



Máquina para polímeros

Composiciones autoetnográficas

Tesis

para obtener el grado de

Maestra en Producción Artística

Presenta

Lic. Victoria Núñez Estrada

Directora de tesis

Mtra. Edna Alicia Pallares Vega

Cuernavaca, Morelos, 10 de diciembre de 2018.

La Maestría en Producción Artística está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT, a partir del 19 de septiembre de 2014.

Máquina para polímeros

Composiciones autoetnográficas

Por Victoria Núñez Estrada

Índice

Introducción

Máquina para polímeros, historia autoconstruida 1

Averiguaciones científico-afectivas:

INICIO, DESARROLLO, CLÍMAX, PERIPECIAS, PLOT Y FINAL 8

Bitácora de trabajo, desarrollo del proyecto en la bitácora en línea 26

Guion final 67

Procesos formales. Primera composición 79

Segunda composición: Arqueología sostenida

Exhibición de clausura MaPA 4ta generación: Viaje forzado,

Siete apuntes para un mapa 84

Conclusiones 94

La alegoría es la manera de mirar al mundo típica de los melancólicos
S.
Sontag

Máquina para polímeros, historia autoconstruida

I

En el libro *Sobre la Historia natural de la destrucción* (1999) W.G. Sebald escribe que, durante el holocausto nacionalsocialista, la sociedad civil fue oprimida con el terror de la catástrofe, carácter inherente de las guerras en la historia de la humanidad. Tras la devastación total de 131 ciudades alemanas y sus respectivas consecuencias letales, miles de ciudadanos quedaron desahuciados y sin hogar. Para el autor, así surge el fenómeno general del desconocimiento y el olvido, especialmente por parte de quienes tenían la posibilidad de recordar los trágicos acontecimientos. Reflejo de su forma de resistir lo inconcebible. Para Sebald: “El silencio [...] es una segunda destrucción que parece haber sido la condición necesaria para “el milagro de la reconstrucción alemana”¹. El olvido voluntario es un mecanismo de supervivencia que, impulsa de manera casi inconsciente a la reconstrucción del país y de sus habitantes. Para el escritor alemán, “una comprensión exacta de la catástrofe que en general, se ha constituido por la humanidad, es el primer cimiento que dará paso a la organización

social de la felicidad”². Dicho de otro modo, Sebald propone mirar la catástrofe como un evento histórico que penetra en la memoria colectiva y, que, entendido con mayor profundidad y en aras de un reconocimiento preciso, plantea la necesidad de un desarrollo integral del espíritu de las sociedades.

Para mis procesos personales, también ha sido importante reflexionar cómo el cuerpo y nuestra propia memoria, tanto individual como colectiva, pueden recurrir al olvido. Frente a las micro y macro catástrofes, la tajante acción de olvidar aparece como antídoto para seguir adelante, lo que en términos biológicos significaría: supervivencia y adaptación.

Si bien hasta el día de hoy no tengo forma de saber cómo fue la propia experiencia del Holocausto, o de cualquier otra masacre, considero que los sucesos trágicos como la muerte de un ser querido, los desastres familiares, las ruinas personales o los cataclismos amorosos pueden llegar a ser igualmente catastróficos. Estos sucesos por su naturaleza y escala son pormenorizados, sin embargo, encarnan el engranaje oxidado de ese macro mecanismo que mueve las grandes cosas. Al suprimir el dolor de dichos acontecimientos o

incluso, olvidar a quienes no formaron parte de la “historia oficial”, ocurre una escisión profunda: se alimenta la gran máquina del olvido, la gran rueda del movimiento perpetuo.

¿Cómo construimos las historias?

II

Un día encontré entre mis papeles el retrato de una máquina que mi padre construyó. El dibujo es la forma imaginaria de una máquina, la casa y el jardín, donde él solía trabajar. Este artefacto trituraría plástico reciclado para hacer tablas y ladrillos de PET comprimido. Yo, había olvidado porqué mi padre hizo este proyecto y cuál era el paradero de esta máquina. De manera alegórica, quise reconstruir este objeto para hablar acerca del fracaso de la modernidad, así como de la figura paterna y lo patriarcal, específicamente del fenómeno característico y la categoría histórica del hombre. Como es bien sabido, se ha considerado a la figura masculina, el único portavoz de nuestras sociedades occidentales. En este contexto, “la idea de un hombre moderno”, representa un faro de luz que guía, a veces tan inalcanzable y tan fulgurante, que ciega.

Estas perspectivas históricas enmarcan la figura fálica de poder expresada no solamente en el hombre como tal, sino como presencia en la

estructura familiar, costumbres, economías, instituciones y naciones.

¿Cómo hacer una reinterpretación propia y actual acerca de la masculinidad? Es una preocupación que aparece, al ser mi padre el corazón del proyecto. Antes que nada, para esta labor me propuse recordar mi historia personal. Posteriormente, asistir, de manera física o metafísica, al lugar en donde ocurrieron los hechos; para traer a la superficie mis recuerdos y, por último, construir un memorial.

III

El contexto histórico de mi padre se desarrolla en los años cincuenta, sesenta y setenta en México, periodo en que él fue estudiante. En el país, surgieron las luchas sociopolíticas que transformaron la perspectiva filosófica y práctica de muchas personas. Para mi padre, la tendencia de ser un hombre rebelde e intelectual no fue la excepción y, adoptó como muchos otros, la ideología social-marxista, derivada de los paradigmas de la economía política y del materialismo histórico; primero ruso y posteriormente cubano-latinoamericano.³

Al reconocer los fundamentos de la historia del marxismo en México, para mí es necesario comprender algunas de las ideas con las que mi padre creció y de dónde provienen. Debido a que el marxismo en México surge en lugares concretos y como fenómeno singular, quizá este movimiento no adoptó como en otros países latinoamericanos, una tendencia tangible y hegemónica dentro de sus políticas económicas y públicas. Sin embargo, al reflexionar en la herencia cultural del marxismo en México, me veo a mí misma como una estudiante de una Secundaria Cardenista al sur del Estado de Morelos y, concluyo que de alguna manera esta herencia me configura a mí y a otras estudiantes en la misma situación.

Sobre esta noción, Luis Villoro⁴ menciona que, la ideología conceptualizada desde el marxismo tiene lugar desde un entendimiento específicamente sociopolítico. Pareciera existir una diferencia entre los ideales que la sociedad produce y las estructuras de control elaboradas para que esa misma sociedad reproduzca. Para mí, la ideología condicionada por una autoridad está implícitamente ligada a la catástrofe, es decir, a la relación que surge entre el ideal y el olvido, cuando

una cosa *debe de* dejarse atrás para seguir adelante. La diferencia radica en que, este adelante, ya no es aquello con lo que podríamos identificarnos de manera fundamental y constructiva, sino más bien, lo que se inclina hacia la reproducción de un pensamiento insustancial y miope.

Lejos de justificar mi obra a partir de una perspectiva sociopolítica, mi interés se basa en reconocer desde otros lugares, el quehacer filosófico que condicionó la creación del proyecto de la máquina de mi padre; mis propios antecedentes históricos y de contenido que enmarcan la creación de este proyecto y, sobre todo, la permanencia de mi padre en sus propias batallas.

A mi investigación la percibo de forma paralela, como un tipo de *máquina del tiempo*: una máquina que viaja hacia el pasado para comprender los hechos y resignificar las preguntas más cercanas a su memoria.

En este proceso surgen una serie de cuestionamientos: ¿Puedo identificarme con la *alteridad*⁵ a partir de lo autorreferencial; desde una alteridad que alegoriza una trama de

pensamientos; objetos y personajes que me son familiares? ¿Y así reflexionar sobre la idea “del fracaso del hombre moderno”?

IV

La catástrofe ocurre continuamente en la vida, las tragedias que se desatan, a micro o macro escalas son incontrolables por naturaleza. La máquina de mi padre encarna esa catástrofe. Para el proyecto se hace una reconstrucción basada en hechos reales resignificados de un tiempo presente, del ahora histórico. Y así mismo cada hecho es un engranaje que posibilita el autorreconocimiento, una tenue luz esperanzadora.

En este sentido, no sólo me reconozco a través del objeto-máquina, sino también confrontada con los ideales (y dilemas) de alguien más, de una o varias otredades, como fenómenos intrínsecos del eclecticismo posmoderno.

Máquina para polímeros es, una resignificación de la memoria por medio de la identidad del *otro*, al representar a la realidad a través de la transformación de los signos que la operan.



Averiguaciones científico-afectivas.

INICIO, DESARROLLO, CLÍMAX, PERIPECIAS, PLOT Y FINAL.

Después de encontrar el dibujo de la máquina de mi padre, decidí rehacerlo con grafito y óleo sobre un papel amarillo de 45x55cm. Mi dibujo fue la continuación de otros procesos gráficos basados en la composición formal entre geometría, minimalismo y pintura abstracta. Con esta exploración apareció una figura asimétrica, una mezcla de elementos lineales e imperfectos. Estos dibujos, reflejaban los tipos de materiales urbanos utilizados en la construcción de ciudades e intrínsecamente se relacionaban con la apropiación simbólica de la misma ciudad.

La aparición y reinterpretación de la máquina, primero como un dibujo y, posteriormente al pensarla desde sus materiales, desde su forma y tamaño, desató una aproximación cada vez más verosímil para mi memoria, lo que permitió apropiarme del objeto.

El concepto de “máquina” ha sido desarrollado tanto por tendencias artísticas como filosóficas y sociales en todo el mundo, específicamente en el siglo XX, con la Revolución Industrial. Por ejemplo, muchos de los

movimientos artísticos modernos parten de la representación de la mecánica y de los objetos de fábrica que cambiarían la vida de manera brutal y sin retorno. Estos acontecimientos dejarían ver entre sus pliegues, las profundas reflexiones que hasta hoy en día compartimos respecto a la idea del “desarrollo” y el “progreso” occidental: la idea del hombre como un artefacto de producción maquínico; la máquina como el epítome de procesos de producción capitalista; la máquina como una forma de resistencia social; la máquina como el elemento futurista de utopía; la máquina como la objetualización de la sexualidad; la máquina de la ciencia ficción.

La máquina del surrealismo, del dadaísmo e incluso “la ciudad-máquina” del situacionismo, fueron algunos de los movimientos del siglo pasado que reformularon este arquetipo.

Para el proceso de mi obra, considero que el constructivismo, el Cosmismo ruso⁶, y en general, su vanguardia modernista, han sido las influencias artísticas más destacables en relación a este concepto. En estos movimientos históricos observo una manera muy clara de representar el idealismo tecno-progresista. El desarrollo técnico de las artes visuales, el cine o el diseño industrial,

conforman la belleza de una comunidad artística realmente sumergida en un anhelo por el bienestar de su nación, aunque influenciada y afectada de alguna u otra forma, por un régimen político totalitario.

Durante el viaje que realicé a Rusia en el año 2017 y para fines de esta investigación, me encontré, con el trabajo de algunos artistas de origen ruso que hasta ese momento desconocía. Estos referentes fueron de gran ayuda pues ampliaron mi visión con respecto a la historia del arte de este país. Desde la gráfica hasta el análisis etnográfico y político radical, no todo el arte en Rusia se vincula con una visión romántica de su sociedad, también es realista y divergente del común denominador socialista. Por ejemplo, Galina Balashova quién “dedicó 28 años de su vida profesional al diseño de módulos de habitación para naves soviéticas y estaciones espaciales imbuyéndolos de una sensación hogareña mediante el uso de acuarelas”⁷. Es, además de una gran artista, una de las primeras mujeres en participar dentro de misiones aeronáuticas ultrasecretas con un cargo de alto rango. Pese haber participado en la creación de diseños tan importantes, el trabajo de Balashova se

mantuvo como archivo confidencial hasta el fin de la Unión Soviética.

Otro artista es Mikhail Kaufman, director y fotógrafo ruso, cocreador de *El Hombre de la cámara*. Destacó por su película *Moscú*, realizada en 1927. En este film, podemos observar objetivamente, las transformaciones sufridas en la sociedad civil, así como también en la propia ciudad de Moscú, tras diez años de la caída del Imperio Zarista y en plena creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Por último, el colectivo de arte contemporáneo *Chto Delat* (¿Qué hacer?), el cual *“se concibe como una plataforma auto-organizada para una variedad de actividades culturales con la intención de politizar la producción de conocimiento.”*⁸ Este colectivo es uno de los ejemplos más contundentes del arte activista y autónomo actual. En su trabajo performático, se crean contextos y situaciones indefinidas, que no siguen una línea específica de acción, con el fin de vincular las experiencias políticas emotivas a la crítica del acontecer cotidiano y violento de su país, así como los enormes rezagos y traumas colectivos relacionados al gran hito comunista que marcó gran parte de su historia. Su producción está

envuelta de sarcasmo, sátira y nostalgia. Estas mismas sensaciones las identifico en el arte contemporáneo de México.



Diseño de la cabina para la estación espacial "Mir" (1980). El piso está decorado en verde, el techo en azul y las paredes en amarillo. Imagen © Archivo Galina Balaschowa



We don't want to capture the fallacy and fakeness of socialist realism

Builders, Chto Delat, 2005



Film: *Москва (Moscow)*, Mijaíl Kaufman, 1927

Siguiendo los pasos de mi obra anterior, en este proyecto, también me interesé en poder asistir físicamente a los lugares de los que partiría el proceso de producción. Con esta perspectiva se propone la idea del cuerpo como una herramienta de registro de la memoria, es decir, la posibilidad de una apropiación simbólica del espacio. Asimismo, en el proceso me cuestioné mi identidad, mi pasado y mi herencia como ser humano. Surgían preguntas como: ¿Quiénes me anteceden? ¿Qué significa la familia, el clan, la raza? ¿Qué es el territorio, a quién le pertenece y por qué?

Para el desarrollo de mi proyecto *Máquina para polímeros*, decidí investigar el paradero de la máquina de mi padre. Planeé una visita al pueblo de Acatlipa, en el municipio de Temixco Morelos, donde mi padre vivió y planificó el proyecto, entre los años 2002 y 2004. En este lugar, platicué con sus amigos cercanos, quienes me ayudaron a reconstruir una imagen de él y de su relación con la máquina. Cerca de la casa en la que habitaba mi padre, encontré una pila de moldes de yeso abandonados y los extraje del lugar. Esto resulto muy significativo y dio paso a una experiencia arqueológica. Dichos moldes, son utilizados en la región para hacer cerámica utilitaria, algunos de ellos conservan formas de alimentos o de utensilios

de cocina. Cuando hallé los moldes abandonados daban la sensación de formar parte de una ruina casera en medio de un lote repleto de plantas silvestres y zopilotes. Cerca de la pila de moldes, se encontraba la casa, envuelta de enredaderas de flores azules. La casa también azul, no era como yo la recordaba. Accedí por la entrada principal abriéndome camino entre la maleza, cortando y esquivando las hierbas. Frente a la entrada de la casa tuve la necesidad de registrar fotográficamente el zaguán.



Una vez que extraje los moldes, los limpié, pulí y para darles brillo, los esmalteé con spray. Los moldes tomaron la forma de los fósiles de la máquina; sus huesos y esqueleto; el acero

conforma su piel y el plástico sus órganos. La máquina es un muñeco de *voodoo*, un alma sin cuerpo que debo reanimar.

Durante esta etapa del proyecto, supe que la máquina de mi padre había quedado extraviada y en general, su proyecto había sido un fracaso. La máquina nunca funcionó, ni tampoco se crearon prototipos de tablas o de ladrillos de PET. Lo que yo recordaba como cierto, distaba de la realidad.

¿Cómo relacionar ésta, *la máquina para polímeros*, mi memoria personal, con la memoria histórica y las problemáticas actuales?

En 1996, Hal Foster escribe que: “el arte avanzado de izquierda ha surgido como un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del “artista como productor: el artista como etnógrafo”⁹ y argumenta que, “el tema de contestación sigue siendo la burguesía capitalista, (incluido el ámbito artístico) empero, el tema de asociación que preocupa al artista, está ahora centralizado en el otro cultural y/o étnico, comprometido por la lucha de esta alteridad.”¹⁰ Sin embargo, aún desde esta perspectiva, es posible que el artista-etnógrafo caiga en una suerte de “*mecenazgo ideológico*”, que lo llevará a

encontrarse en una escisión entre él y la otredad. La resistencia a esta situación sería propiamente la identificación comprometida en liberarse de dicha separación.

Foster está planteando las relaciones de trabajo entre las otredades, ya sea el artista como objeto de estudio y etnógrafo o, solamente como etnógrafo. Desde estas relaciones de trabajo se crean nexos complejos y jerárquicos, es decir, relaciones de poder entre el observador y el observado. Para el autor, lo que emancipa al artista-etnógrafo es el valor de la política del otro, pues en muchas de las ocasiones aparece erróneamente, primero proyectado y luego apropiado.

En mi obra, pienso que la otredad es mi padre, su máquina y su pensamiento proyectado en el mundo; así como, el acto fallido del “deber ser” del hombre en la modernidad. Expresiones que representan la herida social de la masculinidad estrujada por la falocracia y paternalismo. Acerca de estos aspectos, Foster retomando a Michel Foucault, reflexiona que: “el hombre moderno del siglo XIX busca la verdad en lo impensado, lo inconsciente y el otro y, reitera esta predicción



"I just couldn't take another day of it, mother. I just... don't have what it takes to follow in father's footsteps. The other policemen made fun of me because no matter how hard I tried I couldn't grow a little moustache like they all have. They made jokes that I was a homosexual, mother, that I was less than a man. I had to quit."



En este sentido, la otredad definida en relación al artista como etnógrafo, se representa ya no en términos económicos sino en términos culturales, en fenómenos marginales como la alteridad *de lo predominantemente desviado*. Acción que deviene en una postura moral; una mirada alternativa, es decir, en una política de apropiación idealista o un activismo ideológico. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre *el observador y el observado*, cabe la posibilidad de despertar en esta manifestación de la “diferencia”, una identificación verdadera, una alianza cultural en la cual: “la alteración del yo, el pasado o el presente, no es más que un desafío parcial al sujeto moderno, pues esta alteración también refuerza al yo mediante la oposición romántica, conserva al yo mediante la apropiación dialéctica, extiende al yo mediante la exploración surrealista, prolonga al yo mediante la incomodidad postestructuralista”¹² y, advierte que, aún siendo cruciales las prácticas etnográficas en los medios antropológicos y artísticos, se puede correr el riesgo de caer en un engaño de “*autorrenovación narcisista*”; manifiesto en “una pseudocrítica social influenciada por la moda o el trauma disfrazado de empatía”¹³.

Cualquier artista se halla en el constante peligro de caer en un autorreferencialismo egocéntrico. No obstante, creo que dentro del papel *autoetnográfico*¹⁴, el artista es un punto de partida y un *sujeto de historia*, al tratar de encontrarse *en* o *con* la diferencia. Con esta acción es posible disipar la figura del sujeto que simplemente observa y se apropia de lo observado en la supuesta búsqueda por la defensa de una cultura marginada. En contraste, la diferencia radica en la propia autorreferencia del artista, como el centro de observación a partir del *otro*. Es decir, la alteridad observada no le es indiferente al artista-etnógrafo, sino más bien, se conforma en una extensión o un reflejo de sí mismo. En esta apropiación, el narcisismo de un protagonismo per se, es confrontado por la apropiación de la diferencia para formar una identidad mucho más compleja. Con dicha coyuntura, lo autorreferencial incluirá entonces: los procesos históricos, las alteridades y vidas otras. Cabe hacerse en este sentido la pregunta: ¿Cómo es posible construir la historia desde la narración personal, sin reducir los esfuerzos a un simple narcisismo?

En mi caso, tras haber revelado una historia íntima al espectador, considero que el “protagonismo narcisista” pudiera estar implícito de manera natural en la historia de mi padre. Sin embargo, esperarí­a que en la pieza audiovisual se hayan logrado reunir imágenes del pueblo ruso contemporáneo, así como un ancla entre la historia de la micro y las macro catástrofes; tejida por mi historia personal encontrada con los acontecimientos de la caída de la URSS y los ideales marxistas. Este tejido entre narraciones nos sitúa en y con la diferencia, de carácter innegable, sin embargo, desde los efectos de la diferencia se nos exige continuar por el camino y desdibujar las enormes e invisibles fronteras que nos limitan.

Así también propongo en mi proyecto, la necesidad de desvanecer las fronteras entre el artista y el etnógrafo y viceversa. Para aclarar esta relación a continuación citaré algunos ejemplos. El documental *Teignmouth electron 2000*, de la artista Tacita Dean, es a mi parecer el resultado de un quehacer etnográfico no autorreferencial. En el film, la artista a pesar de ser la narradora, en primera persona, cuenta la historia de un sujeto observado, Donald Crowhurst, así lanza hacia el espectador un punto de vista subjetivo sobre la belleza de las hazañas y la historia de vida del personaje, envolviéndonos intelectual y

emocionalmente como espectadores. Su acercamiento hacia la vida de Crowhurst, se da mediante un observador a quien le conceden la posibilidad de documentar la historia a través del desarrollo de la investigación, mostrada a través de la elaboración de entrevistas, la recopilación de archivo y la constancia personal y física para llevar a cabo todos los encuentros.

Otro ejemplo es el film *Sans Soleil* del artista de cine experimental francés, Chris Marker, aquí él mismo ocupa de manera intermedia el lugar del sujeto observado y del observador. Marker, trata de hacer una comparación entre imagen y guion. En la película se narra una carta de amor leída por la voz *en off* de una mujer, la narración se resignifica a través de las imágenes de los distintos lugares, para provocar en el espectador la libre asociación. En esta pieza se observa cómo la historia narrada se entrelaza perfectamente con la imagen sugerida por Marker, en donde sutilmente, entrecruza la afectividad personal con una mirada profunda hacia las otredades allí descritas. Mirada etnográfica y amorosa que da pie a una visión esférica e imaginaria de la realidad.

Otra configuración etnográfica es la película *Lovely Andrea* de la artista alemana Hito Steyerl, en la cual ella misma es el punto de partida para desarrollar un encuentro personal con su propio pasado. Steyerl reconfigura poéticamente

imágenes para unir “pistas”, hasta llegar al meollo de un problema mucho mayor que es el de la esclavitud sexual de la mujer en centros de fotografía ilícitos, personificada por ella misma como víctima. En este ejemplo, la artista representa el papel del etnógrafo autorreferenciado que no sólo crítica la realidad desde la periferia, sino que también la conforma.

En todos estos trabajos la labor del artista como etnógrafo se traslada de maneras distintas y, cual juego de ajedrez, se tejen estrategias con lenguajes y contextos particulares.

En el caso particular de mi proyecto, el desdoblamiento etnográfico que sugiero para la reconstrucción histórica de la *Máquina para polímeros*, ha sido el encuentro con la ideología paterna. Específicamente la izquierda soviética, al ser, aunque más lejana, paradójicamente la más próxima en términos simbólicos. Para mis adentros, la ideología de mi padre encarna el fracaso del ideal socialista que algún día fuera en un sueño, un hecho de facto. El auge del socialismo ruso, conformado entre otras cosas, gracias al desarrollo tecnológico e industrial. Esta circunstancia social e histórica, me ayuda a “unificar pistas” con mayor certeza para este “auto encuentro”, a saber, que, la maquinaria soviética, no sólo tipifica al poder ideológico-metafísico del socialismo, sino también a un legado que se

expresa aun actualmente, en sus avances científicos y en sus tendencias artísticas y filosóficas. La historia del socialismo soviético merece una extensa reflexión, no obstante, para fines de mi proyecto me interesa situarme en el hecho del fracaso de su régimen. Después de que prosperara globalmente al desmoronarse de forma tácita, su fracaso parece provocar una profunda sensación de pérdida, de insondable nostalgia. Inclusive en distintas *otredades*, sujetos y naciones, empáticos con aquel “ideal” sistema fallido.

En mi caso, la alteridad, surge como un deseo: un reencuentro fantasmagórico personal con la historia de vida de mi padre y sus ideales. Este reencuentro tomó materialidad en la planificación de mi viaje a Rusia. Busqué e identifiqué lugares arcaicos o recientes de Industria tecnológica. De esta manera, elaboré un itinerario que después se convirtió en el guion que me permitió comparar la colosal idealización tecno industrial soviética, con la historia de la máquina de mi padre.



Fig.1,2 y 3: Personas fotografiadas en distintos lugares de Rusia, Archivo personal, Victoria Núñez Estrada, 2017.

Bitácora de trabajo, desarrollo del proyecto en la bitácora en línea¹⁵

Durante el proceso de investigación me di a la tarea de elaborar un *blog*, aunque lo produje improvisadamente, en él se plasmó la recopilación de imagen, texto y video. Me interesa exhibirlo ahora porque creo que es la forma más sencilla de mostrar cómo funcionan mis procesos de investigación. Lo considero valioso más por la intención de exponer un camino intuitivo para hallar mis pistas, que por la claridad de las mismas. Este *blog* expone mi metodología de trabajo, sintetizado en tres etapas: profundización de temas, investigación de campo y materialización de estos procesos.

Para ser consecuente con la importancia que veo en esta bitácora, a la cual considero un tipo documento fehaciente del proceso, decidí ajustar pocos detalles que no aparecen allí como tal: notas a pie de imágenes, fechas y tipografías. De igual forma, para unificar esta parte del texto, decidí imprimir este apartado con otro papel, pero con el mismo diseño que aparece en la página a manera de “entradas”.

Como mencioné anteriormente y como se podrá ver a partir de las siguientes páginas, la investigación partió de los temas de interés que se relacionaban con la máquina de mi padre. Posteriormente, realicé una labor de investigación de campo en el Pueblo de Acatlipa Morelos, dónde él construyó este objeto y, por último, los dibujos y las acciones de esta expedición. Después, tuve la oportunidad de viajar a Rusia con el objetivo de retomar el trabajo de campo y las exploraciones sobre el régimen soviético. Durante el viaje, decidí que la reconstrucción de la máquina de mi padre no tendría por qué ser en un principio tridimensional, sino solamente histórica y conceptual, pues lo que realmente importaba detrás de su alegoría, no era en sí la máquina extraída de mis recuerdos y traída a la realidad, como objeto funcional, sino más bien su contenido simbólico, el objeto-*otro* que me hacía conectar con mi padre y con sus ideales políticos.

Para comparar *la máquina rusa con la máquina de mi padre*, apareció la idea de realizar un guion narrativo, complementando lo que se había proyectado solamente como un guion gráfico. Para dichos fines elaboré una videoinstalación. La imagen se formuló entre la tensión imagen y guion, imagen y audio. En el video, el guion aparece en voz *en off*, leído por mí.

Entre las imágenes gravita una latente idealización del régimen soviético y su catástrofe histórica, se muestran retratados distintos escenarios famosos en Rusia como por ejemplo, el “Centro Panruso de Exposiciones”, (anteriormente la “Exposición de los logros de la economía nacional de la URSS”), lugar turístico de gran renombre, utilizado en otro tiempo para eventos y presentaciones relacionados a los logros más importantes en la economía, la ciencia y la tecnología durante la era soviética y que, tras la desintegración de la Unión Soviética en 1991, funciona como un parque de almacenes para empresas privadas. A mitad del *blog*, se encuentran algunas imágenes del itinerario realizado en Rusia. Todos estos lugares cuentan una historia en particular, aunque no hayan sido utilizados en la edición del video final. Asimismo, decidí incluir el ejemplo de dos de las primeras páginas del guion que escribí por primera vez antes de viajar a Rusia, así como también, el guion final, que no pudo haber sido concluido sin la ayuda de amigos y tutores. Al final de esta bitácora, se muestra la imagen del Centro Comercial “GUM” de la plaza roja de Moscú. He agregado debajo de esta fotografía la definición de la palabra “fracasar”, para aludir al sentimiento nostálgico e irrevocable, en tensión con la paradoja de un futuro y esperanza que nunca llegó. Así expresar mediante este lugar tan

especial, donde se encuentra este Centro Comercial, la sensación de pérdida, y mostrar que la condición humana sigue siendo un acertijo, anudada al profiláctico ideológico que da paso al fracaso y ulteriormente a la catástrofe.

21 de enero del año 2017:



Estoy pensando en cómo acotar los tres conceptos que son claros de mi proyecto "MÁQUINA PARA POLÍMEROS":

1º LA IDEA DE LA MÁQUINA como un cuerpo social

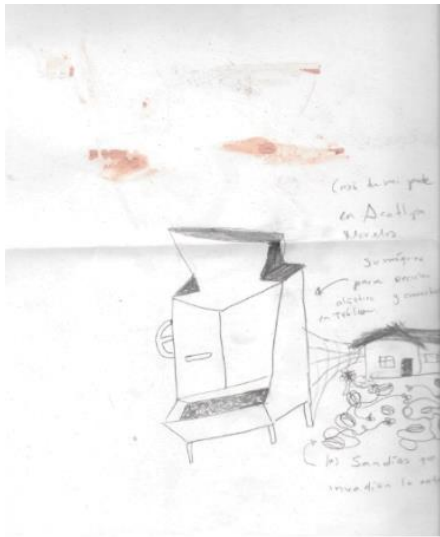
2º LA FIGURA PATERNA como analogía de la patria o del patriarcado

y 3º EL PET O EL PLÁSTICO EN GENRAL, como un símbolo que representa la modernidad y la plástica modernista.

22 de enero del 2017:

“El proyecto comenzó cuando en una ocasión mientras ordenaba mis documentos personales, hallé no por casualidad, un viejo papel con un dibujo hecho por mi hace algunos años en el cual se describe el recuerdo de una máquina para triturar plástico construida por mi padre Álvaro Núñez en el pueblo de Acatlipa Morelos alrededor del año 2003-2004. El dibujo pareciera el boceto de un recuerdo bastante desconfigurado, sin embargo, en él se muestra la casa en dónde mi padre creo originalmente esta máquina, la idea imprecisa de la máquina e incluso, una reminiscencia no tan vaga del jardín de enfrente. Decidí pues, comenzar a rastrear dicha máquina por medio de los recuerdos de quiénes estuvieron cercanos a mi padre en aquellos años y de principio, rememorar colectivamente, la historia de cómo se construyó el objeto; los motivos para crearlo y a el destino de aquella empresa. Con el paso del tiempo, parecía un misterio que en realidad a nadie le importaba resolver, nadie además de mí, tenía necesidad de recordar este suceso y mucho menos esperaban sacar algún fruto de la inquietud ajena. Para mí, el significado de la máquina continúa abriendo paradigmas en mi cabeza como si de encontrar un tesoro se tratara. No solo representa un momento y un sitio específico en mi vida, en la vida de mi padre y en la vida familiar; sino que también y casi por los mismos motivos, simboliza una arqueología propia del descubrimiento de la memoria personal y con ello, una etnografía de la cultura que nos ha educado y llevado a creer (y a crear) en lo que hacemos como un sinónimo de asentamiento. Una forma de encontrar identidad. Un buen día, a pesar de lo que esto significaba para mí, es decir, a pesar de un extraño temor hacia la nostalgia que esto produciría, decidí ir en busca de la máquina o por lo menos de sus restos. Contacte a algunos de sus amigos y solamente uno de ellos, Arturo, su gran amigo en vida, decidió muy amablemente transcribirme su versión de la historia pues, resulto ser además él, con quien mi padre había trabajado en este proyecto. Me sorprendió inicialmente todo el hecho que rodeaban este reencuentro. Tenían todos ellos, de alguna manera, algo que ver con la muerte. Además de la muerte de mi padre en el año 2011, también había fallecido la máquina y con ella, todo el mito que yo había construido a su memoria. Al encontrarme allí, pregunte por el paradero de Amalia, la novia de mi padre con quien yo había perdido comunicación desde su velorio y también ella, había resultado víctima de cáncer un año después del fallecimiento de papá. La casa en dónde él y mi hermana habían vivido durante la temporada de “construcción” del proyecto original, se encontraba ahora completamente invadida por plantas y sin ninguna manera de poder acceder en ella. En esta búsqueda “in situ”, encontré una especie de fantasma detenido en el tiempo y en la naturaleza de este lugar. Cerca de allí, me topé con una montaña de moldes de yeso para hacer adornos de cerámica típica de la zona, acumulados y destruidos por el clima. Me imaginé que aquello era una pista, como un mensaje del más allá que me guiaba por un buen camino, que, gracias a un viaje en el tiempo, me marcaba las pautas y me enseñaba las señales correctas representadas en una realidad ficticia, en huellas de mi memoria inscritas en lo material.

22 de enero del 2017:



BOCETO MEMORÍSTICO DE LA MÁQUINA PARA POLÍMEROS
ÓLEO/45X50CM

22 de enero del 2017:

La verdad de las cosas. Hay una impresión de lo que fue la máquina, de lo que fue mi padre y de lo que fue la historia que nos trajo hasta aquí hoy. La realidad no es ahora el recuerdo que se inscribe en mi memoria ni tampoco los hechos que se narraron después. La realidad nunca volverá a ser la misma. Sin embargo, como parábola ficticia, como simulación paranoica, pudiera existir este reencuentro, solamente para entender de una vez por todas, que hacemos hoy aquí.



Nostalgia postsoviética [editar]

La nostalgia por la Unión Soviética es un fenómeno común en Rusia y la CEI del período postsoviético, así como entre los ciudadanos rusos en el extranjero nacidos en la URSS. Esta nostalgia se expresa en el sistema político, la sociedad, la seguridad social, la cultura, o la estética, además de en los recuerdos de la infancia y la juventud. Este es un fenómeno controvertido, que abarca una amplia gama de opiniones.

Según unas encuestas realizadas en 2011, a uno de cada cinco rusos le gustaría vivir nuevamente en la Unión Soviética. El número de rusos que desean vivir nuevamente en la Unión Soviética aumentó de un 16 % en 2010 al 20 %, ¹⁶² El total del número de rusos que desean una unión con Ucrania, Bielorusia y Kazajistán es del 37 %. ¹⁶³

La opinión positiva respecto al fenómeno [editar]

Existe un arraigado sentimiento de nostalgia por la Unión Soviética, probablemente debido al hecho de que la URSS está ligada a los recuerdos de la juventud de muchos habitantes, entre ellos todas las manifestaciones de la era soviética. También se puede deber a las actitudes y la ética de la sociedad soviética: la Unión Soviética promovía los ideales de la bondad, justicia y humanismo, y en una parte importante de la sociedad ha prevalecido el espíritu del colectivismo y rechaza muchos de los valores de la Rusia moderna. ¹⁶⁴ Consideran que se está produciendo una devaluación de los valores morales, y a menudo sienten frustración y resentimientos por los intentos, en su opinión, de distorsionar al pasado, menospreciando los ideales y valores sobre los cuales crecieron. En algunos casos, es una consecuencia del desorden social o la insatisfacción con la vida en la Rusia moderna, en la que una parte considerable de la población está acostumbrada al modo de vida soviético.

También desempeñan un papel importante los aspectos sociales. El nivel de vida de la mayor parte de la población cayó de manera drástica en los primeros años posteriores al colapso de la Unión Soviética y las reformas económicas que le siguieron. ¹⁶⁵ Además, el Estado soviético era el propietario de la superficie habitable y concordia a los ciudadanos una vivienda, además de encargarse de proporcionar la asistencia sanitaria, la educación y otros servicios sociales, por lo que los ciudadanos pueden ver el cambio como una pérdida de condiciones de vida. Los anticapitalistas también sienten nostalgia de la URSS. ¹⁶⁶

La opinión negativa respecto al fenómeno [editar]

Según los críticos, la nostalgia por la URSS y el sistema soviético se expresa en la negación o subestimación de las deficiencias reales que existían en la URSS (el déficit, el igualitarismo, la coacción de masas, las colas, el robo, la supresión del libre pensamiento y la disidencia, las limitaciones en las actividades creativas, los ciernes fronterizos, etc.) y la exageración de las virtudes del sistema soviético (la justicia social, la estabilidad, la seguridad, los precios bajos, la accesibilidad de la vivienda, la educación, la medicina pública, etc.). ¹⁶⁷



Bandera y contorno de la antigua Unión Soviética.



Un autobús de San Petersburgo con el retrato de Stalin. El retrato fue incluido en un montaje que conmemoraba el Día de la Victoria de la URSS en la Gran Guerra Patria.

“La historia de Ibansk está basada en hechos que casi no sucedieron, que casi ocurrieron pero que en cierto modo en el último momento no ocurrieron, que se esperaba que ocurrieran pero no ocurrieron, que sucedieron como no debían, en el momento menos oportuno y en el lugar equivocado, que sucedieron pero se está de acuerdo en que no sucedieron y que sucedieron pero no se admite que hayan sucedido”. (ZINOVIEV, 1979: 172).⁵

LO QUE SIGUE ES: EL GUION, RUSIA Y SUS CONGLOMERADOS.

¿Por qué viajar a Rusia para investigar sobre mi proyecto?

Rusia es un país que me interesa porque fue un ejemplo global del socialismo totalitario y el cientificismo y, en relación a mi proyecto, el socialismo fue un fantasma presente a lo largo de mi educación. Mi padre, al construir e idealizar la construcción de su máquina, originalmente pensaba, no solo en una forma de autogestión económica, sino también en una forma de ayudar a la comunidad en la que él vivía. La tesis que escribí para graduarse de economista en los años 70, titulada "Cooperativas autosuficientes", dialoga directamente con esta filosofía. Para mí, es importante "des-aprender" esta forma de ver las cosas y por ello considero Rusia el proyecto político más palpable en relación con la memoria de una promesa inalcanzable.

ESTANCIA DE INVESTIGACIÓN
MEXICO-RUSIA

НЕОФИЦИАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД,

Москва, 13 апреля 2017

Всем заинтересованным лицам,

Отдел по культуре и сотрудничеству в сфере образования посольства Мексики в Российской Федерации заявляет, что Виктория Нуньес Эстрада – художник и исследователь мексиканского искусства, которая занимается проектом исследования при поддержке Музея Карильо Хиль, подведомственным Министерству Культуры Мексики. Данный проект проводится на основании установившихся отношений Мексики и Советского Союза, развитие которого будет продолжаться, если Виктория Нуньес сможет посетить и исследовать общественные места, архивы и музеи Российской Федерации.

Данным письмом, отдел по культуре и сотрудничеству в сфере образования посольства Мексики в Российской Федерации с уважением просит способствовать развитию исследований Виктории Нуньес Эстрада, что позволит укрепить культурные связи Мексики и Российской Федерации.

С уважением,



EMBAJADA DE MEXICO
MOSCU, RUSIA

Хорхе Рейносо Поленз

**Атташе по вопросам культуры и образования
Посольства Мексики в Российской Федерации**

22 de enero del 2017:

SOBRE LA RESOLUCIÓN FORMAL DE LAS PIEZAS #2



24 de enero del 2017:

El guión es una herramienta que utilizo para crear un simulacro integral.

Me interesa el guión porque en el esqueleto, la estructura "simple" que le da forma a aquello que pudiera existir o no físicamente-es el paso anterior a "ser" y por ello no es la cosa como tal, así como la memoria no será nunca el hecho.

El guión se comporta como un instructivo para la construcción.

En mi proyecto se tratará de reconstruir la máquina a través de la remembranza histórica.

DESARROLLO

El lugar y el año en dónde se creó la máquina.

LA HISTORIA DE LA MÁQUINA SE ORIGINA DENTRO DE UN NISSAN T-S-U-R-U **COLOR ROJO 1990**. LA VOZ EN OFF EN PRIMERA PERSONA ES UNA VOZ AUTOBIOGRÁFICA QUE DESCRIBE EL RECUERDO DE UN MÁQUINA Y EL LEGADO AFECTIVO QUE SE DESPRENDE DE ESTE OBJETO.

NOS ENCONTRAMOS SOBRE LA CARRETERA LLENDO HACIA EL SUR.

1-----Ext. Calle.int. Tsuru rojo. Día

Super "1990." Nissan **color rojo**. POV de cámara en el interior, hay un calor intenso que se observa en los rayos de luz que deslumbran y chocan sobre los objetos metálicos.

2.-----Ext. Calle-Campo Día

POV de cámara en el exterior hacia los plantíos de maíz y rosas que se extienden a lo largo de la carretera. POV de cámara hacia los **tallos de las rosas y a los huecos entre ellas**.

No se observan las flores.

3.-----Ext. Calle-Campo. int. Auto Día

POV de cámara desde el interior: el movimiento de dar vuelta en una cuchilla antes de cruzar un puente de concreto en medio de terrenos ejidatarios (un lugar común).

VOZ EN OFF PRIMERA PERSONA

*AQUÍ, HACE MUCHO CALOR, PERO EN EL INTERIOR DEL
CARRO NO HAY NADIE QUE SE QUEJE AL RESPECTO.
TAMPOCO NADIE HABLA ACERCA DE LO INSENSATO QUE ES
VIVIR HASTA ALLÁ, EN AQUEL PUEBLO. EN UN NISSAN T-S-U-
R-U 1990 (se encuentran) NOS ENCONTRAMOS TRES
PERSONAS...*

Sobre la función del padre

La pregunta de un criminólogo acerca de la caída del patriarcado que plantea la sociología, generó un debate sobre el Padre-como-Nombre y la necesidad de retornar a Freud, así como también a los filósofos Hegel y Aristóteles

▣ Por Federico Vida*

Poco tiempo atrás, en unas jornadas sobre paternidad, un abogado criminólogo preguntaba a los psicoanalistas presentes cómo pensaban la función del padre cuando la sociología plantea un caída del patriarcado. En aquella oportunidad, como asistente, me limité a proponer que se retome la diferenciación que Jacques Lacan hiciera en diálogo con el antropólogo Lévi Strauss, de la función sociológica del padre respecto del Padre como Nombre. Antes que mis colegas psicoanalistas respondieran a mi sugerencia, quien los había interrogado realizó una a mi juicio irrespetuosa exhortación: que los psicoanalistas dejemos tranquilo a Lévi Strauss. La pregunta quedó entonces sin respuesta.

Me propongo ahora retornar a Lévi Strauss, para dar una respuesta avisado de que si no es uno quien retorna a eso, es eso lo que retorna en uno.

Para hacerlo, es necesario diferenciar la paternidad de la patrilinealidad, lo cual en segundo lugar posibilitará indagar la diferencia entre matrilinealidad y el matriarcado. Realizaré esto repasando un diálogo entre Lacan y Lévi Strauss, que me llevará retornar anteriores apreciaciones de Lévi Strauss sobre Bachoffen y su mito antropológico del matriarcado, el cual retorna hoy de la peor manera. Pero aún más, será necesario retornar a Freud y, disculpen el anacronismo, a Hegel y a Aristóteles.

Retorno a lo que Lacan le preguntara a Lévi Strauss a raíz de que este planteara la ley de intercambios entre clanes, la cual establece que quien haya tomado una mujer de otro linaje, debe a la siguiente generación del otro linaje otra mujer: "has robado una mujer debes una hija", para sintetizarlo. El psicoanalista entonces le preguntaba al antropólogo si al invertir los intercambios, y ser las mujeres las que intercambiaran hombres e hijos, podría describirse un matriarcado.

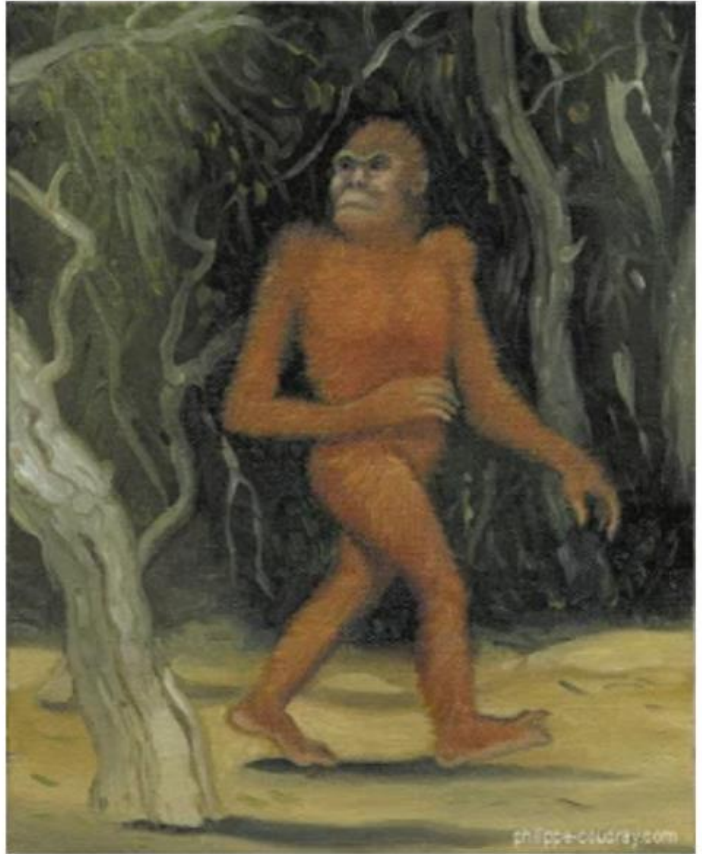
Lévi Strauss respondía que desde el punto de vista de la formalización, puede describirse un sistema de coordenadas simétrico al patrilineal, basado en las mujeres, pero que entonces se presentan en el campo anomalías muy extrañas en los intercambios: excepciones y paradojas como que, aún en sociedades matrilineales, el poder es androcéntrico, es decir, esta representado por hombres y por linajes masculinos.

Lévi Strauss decía que estas excepciones y paradojas, sólo pueden explicarse en relación con una referencia que está fuera del juego del parentesco y que corresponde al contexto poético, es decir, "el orden del poder donde el cetro y el falo se confunden".

Hasta acá las conclusiones de aquel diálogo son:

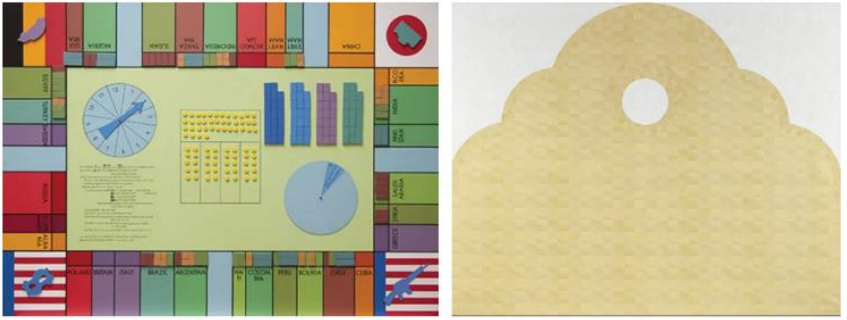
En primer lugar: si bien hay formalmente matrilinealidad no hay matriarcado posible que no sea androcéntrico, ya sea porque el poder es representado por hombres, como vio Lévi Strauss o -agrego recurriendo a Freud-, porque la mujer en posesión del cetro falo toma los caracteres masculinos. Esto último es lo que aporta el psicoanálisis al análisis de la antropología estructural, aún antes de que esta existiera: la histeria consiste en hacer de hombre.


25 de enero del 2017:



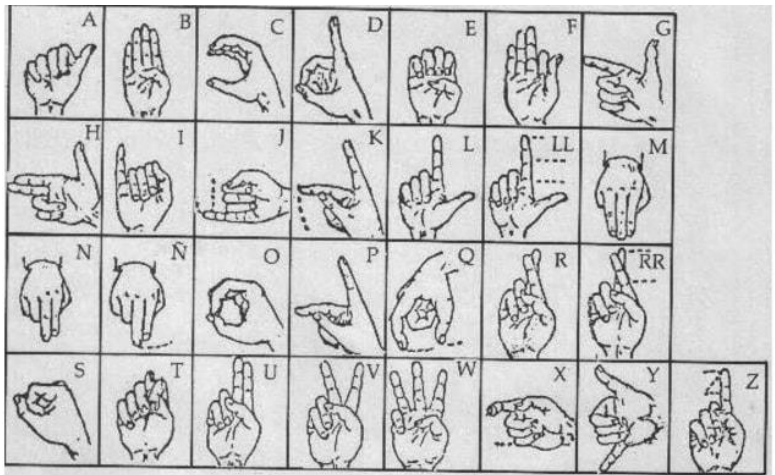
¿Puede la teoría del conocimiento materialista o cualquier otra teoría del conocimiento mantenerse ante esa destrucción, o es más bien el ejemplo irrefutable del hecho de que las catástrofes que en cierto modo se desarrollan en nuestras manos y luego irrumpen, al parecer súbitamente, anticipan, como una especie de experimento, el momento en que, saliendo de nuestras historias autónomas, como tanto tiempo creímos, volveremos a hundirnos en la historia de la naturaleza? / W.G.Se bald

27 de enero del 2017:



INSPIRACIÓN / ASPIRACIÓN: Öyvind Fahlström  Barbro Östlihn / CITA Eric Hobsbawm,
Historia del siglo XX, P.26.

“En las postrimerías de esta centuria ha sido posible, por primera vez, vislumbrar cómo puede ser un mundo en el que el pasado ha perdido su función, incluido el pasado en el presente, en el que los viejos mapas que guiaban a los seres humanos, individual y colectivamente, por el trayecto de la vida ya no reproducen el paisaje en el que nos desplazamos y el océano por el que navegamos. Un mundo en el que no sólo no sabemos a dónde dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos.”



No es esto un sueño de ciencia ficción: en todas partes es una cuestión de duplicar el proceso del trabajo - y de un doble para el proceso de la huelga, que se incorpora como crisis en la producción-. Así que no hay ya más huelgas o trabajo sino ambos a la vez, quiere decir algo totalmente distinto: una brujería del trabajo, un escenodrama (para no decir melodrama) de la producción, **una dramaturgia colectiva ante el vacío escenario de lo social.**

No es ya más una cuestión de la ideología del trabajo - de la ética tradicional que oculta el proceso "real" de trabajo y el proceso "objetivo" de explotación - sino del escenario de trabajo. Del mismo modo, no es ya una cuestión de la ideología del poder, sino del escenario del poder. **Las ideologías clásicamente corresponden a la traición de la realidad a través de los signos; la simulación corresponde al cortocircuito de la realidad y su reduplicación a través de signos.** Siempre es el objetivo del análisis ideológico la restauración del proceso objetivo; **siempre es un falso problema intentar restaurar la realidad detrás del simulacro.**

Por esto es en última instancia por lo que el poder siempre está apoyado por los discursos y los discursos sobre ideología, pues todos estos discursos acerca de la verdad, incluso y especialmente si tienen un carácter revolucionario, para contrarrestar las caídas mortales de la simulación.

UNA SIMULACIÓN ES EL ESPACIO DE EXHIBICIÓN QUE TOMA EN CUENTA LOS DIFERENTES PROCESOS (PANTALLAS, PAPEL, ESCULTURA, ESPACIO, VOZ, IMAGEN, ETC.) CON LOS CUALES SE LLEVA A CABO EL USO DEL LENGUAJE Y LA NECESIDAD DE REPETIR LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA DIVERSIDAD DE ESTOS, PERO SIN LLEGAR NUNCA A LA REINTERPRETACIÓN CERTERA SOBRE LA REALIDAD DE LOS HECHOS QUE SE TRADUCEN CON UNA INCESANTE FALSA-REPETICIÓN DE LA REALIDADVSLAREALIDAD-

12 de febrero del 2017:



Español -

LA IDEA ES INTERPRETAR UN GUIÓN POR MEDIO DE IMÁGENES FILMADAS EN MOSCÚ LAS CUALES APAREZCAN DISOCIADAS DEL TEXTO. EL TEXTO EN VOZ DISOCIADO DE SU LENGUAJE Y EL SONIDO DE SU CONTEXTO EN ESPAÑOL, GENERANDO DIFERENTES REPRESENTACIONES DE SIMULACROS O FICCIONES DE REALIDAD.

Ruso -

Интерпретируя ИДЕА является скриптом ЧЕРЕЗ ИЗОБРАЖЕНИИ Снятый в Москве, который Текст, диссоциированного, VOICE текст в отрыве СВОЙ ЯЗЫК И ЗВУК контекстных на испанском языке. ГЕНЕРАЦИИ ЗАЯВЛЕНИИ РАЗЛИЧНЫХ сверл или вымысел реальности.

Interpretiruyaya IDEÁ yavlyayetsya skriptom CHEREZ IZOBRAZHENIY Snyaty v Moskve, kotoryy Tekst, disotsirovannogo, VOICE tekst v otryye SVOY YAZYK I ZVUK kontekstnykh na ispanskom yazyke. GENERATSII ZAYAVLENIY RAZLICHNYKH sverl ili vmyysel real'nosti.

Abre en Google Traductor Comentarios

significado: “La autoetnografía es un género de escritura e investigación autobiográfico que [...] conecta lo personal con lo cultural” (2003: 209). Richardson coincide con Ellis al puntualizar: “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (Richardson, 2003: 512).

Blanco, Mercedes

Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos

REVISTA ANDAMIOS

9 de marzo del 2017:



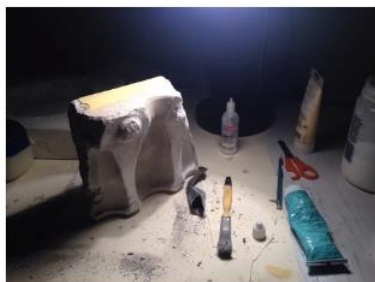
SI EL OLVIDO DA PASO A LA SUPERVIVENCIA ¿PORQUÉ ES NECESARIO RECONSTRUIR LA MEMORIA? - SI SE CONSTRUYE DE NUEVO LA MEMORIA SE CONOCE, *RECONOCE*, VALORA Y HONRA, PARTE DE NUESTRA IDENTIDAD. LA AUTOETNOGRAFÍA ES UN INSTRUMENTO PARA EL RECONOCIMIENTO, CON ELLO, SE CREAN ANALOGÍAS QUE PARTEN DE LO PERSONAL A LO SOCIAL, REFLEJOS O SIMULACIONES DE LO OCURRIDO.

31 de marzo del 2017:



Chris Marker/Recuerdos del porvenir.

4 de abril del 2017:



FOSILES

20 de abril del 2017:



ACCIÓN DE GUERRA

Como en cualquier guerra, siempre existirán los caídos y los vencedores. En esta trifulca de ambigüedades simbólicas, como soldado de mi propio combate, al día 11 de Abril del año 2017, considero esta batalla en espera de una represalia. La ofensiva ha sido muy dura. La Rusia contemporánea es helada, superficial y costosa...¿cómo ganar territorio?

20 de abril -20 de mayo del 2017:

ITINERARIO DE VIAJE MOSCÚ-SAN PETERSBURGO:

Business center

Museo de Cosmonáutica

Feria Soviética

Kirovsky, puerto industrial

Pueblo de Koroliev

Kremlin

Museo de antiguas máquinas soviets

Museo de historia contemporánea

Skoltech

Puerto de San Petersburgo

Plaza de los vencedores

Triángulo rojo



Fig.1 *Business center*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.2 *Centro Panruso de Exposiciones*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.3 *Museo de cosmonáutica*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.4, *Kirovsky, puerto Industrial de San Petersburgo*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.5 *Korolyev*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)





Fig.6 Pág. anterior, *Monumento a Karl Marx en el Kremlin*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)

Fig.7 *Museo de antiguas máquinas soviets*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.8 Museo de historia contemporánea, Registro fotográfico para el video Máquina para polímeros, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)

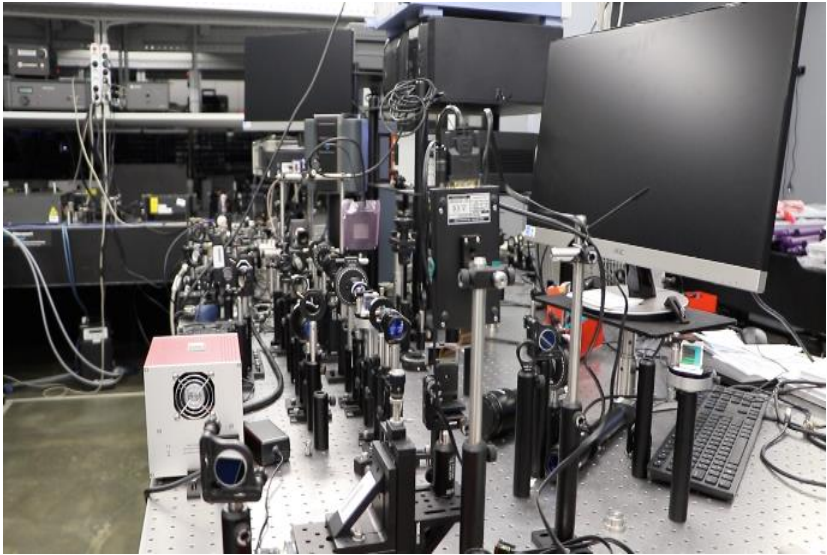


Fig.9, *Skoltech, Silicon Valley de Moscú*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.10 Puerto de San Petersburgo, exhibición de vehículos militares, Registro fotográfico para el video Máquina para polímeros, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.11 *Plaza de los vencedores*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



Fig.12 *Triángulo rojo, antigua fábrica de látex*, Registro fotográfico para el video *Máquina para polímeros*, Victoria Núñez Estrada (Rusia 2017)



fracaso
revés, decepción, caída, fallo, hundimiento, frustración,
descalabro
Antónimos: éxito, triunfo

fracasar
frustrarse, malograrse, fallar, naufragar, estropearse,
hundirse
Antónimos: triunfar, conseguir, lograr



G. AGAMBEN: «Los fantasmas de la melancolía», en Pasajes, nY 8, 1987, p. II.

Si la libido se incorpora como si hubiera acaecido una pérdida, aunque en realidad nada se ha perdido, ello es así porque la libido en tal caso representa una simulación en que aquello que no podía haber sido perdido, por no haber sido jamás poseído, aparece como perdido, y lo que no podía ser poseído, porque quizá no había sido real, puede ser apropiado en tanto que objeto perdido»¹

20 de abril -20 de mayo del 2017:



PARADOX

Guion final

MÁQUINA PARA POLÍMEROS

ESCALETA

1 INTRO

2 DESARROLLO

*EL LUGAR Y EL AÑO EN DONDE SE CREÓ LA
MÁQUINA*

LA CASA EN ACATLIPA MORELOS

CARACTERÍSTICAS E IDEALIZACIÓN DE LA MÁQUINA

3 CLÍMAX

FRAGMENTO DEL MANIFIESTO FUTURISTA

4 PERIPECIAS

LA RUINA DE LA MÁQUINA

5 PLOT

EL PORVENIR

6 FIN

LA CATÁSTROFE

INTRO

Los lugares filmados, se relacionan con la historia tecnológica e industrial de Rusia. Estos sitios construyen un escenario de analogías entre dos contextos distintos: el de mi padre y la construcción de su máquina en un Pueblo al sur del Estado de Morelos; en contraste con la Unión Soviética y el paradigma de izquierda, a su vez, ideología que llevó a mi padre a construir dicho objeto. Ambos contextos, simbolizan la relación entre el porvenir y el fracaso y, con ello, el reconocimiento de ambos proyectos fallidos, a micro y macro escala

2

Es el año 2004, el año en que mi padre creó la máquina. Nos encontramos en un NISSAN T-S-U-R-U color rojo 1990, yendo hacia el sur del Estado de Morelos.

En el interior del auto se siente un calor intenso. Los rayos de luz

deslumbran y chocan sobre los objetos metálicos.

Afuera, se ven los maizales y los campos de rosa que se extienden a lo largo del camino. Antes de cruzar un puente de concreto, damos la vuelta en una salida que se haya en medio de terrenos ejidatarios.

Es el año 2004, el año en que mi padre creó la máquina. Según el calendario gregoriano fue un año bisiesto que comenzó un día jueves. Algunos sucesos acontecidos alrededor del planeta durante ese mismo año han sido olvidados.

El 18 de febrero...un misil nuclear ruso se autodestruye durante unas maniobras.

El 16 de febrero... gracias a una combinación de observaciones del Telescopio espacial Hubble y del Observatorio gigante Keck, en Hawái, se descubre la galaxia

más lejana (a 13 000 millones de años luz). Dos semanas más tarde se descubrirá otra galaxia más lejana.

El 3 de agosto: en Estados Unidos, la Nave Messenger parte desde Cabo Cañaveral con la misión de estudiar el planeta Mercurio. La fecha prevista para alcanzar la órbita del planeta más cercano al sol es marzo de 2011.

Acatlipa, el lugar en donde se centra esta historia, se encuentra en el kilómetro 95 de la carretera.

En una nota tirada en el piso del automóvil se describen los antecedentes y cambios en el tiempo que han ocurrido en este lugar:

Acatlipa, o Acatlicpac, es un derivado compuesto de raíz nahua, que se traduce como acatl: caña

de maíz e icpac: encima o sobre. Los orígenes de este pueblo aún están enterrados en las entrañas de las épocas del reinado prehispánico, indudablemente, la tribu tlahuica la más influyente. Acatlipa, fue una comunidad tributaria a Moctezuma II, y se caracterizó por ser una gran comunidad productora para el autoconsumo, para pagar los tributos, para comerciar con otros pueblos, y además solventar las necesidades sociales como los festejos acostumbrados.

La llegada de Hernán Cortés en 1519 originó un vuelco metamórfico en la productiva vida de Acatlipa, los dueños de haciendas, ávidos de riquezas y poder, utilizaron estrategias de esclavitud como el peonaje, ocasionando el arrebató de las mayores tierras productoras de azúcar en el mundo e hicieron desaparecer 18

*poblados, entre ellos
Acatlipa.*

Afuera de la casa crecen algunas sandías, crecen tan pequeñas que no llegan a madurar.

La casa es oscura por dentro. Las paredes y los muebles que la adornan son austeros y sobrios. Por todos lados, hay objetos que se repiten en pequeños montículos desordenados: libros, fotografías familiares, discos, plumas, encendedores, papeles y una radio portátil.

En la parte de atrás se halla un patio con una tarja para la ropa. También hay herramientas mecánicas, hierbas crecidas y objetos oxidados. En este lugar se encuentra la máquina que él construyó. Desde aquí, irradia el calor del material, su piel, está tostada por el sol.

La máquina mide 150cm de alto y 80cm de ancho. Se compone de ciertas peripecias mecánicas y hace un ruido de motor como el de las sierras eléctricas. Su objetivo (el de triturar plástico) pareciera complicado a primera vista, pero poco a poco va mejorando su funcionamiento conforme el plástico cede a su propia forma. La máquina, tiene una palanca con la cual controla el proceso de trituración y, una vez hecho trizas, el polímero desciende al suelo para ser fundido posteriormente en un horno casero. Con ello, se crearán las tablas y los ladrillos de plástico comprimido que ayudarán a construir el futuro hogar de las familias de éste y no otro lugar.

Mi padre hace de la máquina una extensión corporal, activa y en constante desarrollo. La

concibe como al ideal contenido en un profundo anhelo que se materializa en la organización colectiva del trabajo y en la eliminación de la propiedad privada. Para él la máquina representa el mismo esfuerzo de aquel que trabaja la tierra o de aquel que sólo posee su propia fuerza de trabajo para sobrevivir. La máquina es, desde sus adentros, todas las esperanzas de un porvenir mejor.

3

¿Cómo hubiera podido este hombre maltratar o matar a su gran amiga fiel y abnegada, ¿de corazón ardiente y propicio, su bella máquina de acero que tantas veces había relucido de voluptuosidad bajo la caricia suave de sus manos engrasadas?

4

La máquina, una podadora empotrada entre dos láminas de metal con una extensión de cable y un motor eléctrico casero; es un objeto que nunca anunciará la libertad y la autonomía con la que mi padre sueña, ni tampoco traerá emancipación a una comunidad como la que aquí se describe pues, no es la máquina en sí, sino lo que está detrás de ella, lo que encarna el deseo y la voluntad de las personas.

5

Luego de que esta empresa no fuera apoyada por el Estado, la máquina colapsó. Simplemente dejó de funcionar o se quedó en las manos de algún otro hombre: alguna vez nos abriremos paso hacia delante dijo él, aunque tal vez yo ya no esté aquí para verlo.

6

La máquina es, como ha
sido anteriormente, aquel
mecanismo que nos deja
absortos, en una actitud
contemplativa y
subordinada.

Procesos formales. Primera composición.

Después de profundizar en los temas de interés, se creó el guion y la edición audiovisual. Procesos que concluyeron en una pieza de 8 minutos y 30 segundos a color, para su reproducción monocal. La instalación audiovisual estaría conformada por una pantalla pendida del techo con auriculares inalámbricos. El espectador tenía la posibilidad de observar el video tomando dichos auriculares y subiendo a una pequeña plataforma de PET conglomerado, colocada justo al frente de la pantalla. Paralelo a esto, durante el periodo de producción, elaboré una serie de dibujos y pinturas que acompañarían la instalación. Me interesaba continuar con la práctica de dibujo porque para mí es una herramienta imprescindible con la cual elaboró una síntesis de procesos e ideas. Así, creé una serie de dibujos hechos con grafito y óleo sobre papel, que titulé "Máquinas posibles". Estos dieron continuidad al dibujo original de "La máquina verde". Pieza que surgió del accidente, del descontrol entre el aceite de linaza y el óleo sobre papel, generando un aura orgánica y amarillenta alrededor de la línea geométrica más bien orgánica y amarillenta, una cosa pues, surgida del accidente. Realicé dibujos de grafito sobre papel algodón, los cuales surgieron de mis bocetos originales. Aquí,

traté de repetir la cuadrícula del cuaderno de apuntes para recrear estas formas abstractas, parecidas a un manual de ensamblaje. Representé mediante ellos: la máquina por construir y los materiales con los que se construiría; también dibujé los moldes encontrados en Acatlipa, la materia prima que se realiza con polímeros reciclados, la historia del polímero, iconografías de piezas importantes en la historia del arte y que fueron elaboradas con marfil (material por el que fuera ideado uno de los primeros tipos de polímero) y, por supuesto, la colosal y abstracta Rusia.

Por otro lado, adquirí un plástico ya reciclado, fundido y comprimido. Mejor conocido como “madera plástica”. Con él, construí la plataforma que serviría de escenario para observar el video y, además, otra pieza con pedacera de esta madera dentro de una vitrina de museo. Mi interés principal radicaba en hacer visible este objeto. Producto que, en un pasado más prometedor, mi padre hubiera querido llegar a conocer. Creo que este material es interesante porque reúne la basura que millones de humanos utilizamos diariamente, me parece pues, una fortuna “del tipo socialista”. Para el proceso de mi obra, esta tecnología es todavía un libro abierto, un lugar para la siguiente pregunta.



“La máquina verde o máquina para polímeros”

Óleo y grafito sobre papel, 45x55cm

2016



“Máquinas posibles”

Óleo y grafito sobre papel, medidas variables

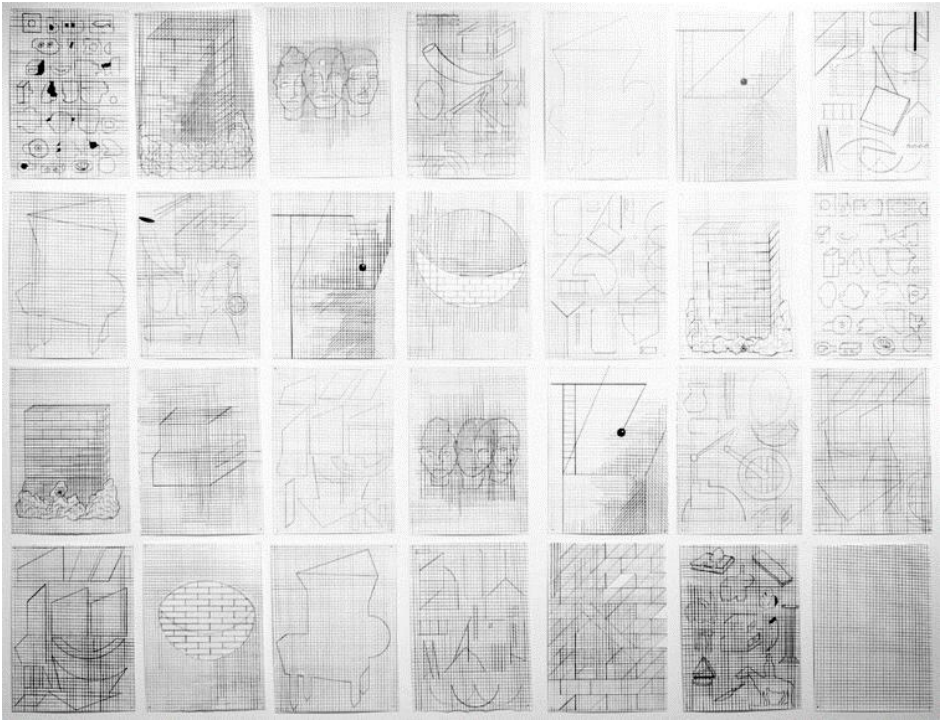
Exhibidas durante la muestra *Modos de Ver*, Museo
de Arte Carrillo Gil

2018



Vista general de sala durante la exhibición *Modos de Ver*
Museo de Arte Carrillo Gil, CDMX.

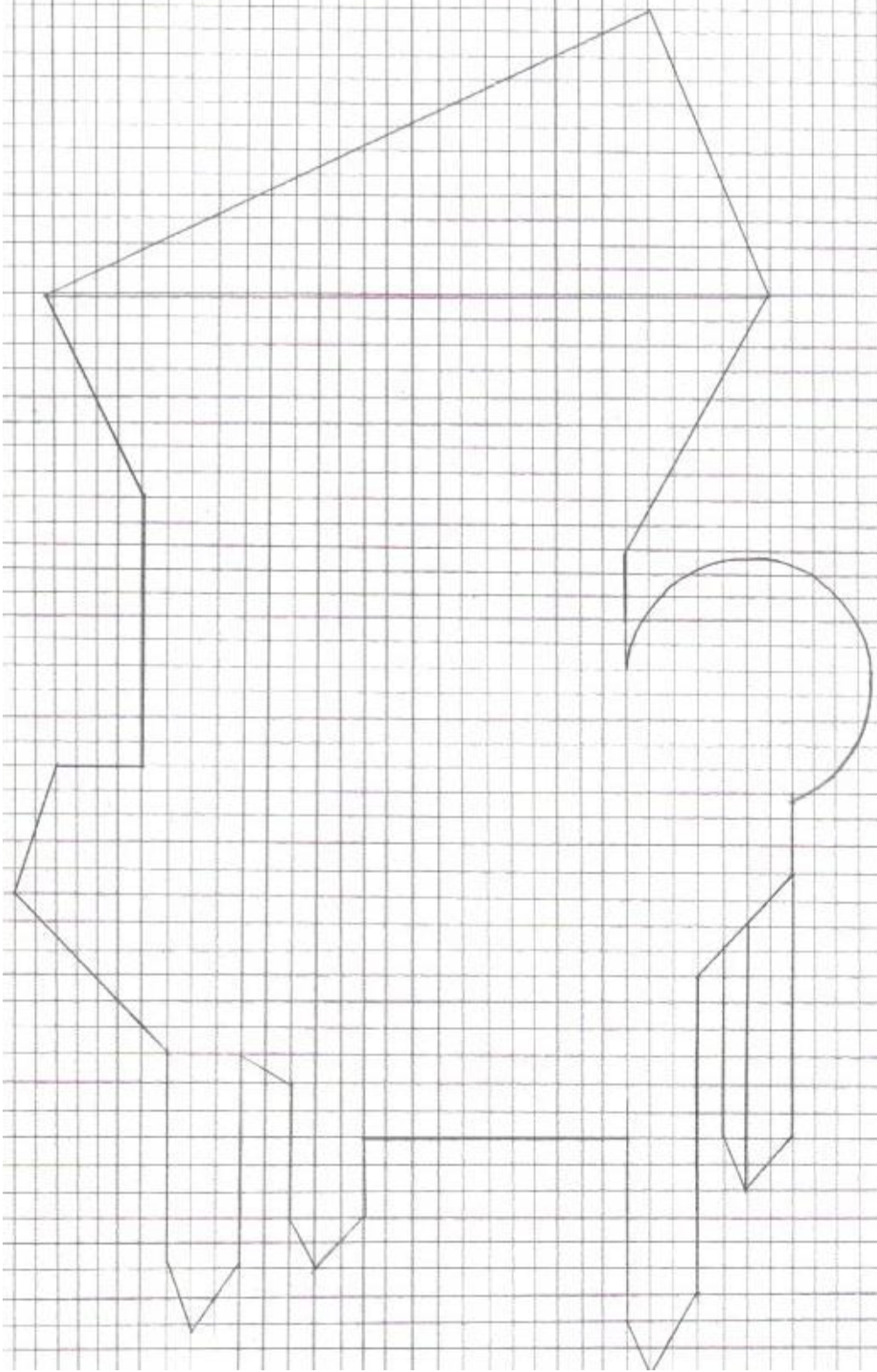
2018



Dibujos con grafito sobre papel algodón, 21x27cm

Exhibidos durante la muestra *Modos de Ver*, Museo de Arte Carrillo Gil, CDMX.

2018





Vitrina y detalle del material PET reciclado, medidas variables
Exhibido durante la *Modos de Ver*, Museo de Arte Carrillo Gil,
CDMX.

2018

Segunda composición: *Arqueología sostenida*

Exhibición de clausura *MaPA* 4ta generación: *Viaje forzado, Siete apuntes para un mapa*

La siguiente etapa del proyecto se relacionó de manera más cercana, con el proceso metodológico que llevé a cabo durante los dos años de maestría. El cual se desarrolló de forma mucho más escultórica y procede a convertirse en una *meta narrativa* de lo anteriormente dicho.

Para la exposición reuní una serie de objetos que simbolizaron los conceptos, preocupaciones técnicas y figuras poéticas, que fueron las más trascendentales de mi proceso metodológico. Estos objetos son propiamente las huellas de mi investigación. Con ellos realicé un “memorial” mediante una base sólida, de un soporte metálico y una columna de concreto. El memorial se formó desde lo sólido hasta aquello que venía formándose de una manera más frágil y etérea, para referir así que tanto la historia narrada, como la máquina de mi padre y sus intereses ideológicos proyectados en una modernidad fallida, han desaparecido ya.

En esta alegoría autoetnográfica, los conceptos clave son de naturaleza fantasmagórica,

sobreviven en la memoria y en el rescate histórico del pasado.

Asimismo, la “arqueología sostenida” en estas esculturas, puede interpretarse como aquel proyecto desconocido y prescindible que, finalmente, adquiere un cimiento sólido para ser manifestado y legitimado. Siendo ésta, una forma de tergiversar la idea de un supuesto fracaso.

“Los memoriales son espacios y/u objetos que recuerdan las muertes pasadas o eventos trágicos, y funcionan como lugares de duelo, al contrario del monumento que se usa como marca para celebrar el triunfo del individualismo heroico”

16

La pieza conforma un espacio de choque, un memorial de objetos “carentes” de valor que aun así confrontan la mirada. En este sentido, mis esculturas, funcionan como un objeto que pretende expandir su anonimato desde el escenario sociopolítico. Con este gesto, se intenta persuadir al espectador para que se identifique con el personaje o la historia comúnmente marginada, es decir, con una política íntima que en ocasiones incómoda.



Vista general de la instalación durante la muestra *Viaje forzado, Siete apuntes para un mapa*, en la Biblioteca Miguel Salinas de Cuernavaca, Mor. 2018





Memorial 1 (Pág. anterior): Concreto, tubo metálico, piezas de cerámica.

Memorial 2: Concreto, tubo metálico y radiador de auto.



Memorial 3: Concreto, tubo metálico, tabla de madera plástica.

Memorial 4 (Pág. siguiente): Concreto, tubo metálico y dibujo en papel algodón con grafito.



Conclusiones

La práctica artística en general se ha vuelto cada vez más compleja. No por difícil de comprender, como se piensa respecto al arte contemporáneo, sino al ser muy diversa. Considero que esta diversidad es el reflejo de lo que sucede en el mundo: como la necesidad de hacer cada vez más específicas y más reiterativas las individualidades, las identidades, los comportamientos y los lenguajes.

Pareciera que las cosas se transforman a un ritmo mucho más veloz que antes, lo mismo sucede con el mundo del arte, con lo que está en boga, incluyendo problemáticas teóricas y prácticas formales. En este sentido, consideré necesario ahondar y ampliar las posibilidades de reflexión en torno a temas sobre identidad, alteridad, memoria o política, es decir, tópicos de corte social. Sin embargo, encuentro que mi obra está en afirmar la creación de un lenguaje específico.

Al analizar mi investigación, rescato la claridad con la que pude comprender cuáles eran mis pasos recurrentes en el proceso artístico, los cuales conforman una metodología propia. Acerca de ésta reflexiono lo siguiente:

“Mi obra parte de una intuición de aquello que presiento como tema de interés. Esta corazonada sucede al seguimiento de un proceso, a la obra anteriormente realizada, no de manera lineal pero sí precisa. De allí, surge una “hipótesis” a resolver con el medio o instrumento de comprobación deliberadamente seleccionado. Algunos de estos instrumentos provienen de la sospecha y otros en cambio, de la idea, del formato o del espacio. Me gusta pensar en una metodología “científico-afectiva” que, en contraposición de esta relación conceptual, ayude a la “comprobación” del proceso artístico. Ya que esta comprobación no es absoluta ni tampoco única, sino paradójica: la paradoja funciona como la estrategia poética que ulteriormente convierte en arte a toda aquella planeación previa”¹⁷

El primer paso fue darle palabras a una sospecha, una intuición que no deja de serlo sólo por ser nombrada. El siguiente paso fue aclarar, conforme a los avances del proyecto, que este “método” por llamarlo de alguna manera, se sintetiza asimismo en tres etapas: *investigación de temas, trabajo de campo y soluciones formales*. Como menciono en el párrafo citado, estas etapas no se realizan linealmente, sino que corresponden a la naturaleza de cada proyecto y persisten en

cada uno de ellos. Encuentro que esta forma de trabajar colisiona finalmente en una contradicción, al ejecutar pasos y soluciones específicas, intentando responder preguntas desde un lugar que no requiere respuestas concretas.

Este lugar obtiene una extraña dicotomía en el campo académico y, aunque nombrarlo “científico” dista mucho de serlo, su “cientificidad” desde mi punto de vista, adquiere la forma en el sistema educativo artístico actual, específicamente en México y en sus instituciones; en la formación del artista y en la espera de “resultados” que la institución misma requiere. Es en la institución educativa pues, el lugar en donde se expresa la estructura del arte como una “pseudo ciencia”. Necesidad que requiere explicar un proceso artístico, para argumentar y obtener una aprobación a cambio; dicha necesidad es la que se confronta con un nivel de investigación lúdico.

No obstante, la idea de encontrar sentido al acertijo de esta “paradoja” del quehacer artístico actual, funciona como una forma de crear un mapa visual de las posibilidades de acción.

Así, otra de mis conclusiones derivadas de esta investigación es, extender dicha “metodología” hacia otras piezas audiovisuales, gráficas y pictóricas que me posibiliten el seguir

“comprobando” dicho proceso empero, ya no solamente desde lo autorreferencial, sino también desde la mirada simplemente etnográfica, desarrollada en el trabajo colectivo o pedagógico.

En este sentido sería interesante, asimismo, compartir reflexiones relacionadas a la pérdida, o a la idea de la catástrofe y el olvido, situadas ya no en el trauma surgido tras las debacles del siglo XX ¹⁸ sino más bien, desde una apertura a la tragedia como un evento que condensa las relaciones entre humanos y naturaleza. Eliminar dentro de un futuro no muy lejano, ideales falocentristas que transforman a los humanos en soldados de guerra permanente.

En mi caso, dichas reflexiones están situadas en la esperanza y en la posibilidad de crear nuevos espacios y cuerpos a través del arte. Pensar en estos temas desde una mirada que intenta atenuar los límites interdisciplinarios y socio culturales.

NOTAS AL PIE

- 1 Sebald, W.G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, Anagrama, 2003, pp.16-17
- 2 Ibid. Pág. 73
- 3 “La primera generación del marxismo mexicano tuvo por referente político la Revolución rusa y adoptó el marxismo de la Tercera Internacional, es decir, el estalinista. Prácticamente no criticó el modelo soviético, antes bien lo asumió como horizonte deseable para superar el capitalismo y la condición semicolonial de los países atrasados. La generación siguiente permaneció fiel al materialismo dialéctico (diamat) soviético durante una parte de su trayectoria intelectual, pero con las revelaciones del Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) y la invasión de las fuerzas del pacto de Varsovia a Hungría, rompió con el estalinismo[...]La revolución cubana fue el nuevo faro de la transformación continental y el antiimperialismo la bandera de muchas de las tomas de posición de la inteligencia de izquierda[...]En los sesenta el marxismo salta a las ciencias sociales. Todas las disciplinas sufren el mismo impacto por igual. La generación de 1968 desarrolla el marxismo crítico. La invasión soviética en Checoslovaquia mengua la expectativa de la reforma socialista, pero la rebelión juvenil en las grandes ciudades del Primer Mundo y la protesta de la juventud mexicana alientan la esperanza del cambio. La quinta generación marxista es la de la derrota. El colapso socialista, el desencanto con la Revolución cubana, el fiasco nicaragüense y la inapelable hegemonía neoliberal signan la evolución intelectual de quienes se bajaron del carro marxista en la década de los noventa. El abandono del marxismo fue tal que la evolución hacia el neomarxismo y posmarxismo fue lastrada por el trasvase de los intelectuales al

liberalismo (político) y al neoliberalismo (económico), mientras las nuevas generaciones nacieron posmodernas.” Illades, Carlos, *Marxismo en México*, Una historia intelectual, TAURUS, 2018, pp.14-16

- 4 “Uno de los términos filosóficos más usados actualmente es el de la “ideología”. Es también uno de los términos cuyo significado es más variable e impreciso. Marx y Engels entendieron por “ideología”, un tipo especial de “conciencia falsa” determinada por las relaciones sociales. No lo aplicaron al conocimiento verdadero, sino sólo a una forma de error socialmente condicionada...En la actualidad fuera de la escuela marxista, el concepto es usado también por algunos sociólogos anglosajones en un sentido semejante a Marx, pero no idéntico: se refiere a sistemas organizados de creencias irracionales, aceptadas por autoridad, que cumplen una función de dominio sobre los individuos.” Villoro, Luis, *El concepto de ideología y otros ensayos*, FCE, 2015, pp. 15-17
- 5 “La alteridad es un concepto que procede del latín alter, significa “el otro”. Eduardo Sousa define la alteridad como: “el principio filosófico de alternar o cambiar la propia perspectiva por la del otro, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista, la concepción del mundo, los intereses, la ideología del otro, y no dando por supuesto que la «de uno» es la única posible[...]por lo tanto, como primera aproximación al término alteridad se puede decir que este se aplica al descubrimiento que el yo hace del otro, lo que hace surgir, no solamente una amplia gama de imágenes del otro, sino también visiones múltiples del yo; así una persona a través de la interacción con el otro puede conocer aspectos del otro que antes no sabía, creando imágenes e ideas sobre el otro que antes se desconocían y pudiendo de esta manera llegar al reconocimiento del otro.” Córdoba, M. E. & Vélez–De La Calle, C. (2016), *La alteridad desde la perspectiva de la transmodernidad de Enrique Dussel*, Revista Latinoamericana de

Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 14 (2), pp. 1001-1015.

- 6 “El cosmismo ruso es un movimiento filosófico y cultural surgido en Rusia a principios del siglo XX. El cosmismo implica una teoría de filosofía natural que trataba de los orígenes, evolución y futuro del universo y la humanidad. Se considera a Nikolái Fiódorovich Fiódorov como el fundador de la filosofía cosmista rusa. Sus ideas filosóficas, aunque influyeron de manera significativa en Tolstói, Soloviov, Tsiolkovsky y Dostoyevski, etc., bajo el título de *Filosófiya óbschego* de la (Filosofía de la causa común). Las ideas filosóficas son: Lo primero para alcanzar esa “unidad total” es tomar conciencia de que el ser humano está en estado de interdependencia con el cosmos. Todo lo que ocurre en él, nos afecta. Comprender el Cosmos, por otra parte, equivale a que el ser humano se comprenda a sí mismo. Para Fedorov la evolución es el patrón que rige lo humano. La evolución no termina en el momento en el que un homínido desciende de un árbol y se pone a caminar sobre las extremidades posteriores, sino en el momento en que la humanidad adquiere una naturaleza “cósmica”, tomando, primero, conciencia de sí misma y luego, colonizando el espacio exterior.[...]La conquista y colonización del espacio exterior, desde este punto de vista, no es solamente una hazaña técnico-científica, sino un signo inequívoco de evolución de la humanidad y de armonización con el cosmos. Había escrito: "La actividad humana no debe limitarse a los límites del planeta tierra", a lo que añadió más adelante: "En todos los periodos de la historia es evidente una aspiración que muestra que la humanidad no puede conformarse con los estrechos límites de la tierra".[...]Con su influencia sobre filósofos y científicos, las ideas de Fiódorov impulsaron el desarrollo de la filosofía y el desarrollo teórico y práctico de ramas concretas de la investigación científica de la antigua Unión Soviética, como fue el caso del programa espacial soviético, al

tiempo que sus teorías se convirtieron en parte de los soportes éticos de la ciencia soviética. Según el cosmismo, la ciencia y la tecnología se convierten en factores fundamentales de progreso, pero en un sentido diferente al de la cultura occidental. [...] La ciencia es considerada, no como un instrumento para conseguir el bien, sino que la ciencia lleva en su esencia, como componentes innatos a ella, el bien y el mal." Villanueva González, Pedro, El nacimiento de una nueva metanarrativa y el fin de la era postmodernista. Neo-cosmismo. Manifiesto siglo XXI, Punta Arenas, Chile, 2014

- 7 Galina Balashova, Architect of Soviet Space Programme
- 8 Medina, Cuauhtémoc (2017). Chto Delat. Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México, MX. Recuperado de: <http://muac.unam.mx/expo-detalle-132-что-делат>
- 9 Foster, Hal, The return of the real, Boston, MIT Press, 1996, Pág.182
- 10 Ibid. Pág. 183
- 11 Ibid. Pág.184
- 12 Ibid. Pág.185
- 13 Ibid. Pág.186
- 14 "Según algunos autores (Anderson, 2006), el término autoetnografía empezó a utilizarse hacia finales de los años setenta del siglo XX y, con fuerza, desde la década de los ochenta. En sus versiones iniciales (Hayano, 1982) la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio; ya fuera por su ubicación socioeconómica, la ocupación laboral o el desempeño de alguna actividad específica. Así, en este primer momento, sí se hacía la distinción entre el estudio de un grupo de personas afines de textos esencialmente autobiográficos. Es hasta la década de los noventa que Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996) —fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía como "método de investigación"— junto con Laurel Richardson (2003) —otra de las figuras más conocidas de "la escritura

como método de investigación"— plantearon que esta vertiente "explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando" (Gaitán, 2000: 1). De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural." Blanco, Mercedes, Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos, Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19, Ciudad de México, 2012, pp. 49-74

- 15 <https://victorianunezestrada.carbonmade.com/blog>
- 16 Young J.E. The texture of memory: Holocaust memorials and meaning, New Heaven, CT: Yale University Press, 1993, pág.8
- 17 Notas de archivo personal, Victoria Núñez Estrada, 2017
- 18 "Los eventos catastróficos del siglo XX se convirtieron en la matriz de la reflexión filosófica en los períodos inmediatamente posteriores a las dos guerras mundiales [...] consideraban el evento apocalíptico como un síntoma de lo que podría llamarse las tradiciones sobrecargadas de la modernidad. Para ellos, la Segunda Guerra Mundial dramatizó la lógica de la catástrofe, como a la vez una ruptura profunda en el curso de la modernidad y como la apoteosis del pensamiento occidental [...] "Después del final del siglo catastrófico, miramos hacia atrás, no desde la meseta del fin de la historia, sino desde la llanura del presente absolutamente histórico. Podríamos entrar en este presente absoluto con la conciencia vacía del olvido. O podríamos, en cambio, practicar una especie de recuerdo, que Hegel llamó por primera vez 'Andenken' (recuerdo reflexivo). El recuerdo es el respeto, el respeto del pensamiento. Si va a haber duelo, entonces el respeto por el pensamiento es un

requisito. Estoy hablando de un réquiem por un siglo". Prochnik, G., & Rabinbach A. (2105) In the shadow of catastrophe: an interview with Anson Rabinbach (A la sombra de la catástrofe: una entrevista con Anson Rabinbach) Cabinet Magazine. Nueva York, EU. Recuperado de: http://www.cabinetmagazine.org/issues/57/prochnik_rabinbach.php

Bibliografía de imágenes

Agamben, Giorgio, *Los fantasmas de la melancolía*, Pasajes, Revista de literatura n°8, Pamplona,1987.

Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairós,1978.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Critica, 2000.

Luque Gutiérrez, Fernando, *TIEMPO, MEMORIA, IMAGEN: SANS SOLEIL DE CHRIS MARKER*, FOTOCINEMA, Revista científica de cine y fotografía, España, Universidad de Córdoba,2013.

Magris, Claudio, *Utopía y desencanto: historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, ANAGRAMA,2011.

Meuser Philipp, *Galina Balashova Architect of Soviet Space Programme*, DOM publishers,2015.

Pettibon, Raymond, No Title, Capricious Missives, p.11,1983

Young, E. James, *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*, New Heaven, CT: Yale University Press,1993.

Zinoviev, Alexander, *HOMO SOVIETICUS*, Atlantic Monthly Pr ,1986.

Créditos del guion

Maritnetti, F.T., *Manifiestos y otros textos futuristas*, Terramar Ediciones,2001.

Torres Mena, Fernando, *Diario de Morelos*, Artículo, Sep.28-2013.

Corrección de Estilo

Amira Rezc

2016-2018

Cuernavaca, Morelos; a 13 de noviembre del año 2018

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez

Coordinadora Académica

Maestría en Producción Artística

Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis *Máquina para polímeros, composiciones autoetnográficas* que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante VICTORIA NUÑEZ ESTRADA bajo mi dirección en calidad de su Tutor (a) MTRA. EDNA ALICIA PALLARES VEGA.

La obra artística e investigación estética que la estudiante ha desarrollado a lo largo de estos años tiene calidad y solidez. Asimismo, me parece relevante y original el estilo y forma en la que la estudiante ha presentado el texto que complementa su obra artística y que no está de más mencionar que ya presenta una consolidación extraordinaria.

El trabajo en su conjunto es satisfactorio para la finalización de la Maestría en Producción Artística (MaPA).

Por lo que mi voto es aprobatorio sin condiciones, por lo que el documento escrito puede pasar ya a sus

Lectores asignados.

Muy atentamente,



Mtra. Edna Alicia Pallares Vega

Tutora

Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos



Cuernavaca, Morelos; a 29 de noviembre del año 2018

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez

Coordinadora Académica

Maestría en Producción Artística

Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis *Máquina para polímeros, composiciones autoetnográficas* que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante VICTORIA NÚÑEZ ESTRADA.

El texto es una reflexión sobre el proceso de creación de una serie de obras que permiten apreciar la complejidad y la riqueza formal y conceptual de la artista. Considero que el texto y la obra en diferentes formatos de Victoria Núñez Estrada es uno modelo de la forma como la teoría, la técnica se aplica al desarrollo de una obra de un claro interés etnográfico y personal. Además, puedo asegurar que es uno de los mejores trabajos presentados a lo largo del programa en el que el texto-tesis es, además, parte del mismo proceso creativo.

Por tal motivo mi voto es, pues, **aprobatorio** por lo que se extiende el presente documento.

Muy atentamente,

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador

Facultad de Artes

Cuernavaca, Morelos; a 23 de noviembre del año 2018

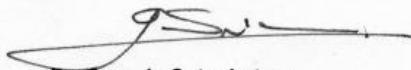
Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Coordinadora Académica
Maestría en Producción Artística
Facultad de Artes

En mi calidad de Lector, me permito comunicar a Usted el dictamen sobre la tesis ***Máquina para polímeros, composiciones autoetnográficas*** que, para obtener el grado de Maestra en Producción Artística, presenta la estudiante **Victoria Núñez Estrada**.

Después de dar lectura al documento elaborado por la estudiante, considero que éste tiene una estructura clara y coherente, buena redacción e información, y se apega a la obra artística desarrollada a lo largo del programa y presentada como parte de su proyecto de titulación.

Dicho lo anterior, el sentido de mi voto es **aprobatorio sin condiciones**, por lo que puede programarse ya el Examen de Grado.

Atentamente,



Dr. Gerardo Suter Latour
Lector
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Cuernavaca, Morelos; a 03 de diciembre del año 2018

Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez

Coordinadora Académica

Maestría en Producción Artística

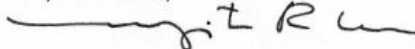
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis ***Máquina para polímeros, composiciones autoetnográficas*** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **Victoria Núñez Estrada** bajo la dirección de la **Mtra. Edna Alicia Pallares Vega**.

El proyecto fue muy ambicioso con muy buenos resultados y la investigación refleja una lectura del pasado reciente mexicano visto desde una perspectiva muy crítica que agrega densidad a las obras realizadas.

Por ello, el sentido de mi voto es **aprobatorio sin condiciones**.

Muy atentamente,



Mtra. Margarita Rosa Lara Zavala

Lectora

Facultad de Artes

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Cuernavaca, Morelos; a 24 de noviembre del año 2018

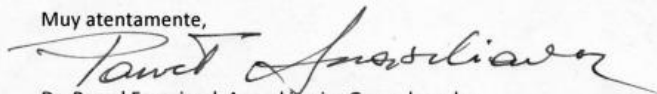
Mtra. María Cecilia Vázquez Gutiérrez
Coordinadora Académica
Maestría en Producción Artística
Facultad de Artes

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesis ***Máquina para polímeros, composiciones autoetnográficas*** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **VICTORIA NUÑEZ ESTRADA** bajo la dirección de **MTRA EDNA ALICIA PALLARES VEGA**.

Después de evaluar el proyecto artístico y el texto que lo acompaña considero que la estudiante ha desarrollado una obra personal innovadora y un informe escrito satisfactorio que permite seguir con claridad el proceso creativo y su marco conceptual.

Por ello, el sentido de mi voto es aprobatorio sin condiciones.

Muy atentamente,



Dr. Pawel Franciszek Anaszkiewicz Graczykowska
Lector
Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos