos que podemos encontrar en una casa, Mark Dion buscó diferentes maneras de mostrar el conocimiento más allá del institucional, por medio de la materia, no obstante, en su caso, con la no establecida a partir del site specific en el río Támesis siendo completamente honesto en todo el contenido encontrado sin delimitarlo, incluso lo que sería catalogado como basura. También Micah Leixer ve posibilidades en aspectos cotidianos aparentemente sin importancia. Estos tres artistas mantienen un tipo de relación horizontal con los objetos, desde una perspectiva distinta, no como posesiones, no como objetos de uso o como basura, sino como una fuente de información y enseñanzas de objetos valiosos y únicos expuestos.

Es necesario también mencionar los tipos de relación que se pueden desarrollar en un ámbito artístico con el objeto de estudio, así como estos artistas emplearon ciertas limitaciones y categorías en relación a los objetos para su investigación, la presente investigación busca explicar un poco algunos términos empleados normalmente en la escena artística cuando se trabaja con algún objeto, como los más comunes que son el archivo y colección de investigación.

“Examinar archivos es estar interesado en lo que la vida ha dejado atrás, es estar interesado en la deuda. Sin embargo, también es estar preocupado por el resto. En este sentido, tanto el historiador como el archivista habitan un sepulcro. Mantienen una relación íntima con un mundo vivo solo por virtud de un evento inicial que es representado por el acto de morir” (Tertius, 2020, p. 5). De alguna manera el archivo busca seguir las huellas de un evento pasado, armar pedazos de este, intentar resucitar por medio de un texto, artefacto, monumento, un espacio donde habitar, donde puedan seguir expresándose (Tertius, 2020). La palabra archivo surge de una necesidad por guardar registro de eventos pasados, proviene en esencia de documentos que pueden ser un objeto corporal que tiene como origen la actividad humana, es una fuente de conocimiento, bajo un soporte perdurable y necesita estar ligado a otros documentos, a un conjunto documental (Fuster, 1999). El archivo, según Fuster y Tertius, es esencial en relación con la entidad productora y como una actividad o gestión de una persona, institución, local (Tertius, 2020).

“El archivo es un medio más que una forma, precisamente porque sus elementos se encuentran acoplados de forma imprecisa. Apenas hemos empezado a hablar sobre memoria cuando ya hemos anidado en ese inmenso reino de lo imaginario conocido como el pasado, cuyo único punto de referencia estable, el archivo, permite su contexto aparente (...)” (Ernst, 2001: <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n1letras4.html>)

Así como se habla de archivo como categoría, también encontramos la colección, que se basa en una perspectiva de tesoro, y una forma de acumulación en relación al prestigio, exhibición o poder del que colecciona. Asimismo, pueden pertenecer a una institución, museo o entidad pública. “Una colección es el resultado de un impulso humano claramente dirigido a la creación de algo nuevo, que considera las cosas como fragmentos de una cierta totalidad, constituida por criterios únicos” (Pinillos, 2007, p. 811). Se puede observar que, en el caso del coleccionista, los límites se orientan más a los mismos elementos, un sentido de referencia, empero también se expresa una particular valoración del objeto. “El arte de coleccionar no se rige por el orden de los sistemas de clasificación imperantes para organizar las piezas de su colección, sino más bien por un índice secreto (Benjamin 2005, p. 225).

Bien se puede observar que archivo o colección puede abarcar varios aspectos, así como también pocos, considero que ambas formas buscan de alguna manera un punto de posición

frente al objeto. Mientras que el archivo bajo una perspectiva de propósito o objetivo se orienta más a un espacio institucionalizado, sin intenciones egoístas, y con intención de compartir conocimiento, una colección puede surgir de un aspecto o necesidad muy personal, con una necesidad de poder por posesión, patrimonial individualizada.

En el caso de este proyecto la interacción que se establece con el objeto busca una relación más cercana a los objetos en sí mismos que por la persona que los ha recogido. Tampoco se buscan parámetros o límites en torno a la selección y tiempo en el que se debe desarrollar el conjunto, debido a esto se busca valorar los aspectos que coinciden en el acto de reunir estos elementos.

Sin embargo, ¿cuál es la pertinencia del contexto del nuevo enfoque propuesto? El descarte de los objetos cotidianos forma parte de nuestro día a día, dejar ir ciertos objetos significa que dejan este ciclo de vida establecido por la sociedad, que las definiciones que se establecieron, así como sus funciones también dejaron de ser útiles, ya no pertenecen a una persona, a una casa, una tienda, un trabajo, una función. Ahora dejan de ser objetos, la gente los llama basura, son parte de la urbe y de su olvido, ahora tienen sus propios movimientos y cambios, no se rigen por las personas, se rigen por sí mismos, su vida con las personas terminó, pero su materia persiste.

Creemos que es importante realizar esta investigación hoy en día, porque se mantienen comportamientos altamente dañinos para nuestro espacio y el de otros, ¿acaso la relación actual con nuestro entorno material es la mejor que podemos tener, es la única opción? Bauman sostiene que “la producción de residuos humanos o, para ser más exactos, seres humanos residuales (los excedentes y superfluos) ... es consecuencia inevitable de la modernización y una compañera inseparable de la modernidad” (Bauman, 2013, p. 16). Esto sucede debido a diversos factores como las necesidades que nos imponen, el poder que queremos demostrar, nuestra cultura, el progreso económico y la globalización.

Todos estos factores han hecho que muchos países puedan acceder a una producción visual y material y, por ende, a nuevas formas de consumo. “La nueva plenitud del planeta significa, en esencia, una aguda crisis de la industria de eliminación de residuos humanos” (Bauman, 2013, p.17). Tal vez el impacto de la cantidad de objetos que nos rodean esté normalizado, su vista suele estar muy decorada y tentativa al momento de comprarlos o verlos

en el día a día. Se consideran necesarios tal vez por un tiempo, lo que se considera residuo no se mira, se ignora, no solemos ver estos residuos, se encuentran en vertederos, en lugares lejanos de la ciudad o en puntos específicos que terminan afectando las calles en escalas menores y mayores de distritos o ciudades, ya no nos importa con tal de que no interfiera con nuestro espacio personal, se normaliza esta contaminación. Todos estos resultados reflejan nuestra relación con nuestro entorno, cómo lo vemos y cómo interactuamos con él. Asimismo, la materialidad que nos excede no puede controlarse en su totalidad, es un reflejo de resistencia a la que no podemos escapar. Considero que la basura es el primer signo de poder que nos puede exponer el objeto.

El objeto, su peso, su forma, puede romperse, deteriorarse, pero solo se transforma. Pese a que todo lo hablado se orienta a nuestras necesidades y elementos que afectan a la sociedad, considero que la prevalencia de los objetos es un indicio importante que usualmente no atendemos, un vestigio que merece investigarse, no desde el humano sino desde el propio objeto. La evidencia de ello son los objetos recaudados en el proyecto. Todos se encontraban en la calle, las personas que pasaban a su costado los ignoraban, es cierto que las cantidades eran mínimas, a veces imperceptibles, pero con atención, como en mi caso, he llegado a recaudar hasta cien objetos en cuatro días. Se estima que el plástico tarda entre 100 y 1.000 años en descomponerse. Una botella de plástico tarda hasta 500 años en desintegrarse.

De igual manera, hemos pasado por una pandemia del coronavirus o COVID-19 que inició en el año 2020. Las medidas sanitarias para su contención generaron cambios abruptos y drásticos en la vida cotidiana de la población peruana. En la implementación de emergencia nacional por parte del estado y por la cuarentena, se cerraron colegios, así como se restringió cualquier actividad colectiva en espacios cerrados, restaurantes, se trabajaba todo por delivery, hubo cierre de empresas. Todo intercambio social se realizaba con los que vivían en casa, lo demás se adaptó a la virtualidad. Según el Ministerio de Salud esta situación generó falta de estímulos, aislamiento, privación sensorial, pérdida repentina de lazos emocionales directos con personas, amigos, compañeros de estudios, de trabajo, y la interrupción de servicios psicosociales y de salud, afectando en mayor grado a las poblaciones vulnerables (Minsa, 2020). La pandemia repercute en nuestras formas de aprendizaje, interacciones sociales y percepción de las cosas que nos rodean. Las casas se han vuelto el único espacio donde pasamos tiempo, y los objetos que nos rodean se hacen más cercanos, más notorios, y más grandes debido a que los espacios se delimitan, y así los objetos toman mayor importancia, se toma

conciencia de que existen y nos acompañan. Luego los dejamos atrás y nuevamente se reemplazan. En este proyecto se observa el objeto como vestigio de algo que fue, queda un elemento fragmentado, hasta irreconocible. Sin embargo, ejerce un poder sobre el espacio, deja una huella. Esta huella representa una evidencia de movimiento, de agencia, de un acto, así como la posibilidad de verlos y conocerlos más allá de lo establecido. De esta manera, podemos reflexionar sobre nuestras relaciones con nuestro entorno material, confrontar lo rechazado, regresar a ello para revalorizarlo.

2.2 Frottage: evidencia y resistencia de lo descartable.

La palabra frottage proviene del francés que significa frotar. La técnica fue creada por Max Ernst en 1925, por una simple obsesión visual del suelo. El artista quitó dos tablones de madera del mismo y, colocando sobre estos una hoja de papel, frotó con un lápiz, lo que generó que aparezcan contornos causales, que forman diversas imágenes. El artista comenta: “Despertada y maravillada mi curiosidad, pasé a interrogar indiferentemente, valiéndome del mismo medio, a toda clase de materias (...)” (Max Ernst, 1982, p. 188). Ernst vio una manera de entender lo que lo rodea por medio de este registro, la forma en como menciona esta interacción, “interrogar”, es como si estuviera conversando con estos a través del frottage. Este procedimiento al ser una forma de intensificación de la materia, a partir de sí misma, excluye todo tipo de guía mental consciente, como la razón, gusto o moral, es así que la participación del artista se reduce al mínimo (Ernst, 1982). Esto se le denominará en el futuro escritura, dibujo automático, y se dedica más a la actividad de manera pasiva como uno de los métodos de las artes plásticas que se acercan a la automatización.

En el grabado tradicional se realizan varias pruebas a la matriz para retocar una imagen, hasta que se concluye en una. Al concluir ese paso, el artista realiza copias de dicha imagen y el número total de copias se llama edición. En sí misma, la matriz parte del concepto del múltiplo. Sin embargo, en términos económicos de valor esto lo devaluaba, es ahí donde surge la edición limitada según la necesidad del proyecto. Tradicionalmente se trabaja una matriz a partir de herramientas que generan el hueco o relieve de diversas superficies. Esta se entinta y se imprime para pasar la imagen en el papel. Lo que permite transferir la imagen de la matriz al papel se llama vehículo: como la tinta que se usa tradicionalmente o lápiz, carboncillo, pintura, etc. (Grabowski, 2009).

Según Grabowski “(...) al igual que otras características distintivas de la impresión, la reproducibilidad de la matriz también puede utilizarse teniendo en mente otros objetivos. Si dejamos de lado la idea de la copia exacta, la matriz de impresión también contiene la idea de lo infinitamente variable” (Grabowski, 2009, p.13). Es ahí donde entran otros procesos como el frottage que encaja en el campo del grabado como una técnica que se puede editar para hacer monotipo, mono impresiones o monograbados, hasta trabajar una edición. Es importante mencionar que no existe impresión idéntica pero sí un intento de acercarse a esta por medio de la edición por medio de una matriz, o a través del procedimiento contrario o monoimpresión que parte de una matriz, no obstante, la impresión es única. Inclusive se puede desarrollar una impresión sin matriz por medio de la monotipia que también es irreplicable, ya que la matriz es limitada, no representa una réplica exacta. El grabado tiene este tipo de resultado incierto y oculto en la que una impresión nunca va a ser la matriz en un sentido literal.

En el caso de las monoimpresiones son imágenes impresas únicas, tienen como referencia la pintura y el dibujo, la característica más importante es que emplea alguna matriz repetitiva utilizada durante el desarrollo de la imagen, mientras en el caso del monotipo no depende de la capacidad de repetir información, no tienen matrices reproducibles. Entonces, la monoimpresión se utiliza para realizar impresiones únicas, así como obras que emplean matrices reproducibles (Grabowski, 2009).

En el caso de Ernst y la técnica del frottage, se utiliza los objetos como una matriz y esta puede tener una reproducibilidad. La imagen que se revela en el frottage contiene oscuridades donde se encuentra el relieve y grises más suaves donde no, hasta no registrar nada como resultado del frotado de espacios en blanco. En este caso, al igual que Ernst se trabaja el frottage con objetos cotidianos, esto significa que es una monoimpresión, ya que estos objetos son una matriz que sí puede llegar a reproducirse de manera múltiple si se edita, sin embargo, el artista, en sus aproximaciones, no busca esto. Para el caso del proyecto, un transcurso de varias experimentaciones busca una forma de registro de los objetos recolectados que permita tener cierta lejanía a nuestra percepción, como objeto identificable, que no condicione lo que ya conocemos y definimos constantemente. Una técnica de registro que pueda adquirir información fidedigna y directa, es decir, proporcionada por el propio objeto y, al mismo tiempo, que no sea algo conocido. Es así como teóricamente se llega al concepto de huella a partir del frottage, puesto que no necesariamente buscan usar la técnica en términos tradicionales de grabado, como una edición o imagen múltiple.

Esta técnica fue la primera más cercana, de contacto directo con el objeto para obtener información. El resultado total de la imagen depende de qué tipo de vehículo se utiliza, con qué fuerza, velocidad, etc. En este caso se utilizó un rodillo con tinta negra como vehículo. Esta herramienta otorga un resultado más simplificado debido a que la tinta solo hace contacto con el relieve debido al rodillo, así como también los detalles son más simplificados que al usar un lápiz o carboncillo. Se eligió este proceso porque permite un registro rápido de contacto, simplificando la forma resultante, siendo así más limitado por el mismo objeto. Cada imagen resultante era incierta, según el grosor, volumen, textura y movimiento del objeto mientras se le otorga presión con el rodillo.

La interacción tiene diversos elementos que juegan en su registro: la fuerza, dirección, volumen del objeto, masa, cantidad de tinta cargada en el rodillo. En la propuesta se busca tener una imagen única ya que cada información, así como cada objeto, es irreplicable. Debido a esto, la técnica del frottage con rodillo y tinta, usando los objetos como matriz, fue empleada para monograbados o monoimpresiones, ya que la técnica depende mucho del movimiento de la mano con el vehículo utilizado, el trazo, el grosor y la textura de cada objeto, así como su hueco y relieve, ya que se trata de objetos volumétricos y, por ende, cada resultado será distinto.

El objeto permite calcular cuánto se puede registrar desde una textura, tan pequeña donde el objeto identificable se perdía, o como una mancha muy grande sobre partes del objeto que no necesariamente eran las más reconocibles. También se puede registrar el movimiento del objeto a partir de la presión del frottage sobre este. Los resultados eran diferentes en cada registro.



Figura 13. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).



Figura 14. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).



Figura 15. Andrea Tueros. Registro de frottage (2022).

Estos diversos resultados de huellas a partir del frottage constituye información que proviene del objeto de manera directa, al igual que la técnica de Gyotaku mencionada anteriormente según Fontcuberta: la forma realizada es justa y no admite ningún tipo de exceso, todo lo que se transfiere es del propio objeto más que del ejecutor, es como si la naturaleza del objeto hablara por sí sola (Fontcuberta, 2013). Así como en el resultado, el proceso de realización tomó un protagonismo de espacio y tiempo para producir esta imagen, que es la interacción que se ejerce. Es decir, un tema que no se menciona mucho, sin embargo, considero importante resaltar. En el frottage como técnica directa, se necesita del objeto enteramente para ser realizada. Esto resalta las exigencias del objeto para poder revelar la imagen producida, exige un espacio y una aproximación a la materia específicos, y reacciones a diferentes tipos de interacciones. Según Rosalind Krauss, el índice es una dependencia de una presencia existencial específica, un momento de contacto que ejerce una causa y un efecto (Krauss, 1996).

Esta causa y efecto se evidencia en que el objeto ya no se rige bajo una utilidad establecida, sino que se encuentra en constante transformación, no se rige por su pasado más sí lo muestra en extinción. Por medio de la acción del frottage e intercambio, la información recopilada busca descubrir el objeto mismo y lo que nos puede revelar. En este proceso específico, además de exigir un contacto directo, se manifiestan otras resistencias al registrar

la imagen. El rodillo y el vehículo que, en este caso, es la tinta y la fuerza, no son suficientes para captar la huella total. Jane Bennet refiere que existe una capacidad de acción y reacción que cualquier cuerpo tiene, cada cosa se esfuerza por perseverar en su ser, tiene una tendencia a persistir (Bennet, 2010). Sin embargo, no solo es la “insoponible complejidad e insolubilidad” de los cuerpos, como menciona la autora, sino que también suceden cosas que producen efectos en las interacciones del entorno (Bennet, 2010). Esto se puede evidenciar en el proceso de registro de cada objeto por medio del frottage, la masa del objeto, sus relieves: los choques entre el rodillo con el objeto generan una imagen a partir de ese contacto que, sin el objeto, no hubiese existido. De igual manera, en el proceso se manifiestan diversos límites establecidos por el objeto, como el rodillo al tratar de captarlo en su totalidad.

Esto resultó imposible, el objeto se movía, el rodillo no llegaba a todos los detalles debido a los relieves, el accionar y la fuerza que se ejerce en el proceso influencia en la situación. En una constante interacción que respondía mediante el cuerpo, se registran detalles de relieves, huecos y el movimiento realizado al ejercer fuerza. No se buscó acomodar el objeto para obtener una mejor imagen, solo se buscó ver lo que el objeto podía ofrecer. Y esta evidencia resistencia y, al mismo tiempo, otros aspectos. Cada resultado fue válido, honesto, ya que no se edita la imagen, todo surgió del contacto con el objeto.

En el proceso de seguir registrando cada objeto obtenido, me di cuenta que no solo podía hacer un frottage por objeto debido a que la técnica captaba solo una cara y un detalle del mismo, debido a que que la volumetría no permite un registro total. El objeto demandaba más frottages por cada uno y cada resultado era completamente distinto al otro. El objeto y la técnica demandaron dar vueltas y voltear el objeto para poder seguir capturando la mayor cantidad posible de caras y movimientos. Cada resultado fue válido, asimismo, honesto, ya que no se edita el resultado de la imagen. En este proceso, también se hacía más notorio la cantidad de objetos que se repetían. El formato utilizado fue un papel A4, es decir, de 21 x 29.7 cm., y esto debido a que la mayoría de los objetos no eran tan grandes, esa medida podía abarcar la mayoría de rangos. Algunos objetos como chapas de botellas, botellas de plástico, trozos de plástico, eran elementos constantes; aunque el frottage no era igual, ciertas imágenes se asemejan en forma y escala. Esta serialización y repetición evidencia la sociedad de consumo inmersa en nuestro día a día; esto habla de una relación que tenemos con estos, una intención de que algo es descartable y reemplazable. Mientras más imágenes se repetían se hacía más notorio el uso y su descarte, cosas ignoradas, que no se rigen por una actividad humana. Sin

embargo, son cosas que en este proyecto llamaron la atención por sí mismas. Cabe señalar que, esta técnica permite realizar el registro con cierta velocidad, el proceso era mecánico, con la diferencia que cada impresión era única e inigualable, una implacable singularidad en la huella registrada lejos de todo lo trivial y de fabricación masiva que se puede identificar (Bennet, 2010). La huella permite alejarnos de ese objeto identificable, más no eliminarlo, ya que con este se genera el rastro que evidencia la materia como un actante que afecta su entorno, así como el papel.

Produjimos al inicio, unos diez frottages, mientras el proceso de recolección todavía continuaba. Se empezaron a realizar pruebas, en conjunto, uno al lado del otro, en la pared. Al observarlos en conjunto, la imagen colectiva demandó mayor cantidad de ejecuciones. Las imágenes unas al lado de otras generaban un tipo de lectura a través del tiempo y movimiento congelados, registrados en cada hoja. Se mostraba diferentes tipos de huellas, unas más explícitas mientras otras solo generaban algún atisbo de contacto con el material y un movimiento rápido. Cada huella mostraba algo parecido a un signo, una letra, una palabra, jeroglífico, pictograma, no existe un nombre en específico o concepto que lo pueda definir, ya que los medios lingüísticos, definitorios y limitantes, a veces resultan inadecuados para la tarea. Es cuando solo las imágenes pueden revelar otro tipo de lenguaje, uno propio de los objetos que no necesariamente se tienen que nombrar con palabras (Saussure, 1985).

Luego de los procedimientos, fue generado un lenguaje de objetos, debido a que cada huella registrada contiene información por unidad y relación con otras; en conjunto es como si fueran palabras, oraciones o párrafos por descifrar. A partir de esto surge un enigma, un misterio, algo desconocido, nuevo, así como también incompleto. En estos casos, no nos remitimos al objeto como solemos verlo o identificarlo. Vemos huellas de la materia, texturas, trazos, manchas, movimiento, más no su totalidad, sino partes. Las repeticiones y cambios de lugar en algunas series de un solo objeto generaban balbuceo, temporalidad y movimiento, a través de pequeñas expresiones. Un tanto como para el artista Micah Leixer, para quien este espacio gris donde surgen diversas respuestas y a la vez ninguna, mantiene al objeto vivo y transformativo, y a la huella abierta a esas posibilidades.

Latour, por su parte, habla de un factor social en los objetos, que estos necesitan una relación entre entidades, que constantemente se revelan en cada intercambio y generan diferentes combinaciones; él los llama red. Una red que requiere una interacción para revelarse (Latour, 2005). Al igual que cada frottage, estos requirieron un contacto, movimiento, presión

y una cadena de acciones que dejaron una huella entre dos entidades que, en este caso, es registrada por el soporte que encarna. Es así como el registro de su huella por medio del frottage se vuelve una metáfora en la que tenemos tres partes: la herramienta que vendría a ser el rodillo, la tinta el vehículo, la acción, presión e intención de mi parte y la matriz, el objeto.

Obtenemos una huella resultante por medio de estos tres elementos que interactúan directamente, efectuando el registro de un intercambio. Los resultados de estos procesos me hacen observar diferentes transformaciones del objeto en sí mismo y en relación al soporte, la presión, el vehículo y la herramienta. Conceptualmente hablo del objeto como un vestigio vivo por medio de la pérdida de un pasado que refiere la relación con las personas, y que constantemente se encuentra en un presente de movimiento y transformación. Rosa habla del vestigio como un rastro, un saber imposible por la falta de sus partes que están por desaparecer (Rosa, 1997). Ahora se enfrenta un nuevo objeto en interacción con el entorno y otro, que lo convierte en posibilidad material, poco a poco alejada de la anterior.

Otro factor importante es que, según la huella registrada, esta demanda otorga cierta información. La huella es una evidencia que demuestra movimiento, permite y no permite, muestra o no muestra. Se interpone una dificultad porque el objeto reclama un espacio, evidencia un peso, volumen y masa. Es así como los objetos se mueven y cambian, solo que no lo podemos percibir por ser una temporalidad distinta, muy lenta, casi imperceptible. Al hablar de esto, describo una reacción de los tipos de materia frente al calor, por ejemplo, el plástico se encoge, o con el frío se endurece; la humedad corroe los bordes, el color y cambia la forma, etc. Los objetos tienen un cierto poder de acción como cuando las baterías de los fármacos desencadenan procesos hostiles o simbólicos dentro del cuerpo humano, así como el plástico segrega gases al calentarse y se contrae (Bennet, 2010). “Todos los cuerpos se vuelven más que meros objetos, en la medida en que los poderes son cosa de resistencia y la agencia proteica adquiere un relieve más nítido” (Bennet, 2010, p. 50).

Un tipo de evidencia de estos cambios, son las huellas, que se pueden interpretar bajo diversas maneras. Una es la huella en el propio objeto que evidencia, una fractura, una mancha de algo más, así como el mismo objeto también puede dejarla, mostrando su existencia y cómo esta afecta dejando la huella. Considero que, conceptualmente, una huella siempre se encuentra incompleta, distorsionada y fragmentada debido a la relación con el soporte o espacio afectado. Al realizar una acción de contacto, ambos participantes se afectan, transfieren algo y también

lo pierden. Lo transferido es incompleto solo señala de donde proviene, se parte de su origen, así como lo que se dejó se vuelve una pérdida directa, se vuelve un recuerdo difuso, aunque usualmente identificable.

2.3 Fotogramas: siluetas del tiempo a través de su materia

Por medio de una primera aproximación mediante la técnica del frottage, se buscaron otras maneras de registrar el objeto, que den otro tipo de huellas. La siguiente huella realizada fue a partir de la fotografía análoga. Varios artistas habían descubierto una forma de hacer fotografías sin cámara, y el más paradigmático fue Man Ray quien llamó a estas experiencias, Rayogramas. Actualmente es pionero y el artista más reconocido en la producción de fotogramas. Man Ray descubrió esta técnica al azar, colocando un objeto sobre un papel fotográfico. Al hacer contacto, la película o el papel fotográfico, con la luz, incide sobre las sustancias fotosensibles dejando una huella muy sutil, que viene a ser la imagen en potencia, pero es imperceptible para el ojo humano. En términos más específicos “(...)la luz afecta afecta las sales de plata suspendidas en la emulsión fotosensible oxidando un cierto número de moléculas que se descomponen produciendo a su vez moléculas de gas halógeno y átomos de plata” (Fontcuberta, año, p. 36).

El desprendimiento de estos átomos de plata, ocasiona que se oscurezcan. Es así como las partes del papel que no han sido bloqueadas ante la luz por algún objeto, se vuelven de color negro y, en el caso de las partes bloqueadas que dificultan el traspaso de la luz en diferentes niveles, devienen en blanco y grises debido a la reacción química de la emulsión. El resultado entre blanco y negro produce una imagen en negativo. Man Ray estaba tratando de producir con sus fotogramas imágenes que preservarán la ambigüedad de los objetos expuestos a la luz, al incluir sus sombras. Esta ambigüedad parte del hecho que la luz es necesaria para nuestra percepción del objeto, así como también su sombra, que es su gemelo. Otros beneficios de esta técnica son el automatismo, lo instantáneo, la impresión del objeto y su sombra registrados como una imagen en nueva versión del objeto. Por ello, cada fotograma es único, ya que no existe un negativo y tiene un lapso de tiempo fijo, no renovable. (Martin, 2001).

Joan Fontcuberta menciona que el proceso de los fotogramas no solo representa un testimonio de la luz, sino que también de la materia. Por ejemplo, si el objeto tiene alguna marca, o se encuentra roto etc., el negativo queda con las mismas marcas. Según Fontcuberta, la fotografía se orienta en términos visuales, y en no visuales, una es la fisicidad del objeto y

la otra, la relación del encuentro físico entre el fotógrafo y su sujeto (Fontcuberta, 2015). Los fotogramas representan una técnica de impresión por contacto, y, por ende, el papel tendrá contacto directo con el objeto en un espacio y tiempo específico y necesario para revelar la información que contiene aquel. El fotograma no es una réplica del objeto necesariamente sino una transmutación de lo real. Lo que indica también que los objetos que se han utilizado serán registrados a tamaño real sobre el papel. En el caso de Man Ray, aprovechaba la posibilidad de utilizar el espacio fotográfico abstracto para desconcertar al espectador por medio de su percepción, aislaba los objetos quitándoles su contexto, exponiendo el objeto sobre fondo negro como un nuevo objeto para reflexionar y analizar. Los fotogramas tienen esa posibilidad de revelar lo que se coloca sobre el papel y dejar zonas completamente vacías, es decir, las partes afectadas por la luz, un espacio negro incierto. (Martín, 2001).

Para el presente trabajo, fueron registrados algunos objetos recolectados. El resultado es una imagen muy parecida al objeto, a comparación del frottage que registra pequeños detalles e imágenes a veces muy abstractas y expresivas. El frottage brinda una imagen limitada si el objeto es tridimensional mientras que los fotogramas captan la silueta total del objeto, no hay ninguna parte que no se registre. No obstante, otros aspectos sí se ven limitados: la distancia del objeto al tener contacto con un soporte plano que permite que la luz se filtre, así como el grosor y la densidad del objeto, ya que dependiendo de las diferentes materialidades la luz traspasa más o menos, y esto genera que el bloqueo sea blanco o varíe hasta un color cercano al negro.

El nivel de transparencia del objeto también es parte de esta variabilidad de escala de grises. Por medio de la transparencia se puede registrar más información a veces imperceptible. Es decir, aparece lo que solía ocultarse y estar preservado, el propio sistema fotográfico por medio de sus ruidos, invita a observar las entrañas del mundo natural, áreas vedadas de la experiencia cotidiana debido a nuestros límites cognitivos (Fontcuberta, 2015). Nos enfrentamos a la imagen resultante de los objetos, sus densidades, rasguños, quiñes, partes despintadas, capas de polvo o alguna mancha, así como también frente a la solidez de un objeto que no permite traspasar la luz, en el que se observa una mancha densa blanca que informa sobre la solidez del objeto. A partir de toda esta información captamos no solo una huella a partir de su silueta sino, desde el interior y lo no visible de la materia, accedemos a la información que esta pueda contener.

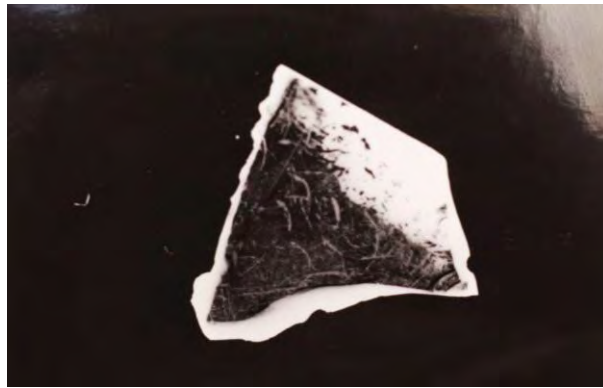


Figura 16. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).

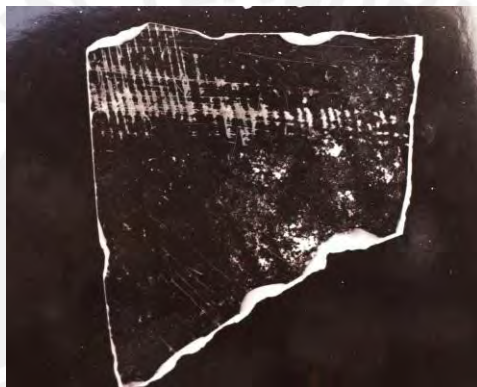


Figura 17. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).

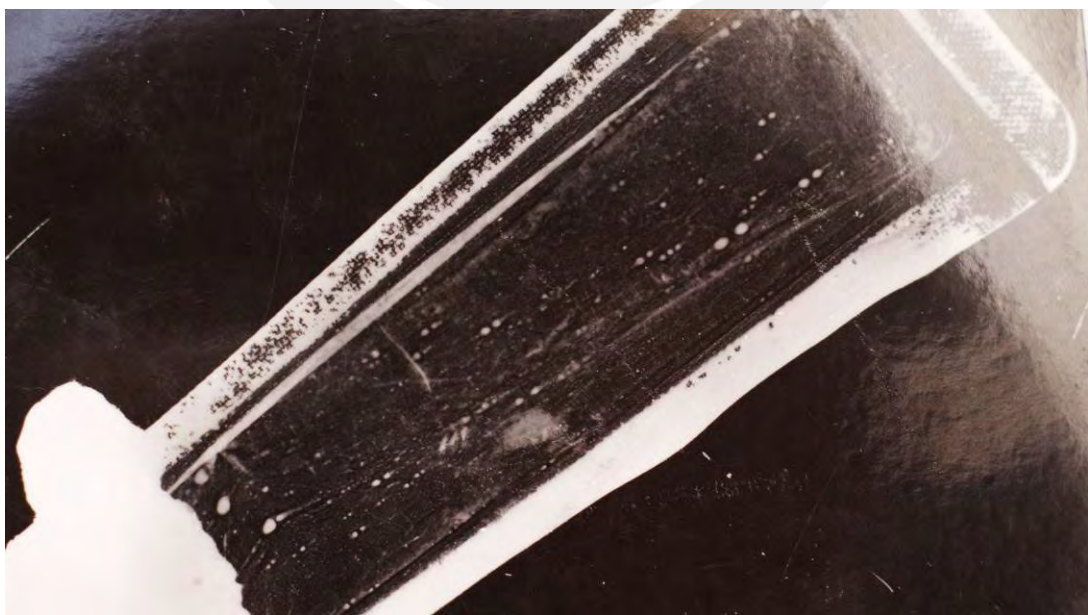


Figura 18. Andrea Tueros. Detalle de fotogramas (2022).

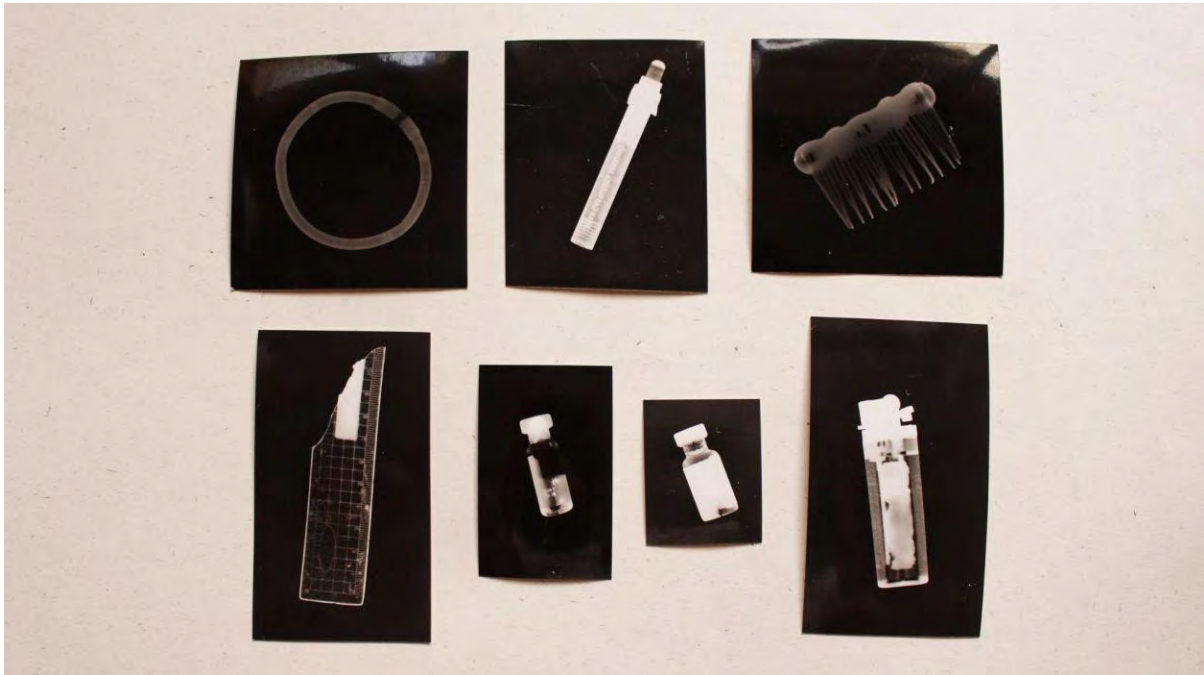


Figura 19. Andrea Tueros. Selección de fotogramas que registran objetos transparentes (2022).

Otra característica importante de los fotogramas a diferencia del frottage, es que muestra una imagen en negativo. El concepto de negativo nace como parte de un sistema negativo/positivo inducido por Fox Talbot en 1841 con la técnica del calotipo (Pavón, 2022). El calotipo capturaba la imagen en negativo en un soporte fotosensible y, al ponerlo bajo procesos químicos, se convierte en positiva. Entonces lo negativo consiste en un tipo de imagen donde los valores tonales en los elementos están invertidos, con referencia los tonos de lo que usualmente se captura. Lo negativo se convierte en una imagen virtual, porque lo que solemos ver se rige bajo otras condiciones perceptuales, las fotografías en blanco y negro, así como las de color, tienen una lógica de luz y oscuridad a la que estamos acostumbrados, a partir de nuestra vista. Esta inversión de colores, luces y oscuridad, genera que los fotogramas se vean extraños y ajenos, como si las cosas brillarán y se alejan visualmente de la realidad. En ese sentido, se asemejan a la estética de las radiografías, como si pudiéramos ver parte de su interior, mientras el fondo negro realza estas características; asimismo, se genera un contraste muy fuerte entre sujeto y fondo. El objeto es transferido a la imagen de una manera distinta, fuera de lo tradicional (Pavón, 2022).

Conforme se ha ido aumentando la cantidad de fotogramas en el proyecto, en conjunto, se observa la materia como si fuera luz y la falta de ésta, en ciertos niveles, como oscuridad. Se observa también la densidad de los objetos y marcas no tan perceptibles a simple vista. Los fotogramas son una huella a partir del bloqueo del propio objeto, este permite observar en su interior por medio del traspaso de luz. Es decir, nos deja observar características que a simple vista no serían perceptibles, la técnica revela información a partir de su diferencia, de su lejanía con el objeto y, sin embargo, este forma parte de su registro. Estas imágenes, conforme han ido creciendo y puestas en conjunto, apelan a una contemplación que, en primera instancia, no se logra entender con totalidad. Y eso mismo es lo que este proyecto busca, más que concentrarse en el objeto y ¿qué es?, busca observar la materia como un tipo de verdad que revela a partir de sí misma más cosas que solo un nombre y uso. Sin embargo, hay formas que se repiten, el contexto pasado queda como un vestigio en constante desaparición, algunas formas pueden remitir a ese contexto masificado e industrializado del consumismo como en la figura, en la que vemos una forma que se repite en varios momentos, está a veces se pierde y otras veces nos puede recordar a objetos que conocemos. Nos encontramos frente a siluetas que brillan algunas más perceptibles que otras, pero van formando una constelación de objetos que demandan ser vistos y descubiertos más allá de lo que solemos observar.



Figura 20. Andrea Tueros. Selección de fotogramas que se repiten en forma.

Latour, por ejemplo, hablaba de un tipo de autorización en la que cada cosa se puede emplear, influir, bloquear, hacer posible, etc., y esto responde a un factor social y relacional de elementos causales. No necesariamente ser un actor, siendo esto algo no medible, permite a alguien ser más o menos, sino que determina la forma en que se encuentra en el espacio. Latour observa como una participación en nuestras interacciones, sin embargo, nosotros no tenemos la capacidad de observar en total medida lo que nuestro entorno genera, existen limitaciones cognitivas como ya se ha mencionado anteriormente (Latour, 2005). Esto se puede observar en algunos objetos que revelan cierta información que, sin la técnica, era imperceptible. Por ejemplo, la densidad del objeto y su nivel de transparencia en la figura, varios objetos pueden ser parecidos, sin embargo, algunos revelan ciertos grises en el centro que evidencian que la luz ha traspasado en cierto nivel, mostrando mayor o menor transparencia. Además, estas partes ocultas, tal como menciona el filósofo Graham Harman, pueden abordarse desde una perspectiva metafísica, así como desde un asidero en aspectos reales, interacciones con el objeto.

Un ejemplo, con los fotogramas realizados, observamos que el objeto puede bloquear la luz según su materia, otros permiten que la luz se filtre y se distorsione un poco la imagen. Es así como la huella del objeto en el fotograma, abre un espacio de misterio que revela información, pero también la esconde. Las mismas interacciones también tienen un estado de misterio. En el grabado, revelar la imagen final, necesita un proceso de preparación, así como en los fotogramas según Fontcuberta. En un orden simbólico la imagen obtiene una latencia y esta abre una puerta a una dimensión mágica en el estadio físico entre la realidad y su representación (Fontcuberta, 2010). Esta área gris, incierta, de misterio, permite la posibilidad de una transmutación, transformación, abre un espacio a preguntas y cuestionamientos. La huella del objeto registrada en el fotograma revela detalles que solo por medio de la luz se pueden adquirir, pero, también esconde otros. Se trata de una suerte de catalizador que ayuda a evidenciar el objeto como elemento en constante cambio.

2.4 Tierra: soporte vivo, receptivo y mutable.

En la búsqueda en torno al objeto como fuente de información en sí misma, los procesos con los que se ha ido experimentado expanden y resignifican los conceptos de grabado. La matriz sigue siendo objeto, una constante en cada una de estas aproximaciones. Esta tercera aproximación se aleja del grabado tradicional que busca mantener un registro intacto y cuidado. En este caso se buscó una interacción, temporalidad y cambios constantes. Por ello, partimos de una experimentación inicial que busca un tipo de huella de hueco y relieve por medio de una masa suave, dejando huellas en esta al colocar objetos ejerciendo presión y sacándolos dejando una huella y una marca. Este proceso se asemeja a la técnica de los sellos, sin embargo, debido al soporte inestable, la impresión resulta única, como una monotipia.

Conforme fue pasando el tiempo, la masa fue cambiando junto con la huella, al humedecerse y secarse, dependiendo del clima y la humedad. Los componentes de esta primera masa fueron sal, harina y agua, un tipo de plastelina casera. La sal generaba la mayoría de estos cambios, como la cristalización de ciertas partes. A partir de esos cambios, aunque pequeños, fue mostrándose una temporalidad distinta cada día, se podía ver una interacción, la acción de dejar una marca en el soporte, y cómo este soporte también respondía junto a los cambios realizados.

Bruno Latour habla de la causa y efecto que se genera en los objetos y todo lo que nos rodea cuando interactúa con otros y el entorno. Como los canastos cargan, los cerrojos cierran y así, la lista puede ser larga, una serie de acciones que algunas cosas generan. Antes, esto era percibido como algo pasivo, ya que la acción se ve limitada por las intenciones de los humanos. “En cambio, si nos mantenemos en nuestra decisión de partir de nuestras controversias sobre actores y agencias, entonces cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor (...)” (Latour, p. 106). Y si este no tiene una acción definida es porque ha sido limitado por varios requisitos. Las cosas cambian si no utilizamos el objeto en específico, como abrir una puerta sin la puerta, el hecho de la necesidad de un objeto para una acción, lo convierte en una incidencia y un implemento necesario. Es así como la masa pudo recibir la huella debido a la consistencia de los objetos y a cómo respondía según sus componentes.

Un aspecto material mencionado anteriormente sobre cómo se intercambia la información y cómo se reconstruye bajo diversas relaciones es, en este caso, el entorno y la masa. Conforme fue pasando el tiempo se fue probando de acuerdo al tiempo, con otras superficies que sean moldeables. Se buscó algo que no fuera tan forzado y que se asemeje a un

contexto natural, ya que la primera masa contiene elementos fabricados por las personas y el soporte era construido.

Debido a esto, se utilizó una referencia cotidiana, como el simple hecho de caminar y ejercer el peso de una pisada en la tierra con la consecuente marca de la silueta del pie. En este proceso se pensó en lo más elemental que es la superficie que nos sostiene, la tierra. La tierra conserva memoria, reacciona al entorno, conserva parte de él, no es un elemento de un solo origen, es un elemento de varias partes y tiempos. Asimismo, es una metáfora del suelo. Las pruebas realizadas fueron con tierra de áreas fértiles, es decir donde había plantas.

Este tipo de huella, a comparación del frottage y los fotogramas, huellas registradas y, de alguna manera, congeladas –ya que el vehículo y soporte usados como la tinta o las sales de plata y los químicos para mantener la imagen–, no son tan susceptibles a los cambios y resulta difícil cambiar si no se trata de una acción directa; en este caso el soporte realiza cambios sin la necesidad de una acción directa. A comparación de la tierra, que es un elemento que responde de manera más rápida a elementos externos que la afectan y cambian constantemente, como el clima, humedad, viento, entre otros.

Se iniciaron las pruebas con tierra, colocándola en diferentes estados. En algunos casos completamente seca y en otros mucho más húmeda. Después de establecer cuáles serían los estados en los que se utilizará la tierra, se esparció sobre una mesa, se buscó irregularidades y diferentes tipos de grosor, y así se empezó a dejar las huellas de los objetos, colocándolos en diferentes áreas. La presión en cada uno fue diferente, dado que la tierra tenía diferentes niveles de humedad. Cuando esta estaba más mojada, era mucho más difícil dejar la marca en comparación con la seca, la huella se deformaba o se fragmentaba. Algunos grumos, como piedras también complicaban la presión. En las áreas de tierra que estaban secas, los detalles de la huella eran muy minuciosos, se observan detalles que en la area húmeda no aparecían.



Figura 21. Andrea Tueros. Detalle de huella dejada en tierra seca (2022).



Figura 22. Andrea Tueros. Detalle de la huella dejada en tierra húmeda (2022).

Con el pasar del tiempo y las exposiciones al clima y la humedad, la tierra y las huellas empezaron a cambiar en escalas. Algunas zonas que estaban muy húmedas, debido al sol directo empezaron a cuartearse y a fragmentar con rajaduras la huella; también se secó en algunos lados congelando alguna huella y haciéndola resistente, ya que al tocarse tenía una consistencia muy dura. El color era más grisáceo, el hueco y relieve, por medio de la luz, contrastaba bastante la huella. Mientras que, en las zonas más secas, donde los detalles eran más minuciosos, la huella se iba borrando lentamente debido a que los granos no se mantienen unidos al estar secos y se iban volando. Esta acción es casi imperceptible, pero a partir de la huella se iba haciendo más notorio, ya que se tornaba borrosa, mientras que en partes más

húmedas la huella se encontraba más oscura y con más contraste debido a la humedad. Incluso al tercer día algunas plantas crecieron formando parte de las huellas.

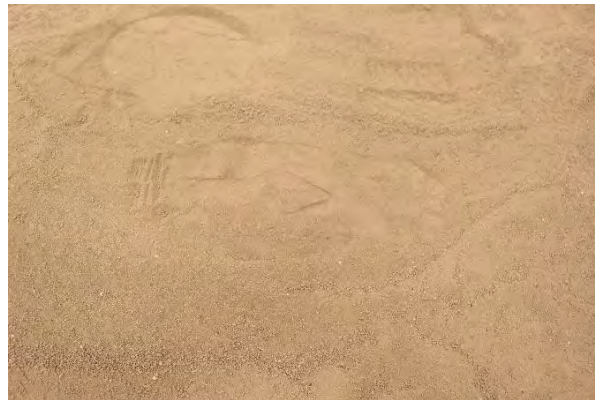


Figura 23. Andrea Tueros. Detalle de una huella cerca de desaparecer en tierra seca (2022).

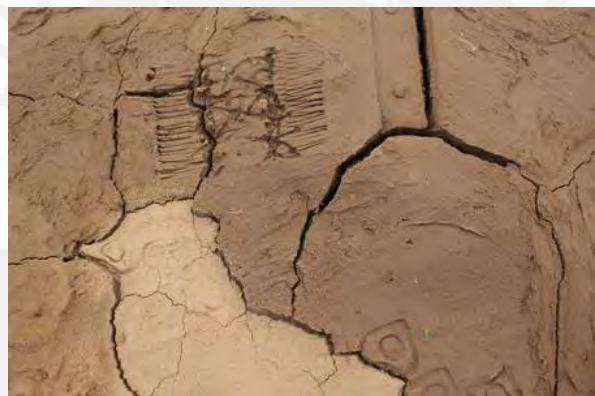


Figura 24. Andrea Tueros. Detalle de una huella en tierra húmeda fragmentada debido a la reacción de la tierra al secarse (2022).



Figura 25. Andrea Tueros. Detalle de la planta creciendo en cerca de una huella (2022).

A partir de esta experimentación se busca encontrar una representación de los cambios y transformaciones imperceptibles que los objetos generan, así como también una respuesta de la interacción con su entorno. Anteriormente, se ha tocado el tema de los límites cognitivos que las personas tienen, debido a esto nos percatamos de cambios e interacciones que sean accesibles a nuestros sentidos y la noción del tiempo en relación al humano. Debido a esto, se necesitan herramientas para poder identificar otro tipo de cambios como en el caso de lo microscópico. Al igual que los objetos se mueven debido a factores externos e internos, su propia materialidad reacciona a otras condiciones o a las mismas condiciones que afectan al objeto. Esto sucede en tiempos distintos en las personas. Este tipo de huella puede mostrar, en una menor escala, cómo un objeto puede afectar el entorno y también, intercambiar con este. Existen muchos matices entre la plena causalidad y la mera existencia, elementos que a veces uno no toma con importancia. Siempre las personas se encuentran por delante de cualquier situación y acción, sin embargo, las cosas pueden permitir, dar recursos, influir, bloquear, etc. (Latour, 2008). Así como en esta experimentación, el soporte respondió a diversos estímulos y la huella registrada se transformó junto a este.

Este proceso, como ya se ha mencionado antes, tiene una variable que lo diferencia: el constante cambio de la huella y el soporte debido a una interacción y un intercambio de información. La huella adquiere un factor de movimiento presente al tener una superficie viva

y reactiva. Mientras en los fotogramas y el frottage se tiene una imagen estática y sin cambio. En este tipo de huella el movimiento y transformación es lo más importante, ya que lo diferencia de las otras. Asimismo, esto permite observar el traspaso del tiempo a partir de sus diferentes estados. La huella se vuelve una evidencia de la vida del objeto y una metáfora de su transformación. En esta experimentación son más importantes los detalles que los cambios. Este proceso no pide una cantidad descomunal sino una pequeña porción donde se puedan identificar diversos estados y huellas afectadas.

2.5 La suciedad: vehículo de movimiento e intercambio

Esta última experimentación surgió a raíz de algunas pruebas que se realizaron con moldes de los objetos en silicona. Este proceso requiere untar con vaselina el objeto para que, al llenar con silicona los moldes, sea fácil de retirar sin pegarse. La vaselina es un elemento graso y genera manchas en las superficies, adhiere el polvo sobre el objeto, pedazos de otras cosas, colores, pigmentos, etc., se mezclaban con la vaselina. Anteriormente se mencionó el concepto de suciedad y todas las connotaciones que lleva consigo. Los objetos recolectados en un principio se veían deteriorados, pero, al momento de estar en contacto con la vaselina empezaron a tornarse de un gris más contrastado. Los objetos ya no se veían “sucios”, contenían pigmentación y los fragmentos absorbidos por la vaselina. Mostraron un aspecto que normalmente no hubiera sido notorio e hizo pensar en todo lo que contiene su superficie y no se ve.

Como ya se había mencionado antes, estos objetos están relacionados con basura, desechos, contaminación y otras características que giran en torno al asco y rechazo. Esto no nos permite ver más allá del estigma; acaso ¿es solo suciedad? Esto evidencia un recorrido, movimiento, esto resulta en un intercambio de contacto con el entorno, suelo, superficies. El objeto es un actante que también recibe información a cambio, en este caso, por medio de la “suciedad”.

Según Lawrence S. Kubie, estas respuestas son un juicio instaurado por la sociedad. Las primeras reacciones frente a las manchas que generaban el objeto con la vaselina también lo fueron, lo primero que venía a la mente fue lavarse las manos. Eventualmente, mientras más se repetían estos intercambios, era más notorio que estas manchas, polvo, etc., constituían

información del objeto. Es interesante poder percibir estas características desde una perspectiva distinta más que sólo desde el rechazo.

Las capas superpuestas de polvo, pedazos de objetos, sustancias de alguna superficie húmeda, conforman información que nos dice que el objeto descartado no solo es basura, sino que han entablado relaciones con el entorno. Jane Bennet comenta que las montañas de basura están vivas, hay billones de organismos microscópicos floreciendo subterráneamente en comunidades oscuras y sin oxígeno; la autora también nos recuerda que una materialidad realmente nunca puede desecharse. En realidad, estas mercancías descartadas responden a su nueva situación de cosas supuestamente inanimadas para animarse a sí mismos, para responder y producir efectos sutiles que, en conjunto, podrían notarse como dramáticos (Bennet, 2010). Cada objeto recolectado evidencia en su superficie estos cambios.

Las connotaciones de lo sucio refieren a algo que no debería estar ahí, algo que debería limpiarse para retornarle al objeto el brío, nuevamente listo para su uso. Esta “suciedad” se convirtió en elemento principal para la siguiente huella. Esta relación con lo viejo, sucio, deteriorado, antiguo que tienen las personas en relación a su consumo, influye mucho en cómo percibimos las cosas y cómo reaccionamos frente a estas. Pensar que cuando el objeto cambia, sufre algún rasguño, se rompe, o se despinta, las personas empiezan a pensar en un reemplazo por uno nuevo a pensar, a pesar que aun sirve y seguirá perdurando en el tiempo. Esto refleja los comportamientos de la sociedad de consumo donde todo necesita verse nuevo tal como se ha comprado por primera vez.

Sin embargo, esta suciedad o mugre como las personas le suelen llamar, en realidad es una mancha que evidencia movimiento, acción, cambio, transformación del objeto en relación con el entorno. Cada capa de tierra, líquido, grasa y trozos adheridos de otros objetos, los vuelve un nuevo objeto un rastro de movimiento e interacción. Este proceso busca la huella de esas capas que se superponen, tomando en cuenta que normalmente, los objetos al tener una función se mantienen limpios o lo más cerca al estado de conservación en el que fueron comprados, no obstante, cuando se descarta un objeto termina rodeado de tierra, polvo, expuesto a la humedad.

Para los fines de este trabajo, se buscaron diferentes formas de capturar capas superpuestas sobre el objeto. Algunas, como recolectar el polvo o presionar el objeto sobre el papel, se alejaban demasiado del objeto. Se necesitaba un elemento que lograra juntar todo para

que pueda hacer notorias las nuevas características. El proceso al que se recurrió fue el huecograbado. Este consiste en pasar el objeto por una matriz, luego por la prensa para así registrarlo; en este caso se usó papel. La prensa permite tener un nivel más fuerte de depresión que la que puede ejercer las manos y permite recolectar más información. Se utilizaron las mismas capas que el objeto contiene como vehículos, y para poder recogerlos con más facilidad, el papel se humedece para que las capas de tierra se adhieran y al mismo tiempo se genere un ligero hueco y relieve.



Figura 26. Andrea Tuero. Selección de hueco grabados donde el contraste del vehículo es mayor (2022).



Figura 27. Andrea Tueros. Detalle de contraste entre dos huecograbados de dos objetos (2022).

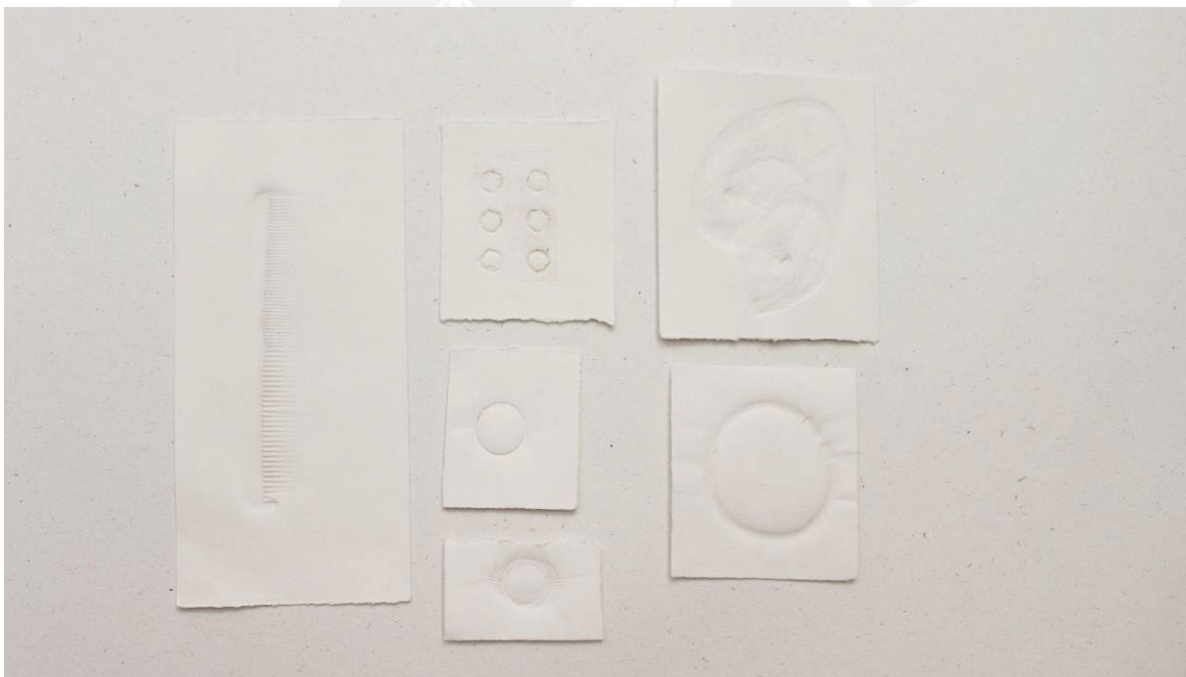


Figura 28. Selección de huecograbados muy sutiles en términos de la cantidad de vehiculo (2022).

El resultado de la técnica del huecograbado fue probado en varios objetos. Los resultados son bien aleatorios y revelan la cantidad de capas que contienen, al pasar el papel y el objeto sobre la prensa. Algunas imágenes son fantasmales, ya que el contenido de sus capas

es imperceptible, se pueden ver algunas partículas pegadas al papel, pero en su mayoría se trata del hueco y relieve formado en el papel. Una imagen en blanco que solo permite ver las marcas del propio papel. Mientras que en otros la mancha es bastante visible y genera un contraste fuerte. El objeto al pasar por tanta presión se mueve o genera resistencia, esto es una respuesta de su materialidad, el papel, inclusive en algunos casos, llega a romperse. Debido a esto, de acuerdo a cada objeto, se va ajustando el nivel de presión, para no dañarlo y para no dañar el papel. Es decir, se busca un balance entre ambos para que el huecograbado revele más información. A veces, es un factor que no se puede controlar.



Figura 29. Andrea Tueros. Detalle del relieve del hueco grabado (2022).



Figura 30. Andrea Tueros. Detalle de rotura del papel al realizarse el huecograbado (2022).



Figura 31. Andrea Tueros. Detalle rotura del papel al realizarse el hueco grabado (2022).



Figura 32. Andrea Tueros. Detalle de doblez en el papel por daño (2022).



Figura 33. Andrea Tueros. Detalle de doblez en el papel por daño (2022).

Así como en la interacción mediante el frottage, el objeto demanda y limita algunos factores técnicos, en este proceso ocurre algo similar solo que de una manera distinta. Las capas reveladas sobre el papel, en zonas determinadas, describen un recorrido, rutas, movimientos, interacciones con su entorno y, en estos, un intercambio. Estas capas sobre el objeto también son huellas que revelan información y bajo este proceso son registradas sobre papel, amplificándola a partir del propio objeto que nos permite obtener.

3. Objetos de la nada: Vestigios, Huella y Evidencia

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, 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.

Jorge Luis Borges, *Las cosas*, 1986.

En esta sección se explicarán las obras que conforman el proyecto *Objetos de la nada y de todos* que surgen a partir de todas las aproximaciones realizadas desde el campo del grabado y su expansión por medio de la huella. Cada huella realizada nace de la necesidad de descubrir y encontrar nuevas formas de describir al objeto. Un cuerpo de la obra está conformado por cuatro piezas que partieron del mismo objeto para ser creadas, una instalación que muestra el proceso, es decir los objetos dispuestos en un gabinete.

Las cuatro obras desarrolladas son *Balbucesos*, *Objetos latentes*, *Intercambio*, *Pérdida y respuesta* y *Estratos*. Estas, buscan abrir nuevas posibilidades de entendimiento y percepción como sociedad frente a los objetos, así como evidenciar la huella como una herramienta clave como evidencia del objeto en sí mismo. Finalmente, se explicará el montaje e instalación, y cómo el proyecto en conjunto proporcionó diversas respuestas en torno a la pregunta de investigación.

3.1 Pieza I: Balbuceos.

Esta fue la primera aproximación hacia la huella. En términos de instalación, es la pieza que tiene mayor cantidad de impresiones, debido a que por objeto se realizaban varias según la necesidad que demandaba cada uno. Cuando la impresión se volvía repetitiva y ya no se podía registrar más movimiento o texturas, mientras se cambiaban las caras del objeto, se pasaba al siguiente. La distribución y orden se definía por objeto. Cuantas impresiones tenga el objeto, iban una al lado del otro. Se iban formando líneas sobre la pared hasta acabar el espacio y se seguía arriba o abajo. El orden de objetos era aleatorio según como iban saliendo por grupos. En totalidad se creaba una pared repleta de huellas, donde algunas eran identificables con su referencia mientras otras se volvían una expresión o textura abstracta.

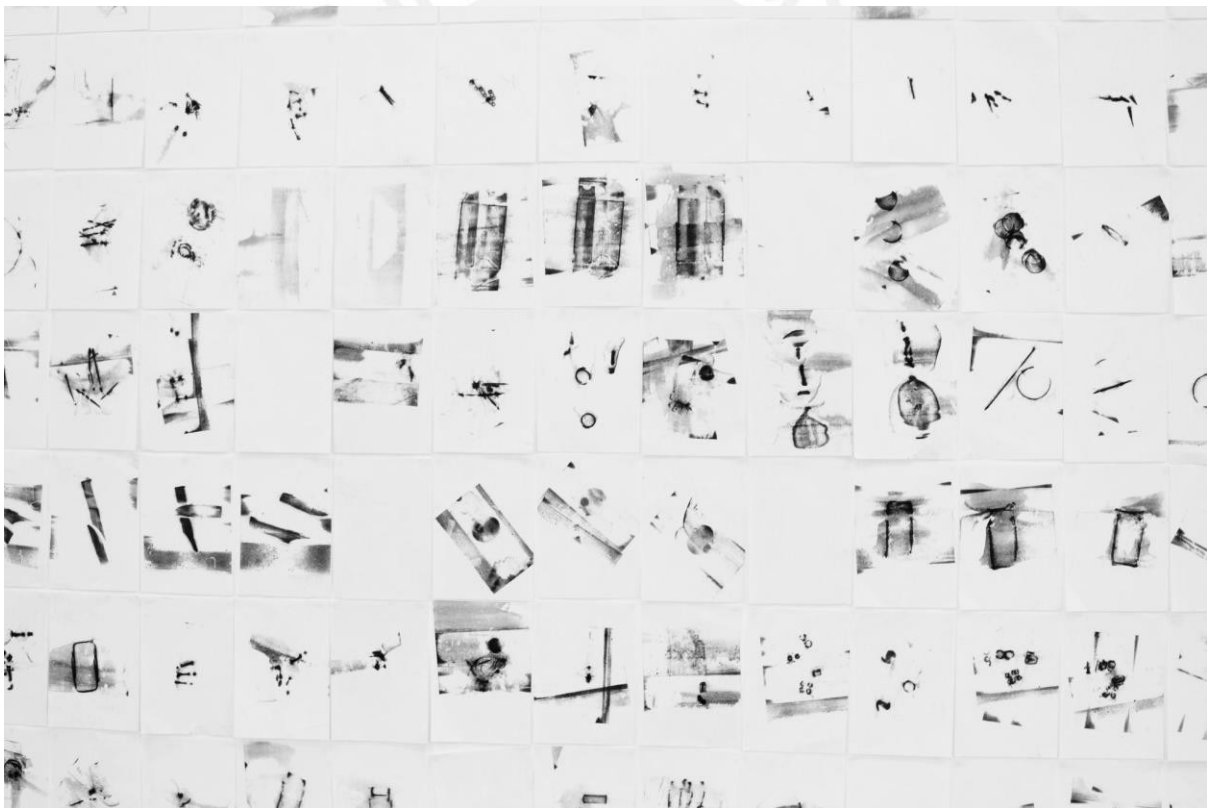


Figura 34. Andrea Tueros. Encuadre de obra *Balbuceos* (2022). Frottage.

Cada huella producida por medio del frottage revela una característica del objeto, desde su movimiento, su fuerza, textura, huecos, vacíos, sus limitaciones. Se podían obtener desde manchas hasta puntos, capturar toda la textura del objeto, así como líneas o el objeto replicado varias veces. Al analizar un grupo de imágenes de un objeto, nuestro fin era detectar el

movimiento, las respuestas y las revelaciones de su materia desde las texturas, marcas, fracturas. Existe una constante lucha en la interacción de poder descubrir el objeto en su totalidad, pues cada registro sólo revela un pequeño fragmento.

En conjunto, cada huella del objeto transmitía una especie de abecedario, signos, lenguaje o una especie de balbuceo indescifrable. Estas secuencias son intraducibles, tratar de darles significado sería limitar los resultados a las posibilidades del lenguaje humano; tienen una necesidad de conservación, los cambios pueden surgir a un nivel superficial pero un cambio total es bien complejo, ya que siempre hay un cierto grado de condiciones del producto heredado, y por ende impuesto como una verdad (Saussure, 1985). Debido a esto, en la búsqueda del objeto la imagen es lo que prima y en esta búsqueda el frottage nos ofrece una. En este caso las imágenes, las texturas, los ocultamientos, las revelaciones, hablan desde el objeto, desde una interacción, causa y efecto.

Esta pieza adentra al espectador a nuevas imágenes, exponen la rebeldía del objeto, al no permitir registrarse por completo, de una manera absoluta. Es una interacción compleja donde la herramienta no es lo suficientemente efectiva para registrar de forma mimética. Asimismo, esta pieza tiene características que la diferencian de las demás, puesto que hay una multiplicidad única de mono impresiones que parten de una matriz, que no permite un tipo de edición debido a su cuerpo. Esta matriz es múltiple sin embargo única.

Resulta interesante cómo un objeto que ha sido reproducido en masa para su consumo, constantemente reemplazado por uno igual, constantemente asesinado objetivamente bajo una utilidad y puede producir una huella única. La técnica permite una reproducción rápida, mecánica y, sin embargo, el resultado sigue siendo único. Por más que ninguna huella sea la misma, algunas imágenes tenían cierta similitud, podía identificarse de qué grupo venía, por ejemplo, las chapas de plástico. Esto alega un factor de serialización y constancia en nuestro día a día, este factor menciona un contexto de consumo contra un objeto olvidado en plena extinción de su pasado y una transformación constante que lucha por su unicidad.

En conjunto, el proceso genera una monumentalidad incontrolable, de palabras, oraciones, imágenes, historias, susurros que se originan en la materia y son traspasados al papel como huellas. La pieza sobrepasa al espectador en proporción y cantidad. Alega lo que uno usualmente no observa, pero se encuentra en el día a día, alrededor de nosotros. Es una

revelación y el arte se vuelve el mediador para evidenciarlo. Esta se contrasta junto al gabinete que contiene cada uno de los objetos recolectados. Por más que los tamaños sean pequeños, insignificantes, no necesariamente les quita importancia.

Se evidencia este vestigio perdido, olvidado e ignorado que la sociedad quiere desaparecer, pero no puede. Persiste, la materia responde, al igual que en la interacción del frottage, permite y delimita, tiene un cuerpo que responde químicamente en presión, peso, ocupación de un espacio. En conjunto, se vuelven huellas que revelan lo que hubo y habrá, imágenes que muestran lo que nos rodea de una manera distinta, que nos aleja de la posibilidad de identificarlos, nos cuesta y nos enfrentamos a pequeños enigmas, uno al lado de otro, que en conjunto configuran un gran misterio, balbuceos que tratan de comunicar y personas que las rechazan e ignoran.

3.2. Pieza II: Objetos latentes.

Esta pieza consta de un montaje en constelación de fotogramas dispuestos sobre una pared, en la que se hace referencia a un solo objeto. Esta técnica permitió poder registrar otro tipo de huella. Ya que los fotogramas se desarrollaron con papel fotográfico blanco y negro, en negativo, es decir, con las partes donde caía la luz volviéndose negras y las que el objeto bloqueaba, blancas. Esto generaba que no veamos al objeto tal como uno acostumbra verlo en una fotografía. Lo negativo y, al mismo tiempo, la silueta del objeto permite observar características que en otras huellas no se puede; como ya se había mencionado antes, la densidad de la materia, su transparencia y cualquier daño o mancha que haya podido tener el objeto se registra dependiendo del traspaso de la luz frente al mismo. En esta constelación de huellas el objeto parece brillar y parpadear, las escalas, tamaños y contraste en algunos, genera que en conjunto las intensidades generen un ritmo visual.

En cada interacción, lo importante para poder obtener una huella el objeto según la técnica, como en el caso de los fotogramas, era ver cuánta información se podía registrar según la luz que el objeto permitía pasar. Incluso en algunos momentos la luz se filtra debido a que el objeto se encuentra muy lejos del papel y no bloquea algunas partes, entonces la luz se filtraba generando sombras donde no necesariamente las había. En conjunto se convierten en luces que brillaban por momentos, una especie de constelación que se enfrenta al espectador.

En esta instalación, por más que la cantidad de huellas no es la misma que en Balbuceos, la escala sigue siendo un reto, ya que algunas se encuentran a una altura mayor de dos metros, así como otras, por debajo de las rodillas. El montaje se dispone como una constelación, no hay un orden de lectura específico, y las imágenes están dispuestas de manera intuitiva buscando relaciones que proporcione las mismas imágenes y también la lectura. No se encuentra un orden ni un recorrido visual específico. El orden de la constelación surge debido a la metáfora que estas imágenes producen.

La primera proviene del proceso técnico que se realiza al hacer algún fotograma, ya que la fotografía fotoquímica impone ciertas condiciones para que la imagen se revele a través de varios pasos previos. La imagen no se revela al instante, sino que va apareciendo mediante procesos químicos, medio minuto después sigue estando completamente blanco como si no fuera a aparecer ninguna imagen, y luego empiezan a aparecer manchas negras, hasta llegar a la imagen completa (Fontcuberta, 2013). Es un proceso que oculta la imagen hasta cierto punto, hay un momento de incertidumbre y de posibilidades infinitas que puede aparecer sobre el papel. A partir de estos conceptos, la instalación utilizada buscó contemplación, una metáfora de las luces del cielo, en parpadeo. Esta pieza pide al espectador una contemplación, si bien hay detalles en cada fotografía que a la manera de una constelación de texturas y evidencias en escalas menores. Como si no hubiera suficiente tiempo para descubrirlo en totalidad.

En la investigación de cada huella, la capacidad de reproducción del objeto como matriz es una característica importante porque permite amplificar lo que tal vez un objeto tirado en la calle puede significar. Es cierto que cada objeto se encontró disperso durante el recojo, pero en conjunto, de uno se convirtió en una cantidad mayor. El recojo tuvo ciertos límites dado que solo pudo realizarse con lo que era posible transportar en las manos, eso significa que las escalas de los objetos no podían ser tan grandes. Es así como las técnicas utilizadas sirven para expandir lo que uno usualmente tiene normalizado. La instalación pide observar en colectivo, la relación de uno con otro. La cantidad nace de cada objeto y de los medios utilizados que permiten que este tenga un foco de atención, que no se obtenía en el cotidiano ya que solo era basura según lo establecido. En este proyecto vuelven a ser objetos en sí mismos.

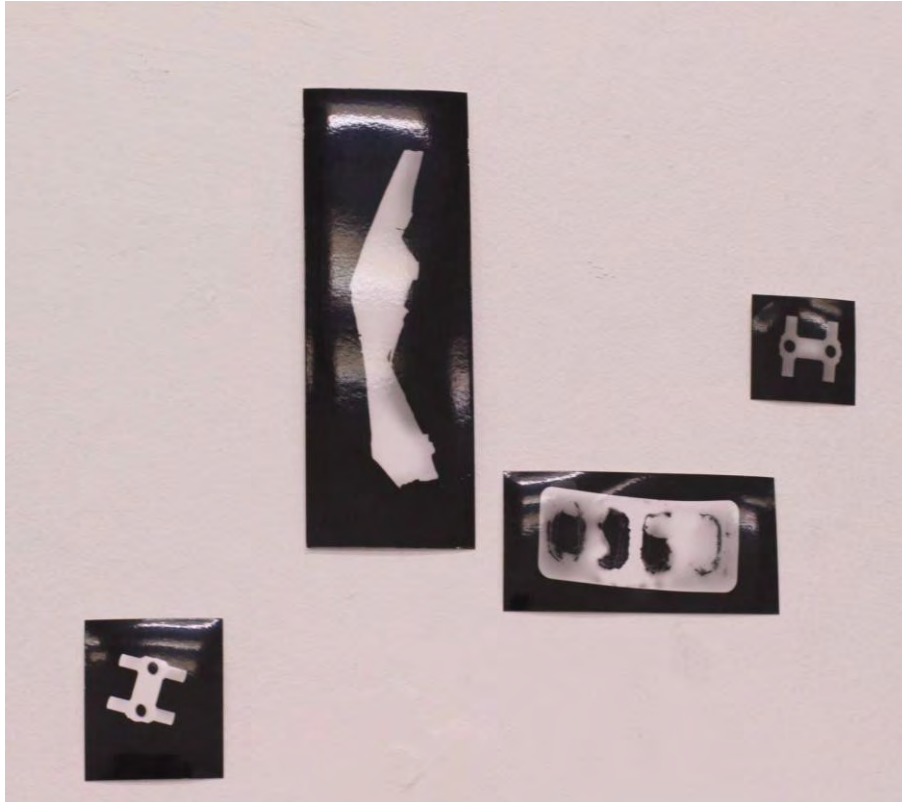


Figura 35. Andrea Tueros. Detalle de obra *Objetos latentes* (2022). Fotogramas.

3.3. Pieza III: Intercambio: perdida y respuesta.

Esta pieza es una instalación de una mesa cubierta completamente de tierra, tiene distintos volúmenes y diferentes tipos de densidad. Sobre esta, se han realizado varias huellas de los objetos, por medio de la presión sobre su superficie. En algunas zonas de la mesa, la tierra se encontraba más húmeda mientras que en otras, menos hasta llegar a puntos donde estaba totalmente seca.

Las huellas fueron realizadas un mismo día para colocarlas a la intemperie y observar los cambios. Este elemento se utiliza en esta obra como un soporte vivo, mutable y receptivo, el entorno constantemente lo afecta, como el clima, la humedad, el viento, etc. Normalmente en el grabado tradicional los soportes representan conservación, registro de las impresiones. Se busca contener, perdurar y cuidar la obra, ya que los elementos utilizados buscan mantener la imagen el mayor tiempo posible. En este caso se buscó un soporte que responda y cambie en

la interacción constante con el entorno. Es así como esta pieza se encuentra en constante cambio, desde que se realizó.

Conforme ha ido pasando el tiempo la mesa ha estado expuesta al ambiente, al sol, viento, humedad, frío, etc. Cada día la tierra respondía de una manera distinta, al igual que cada huella iba cambiando. Esta pieza está dispuesta para mantenerse activa cierto tiempo, cada día algún aspecto cambia. El día de registro de la obra, debido al clima caliente de Lima en el mes de diciembre, se habían secado las partes húmedas y cortado debido al cambio drástico de humedad y calor. Varias huellas fueron fragmentadas hasta dividirse por completo, las partes secas de algunas huellas eran casi imperceptibles debido al viento que hacía que la tierra volará. Asimismo, la tierra recogida era fértil, empezaron a crecer algunas plantas alrededor de las zonas húmedas y las huellas, más vida y más elementos forman parte de la interacción.

Esta pieza muestra la interacción entre dos cosas, la huella realizada a partir de la matriz, es decir, el objeto. Esta huella es ocasionada por el propio objeto, la fuerza ejercida, su masa y texturas, la tierra se afecta. En este caso la tierra viene a ser el soporte, está no solo recibe información, sino que responde a esta. Esto se evidencia al momento de realizar las huellas, a veces la tierra permitía recibir más información que en otras zonas dependiendo de la cantidad que contiene, así como por la humedad. Ambos responden a la acción. Este soporte, después de haber dejado la huella, no la mantiene intacta, sino que se transforma con esta.

Usualmente vemos a los objetos como simples herramientas de nuestras acciones, sin embargo, es importante observar los elementos realizando la acción. Cada elemento es importante en la obra, revelan una metáfora del objeto y su movimiento, recorridos e intercambios, así como su huella se transforma junto a sus interacciones con el soporte y el entorno que se rige también por esas afecciones.

En la instalación la temporalidad va más rápido y los cambios son más perceptibles que en los objetos, ya que su tiempo de vida es distinto; eso no significa que estos cambios sigan sucediendo. Como la interacción entre dos elementos puede cambiar y registrar información, la huella del objeto ha quedado registrada en la tierra, ahora forma parte de esta y cambia el rastro, debido a esto se generan marcas, siluetas, huecos y relieves. Podríamos decir que la tierra responde, fragmenta, crece, desaparece, se dispersa, cambia su densidad, humedad. Esto forma un conjunto de huellas cambiantes en un espacio y suelo que muta y se transforma.



Figura 36. Andrea Tueros. Detalle de la pieza Intercambio: pérdida y respuesta (2022).
Técnica Mixta.

Igualmente, la huella sigue ahí, el objeto afectó una superficie, así como afecta nuestro entorno. Esta pieza, al igual que las otras, busca mostrar el objeto fuera de lo establecido a partir de su huella. Su huella muestra, la vida, el espacio que reclama, recorridos, intercambios, así como transformaciones.

La instalación se puede observar desde todos los lados, en esta pieza se encuentra mucha más cercanía, casi como un elemento para acercarse e investigar y explorar relieves y huecos, en contraste con las otras piezas que son más contemplativas y de alguna manera lejanas. Esta contiene una temporalidad cambiante, cada segundo algo se transforma y afecta, ya que es receptiva. Esto también se muestra en la basura en las calles, en los objetos descartados y olvidados, en vestigios del pasado y objetos del presente en el día a día, solo que es ignorado y rechazado, sin embargo, la materialidad de cada objeto persiste y se muestra.



Figura 37. Andrea Tueros. Detalle de pieza *Intercambio: perdida y respuesta* (2022).

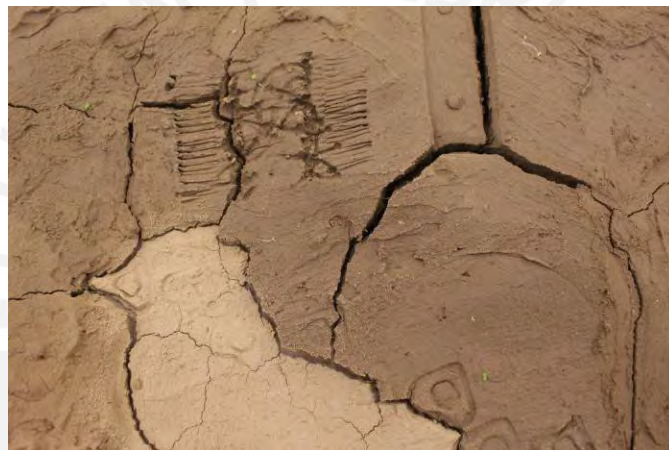


Figura 38. Andrea Tueros. Detalle de pieza *Intercambio: perdida y respuesta* (2022). Técnica Mixta.

3.4. Pieza IV: Estratos.

La pieza Estratos, expande y resignifica el vehículo dentro de los conceptos de grabado. En este caso se investiga lo que las personas suelen llamar suciedad en la superficie de las cosas, como un vehículo que deja una huella. No solo una huella de lo que contienen las superficies de los objetos sino también una huella de movimiento e interacciones anteriores, que llevaron al objeto a contener toda esa información material. La suciedad, se ha mencionado anteriormente, es un término que connota diversas cosas negativas, algo que no se quiere tocar, algo que ha cambiado la forma en cómo vemos las cosas, algo que se desea limpiar, regresar al

estado de nuevo, a un estado limpio. Esta suciedad esta representada en capas de polvo, partículas, fragmentos pequeños, humedad, líquidos, grasas que quedan adheridas a estos objetos debido al intercambio con el entorno y otros objetos. La relación que la sociedad tiene con la basura y algunos aspectos instaurados en relación con esta, como el asco, rechazo, etc., son abordados y vistos desde otras perspectivas en esta investigación, que cuestiona lo que se suele llamar suciedad, observándola como información del propio objeto y evidencia.

La obra Estratos consta de diversas impresiones de los objetos por medio del hueco grabado, siendo el propio objeto la matriz. No se usó ningún vehículo externo. El papel húmedo que es el soporte que recibe la información del objeto, debido a la presión del pasar por la prensa, no solo recibe el hueco y el relieve del objeto mismo, sino que también absorbe las capas superpuestas de partículas en los objetos. A esto lo llamaríamos suciedad, aunque sería más adecuado evidencia o información. Las impresiones y niveles de contraste varían según el objeto, algunos contienen más polvo o manchas sobre el papel, mientras que otros tienen una capa mucho más liviana y casi imperceptible. También el hueco y relieve genera sombras y luces según la luz externa, es como si revelara un objeto invisible que solo se revela a partir de sus relieves y pequeños contrastes debido al vehículo.

Otra característica importante en el proceso de impresión es que algunos papeles se encuentran doblados o afectados, debido que el objeto, por su volumen, en el proceso de pasar por la prensa generaba que el papel se rompiera o doblara. Nuevamente se encuentra este tipo de interacción que delimita, permite, afecta. El objeto toma control frente a lo que revela. Cada impresión es única, estas se encuentran dispuestas en una mesa con una pequeña elevación. Esta elevación de montaje busca generar una contradicción entre los prejuicios que uno normalmente tiene respecto a lo relacionado con la suciedad y la basura, y los que conciernen al rechazo a lo viejo, dañado, roto, reemplazable. La sociedad no se sentiría interesada si ve un objeto tirado en el suelo, sin embargo, la forma de montaje interpela y contradice de diversas formas la percepción que tenemos sobre ellos. En el caso de la elevación genera un factor de delicadeza y sofisticación, contradice el tipo de huella.



Figura 39. Registro de pieza *Estratos* (2022). Huecograbado.



Figura 40. Registro de pieza *Estratos* (2022). Huecograbado.

3.5. Cuerpo de obra/ Montaje

El cuerpo de obra de *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia*. Consta de cuatro obras: *Balbucesos*, *Objetos latentes*, *Estratos*, e *Intercambio pérdida y respuesta*. En conjunto

cada parte muestra diversas formas de observar, redescubrir, comprender al objeto a través de su huella.

La información visual sólo proviene del objeto mismo como materia, el objeto se convierte en una matriz que provee información. Esta matriz no se edita o se trabaja, el objeto mismo ya contiene información para revelar. Las técnicas trabajadas permiten amplificar a través de la expansión del grabado tradicional y sus conceptos. En cada proceso empleado se utilizó una matriz, los objetos y las técnicas empleadas que se vuelven un mediador para producir la imagen o la huella del objeto.

La huella, es un tipo de información adquirida que demuestra la existencia de la materia, hace referencia a esta, ya que evidencia una causa y efecto, lo que el objeto puede dejar sobre otro. Una metáfora de la vida propia de ellos que normalmente ignoramos. La huella nos ayuda a amplificar acciones, movimientos y cambios imperceptibles, que no conciertan suficiente atención. Amplifica también la forma en cómo entendemos la materia, nos aleja de lo identificable, de lo que nombramos, definidos, utilizamos y votamos, nos lleva a un área incierta, incompleta, pero a la vez llena de posibilidades.

Las cuatro obras se encuentran dispuestas en el espacio en términos de escala, *Balbucesos* vendría a ser la que tiene la pared más grande. La obra llena completamente la pared dejando un pequeño margen en los extremos. La información en el montaje de la obra es saturada ya que cada frottage tamaño A4 va uno al lado del otro sin dejar mucho espacio, entonces en cualquier lugar que observes siempre hay huellas, como si estuvieran gritando y constantemente tratando de decir algo, sin silencios. En conjunto, observamos una especie de lenguaje, de signos que no comprendemos pero que nos quieren decir algo, una especie de balbuceo que no se termina de escuchar por completo. Nos aleja de los objetos que solemos conocer, lo establecido, el momento de su muerte y reemplazo, ya no es basura como solemos percibir, ahora es algo más. La intención es que, aunque la huella sea pequeña, en conjunto y a partir de varios registros tomados por el objeto, supere al espectador a partir de pequeñas partes que revelan un todo. En este caso se trata más de un acercamiento contemplativo. Una especie de abecedario único o escritura en clave secreta que busca ser descifrada.

En la pared de al lado, se encuentra la obra *Objetos latentes*. La forma de instalación fue a manera de constelación, en este caso hay espacios en blanco, dispuestos en varias zonas

mientras que en otras hay varias imágenes. Se forman diferentes recorridos visuales, la obra invita a acercarte y concentrarte en cada imagen, relacionar y observar en conjunto. Al ver *Baluceos e Imágenes latentes* una a lado de otra, puedes ver diferentes ritmos presentados en un espacio, se genera un contraste de expresión, mientras uno mira más hacia la textura, expresión movimiento y abstracción como *Baluceos*, en el otro, las fotografías tienen una naturaleza más quieta de registro, e inclusive una aproximación más de reflexión y análisis. Tener esos detalles en una imagen, el objeto blanco, resalta algunas cosas que no se suelen percibir, parece como si brillara al estar contrastado con un fondo negro, el objeto toma protagonismo, se aleja del contexto. Produce cierta magia y nos lleva a un referente de radiografía, donde lo interior es imposible de ver, más con ciertas herramientas ingresadas a un espacio nunca antes explorado a través de nuestra percepción.

Baluceos y Objetos Latentes son obras dispuestas en la pared, no una al frente de la otra sino más bien al lado. Estas obras necesitan altura y una escala mayor en comparación a las otras. La tercera obra *Estratos* se encuentra dispuesta en una mesa en el centro del espacio entre *Baluceos* y *Objetos Latentes*. La expresión visual es mucho más sutil en confrontación con ambas paredes, así como también más comprimido. Cada hueco grabado se encuentra uno al lado de otro de la mesa con una ligera elevación, a lo lejos casi todo es blanco con ciertos relieves, al acercarse pueden verse manchas algunas con más contrastes que otras, dejando la marca del objeto a través del polvo, partículas o líquidos que se encontraban en la superficie de los objetos descartados. Al llevar esta experiencia a una mesa también se tiene una aproximación de acercamiento y delicadeza al estar elevado, como si fuera frágil, atesorado. Al lado se encuentra una mesa mucho más larga y de mayor altura, algo delgada, en la que está dispuesta la obra *Intercambio: pérdida y respuesta*. La tierra genera que la mesa se vuelva más orgánica por medio de sus diferentes volúmenes, se convierte en una especie de territorio en escala menor. Esta, al igual que *Estratos*, invita a un acercamiento, ya que de lejos solo se puede observar la tierra, sin embargo, al acercarse descubres marcas y huellas en superficie, el comportamiento de la tierra. En un extremo, un poco alejado de los proyectos, también acompaña al montaje un gabinete con los objetos dispuestos, sin buscar ningún tipo de orden, esta pequeña parte de montaje te acerca al contexto, de donde provienen los objetos. Remiten el vestigio que fueron mientras que las obras trabajadas se alejan de eso y revelan el objeto mismo sin la forma que le dimos las personas, sino como materia en bruto, su textura, su peso, su tamaño y escala.

Nos enfrentamos a manchas, relieves, imágenes que buscan otro tipo de compresión. A veces el objeto se aleja y nos adentramos a detalles de la materia. Nos enfrentamos a imágenes desconocidas hasta cierto punto, que ocultan información y mantienen cierto misterio. En este proyecto, ya no son las personas hablando de los objetos sino las imágenes producidas por los objetos las que manifiestan lo que se encontraba ignorado y olvidado. Los objetos descartados dispersos por la ciudad fueron recogidos en búsqueda de un sentido más allá de solo ser objetos de uso y posesión, se buscó dar un espacio para que hablen más allá de lo establecido. Las instalaciones muestran un vestigio de lo que fueron, de entidades que se van extinguiendo y se convierten en un nuevo objeto, lejos de los ciclos de consumo de la sociedad. Estos objetos persistieron, así como la mayoría que nos rodea seguirán existiendo, inclusive más que nosotros, este cuerpo de obra constituye un conjunto de objetos no deseados que siguen aquí y seguirán perdurando.



Figura 41. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Figura 42. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Figura 43. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Figura 44. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



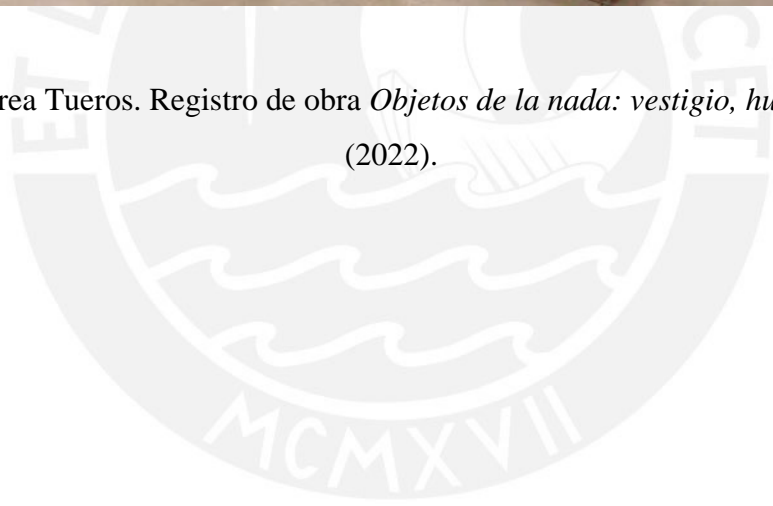
Figura 45. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Figura 46. Figura 44. Figura 43. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Figura 47. Andrea Tueros. Registro de obra *Objetos de la nada: vestigio, huella y evidencia* (2022).



Reflexiones finales

Objetos de la nada: Vestigio, Huella y Evidencia, es un proyecto artístico y teórico que busca cuestionar nuestra relación con nuestro entorno material, cómo entendemos e interactuamos con los objetos que nos rodean. Este proyecto ha sido un mediador del objeto hacia el público, una búsqueda constante que nos demuestra que los objetos y la materia son mucho más que simplemente objetos definidos, regidos, utilizados, desechados y reemplazados por las personas.

En esta investigación se aportan dos aspectos que nos ayudan a tener una lejanía necesaria de los condicionantes inconscientes en el humano como el lenguaje y nuestra necesidad de definir e identificar, limitando a generar nuevas perspectivas. Por un lado, el concepto de descarte trabajado desde el lado conceptual, como en la metodología de recopilación de los objetos. Y por otro lado, la investigación técnica y conceptual de la huella.

La huella, desde la forma que se ha abordado en este proyecto, amplifica la información visible inmersa en los objetos recolectados. Demuestra una existencia, un peso, una materialidad y un cuerpo que interactúa con su entorno sin la necesidad de las personas. Ya que no está completa y completa a la vez, es una transferencia de información del objeto, un indicio, una referencia, una pista que nos permite adentrarnos a un espacio de posibilidades.

Para llegar a estas reflexiones fue necesario partir desde la práctica y conceptos del grabado como (matriz, soporte, vehículo, edición) para resignificarlos a través del objeto. Cada huella recopilada ha tenido un resultado único; desde adentrarnos al interior del objeto y sus texturas, roturas y manchas a través del registro desde luz, así como también su bloqueo dejándonos una silueta completamente en blanco. O en el caso de huellas que capturan el movimiento, donde quedan líneas o pequeñas manchas revelando que algo estuvo ahí, que se movió, que permitió y también delimitó. También reveló lo que no se podía ver, partículas amontonadas en su superficie que se transforman en un vehículo y en manchas inciertas sobre un papel, demostrando recorridos, movimiento, interacciones e intercambios a través del tiempo. Incluso marcas fragmentadas debido a que la superficie que recibe la información respondió, donde crece vida alrededor de una marca que también desaparece con el tiempo.

Con cada pieza, se genera un misterio que no se puede resolver con lo que ya conocemos y establecemos como una realidad porque ahora nos enfrentamos a la realidad de los objetos que pueden existir sin tener un vínculo de utilidad humana. Imágenes que en conjunto ponen sobre la mesa un enigma, un lenguaje nuevo que se descubre a partir de su registro. Que es latente, que balbucea y responde, así como también se esconde en sutilezas.

Se observa en los resultados un sentido de unicidad, por más que sean objetos seriados y por más que los procesos de registro sean automáticos y múltiples. Hablamos de un objeto que participa en un aspecto social de interacción donde autoriza, sugiere, niega, permite, bloquea, se mueve, resiste, o afecta. En cada interacción de registro se amplifican estas revelaciones, que más que ser simples causales son rasgos de su resistencia.

Finalmente, si bien estos objetos fueron recolectados en la urbe Limeña en determinados distritos, su masificación y globalización, nos invita a proyectar que lo descubierto en esta investigación podría aplicarse a un territorio más extenso. La sociedad de consumo no tiene fin y se va a seguir realizando y estos objetos aún seguirán persistiendo. No van a desaparecer, sino que por el contrario se seguirán produciendo en cantidades exorbitantes, y seguirán afectando su entorno con o sin las personas. Considero importante poder reflexionar sobre nuestras acciones y relaciones para poder acercarnos a un cambio, que permita entender que lo que nos rodea no es inerte y también tiene algo que decir y enseñar. La huella entonces, es un paso más para acercarnos a entender y cuestionarnos sobre nuestro entorno material.

Recomendaciones

- En primer lugar, considero importante que si bien el presente proyecto desarrolló una investigación desde la práctica del grabado, guiada por las cualidades matéricas de objetos, los procesos y metodología utilizados se pueden adaptar a otro tipo de estudio no necesariamente material.
- En ese sentido, el primer paso sugerido, es realizar un recuento de antecedentes conceptuales, intereses previos, referentes visuales o anexos que se relacionen a la búsqueda o interrogante de otra investigación. Una recopilación permite tener un panorama, sin limitar las posibilidades en las que se puede direccionar los intereses en torno al objeto o elemento que se desea investigar.
- El segundo paso sugerido es empezar las experimentaciones materiales desde lo recopilado anteriormente. En el caso del proyecto esto ayudó a delimitar y llevar hacia una dirección en conjunto y así poder descubrir cuáles eran los conceptos claves para orientar al elemento u objeto en cuestión. Por ejemplo, en el caso del objeto descartado como concepto, dificulta bastante poder delimitar el descarte, debido a que existe un espectro de tipos y niveles del mismo. Esto ampliaba demasiado el nivel de selección del objeto. Debido a esto fue necesario partir desde la experimentación y aproximación material ya trabajados conceptualmente en otros proyectos para entender qué características eran fundamentales en cada uno de ellos para la intención del proyecto actual. Por ejemplo, en la presente investigación el nivel de descarte que se necesita, es sin ninguna relación utilitaria o de valor en torno a las personas.
- Al revisar lo anterior desarrollado, delimitar y empezar a experimentar, permite no forzar la selección del objeto de estudio, sino partir de lo trabajado e ir definiendo y limitando cuáles serían los requerimientos o perspectivas que uno necesita para poder llegar orgánicamente al objeto o elemento de estudio en el cual se va a trabajar.

Referencias Bibliográficas

- A Believer Excerpt from Sheila Heti's Interview with Artist Micah Lexier.* (n.d.). McSweeney's Internet Tendency. <https://www.mcsweeney.net/articles/a-believer-excerpt-from-sheila-hetis-interview-with-artist-micah-lexier>
- Appadurai, A. (1998). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* (1st ed.). Grijalbo. <https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf>
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Fondo de cultura económica. <https://construcciondeidentidades.files.wordpress.com/2017/11/bauman-vida-de-consumo.pdf>
- Broobe. (2015, August 26). *Suciedad* – ARQA. ARQA. <https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/suciedad.html>
- Borges, J. L. (2016). Las cosas. Escritas.org. <https://www.escritas.org/pt/t/51062/las-cosas>
- Delgado, M. (n.d.). El estudio de los residuos: definiciones, tipologías, gestión y tratamiento. *Serie Geográfica*, 5. <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1037/El%20Estudio%20de%20los%20Residuos.%20Definiciones%2C%20Tipolog%3ADas%2C%20Gesti%3Bn%20y%20Tratamiento.pdf?sequence=1&id%20Allowed=y>
- Diego, E. (2005). Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña. Colección Visor de Poesía.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Impresión, marca, señal*.
- El are del archivo. (2001). *Letras*. Retrieved March 18, 2001, from <https://archivochurubusco.encrym.edu.mx/n1letras4.html>

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili. <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/06/fontcuberta-la-camara-de-pandora-2010.pdf>

Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Editorial GG. <https://sinteorianohaypractica.files.wordpress.com/2018/01/los-peces-de-enoshima.pdf>

García, L. A. (2013). Memoria y significado: Uso y recepción de los vestigios del pasado. Publicacions de la Universitat de València. https://www.uv.es/arcinieg/pdfs/el_analisis_patrimonial_historico_memoria_y_significado_uso_y_recepcion_de_los_vestigios_del_pasado.pdf

Hampton, C. (2020, August 26). Micah Leixer and the art of collecting objects. National Gallery of Canada. Retrieved February 24, 2023, from <https://www.gallery.ca/magazine/artists/micah-lexier-and-the-art-of-collecting-objects>

Harman, G. (2016). El objeto Cuádruple- Una metafísica de las cosas después de Heidegger. *Anthropos*.

Benet, J. (2022). *Materia Vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra.

Koller, R. (2022, February 13). ¿Cuánta energía consume «la nube» de Internet? La Ventana Ciudadana. <https://laventanaciudadana.cl/cuanta-energia-consume-la-nube-de-internet/>

Kubie, L; (1948). La fantasía de la suciedad. *Revista de Psicoanálisis*. 05(04), pp. 917-950. <http://apa.opac.ar/greenstone/collect/revapa/index/assoc/19480504/p0917.dir/REVAPA19480504p0917Kubie.pdf>

La Rocca, P. (2021, December 14). *¿Coleccionista o archivista? Juan Carlos Romero, entre el capricho y la historia*.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/35740>

Latour, B. (2008). Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.

Marx, K. (n.d.). *El capital* (1st ed.). Valencia Quintero Jorge Javier.
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/CAPTOM1.pdf>

Micahlexier. (2013, February 11). *micahlexier*. Tumblr.
<https://micahlexier.tumblr.com/post/42879179013/micah-lexier-twelve-of-one-2010-found-objects>

Miller, D. (2005) Materiality: An introduction. Heidegger. *Anthropos*. Doi:
<https://doi.org/10.1515/9780822386711-001>

Ministerios de Salud- MINSA. (2020). *Cuidado de la salud mental de la población afectada, familias y comunidad, en el contexto del Covid-19: Especificaciones para la atención de la salud mental de niñas, niños y adolescentes*. Retrieved April 27, 2023, from <http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/5071.pdf>

Moholy-Nagy, L. (1997). *La nueva visión y reseña de un artista*. (4th ed.). Ediciones Infinito Buenos Aires.

Moles, A. A. (1975). *Teoría de los objetos* (2nd ed.). Gustavo Gilli.

National Gallery of Canada Library and archives (2004). Best M. Micah Leixer. Library and archives exhibition. Canadá, 2004, Número 18, pp. 1-6. Consulta: 21 de abril de 2023.
https://www.gallery.ca/library/exn18_e.pdf

Noticias, R. R. (2020). Conoce el proceso de reciclaje de la planta más grande del Perú |brandcontent | Ciudades con Fu. *RPP*. <https://rpp.pe/peru/actualidad/fotos-conoce-el-proceso-de-reciclaje-de-la-planta-mas-grande-del-peru-noticia-1238853>

Nueva ley y reglamento de residuos sólidos. (n.d.). Dirección General De Gestión De

Residuos Sólidos. <https://www.minam.gob.pe/gestion-de-residuos-solidos/nueva-ley-de-residuos-solidos/>

Nueva ley y reglamento de residuos sólidos. (n.d.-b). Dirección General De Gestión De Residuos Sólidos. <https://www.minam.gob.pe/gestion-de-residuos-solidos/nueva-ley-de-residuos-solidos/>

Nueva ley y reglamento de residuos sólidos. (n.d.-c). Dirección General De Gestión De Residuos Sólidos. <https://www.minam.gob.pe/gestion-de-residuos-solidos/nueva-ley-de-residuos-solidos/>

Pavón, V. (2022). *El patrimonio fotográfico en negativo: pautas para su identificación, diagnosis y conservación preventiva* [Grado]. Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/136280/1/WAOTFG_488.pdf?sequence=1

Ray, M., & Martin, J.-H. (1987). *Man Ray*. Thames & Hudson.

Ray, M. (1997). *Man Ray*. Ediciones Polígrafa.

Redacción. (2022, January 6). El problema de la basura en el Perú: ¿qué responsabilidades podemos asumir como ciudadanos? *RPP*. <https://rpp.pe/campanas/valor-compartido/el-problema-de-la-basura-en-el-peru-que-responsabilidades-podemos-asumir-como-ciudadanos-noticia-1379124>

Reyes, A. (1979, December). *La malicia del mueble. El último ensayo de Alfonso Reyes* | Alfonso Reyes. *Revista De La Universidad De México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c1435263-4dfd-4a39-be25-a4513770135a/la-malicia-del-mueble-el-ultimo-ensayo-de-alfonso-reyes>

Rosa, N. & Centro de estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. (1997). El vestigio. *Estudios*, 7–8.

Sheila, Heiti. (s.f). The, pre specific you can be about your reality, the more you can say something that might have meaning for someone else.

https://static1.squarespace.com/static/569b06ccb204d58bba69d8c2/t/582f0fee20099e7a5441937e/1479479284380/TB102_Lexier.pdf

Sistema nacional de información ambiental. (2021). Generación total de residuos sólidos

municipales. <https://sinia.minam.gob.pe/informacion/tematicas?tematica=08>

Tello, A. M., (2016). El anarquismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. *Aufklärung. Revista de Filosofía*, 3(2), 55-68. <https://www.redalyc.org/pdf/4715/471555232004.pdf>

Tertius, O. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Melica*, volumen (25), pp-pp. doi: <https://doi.org/10.24215/18517811e154>

Tirado, F. (2001). Los objetos y el acontecimiento: teoría de la socialidad mínima. (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5412/fjts2de2.pdf>

Tirado, V. (2008). *Fotografía y territorio. Un análisis desde la semiótica de los signos visuales* [Tesis]. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12184/TESIS%202008.pdf?sequence=1>

Yang, Z. (162 C.E.). *La obsolescencia programada* [Grado]. Universidad de País Vasco. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/19046/YANG_TFG.pdf