MARÍA JOSÉ CASTELLÓN RAMOS



LO QUE HABITO

Significaciones afectivas de la experiencia a través de la articulación de fragmentos fotográficos y textuales en el espacio instalado, como ejercicio reflexivo sobre la autonomía y lo personal.

Universidad Nacional
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Arte y Comunicación Visual

LO QUE HABITO:

Significaciones afectivas de la experiencia a través de la articulación de fragmentos fotográficos y textuales en el espacio instalado, como ejercicio reflexivo sobre la autonomía y lo personal.

Trabajo Final de Graduación en la Modalidad de Evento Especializado
Para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Díseño Gráfico

Sustentante:
María José Castellón Ramos
Céd. 402380732

Profesora tutora:
Doctora Priscilla Romero Cubero

Asesor de énfasis:
M.Sc. Wilfredo Bustamante Rodríguez

Asesora Adjunta:
MA. Marta Rosa Cardoso Ferrer

Campus Omar Dengo
2023

RESUMEN

El presente documento reúne la serie de procesos que se llevaron a cabo para realizar la propuesta artística autobiográfica *Lo que habito,* la cual se desarrolla como **Trabajo Final de Graduación** para optar por el grado en Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en Diseño Gráfico.

El tema del proyecto aborda desde lo conceptual y visual las **formas de construir y desenvolverse a través de los significados subjetivos** que se generan de las relaciones tensas mantenidas entre el sí mismo y su entorno. Mediante metáforas conceptuales como habitar ese hogar significado y subjetivo, prácticas como el registro de lo cotidiano a través de la fotografía y escritura autobiográficas, y recursos visuales como el fragmento y la repetición, se pretende profundizar en la idea de experiencia vivida, cuyas interpretaciones autónomas se mantienen siempre vinculadas a lo afectivo y lo personal. Lo anterior resuelto expositivamente mediante **un espacio instalado que funcione como archivo de fragmentos visuales relativos a la interacción mundo-ser.**

El abordaje de este trabajo en términos de estructura comienza con una parte introductoria que sitúe contextual y metodológicamente a quien lee este informe. Seguidamente se presentan la serie de referentes académicos y visuales sobre los que parte la investigación, y un marco teórico-conceptual que establezca relaciones entre los mismos y esta propuesta artística.

Posterior a esto, en un gran apartado de bitácora se recopilan el conjunto de ejercicios, procesos creativos, técnicos y materiales que, unidos al abordaje conceptual, dan origen a las piezas de esta articulación visual de lo habitado. Luego de una muestra de los registros de ejecución y presentación de la propuesta artística, se realiza una reflexión final sobre los alcances y aprendizajes sobre el proyecto.

Palabras clave: fragmento, fotografía, texto, registro, archivo, autobiográfico, fenomenología, experiencia, subjetivo, articulación, instalación

“Sería imposible no estar aterrada,
sería imposible seguir sin ocupar el espacio también...

No persigo ningún fin grandilocuente con estas palabras, lo que quiero es ser realmente honesta conmigo y con quien me lee. Pido la empatía y compañía de esas personas. **Prometo esforzarme para soltar el temor.”**

- Del texto autorreflexivo: En mi interior.

Reconocer el anhelo de afecto es un acto de amor propio, construirlo es un acto de rebeldía.

A Patricia Fonseca y Álvaro Zamora, **por enseñarme a recuperar mi vida.**

A Priscilla Romero por ser la primera en invitarme a **validar mi motivación real** al hacer arte, y a Wilfredo Bustamante por el acompañamiento continuo.

A ellxs, a Andrea Meléndez, Robert Rodríguez, Adrián Arguedas y Marta Rosa Cardoso por ser maestrxs en la **humanidad** y su **profesión.**

A Lucy, que pese a lo breve de nuestro vínculo me mueve a **sobrevivir** y a **vivir** todos los días, y que con lo simple se hace presente en mis recuerdos.

A Natalia Jiménez, José Pablo Arguedas, Andy Calderón, Cristal Mora, Leidy Aguilar, Emma Segura, José Emilio Figueroa y Andrés Jiménez, por haber compartido su amor, compañía, empatía y aprendizajes tantas veces y de tantas formas conmigo. Gracias por **cuidar de mí,** por quedarse en diferentes momentos y por recibir mi forma de **corresponder** todo lo que me han regalado. Les amo.

Y a vos Majo, que elegís mirar, amar y vivir. Lo que creamos juntas es reflejo de cómo hemos aprendido a cuidarnos... El amor nos salvó la vida.
Te veo, te amo y te elijo siempre.

TABLA DE CONTENIDOS

Parte 1. Introducción

1.1. Presentación del tema..... 9

1.1.2. Justificación del tema

1.2. Problema de investigación..... 12

1.2.1. Análisis del problema

1.4. Objetivos 15

1.4.1. Objetivo General

1.4.2. Objetivos Específicos

1.5. Aspectos metodológicos..... 16

1.5.1. Principios metodológicos

1.5.2. Plan de actividades

1.5.3. Cronograma

Parte 2. Estado de la cuestión

2.1. Antecedentes académicos.....21

2.1.1. El arte hoy (2014) por Jean-Luc Nancy

2.1.2. La imagen corpórea (2016)
por Juhani Pallasmaa

2.1.3. Habitar (2014) por Juhani Pallasmaa

2.1.4. Arte y Archivo, 1920-2010 (2010)
por Ana María Guasch

2.1.5. Itinerario trans* (2021)
por Emma Segura

2.2. Antecedentes visuales..... 26

2.2.1. Aenne Biermann (1898-1933)

2.2.2. *Autobiografía* (1980)
por Sol LeWitt

2.2.3. *Jardín corporal* (2007)
por Karla Solano

2.2.4. *Historias de Aprendizaje* (2014)
por Voluspa Jarpa

Parte 3. Marco teórico-conceptual

3.1. Habitar el hogar:
Metáfora de la experiencia de mundo..... 36

3.2. Diseño gráfico:
Medio artístico y autobiográfico..... 37

3.3. Fotografía y texto:
Archivo de fragmentos de la experiencia..... 38

3.4. Instalación:
Un aquí y ahora autorreferencial..... 39

BITÁCORA

Parte 4. Recopilación exploratoria

4.1. Recopilaciones 43

4.1.1. Registros fotográficos de lo cotidiano

4.1.2. Recuperación de textos personales

4.1.3. Estudio del lugar expositivo

4.2. Exploraciones 52

4.2.1. Prebocetos

4..2.2. Soportes y materiales

Parte 5. Síntesis y articulación

5.1. Sumario 61

5.1.1. Sobre el archivo autobiográfico generado

5.1.2. Sobre cualidades metafóricas del espacio

5.2. Corpus de obra 65

5.2.1. Extensión de mi piel

5.2.2. A una familia que le cuesta saber amarse

5.2.3. La casa es lugar de lugares

Parte 6. Montaje y exposición

6.1. Recorrido espacial 120

6.2. Proceso de montaje 121

6.3. Inclusión de QRs 123

6.4. Registro de piezas 125

6.4.1. Pieza 1: Extensión de mi piel

6.4.2. Pieza 2: A una familia que le cuesta saber amarse

6.4.3. Pieza 3: La casa es lugar de lugares

6.5. Registro de evento 129

Consideraciones finales 140

Fuentes referenciales 144



PARTE 1. INTRODUCCIÓN

“Dejar la abertura abrirse, el esparcimiento esparcirse”

- Jean Luc Nancy (2014).

1.1. PRESENTACIÓN DEL TEMA

Significaciones afectivas de la experiencia a través de la articulación de **fragmentos fotográficos y textuales** en el **espacio instalado**, como ejercicio reflexivo sobre la **autonomía** y lo personal.

1.1.2. Justificación del tema

La experiencia es vivida también desde la subjetividad. En y a través de esta se generan significados de mundo particulares, que a su vez expandimos en el espacio al interactuar con él. Al proyectarlos, estos se vuelven estímulo de nuevo, nutriendo y renutriendo una red expansiva de sentidos.

Sin embargo, las formas de vincularse hoy con el mundo, los espacios y seres que lo habitan; las formas de construir significados, pensamientos, afectos e identidades y la manera de aproximarse al sí mismo, se encuentran altamente **determinadas por sistemas sociales, políticos, económicos y culturales** que en muchos casos ejercen estrategias hegemónicas y homogeneizadoras en busca de construir patrones de comportamiento pasivos, irreflexivos y maleables a favor de intereses de los grupos dominantes. Dichas visiones y patrones luego se replican en el ámbito privado, disminuyendo aquí también la autonomía y libertades como la enunciación propia, el ejercicio de la consciencia y el accionar según los propios criterios. Un escenario público y personal en el que se premia la uniformidad, la convencionalidad, y la reproducción de comportamientos pasivos, puede terminar en construcciones de mundo que incluyan criterios ajenos y contrarios a los que sugiere la propia consciencia.

En respuesta a esto, existen visiones que pese a comprender la injerencia de aspectos contextuales globales en lo personal, **cuestionan valores o aprendizajes heredados, reflexionan su afectación con el Yo y las libertades,** y proponen entonces, otras formas de entender y aproximarse al mundo que incluyan variables como la subjetividad. En otras palabras, al mantener activa la consciencia y la introspección para cuestionar el papel de lo personal en medio de la heteronomía, “los valores normalizados que han determinado nuestras actitudes con respecto a la experiencia, se revelan susceptibles de reconsideración y reconfiguración”. (Moxey, 2005, p.37).

Desde una perspectiva fenomenológica, Jean-Luc Nancy (2014) indica que los seres nos encontramos dentro del mundo, que este nos habita y viceversa; de manera que construimos un vínculo correlacional y expansivo donde imperan la relatividad y la experiencia, más allá de la búsqueda de sentidos absolutos (p.69). Partiendo de lo anterior, *ser,* consiste entonces en la esencia de la existencia en la que cada quien crea, percibe, transita, enuncia y se vincula desde su experiencia articulada; y **el mundo por su parte es un espacio de tensión entre lo que existe, quienes lo habitan y sus infinitas interpretaciones.**

Siguiendo esta filosofía se puede decir que lo privado, los sentires y afectos, adquieren gran peso al momento de generar interacciones con el mundo y de construir significados sobre lo vivido. Es bajo esta premisa que se desarrolla el proyecto en cuestión, considerando que **las experiencias tienen impacto en cada ser a nivel subjetivo,** que estas se encuentran conectadas a través de redes de pensamientos, creencias, recuerdos, emociones y afectos que articulan, otorgan sentidos y construyen la realidad de cada ser humano; y la reflexión y articulación propia de dichas variables de la experiencia, consiste en una **búsqueda de autonomía del ser,** de enunciación sobre cómo se comprenden las interacciones con el mundo, de pertenencia al sí mismo

y de ocupación de lugar para situar al Yo, extendiendo su construcción de realidad y poniéndola en relación con otras construcciones de realidad.

Siempre en diálogo con el mundo, las artes visuales conforman un medio para proponer, cuestionar, entrecruzar y extender dichos sentidos y formas de enunciar lo que se vive, representando en cada manifestación una realidad subjetiva y variable. **La imagen es así un fragmento con significado de lo habitado,** un instante de una realidad; y su articulación con cada contexto permite interacción entre una infinidad de sentidos. Para este proyecto interesan precisamente, maneras de recopilar y dar forma a los significados subjetivos -es decir, permeados de sentires y afectos- que se desprenden y siguen construyendo la forma propia de habitar el mundo, ya que el cuestionamiento de lo que se vive y su articulación desde el criterio personal -afectado inevitablemente por lo público-, puede abrir paso a posicionamientos autónomos que además cuestionen los imaginarios límites aislantes entre lo público y lo privado.

Partiendo de una propuesta artística que se apropia del concepto del ser fenomenológico, la imagen se utiliza como retazo abierto de experiencia, como ventana o visor de una construcción de mundo: la imagen como fragmento visual y muestra de una parte de un mundo subjetivo. Si la misma es metonimia del ser-en-el-mundo, la reunión de varios fragmentos consistiría así, en un archivo significado de lo vivido, cuya interacción con el mundo persiste.

Realizando una metaforización visual de lo anterior, este proyecto toma **dos herramientas históricamente ligadas a la recopilación de lo vivido, al documento y la memoria: fotografía y escritura**. Con estos elementos del diseño gráfico, se pretende articular registros visuales o escritos de lugares, objetos, personas y sentires de la experiencia propia más allá de la sucesión temporal, para dar lugar a una interacción anacrónica cuya narrativa refiera a la generación de significados propios de lo vivido: una rearticulación de registros relativos a la interacción afectiva con lo cotidiano, cuya intención es reflexionar sobre la tensión entre elementos de un contexto habitado, yendo más allá de la visión en la que cada uno se encuentra aislado de los demás. Esta reunión de documentos de un contexto efímero y experimentado, se presenta articulado mediante el espacio instalado, siendo este último alusión a un aquí y ahora autorreferencial.

De la siguiente manera se concreta: “Lo que habito” es el título de la exposición para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con énfasis en Diseño Gráfico. Esta se emplaza en la sala pequeña de exposiciones del segundo nivel del Centro Cultural Omar Dengo, Heredia; y consiste en una serie de piezas creadas a partir de la rearticulación de fragmentos fotográficos y textos de carácter autobiográfico, dispuestas en un espacio instalado utilizando la metáfora de habitar -existir activamente en- el espacio, este último entendido como **estadio de la experiencia pública e íntima, lugar habitable, afectivo y relacional hacia dentro y hacia fuera: un hogar.**

1.2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo generar un **espacio instalado** que articule **fragmentos** de la vida cotidiana registrados mediante la **fotografía y el texto autobiográfico**, exponiendo visualmente formas propias de aproximarse, habitar y significar elementos subjetivos de la experiencia de mundo, para la reflexión sobre la **autonomía en torno a lo vivido?**

1.2.1. Análisis del problema

A nivel conceptual y visual, el eje conductor de este proyecto es el fragmento y su articulación. En ese sentido, se parte de lo anterior para analizar las variables del problema.

Los afectos, la reflexión del sí mismo y el acto de configurar significados son elementos de la experiencia que se desprenden de la subjetividad; y son a los que se va a referir la propuesta autobiográfica. Se pretende rearticular registros parciales de objetos, lugares y personas relativas a la vivencia propia mediante el recursos conceptuales, poéticos y simbólicos para invitar a un acercamiento sensible y reflexivo en torno a la vivencia particular. Esto comprendiendo que la elaboración de significados donde se incluye lo subjetivo implica una puesta en diálogo entre el mundo el ser, y por tanto, enunciaciones autónomas en un contexto específico. Los elementos de la subjetividad mencionados, la recopilación fragmentada, su relación con la experiencia propia y la manera en que se han interpretado, constituyen por tanto la variable del proyecto relacionada al abordaje **semántico o teórico-conceptual.** Lo anterior destacando que más que dar respuestas cerradas, mensajes unilaterales o anecdóticos; prima la búsqueda de preguntas, y la discusión sobre cómo cada parte de lo vivido tiene injerencia en los sentidos rizomáticos que se construyen.

Sobre la variable **técnica o sintáctica,** un abordaje enfocado desde medios relacionados con el diseño gráfico constituye una propuesta para mirarlo desde una perspectiva expandida que contemple las cualidades sensibles que se pueden desprender del área. El diseño gráfico comparte con las artes visuales herramientas técnicas e instrumentos tecnológicos análogos y digitales. Si bien el primero es adjudicado mayoritariamente a un entorno comercial, podría decirse que dicho enfoque resulta de una convención cultural, social y económica que puede ser asumida o no. Si se comprende desde la metáfora del fragmento como ventana que refiere y prima una parte de un todo imparcial, el diseño gráfico puede mirarse desde visores

como el comercial, funcional, estético, artístico... En este caso, se pretende utilizar los recursos que ofrece la disciplina desde el lente expresivo, quedando lo funcional y económico en un plano de menor relevancia. De esta forma, se propone una reinterpretación de los borrosos límites entre las diversas áreas de la comunicación visual. Asimismo, la elección concreta de fotografía y texto ofrece un potencial vínculo conceptual con la temática abordada, ya que **cuando los modos y estilos de registro son elecciones personales, discursan de quien los lleva a cabo.**

La forma de articular los documentos obtenidos mediante técnicas del diseño gráfico radica en la tercera gran variable de este proyecto. Socializar la propuesta desde la instalación remite a una metáfora del aquí y ahora autorreferencial, hace alusión a un conjunto de significaciones de la experiencia que pertenecen a un espacio y tiempo determinados, **respondiendo y enmarcándose en una especie de fragmento contextual,** sugiriendo también que estas interpretaciones no son permanentes o invariables a lo largo del tiempo.

Por otra parte, esta **elección pragmática** requiere completo diálogo entre cualidades que ofrece el sitio y su intervención, y guarda relación con la idea de que el significado construido, pese a que se relaciona con lo personal y lo subjetivo, no se desliga nunca del entorno en el que se inscribe. La activación de un espacio además crea conciencia del mismo y facilita así la configuración de una metáfora de lugar como lo es el hogar, entendiéndolo como el espacio donde existe y se esparce el cuerpo material e inmaterial: el sí mismo expandido. (Pallasmaa, p.28). La metáfora de habitar el hogar además refiere al juego tenso entre íntimo y público, pone en el espacio formal lo que en principio pertenece a lo privado, personal, informal y cotidiano. En ese sentido, se cuestiona también el valor y relación de la autonomía que surge de lo subjetivo con el espacio público.

1.4. OBJETIVOS

1.4.1. General

Generar un espacio instalado que articule fragmentos de la vida cotidiana registrados mediante la fotografía y el texto autobiográfico, exponiendo visualmente formas propias de aproximarse, habitar y significar elementos subjetivos de la experiencia de mundo, para la reflexión sobre la autonomía en torno a lo vivido.

1.4.2. Específicos

OE.1. Desarrollar un **marco teórico conceptual** a partir de referentes académicos y artísticos que fundamente la relación entre los conceptos de experiencia fenomenológica, registro, fragmento, arte y elementos de la subjetividad como los afectos y el sí mismo.

OE.2. Producir un **registro fotográfico y escrito** vinculado a los afectos y al sí mismo a través del recurso del **fragmento,** como ejercicio autoconsciente alrededor de elementos subjetivos de la experiencia.

OE.3. Analizar la relación metafórica entre registro/ significación de fragmentos de la experiencia, marco teórico conceptual y **espacio expositivo,** para la generación de poéticas visuales vinculadas a la tensión entre el mundo y el *ser*.

OE.4. Crear un **corpus de obra** propia e inédita que conforme una instalación articuladora de piezas cuya base sea el fragmento fotográfico y textual, exponiendo visualmente la metáfora de habitar y extender las significaciones de la experiencia propia.

1.5. ASPECTOS METODOLÓGICOS

1.5.1. Principios metodológicos

Siguiendo la perspectiva filosófica que dirige este proyecto con propuestas teóricas que serán posteriormente detalladas, como las de Nancy y Pallasmaa, será esencial un abordaje metodológico que también priorice un acercamiento fenomenológico al problema de investigación; tal y como se plantea en la **Investigación Basada en las Artes (IBA).** Esta propone la búsqueda, hallazgo y generación de ideas gracias a procesos experienciales y por lo tanto subjetivos. Asimismo, por el carácter autobiográfico del proyecto, la práctica de **ejercicios autoetnográficos** como parte de dicha metodología es crucial, ya que esto permite aproximarse al tema de investigación partiendo de cómo la persona investigadora experimenta el tópico particularmente. En ese sentido, se toma la generalidad del tema y se delimita a lo particular mediante el estudio de su injerencia en el propio ser; esto último referenciándose en el planteamiento teórico, metodológico y artístico de la artista costarricense **Emma Segura,** cuyo trabajo se describe en la Parte 2 de este documento.

A nivel de proceso, se llevan a cabo tres grandes fases, cada una vinculada a uno o dos de los objetivos específicos propuestos. Las subactividades que se deriven de cada etapa pueden darse de forma simultánea debido al carácter experiencial del trabajo. La fase relativa al **O.E.1.** en la que se recupera, analiza y articula información para crear un **marco teórico referencial**, se desarrolla de la siguiente forma en este documento: la **Parte 2** contiene un estudio de antecedentes académicos y visuales relacionados a abordajes fenomenológicos desde áreas como el arte, la arquitectura y la filosofía. Posterior a una presentación del estado de la cuestión, en la **Parte 3** se configuran una serie de relaciones entre los referentes, de manera que se generen los ejes teórico-conceptuales sobre los que se sostiene esta propuesta artística.

El **O.E.2 y O.E.3** quedan abordados a partir de la sección **BITÁCORA,** la cual inicia con la **Parte 4.** Esta última consiste en una etapa de **trabajo de campo,** en la que se incluyen recopilaciones mediante la fotografía y el texto autobiográfico, un estudio del lugar expositivo y exploraciones materiales; todas con el fin de crear un grupo de recursos con los que luego se establezcan dialécticas que dirijan la solución plástica del proyecto.

Por último, al **O.E.4**. le compete la **Parte 5**, en la que se ejecutan conceptual y técnicamente las piezas de la exposición a través de la síntesis y puesta en diálogo de la información derivada de todos los capítulos anteriores; y la **Parte 6,** donde se lleva a cabo lel montaje, socialización y registro del **corpus de obra** en el espacio instalado.

Si bien existe una estructura a seguir, esta propuesta consiste en una **guía abierta** basada en el enfoque intuitivo y subjetivo del trabajo, de manera que son estos elementos los que dirigen la investigación y sus resultados, más que las expectativas concretas sobre las actividades planteadas. Dicho de otro modo: se proyectan las tareas bajo un método que aporte al enfoque del trabajo; más se contemplan variaciones en las pautas que puedan surgir a partir de hallazgos prácticos e investigativos.

1.5.2. Plan de actividades

Parte	O.E	Actividad
Parte 2. Estado de la cuestión	O.E.1	**A.** Estudio de referentes académicos y artísticos. **B.** Síntesis del aporte de referentes académicos y artísticos.
Parte 3. Marco teórico-conceptual		**C.** Desarrollo del marco teórico-conceptual.
Parte 4. Recopilación exploratoria	O.E.2	**D.** Recopilación de registros fotográficos de lo cotidiano. **E.** Creación de textos autobiográficos relativo al proyecto.
	O.E.3	**F.** Estudio del lugar expositivo. **G.** Lluvia de ideas y exploraciones materiales.
Parte 5. Síntesis y articulación	O.E.4	**H.** Articulación conceptual: fotografías, textos, espacio. **I.** Definición formal de piezas en el espacio instalado. **J.** Pruebas materiales. **K.** Desarrollo de informe final.
Parte 6. Ejecución y exposición		**L.** Ejecución material de las piezas. **M.** Generación del material de divulgación. **N.** Montaje en el espacio. **O.** Registro y socialización presencial de la instalación.

1.5.3. Cronograma (2022-2023)

Parte	O.E	Actividad	Año 2022 / Tiempo estimado (semana iniciada en lunes)																																					
			may					jun				jul				ago					set.				oct.					nov.				dic.								
			2	9	16	23	30	6	13	20	27	4	11	18	25	1	8	15	22	29	5	12	19	26	3	10	17	24	31	7	14	21	28	5	12	19	26				
P.2	O.E.1	A																																						
P.3		B																																						
		C																																						
P.4	O.E.2	D																																						
		E																																						
	O.E.3	F																																						
		G																																						
P.5	O.E.4	H																																						
		I																																						
		J																																						
		K																																						
P.6		L																																					»	
		M																																						
		N																																						
		O																																						

Tabla 1. Cronograma de actividades 2022.

1.5.3. Cronograma

Parte	O.E	Act.	Año 2023 / Tiempo estimado (semana iniciada en lunes)																									
			ene.					feb.				mar.				abr.				may.					jun.			
			2	9	16	23	30	6	13	20	27	6	13	20	27	3	10	17	24	1	8	15	22	29	5	12	19	26
P.2	O.E.1	A																										
		B																										
P.3		C																										
P.4	O.E.2	D																										
		E																										
	O.E.3	F																										
		G																										
P.5	O.E.4	H																										
		I																										
		J																										
		K																										
P.6		L	«																									
		M																										
		N																										
		O																										

Tabla 2. Cronograma de actividades 2023.

PARTE 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

“Una vez activa la consciencia sobre un fragmento que no había descubierto, me es imposible no mirarlo. Se me hace imposible no entrar en él.”

- Del texto autorreflexivo: Mi casa.

2.1. ANTECEDENTES ACADÉMICOS

Profundizar en la articulación de experiencias y su tensión con la subjetividad y el arte, implica un acercamiento a estudios teóricos y académicos de **carácter filosófico** en los cuales se aborden los temas vinculados a lo visual desde la fenomenolgía. Los siguientes documentos parten de perspectivas en las que el conocimiento y los significados se construyen a través de la acción, y el intercambio entre el ser y el mundo, siendo el arte manifestación de dicho diálogo y de las construcciones de mundo que surgen alrededor.

2.1.1. El arte hoy (2014) por Jean-Luc Nancy

En su libro, Nancy aborda la experiencia propia y su vínculo con las artes visuales. Describe la imagen como configuración que manifiesta una forma específica de entender y entenderse en el mundo. Esta representa una realidad subjetiva que al mismo tiempo se empapa de la cultura en que es creada, respondiendo a ciertos estímulos o recursos contextuales físicos, simbólicos, emocionales y afectivos. Asimismo, al dialogar con distintas realidades, más que sobreponerse a otras visiones, el significado se une al entretejido de interpretaciones rizomáticas que surgen de la experiencia de mundo; abriendo así más caminos de significación. En ese sentido, la obra manifiesta la **tensión del ser singular plural** (Capasso, 2016, pp. 70-71).

El aporte de este documento es a nivel **conceptual/ filosófico.** Para concebir la muestra expositiva se toma de referencia la idea de artes como medio para crear, recrear y dinamizar tanto la experiencia como sus sentidos; la imagen como muestra de una visión relativa que no pretende imponerse, sino mostrarse; el mundo como espacio de co-presencia plural, y el valor de la experiencia en sí misma, en vez de entenderla como vehículo de hallazgo de respuestas absolutas.

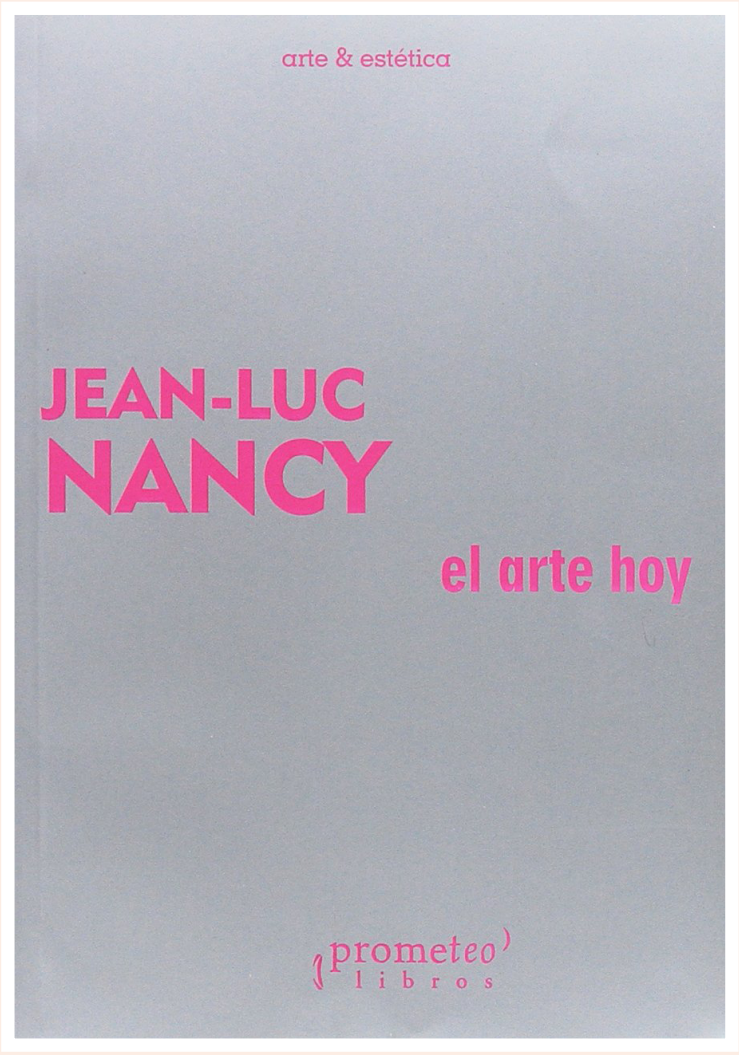


Fig. 2.1. Jean-Luc Nancy. *El arte hoy* (2014). Portada del libro.

2.1.2. La imagen corpórea (2016) por Juhani Pallasmaa

La importancia de la imagen como universo que da testimonio de la experiencia, la cultura y los significados propios es abordada también por Pallasmaa, que destaca cómo **lo vivido y la visión de mundo se vincula directamente a las prácticas artísticas.** Este arquitecto finlandés entiende su disciplina desde una perspectiva poética, fenomenológica y enlazada a las artes. Plantea que ambas -arte y arquitectura- median entre el plano tangible e intangible y que inevitablemente proyectan condiciones emocionales, evocativas, asociativas, afectivas, subjetivas, vivenciales, sensoriales, dinámicas y relativas tanto a la memoria como a la esencia.

También en términos **filosóficos y conceptuales**, del aporte que Pallasmaa realiza en este libro, se toma para el proyecto en cuestión la idea de que el arte surge, nutre y propicia relaciones dialécticas entre el mundo y el ser; así como la concepción de **imagen como representación y socialización de un fragmento** -articulado por otros fragmentos discontinuos de los sentidos y la experiencia- de la propia visión de mundo. Esto último puede traducirse posteriormente a lo visual mediante el uso de figuras retóricas visuales como la metonimia, que en conjunto puede conformar constelaciones que discursen de los sentidos generados en torno a lo vivido.

Asimismo, resalta la idea de espacio como lugar de interacción entre lo público y lo privado; en el caso de *Lo que habito*, la interacción, entre lo personal registrado mediante la escritura y el texto, y el espacio expositivo.



Fig. 2.2. Juhani Pallasmaa. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura.* (2016). Portada del libro.

2.1.3. Habitar (2014) por Juhani Pallasmaa

Desde su filosofía sobre el arte, la experiencia y la arquitectura, Pallasmaa construye la idea de habitar un espacio que trasciende lo tangible como acción fenomenológica y poética. El autor hace una diferencia entre casa como contenedor físico y hogar como lugar material e inmaterial que constela al mundo y al ser, lo privado con lo público. Construye una visión poética del espacio como generador y condensador de lo vivido y su interpretación: el hogar como extensión del Yo tangible e intangible, de sus interacciones a nivel corporal y mental con el entorno.

El hogar representa así un espacio mediado por el afecto, un modo de existencia particular en el mundo. Muestra tanto la dialéctica entre el ser y la experiencia en su contexto, como la imagen que su habitante posee de sí y su entorno. Integra la identidad, memoria, emociones, sentires, rituales y ritmos conscientes e inconscientes; y se transforma cuando alguna de sus variables lo hace, de manera que es elemento dinámico.

Para el planteamiento **conceptual y pragmático** de la esta propuesta visual, destacan la **metáfora de habitar un hogar** como forma de ser-en-el-mundo; y la concepción de espacio como extensión de dicho ser fenomenológico. En ese sentido, se entiende y propone una solución visual cuya socialización expositiva remita a la extensión afectiva del Yo en el espacio.

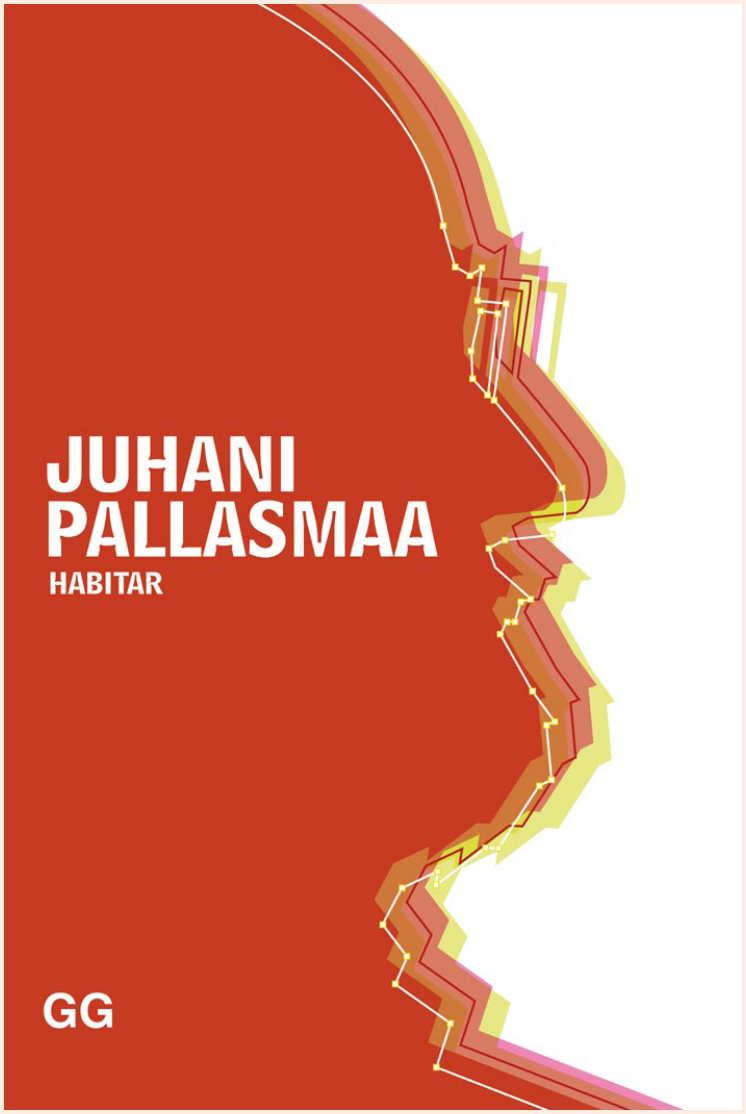


Fig. 2.3. Juhani Pallasmaa. *Habitar.* (2014). Portada del libro.

2.1.4. Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades (2011) por Ana María Guasch

En este documento la autora realiza una revisión del concepto de archivo a través de ópticas tanto racionales, como psicoanalíticas y antirrracionalistas. Analiza al respecto el trabajo teórico de autores como Sigmund Freud, Walter Benjamin y Aby Warburg, el quehacer de algunos fotógrafos del siglo XX entendiendo su medio como modo de registro; así como algunos abordajes desde el arte "formal", describiendo casos como Malevich y Duchamp.

Articulando todas estas perspectivas de análisis, Guasch profundiza en el **archivo como memorándum, contenedor de registros o fragmentos** de un evento, objeto o sujeto de la experiencia. Indica que mirar un documento consiste en una relectura del pasado, implica situar en el presente un fragmento de lo vivido y por tanto, una puesta en diálogo entre pasado/ registro/ presente, borrando así los límites entre tiempos, confrontando la idea de olvido o ignorancia sobre un acontecimiento, y estableciendo relaciones no jerarquizadas (rizomáticas) sobre la historia.

El aporte de la autora para este proyecto radica principalmente en el **abordaje conceptual de la fotografía** como medio que va más allá de lo documental; sino como generador de archivos que representan una realidad fragmentada y organizada según propósitos de significación específicos y en muchos casos subjetivos a nivel consciente o inconsciente. Se rescata además el comportamiento archivístico y documental como manifestación del deseo por hacer persistir un "algo" en el tiempo (Guasch, 2011, p.28).



Fig. 2.4. Ana María Guasch. *Arte y Archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011). Portada del libro.

2.1.5. ITINERARIO TRANS* (2022) por Emma Segura Calderón

En su trabajo para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en Textiles, en la Universidad Nacional, Emma Segura plantea desde una visión transfeminista, **que suscitar lo personal implica cuestionar las barreras entre lo público y lo privado.** Esto además requiere posicionamiento tanto por las motivaciones que llevan a seleccionar aquello que se ha decidido socializar, como por su enfoque narrativo. Tal y como lo indica: "la exposición del ser en términos subjetivos es así, un acto político; puesto que proyectarse desde lo específico es una manera de afirmar la propia existencia dentro de un sistema normativo" (Segura, 2021, p.63).

En su documento desarrolla cómo la creación desde la experiencia propia da paso a la generación de cuestionamientos, cómo estas preguntas invitan a reflexionar sobre otras realidades subjetivas y proponen más formas de experimentar el mundo. Es a través de esta óptica que parte de su experiencia particular sobre lo trans*, para realizar un abordaje conceptual que profundiza entre experiencia propia y artes visuales.

La artista además aborda la idea de archivo como manera de acentuar aspectos de la vida que pueden pasar desapercibidos; comprende que las diferentes formas documentales evidencian claramente visiones particulares y experiencias vivenciales que ponen en tensión cómo se construye y asume la realidad (Segura, 2021, p.36). La perspectiva política de Emma Segura sobre lo personal y la autobriografía en el arte es uno de los puntos de partida de *Lo que habito* como propuesta enunciativa, subjetiva y relativa a la autonomía. Asimismo, es **referente respecto a la ejecución metodológica** que incluye **prácticas autoexploratorias, críticas e introspectivas** que den paso a la generación de un corpus de obra.



Fig. 2.5. Emma Segura. *ITINERARIO TRANS** (2022). Portada del documento

2.2. ANTECEDENTES ARTÍSTICOS

A continuación se analizan referentes artísticos en los que se indica cuáles aspectos semánticos, sintácticos o bien, pragmáticos de cada propuesta se destacan en función del proyecto en cuestión.

2.2.1. Aenne Biermann (1898-1933)

El trabajo de esta artista alemana autodidacta interesa desde lo **formal/ conceptual** en términos fotográficos. Debido a que su producción inició pocos años antes de su muerte y considerando que de todas sus imágenes se conocen solo unas pocas, se aborda en este caso su trabajo como corpus completo. Aenne Biermann utiliza la **fotografía** análoga en blanco y negro como medio **para acercarse a objetos, situaciones y personas de su entorno cotidiano.** Sus composiciones creadas tanto en ambientes controlados como no controlados, muestran el detalle a través de vistas no convencionales para su época **(fig. 2.6).** Estas imágenes fueron divulgadas tanto en salas de exposición de artes como en documentos de carácter pedagógico enmarcados en el contexto de la Nueva Objetividad. Las elecciones formales remiten a una relación no imparcial con lo fotografiado y el recurso del fragmento resulta en producciones sugerentes sobre aspectos contextuales **(fig. 2.8).**

Pese a que pretende responder a la objetividad cuando utiliza la fotografía como vehículo de observación y registro "objetivo" de lo cotidiano, al tratarse de un medio de (auto)reflexión, la artista deja implícita cierta emotividad en las imágenes por las elecciones compositivas. Tal es el caso de L*as manos de un niño* (1928) o *Vista desde la ventana de mi estudio* (1929) **(fig 2.7, 2.9),** donde la resolución visual sigue apelando a contenidos sobre la memoria o los afectos. Esto último refiere a formas de tomar lo explícito y convertirlo en metáfora potencial de lo que Pallasmaa (2013) en su documento L*a imagen corpórea*, indica como "no representacional" y por lo tanto existencial (p.65)

Tomando en consideración lo anterior y por tanto, las cualidades subjetivas y poéticas que se desprenden de la fotografía pese a que no se alteren elementos de la composición, es referente el **estilo formal en el que se representa un fragmento del objeto afectivo de la experiencia.**



Fig. 2.6. *Finale.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1928.



Fig. 2.8. *Fruit Basket.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1931.

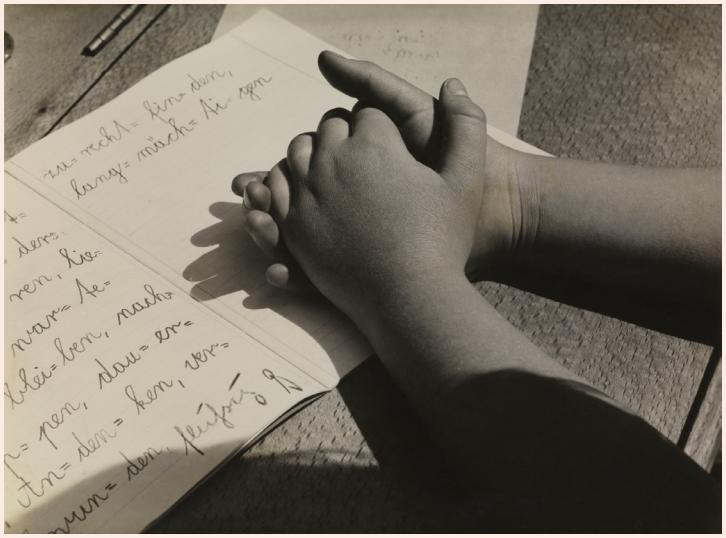


Fig. 2.7. *Las manos de un niño.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1928.



Fig. 2.9. *Vista desde la ventana de mi estudio.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1929.

2.2.2. Autobiografía (1980) por Sol LeWitt

El trabajo que conforma este archivo visual de LeWitt es un **aporte conceptual** al proyecto en cuestión. Como se ha descrito, una de las bases de *Lo que habito* consiste en el registro de lo cotidiano a través de la fotografía de fragmento y la articulación de estos documentos en un archivo visual que sea metáfora de un aquí y ahora significado de una manera particular.

En *Autobiografía*, LeWitt registra minuciosamente los espacios y objetos de su lugar de residencia en Nueva York; como artículos y fotografías viejas **(fig. 2.10)**, conectores, libros **(fig. 2.11),** insumos para la cocina **(fig. 2.12),** entre otros. Esta compilación fotográfica de lo cotidiano se organiza por temas de lo fotografiado, y se socializa mediante un libro de 130 páginas, cada una sin numerar y con una retícula de nueve fotos de tamaño cuadrado. Es así como el artista crea una especie de autorretrato metafórico, partiendo del registro prácticamente taxonómico de su espacio habitado; **los objetos (lo impersonal) son los que discursan por el sujeto (lo personal);** presentan al sujeto, al ser articulado. Como indica Anna María Guasch cuando se refiere al artista en su libro *Autobiografías Visuales*: "Lo importante en este caso no es una imagen en concreto, sino la conexión entre todas ellas... la multiplicidad en la que se esconde el artista." (Guasch, 2009, p.68).

La repetición aquí genera tanto familiaridad como impersonalidad, siendo que este juego tenso discursa de una comprensión singular del espacio y por tanto de lo vivido. La práctica de **documentar lo habitado y presentar esa cotidianidad fragmentada y desjerarquizada, se toma como referente para remitir al acto de construir y reconstruir la experiencia en torno a lo vivido.** Si bien este artista se sirve de composiciones meramente documentales, la intención de este proyecto es configurar un estilo fotográfico cuya sintáctica se encuentre más cerca del referente de **Aenne Biermann**, y el trasfondo conceptual o intencional, más asociado a LeWitt.



Fig. 2.10. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Objeto viejos. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm

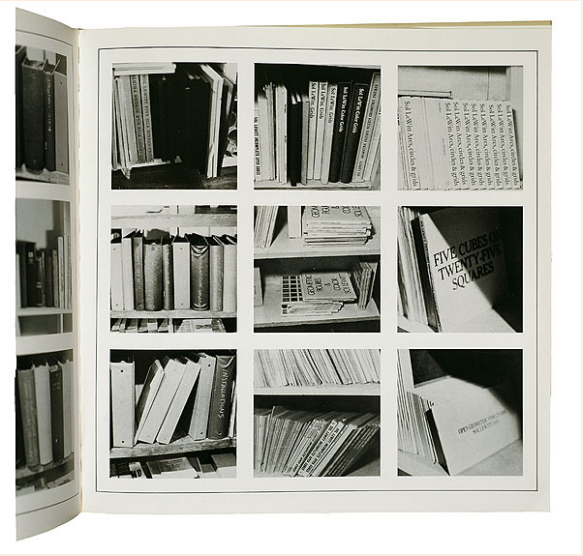


Fig. 2.11. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Libros. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm



Fig. 2.11. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Insumos de cocina. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm

2.2.3. Jardín corporal (2007) por Karla Solano

Karla Solano utiliza fragmentos como punto de partida en la creación de piezas que se vinculan con su cuerpo, entendiendo este último como lugar de su autonomía. *Jardín corporal* **(fig. 2.12)** interesa especialmente desde su **abordaje pragmático.** Desde un enfoque autoexploratorio, la artista costarricense toma múltiples imágenes de su cuerpo y las expone a modo de mosaico, abarcando toda una pared del lugar expositivo. En la pieza, cada imagen presenta una escala mayor que la dimensión original de su sección corporal registrada; esta hiperbolización de lo privado remite a la expansión, toma de lugar o puesta en valor de lo fotografiado en medio del espacio público, además de poner en tensión y cuestionar los límites entre ambos escenarios. Las imágenes más que detenerse en la indagación técnica, se concentran en mostrar con gran detalle el registro, y en ser insumo para dialogar en conjunto, de manera que se hace **referencia a significados articulados y no aislados.**

Para efectos de esta investigación, la exploración de técnicas fotográficas se orienta igualmente, hacia cómo estas enriquecen el diálogo entre representaciones, además del uso de documentos fotográficos no aislados, sino como recurso para articular archivos visuales. Interesa también la configuración de imágenes metonímicas que refieran a lo personal y su inserción en el espacio formal. En este caso y alejándose de la estrategia conceptual de la artista, se pretende abordar también lo personal a través fragmentos fotográficos ligados a lo privado, más esto a través de registros de sentires -mediante el texto-, lugares y objetos cotidianos; es decir, sin que el eje discursivo sea la corporalidad fragmentada.



Fig. 2.12. *Jardín corporal.* Karla Solano. Instalación fotográfica. 2007.

2.2.4. Historias de Aprendizaje (2014) por Voluspa Jarpa

De la labor de Voluspa Jarpa se toma de referencia *Historias de Aprendizaje* **(fig. 2.13)**, tomando como criterio la **elección sintáctica y pragmática,** además de los mecanismos para generar de interacción entre objeto-sujeto y espacio. Presentar documentos escritos a modo de archivo visual responde o a los intereses presentes en *Lo que habito.*

La artista reúne una serie de registros confidenciales finalmente liberados por la CIA en relación con la dictadura en Chile durante la segunda mitad del siglo XX. Mediante el uso del material traslúcido, la superposición entre documentos y la suspensión de estos en un gran espacio, la artista crea un archivo atravesable en el que se juega con la densidad y el vacío. El contenido de los documentos expuestos es legible en algunos casos, más no en todos, siendo que pese a que se puede dirigir una atención individual hacia cada parte, prima cómo estos aportan a la obra como conjunto articulado. En ese sentido, mediante la **lectura fragmentada de información que alude a una memoria,** se pone en tensión el escenario público, histórico y objetivo con el privado, "oculto" y subjetivo. Interesan además las decisiones formales como la repetición para conformar la instalación, cuyos módulos pueden convertirse en metáfora de piezas de lo vivido.

Si bien existe un componente político al relacionarse con temas como la autonomía y lo privado en el espacio formal, en este proyecto no se pretende construir soluciones visuales que remitan a la denuncia. En su lugar, el ejercicio de enunciar lo subjetivo y afectivo es el componente que pone en discusión un posicionamiento distinto en relación a un sistema normativo.

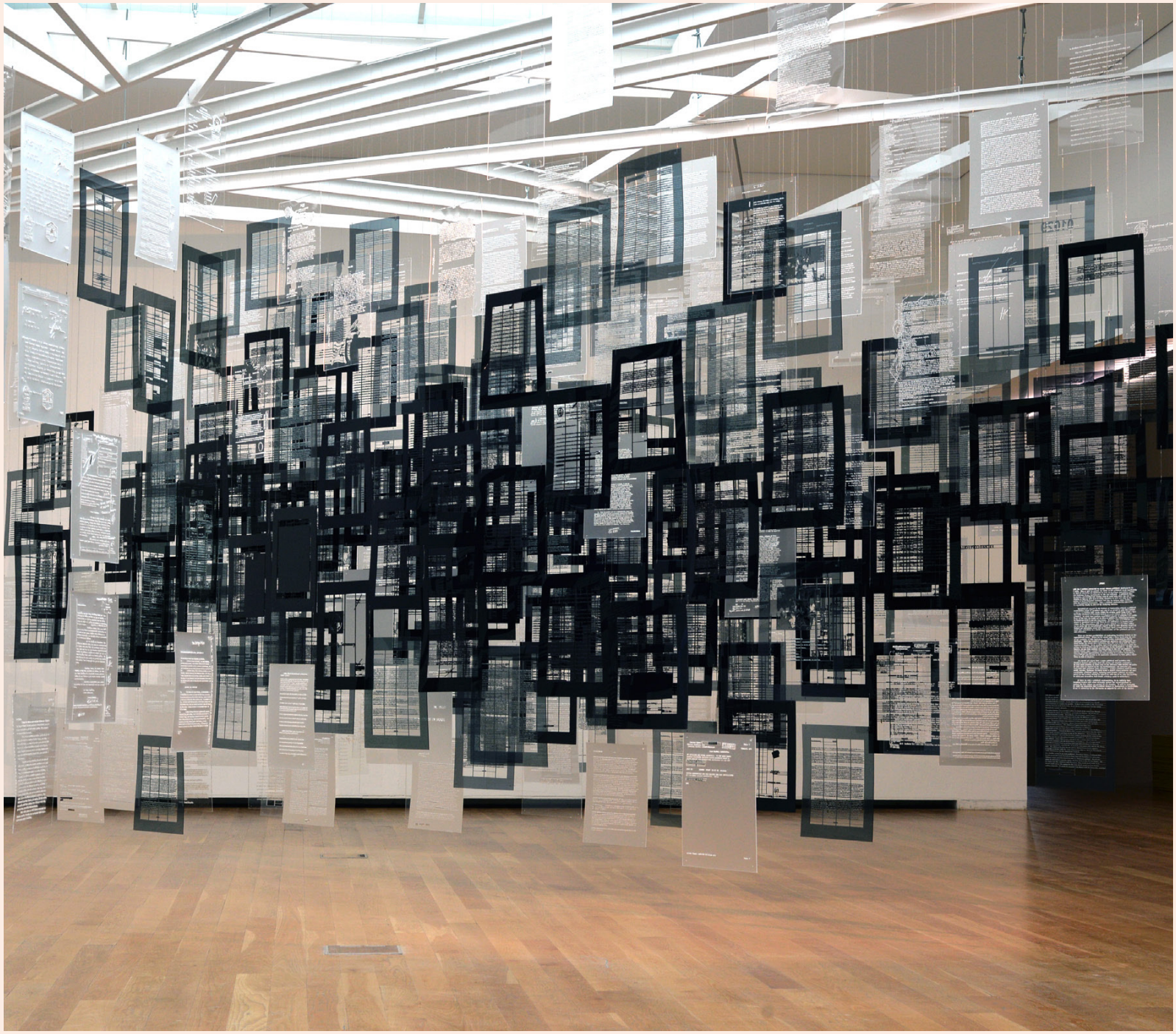


Fig. 2.13. *Historias de Aprendizaje.* Voluspa Jarpa. Instalación: 520 placas de acrílico cortado láser y cable de acero. 2014.

PARTE 3. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

“Es a mí a quien conozco y son mis experiencias las que me atraviesan. Hablo de mí porque es la verdad que me surge, y porque el arte a pesar de todas las discusiones sobre su función, me ha salvado la vida muchas veces.”

- Del texto autorreflexivo: En mi interior.

Este apartado contiene la estructura teórico-conceptual que se genera alrededor del proyecto. Presenta cuatro ejes en los que, basados en los referentes académicos y artísticos, así como en las formas propias de comprender la experiencia, analiza y **configura el pensamiento crítico sobre el que se genera el corpus de obra.** El primer eje se remite a lo filosófico-conceptual, el segundo y tercero al enfoque en torno a la sintáctica, mientras que el último realiza un abordaje justificando el método pragmático con el que se socializa la producción visual.

Cabe mencionar que el objetivo en esta sección es la comprensión de **cómo la perspectiva fenomenológica atraviesa todas las vertientes del trabajo.** En ese sentido, aunque se construye un análisis conceptual, los aspectos relativos a la semántica concreta en la resolución de cada pieza se basa en experiencias personales y afectivas interpretadas por la subjetividad. La inquietud se encuentra lejos de comentar teórica o contextualmente eventos o significados propios de la experiencia, por lo cual no son sometidos a abordajes de esta clase y el análisis se mantiene alrededor de los mecanismos, técnicas y conceptos de los que se sirve esta propuesta para finalmente, realizar una articulación visual de aspectos vividos.

3.1. HABITAR EL HOGAR:

Metáfora de la experiencia de mundo

Las metáforas permiten significar y evidenciar la manera de relacionarse con el medio de existencia. Como metáfora, habitar el hogar tiene que ver con la manera particular de experimentar la realidad a través de la construcción propia de sentidos en torno a esta. Bachelard (2000) en *La poética del espacio* indica: "La casa es nuestro rincón en el mundo. Es... nuestro primer universo" (p.28). En un sentido fenomenológico, **el hogar representa un mundo permeado por la visión subjetiva de cada ser,** siendo habitado desde la integración de sentidos y significación de afectos, memorias, deseos, sueños y emociones: una relación entre experiencias de la experiencia.

Habitar el hogar se relaciona con cómo la experiencia es vivida a través del cuerpo y los sentidos, cómo el espacio se expande hasta lo íntimo y subjetivo; y cómo las proyecciones de dicha interacción dialogan con otras en el mundo: el hogar es extensión corporal, entendiendo el cuerpo como ente que trasciende lo tangible. Dicha configuración compuesta supera lo racional y es en parte resultado de una experiencia de intimidad o cercanía con lo habitado. Bachelard indica también: "Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse" (*Ibid*. p.27). **En ese sentido, puede decirse que el hogar como experiencia, además de ser constelación de lo vivido, refiere a lo conocido, cálido, íntimo y afectivo;** la sensación de hogar como una especie de estado confiado de desnudez (Pallasmaa, 2005, p.59).

Si desde perspectivas filosóficas como la de Jean-Luc Nancy la imagen proyecta, extiende, es fragmento y experiencia relacional de una forma de interactuar y comprender la realidad, el hogar representa de alguna manera esto mismo: un espacio de encuentro; entorno con huellas de una forma específica de existir. Parafraseando a Pallasmaa (2016), lo que habitamos en lo cotidiano discursa más de nuestra forma de entender el mundo que las explicaciones sobre nuestra identidad (p.71). Habitamos un hogar material e inmaterial en el que **los objetos, espacios, pensamientos, sentires y actitudes hablan del sí mismo tanto como el cuerpo.**

Como lugar e imagen, el hogar es archivo de lo personal: colecciona, extiende y resguarda un conjunto de elementos relativos a lo identitario, el cuerpo y la memoria, que se construyen de experiencias individuales y colectivas, pero que finalmente son interpretadas desde el sí mismo (*Ibid*, p.98). Desde este enunciado puede comprenderse entonces que, si se dispone un corpus de obra que discurse sobre lo íntimo, el espacio que lo alberga se convertiría en domicilio de dichas imágenes; en archivo de fragmentos personales. **Entrar en el espacio expositivo sería en ese caso, ingresar, habitar y experiementar un hogar;** intimar con una experiencia de mundo significada.

3.2. DISEÑO GRÁFICO:

Medio artístico y autobiográfico

Como parte del compendio de medios que ofrece la visualidad, el diseño gráfico puede ser utilizado como recurso visual subjetivo y artístico, de manera que sus expresiones respondan a intenciones autónomas, más que a necesidades funcionales ajenas.

Más allá de la discusión sobre el carácter artístico del diseño gráfico, ciertas perspectivas de las artes son aplicables al mismo. Anna Calvera en su libro *Arte ¿? Diseño* (2003) hace hincapié en la recurrencia del diseño de traspasar las barreras en búsqueda de mayor expresividad y la autorreferencialidad. "¿Hay algún diseño que pueda resolver cuestiones íntimas y personales, necesidades particulares y personales...?", indica en *De lo bello de las cosas* (2007, p.27). Si se parte de que toda forma de expresión visual se encuentra impregnada de experiencia y subjetividad, el carácter sensible -**el gesto, según Nancy- en el diseño gráfico, al igual que el resto de las áreas de la comunicación visual, existe;** y lejos de ser una barrera por su controversia, las herramientas técnicas y conceptuales del área permiten formas representacionales y simbólicas que nutren sustancialmente este proyecto.

Partiendo de que el lenguaje es uno de los varios elementos con los que cada persona crea intercambios con el mundo (Pallasmaa, 2016, p.25), el empleo autónomo de recursos técnicos que son familiares -es decir, pertenecientes a lo vivido- consiste en una manera más de discursar y enunciarse sobre cómo se crean y comprenden relaciones en este caso, entre el ser y una disciplina que ha sido experimentada, y cómo la misma funciona para abordar otras significaciones alrededor de lo vivido. En otras palabras, **utilizar herramientas del diseño gráfico para discursar sobre la forma propia de ser-en-el-mundo es un modo de reconstruir una mirada autónoma sobre este,** trascendiendo el rol cultural, social y económico al que tradicionalmente ha sido asignado.

Como parte del acto creativo -en el que desde visiones como las de Nancy y Pallasmaa, se borran los límites entre el ser y el mundo- y de los elementos que conforman al estadio de la experiencia, el diseño gráfico no puede verse desligado de la vida, ni por lo tanto de lo subjetivo. La generación de imágenes poéticas y afectivas desde esta área consiste en una **exposición personal que la reinterpreta** y puede ser invitación a otros caminos para reflexionar sobre la misma: la enunciación personal sobre este medio propone otras formas de experimentar el diseño gráfico.

Considerando las variables del área -como disciplina que satisface necesidades comunicativas según una postura tradicionalmente avalada como la de Frascara (1988)-, si el producto se convierte en la obra, el cliente en la persona creadora de imágenes y la necesidad es la expresividad, **se pueden contar verdades subjetivas y autorreferenciales desde el diseño gráfico.**

3.3. FOTOGRAFÍA Y TEXTO:

Archivo de fragmentos de la experiencia

Los objetos hablan más de lo que evocan que de sí mismos. ¿Qué conservamos? ¿Por qué? ¿Por cuánto tiempo? La creación de archivos y documentos de la experiencia va más allá de lo casual. Estos según Anna María Guasch (2011) son respuesta al deseo de mantener la memoria sobre un elemento de la experiencia, y como fragmentos dinámicos del tiempo, pueden reorganizarse con el fin de crear narrativas diversas (p. 27). La lectura de una imagen como memoria viva en diferentes contextos a nivel macro y micro -es decir, "épocas" o subjetividades- significa una **dialéctica entre tiempos aparentemente dispares,** siendo que el esta trasciende la linealidad (Huberman, 2009).

Tan variable como lo es la interpretación de una experiencia lo es la forma de registrar vestigios de la misma. El registro al igual que la aproximación con el mundo, no es imparcial; es comprensible que cuando se documenta lo vivido solo es posible recopilar fragmentos de dicha experiencia irrepetible. Estos dan información sobre la forma propia de entender y de interactuar con el mundo. **Se documenta lo que se cree valioso,** siendo que la subjetividad sugiere qué es importante; qué merece la atención en el presente para ser revivido como memoria en el futuro, y de qué manera se propone su revisión.

La fotografía y la escritura se han vinculado al archivo desde su existencia. Desde la perspectiva de Guasch (2009) los documentos presentan tanto contenido informativo como afectivo, y **la cámara** concretamente por sus cualidades **sugiere desde el principio un registo segmentado**, por lo que a través del visor debe seleccionarse el fragmento del espacio experimentado al cual se le pretende conferir valor (p.74). La imagen que resulta supera lo anecdótico, se trata de un testimonio sobre cómo algo es percibido. Parafraseando otro documento de la autora, la persona fotógrafa realiza un ejercicio de antropología sobre su realidad, representando cómo se vincula su Yo con el entorno (Guasch, 2011, p.29).

Como fragmento, los documentos fotográficos y textuales son rastros significados -esenciales según la subjetividad- de lo vivido; y **por su carácter incompleto, presentan alto poder evocativo,** sea para referirse a un lugar, evento o sujeto (Pallasmaa, 2018, p.19). Su articulación desde lo personal consiste en la presentación de un archivo visual, **que a su vez funciona como collage arqueológico de la experiencia subjetiva.** Los fragmentos de una muestra archivística son entonces, visores que al mismo tiempo reúnen, dispersan y configuran universos interpretados sobre lo vivido. Esto provoca el crecimiento de un rizoma atemporal, ya que se yuxtapone material "pasado" y se pone el diálogo con el presente; activándolo y dándole lugar en el ahora cada vez que es leído (*Ibid*. p.25).

Si para Jean-Luc Nancy la imagen condensa un fragmento de un universo subjetivo, **la fotografía y la escritura son en este proyecto el medio para hacer persistir dicha forma de subjetividad**, el punto de partida para presentar huellas de un momento de la experiencia. Provenientes de diferentes sub-contextos a pesar de su carácter autobiográfico, su rearticulación no lineal da paso a que las partes asuman "significados a través del contexto y el diálogo con otros fragmentos e imágenes." (Pallasmaa, 2014, p. 87).

3.4. INSTALACIÓN:

Un aquí y ahora autorreferencial

La imagen puede funcionar como huella de la experiencia, como implosión del tiempo que se habita y como espacio de intersubjetividad. En este proyecto, la creación de imágenes autorreferenciales en torno a la metáfora del hogar resulta en una condensación de la experiencia, y la instalación como configuración pragmática representa una manera de situarla; puesto que esta última **implica el uso de un espacio concreto como contexto.** Socializar *Lo que habito* mediante la instalación reafirma el carácter de intercambio entre subjeto-objeto-espacio que gesta el proyecto; permite tanto materializar un aquí y ahora, como invitar a la reflexión sobre una forma de comprender lo habitado. Esto alude a la co-presencia a la que se refiere Nancy a lo largo de su documento, donde cada ser, su entorno y significados particulares cohabitan y mantienen contacto plural con los demás. En este caso se pretende crear un espacio de interacción entre imagen, espacio, público y sus subjetividades, autora y sus subjetividades, que posteriormente pueden derivar en más correlaciones o caminos de significación.

Es importante resaltar el arte como fenómeno social, donde **el público activa y construye también la experiencia artística.** Parafraseando a Bourriaud (2006), las formaciones -imágenes dialécticas- surgen de encuentros y no de la paralela homogeneidad (p. 25). El espacio instalado permite "ingresar" a las imágenes, su articulación posibilita conexión de fragmentos compuestos a partir de otros, generando un universo expansivo a partir de una propuesta o estímulo.

La presentación de un archivo desplegado y al mismo tiempo articulado presenta una alternativa visual para acercarse a los documentos, tal y como sucede con el referente artístico de **Voluspa Jarpa.** La instalación de un archivo no solo permite "sustituir la noción lineal de la historia por una dialéctica" (Gusach, 2011, p.23); sino que también permite **estar dentro del archivo.** Diferenciándose de un acercamiento no inmersivo entre el ser y el conjunto documental; el archivo se vuelve parte del mundo al disponerse en el espacio, el público ingresa en él al aproximarse; y **tanto cuerpo físico, archivístico y espacial se insertan, experimentan e intercambian material e inmaterialmente en lo que Pallasmaa llama "la carne del mundo".** (2018, p.113). "Experimentar un lugar es un intercambio", indica sobre este habitar plural; "entro en el espacio y el espacio entra en mí" (Pallasmaa, 2016, p.98)

Como se ha mencionado a lo largo de estas páginas, destaca que la imagen se comprende como retazo abierto de la experiencia, fragmento de un mundo subjetivo efímero, y muestra de **una verdad relativa que no pretende imponerse, sino mostrarse;** de manera que el carácter temporal y situacional de la instalación termina de ser una estrategia pragmática de gran valor para la propuesta.



BITÁCORA

Registro del proceso creativo

Como se indicó con anterioridad, esta gran unidad **sistematiza el trabajo práctico y técnico que surge de la relación con lo conceptual.** En un primer apartado se compilan la serie de exploraciones que muestran sugerencias de posibles caminos hacia soluciones plásticas de este trabajo; todas siempre contemplando procesos intuitivos y no solo la respuesta a enunciados teóricos. En una segunda sección se detalla la realización técnica y conceptual de las piezas finales que componen *Lo que habito;* y una tercera sección consiste en lo relacionado a la socialización del proyecto, como lo es el montaje y registro del evento expositivo.

A nivel metodológico, se prima en cada sección y sus componente, una espacie de ciclo que pasa por la exposición de un material o ejercicio, su análisis ligado a lo conceptual, una **toma de decisiones que contemplan lo técnico y lo subjetivo,** y nuevamente, otra exposición de material que de continuidad o amplíe el desarrollo de lo concluido previamente. De esa manera hasta llegar a la propuesta final.



PARTE 4. RECOPILACIÓN EXPLORATORIA

"... pero más verdad es que soy yo la que todo el tiempo se ha escondido detrás de esas imágenes."

- Del texto autorreflexivo: En mi interior.

En este apartado se detallan una serie de ejercicios relativos a **posibles caminos para la resolución plástica del proyecto.** Estos contemplan una primera fase en la que se juntan registros visuales vinculados a la experiencia afectiva y cotidiana, así como una revisión de textos autobiográficos de la misma índole; además, al tratarse de una propuesta instalativa, aquí se contempla también un estudio de cualidades del espacio expositivo.

Por otro lado, en la segunda fase se exploran y analizan a nivel técnico y conceptual algunas posibilidades materiales para presentar los documentos obtenidos en la recopilación. Ambas etapas se ejecutan tomando en cuenta el enfoque metodológico que dirige la investigación, por lo que además de considerar las variables objetivas en el registro y exploración, **se contemplan aspectos intuitivos.** Al tratarse de un apartado cuyo fin es la práctica investigativa, mientras se llevan a cabo las tareas, es necesario "tener siempre en mente las preguntas de la investigación (que funcionan como timón del trabajo), pero a la vez tener la suficiente flexibilidad para acoger aquello que surge desde la práctica." (Contreras, 2013, p.78).

4.1. RECOPILACIONES

4.1.1. Registros fotográficos de lo cotidiano

Se lleva a cabo un trabajo de campo cuyo objetivo es fotografiar partes de lugares, objetos y personas de la experiencia propia, comprendiendo que el registro es siempre fragmentado e imparcial debido al carácter experiencial de lo vivido. Pallasmaa hace referencia a Joseph Brodsky cuando describe cómo el espacio y los objetos brindan información sobre la persona o personas vinculadas a los mismos (Pallasmaa, 2016, p.71). Si lo anterior hace hincapié en que las partes hablan un todo, a nivel plástico el uso de la sinécdoque o metonimia potencia el enunciado. En ese sentido, se realizan composiciones más cercanas a lo macro.

El interés en este ejercicio radica en el estudio sobre el vínculo emocional y afectivo entre el yo y el objeto/sujeto de la experiencia, siendo el fragmento macro de nuevo, una potencial metáfora discursiva de profundidad. Asimismo, se toman de referencia las imágenes del antecedente visual de **Aenne Biermann (figs 2.6 - 2-9),** de manera que la subjetividad queda implícita en la elección del encuadre y no en la alteración de los objetos que conforman la fotografía, ya que la práctica se centra en registrar elementos de la experiencia sin salir de esta y sin modificar cómo se presenta la misma.

Posterior a una selección en la que se descartan imágenes con problemas técnicos como enfoque o exposición, y la inclusión a este archivo de fotografías realizadas en los años 2020 y 2021 cuyo abordaje conceptual y formal responde a las mismas intenciones; queda dispuesto un banco de **496 imágenes editadas** en las que se ajusta la exposición, el contrate de luces, se acentúan ciertos matices y texturas. Las elecciones en este proceso de postproducción también hacen referencia a lo subjetivo, ya que se destaca lo que a nivel personal tiene importancia simbólica o afectiva.

En la **figura 4.1** se observan algunos ajustes de temperatura, luces, sombras y textura realizados a la imagen, utilizando Adobe Lightroom. En la **figura 4.2** y **4.3** se compara el antes y después de una edición; y en la **página 44** se dispone un QR para acceder al archivo completo de imágenes editadas y exportadas.

Resolución técnica

Pese a dedicar equipo adecuado para el registro, ciertos espacios de recopilación se dieron de forma espontánea, siendo consecuentes con el carácter experiencial del ejercicio. En ese sentido, un pequeño porcentaje del banco de imágenes se obtuvo utilizando una cámara teléfono inteligente, con resultados de calidad buena.

Herramientas técnicas para fotografías:

- Cámara Nikon D3500, lente de 35-55mm, lente 75mm, lente macro 28-70mm.
- Cámara Sony a6300, lente Sigma 18-35mm.
- Celular Samsung Galaxy S20 FE, modo Pro.
- Celular Samsung Galaxy S8+, modo Pro.

ISO, tiempo de exposición, obturación

- Variable debido a los espacios de luz no controlada.

Formatos de fotografías originales:

- NEF y ARW: calidad máxima, 6000 x 4000px
- JPG: calidad máxima, 6000 x 4000px
- JPG: calidad buena 1080 x 1920px

Edición: Adobe Lightroom

- Se sobreexponen la imágenes subexpuestas.
- Se destacan las texturas y el contraste de la luz.
- Se altera el recorte, tono, temperatura y matices a partir de la subjetividad afectiva con lo fotografiado.

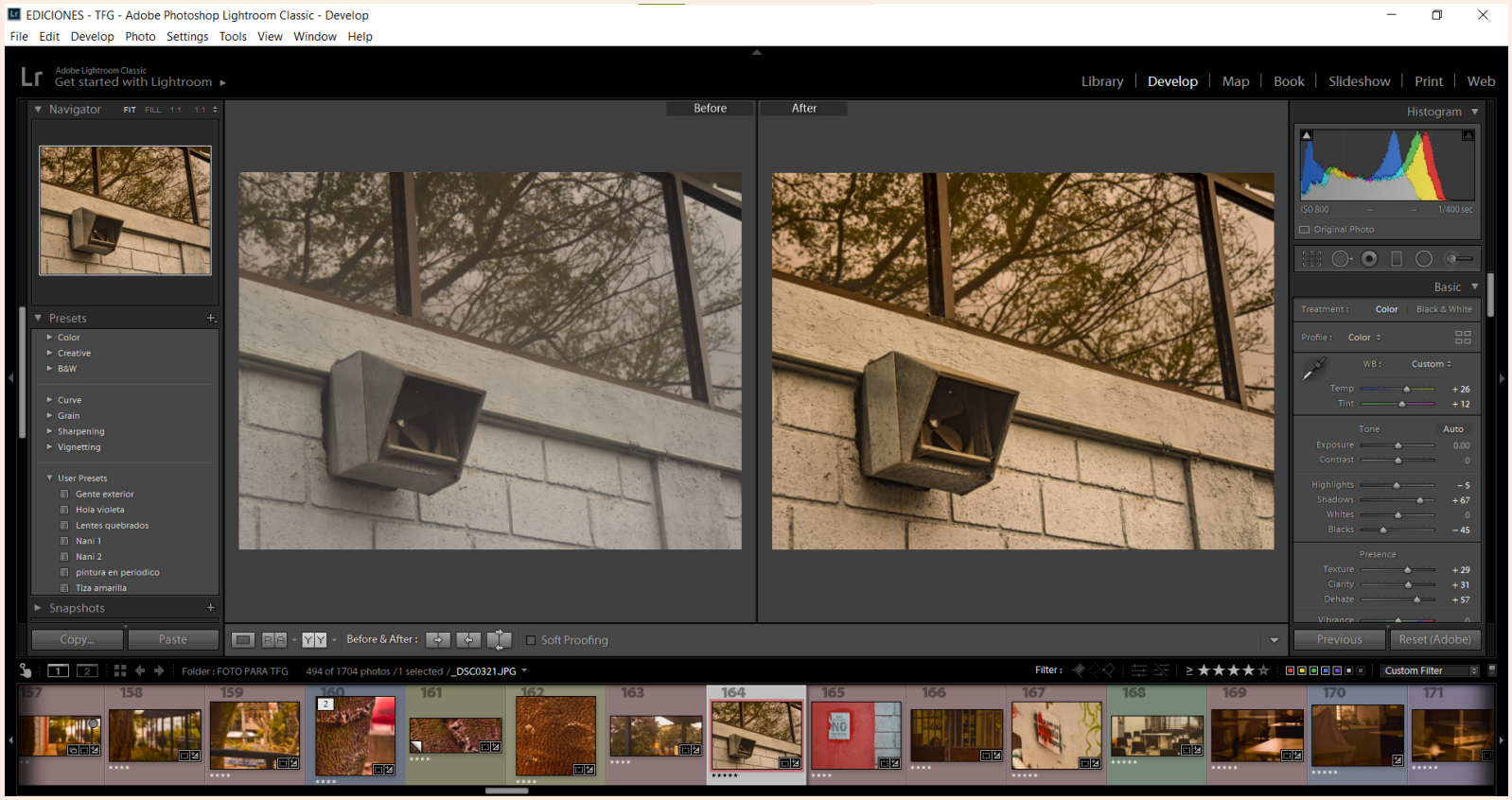


Fig. 4.1. Edición de fotografía en Adobe Lightroom. Fotografía con Nikon D3500, lente macro 28-70mm. Exposición 1/400s. ISO-800



Fig. 4.2. Fotografía antes de la edición. Nikon D3500, lente macro 28-70mm. Exposición 1/800s. ISO-400



Fig. 4.3. Fotografía después de la edición. Exportado JPG, 3063 x 2297px

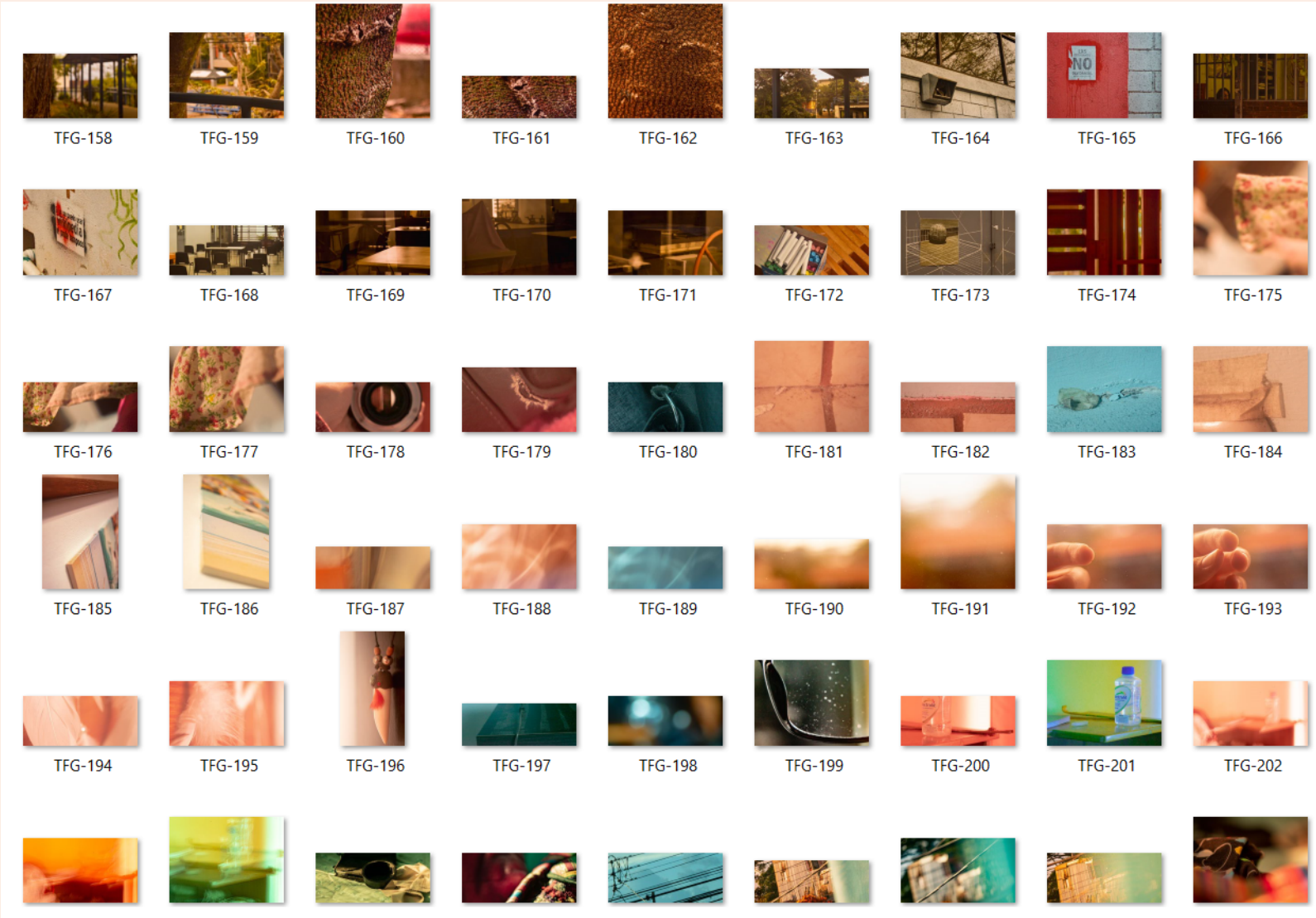


Fig. 4.4. Vista de miniaturas en JPG de las imágenes editadas y exportadas.

Archivo fotográfico completo

4.1.2. Recuperación de textos personales

Paralelo a los registros fotográficos se realizan una serie de **textos personales asociados al trasfondo subjetivo de este proyecto**, de los cuales se rescatan esencialmente dos. Si bien existe una problemática general relacionada con lo colectivo que fundamenta esta investigación, siguiendo postulados de los referentes académicos que aquí han sido analizados y articulados, la escritura autobiográfica y su inclusión al trabajo responde en primer lugar, en muestra explíticta de cómo el arte se inscribe siempre en la experiencia. En segundo lugar, esta acción es relevante en tanto enuncia y precisa cómo el tema en cuestión tiene lugar en la propia carne, consciencia y subjetividad. Los extractos que se muestran a continuación brindan un panorama sobre cómo tema y *ser* se relacionan, mediante el discurso de **formas propias en las que se han construido significados de lo vivido en áreas como la identidad, los afectos, y el espacio.** Bajo cada uno se dispone un código QR con el cual se puede acceder a cada texto completo.

“En mi interior”: extracto del texto personal

...“Como muletilla condicionante me digo que capto imágenes que pasan desapercibidas, que noto lo que está oculto, y es verdad; pero más verdad es que soy yo la que todo el tiempo se ha escondido detrás de esas imágenes. Es inconsciente a nivel parcial, como si tratara de encontrarme o enunciarme por medio de representaciones extrañas y abstractas, a pesar de resistirme. **Eterno intento de revelar una esencia que no conozco completamente,** por encontrar significados, descubrir mi vínculo con lugares, personas, sentires, el mundo, la vida y conmigo.”...

Texto personal
“En mi interior“
completo

“Mi casa”: extracto del texto personal

... “Durante mi vida he ido recolectando pedacitos de ese lugar, de mí, y poco a poco los voy articulando. Las partes de la casa están repartidas en mi interior y exterior, **todo está allí desparramado, parece que a la espera de algo, de una acción.** En ocasiones pienso que esa disposición fragmentada y caótica responde a que las personas nos rompemos a veces... tal vez es más que al escondernos solo nos mostramos por medio de visores que limitan la percepción de un todo... o simplemente somos un conjunto de partes entrelazadas hasta el infinito.”...

Texto personal
“Mi casa“
completo

4.1.3. Estudio del lugar expositivo

Sala de exposiciones pequeña, 2do nivel, CCOM

A. Cualidades conceptuales

En el pasado el CCOM **(fig. 4.6)**, fue un centro educativo. Esto a nivel simbólico lo convierte en un conjunto de lugares cognitivos -aulas- en el que se han generado relaciones por la inclusión de fragmentos prácticos e informativos en la consciencia de quien se ha relacionado con dicho espacio. Es decir, como anterior centro de formación, **ha sido lugar para aportar sentidos generados de la experiencia, el presente y pasado;** siendo que todos estos componentes se ponen en diálogo con la subjetividad y pasan a formar parte de la red de significados de otro ser.

Como centro cultural en el presente, se puede comprender como sede de intercambios plurales más subjetivos, que son relativos a significados de vivencias particulares. **Sus múltiples salones se pueden entender como conjunto celular** que pone en interacción visiones de mundo múltiples.

Sobre la sala seleccionada (fig. 4.5), se destaca que esta es una de las células con menor frecuencia de uso. Poner la mirada subjetiva en esta para su activación -según lo que se ha abordado sobre Guasch- convertiría su uso tanto en una puesta en valor, como **un rescate del olvido de lo parcialmente desapercibido.**



Fig. 4.5. Sala de exposiciones pequeña, segunda planta del Centro Cultural Omar Dengo. Vista en planta. Plano facilitado por Angie Gutiérrez.

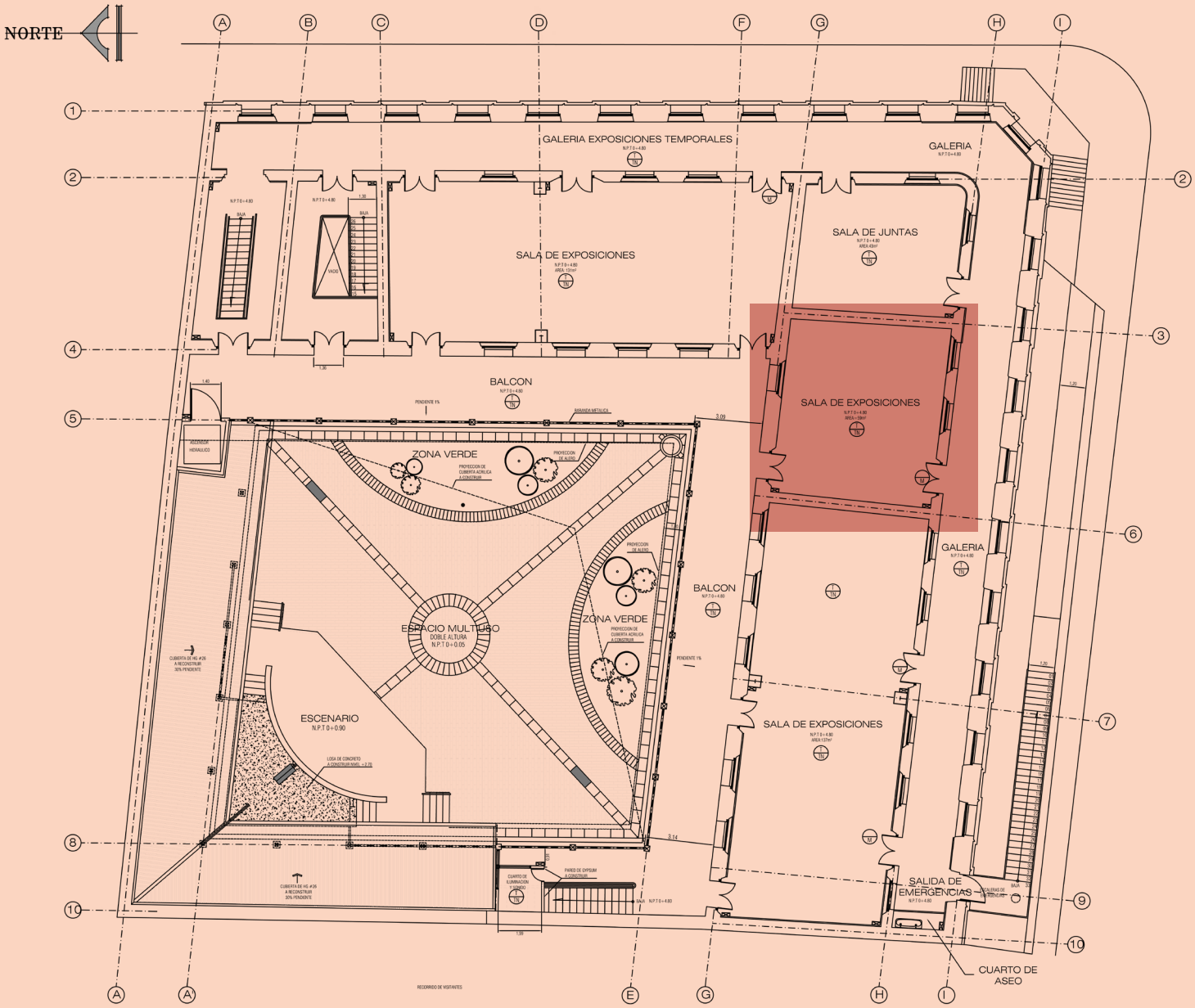


Fig. 4.6. Segundo nivel del Centro Cultural Omar Dengo. Vista en planta. Contextualización del espacio respecto a la Sala de Exposiciones pequeña. Plano facilitado por Angie Gutiérrez.



Fig. 4.7. Pared este, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM.



Fig. 4.8. Pared norte, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM.



Fig. 4.9. Pared sur, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM.



Fig. 4.10. Pared oeste, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM.

B. Cualidades materiales del espacio

Medidas:

8m x 7.5 x 4m.

Puertas:

Dos puertas doble hoja de madera en las paredes norte y sur, permitiendo entrada y salida sin desvíos en la dirección.

Ventanas:

- Tres ventanas dobles con picapote y abertura hacia el exterior del espacio.
- Pared norte (1),
- Pared sur (2)

Techo:

Tablilla blanca PVC.

Piso:

Tabloncillo de madera oscura.

Pintura:

- Color salmón en las paredes,
- Borde blanco en puertas y ventanas.

Otras cualidades:

- Rosetones simples sobre puertas y ventanas.
- Estructura de luces direccionables.
- Tomacorrientes en rodapié a cada 2m.
- Rieles de metal en todas las paredes.

Nota: Puesto que este primer acercamiento al lugar es exploratorio, el desarrollo sobre cómo se aprovechan cualidades materiales específicas de la sala, se realiza en apartados posteriores **(Parte 5).**



Pared este

Diagrama 1. Ubicación cardinal de las paredes, sala de esposiciones pequeña, segundo nivel del CCOM.

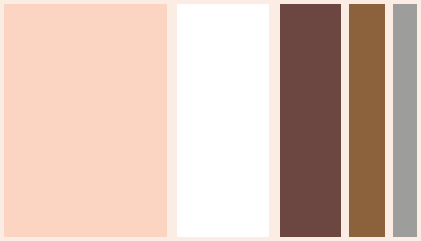


Pared norte





Pared sur



Paleta de color



Pared oeste

4.2. EXPLORACIONES

4.2.1. Prebocetos

De la figura 4.11 a la **4.15** se compila **la primera lluvia de ideas** en torno a soportes y disposiciones para articular los recursos de la fase **"4.1. Recopilaciones",** todas considerando entre verios puntos, lo relativo al concepto de collage según lo abordado en el eje teórico-conceptual **3.3. Fotografía y texto.** En esta serie de prebocetos se proyecta el uso de técnicas como impresiones en adhesivo sobre acrílico transparente, técnica *decoupage*, y entrecruzado con papel. Estas respectivamente como formas de explorar ideas como la exposición propia a través de la propiedad transparente, el desgaste o memoria, y la interconexión/tejido de lo vivido.

La mayor parte de las ideas fueron concebidas para una exposición de gran escala, con un nivel de complejidad técnica y elevado costo económico (fig 4.11) que no nutren conceptual ni matéricamente al proyecto. Es por esta razón que no se entra en detalle sobre los mismos, ya que pese a que constituyen un primer acercamiento, **en etapas posteriores se replantea la configuración de muchos de los objetos.**

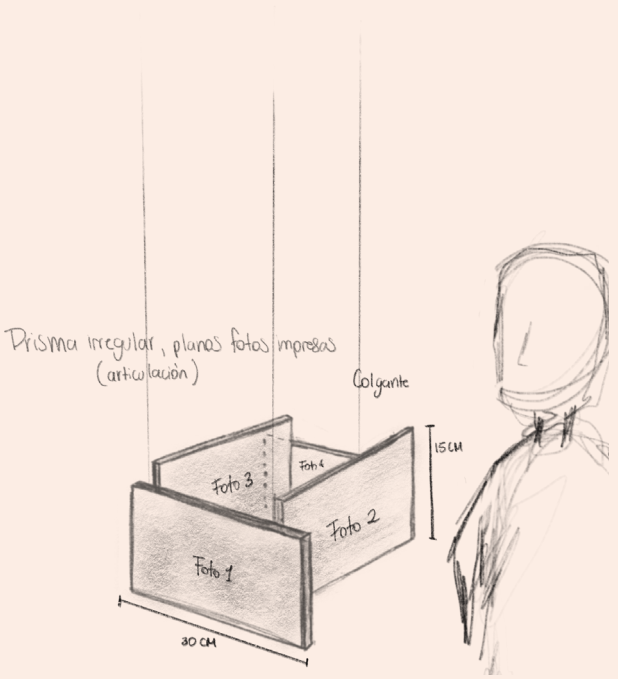


Fig. 4.12. Preboceto: Prisma de caras irregulares con impresiones fotográficas sobre acrílico transparente.

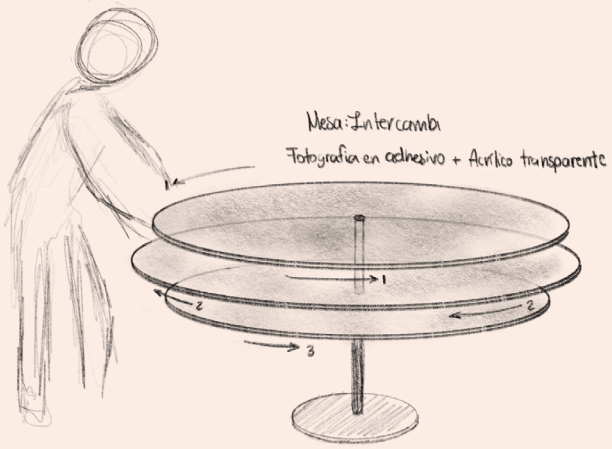


Fig. 4.11. Preboceto: mesa giratoria con de impresiones fotográficas adhesivas sobre acrílico transparente.

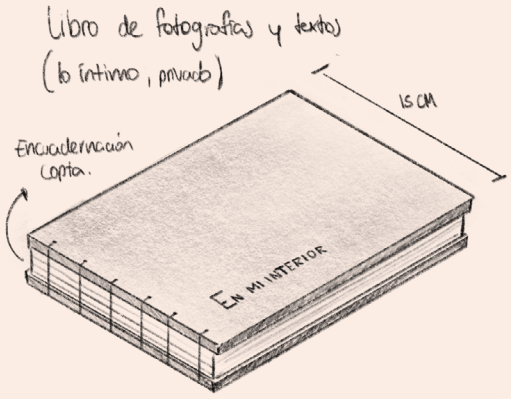


Fig. 4.13. Preboceto: libro de fotografías y textos autobiográficos, con encuadernación copta.

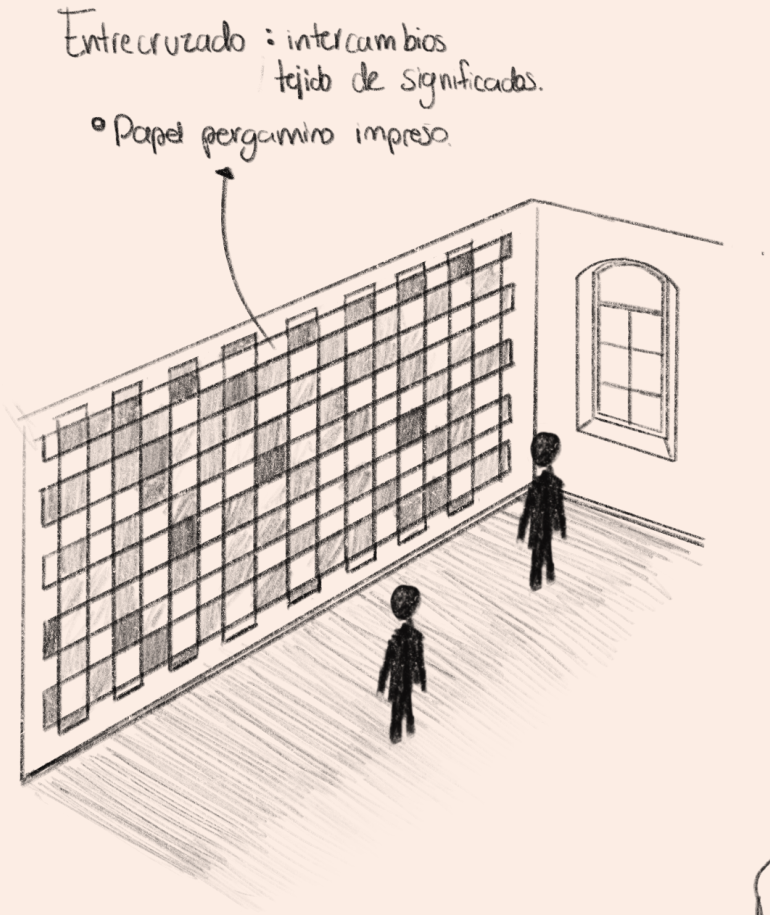
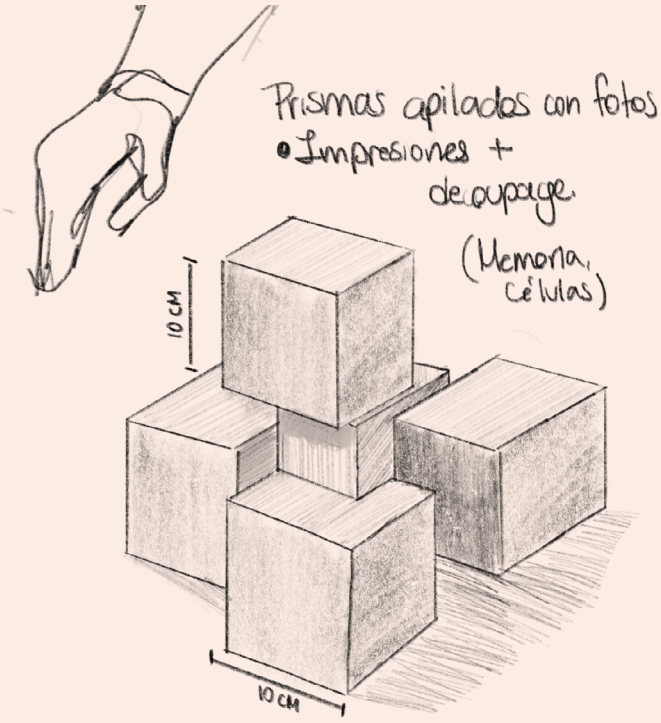


Fig. 4.14. Preboceto: mural fotográfico, entretejido. a partir de tiras de papel pergamino impreso con fotografías.

Fig. 4.15. Preboceto: prismas de madera con decoupage de fotografías impresas.



4.2.2. Soportes y materiales

Paralelo a los prebocetos se realizan pruebas técnicas vinculadas a dicha lluvia de ideas. La relevancia en esta fase yace en la solución sintáctica más que el contenido semántico, por lo que las observaciones de esta exploración se enmarcan principalmente alrededor de los **aciertos o desaciertos técnicos.** Las pruebas realizadas se detallan a continuación:

A. Entrecruzado con papel pergamino intervenido (70x100cm)

Basado en el preboceto de la **figura 4.14**



Fig. 4.16. Detalle de composición inicial.

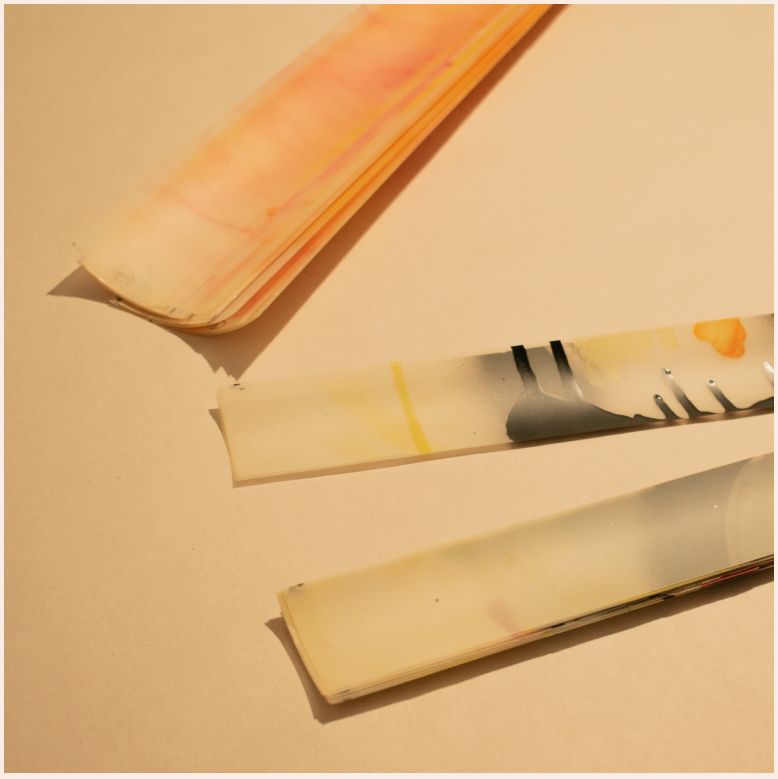


Fig. 4.17. Cortes de los pliegos o composiciones previas.

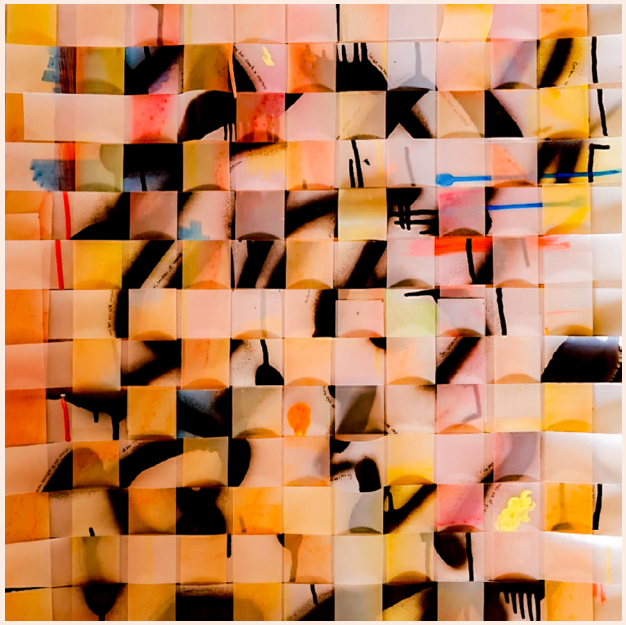


Fig. 4.18. Entrecruzado, vista general.



Fig. 4.20. Detalle acento del entrecruzado.



Fig. 4.19. Destalle de entrecruzado.

Material:
Tinta de color, tiza pastel, pintura en spray, plumilla. Papel pergamino como soporte.

Conceptos aludidos mediante la sintáctica:
Transparencia, cruce, articulación, collage.

Observaciones:

- El soporte es resistente y se adapta a la técnica del entrecruzado.
- No se justifica conceptualmente el uso de ciertos materiales en el soporte.
- Es necesaria la prueba con impresiones fotográficas para el seguimiento o descarte de la prueba técnica.

B. Entrecruzado con fotografías impresas sobre papel pergamino impreso 16x14cm

Basado en la **figura 4.14** y los resultados de la prueba de soportes y materiales **anterior (A).**

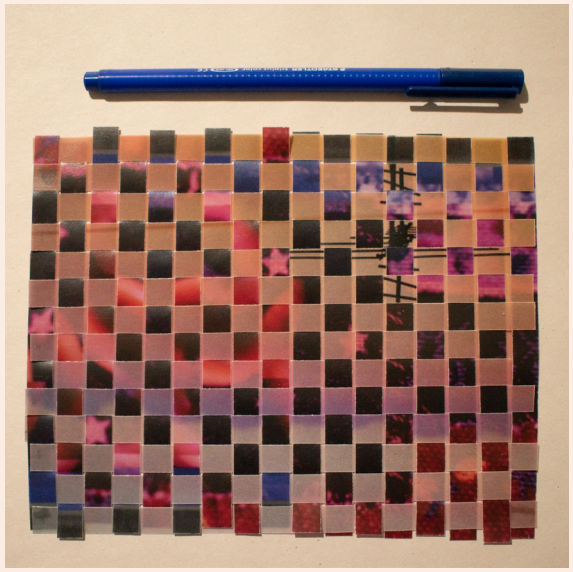


Fig 4.21. Entrecruzado impreso, vista general

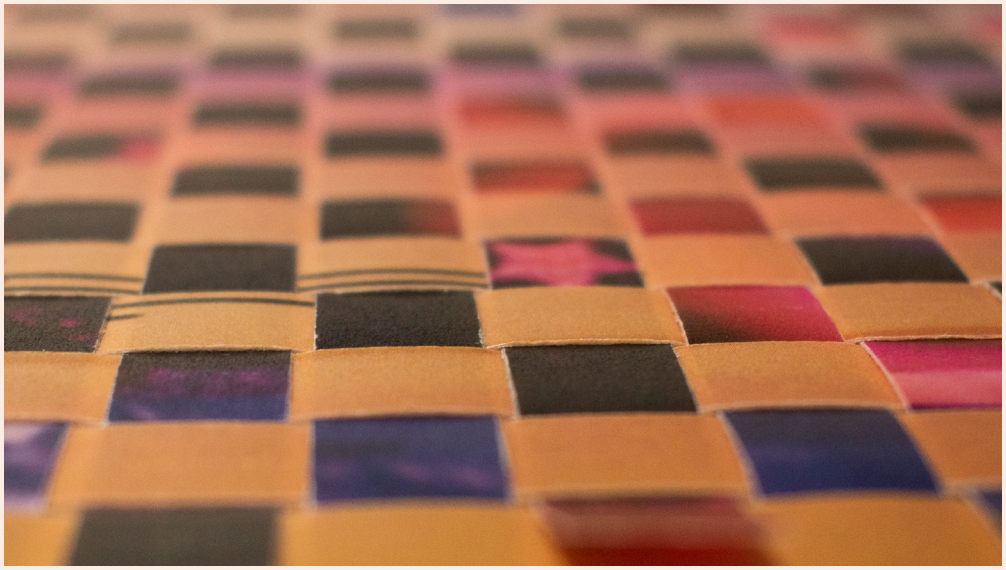


Fig. 4.23. Detalle del entrecruzado impreso.

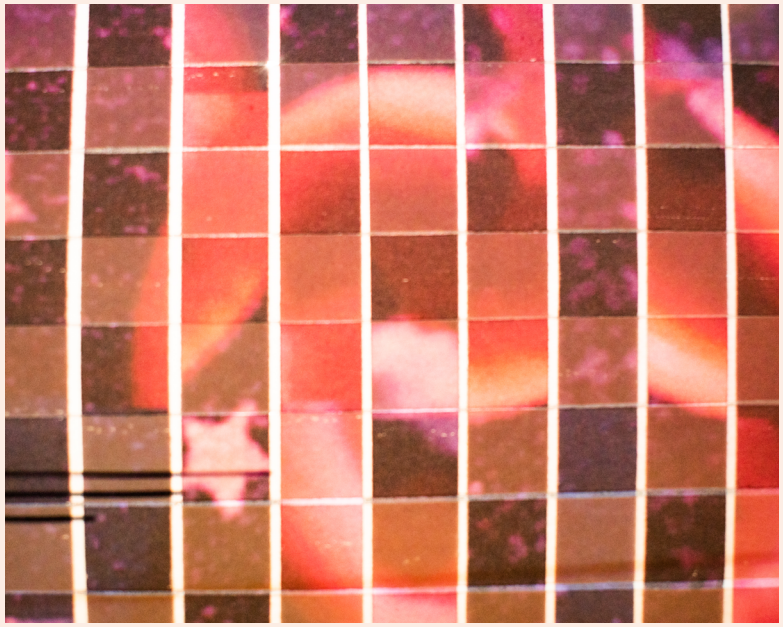


Fig. 4.22. Entrecruzado impreso contra luz

Material:
Impresión láser a color sobre papel pergamino.

Conceptos aludidos mediante la sintáctica:
Transparencia, diálogo, articulación, collage.

Observaciones:

- El nivel de iconicidad y tratamiento técnico desaparece al segmentar las fotografías en tiras.
- La calidad cromática de la imagen se observa únicamente contra luz (fig. 4.22).
- Se genera un alto contraste debido a la elección de fotografías, creando un efecto estilo ajedrez (fig. 4.23) que no favorece formalmente a la propuesta.

C. Transafer con thinner sobre papel pergamino y opalina

Alternativa de collage a partir de la transferencia para posible entrecruzado.

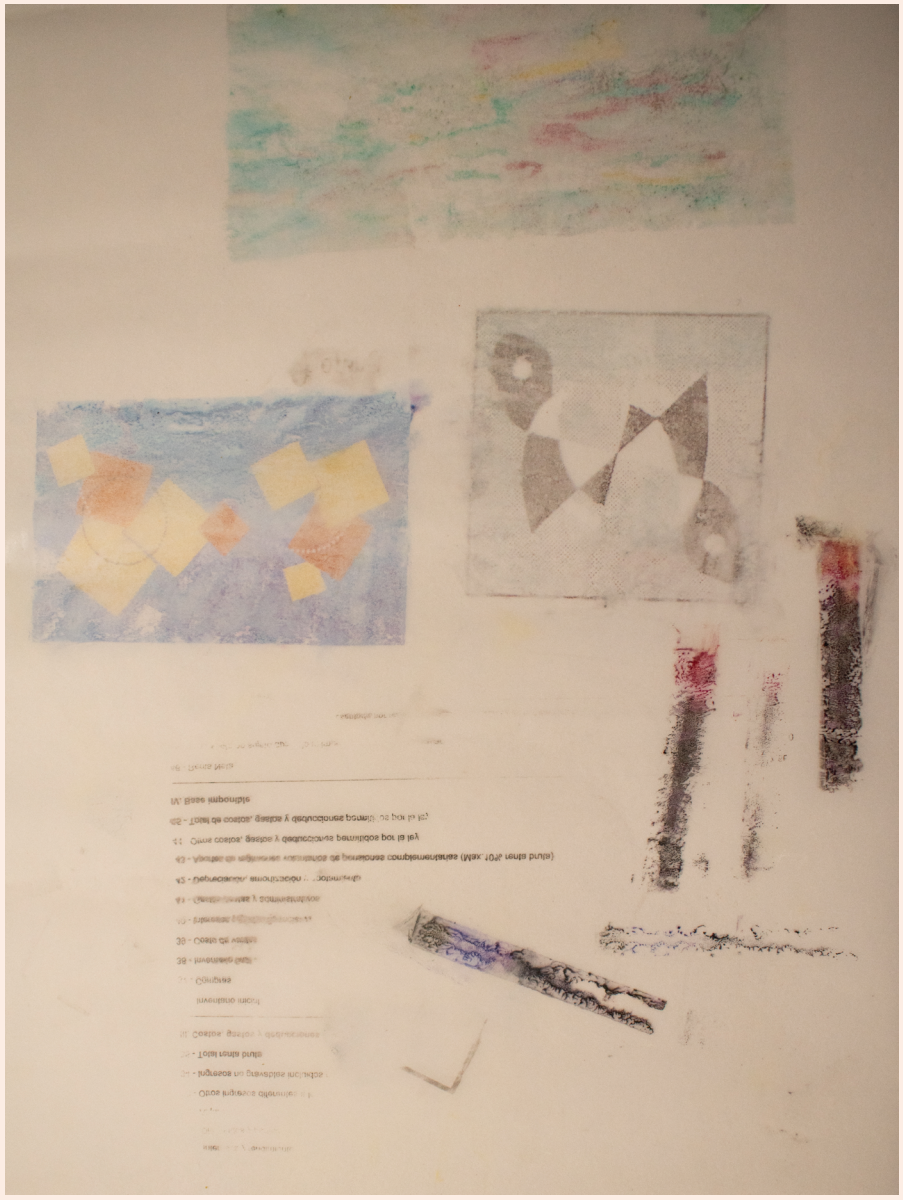


Fig. 4.24. Transferencia con impresiones láser sobre papel pergamino.



Fig. 4.25. Transferencia de impresión láser sobre opalina

Material:

Impresión láser. Opalina y papel pergamino como soporte.

Conceptos aludidos mediante la sintáctica:

Huella, desgaste, pérdida de información.

Observaciones:

- La baja porosidad del papel pergamino impide que se fije adecuadamente la imagen, quedando una textura viscosa (fig. 4.24); además se pierde la calidad y tratamiento cromático de la imagen. Se descarta la opción.

- La transferencia sobre opalina se logra con relativo éxito técnico, más los conceptos relativos al desgaste o la huella se salen de los contenidos conceptuales de este proyecto, por lo que se descarta esta opción.

D. Transafer con thinner sobre papel pergamino y opalina

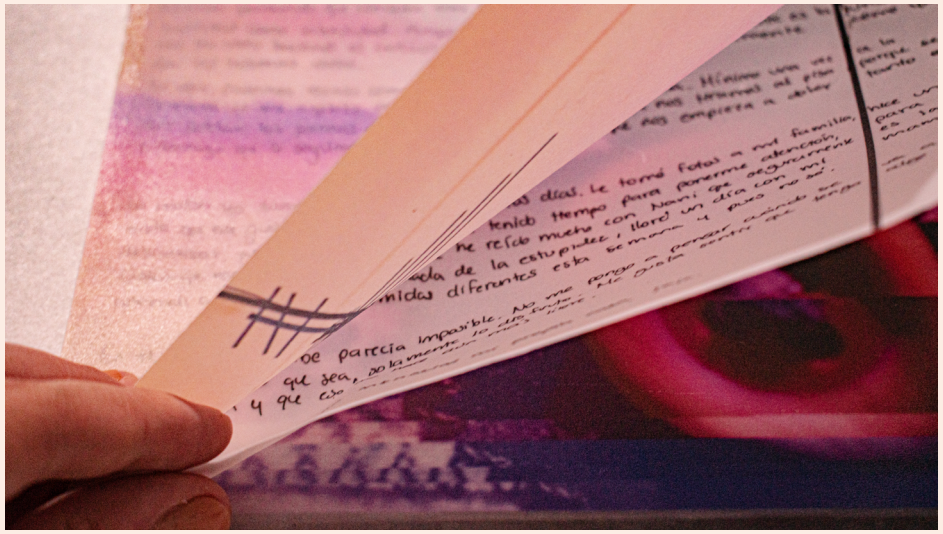


Fig. 4.26. Láminas de la sobreposición

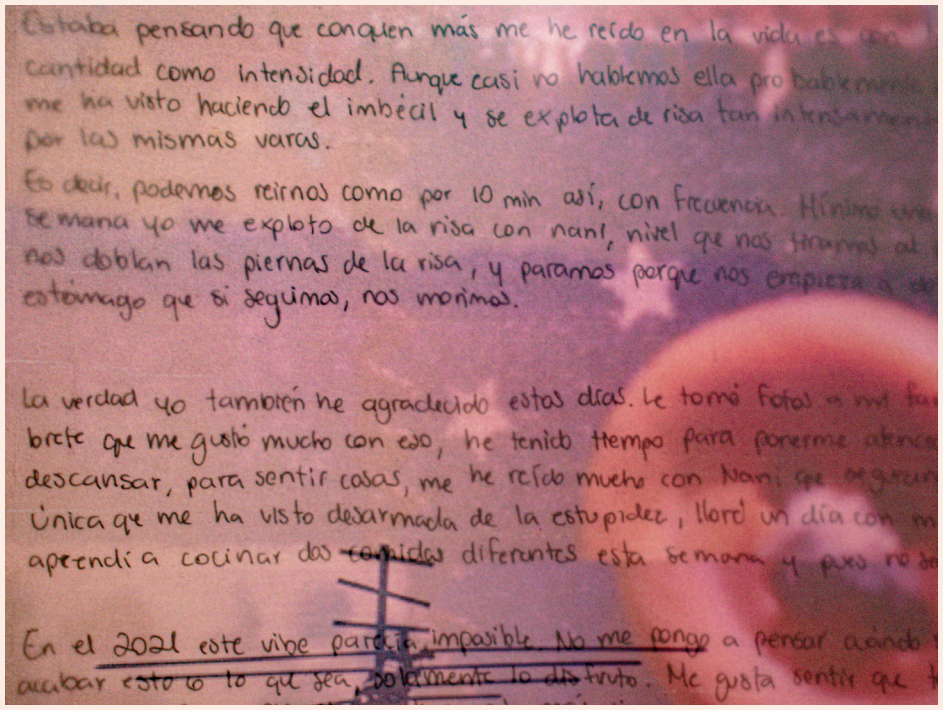


Fig. 4.27. Vista de la sobreposición

Prueba basada en el preboceto de la **figura 4.13,** como posible disposición de contenido del libro de textos y fotografías personales.

Material:
Impresión láser, plumilla. Papel pergamino como soporte.

Conceptos aludidos mediante la sintáctica:
Sobreposición, cruce, acumulación.

Observaciones:

- La propuesta no alcanza un valor de integración de componentes considerable a nivel técnico (fig. 4.27).
- Queda completamente descartada del proyecto la impresión láser sobre papel pergamino, al presentar pérdidas respecto al tratamiento cromático de las fotografías.
- Queda pendiente profundizar en métodos técnicos donde la imagen y el texto autobiográfico se integren aportando tanto a nivel conceptual como técnico.

E. Collage digital

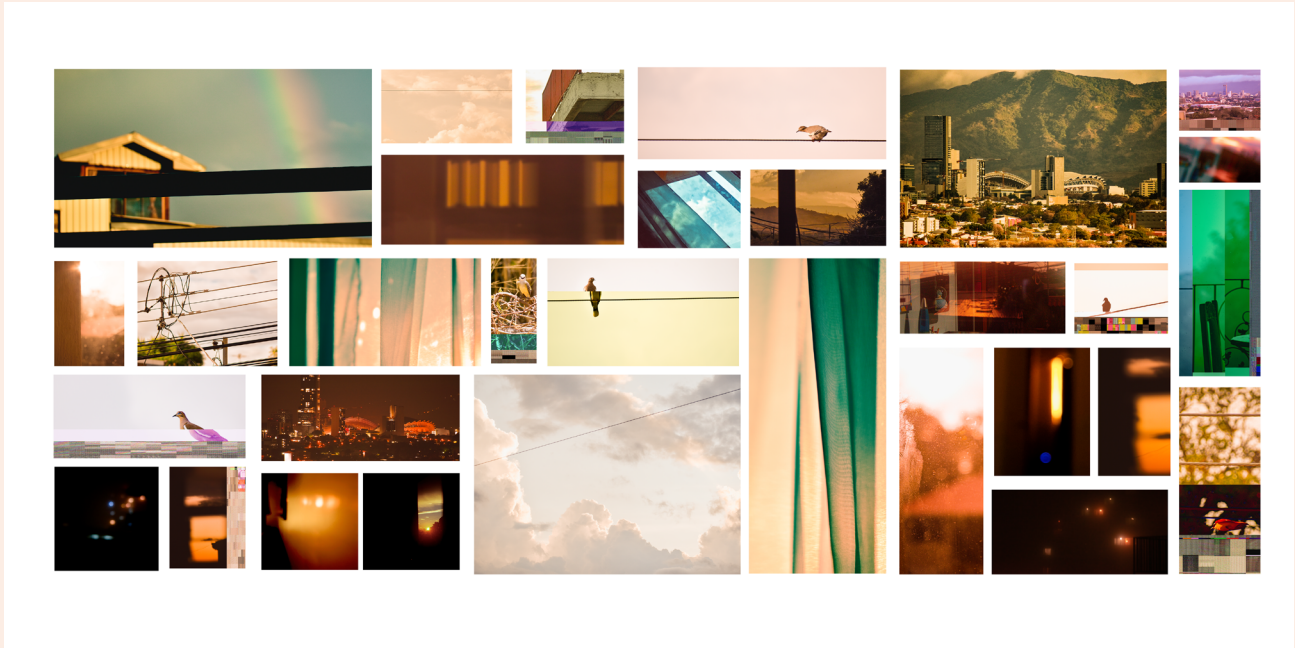


Fig. 4.28. Collage digital: fotografías tomadas desde ventanas de la vivienda.



Fig. 4.29. Collage digital: objetos y espacios del dormitorio.



Fig. 4.30. Montaje digital del collage en el CCOM. Tema: espacio universitario .

Se parte de la idea de mural de fotografías presente en el preboceto del entrecruzado **(fig. 4.14);** esta vez realizando collages digitales de diferentes temáticas relativas a lo cotidiando, contemplando una impresión que conserve las cualidades cromáticas de la imagen.

Recursos:
Fotografías, Adobe Photoshop para el montaje.

Conceptos aludidos mediante la sintáctica:
Collage, diálogo, micro, macro, fragmento, módulo.

Observación:
El tratamiento cromático de las imágenes y sus recortes generan falta de unidad pese a que aborden temáticas similares.

Seguimiento:
El dormitorio propio **(fig. 4.29)** resulta tema de especial aporte al carácter personal del proyecto. Con referencia en Karla Solano, que trabaja grandes formatos a partir de imágenes que registran lo micro, se decide profundizar en esta experimentación.

PARTE 5. SÍNTESIS Y ARTICULACIÓN

“Lo que quiero es reclamar lo que siempre ha sido mío, que soy yo misma, mi vida y mi ser en este mundo. Reivindicar no desde la imposición, el orgullo, la soberbia o la violencia que tanto mal nos hace; porque aunque exista furia por lo arrebatado, el amor y la ternura siempre sanan mejor las heridas que resultan de intentar poseer o colonizar; y yo elijo amar.”

- Del texto autorreflexivo: En mi interior.

5.1. SUMARIOS

Previo a definir por completo la configuración de las piezas, resulta necesario hacer una síntesis a nivel conceptual del material con el que se cuenta, un recuento de los alcances y posibilidades que surgen de las fases anteriores; y la definición de las primeras elecciones definitivas en torno al corpus de obra. Se realizan entonces varias apreciaciones:

5.1.1 Sobre el archivo autobiográfico generado

Las imágenes que comprenden el archivo fotográfico fueron registradas como huellas de lo habitado y experimentado, más no representan en su contenido visual la experiencia como acción. Además, pese a hacer referencia al ser, su contenido no muestra al Yo explícitamente; por lo que desde la visión de Guasch (2009) consistiría en un conjunto **"a medio camino entre autobiografía y el autorretrato,** o una 'autobiografía sin autos'" (p.20).

Lo que denotan las fotografías son fragmentos de una realidad a veces reconocible y otras más abstracta en términos de iconicidad. Este carácter podría decirse, semi representacional puede hacer **referencia la esencia de lo experimentado más que a lo anecdótico,** siguiendo la línea de lo mencionado sobre Pallasmaa alrededor del vínculo de lo no representacional-existencial, cuando este referente académico se vincula con **Aenne Biermann.**

Asimismo, los medios de registro utilizados en este proyecto responden subjetivamente hacia dos direcciones; la fotografía como forma de mirar e interactuar con el mundo, y la escritura como manera de generar criterio sobre dicho intercambio. Siguiendo la idea de arte como medio autónomo de significación y enunciación de lo vivido; al unir fotografía, texto y las demás variables formales de este proyecto, se estaría utilizando el arte como experiencia de significación. La práctica artística sería vehículo experiencial de articulación y no herramienta que ilustra lo vivido. Dicho de otro modo, **el significado sobre lo vivido se revela mediante el acto creativo,** y no el segundo como consecuencia del primero.



Fig. 5.1. Pared este, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM.



Fig. 5.2. Primera edición fotografica destacando texturas y constrastes.



Fig. 5.3. Segunda edición, considerando el matiz salmón del espacio.

5.1.2. Sobre cualidades metafóricas del espacio

A. Color salmón en las paredes

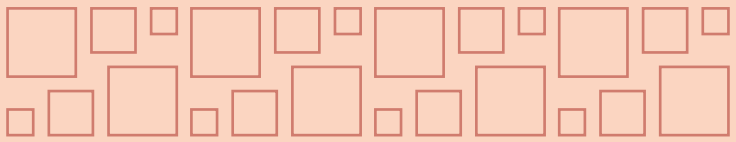
Como se desarrolla en el eje teórico-conceptual relativo a la **instalación**, a partir de la asociación entre las variables de este proyecto, el espacio expositivo se comprende primeramente como lugar afectivo u hogar que sitúa un aquí y ahora autorreferencial presentado mediante la imagen, que en este caso comprende un archivo visual instalado.

En segunda instancia, al ser una propuesta artística extensión del ser -incluyendo la corporalidad-, esta pone en interacción al sí mismo -manifestado en el corpus de obra- y al espacio, generando un habitar mutuo, como se ha dicho al respecto desde la filosofía de Pallasmaa. En ese sentido, **el espacio pasa a ser parte del cuerpo y el cuerpo del espacio.**

Si lo anterior se lleva al plano de la metáfora visual tomando en cuenta el lugar expositivo, el espacio ofrece una característica sintáctica de gran valor simbólico: **el color salmón de las paredes, (fig. 5.1) cuyas cualidades al relacionarlas con lo personal, pueden comprenderse como el color de la piel propia.** Es precisamente la idea de piel como frontera difusa entre el ser y el mundo (Pallasmaa, 2016, p.70) y su metaforización a través del matiz de las paredes de la sala, que se elige enfrentar y compenetrar al cuerpo (al Yo como ser integral) con la experiencia (el espacio, la propuesta visual).

Tomando esto en cuenta, se plantea que cada componente del conjunto expositivo refiera a esta relación poética entre cuerpo y espacio. A nivel sintáctico esto se traduce en un nuevo tratamiento cromático de los registros fotográficos (fig. 5.2) que se incluyen en las piezas, de manera que **una edición de tonos rojizos** (fig.5.3) no solo permita unidad visual entre imágenes y espacio, sino que a su vez puedan aludir a los tonos de la piel y la carne: “Existimos en la carne del mundo y comprendemos nuestra existencia siendo parte de esa misma carne”, indica Pallasmaa (2018, p.113). Así se amplía el vínculo entre conceptos del proyecto (hogar, ser, subjetividad, espacio experiencial) e instalación: **es junto a las cualidades específicas del espacio que se completa y contextualiza la propuesta visual.**

B. Cuadrado (unidad de un collage)



La idea de collage como técnica gráfica que se presenta como archivo puede ampliarse. Si se interpreta como conjunto de objetos que dialogan en un mismo soporte, las salas del CCOM se pueden comprender como collage de células que generan dialécticas entre expresiones didácticas y culturales que se vinculan con experiencias significadas. En su libro *Esencias*, Pallasmaa (2018) desarrolla que: "El collage y el ensamblaje combinan materialidad y tiempo estratificado; estas técnicas permiten una densidad arqueológica y una narrativa no lineal a través de la yuxtaposición de imágenes derivadas de orígenes irreconocibles." (p.53). Puesto que esta propuesta artística toma de punto de partida la generación de un espacio instalado a partir de múltiples textos y fotografías, **la conceptualización de esta articulación expositiva como ensamblaje de fragmentos** o interpretaciones experienciales miradas a través de un visor, se convierte en un gran punto de referencia a nivel sintáctico. Es a partir de aquí y de la idea de sala como módulo dialéctico entre articulaciones experienciales, que se fundamenta el empleo del recurso modular como otro eje conductor y unificador visual de la producción artística.

Desde la postura de Anna María Guasch (2009), un espacio autobiográfico se basa en la puesta en diálogo de la memoria, la metáfora y el lenguaje (p.18). En este caso particular, estas son evocadas respectivamente mediante el registro fragmentado, el concepto de hogar y el uso del elemento formal del módulo.

Tal y como sucede con el matiz salmón de las paredes, una cualidad espacial es la que contextualiza esta decisión formal de la propuesta. **Son en concreto las medidas de la sala elegida las que arrojan la elección del cuadrado como módulo a utilizar,** ya que estas corresponden prácticamente a las de un cuadrado. Una vez aplicado este principio compositivo, es necesario considerar que **el elemento modular trabaja bidireccionalmente:** en este caso es visor relativo a lo esencial o unidad básica de lo específico, y también parte de un collage de fragmentos que arrojan la construcción de un sentido compuesto.

Como visor, un polígrono de cuatro lados funciona metafóricamente como el sensor de la cámara que delimita un espacio-tiempo en un encuadre. Conforma a un todo contenido y al mismo tiempo, un todo expansivo cuando se encuentra articulado. Sus cualidades como elemento formal **siempre permiten yuxtaponer otro módulo,** realzando el concepto de experiencia fenomenológica y rizomática.

5.2. CORPUS DE OBRA

A continuación se detalla el **proceso conceptual y técnico** de cada una de las piezas que compone el conjunto expositivo. Al ser digital la materia prima de este proyecto, y depender de la instalación en el espacio para completar la pieza, se trabaja primeramente a través de técnicas digitales, para posteriormente realizar la ejecución material. El registro final de piezas se realiza en la Parte 6 del documento, debido al carácter instalativo de la propuesta, que se completa con el espacio .

La sección en cuestión **se divide por piezas creadas.** Para cada una primeramente se muestra un recuento de las exploraciones que sugieren su conceptualización y se detalla la idea subjetiva, así como su relación con la sintáctica, semántica y pragmática. En segundo lugar se abordan los procesos técnicos digitales con los cuales se llega a la solución de la pieza, y se muestra una proyección de cómo se concibe la misma en el espacio. Seguidamente se detallan los estudios con materiales que definen la viabilidad física del producto visual, y se hace un recuento visual del trayecto hacia la solución formal de este. En tercer y último lugar, se detalla la ejecución material de la pieza.

Como se indicó inicialmente en la **justificación del problema de investigación,** los temas de la subjetividad a los que se pretende aludir con esta propuesta son **el sí mismo, los afectos y la acción de articular sentidos o fragmentos del mundo habitado.** Dicho de otro modo, se discursa sobre significaciones del Yo, de los seres con los que se interactúa, y del entorno con el que se entra en contacto. En este orden se conciben y describen respectivamente cada una de las configuraciones visuales.

Cabe aclarar que al existir múltiples componentes subjetivos, la conceptualización de la pieza es una propuesta y guía para su articulación, más que una pretensión discursiva para las personas espectadoras. No existe la intención de que todos los elementos significados desde lo personal sean leídos y comprendidos, sino que **se creen reflexiones sobre formas afectivas de ser-en-el-mundo.**



Pieza 1:
Extensión de mi piel

5.2.1. Extensión de mi piel: mural fotográfico

A. Antecedentes exploratorios

El diálogo entre sí mismo y espacio involucra al cuerpo. Es con este que nos aproximamos de forma tangible al mundo. La mezcla metafórica entre ser-entorno puede representarse a través del aprovechamiento del tono salmón de las paredes para el tratamiento de las fotografías capturadas, y de una configuración cuya retícula aluda a la **gradual integración con el espacio.** "Existe una fuerte identidad entre la piel desnuda y la sensación de hogar. La experiencia del hogar es esencialmente una experiencia cálida e íntima", afirma Pallasmaa (2005, p.59). Lo anterior integra la idea de hogar con la poética de extensión corporal -que ya en sí misma refiere a la idea de contacto-.

Siguiendo con la idea a nivel formal, las fotografías que se presenten pueden hacer referencia al **cuerpo propio,** que desde Pallasmaa puede entenderse como núcleo de la esencia del hogar; pero también pueden aparecer fragmentos sobre el espacio de mayor fusión entre Yo corporal, espacial y subjetivo: **el dormitorio.**

Podría decirse esto desde la propia subjetividad: *hallé un espacio color salmón y lo empleo como contexto para extender mi significado construido alrededor del dormitorio, que es refugio y centro de lo personal. Intento proyectar esto en la sala de exposiciones, me adhiero y extiendo allí utilizando la gran escala. Además, que el concepto de piel esté presente refiere al tacto, a la seguridad, el afecto y emocionalidad; se trata de una especie de desnudo subjetivo, y si la gran escala implica inmersión, quien mire estaría entrando a mí, en mi hogar y universo significado.*

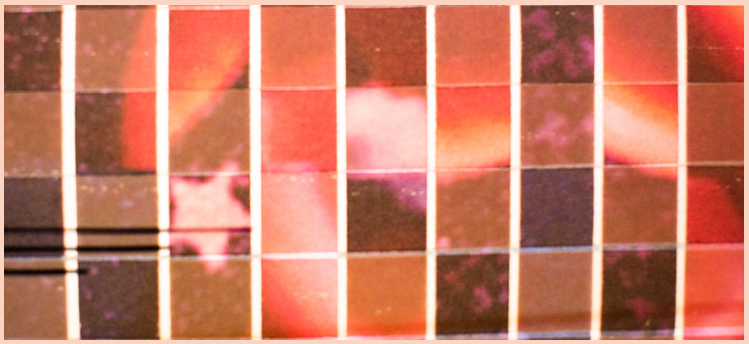


Fig. 5.4. Exploración de soportes y materiales B: entrecruzado impreso.



Fig. 5.5. Exploración: Collage digital: objetos y espacios del dormitorio.



Fig. 5.6. Referente: *Jardín corporal.* Karla Solano. Instalación fotográfica. 2007.

"Hogar como lugar donde se existe, donde están los pensamientos, creencias, recuerdos, sentires y afectos que se experimentan ***con el cuerpo, extensión del ser."***

Texto autorreflexivo: Mi casa

"Estamos en constante diálogo e interacción con nuestro entorno hasta el punto que ***es imposible separar nuestra propia imagen de su contexto*** *espacial y situacional".*

Pallasmaa, 2016. (p.98)

B. Conceptualización

Sintáctica: La pieza se concibe como una especie de mosaico a gran escala de fotografías impresas, abarcando una pared del espacio expositivo. La integración formal se logra -como se indicó al inicio de este capítulo- a través del formato y el tratamiento cromático de las imágenes; que enfatiza tanto en la idea de módulo o célula, como en la intimidad/afectividad relativa al contacto humano mediante la piel.

Semántica: tanto la idea de célula como el matiz salmón aluden a atributos del cuerpo propio. La pared se vuelve metáfora de la piel y cada foto es una célula en vista macro: un fragmento de lo más personal sobre el Yo a nivel tangible. El dormitorio, parte del hogar físico, se vuelve parte de la carne, del sí mismo; y a su vez el cuerpo se proyecta metafóricamente en el espacio, se le hace habitar el lugar.

Pragmática: la hiperbolización escalar de lo micro responde a una intención de hacer evidente, de dar lugar a lo que se muestra. La gran escala invita a la inmersión a otra realidad.

C. Resolución técnica digital

Herramientas técnicas para fotografías: Cámara Nikon D3500, lente 35-55mm, lente 70mm, lente macro 28-70mm, celular Samsung Galaxy S20 FE. Se consiguen imágenes de baja exposición en formato NEF (calidad máxima) y JPG (calidad buena).

Primera edición: Se aumenta la exposición, se destacan las texturas y el contraste de luz **(fig. 5.7).**

Segunda edición: se modifica la temperatura, tono y curvas RGB de las fotografías para obtener tonalidades rojizas. Se modifica el encuadre a uno cuadrado, según lo expuesto sobre su aporte a nivel semántico y sintáctico **(fig. 5.8).**

Herramientas técnicas para edición fotográfica: Adobe Lightroom

Herramientas técnicas para montaje digital: Adobe Photoshop



Fig. 5.7. Primera edición (exposición y textura).



Fig. 5.8. Segunda edición (recorte y color)

“Extensión de mi piel”
Archivo fotográfico completo

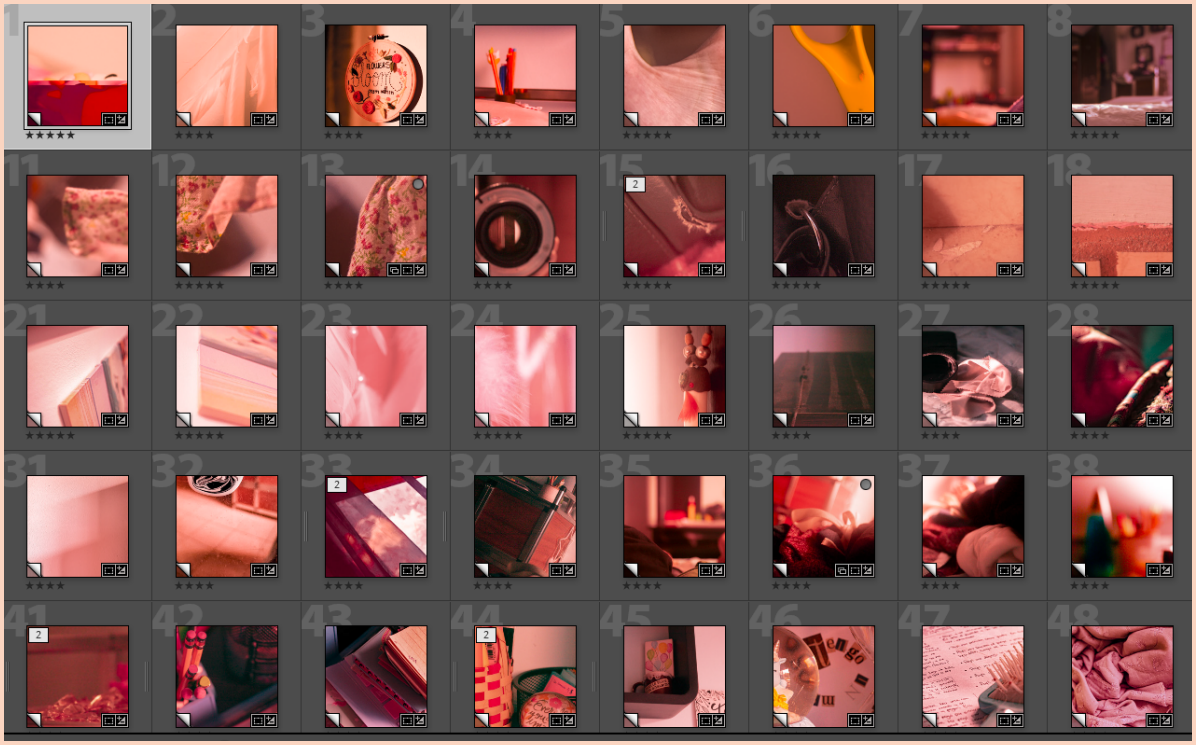


Fig. 5.9. Fotografías editadas para la pieza 1.

D. Proyección de montaje

Se trabaja con la disposición de la **Versión de proyección 4 (fig. 5.13),** ya que por su espaciado reticular abarca más integralmente el espacio. Además la reducción de escala progresiva del centro hacia fuera puede aludir a ideas como la disolución entre objeto-espacio, que en este caso remite a la integración entre el yo subjetivo implícito en las fotografías, y el entorno. Para esta disposición se manejan **tres tamaños:** las fotografías de mayor dimensión poseen 40cm de lado, las medianas 30cm y las más pequeñas 20cm. Todas se colocan equidistantemente a 20cm **(fig. 5.14).**

Si bien las imágenes que se utilizan en las proyecciones pertenecen al banco de imágenes creado de esta pieza, el ejercicio consiste en un acercamiento para **definir la disposición reticular** de los registros en el espacio, más allá de la asignación de espacios concretos a cada fotografía. En ese sentido, pueden haber imágenes que durante la ejecución material sean reemplazadas por otras del banco; o bien, se comtempla que no todas las imágenes mantengan la misma posición que en estas proyecciones.

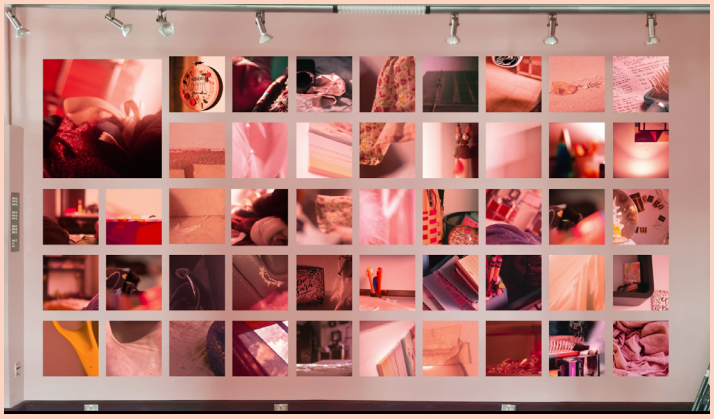


Fig. 5.10. Versión de proyección 1. Primer acercamiento; se descarta por pérdida de calidad de imagen debido a la escala

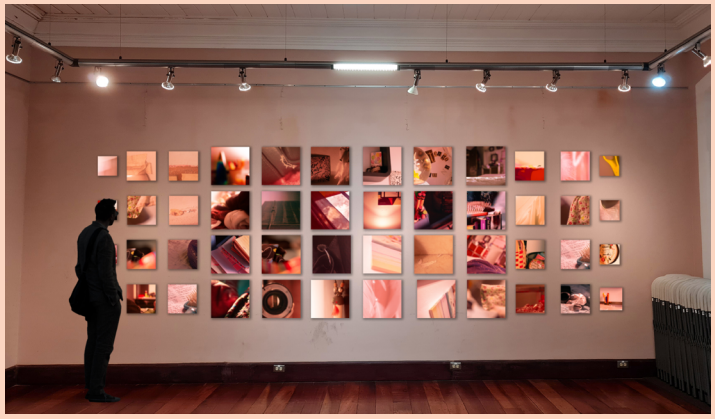


Fig. 5.12. Versión de proyección 3. Menor escala en los extremos (20cm), media en los intermedios (30cm), mayor al centro (40cm).

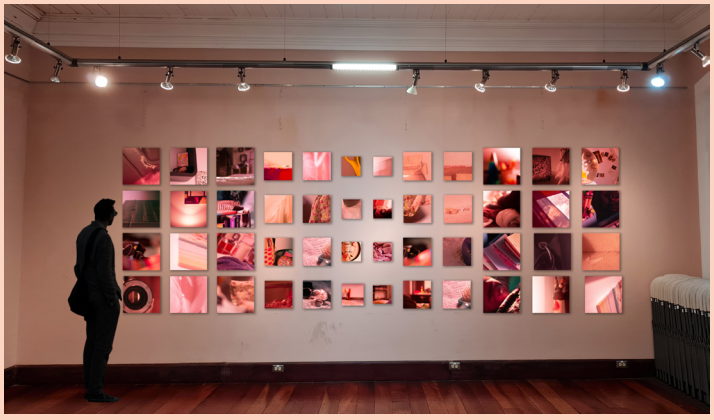


Fig. 5.11. Versión de proyección 2. Mayor escala en los extremos (40cm), media en los intermedios (30cm), menor al centro (20cm).

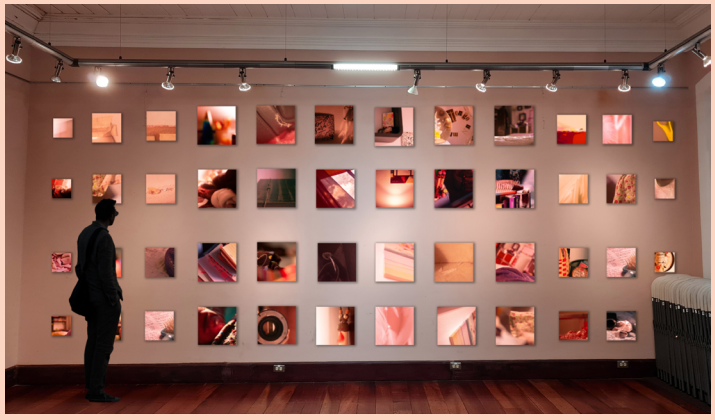


Fig. 5.13. Versión de proyección 4: DISPOSICIÓN ELEGIDA. Fotografías: 40cm centro, 30cm medios, 20cm extremos.



Algunas de las fotografías del archivo generado para todo el proyecto pertenecen a una sesión registrada en una tarjeta de memoria dañada, llevando a resultados de **imágenes con alteraciones intensas a nivel crómatico o recortes fragmentados, tal como sucede en el ejemplo marcado (**). Se utilizan igualmente en la propuesta debido a que la pérdida de información remite tanto a la memoria, como a la muestra fragmentada de lo experimentado.

Diagrama 2. Muestra de dimensiones fotográficas, escala 1:10

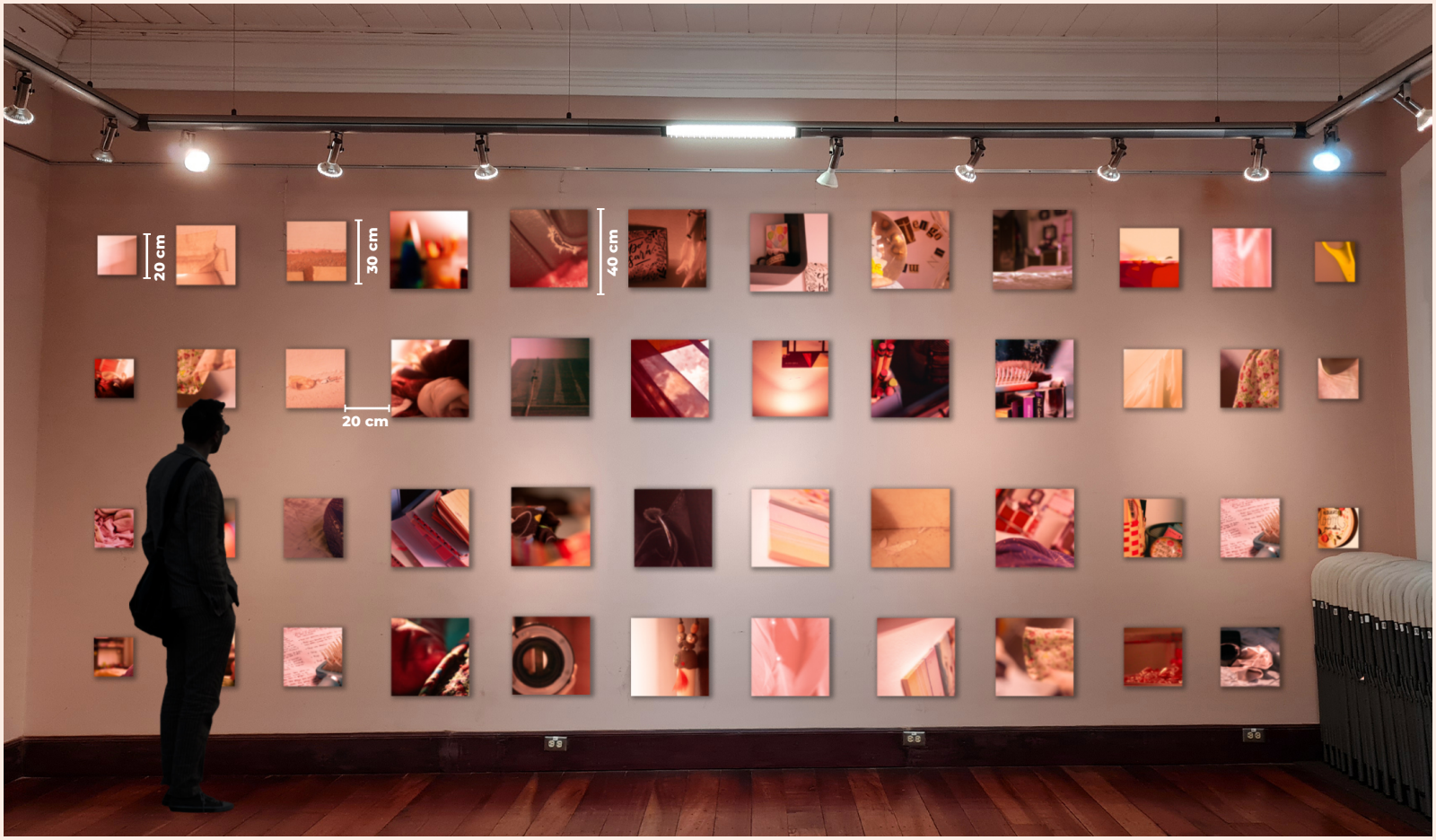


Fig. 5.14. PROYECCIÓN FINAL. Fotografías: 40cm centro, 30cm medios, 20cm extremos.



Fig. 5.15. Coroplast, estructura interna.

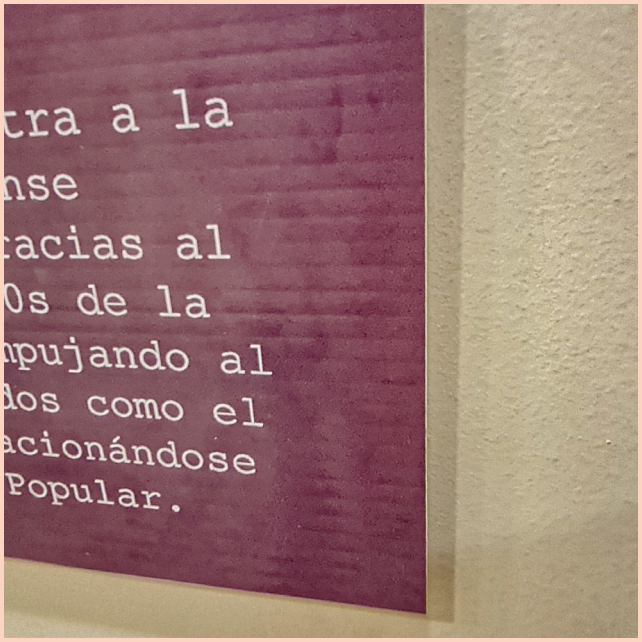


Fig. 5.16. Coroplast, acabado final: textura lineal en el pánel sobre el que se aldhiele el vinil.

E. Materiales y soportes

Por el tipo de montaje que requiere esta pieza y considerando las restricciones de intervención en las paredes por motivos patrimoniales, lo óptimo es una solución de montaje en la que el soporte de las imágenes sea liviano. Esto lleva a evaluar como posibilidad de soporte el **vinil sin laminar sobre coroplast.**

Puesto que se trata meramente de un estudio del material, se observa el comportamiento del mismo tomando de referencia una impresión previamente realizada en el marco de otro proyecto. El coroplast es un soporte completamente liviano y compuesto por fibras de PVC. Su disposición se conforma por dos páneles que contienen una estructura interna del mismo material. Si se mira el espesor o grosor, lo que se observa es un conjunto de celdas generadas por la disposición de la estructura interna (fig. 5.15).

Es precisamente esta última cualidad la que lleva a **descartar el material,** puesto que al tratarse de láminas muy delgadas, los páneles que contienen la estructura se adaptan a la textura lineal que genera el tratamiento interno del coroplast. Lo anterior provoca que al adherir el vinil, este también imite la textura y en el acabado final se observe un resultado de calidad baja (fig. 5.16).

Luego de este estudio y el descarte del PVC liso por su incoherencia conceptual con este trabajo, se concluye que **la opción idónea es el vinil laminado mate (fig.5.17) sobre plywood (fig. 5.18),** ya que se mantiene la cualidad liviana y el carácter liso del material adhesivo al ser colocado en el soporte; además de mantenerse en la línea matérica-conceptual del resto de la producción, como se verá posteriormente,



Fig. 5.17. Muestra de vinil laminado mate.

Se detallan entonces los materiales finales:

Vinil laminado mate con precorte: sobre este material se imprimen todas las fotografías de la composición. Estas poseen 20cm. 30cm y 40cm. El laminado mate mantiene el carácter opaco, más brinda protección a la impresión.

Plywood: es el soporte al que se adhiere el vinil.

Pintura de agua mate: se utiliza para pintar las piezas de madera y sus bordes previo a adherir el vinil, de manera que se aproximen al matiz de las paredes del lugar expositivo. Este tipo de pintura soporta el adhesivo y se adapta al acabado opaco de la pintura del lugar.



Fig. 5.18. Vista de láminas de plywood desde su espesor.

F. Recuento técnico-visual

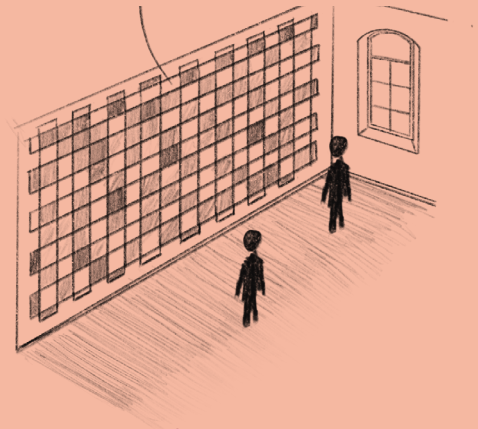


Fig. 5.19. Preboceto.

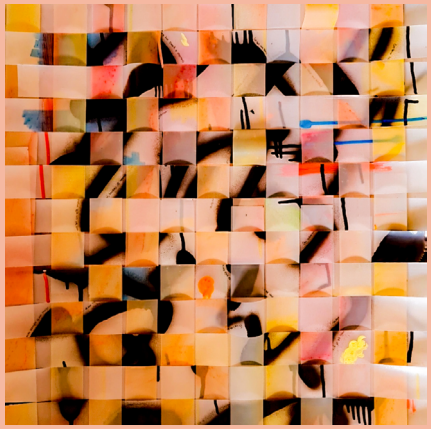


Fig. 5.22. Prueba técnica de soporte.

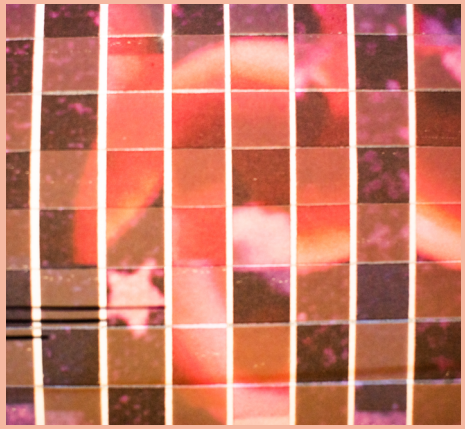


Fig. 5.25. Prueba técnica de impresión.



Fig. 5.20. Prueba técnica digital.



Fig. 5.23. Prueba técnica de color.

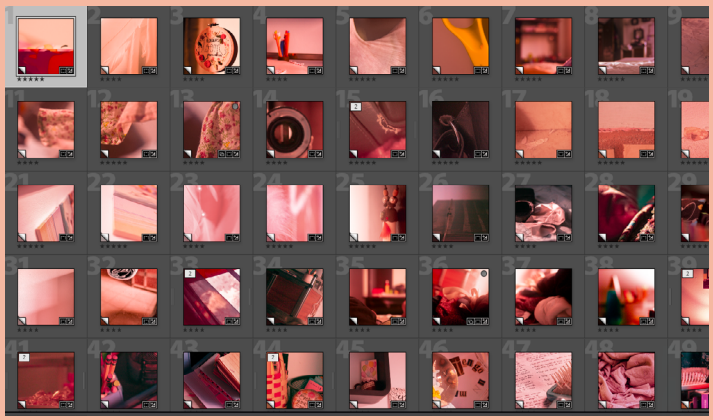


Fig. 5.21. Edición de color.



Fig. 5.24. Propuesta de montaje.

G. Ejecución material de la pieza

Se divide la producción en dos partes principales: pintura de láminas y colocación de viniles.

- Proceso de pintura:



Fig. 5.26. Láminas de plywood de 30cm y 40cm.



Fig. 5.27. Pintura de bordes de las láminias previamente lijadas.



Fig. 5.28. Pintura de caras de las láminas, vista 1.



Fig. 5.29. Pintura de caras de las láminas, vista 2.

- Colocación de vinil:



Fig. 5.30. Impresiones en vinil laminado mate.



Fig. 5.32. Colocación del adhesivo sobre el soporte (plywood).



Fig. 5.31. Láminas de 40cm con vinil adherido.



Fig. 5.33. Láminas de 20cm con vinil adherido.

Componentes de la pieza terminados:



Fig. 5.34. Vista de láminas de 40cm terminadas sobre pared, vista 1.



Fig. 5.35. Vista de láminas de 40cm terminadas sobre pared, vista 2.



Pieza 2: A una familia que le cuesta saber amarse

5.2.2. A una familia que le cuesta saber amarse: Carta fotográfica

A. Antecedentes exploratorios



Fig. 5.36. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo padre-hija.



Fig. 5.37. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo madre-hija



Fig. 5.38. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo entre hermanas.



Ya no estoy molesta. No así. El tiempo da resultados, pero no solo, sino con trabajo, y yo he trabajado mucho en esto. Les amo.
Decidí hacer una pieza para mi exposición de artes que hable de uds. Un profe me dio la idea de que pareciera texto de lejos, como rayitas de los dibujitos de hojas escritas que hace la gente. Así:
Les iba a decir que como inDesign, pero quise darles un ejemplo para que entendieran en serio. Ya no quiero pensar que son incapaces de comprenderme. Yo muchas veces no he creado los caminos.
La pieza trata de uds porque son parte importante de mi vida, de lo que habito, y de eso va mi exposición. Yo habito mi relación con uds todos los días, en conjunto y por separado. Les pienso mucho, por si creen que no es así, y paso mucho tiempo tratando de comprender por qué son o hacen lo que hacen y lo que hacemos; porque es así que logro tener empatía; y quiero tenerla con uds.
En mi mente por ahora la pieza se llama "sangre" o "familia", pues porque compartimos genes que nos vinculan tanto desde el amor como desde el dolor... ya no lo digo rencorosamente, ya no estoy así de molesta. La ira que me queda es la que basta para poner los límites que necesito, que necesitamos.
"FAMILIA" entonces, se tiene que ver como franjas de texto a lo lejos. Para cada línea decidí usar fotos que tomé de uds que evidencian un poco la historia de nuestro vínculo. Hay representadas cosas que me duelen, es parte de lo que ha pasado... también hay imágenes que hablan de cuánto les amo, y de cuánto les observo, como todxs aquí sabemos hacerlo. Eso me enorgulluece de nosotrxs.
Acomodé las fotos de cada uno de uds en una filita ordenada de manera que para mí narrara cómo les miro en ocasiones. Y ahora ese boceto tengo que pasarlo a una disposición parecida a la del dibujo de párrafos: la misma narración, en el mismo orden porque es importante que esté dicho de esa forma, pero en versión filitas de texto ilusorias. Ya me está costando un poco explicar claramente, voy de nuevo:
La idea es hacer tres párrafos, uno por cada uno. Cada párrafo de 24 líneas, una por cada año que hemos compartido, por cada hora que habitamos juntos la casa. 24 años, 24 horas.
Solo que aunque parezcan párrafos como el dibujito a lo lejos, cuando ud se acerque va a ver que las letras son fotos, las de uds.
Tranquilos, no salen sus caras. No les voy a exponer así, y además aún me escondo un poquito de ustedes.
Como yo soy tan simbólica no me basta poner las fotos como si fueran texto sin basarme en nada: quiero tomar un texto que haya escrito de verdad y colocar sobre cada letra la foto: ese es este texto.
Tenía otros la verdad, pero todos estaban escritos desde la rabia, el dolor y la victimización y ya no quiero eso. Esto es para sanar. Me ha dolido mucho, pero también les he amado mucho. Quiero poner límites para poder amarles en libertad, ya no para sentir que me dejan en paz, ya no para sentir que me libero de uds; cuando todo lo que hemos intentado es amarnos como podemos. Elijo amarles. Elijo amarles toda la vida, a pesar de todo.

Fig. 5.39. Texto personal dirigido al núcleo familiar, vinculando conceptualización de una pieza y la relación afectiva.

La palabra escrita es imagen visual. Si se yuxtaponen una serie de imágenes reemplazando los caracteres y mancha gris de un texto, estas pueden entenderse como formato para ser leído. Si la pieza articulada anteriormente se relaciona con el sí mismo y su integración en el espacio, esta tiene que ver con el vínculo entre sí mismo y los afectos más adheridos a la identidad: en el caso particular, los afectos familiares. En otras palabras, *Extensión de mi piel* consiste en un autorretrato; esta segunda pieza consiste en un **retrato subjetivo y metonímico tanto de cada miembro de núcleo familiar y sus lugares de intimidad, como del significado que se le otorga a dicha relación.**

Si se trabaja a gran escala para que puedan observarse las fotografías como caracteres, esta pieza presenta una cualidad especial sobre sus dimensiones, ya que desde lejos -desde el contexto general- la imagen visual es un cuerpo de texto, mientras que **de cerca -desde la intimidad- es un catálogo de fotografías pequeñas que remiten a lo afectivo:** "Los objetos pequeños en cambio nos llevan a una relación de intimidad, somos nosotros los que los introducimos voluntariamente... Establecemos con ellos una relación muy personal, en la que se cargan de significados y proyecciones." (Munárriz, 1999, p.288). Quien mira, al acercarse decide establecer un vínculo de cercanía, tal y como sucede particularmente entre autora y familia.

Para originar la pieza es posible utilizar un soporte de madera que sea del mismo tono que las paredes -siguiendo lo planteado sobre el color salmón-, y adherir las fotografías mediante adhesivo. Para crear dinamismo visual una opción radica en el alto relieve, de forma que algunas fotografías se encuentren más elevadas que otras. **La madera en este caso remitiría a la matriz esencial** de la que se obtiene el papel -material vinculado a la escritura y la correspondencia-, mientras que los **acentos de alto relieve podrían referir al juego cerca/lejos** entre sí mismo, familiar, visor de la cámara, objeto fotografiado, público. Todo el conjunto se convertiría en una especie de ensamblaje, combinando "materialidad y tiempo estratificado" (Pallasmaa, 2018, p.53).

De forma subjetiva se puede decir: *he observado tanto a mi familia que miro nuestro vínculo en el lugar que cohabitamos. Puedo registrar la relación incluyendo los lugares compartidos y sus espacios íntimos. Por otro lado, he escrito tanto sobre cada miembro que si imprimiera cada texto, tantas hojas se convertirían en un taco de madera, la esencia del papel. El acto creativo es construcción de significados y realidades, no medio ilustrativo. Una carta visual a mi familia no simboliza una decisión afectiva sobre mi vínculo con ellos:* ***es la decisión en sí misma.***

B. Conceptualización

Sintáctica: La intención a nivel visual es crear la apariencia de un documento carta (formato entándar y común del papel) a gran escala, que de cerca muestra fotografías sobre objetos y espacios relativos a la familia propia, las cuales reemplazan las líneas de texto. Se presentan tres paneles: uno por familiar, con un grupo de imágenes en específico relacionadas cada quien; siendo que un primer panel (página) corresponde al vínculo padre-hija, el segundo al hermana-hemana, y el tercero al madre-hija. Por cada panel se disponen 24 líneas, cada una como metáfora de la cantidad de años conviviendo con el miembro de la familia, y de la cantidad de horas que se habita la misma vivienda.

Semántica: El tema de esta pieza consiste en los afectos familiares. Partiendo de que la intención no es anecdótica, la atención se concentra en crear relaciones entre espacio-hogar mediante el contenido que remite a lo afectivo de las fotografías.

Pragmática: La escala en la pieza juega un gran papel; esta sugiere dos universos mediante el montaje e interacción objeto-sujeto. El primero es un universo externo creado a partir de la exposición ilusoria de una carta escrita (lo que se mira desde fuera), y el segundo, más interno y personal existe con la cercanía respecto a la composición, observando las imágenes micro.

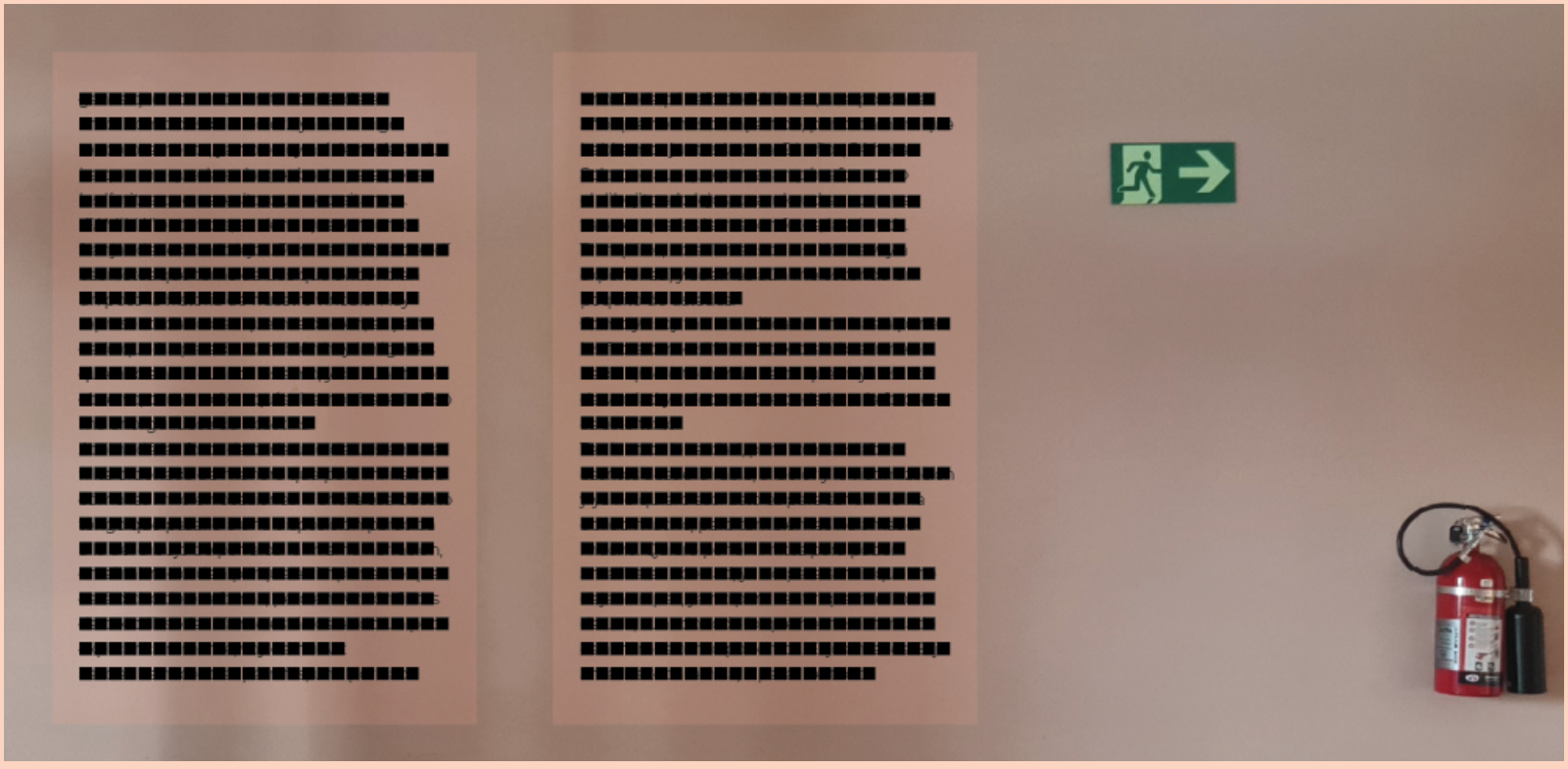


Fig. 5.40. Reemplazo de glifos por módulos cuadrados

C. Resolución técnica digital

Herramientas técnicas para fotografías: Cámara Nikon D3500, lente 35-55mm, lente 70mm, lente macro 28-70mm, celular Samsung Galaxy S20 FE. Se consigen imágenes de baja exposición en formato NEF (calidad máxima) y JPG (calidad buena).

Primera edición: Se aumenta la exposición, se destacan las texturas y el contraste de luz. Aplicación global (pánel) en figura 5.44, y específica en la **figura 5.45.**

Segunda edición: se modifica la temperatura, tono y curvas RGB de las fotografías para obtener tonalidades rojizas. Aplicación global (panel) en figuras 5.42 y 5.43; específica en la **figura 5.46.**

Tercera edición: se subexpone la imagen para aumentar el contraste entre color del soporte y "mancha gris" del cuerpo de texto ilusorio. Aplicación global (pánel) en figura 5.34, y específica en la **figura 5.47.**

Herramientas técnicas para edición fotográfica: Adobe Lightroom

Herramientas técnicas para montaje digital: Adobe Indesign (en cada cuadro que reemplaza las líneas de texto se coloca una imagen).

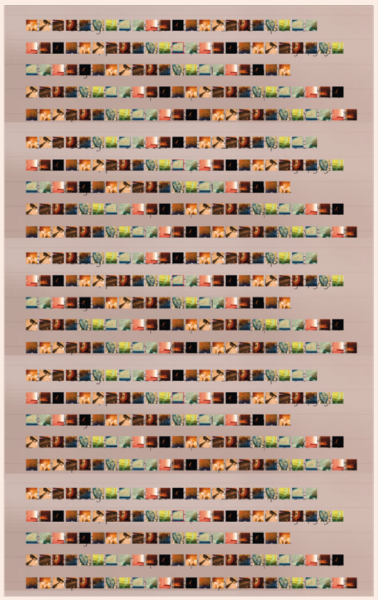


Fig. 5.41. Prueba de color 1. Descartada por falta de unidad cromática y efecto bandera.



Fig. 5.42. Prueba de color 2. Descartada por baja presencia de la ley figura-fondo.



Fig. 5.43. Prueba de color 3. Descartada por exceso de peso visual del fondo



Fig. 5.44. Prueba de color 4. Se imita el color de la pared, la subesposición de fotografías permite el efecto figura-fondo.



Fig. 5.45. Primera edición
(exposición y textura)



Fig. 5.46. Segunda edición
(recorte y color)



Fig. 5.47. Tercera edición
(color y subexposición)

"A una familia que le cuesta saber amarse"
Archivo fotográfico completo

D. Proyección de montaje

- Se proyectan tres paneles de 1.50m x 1.90m, cuyo formato rectangular remite a una hoja carta.Cada cuadrado fotográfico es de 4x4cm **(Diagrama 3).**

- Se imitan cualidades de diagramación como el espacio posterior entre párrafos, el interlineado y la alineación a la izquierda para que exista clara correspondencia entre cuerpos de texto y su ilusión.

- Un mismo pánel contiene un mismo grupo de fotografías, sin embargo estas se colocan con **niveles de escala variados** dentro del espacio de 4x4cm para generar diversidad compositiva en medio de la regularidad reticular.

- Se proyecta el uso de **dos niveles de acentos en la pieza** mediante el alto relieve de algunos de los cuadrados o glifos ilusorios dentro de carta, de 9mm y 18mm de espesor.



Diagrama 3. Dimensiones de fotografías y elementos de diagramación en la carta.

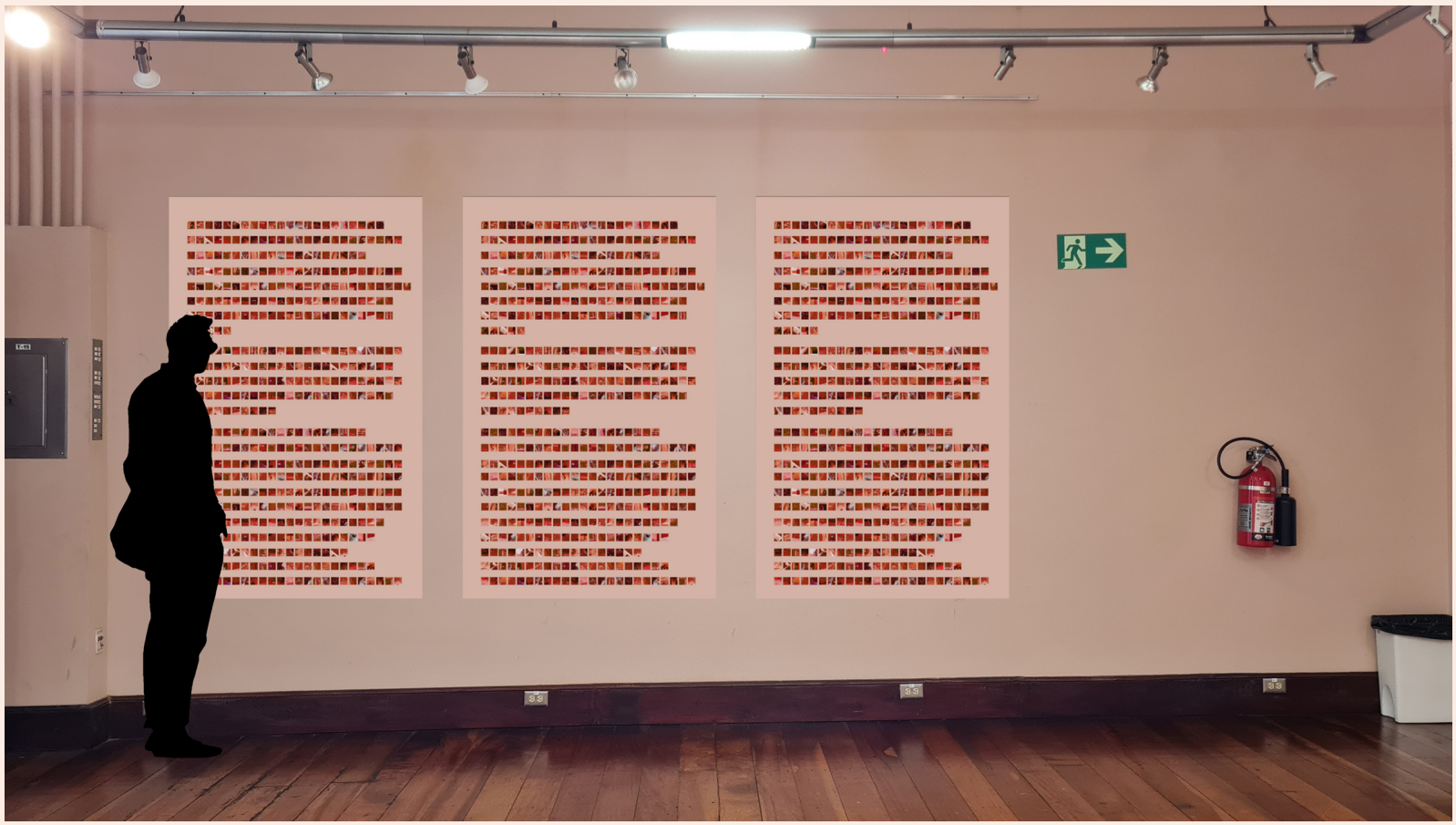


Fig. 5.48. Propuesta de montaje en el espacio.



Fig. 5.49. Área de prueba, panel 1. Pieza 2.

E. Materiales y soportes

Se realiza una prueba técnica de un segmento de 11”x17” de la pieza proyectada (fig. 5.49). En esta se utilizan los materiales con los que se plantea ejecutar técnicamente la versión final. Con un resultado satisfactorio, los insumos y registro de la prueba se detallan a continuación:

Vinil adhesivo mate con precorte: sobre este material se imprimen todas las fotografías de la composición. Estas poseen 4cm de lado y se solicitan previamente cortadas.

Plywood: será el soporte de la pieza; es decir, el formato rectangular de 1.20m x 1.90m.

MDF o fibrano: se utiliza para los acentos o altos relieves de 4x4cm, con espesores de 8mm y 18mm.

Pintura de agua mate: este tipo de pintura soporta el adhesivo del vinil de las fotografías y se adapta al carácter opaco de las paredes del lugar expositivo **(fig. 5.60 y 5.61).**



Fig. 5.50. Prueba técnica, pieza 2. Proceso de pintura de acentos.

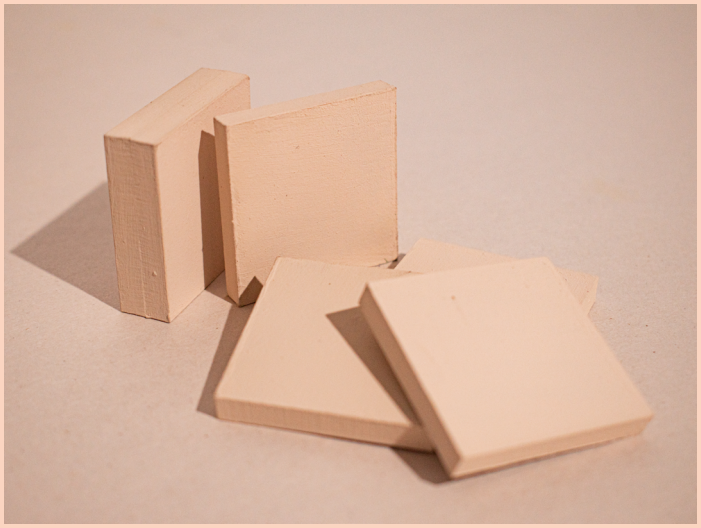


Fig. 5.51. Prueba técnica, pieza 2. Resultado de pintura de acentos



Fig. 5.52. Prueba técnica, pieza 2. Asignación de acentos.



Fig. 5.53. Prueba técnica, pieza 2. Vista frontal.



Fig. 5.56. Prueba técnica, pieza 2. Adhesivos fotográficos.

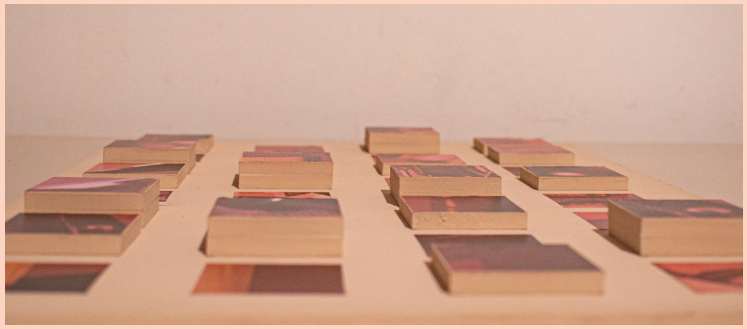


Fig. 5.54. Prueba técnica, pieza 2. Altura de acentos.



Fig. 5.55. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de acentos.



Fig. 5.57. Prueba técnica, pieza 2. Detalle lateral de acentos.



Fig. 5.58. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de acento 2cm.

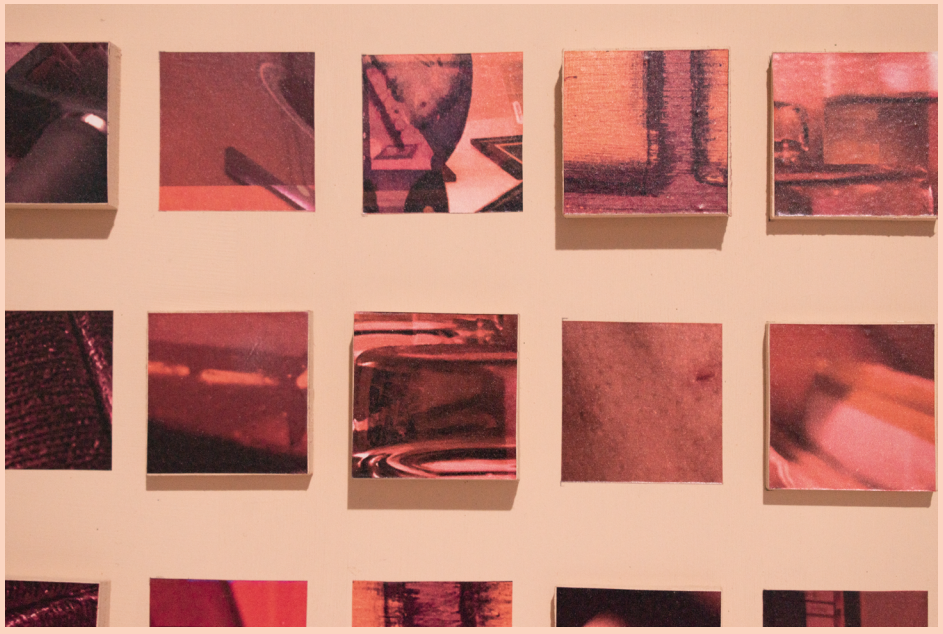


Fig. 5.59. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de vista frontal.

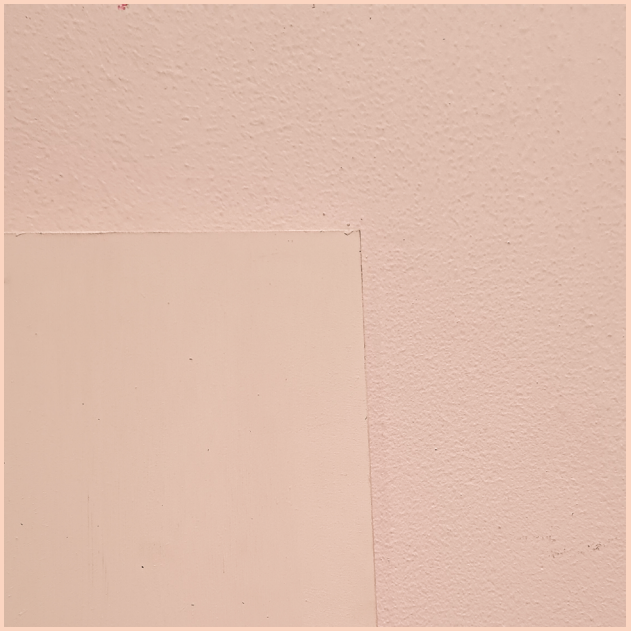


Fig. 5.60. Prueba técnica, pieza 2. Comparación de pintura en madera con el matiz de la pintura del lugar expositivo.



Fig. 5.61. Prueba técnica, pieza 2. Comparación de la prueba técnica con la pintura del CCOM.

F. Recuento técnico-visual

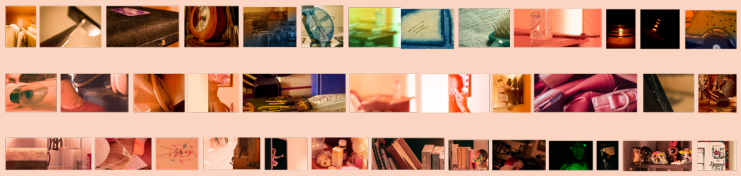
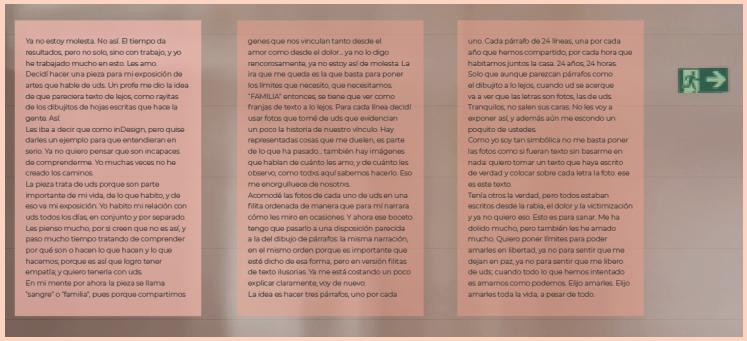


Fig. 5.62. Líneas narrativas visuales sobre los vínculos familiares.



Ya no estoy molesta. No así. El tiempo da resultados, pero no solo, sino con trabajo, y yo he trabajado mucho en esto. Los amo.
Decidí hacer una pieza para mi exposición de artes que hable de uds. Un profe me dio la idea de que pareciera texto de lejos, como rayitas de los dibujitos de hojas escritas que hace la gente. Así.
Les iba a decir que como inDesign, pero quise darles un ejemplo para que entendieran en serio. Ya no quiero pensar que son incapaces de comprenderme. Yo muchas veces no he creado los caminos.
La pieza trata de uds porque son parte importante de mi vida, de lo que habito, y de eso va mi exposición. Yo habito mi relación con uds todos los días, en conjunto y por separado. Las pienso mucho, por si creen que no es así, y paso mucho tiempo tratando de comprender por qué son o hacen lo que hacen y lo que hacemos; porque es así que logro tener empatía, y quiero tenerla con uds.
En mi mente por ahora la pieza se llama "sangría" o "familia", pues porque compartimos

genes que nos vinculan tanto desde el amor como desde el dolor...ya no lo digo rencorosamente, ya no estoy así de molesta. La ira que me queda es la que basta para poner los límites que necesito, que necesitamos. "FAMILIA" entonces, se tiene que ver como franjas de texto a lo lejos. Para cada línea decidí usar fotos que tomé de uds que evidencian un poco la historia de nuestro vínculo. Hay representadas cosas que me duelen, es parte de lo que ha pasado... también hay imágenes que hablan de cuánto les amo, y de cuánto les observo, como todxs aquí sabemos hacerlo. Eso me enorgullece de nosotrxs.
Acomodé las fotos de cada uno de uds en una filita ordenada de manera que para mí narrara cómo les miro en ocasiones. Y ahora ese boceto tengo que pasarlo a una disposición parecida a la del dibujo de párrafos: la misma narración, en el mismo orden porque es importante que esté dicho de esa forma, pero en versión filitas de texto ilusorias. Ya me está costando un poco explicar clarramente, voy de nuevo:
La idea es hacer tres párrafos, uno por cada

uno. Cada párrafo de 24 líneas, una por cada año que hemos compartido, por cada hora que habitamos juntos la casa. 24 años, 24 horas.
Solo que aunque parezcan párrafos como el dibujito a lo lejos, cuando ud se acerque va a ver que las letras son fotos, las de uds.
Tranquilos, no salen sus caras. No les voy a exponer así, y además aún me escondo un poquito de ustedes.
Como yo soy tan simbólica no me basta poner las fotos como si fueran texto sin basarme en nada: quiero tomar un texto que haya escrito de verdad y colocar sobre cada letra la foto: ese es este texto.
Tenía otros la verdad, pero todos estaban escritos desde la rabia, el dolor y la victimización y ya no quiero eso. Esto es para sanar. Me ha dolido mucho, pero también los he amado mucho. Quiero poner límites para poder amarles en libertad, ya no para sentir que me dejan en paz, ya no para sentir que me libero de uds; cuando todo lo que hemos intentado es amarnos como podemos. Elijo amarles. Elijo amarles toda la vida, a pesar de todo.

Fig. 5.63. Texto personal relativo a los afectos familiares.

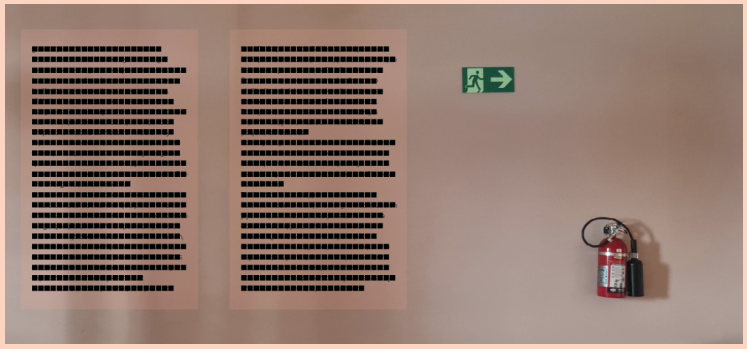


Fig. 5.64. Sustitución de caracteres por cuadrados de 4x4cm

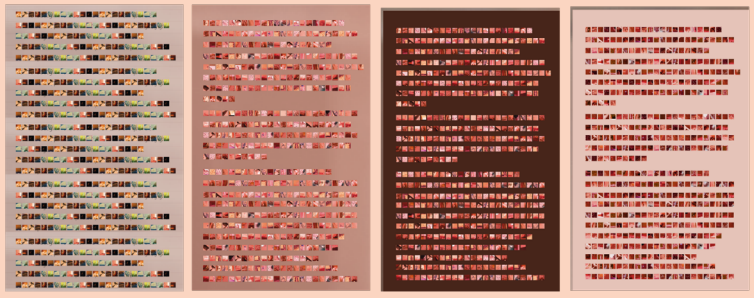


Fig. 5.65. Pruebas de color entre soporte y fotografías.



Fig. 5.66. Prueba técnica, vista frontal.



Fig. 5.67. Prueba técnica, vista lateral.

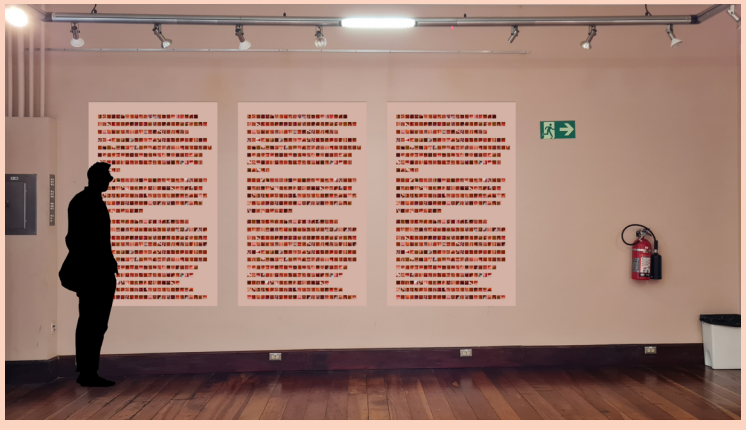


Fig. 5.68. Proyección final de la pieza.

G. Ejecución material de la pieza

Esta pieza se dividió en tres etapas de ejecución: preparación de cuadrados (acentos), preparación de paneles (soporte principal), y colocación de fotografías y acentos al panel.

- Preparación de cuadrados (recepción del material):



Fig. 5.69. Cuadrados 4cm, 9mm espesor, tono natural. Vista 1



Fig. 5.70. Cuadrados 4cm, 18mm espesor, tono natural.



Fig. 5.71. Cuadrados 4cm, 9mm espesor, tono natural. Vista 2

- Preparación de cuadrados (pintura):

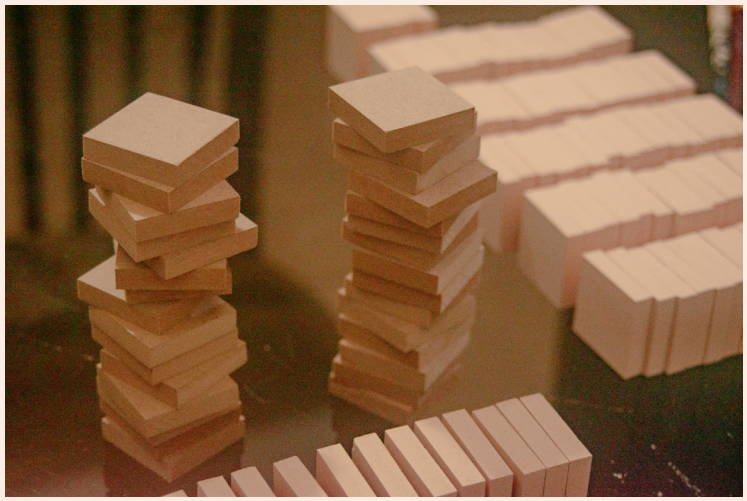


Fig. 5.72. Preparación de cuadrados.



Fig. 5.73. División entre acentos una vez pintados por el borde, para evitar daños en las caras.



Fig. 574. Pintura de acentos 9mm.



Fig. 5.75. Pintura de acentos 18mm.

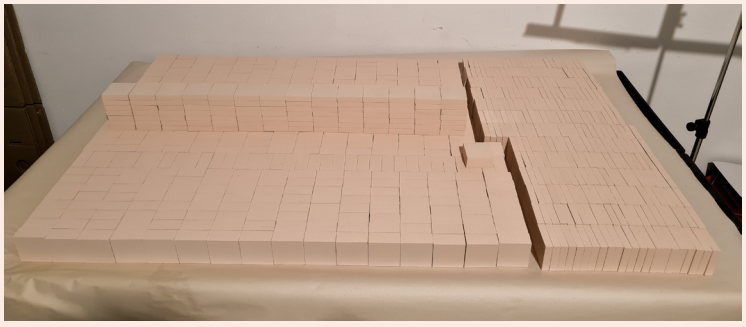


Fig. 5.76. Acentos con la fase de pintura acabada.

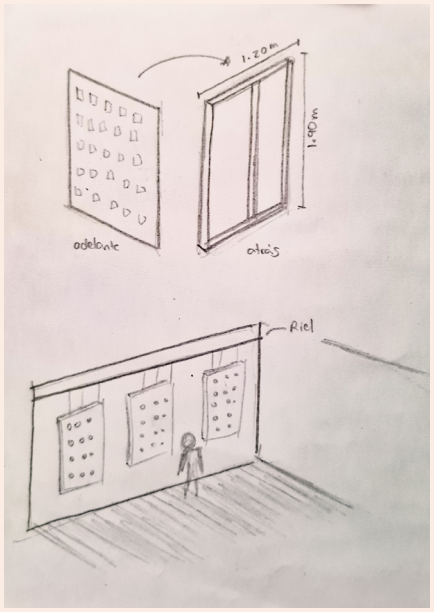


Fig. 5.77. Boceto de estructura en la cara posterior al panel.



Fig. 5.78. Lugar de recepción del material

- Preparación de paneles (recepción del material):

Debido a su gran escala, se plantea generar una estructura en la cara posteior de los tres paneles, de modo que se eviten daños o pandeos en los mismos. Para dichos refuerzos se utilizan reglas de 1”x2” de pino; además se contempla la inclusión de alambres que faciliten la colocación de las piezas en el espacio expositivo.

Una vez recibido el material por parte de las personas capacitadas para realizar la tarea, se continúa personalmente con la preparación de los soportes.



Fig. 5.79. Estructura posterior del panel.



Fig. 5.80. Detalle de estructura posterior del panel.



Fig. 5.81. Detalle de alambre para el montaje.

- Preparación de paneles (pintura y guías):



Fig. 5.82. Proceso de pintura del panel.



Fig. 5.83. Registro de la autora en el proceso de pintura.



Fig. 5.84. Vista del panel pintado, parte posterior.

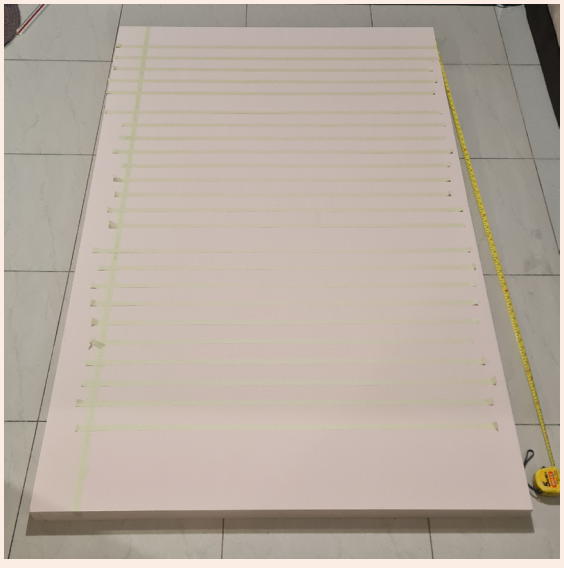


Fig. 5.85. Pintura de parte frontal y colocación de guías con masking para colocar las fotografías.

- Colocación de fotografías y acentos:

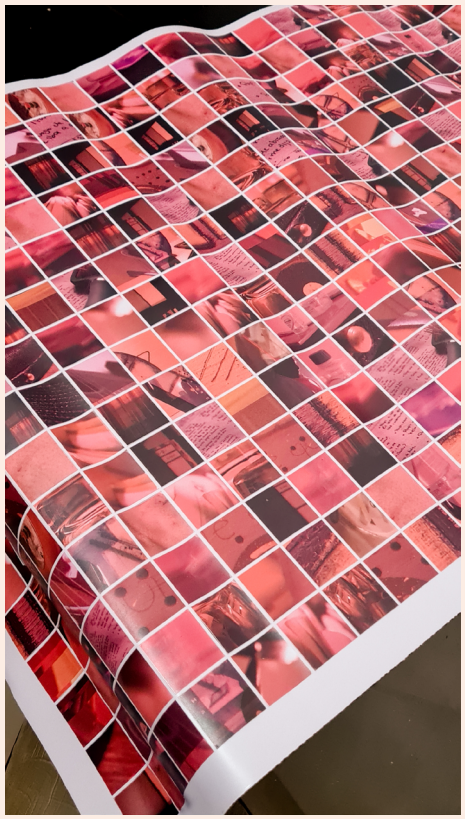


Fig. 5.86. Recepción de viniles (fotografías) con precorte de 4x4cm.



Fig. 5.87. Colocación de viniles adhesivos (fotografías) y acentos (cuadrados de MDF) con cola en el soporte principal.



Fig. 5.88. Colocación de adhesivos y acentos, panel 1. La designación de acentos es aleatoria, de manera que se prioriza la generación de ritmos en los que se mantenga el balance visual.



Fig. 5.90. Herramientas para colocar fotografías: pincel para cola, lápiz para marcar guías, cartulina de 1cm para marcar interletrado (espacio hacia lo horizontal entre cuadrados).

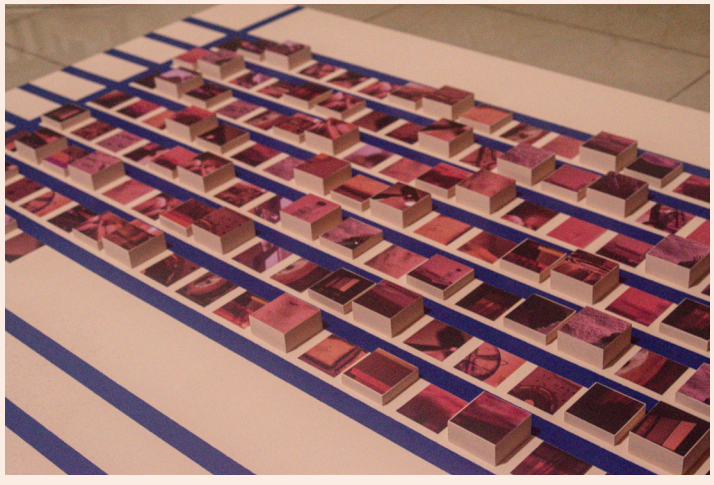


Fig. 5.89. Proceso panel 1.



Fig. 5.91. Proceso panel 2.

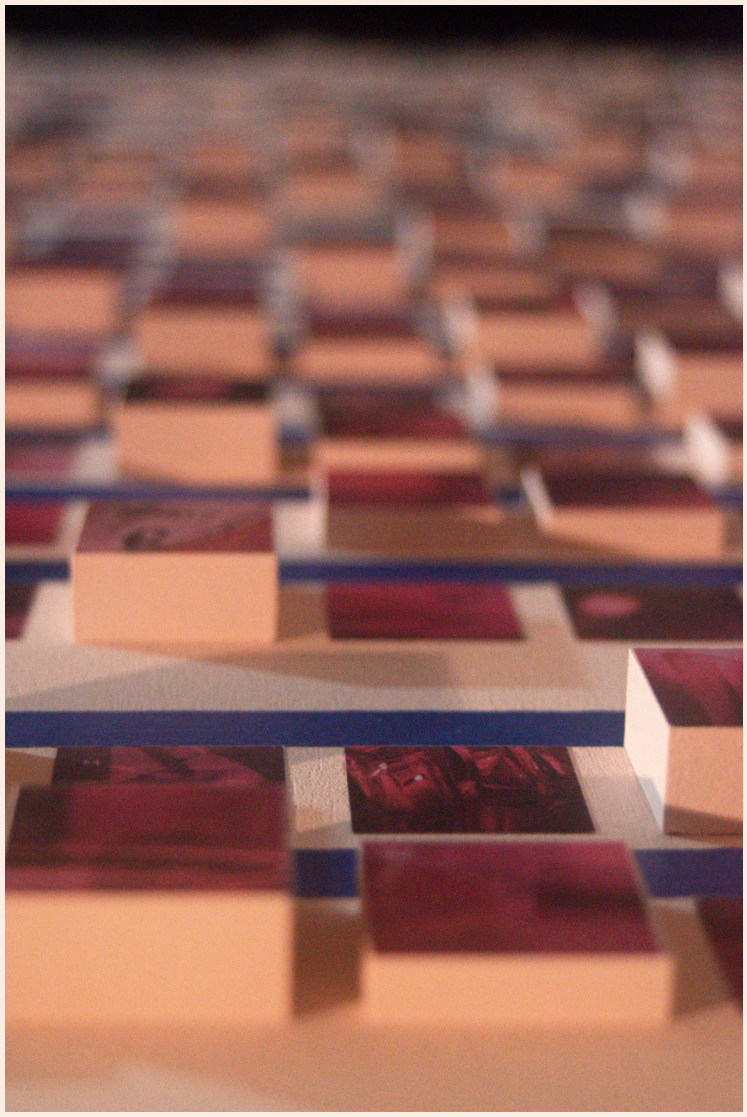


Fig. 5.92. Detalle 1, fotografías y acentos, panel 1.



Fig. 5.93. Detalle 2, fotografías y acentos, panel 1.

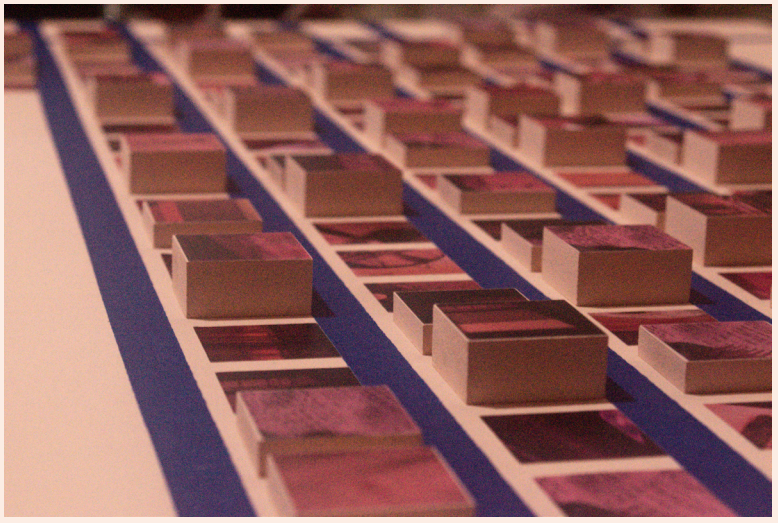


Fig. 5.94. Detalle 3, fotografías y acentos, panel 1.

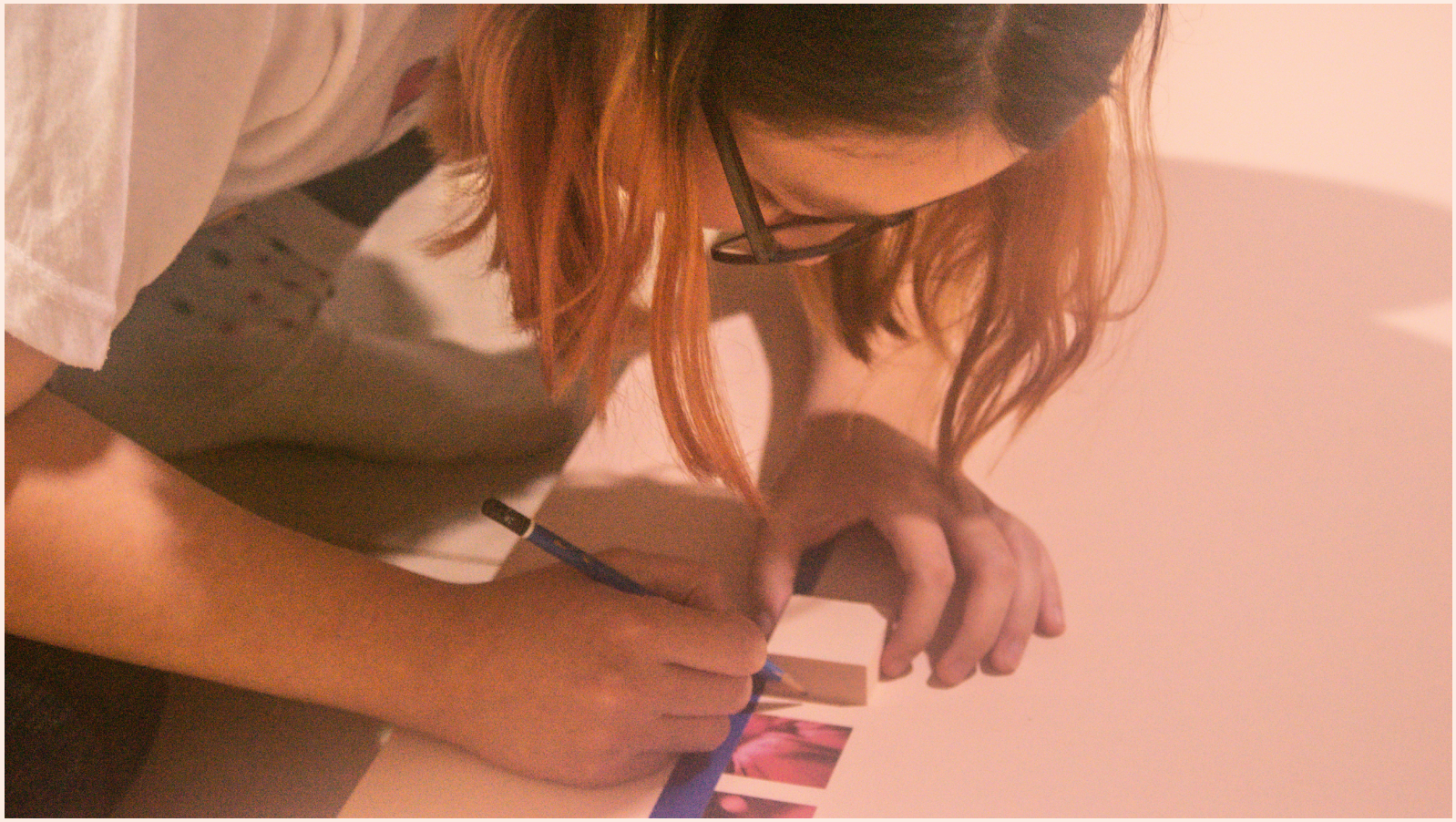


Fig. 5.95. Registro de la autora ejecutando el panel 1.



Fig. 5.96. Registro de la autora ejecutando el panel 3.



Fig. 5.97. Espacio de trabajo, paneles 2 y 3.

- Muestra de panel terminado:



Fig. 5.98. Panel 3 terminado.

*Se realiza la muestra final de un solo panel en este apartado considerando que el registro final de la pieza completa (el tríptico) será incluido en el capítulo siguiente, una vez que la producción sea instalada (y por lo tanto, completada) en el lugar expositivo



Fig. 5.99. Relacion con escala humana, panel 1.



Pieza 3: La casa es lugar de lugares

5.2.3. La casa es lugar de lugares: laberinto tridimensional fotográfico

A. Antecedentes exploratorios

Se toma en cuenta una experimentación realizada durante el 2020 (fig. 5.100), la cual consiste en un cubo rubik pintado de blanco, donde cada una de sus caras fue intervenida con la escritura de una anécdota; estas luego se fragmentan al alterar el cubo. Quedan sugeridos conceptos como la relatividad de la memoria, **la configuración, deconfiguración, reconfiguración.** Con esto y una experimentación utilizando los acentos de la prueba relativa a la pieza 2 **(fig. 5.102, 5.103)** se conceptualiza *La casa es lugar de lugares.*

La construcción de significados alrededor de lo vivido se produce a partir de una **conexión múltiple e infinita** de eventos, datos, pensamientos, sentires, afectos y demás subjetividades que **generan una red expansiva sobre la cual cada ser proyecta y habita su mundo, su hogar.**

Tomando de referencia a nivel sintáctico y pragmático el aporte de **Voluspa Jarpa,** una forma de metaforizar a nivel visual esta configuración de fragmentos puede ser empleando formas modulares que presenten partes de registros fragmentados y relacionados a la experiencia. La unión entre partes a través de una disposición que permita siempre yuxtaponer un nuevo módulo da como resultado visual un **conjunto de apariencia rizomática.**

Subjetivamente se concreta: *la red de fragmentos variados con las que significo mi experiencia es* ***expansiva y cambiante.*** *Como partes de un rompecabezas sin principio ni fin, una pieza yuxtapuesta a otra brinda un significado; más si se coloca junto a otra la interpretación cambia. La casa es un espacio de relaciones abiertas y dinámicas.*



Fig. 5.100. Exploración del 2020, cubo de anécdotas.



Fig. 5.101. Cuadrados de MDF, prueba de materiales, pieza 2.

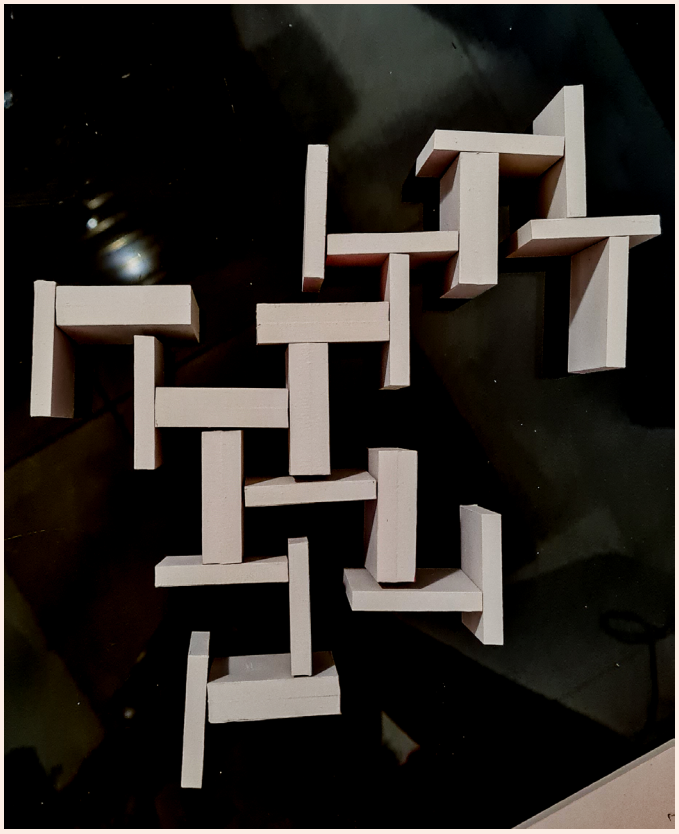


Fig. 5.102. Boceto material 3D. Vista en planta. Creado a partir de los acentos de la prueba técnica, pieza 2.

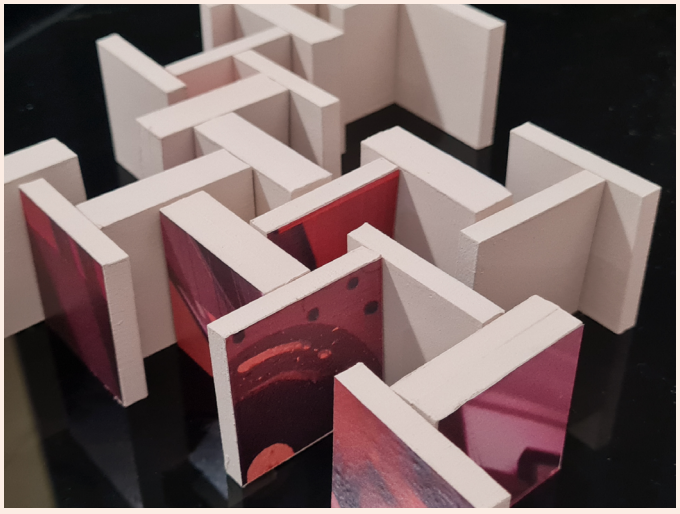


Fig. 5.103. Boceto material 3D. Vista de fotografías adhesivas. Creado a partir de los acentos de la prueba técnica, pieza 2.

B. Conceptualización

Sintáctica: Se proyecta una pieza compuesta por módulos de 10cm x 10cm y 18mm de espesor; utilizando el mismo tono de pigmento que las paredes de la sala de exposiciones. La propuesta emplea cuatro tipos de intervenciones en los módulos: con fotografías adhesivas, tal y como la pieza 2; espacio vacío (tono salmón), fragmentos del texto autobiográfico **"Mi Casa"** adheridos al soporte mediante transferencia con fotocopia y thinner; y mezcla de caras (fotgrafía/ texto, fotografía/vacío, texto/vacío).

Semántica: Se alude técnica y conceptualmente a ideas como el rizoma y des y re-articulación de fragmentos. Desde la perspectiva filosófica de este proyecto, las significaciones de la experiencia se conforman a partir de una serie de partes que conforman un todo expansivo y correlacional. Es precisamente este juego entre fragmento, articulación y expansión al que se remite esta composición. La solución visual de carácter laberíntico además hace alusión a la distribución habitacional de una casa, en la cual existen tanto vacíos, como partes que remiten a memorias y significados sobre lo experimentado.

Pragmática: Si la base sintáctica es el módulo intervenido sea mediante la pintura, la fotografía o el texto, la manera de presentarlo es en una disposición laberíntica. Cada uno de los módulos se une a otro, por medio de unión entre cara y borde, originando una estructura estilo laberinto o dominó. Asimismo, la técnica de ensamble una vez más en una pieza del proyecto refiere a la creación de dialécticas a partir de tiempos anacrónicos y materialidades diversas.

C. Resolución técnica digital

Herramientas técnicas para fotografías: Cámara Nikon D3500, lente 35-55mm, lente 70mm, lente macro 28-70mm, celular Samsung Galaxy S20 FE. Se consiguen imágenes de baja exposición en formato NEF (calidad máxima) y JPG (calidad buena).

Primera edición: Se aumenta la exposición, se destacan las texturas y el contraste de luz (fig. 5.104)

Segunda edición: se modifica la temperatura, tono y curvas RGB de las fotografías para obtener tonalidades rojizas. Se modifica el encuadre a uno cuadrado, según lo expuesto sobre su aporte a nivel semántico y sintáctico (fig. 5.105)

Herramientas técnicas para edición fotográfica: Adobe Lightroom

Herramientas técnicas para montaje digital: Procreate, Blender

"La casa es lugar de lugares". Archivo fotográfico completo



Fig. 5.104. Primera edición, fotografías pieza 3 (exposición y textura).



Fig. 5.105. Edición final, fotografías pieza 3 (recorte y color).

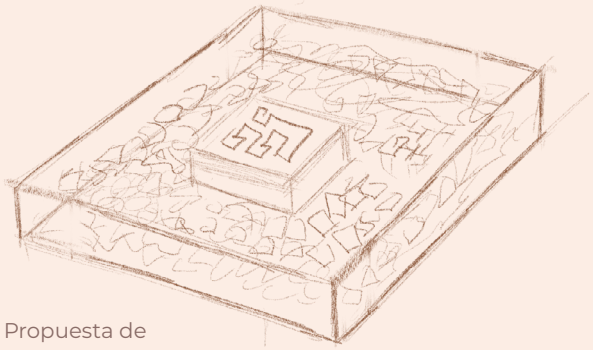


Fig. 5.106. Propuesta de articulación estilo arenero: centro laberíntico, acumulación de módulos alrededor



Fig. 5.107. Propuesta de articulación estilo mesa: centro laberíntico, acumulación de módulos alrededor

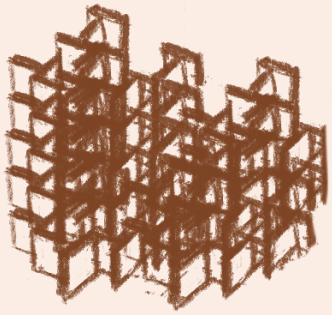


Fig. 5.108. Propuesta de articulación: yuxtaposición de varios niveles de módulos

C. Proyección de montaje

Se evalúan dos prebocetos en los que la estructura contiene o sostiene el objeto laberíntico (fig. 5.106, 5.107), y otra versión en la cual no exista distinción entre pieza y soporte, sino que sea la propia articulación modular la que defina la forma tridimensional (fig. 5.108). En la figura 5.109 se puede observar una proyección 3D de 1m cúbico, tomando de referencia esta última idea de disposición. Sin embargo, esta requeriría unir definitivamente los de módulos para que la estructura tenga soporte. Se selecciona entonces una disposición de suelo y expansión hacia los lados de modo que pueda variar la yuxtaposición de los módulos posteriormente intervenidos con fotografía y texto (fig. 5.110)

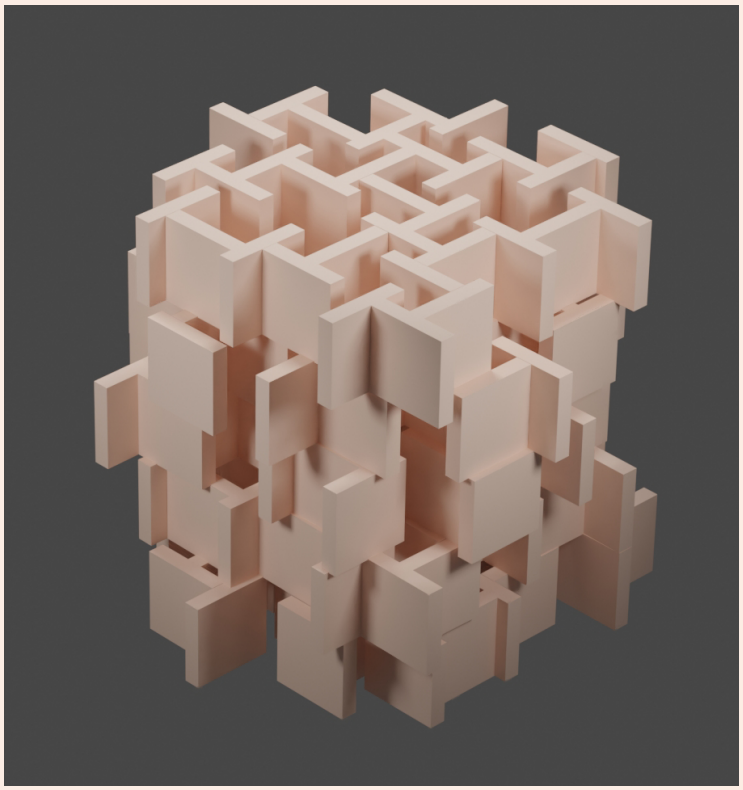


Fig. 5.109. Propuesta de yuxtaposición en varios niveles realizada en Blender. 1m x 1m x 1m. Módulos de 10cm.

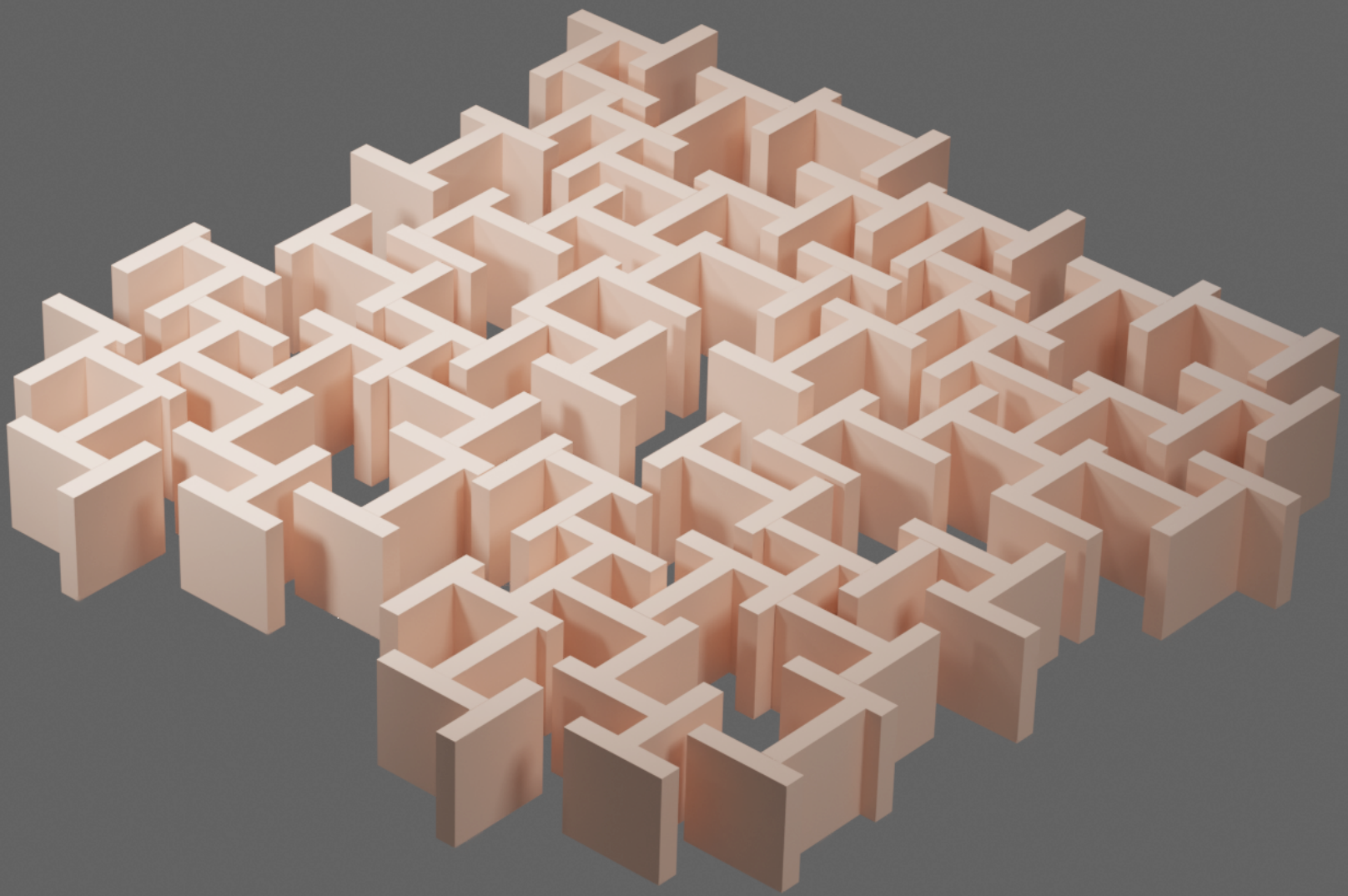


Fig. 5.110. Propuesta elegida para la pieza 3: Yuxtaposición variable (sin pegamento) y expansión hacia los lados.

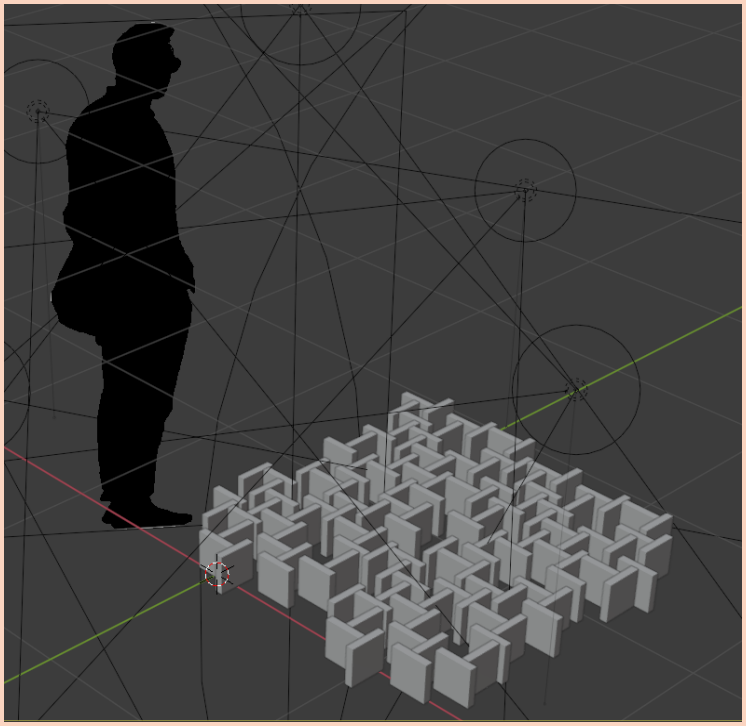


Fig. 5.111. Proyección formal de la pieza respecto a la escala humana en el software 3D Blender.



Fig. 5.112. Prueba técnica, thinner sobre MDF con pintura de agua.

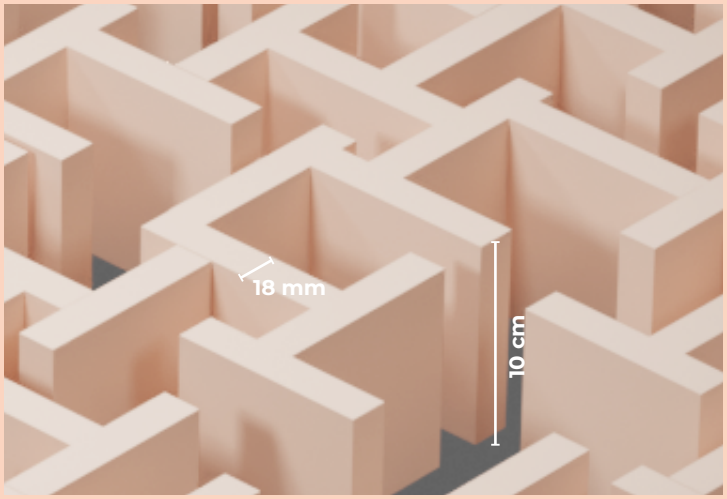


Fig. 5.113. Dimensión de módulos de la pieza.

D. Materiales y soportes

Se realiza una prueba técnica de transferencia de fotocopia con thinner sobre un prototipo del mismo material de la pieza final. Con un resultado satisfactorio (fig. 5.112), los insumos y registro de la prueba se detallan a continuación:

MDF o fibrano: será el soporte de la pieza; es decir, los módulos de 10cm x 10cm x 18mm (fig. 5.113)

Pintura de agua mate: este tipo de pintura imita el tono de las paredes del lugar expositivo, y su acabado propicia una buena adherencia de la transferencia.

Vinil adhesivo mate con precorte: sobre este material se plantea imprimir las fotografías (10cm de lado) que posteriormente se adhieran a la composición. .

F. Recuento técnico-visual



Fig. 5.114. Exploración del 2020, cubo de anécdotas.



Fig. 5.117. Referente: *Historias de Aprendizaje*. Voluspa Jarpa, 2014. Instalación.

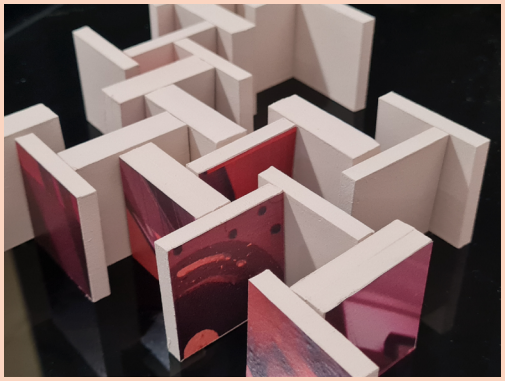


Fig. 5.119. Exploración tridimensional a partir de acentos del prototipo de la pieza 2.



Fig. 5.115. Prueba técnica de transferencia

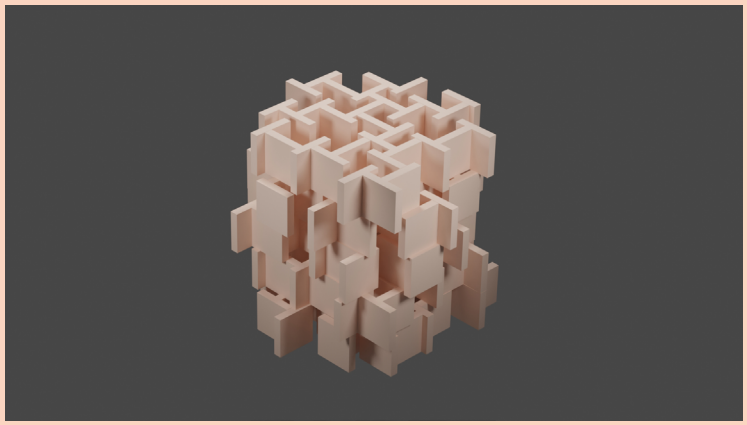


Fig. 5.116. Propuesta 3D, adherencia fija

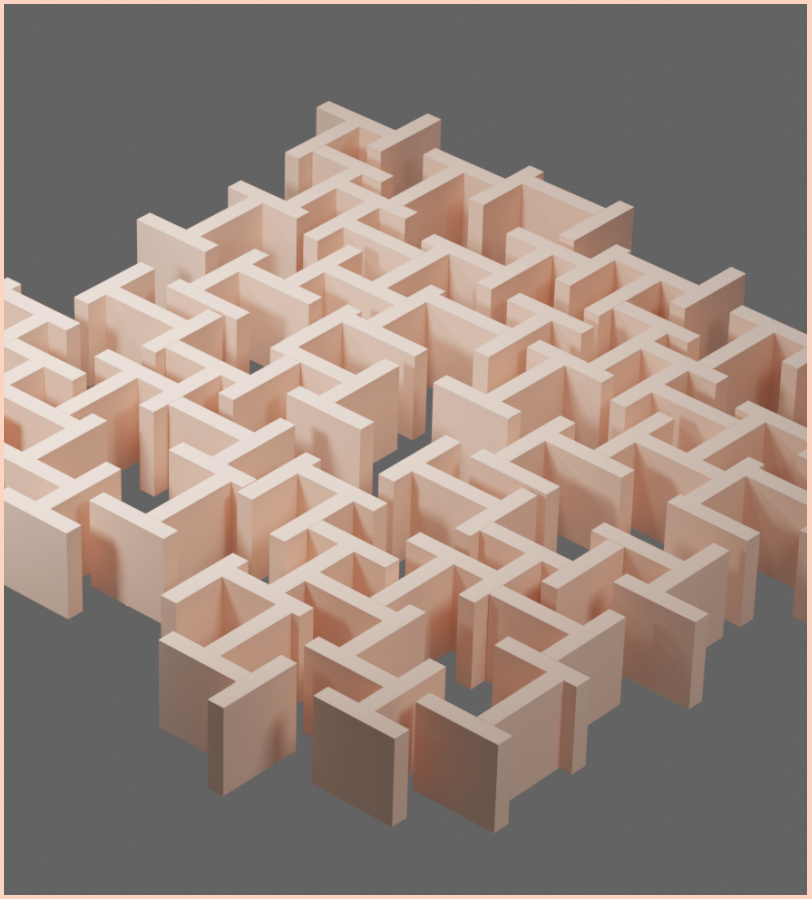


Fig. 5.118. Propuesta 3D, yuxtaposición variable

G. Ejecución material de la pieza

Se trabaja por las siguientes etapas: proceso de pintura, transferencias y colocación de fotografías.

- Proceso de pintura:



Fig. 5.120. Recepción de material, pieza 3.



Fig. 5.122. Pintura de bordes, pieza 3.



Fig. 5.121. Separadores de módulos para evitar daños en las caras.



Fig. 5.123. Separadores de módulos para evitar daños en las caras.



Fig. 5.124. Pintura de módulos para la pieza 3, vista cenital.



Fig. 5.125. Módulos de la pieza 3 con la fase de pintura acabada.

- Transferencias de textos:

El texto utilizado aquí, parte de procesos introspectivos que a nivel personal complementan el acto de observación manifiesto en las fotografías de fragmento, por lo que siempre son ambos los que permiten llegar a la solución conceptual/formal de las piezas. Podría decirse que la imagen funciona como ente sugestivo, mientras que **el texto resulta un enunciado.** Se utiliza explícitamente en esta pieza como metáfora de certeza en medio de un cúmulo de relaciones abstractas (propuestas mediante la imagen).

Por su parte, el uso de esta técnica de grabado corresponde a una de las formas de producir diseño gráfico. Conceptualmente el acto de transferir una matriz (en este caso, texto) al soporte (módulos color salmón) puede ser metáfora de cómo la certeza -incluso si es subjetiva- es impregnada en la piel, en el ser.

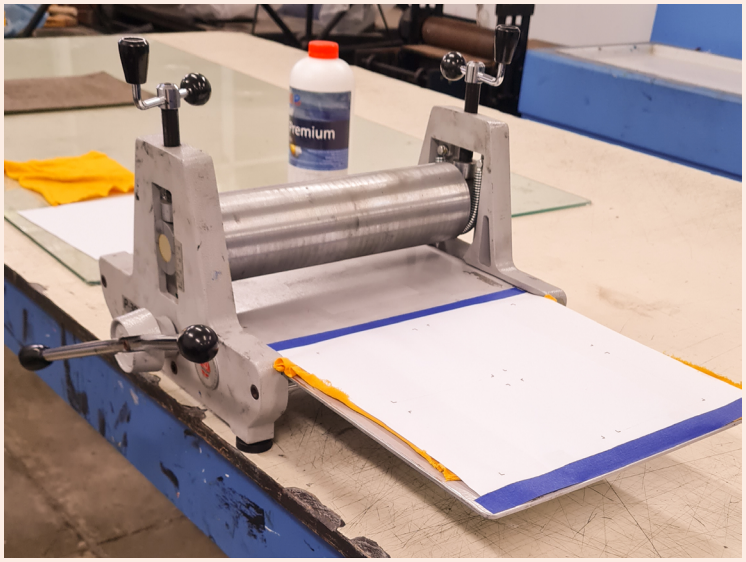


Fig. 5.127. Prensa empleada para las transferencias

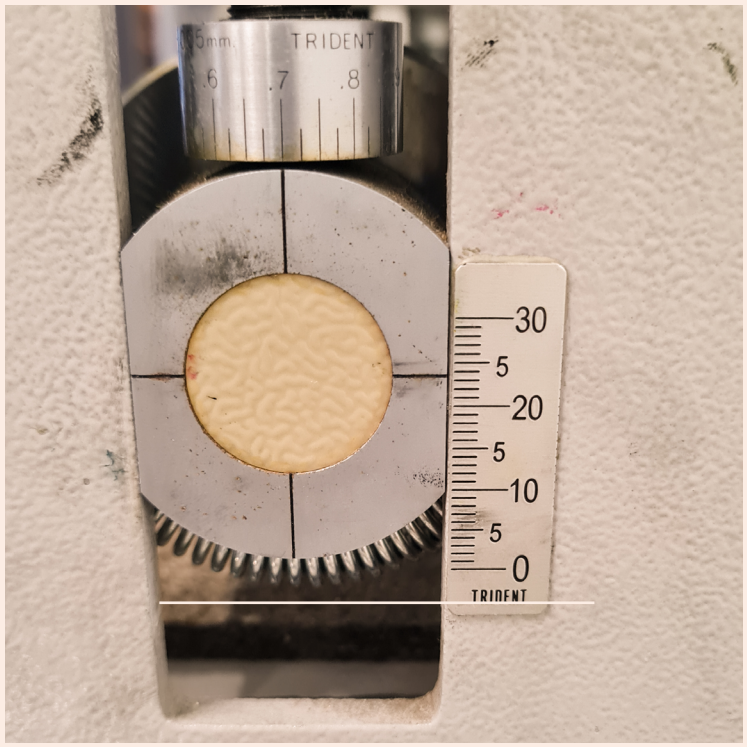


Fig. 5.126. Presión inicial de la prensa.

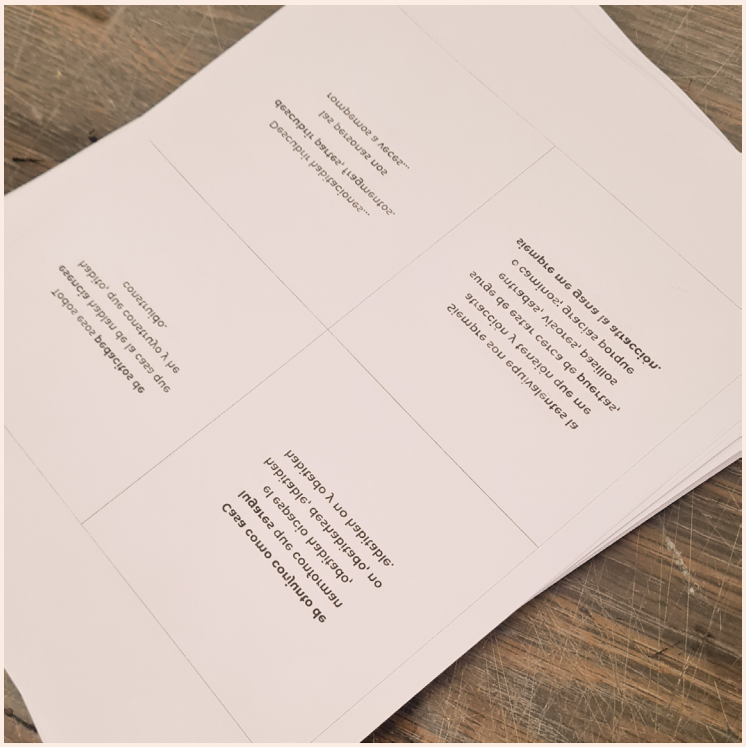


Fig. 5.128. Fotocopias para las transferencias.



Fig. 5.129. Disposición inicial para el trabajo con la prensa.

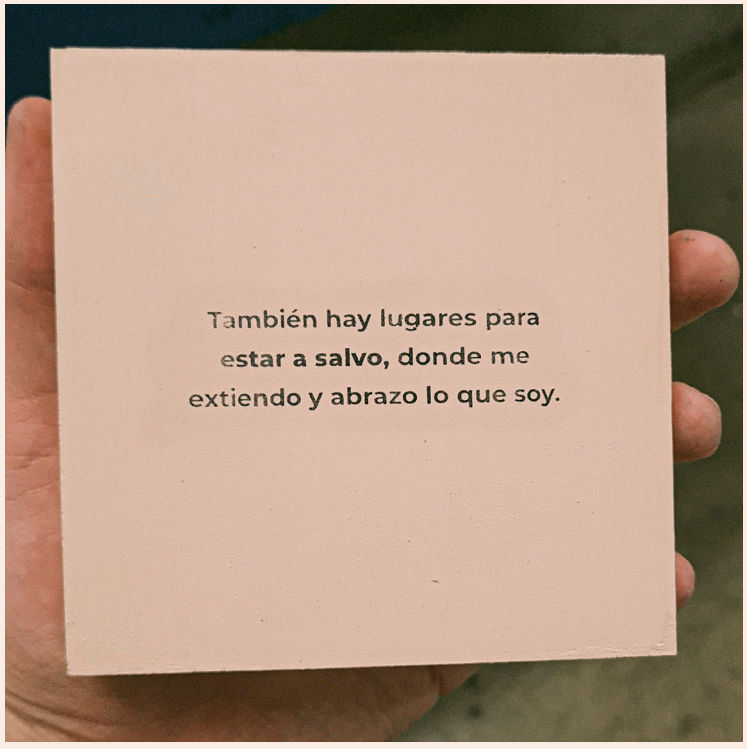


Fig. 5.130. Resultado inicial con mancha visible bordeando el texto.

Durante el proceso de transferencia fue necesario realizar pruebas que aseguraran un acabado limpio. La primera elección radica en el uso de una prensa pequeña para ejercer presión fuerte y uniforme sobre la placa (el módulo cuadrado); de manera **que el contraste entre texto y pintura sea alto.**

Se inicia preparando el material para ingresar a la prensa de la siguiente forma; empezando desde abajo: felpa, placa, fotocopia con thinner aplicado únicamente en la zona del texto, tela (fig. 5.129). Este acabado con la presión adecuada brinda un alto contraste, sin embargo deja permanentemente una mancha en la zona donde se aplica el thinner (fig. 5.130).

Para evitar lo anterior **se humedece con thinner la totalidad de la copia,** de modo que el color de pintura resultante sea uniforme. Previo a conseguir exitosamente el resultado satisfactorio, fue necesario modificar el orden y materiales ingresados a la prensa. Esto debido a que con la primera disposición el rodillo ejerció demasiada presión sobre la copia humedecida por completo. Unido a la reacción química del thinner, provocó que al separar la fotocopia de la placa se desprendiera la pintura del módulo. Por su parte, reducir la presión del rodillo resultaba en bajo contraste (gris) entre texto y pintura.

La solución final consistió, empezando desde abajo: papel bond para proteger la pintura del módulo, placa, fotocopia humedecida por completo con thinner, papel bond para evitar el movimiento de la copia, felpa gruesa para una presión menos directa sobre la placa. Además, para mantener el alto contraste se aplicó thinner en la parte posterior de la copia cuando se trató de los espacios vacíos o blancos del papel; y en parte frontal de la copia cuando correspondió al texto: es decir, directamente sobre el tóner. En la **figura 5.135** se observa el acabado final; mientras que las **figuras 5.136 y 5.137** muestran una comparación entre el resultado previo y posterior.

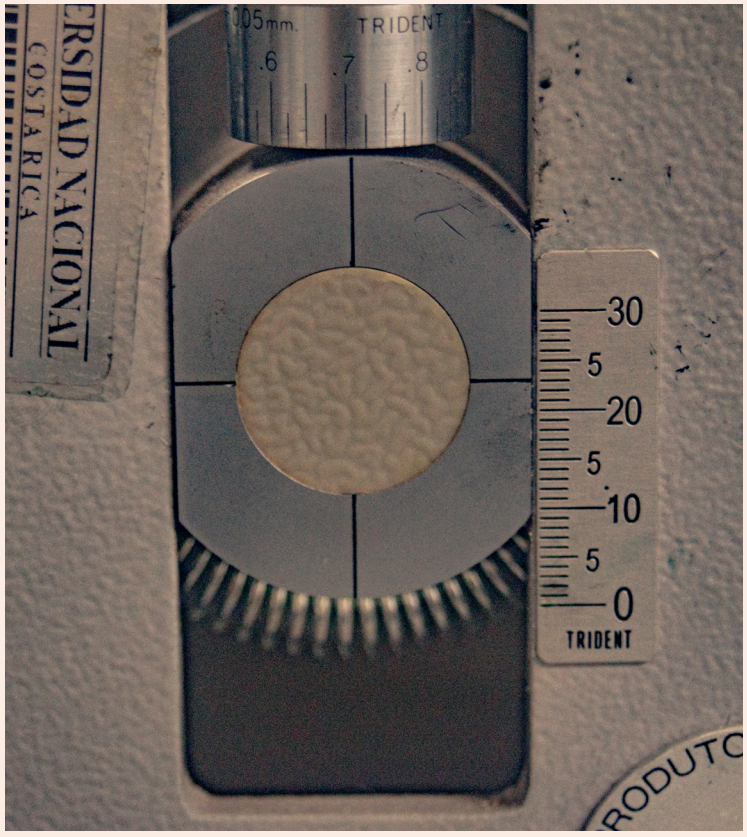


Fig. 5.131. Presión fijada para las transferencias satisfactorias.



Fig. 5.132. Espacio de trabajo. Disposición final de la prensa para la transferencia: papel bond, módulo, copia, papel bond, felpa

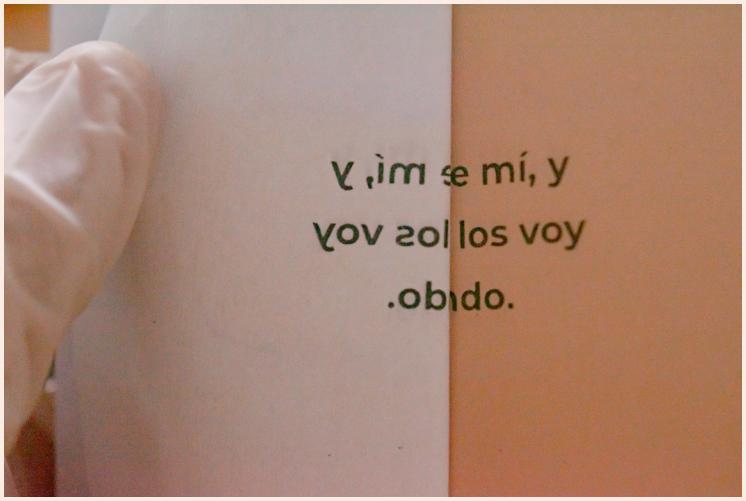


Fig. 5.133. Removido de la copia una vez realizada la transferencia.



Fig. 5.134. Transferencia limpia y satisfactoria.

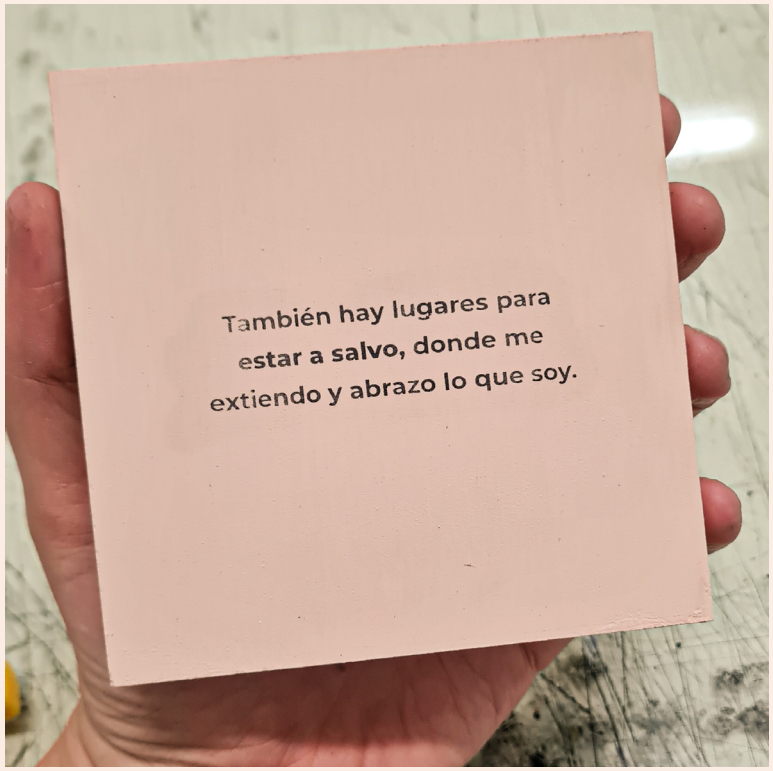


Fig. 5.135. Antes: Prueba inicial con mancha en el módulo.

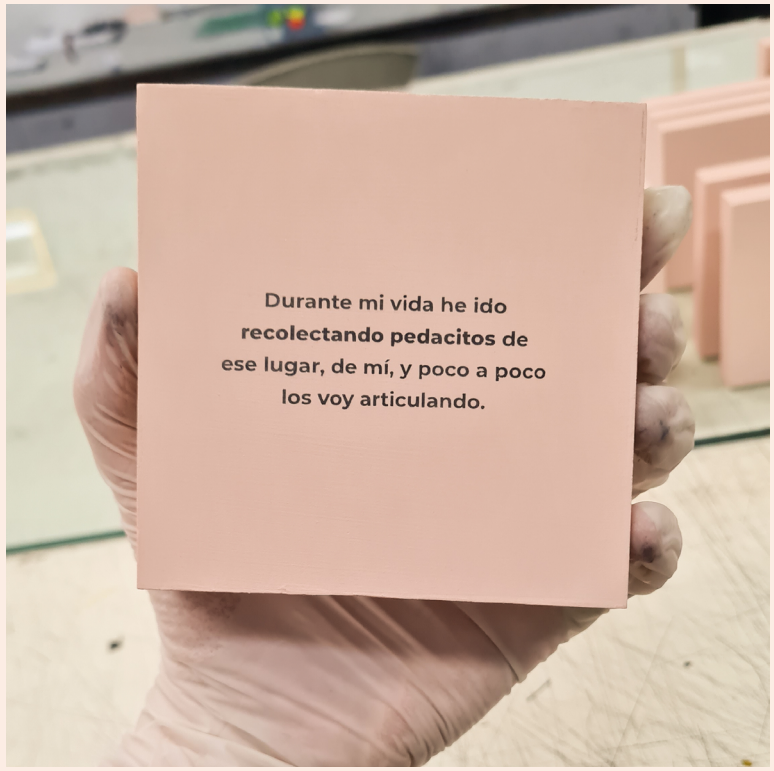


Fig. 5.136. Después: Prueba satisfactoria, acabado uniforme.

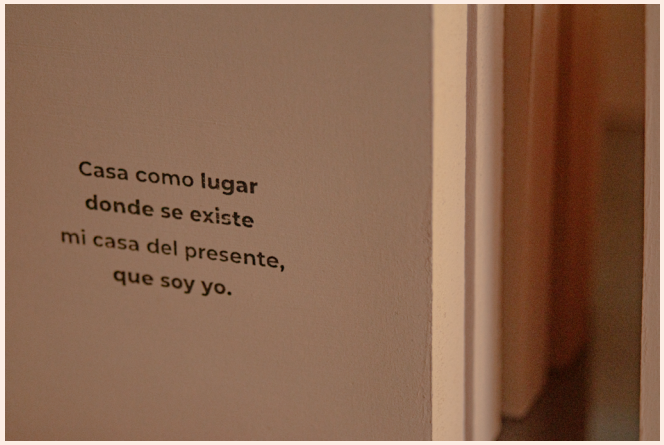


Fig. 5.137. Detalle de transferencias 1.



Fig. 5.138. Detalle de transferencias 3.



Fig. 5.139. Detalle de transferencias 5.



Fig. 5.140. Detalle de transferencias 2.



Fig. 5.141. Detalle de transferencias 4.



Fig. 5.142. Detalle de transferencias 6.



Fig. 5.143. Muestra de placas transferidas 1.



Fig. 5.146. Muestra de placas transferidas 2.



Fig. 5.144. Muestra de placas transferidas 3.



Fig. 5.147. Muestra de placas transferidas 4.

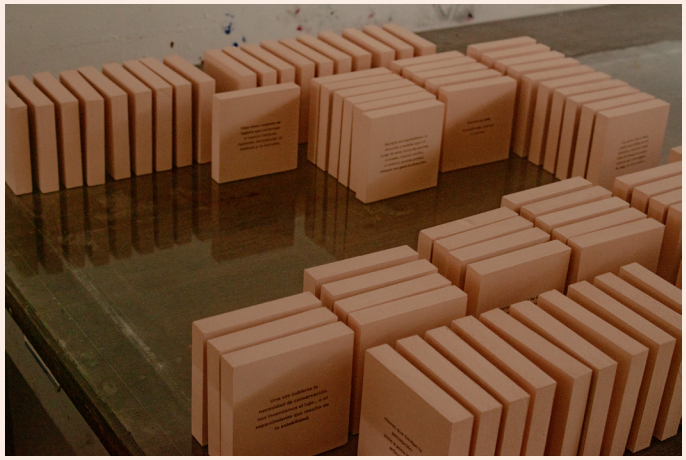


Fig. 5.145. Muestra de placas transferidas 5.



Fig. 5.148. Muestra de placas transferidas 6.

- Colocación de fotografías:



Fig. 5.149. Preparación de material: módulos y fotografías.



Fig. 5.151. Detalle de colocaciòn de adhesivo.



Fig. 5.150. Espacio de trabajo.



Fig. 5.152. Muestra de módulos terminados.

- Prueba de montaje con módulos acabados: yuxtaposición variable.

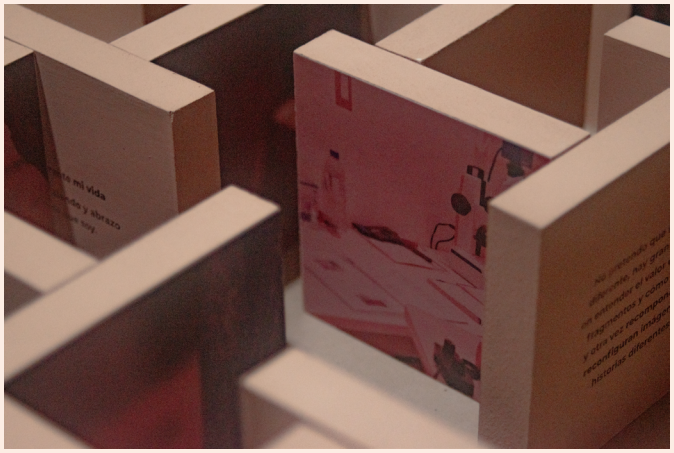


Fig. 5.153. Prueba de montaje, detalle 1.



Fig. 5.156. Prueba de montaje, detalle 2.

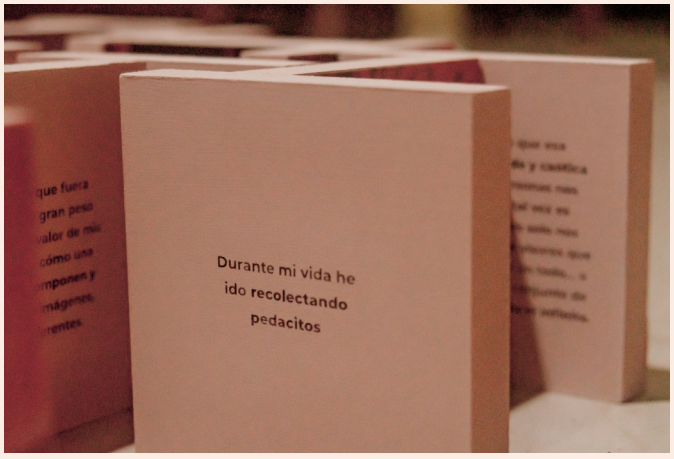


Fig. 5.154. Prueba de montaje, detalle 3.



Fig. 5.157. Prueba de montaje, detalle 4.

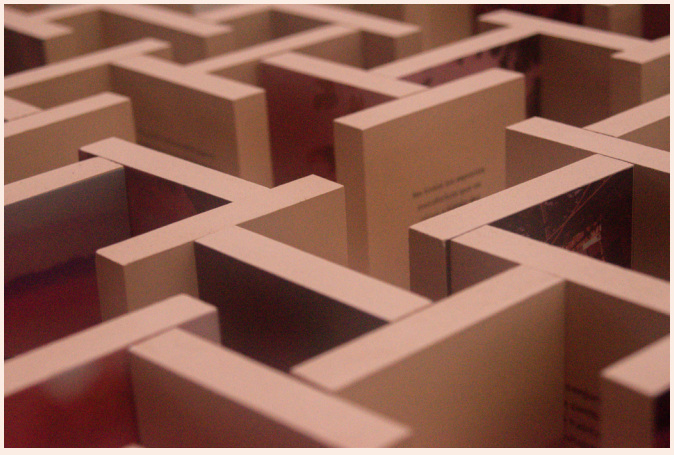


Fig. 5.155. Prueba de montaje, detalle 5.



Fig. 5.158. Prueba de montaje, detalle 6.



PARTE 6. EJECUCIÓN Y EXPOSICIÓN

“Hogar como lugar donde se existe, donde están los pensamientos, creencias, recuerdos, sentires y afectos que se experimentan con el cuerpo, extensión del ser.”

- Del texto autorreflexivo: Mi casa.



Últimas preparaciones

En esta sección de desarrolla el planeamiento y registro de la interacción entre **espacio, público y corpus de obra.** Se incluye una propuesta del recorrido espacial, la elaboración de material complementario socializado mediante QRs durante la exposición; así como la recopilación visual del montaje, resultado final de piezas y muestra pública de la propuesta artística.

6.1. RECORRIDO ESPACIAL

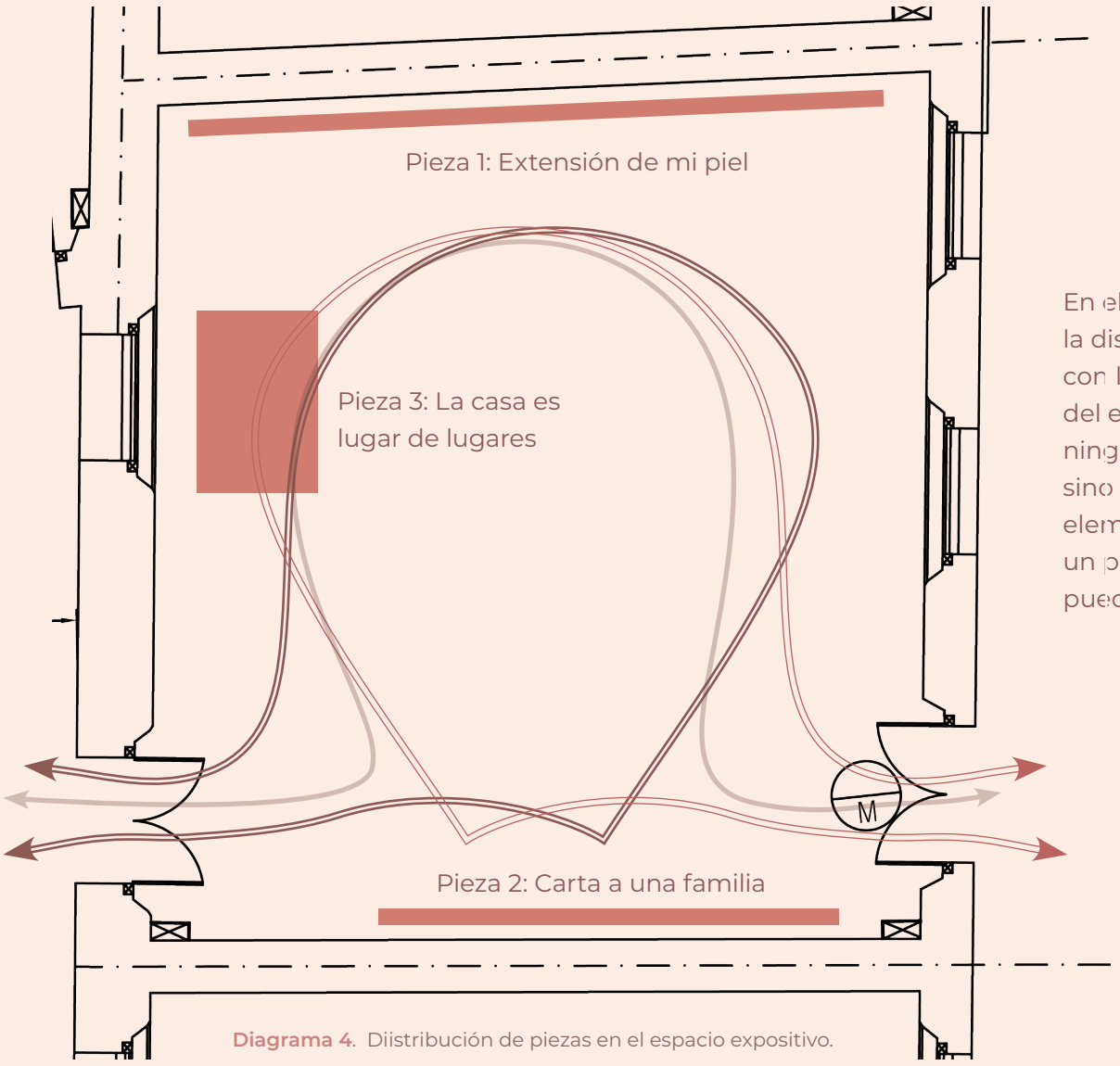


Diagrama 4. Diistribución de piezas en el espacio expositivo.

En el diagrama se observa la distribución de las piezas con los posibles recorridos del espacio. No se establece ningún recorrido jerárquico, sino que se disponen los elementos sugiriendo un paso por la sala que puede ser variable.

6.2. PROCESO DE MONTAJE

Para el montaje se realizan consideraciones previas relativas sobre todo a la **Pieza 1 (Extensión de mi piel).** Se preparan 12 columnas de 4 fotografías con ganchos e hilo de pescar (fig. 6.1 y 6.2) tomando en cuenta las restricciones respecto a la intervención directa sobre paredes del el CCOM, por su carácter patrimonial. En ese sentido, se prioriza la muestra de los registros del premontaje y montaje de esta parte de la instalación.

Por su parte, el montaje de la Pieza 2 consiste únicamente en colgar los páneles de los ganchos sujetos a los rieles que ofrece la sala; y la Pieza 3 requiere únicamente situar los módulos en el suelo.



Fig. 6.1. Fijación de ganchos al reverso de las fotografías, pieza 1.

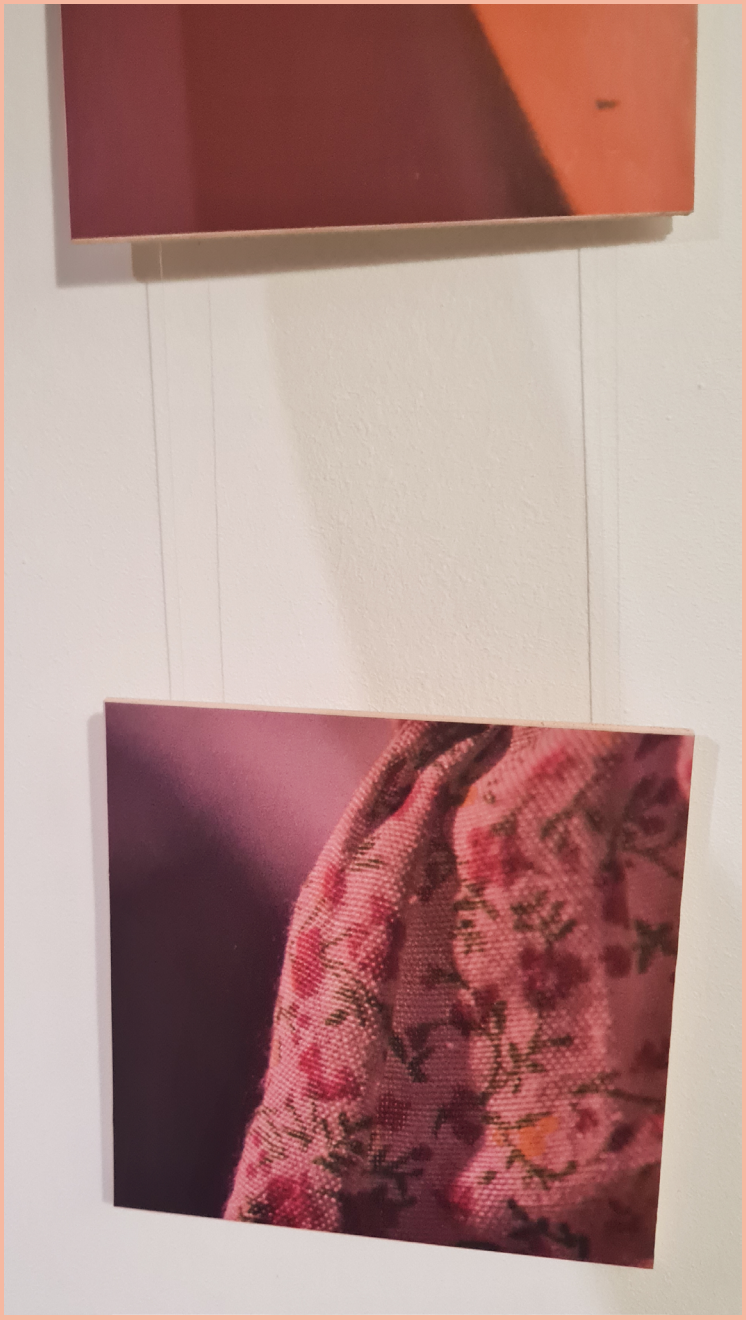


Fig. 6.2. Prueba de suspensión entre fotografías con hilo de pescar.



Fig. 6.3. Disposición posterior al transporte del corpus de obra.



Fig. 6.4. Preparación del reverso de las fotografías, pieza 1.



Fig. 6.5. Montaje de fotografías, pieza 1.



Fig. 6.6. Detalle de columnas de fotografías suspendidas, pieza 1.

6.3. INCLUSIÓN DE QRS

Se realizó un material complementario en el cual se incluye el texto autobiográfico (en versión de audio y escrita) que acompañó la conceptualización de cada una de las piezas que componen *Lo que habito*; además de un pequeño video de parte del proceso de ejecución material de estas. Lo anterior se socializa mediante un **código QR colocado junto a cada producción visual.**

Este ejercicio se lleva a cabo como forma de profundizar en las ideas personales alrededor del proyecto y de extender el objeto artístico -los significados de lo experimentado-; a otros planos intangibles, como la virtualidad en este caso. Lo desarrollado a nivel digital no es indispensable para el evento expositivo ni la lectura de las piezas, más bien proporciona información que enriquece el intercambio autora-público. El uso de los QRs en ese sentido, funciona como **nuevo fragmento que se yuxtapone al contenido material.**

A continuación se disponen los 3 QRs generados. El acceso al contenido puede ser mediante su escaneo o bien, dando click sobre los mismos. Se incluye también una vista general del sitio al cual es redirigida la persona espectadora **(fig. 6.7)**, y la versión impresa de los QRs para la muestra expositiva **(fig. 6.8, 6.9, 6.10).**

EXTENSIÓN DE MI PIEL

A UNA FAMILIA...

... LUGAR DE LUGARES



Fig. 6.7. Vista general del contenido del QR, pieza 1 (Extensión de mi piel). Generado en la aplicación Notion.



Fig. 6.8. Impresión de QRs sobre laminante brillante con precorte (adhesivo transparente).



Fig. 6.9. QR sobre módulo color salmón de 4x4cm.

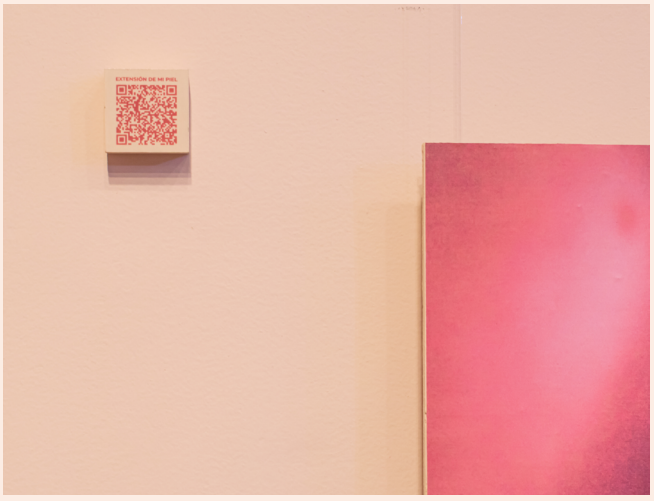


Fig. 6.10. QR colocado junto a la pieza.



Lo que habito: Muestra expositiva terminada

6.4. REGISTRO DE PIEZAS

A continuación se muestra el acabado de las **piezas ya instaladas** en el espacio, así como algunos de sus respectivos detalles.

6.4.1. Pieza 1: Extensión de mi piel



Fig. 6.11. Pieza 1 instalada.

6.4.2. Pieza 2: A una familia que le cuesta saber amarse



Fig. 6.12. Pieza 2 instalada.

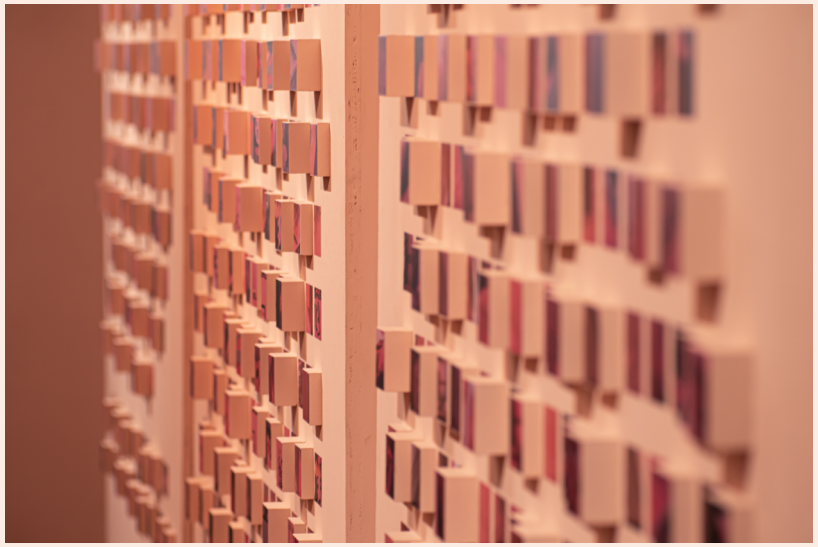


Fig. 6.13. Detalle 1, pieza 2 instalada.



Fig. 6.14. Detalle 2, pieza 2 instalada.

6.4.3. Pieza 3: La casa es lugar de lugares



Fig. 6.15. Pieza 3 instalada.



Fig. 6.16. Detalle 1, pieza 3 instalada.



Fig. 6.17. Detalle 2, pieza 3 instalada.

Lo que habito:
Día del evento



Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.

6.5. REGISTRO DE EVENTO

Aquí se compila el registro de la inauguración del evento, y las interacciones público-instalación a lo largo de los **días de muestra pública.**



Fig. 6.18. Inicio de la defensa pública, lectura de acta. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.19. Introducción de la autora a la muestra. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.20. Público en la sala expositiva. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.21. Interacciones con la pieza 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.22. Interacciones con la pieza 1, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.23. Interacciones con la pieza 1, detalle 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.24. Escaneo de QR, pieza 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.25. Vista del material de QR por parte del público, pieza 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.26. Interacciones con la pieza 1 y 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.27. Interacciones con la pieza 2 y 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.28. Interacciones con la pieza 2, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.29. Interacciones con la pieza 2, detalle 2. Registro de la autora.



Fig. 6.30. Interacciones con la pieza 2, detalle 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.31. Interacciones con la pieza 2, detalle 4. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.32. Interacción con la pieza 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.33. Interacción física con la pieza 3, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.

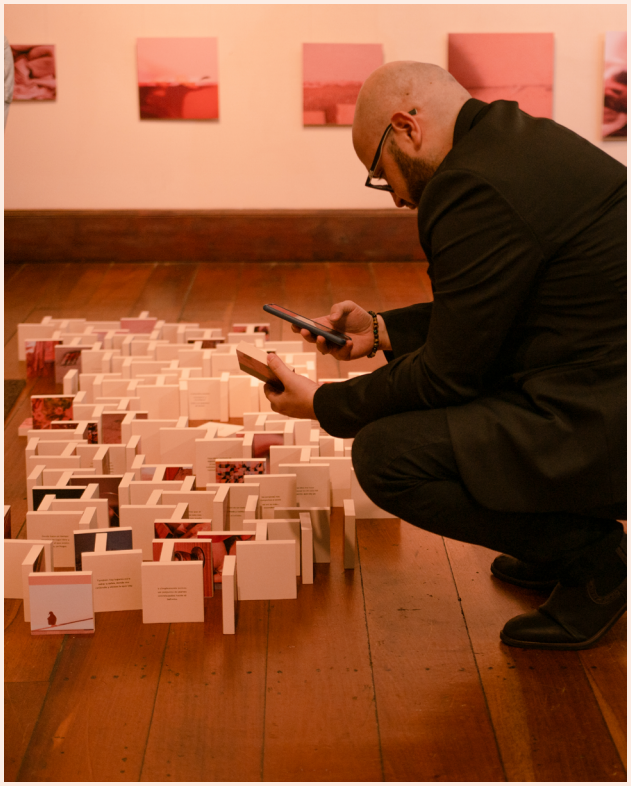


Fig. 6.34. Interacción física con la pieza 3, detalle 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández.



Fig. 6.35. Interacción física colectiva con la pieza 3. Registro de la autora.



CONSIDERACIONES FINALES

“Gracias a quienes me han sabido observar; siempre hay algo que me deja en evidencia. ”

- Del texto autorreflexivo: En mi interior.

Esta última parte se escribe desde una redacción más subjetiva con el fin de garantizar la reflexión profunda sobre el trabajo realizado:

Creo que limitar los comentarios a una cuestión académica y técnica es una forma de quitarle relevancia a un proceso que para mí ha significado poner la vida, mi vida de frente a un contexto que a pesar de sus esfuerzos, se mantiene suspicaz ante ejercicios artísticos e investigaciones personales. Mi quehacer se nutre de mis pensamientos más íntimos, de mis afectos y sentires. Al soltar el escepticismo, descubro como enunciarme desde lo personal y lo emocional en un ambiente permeado por lo institucional, pone en relieve preguntas que incluso trascienden la misma práctica artística. ¿Incluir lo subjetivo realmente entorpece las artes? ¿Cuáles son los motivos para juzgar tal enfoque desde la generalidad? **Negar la inherencia de la subjetividad en nuestros procesos desde mi experiencia, es un mecanismo de autoevasión realzado desde lo sitemático;** porque cuando llegó el momento de mostrarme desde allí, antes de *Lo que habito,* me faltaron herramientas, fui torpe e ignorante.

Es desde esa búsqueda de coherencia integral propia que he cuestionado el diseño gráfico a lo largo de este trabajo. Si bien la delimitación de áreas permite una comprensión más ordenada de los contenidos, podría decirse que en el proceso de organización hemos terminado en una taxonomía autoritaria, reduccionista. **Este proyecto trasciende por mucho lo ilustrativo, técnico y funcional que caracteriza al diseño gráfico.** He ido de la mano de la escritura, la fotografía y lo instalativo a lo largo de este camino que inició hace años y que sigue extendiéndose más allá de los alcances del ámbito universitario. Pero entiendo que fue posible por traspasar líneas y explorar cómo funcionan las combinaciones en apariencia más dispares. Las herramientas las hemos creado para ampliar nuestras posibilidades, y pese a que es necesario centrar la visión en algún lugar, me parece que desconectarnos de la consciencia integral impide que nuestros procesos sean más ricos y verdaderos.

Haciendo un recuento, es esta perspectiva la que me llevó a pensar sobre lo contextual en el proyecto, lo instalativo, que en este caso surge de una cualidad circunstancial del CCOM. ¿Cómo un color de pared define una de las metáforas centrales de mi exposición? Sin la idea de hacer partícipe lo espacial como variable esencial del proyecto, sin una conciencia de coexistencia, no puede existir la propuesta artística tal y como fue concebida.

Al escribir estas líneas me entero de cómo insisto una y otra vez en confrontarme con lo aprendido: en la búsqueda de una **autonomía que entiende que se inserta en su contexto, pero que se construye también en el enunciado propio.**

Las preguntas y las relaciones son infinitas. Creo que merecemos darle lugar a lo que nos moviliza verdaderamente en las artes, y en ese sentido ampliar la forma de comprenderlas. Luego de esta experiencia y sus interacciones generadas, los hechos me sugieren que siempre hay quien empatiza con esa historia que surge de las tripas y nos pide ser contada. El arte es un punto de encuentro y autoencuentro. Merecemos ser desde allí también.



FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía y documentos consultados

FUENTES REFERENCIALES

Álvaro, D. (2014). Prólogo: Actualidad del arte. En J. Nancy. *El arte hoy* (pp.13-18). Prometeo.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* (pp. 34, 38, 78) Fondo de Cultura Económica de Argentina S A.

Bourriaud, N. (2006). La forma relacional. En Estética relacional. (pp. 13-20). Adriana Hidalgo editora S.A.

Calvera, A. (2007). Introducción: Materiales para una estética del diseño. En *De lo bello de las cosas.* (9-30). Gustavo Gili, SL.

Calvera, A. (2003). *Arte ¿? Diseño*. Gustavo Gili, SL.

Capasso, V. (2016). *Posibilidades de mundos. El arte actual según Jean-Luc Nancy.* Boletín de Arte (N.° 16). pp. 69-71. **http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/320/706**

Contreras, M. (2013). *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana*. Poiésis. **http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis21-22/dossie2-02-contreras.pdf**

Cátedra Sara Ástica. (2020). *Conferencia: "La Investigación Basada en las Artes (IBA)".* [video]. Facebook **https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=789410181888383**

Didi-Huberman, G. (2009). La imagen-fantasma supervivencia de las formas e impurezas del tiempo. En La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (pp.9-44). Abada.

Guasch, A. (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice.* Ediciones Siruela, S. A.

Guasch, A. (2011). *Arte y Archivo: Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Akal, S. A.

Munárriz, J. (1999). *La fotografía como objeto: La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación.* (p.278) UCM.

Moxey, K. (2005). Estética de la cultura visual en el momeno de la globalización*. En *Estudios Visuales* (p. 37). Akal.

Nancy, J. (2014). Arte y repetición; El arte de hacer un mundo*. En *El arte hoy* (pp.60-77). Prometeo.

Pallasmaa, J. (2005). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos.* Gustavo Gili, SL.

Pallasmaa, J. (2016). *Habitar.* Gustavo Gili, SL.

Pallasmaa, J. (2018). *Esencias*. Gustavo Gili, SL.

ÍNDICE GRÁFICO

Guía de figuras, diagramas y tablas.

ÍNDICE GRÁFICO

Tabla 1. Cronograma de actividades 2022. 18

Tabla 2. Cronograma de actividades 2023. 19

Fig. 2.1. Jean-Luc Nancy. *El arte hoy* (2014). Portada del libro. 21

Fig. 2.2. Juhani Pallasmaa. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura.* (2016). Portada del libro. 22

Fig. 2.3. Juhani Pallasmaa. *Habitar.* (2014). Portada del libro. 23

Fig. 2.4. Ana María Guasch. *Arte y Archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011). Portada del libro. 24

Fig. 2.5. Emma Segura. *ITINERARIO TRANS** (2022). Portada del documento 25

Fig. 2.6. *Finale.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1928. 27

Fig. 2.7. *Las manos de un niño.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1928. 27

Fig. 2.8. *Fruit Basket.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1931. 27

Fig. 2.9. *Vista desde la ventana de mi estudio.* Aenne Biermann. Fotografía análoga, impresión en plata sobre gelatina. 1929. 27

Fig. 2.10. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Objeto viejos. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm 29

Fig. 2.11. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Insumos de cocina. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm 29

Fig. 2.11. *Autobiografía.* Sol LeWitt. Libros. Libro de impresiones fotográficas. 1980. 26x26cm 29

Fig. 2.12. *Jardín corporal.* Karla Solano. Instalación fotográfica. 2007. 31

Fig. 2.13. *Historias de Aprendizaje.* Voluspa Jarpa. Instalación: 520 placas de acrílico cortado láser y cable de acero. 2014. 33

Fig. 4.1. Edición de fotografía en Adobe Lightroom. Fotografía con Nikon D3500, lente macro 28-70mm. Exposición 1/400s. ISO-800 44

Fig. 4.2. Fotografía antes de la edición. Nikon D3500, lente macro 28-70mm. Exposición 1/800s. ISO-400 45

Fig. 4.3. Fotografía después de la edición. Exportado JPG, 3063 x 2297px 45

Fig. 4.4. Vista de miniaturas en JPG de las imágenes editadas y exportadas. 46

Fig. 4.5. Sala de exposiciones pequeña, segunda planta del Centro Cultural Omar Dengo. Vista en planta. Plano facilitado por Angie Gutiérrez. 48

Fig. 4.6. Segundo nivel del Centro Cultural Omar Dengo. Vista en planta. Contextualización del espacio respecto a la Sala de Exposiciones pequeña. Plano facilitado por Angie Gutiérrez. 49

Fig. 4.7. Pared este, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM. 50

Fig. 4.8. Pared norte, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM. 50

Fig. 4.9. Pared sur, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM. 50

Fig. 4.10. Pared oeste, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM. 50

Diagrama 1. Ubicación cardinal de las paredes, sala de esposiciones pequeña, segundo nivel del CCOM. 51

Fig. 4.11. Preboceto: mesa giratoria con de impresiones fotográficas adhesivas sobre acrílico transparente. 52

Fig. 4.12. Preboceto: Prisma de caras irregulares con impresiones fotográficas sobre acrílico transparente. 52

Fig. 4.13. Preboceto: libro de fotografías y textos autobiográficos, con encuadernación copta. 52

Fig. 4.14. Preboceto: mural fotográfico, entretejido. a partir de tiras de papel pergamino impreso con fotografías. 53

Fig. 4.15. Preboceto: prismas de madera con decoupage de fotografías impresas. 53

Fig. 4.16. Detalle de composición inicial. 54

Fig. 4.17. Cortes de los pliegos o composiciones previas. 54

Fig. 4.18. Entrecruzado, vista general. 55

Fig. 4.19. Destalle de entrecruzado. 55

Fig. 4.20. Detalle acento del entrecruzado. 55

Fig 4.21. Entrecruzado impreso, vista general 56

Fig. 4.22. Entrecruzado impreso contra luz 56

Fig. 4.23. Detalle del entrecruzado impreso. 56

Fig. 4.24. Transferencia con impresiones láser sobre papel pergamino. 57

Fig. 4.25. Transferencia de impresión láser sobre opalina 57

Fig. 4.26. Láminas de la sobreposición 58

Fig. 4.27. Vista de la sobreposición 58

Fig. 4.28. Collage digital: fotografías tomadas desde ventanas de la vivienda. 59

Fig. 4.29. Collage digital: objetos y espacios del dormitorio. 59

Fig. 4.30. Montaje digital del collage en el CCOM. Tema: espacio universitario . 60

Fig. 5.1. Pared este, Sala de exposiciones pequeña. Nivel 2, CCOM. 63

Fig. 5.2. Primera edición fotografica destacando texturas y constrastes. 63

Fig. 5.3. Segunda edición, considerando el matiz salmón del espacio. 63

Fig. 5.4. Exploración de soportes y materiales B: entrecruzado impreso. 67

Fig. 5.5. Exploración: Collage digital: objetos y espacios del dormitorio. 67

Fig. 5.6. Referente: *Jardín corporal.* Karla Solano. Instalación fotográfica. 2007. 67

Fig. 5.7. Primera edición (exposición y textura). 69

Fig. 5.8. Segunda edición (recorte y color) 69

Fig. 5.9. Fotografías editadas para la pieza 1. 69

Fig. 5.10. Versión de proyección 1. Primer acercamiento; se descarta por pérdida de calidad de imagen debido a la escala 70

Fig. 5.11. Versión de proyección 2. Mayor escala en los extremos (40cm), media en los intermedios (30cm), menor al centro (20cm). 70

Fig. 5.12. Versión de proyección 3. Menor escala en los extremos (20cm), media en los intermedios (30cm), mayor al centro (40cm). 70

Fig. 5.13. Versión de proyección 4: DISPOSICIÓN ELEGIDA. Fotografías: 40cm centro, 30cm medios, 20cm extremos. 70

Diagrama 2. Muestra de dimensiones fotográficas, escala 1:10 71

Fig. 5.14. PROYECCIÓN FINAL. Fotografías: 40cm centro, 30cm medios, 20cm extremos. 71

Fig. 5.15. Coroplast, estructura interna. 72

Fig. 5.16. Coroplast, acabado final: textura lineal en el pánel sobre el que se aldhiele el vinil. 72

Fig. 5.17. Muestra de vinil laminado mate. 73

Fig. 5.18. Vista de láminas de plywood desde su espesor. 73

Fig. 5.19. Preboceto. 74

Fig. 5.20. Prueba técnica digital. 74

Fig. 5.21. Edición de color. 74

Fig. 5.22. Prueba técnica de soporte. 74

Fig. 5.23. Prueba técnica de color. 74

Fig. 5.24. Propuesta de montaje. 74

Fig. 5.25. Prueba técnica de impresión. 74

Fig. 5.26. Láminas de plywood de 30cm y 40cm. 75

Fig. 5.27. Pintura de bordes de las láminias previamente lijadas. 75

Fig. 5.28. Pintura de caras de las láminas, vista 1. 75

Fig. 5.29. Pintura de caras de las láminas, vista 2. 75

Fig. 5.30. Impresiones en vinil laminado mate. 76

Fig. 5.31. Láminas de 40cm con vinil adherido. 76

Fig. 5.32. Colocación del adhesivo sobre el soporte (plywood). 76

Fig. 5.33. Láminas de 20cm con vinil adherido. 76

Fig. 5.34. Vista de láminas de 40cm terminadas sobre pared, vista 1. 77

Fig. 5.35. Vista de láminas de 40cm terminadas sobre pared, vista 2. 77

Fig. 5.36. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo padre-hija. 79

Fig. 5.37. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo madre-hija 79

Fig. 5.38. Línea narrativa visual desde la subjetividad, sobre la dinámica del vínculo entre hermanas. 79

Fig. 5.39. Texto personal dirigido al núcleo familiar, vinculando conceptualización de una pieza y la relación afectiva. 79

Fig. 5.40. Reemplazo de glifos por módulos cuadrados 81

Fig. 5.41. Prueba de color 1. Descartada por falta de unidad cromática y efecto bandera. 82

Fig. 5.42. Prueba de color 2. Descartada por baja presencia de la ley figura-fondo. 82

Fig. 5.43. Prueba de color 3. Descartada por exceso de peso visual del fondo 82

Fig. 5.44. Prueba de color 4. Se imita el color de la pared, la subesposición de fotografías permite el efecto figura-fondo. 82

Fig. 5.45. Primera edición (exposición y textura) 83

Fig. 5.46. Segunda edición (recorte y color) 83

Fig. 5.47. Tercera edición (color y subexposición) 83

Diagrama 3. Dimensiones de fotografías y elementos de diagramación en la carta. 84

Fig. 5.48. Propuesta de montaje en el espacio. 84

Fig. 5.49. Área de prueba, panel 1. Pieza 2. 85

Fig. 5.50. Prueba técnica, pieza 2. Proceso de pintura de acentos. 86

Fig. 5.51. Prueba técnica, pieza 2. Resultado de pintura de acentos 86

Fig. 5.52. Prueba técnica, pieza 2. Asignación de acentos. 86

Fig. 5.53. Prueba técnica, pieza 2. Vista frontal. 87

Fig. 5.54. Prueba técnica, pieza 2. Altura de acentos. 87

Fig. 5.55. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de acentos. 87

Fig. 5.56. Prueba técnica, pieza 2. Adhesivos fotográficos. 87

Fig. 5.57. Prueba técnica, pieza 2. Detalle lateral de acentos. 87

Fig. 5.58. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de acento 2cm. 88

Fig. 5.59. Prueba técnica, pieza 2. Detalle de vista frontal. 88

Fig. 5.60. Prueba técnica, pieza 2. Comparación de pintura en madera con el matiz de la pintura del lugar expositivo. 88

Fig. 5.61. Prueba técnica, pieza 2. Comparación de la prueba técnica con la pintura del CCOM. 88

Fig. 5.62. Líneas narrativas visuales sobre los vínculos familiares. 89

Fig. 5.63. Texto personal relativo a los afectos familiares. 89

Fig. 5.64. Sustitución de caracteres por cuadrados de 4x4cm 89

Fig. 5.65. Pruebas de color entre soporte y fotografías. 89

Fig. 5.66. Prueba técnica, vista frontal. 89

Fig. 5.67. Prueba técnica, vista lateral. 89

Fig. 5.68. Proyección final de la pieza. 89

Fig. 5.69. Cuadrados 4cm, 9mm espesor, tono natural. Vista 1 90

Fig. 5.70. Cuadrados 4cm, 18mm espesor, tono natural. 90

Fig. 5.71. Cuadrados 4cm, 9mm espesor, tono natural. Vista 2 90

Fig. 5.72. Preparación de cuadrados. 91

Fig. 5.73. División entre acentos una vez pintados por el borde, para evitar daños en las caras. 91

Fig. 574. Pintura de acentos 9mm. 91

Fig. 5.75. Pintura de acentos 18mm. 91

Fig. 5.76. Acentos con la fase de pintura acabada. 91

Fig. 5.77. Boceto de estructura en la cara posterior al panel. 92

Fig. 5.78. Lugar de recepción del material 92

Fig. 5.79. Estructura posterior del panel. 92

Fig. 5.80. Detalle de estructura posterior del panel. 92

Fig. 5.81. Detalle de alambre para el montaje. 92

Fig. 5.82. Proceso de pintura del panel. 93

Fig. 5.83. Registro de la autora en el proceso de pintura. 93

Fig. 5.84. Vista del panel pintado, parte posterior. 93

Fig. 5.85. Pintura de parte frontal y colocación de guías con masking para colocar las fotografías. 93

Fig. 5.86. Recepción de viniles (fotografías) con precorte de 4x4cm. 94

Fig. 5.87. Colocación de viniles adhesivos (fotografías) y acentos (cuadrados de MDF) con cola en el soporte principal. 94

Fig. 5.88. Colocación de adhesivos y acentos, panel 1. La designación de acentos es aleatoria, de manera que se prioriza la generación de ritmos en los que se mantenga el balance visual. 95

Fig. 5.89. Proceso panel 1. 95

Fig. 5.90. Herramientas para colocar fotografías: pincel para cola, lápiz para marcar guías, cartulina de 1cm para marcar interletrado (espacio hacia lo horizontal entre cuadrados). 95

Fig. 5.91. Proceso panel 2. 95

Fig. 5.92. Detalle 1, fotografías y acentos, panel 1. 96

Fig. 5.93. Detalle 2, fotografías y acentos, panel 1. 96

Fig. 5.94. Detalle 3, fotografías y acentos, panel 1. 96

Fig. 5.95. Registro de la autora ejecutando el panel 1. 97

Fig. 5.96. Registro de la autora ejecutando el panel 3. 97

Fig. 5.97. Espacio de trabajo, paneles 2 y 3. 98

Fig. 5.98. Panel 3 terminado. 99

Fig. 5.99. Relacion con escala humana, panel 1. 99

Fig. 5.100. Exploración del 2020, cubo de anécdotas. 101

Fig. 5.101. Cuadrados de MDF, prueba de materiales, pieza 2. 101

Fig. 5.102. Boceto material 3D. Vista en planta. Creado a partir de los acentos de la prueba técnica, pieza 2. 102

Fig. 5.103. Boceto material 3D. Vista de fotografías adhesivas. Creado a partir de los acentos de la prueba técnica, pieza 2. 102

Fig. 5.104. Primera edición, fotografías pieza 3 (exposición y textura). 103

Fig. 5.105. Edición final, fotografías pieza 3 (recorte y color). 103

Fig. 5.106. Propuesta de articulación estilo arenero: centro laberíntico, acumulación de módulos alrededor 104

Fig. 5.107. Propuesta de articulación estilo mesa: centro laberíntico, acumulación de módulos alrededor 104

Fig. 5.108. Propuesta de articulación: yuxtaposición de varios niveles de módulos 104

Fig. 5.109. Propuesta de yuxtaposición en varios niveles realizada en Blender. 1m x 1m x 1m. Módulos de 10cm. 104

Fig. 5.110. Propuesta elegida para la pieza 3: Yuxtaposición variable (sin pegamento) y expansión hacia los lados. 105

Fig. 5.111. Proyección formal de la pieza respecto a la escala humana en el software 3D Blender. 106

Fig. 5.112. Prueba técnica, thinner sobre MDF con pintura de agua. 106

Fig. 5.113. Dimensión de módulos de la pieza. 106

Fig. 5.114. Exploración del 2020, cubo de anécdotas. 107

Fig. 5.115. Prueba técnica de transferencia 107

Fig. 5.116. Propuesta 3D, adherencia fija 107

Fig. 5.117. Referente: *Historias de Aprendizaje*. Voluspa Jarpa, 2014. Instalación. 107

Fig. 5.118. Propuesta 3D, yuxtaposición variable 107

Fig. 5.119. Exploración tridimensional a partir de acentos del prototipo de la pieza 2. 107

Fig. 5.120. Recepción de material, pieza 3. 108

Fig. 5.121. Separadores de módulos para evitar daños en las caras. 108

Fig. 5.122. Pintura de bordes, pieza 3. 108

Fig. 5.123. Separadores de módulos para evitar daños en las caras. 108

Fig. 5.124. Pintura de módulos para la pieza 3, vista cenital. 109

Fig. 5.125. Módulos de la pieza 3 con la fase de pintura acabada. 109

Fig. 5.126. Presión inicial de la prensa. 110

Fig. 5.127. Prensa empleada para las transferencias 110

Fig. 5.128. Fotocopias para las transferencias. 110

Fig. 5.129. Disposición inicial para el trabajo con la prensa. 111

Fig. 5.130. Resultado inicial con mancha visible bordeando el texto. 111

Fig. 5.131. Presión fijada para las transferencias satisfactorias. 112

Fig. 5.132. Espacio de trabajo. Disposición final de la prensa para la transferencia: papel bond, módulo, copia, papel bond, felpa 112

Fig. 5.133. Removido de la copia una vez realizada la transferencia. 112

Fig. 5.134. Transferencia limpia y satisfactoria. 112

Fig. 5.135. Antes: Prueba inicial con mancha en el módulo. 113

Fig. 5.136. Después: Prueba satisfactoria, acabado uniforme. 113

Fig. 5.137. Detalle de transferencias 1. 114

Fig. 5.138. Detalle de transferencias 3. 114

Fig. 5.139. Detalle de transferencias 5. 114

Fig. 5.140. Detalle de transferencias 2. 114

Fig. 5.141. Detalle de transferencias 4. 114

Fig. 5.142. Detalle de transferencias 6. 114

Fig. 5.143. Muestra de placas transferidas 1. 115

Fig. 5.144. Muestra de placas transferidas 3. 115

Fig. 5.145. Muestra de placas transferidas 5. 115

Fig. 5.146. Muestra de placas transferidas 2. 115

Fig. 5.147. Muestra de placas transferidas 4. 115

Fig. 5.148. Muestra de placas transferidas 6. 115

Fig. 5.149. Preparación de material: módulos y fotografías. 116

Fig. 5.150. Espacio de trabajo. 116

Fig. 5.151. Detalle de colocaciòn de adhesivo. 116

Fig. 5.152. Muestra de módulos terminados. 116

Fig. 5.153. Prueba de montaje, detalle 1. 117

Fig. 5.154. Prueba de montaje, detalle 3. 117

Fig. 5.155. Prueba de montaje, detalle 5. 117

Fig. 5.156. Prueba de montaje, detalle 2. 117

Fig. 5.157. Prueba de montaje, detalle 4. 117

Fig. 5.158. Prueba de montaje, detalle 6. 117

Diagrama 4. Diistribución de piezas en el espacio expositivo. 120

Fig. 6.1. Fijación de ganchos al reverso de las fotografías, pieza 1. 121

Fig. 6.2. Prueba de suspensión entre fotografías con hilo de pescar. 121

Fig. 6.3. Disposición posterior al transporte del corpus de obra. 122

Fig. 6.4. Preparación del reverso de las fotografías, pieza 1. 122

Fig. 6.5. Montaje de fotografías, pieza 1. 122

Fig. 6.6. Detalle de columnas de fotografías suspendidas, pieza 1. 122

Fig. 6.7. Vista general del contenido del QR, pieza 1 (Extensión de mi piel). Generado en la aplicación Notion. 124

Fig. 6.8. Impresión de QRs sobre laminante brillante con precorte (adhesivo transparente). 124

Fig. 6.9. QR sobre módulo color salmón de 4x4cm. 124

Fig. 6.10. QR colocado junto a la pieza. 124

Fig. 6.11. Pieza 1 instalada. 126

Fig. 6.12. Pieza 2 instalada. 127

Fig. 6.13. Detalle 1, pieza 2 instalada. 127

Fig. 6.14. Detalle 2, pieza 2 instalada. 127

Fig. 6.15. Pieza 3 instalada. 128

Fig. 6.16. Detalle 1, pieza 3 instalada. 128

Fig. 6.17. Detalle 2, pieza 3 instalada. 128

Fig. 6.18. Inicio de la defensa pública, lectura de acta. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 130

Fig. 6.19. Introducción de la autora a la muestra. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 130

Fig. 6.20. Público en la sala expositiva. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 131

Fig. 6.21. Interacciones con la pieza 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 131

Fig. 6.22. Interacciones con la pieza 1, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 132

Fig. 6.23. Interacciones con la pieza 1, detalle 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 132

Fig. 6.24. Escaneo de QR, pieza 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 133

Fig. 6.25. Vista del material de QR por parte del público, pieza 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 133

Fig. 6.26. Interacciones con la pieza 1 y 3. Fotografía por

José Emilio Figueroa Hernández. 134

Fig. 6.27. Interacciones con la pieza 2 y 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 134

Fig. 6.28. Interacciones con la pieza 2, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 135

Fig. 6.29. Interacciones con la pieza 2, detalle 2. Registro de la autora. 135

Fig. 6.30. Interacciones con la pieza 2, detalle 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 136

Fig. 6.31. Interacciones con la pieza 2, detalle 4. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 136

Fig. 6.32. Interacción con la pieza 3. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 137

Fig. 6.33. Interacción física con la pieza 3, detalle 1. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 137

Fig. 6.34. Interacción física con la pieza 3, detalle 2. Fotografía por José Emilio Figueroa Hernández. 137

Fig. 6.35. Interacción física colectiva con la pieza 3. Registro de la autora. 138



“...ELIJO AMAR.”

Majo