

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Arquitectura

División de Estudios de Posgrado

Hacer eco:

o una serie de despliegues

al respecto de la troje p'urhépecha

Proyecto de tesis que para obtener el grado de **Maestro en Diseño Avanzado**

presenta **José Luis Arroyo Robles**

Asesora Dra. Catherine Rose Ettinger McEnulty

Cuerpo sinodal

Dr. Juan Carlos Lobato Valdespino

Dr. Salvador García Espinoza

Mtra. Claudia Bustamante Penilla

Mtro. Martín Alejandro Gutiérrez Alanís

Morelia, Michoacán / Febrero 2024



hacer eco:
o una serie
de despliegues
al respecto
de la
troje p'urhépecha



José Luis Arroyo Robles





Agradecimientos institucionales

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología por el apoyo a este proyecto a través de la Beca Nacional para Estudios de Posgrado.

A la Facultad de Arquitectura de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde tuve la oportunidad de cursar el programa de posgrado del que se desprende esta investigación.

A la Dra. Catherine Rose Ettinger McEnulty por el acompañamiento y escucha activa que derivaron en la potencialización del trabajo desarrollado a lo largo de este par de años.

A mis lectores; Dr. Juan Carlos Lobato Valdespino, Dr. Salvador García Espinoza, Mtra. Claudia Bustamante Penilla y Mtro. Martín Alejandro Gutiérrez Alanís por su tiempo y valiosos comentarios.

A Liz, por su apoyo para la concreción de este proceso.

Agradecimientos personales

A Rebeca, Luis, Gabriela, Kutsi y Cory por estar, siempre, cerquita.

A mis abuelas y abuelos.

A mi familia sanguínea y por elección.

A Javier, Xochi, Pichi y Punctum por acompañar los desvelos.

A mis amigas y amigos, por escuchar, por responder.

Índice

6	Lista de imágenes	
8	Resumen	
10		Terruño
14	Introducción	Solar
22		Alcances
24		Justificación
28		Marco Teórico
36	Capítulo I	Basamento
40		Construir local, globalmente
48		Cultivar la mirada
51		Construir local, regionalmente
53		Imágenes para un panorama actual
60	Capítulo II	Portal
65		Hacer museo
67		Museo moderno
71		Museo contemporáneo
75		Dos columnas
78		Imaginars desde afuera
82		Diseñar desde dentro

86	Capítulo III	Habitación
92		Métodos
93		Cerrar los ojos
94		Búsqueda
95		Abrir la mirada
96		Conversación
97		Universo individual
98		Espacio colectivo
99		Producción
100		Despertar y retornar
101		Reflexión
102		Transformación
103		Materialidades
122	Capítulo IV	Tapanco
125		Activaciones
126		Revisión de Portafolios
127		Accidentes Familiares
134		Encuentro de Ecotecnias
135		Caminamos sobre la misma pira
138		Tratado de Materiales Domesticados
141		¿Por qué no es igual?
148	Conclusiones	Kutsi
156	Bibliografía	

Lista de imágenes

1. Tzintzuntzan, Pátzcuaro y poblaciones alrededor de la laguna · Anónimo · Archivo General de la Nación · 1778
2. Florencia Galván descansando en el pórtico del troje de su marido tatá Cecilio Jerónimo en Charapan, Michoacán · Carlos García Mora · 1973
3. Introducción a No hay más ruta que la nuestra · David Alfaro Siqueiros · 1978
4. Coscomate en Calmecca, Puebla · Troje en Patamban, Michoacán · Mujer sentada a un costado de su Troje en Ocumicho, Michoacán · Pajar en San Bartolo, Estado de México · La casa que canta · Secretaría de Educación Pública · Mariana Yampolsky · 1982
5. Dibujo de detalle constructivo en Houses and House Use of the Sierra Tarascans · Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco y Thomas McCorkle · Smithsonian Institute · 1944
6. Atlas Mnemosyne · Aby Warburg · 1924-1929
7. Diagrama de interconexiones · Elaboración propia
8. Diagrama de estructura · Elaboración propia
9. Grabado en linóleo para la novela gráfica The city (La ciudad) · Frans Masereel · 1925
10. Still de la película Playtime · Jacques Tati · 1967
11. Familia en su Yurta en Mongolia · Altamira 25 · 2014
12. Familia esquimal y su iglú en Labrador, Seattle · Autor no identificado · Library of Congress · ca. 1909
13. El tipi y la familia de Toro Sentado · Barry, D. F. (David Francis) · Library of Congress · ca 1891
14. Palafitos en Birmania · Autor no identificado
15. Fotografías de la serie Framework Houses · Bernd y Hilla Becher · 1959-1972
16. Dibujo de plano de solar p'urhépecha en Houses and House Use of the Sierra Tarascans · Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco y Thomas McCorkle · Smithsonian Institute · 1944
17. Museo Nacional de Antropología · Fotografía propia · 2021
18. Diseño de sala para la exposición Art of This Century en Nueva York · Frederick Kiesler · 1942

19. Instalación de Tipología del estorbo en el Museo Amparo, Puebla · Eduardo Abaroa · 2017
20. Vista de exposición El arte en la vida diaria en el Museo del Palacio de Bellas Artes
Clara Porset · Autor de la fotografía no identificado · 1952
21. Vista del interior del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca
Fernando Gamboa · Autor de la fotografía no identificado · 1974
22. Interior del Pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York
Museografía de Fernando Gamboa · 1964
23. Silla Butaque ensamblada · Clara Porset · Fotografía de autor no identificado
24. Silla Butaque desarmada · Clara Porset
Fotografía de autor no identificado <https://glocal.mx/silla-butaque-clara-porset/>
25. Diagrama de pensamiento · Elaboración propia
26. Fotografía de la estatua monumental de José María Morelos en Janitzio
Autor desconocido · ca. 1930

Resumen

La Troje es una construcción tradicional de la región p'urhépecha de Michoacán –centro occidente de México– que data de mediados del siglo XVI. Sus características históricas y estructurales le permiten catalogarse como una manifestación de la arquitectura vernácula, ya que para su construcción se utilizaron materiales endémicos resolviendo necesidades específicas. Su uso cotidiano plantea una noción de vivienda más allá de los muros, compartiendo el espacio donde se ubica con una cocina al aire libre, campo de cultivo, corral de animales y taller artesanal.

Este trabajo parte de la Troje para convocar a dialogar en torno a sus posibilidades materiales e inmateriales, en ámbitos confluyente con lo arquitectónico, como las artes y el diseño. Este recorrido permite recopilar, por un lado, investigaciones y procesos afines que han tenido lugar desde el siglo XX en México. Y por otro permite desarrollar un cuerpo de obra afinada en la producción artística para incitar a la reflexión activa sobre los sistemas constructivos tradicionales en este país.

Palabras clave

Troje, arquitectura vernácula, diseño conceptual, metodología experimental, museografía.

Abstract

The Troje is a traditional construction from the p'urhépecha region of Michoacán – west central Mexico – that dates back to the mid-16th century. Its historical and structural characteristics allows it to be classified as a manifestation of vernacular architecture, since endemic materials were used for its construction to solve specific needs. Its daily use raises a notion of housing beyond the walls, sharing the space where it is located with an outdoor kitchen, crop field, animal corral and craft workshop.

This work starts from the Troje to call for dialogue around its material and immaterial possibilities, in areas confluent with architecture, such as arts and design. This journey allows us to compile, on one hand, research and related processes that have taken place since the 20th century in Mexico. And on the other hand, it allows the development of a body of work based on artistic production to encourage active reflection on the traditional construction systems in this country.

Keywords

Troje, vernacular architecture, conceptual design, experimental methodology, museography.

terruño



2. Comarca o tierra, especialmente el país natal.

La tierra como material, posesión o promesa, representa un bien colectivo antes que propio. El lugar físico, la tierra o el terruño desde donde esta investigación artística se erige, está enclavado en un presente circundado por un pasado ideado desde la utopía.¹ De ahí que el desborde es posible, que algunas ideas se articulan arbitraria o azarosamente para desplegar sitios distintos a los establecidos hacia el interior de los márgenes disciplinarios. Este proyecto apuesta por circular en los lindes entre saber y saber, el intersticio desde donde se pueda formular un pensamiento holístico, híbrido en concepto y experimental en alcances.

Así, recorro a la acepción de eco, que encuentro íntimamente ligada al origen. El eco surge, reverbera y regresa al lugar de inicio, o bien a donde encuentra potencia. El eco vuelve al origen, formal o por elección —para fines del pensamiento que formulo—. Hago eco, no como inicio, sino como reverberación de las muchas voces que en sus respectivos tiempos amplificaron conceptos y teorías aún vigentes, que ya irán siendo recorridas a lo largo de este texto.

En este lugar conceptual, casi imaginario, reconozco el retroceder para mirar al pasado, como un avance.

¹ Cuando Vasco de Quiroga llegó a Santa Fé de la Laguna en 1533, comunidad localizada en la ribera del Lago de Pátzcuaro, aprovechó para implementar la —entonces emergente— *Utopía* que Tomás Moro había publicado en 1516. La Utopía fue un proyecto que Tata Vasco puso en práctica mediante la construcción del Hospital-Pueblo, un edificio donde se procuraba atención a las y los enfermos mientras se ocupaba también del desarrollo religioso en la comunidad. El proyecto comprendió de igual forma la organización de los pueblos artesanos para generar redes de comercio que cubrieran las necesidades de la región p'urhépecha.

solar



De suelo.

3. Porción de terreno donde se ha edificado o que se destina a edificar.

Una vez llegado al sitio al que convoco, encuentro necesario iniciar el despliegue con una breve –pero informativa– formulación de encuentros iniciales que en el más afortunado de los casos, ayudarán a entender cómo es el terreno que busco ilustrar.

Así, a lo largo del tiempo que llevo concentrando esfuerzos en ubicar y retratar un sistema constructivo vernáculo originario de la región purépecha de Michoacán, he encontrado en ella, la Troje, la capacidad que tiene para ser encendida e iluminar la totalidad del sitio donde se emplaza, material e inmaterialmente. Mi intención, lejos de establecer algún absoluto sobre lo que me ha permitido ver, reside en compartir un relato sobre cómo es que he transitado –y en ocasiones– residido en este sitio llamado Academia, hacia donde invoco constantemente a mi vela para alumbrar esta narración.

La Troje es un tipo de arquitectura vernácula cuya vista actual es manifiesto de un proceso de hibridación constructiva entre oficios artesanales y estética ecléctica, que cumple la función de dormitorio en la planta baja y espacio para almacenar semillas en la planta alta. A distintas variaciones –en uso actual– de esta construcción, acudo para ilustrar los planteamientos conceptuales hacia los que iré alumbrando.

Encender, en tanto acción, concede el vislumbrar algo que antes no era posible ver. Aunque únicamente resulta posible encender aquello que cuenta con la capacidad innata de ser accionado, llámese vela, cigarrillo o foco. Este acto devela

al objeto mismo una vez que ilumina, mientras que en su estado de inacción, es decir, apagado, es materia inerte que requiere de luz externa para ser reconocido en un determinado espacio.

Escribo sobre un sitio distinto al que ahora me sostiene, cercano, si es que viene al caso. Recorro una serie de imágenes que ilustran lo que buscaré contar, ciertamente con recurrencia a los mismos términos, y en ocasiones un atisbo de claridad que no pretenderé mantener prolongadamente. En esta espiral narrativa donde lo que comienza a cobrar sentido rápidamente lo pierde, encuentro una oportunidad para que el enredo produzca pausas en quien esto lee. Para que el nudo atasque e invite a regresar, o adelantar las páginas, quizás produciendo una pronta relectura de lo que estas páginas contienen.

La poca o abundante familiaridad con los conceptos aquí vertidos, serán ventaja para ir de avanzada en el entendimiento del texto. Pero también frenará, a lo largo de los distintos capítulos que construyen una analogía de la atmósfera donde las Trojes se erigen. En estas pausas planeo responder, pero sobre todo ampliar la conversación sobre los alcances que una investigación artística enunciada desde la academia arquitectónica puede -quizás- lograr. Recorro para este fin a metodologías base; el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, las Ciencias diagonales de Roger Caillois, adoptadas por Mariana Castillo Deball, y la Microhistoria de Luis González. Estas se entrecruzan con la narrativa material del sistema constructivo en cuestión, y así, comienzo a dibujar el mapa sobre el que la estructura de esta indagación encuentra sentido.



2.

Florencia Galván descansando en el pórtico del troje de su marido, tatá Cecilio Jerónimo, en Charapan, Michoacán • Carlos García Mora • 1973

Pienso que es igualmente importante dejar testimonio de las decisiones que son producto de pensamientos presentes en este proceso. Estas se suman directamente a la metodología que he seguido durante todo el proyecto, y que me ha permitido entender que aunque la apuesta por construir enunciados actuales desde un giro decolonial es necesaria, resulta igualmente importante aceptar que la conformación de mi forma actual de pensar atraviesa distintos tiempos, lugares y referentes. A estos sería inútil desplazarlos en tanto participan activamente de los procesos que emprendo.

A la par he podido reconocer mi condición de residente en el intersticio entre la región indígena de la que este proyecto se apoya y el centro del país, como capital de un régimen desde donde discursos homogeneizantes son dictados. Trascender esta noción que inicialmente me mantenía dubitativo de mi accionar en la narrativa que aquí desarrollo, me ha impulsado a acotar mis alcances desde una perspectiva atenta al lugar donde indago, pero también a la forma en que busco aproximarme a saberes propios de otra cultura, tomando distancia de una postura visibilizadora.²

También he renunciado al objetivo de innovar, que en general se vuelve la aspiración incómoda en la práctica del diseño que antes que ayudar, nubla los

2 Sobre todo en la producción artística contemporánea, la *visibilización* es un término al que se suele recurrir —a mi parecer— desde un lugar de proeza heroica, que hace ver que el territorio o temática enunciada antes no era visible de forma alguna, y que es únicamente gracias a un individuo que ahora es posible reconocerlo. Este uso es ahora problematizado para que el autor o autora del proyecto pueda explorar a profundidad si existe un vínculo real con el tema, o si se trata de un abordaje sensacionalista, o bien, de moda.

procesos de pensamiento y producción. Es así que busco retomar aquello que existe cerca, sin aspiración alguna por enunciar lo vecino como algo nunca antes visto. Si acaso, algún relato cercano al no hay más ruta que la nuestra³ de Siqueiros (imagen 3), entendiendo a ésta como una invitación a observar y escuchar atentamente lo que hay a nuestro alrededor.

Cabe también resaltar a la práctica fotográfica como compañera de ruta, que reúne lo ocurrido desde su ejecución como mecanismo para un fin, pero también como bitácora. En todo caso, como relataba Diane Arbus; la fotografía era una licencia para ir a donde se me antojara y para hacer lo que quería (Sontag, 2011, p. 33).

3 David Alfaro Siqueiros, artista mexicano, concibió en 1978 *No hay más ruta que la nuestra*, una serie de escritos donde concentra sus pensamientos en torno al papel del muralismo frente a las corrientes europeas, pero también como parte integral de una ruta latinoamericana de producción artística. El título del compilado cimienta un claro posicionamiento sobre la importancia de producir no solamente obra artística material, sino también de dejar constancia escrita sobre los pensamientos que circundan, atraviesan y son producto de la obra visual. La naturaleza creadora de Siqueiros le permitió desarrollar materiales y sensaciones espaciales discrepantes con los orígenes del muralismo en México, y este mismo impulso le permitió entender la relevancia de la figura de artista como agente conocedor de múltiples formas de creación.

CON la terminación del Renacimiento Italiano, y de sus ramificaciones posteriores en otros países (principio de 1700), se abrió para el mundo de cultura occidental un período cada vez más profundo de decadencia en las artes plásticas "figurativas" (pintura, escultura y estampa).

En el transcurso del siglo XIX y lo que va del XX se han producido tres intentos de liquidación o supresión de esa decadencia: el intento de David a Ingres (repercusión de la Revolución Francesa); el intento de Cézanne a Pícaso (repercusión de la inquietud político-científico-industrial moderna); y el intento mexicano, nuestro intento, comúnmente conocido como el "Renacimiento mexicano en la pintura" (repercusión de la Revolución Mexicana).

Los tres intentos señalados tuvieron carácter programático nuevo-clasicista. "Vuelta a lo antiguo", dijeron —en abstracto— los impulsores del primer movimiento; "Restitución de los valores fundamentales perdidos durante varios siglos para la plástica", dijeron —en abstracto, igualmente— los segundos; "Reconquista de las formas mayores, sociales, públicas, desaparecidas con el Renacimiento, y su reemplazamiento conforme a las nuevas condiciones sociales y técnicas de nuestro tiempo, dijimos —con postulado categorico— los terceros.

Los dos primeros intentos —el de David a Ingres y el de Cézanne a Pícaso— se frustraron, naturalmente, en su finalidad primordial, debido al carácter puramente subjetivo que se utilizó en la implicación del propósito. Fueron, así, "revoluciones de la superficie de las talas hacia el espacio", dejando intactos los decadentes aspectos físicos, sociales, estéticos en consecuencia.

9

preponderantes hasta su tiempo. Oyeron, sus animadores, que la solución radicaba sólo en cuestiones de estilo.

El intento mexicano, nuestro intento, no obstante el carácter semi-ideológico de nuestro país, es el único de los tres mencionados que ha tomado, teórica y prácticamente, la ruta adecuada, la ruta social, la ruta objetiva —y no solamente subjetiva—, la ruta básica. Y en esto, precisamente en esto, radica su importancia histórica, nacional y universal. De haberse producido en una metrópoli político-económica, su influencia mundial sería ya hoy absolutamente predominante.

Naturalmente, un nuevo Renacimiento, en el campo de la cultura, no se produce integralmente de primera intención, sino por brotes sucesivos... y, muy positivamente, en diversos países. Pero de lo que no puede caber duda es de que el indicado esfuerzo mexicano significa el primer brote práctico, "bien apuntado", en los tres siglos y medio que lleva ya la noche de la decadencia.

Sólo queda por saber cuál será la amplitud histórica de este brote, a la vez que el alcance de su influencia en el mundo actual y próximo futuro, ya que se trata, indubitablemente, del único camino posible, de la única ruta posible —del principio del único camino posible— para los artistas de todos los países, inclusive para los de París y los parisienses.

Que sirva, entonces, esta recopilación de artículos en favor de esa única posible ruta, la ruta teórico-técnica, de un nuevo y verdadero arte funcional moderno, de un arte nuevo-humanista, en consecuencia, que subsista en el próximo futuro, en los Estados de democracia económica avanzada que traerá consigo la postguerra, tanto a las rutinas viejas del viejo academicismo tradicional (expresión burocrática de varios siglos de obscuridad y plutocracia, mortal en el arte, responsable directa de la mutilación intelectual de muchos artistas en potencia), como a las rutinas nuevas del nuevo academicismo semi (manifiestación chic doméstica, social epicurista, deslealmente conformista, falsamente independiente, manjar exclusivo de oligarcas en los contados países de "clases ricas cultivadas", manjar sin cliente posible en la América Latina, que se desgrana de las ahora desvirtuadas, y

10

ya envejecidas con más de veinte años, "corrientes modernas de París"). Rutinas que, por igual, aunque "con diferentes venenos", están perdiendo su marcha sin destino alguna, en impersonales esfuerzos reflejos, intelectual-colonialistas, en obras de escala social poética, a muchos posibles grandes artistas de América, y del mundo entero.

David Alfaro Siqueiros

3.

Introducción a *No hay más ruta que la nuestra* • David Alfaro Siqueiros • 1978

Alcances

Cimentar un punto de llegada, si bien funciona como trazo de un horizonte al cual llegar, limita a que quien indaga pueda girar la cabeza o mirar hacia atrás y volver al paisaje del que partió, y en su lugar le empuja hacia delante, donde es impensable regresar. Para fines de este documento se interpretan los objetivos como la memoria de los alcances que inicialmente planteaba tener, pero que he ido reformulando a lo largo del proceso.

Es así que el objetivo amplio busca desarrollar un proceso de trabajo que resida en los intersticios entre la arquitectura, las artes y el diseño a partir de la revisión de la Troje p'urhépecha, con el fin de convocar a la conversación crítica en las fronteras de los campos mencionados. La búsqueda por este espacio de reflexión apela a hacer presente una forma de concebir la materia prima local, desde su aplicación para edificar espacios de cobijo y de resguardo de la cosecha, cuya imagen actual evoca una forma de relación humano-naturaleza en detrimento, o bien, en transformación.

Con los objetivos particulares me planteo explorar las particularidades de la Troje desde un registro documental propio, que ha sido realizado en distintas locaciones al interior y exterior de la meseta p'urhépecha. Este registro me permite desplegar imágenes que ilustran el papel actual que tiene dicho sistema constructivo desde su uso en comunidad, pero también su transformación en la ciudad y su exhibición como objeto de contemplación en museos.

A la par, busco provocar sitios de diálogo desde el ejercicio de la mirada reflexiva en torno a un patrimonio regional. Para esto entiendo los espacios de exhibición público y privados tanto como los espacios pedagógicos, como los lugares que propician el encuentro de perfiles afines a un tema, tanto como público neófito pero ávido de adentrarse en un tema. Para este fin recurro a establecer un guión que se compone de ejemplos de creadoras y creadores, quienes durante el siglo XX incursionaron en la recuperación de saberes locales desde el arte y el diseño, integrando estas posibilidades a la narrativa de identidad nacional.

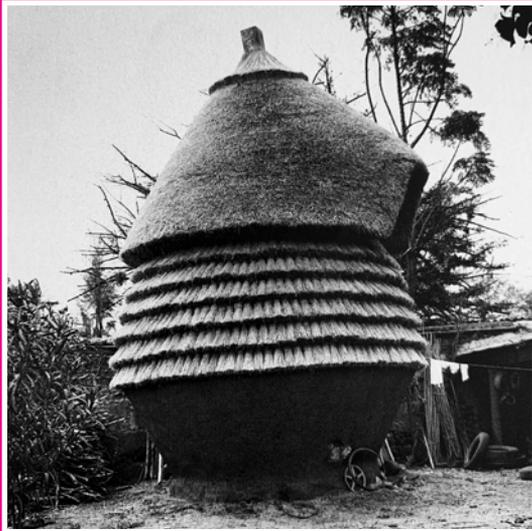
Finalmente, me interesa compartir la metodología que concreté teniendo en consideración los saberes teóricos de mi interés, pero también las particularidades de los espacios físicos donde se activaría el proyecto así como los perfiles del público participante. Y es en este sentido, que busco concluir con el relato tipo crónica de las activaciones impulsadas.

Justificación

Localmente, encuentro que la socialización de los procesos artísticos se limita a la conversación convenida al interior del espacio que los artistas disponemos para producir, es decir, el estudio. O bien, cuando la producción alcanza un lugar en galerías o museos, y posterior a la apertura de la muestra se acompaña con un recorrido guiado junto a quien produjo el contenido de la exposición. Y aún con el espacio idóneo, el diálogo puede o no ocurrir. Y a veces, en el espacio inesperado, la conversación fluye.

En la producción artística contemporánea que resulta de mi interés, pienso, es fundamental ayudar a que la conversación exista. Es así que recorro a conceptos, imágenes y materiales que, estando visibles en el cubo blanco, propician las preguntas y ayudan a encaminar algunas respuestas en torno al tema que busco detonar. Detecto, aunado a mis propios intereses, la oportunidad de trabajar a partir de un sistema constructivo próximo, para desplegar reflexiones en torno a distintos aspectos que versan entre; lo vernáculo, la tradición, el museo, el patrimonio, la arquitectura y el diseño, como vehículos que me ayuden a encaminar discusiones hacia lo sensible del espacio al que apelo.

La Troje, como objeto de estudio de la arquitectura vernácula ha permanecido limitado a investigaciones situadas y contenidas en el ámbito académico, o bien a procesos que, aunque fundamentales, no han tenido el alcance que –a mi parecer– despliegan todo su potencial.



4.

Coscomate en Calmecca, Puebla • Troje en Patamban, Michoacán • Mujer sentada a un costado de su Troje en Ocumicho, Michoacán • Pajar en San Bartolo, Estado de México • *La casa que canta* • Secretaría de Educación Pública • Mariana Yampolsky • 1982 29

Ejemplo de esto son las publicaciones que Mariana Yampolsky –fotógrafa de ascendencia ucraniana y alemana, naturalizada mexicana– desarrolló a través de la Secretaría de Educación Pública en 1980 y 1982, *La casa en la tierra* y *La casa que canta*. En este par de recorridos, Yampolsky registró el panorama de la vivienda tradicional a lo largo y ancho del país (imagen 4). Con un mirada documental, la artista congregó importantes imágenes que ahora sólo son vestigio de un modo de vida imaginario. Igualmente Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco y Thomas McCorkle –fotógrafos norteamericanos– abonaron a este campo con *Houses and House Use of the Sierra Tarascans* (Casas y su uso en la sierra Tarasca) de 1944 (imagen 5). Más recientemente Israel Martínez desarrolló el proyecto *Thoreau en Michoacán* o *la vida en la/el troje*, una especulación sobre la estancia de Henry David Thoreau en la región p'urhépecha en 1845.

De esta forma, seguir accionando para mantener la reverberación, tanto de los trabajos realizados por otros creadores, como de los propios que son igualmente parte de una secuencia conceptual, suma una arista potencial a la charla en torno a los sistemas vernáculos de construcción en contraste con las apuestas actuales de homogeneización material y estética. Así, creo en un relato que no necesariamente repite lo que se dice, sino que estimula capacidades alternas que complejizan, enriquecen e impulsan lo ya hecho. La potencia que tiene este tema para producir conversación es insólita cuando se articula a la investigación académica desde la historia, tanto como a la producción material que evidencia la práctica de los oficios constructivos. A dichos aspectos recurriré a lo largo de los capítulos que componen este documento para dejar claridad sobre este pensamiento particular.

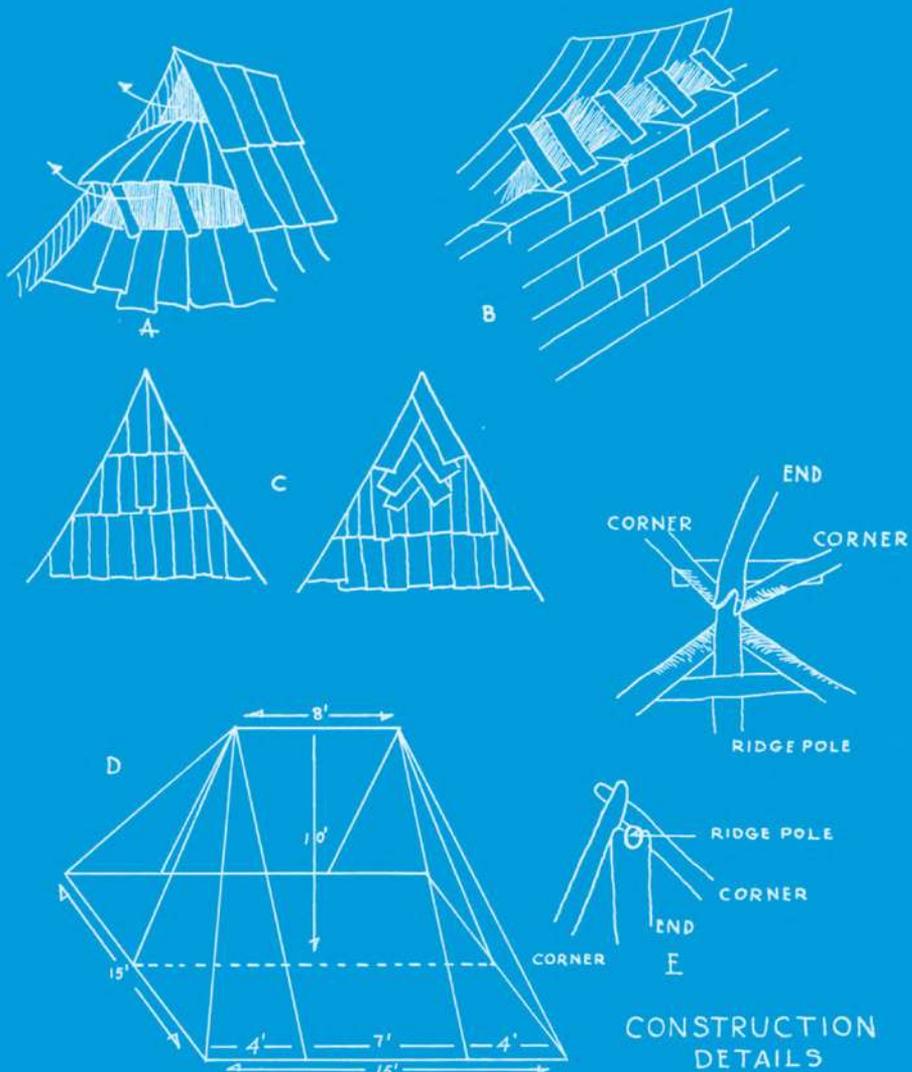


FIGURE 7.—Details of roof construction. *a*, Vent in roof of kitchen; *b*, lean-to kitchen built against an adobe wall with ventilation arrangement; *c*, two ways of finishing shakes at apex of an end roof section; *d*, arrangement of rafters in a small Cherán house; *e*, joining of rafters and ridge pole viewed from outside roof frame; and (above) same seen from inside roof frame.

5.

Dibujo de detalle constructivo en *Houses and House Use of the Sierra Tarascans* • Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco y Thomas McCorkle • Smithsonian Institute • 1944

Marco Teórico

La ruta errante que he seguido, inició desconociendo los hallazgos que aparecieron como parte de esta investigación, pero que se habían postulado fuera del contexto latinoamericano. Dicha decisión no perduró, cuando pude notar que de continuar con esta limitante, renunciaría a una parte considerable de las estructuras híbridas que conforman mi forma de pensar y trabajar.

Así, reconozco por un lado la influencia de autores extranjeros, pero sobre todo el diálogo que ha surgido -desde las latitudes vecinas- con autores nacionales. Esta conversación asincrónica, deja entrever conexiones de pensamientos. Quizás la inmaterialidad de las ideas, les permite entonces trascender tiempos y lugares -distintos y distantes-, para ser reinterpretadas y adquirir vigencia lejos de su momento de traducción a texto.

En este planteamiento, el Atlas Mnemosyne postulado por Aby Warburg entre 1924 y 1929, opera como el tablero inicial. Mientras tanto, la Metodología diagonal, producto de la dislocación que Mariana Castillo Deball postula a partir de las Ciencias diagonales de Roger Caillois, funciona como el hilo que traza conexiones transversales entre los hallazgos de los que me he ido percatando a lo largo de estos tres años. Y es la Microhistoria, a la que Luis González dedicó su carrera, la que reivindica el valor de revisar e historiar aquello propio, que, en tanto resulta observado devela universos distintos a la narrativa globalmente común.

Es de esta forma que para explicar los llamados despliegues, recurro al Atlas Mnemosyne como mecanismo de pensamiento visual donde contengo aquello que da lugar a las bifurcaciones del proyecto. El Atlas es una presentación sinóptica de diferencias; ves una cosa y otra cosa completamente distinta colocada a su lado. El objetivo es hacer entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar sino en la conexión secreta entre dos imágenes distintas (Didi-Huberman, 2010). Este aparato visual ha trascendido temporalmente en los estudios sobre la imagen, potenciando el diálogo transversal entre corrientes, épocas y estilos. Reconozco también, las bifurcaciones de un camino como venas articuladas en un mismo cuerpo y no como ramificaciones que se separan de un objetivo. Esta decisión me acercó a la forma en que Mariana Castillo Deball emprende sus proyectos en los que:

Como parte de sus aproximaciones a la producción de los saberes, el entendimiento del mundo y los sistemas de clasificación, Castillo Deball ha desarrollado un método de trabajo interdisciplinario que llama *metodología diagonal*, el cual proviene de las *ciencias diagonales* desarrolladas por el pensador francés Roger Caillois. De acuerdo con la artista, Caillois propone *un modo de pensamiento que no se limita a las disciplinas o géneros literarios, sino que funciona como una manera de reflexionar sobre el mundo a partir de conexiones inusuales, generando así un generoso e inclusivo tejido de pensamiento* (King, 2012)

Este par de metodologías propias de la historia del arte pero también de la producción artística, me permiten mantener vigente la búsqueda por entender en la perspectiva holística, el valor del cruce entre saberes (imagen 7). Pero también me llevó a encontrar en la microhistoria -bandera de Luis González- el potencial de la investigación a pequeña escala, no por ello menor, sino exhaustiva.



7. Diagrama de interconexiones • Elaboración propia

Este mapa ilustra la conexión, o reverberación, de teorías, autores y lugares desde donde el proyecto busca hacer eco, y continuar la resonancia de dichos saberes.

La Investigación artística es el lugar de donde parto para desplegar los encuentros que he ido entrelazando a lo largo de este proceso, y es también a donde regreso para enunciar los aspectos fundamentales y/o azarosos a los que me sujeto.

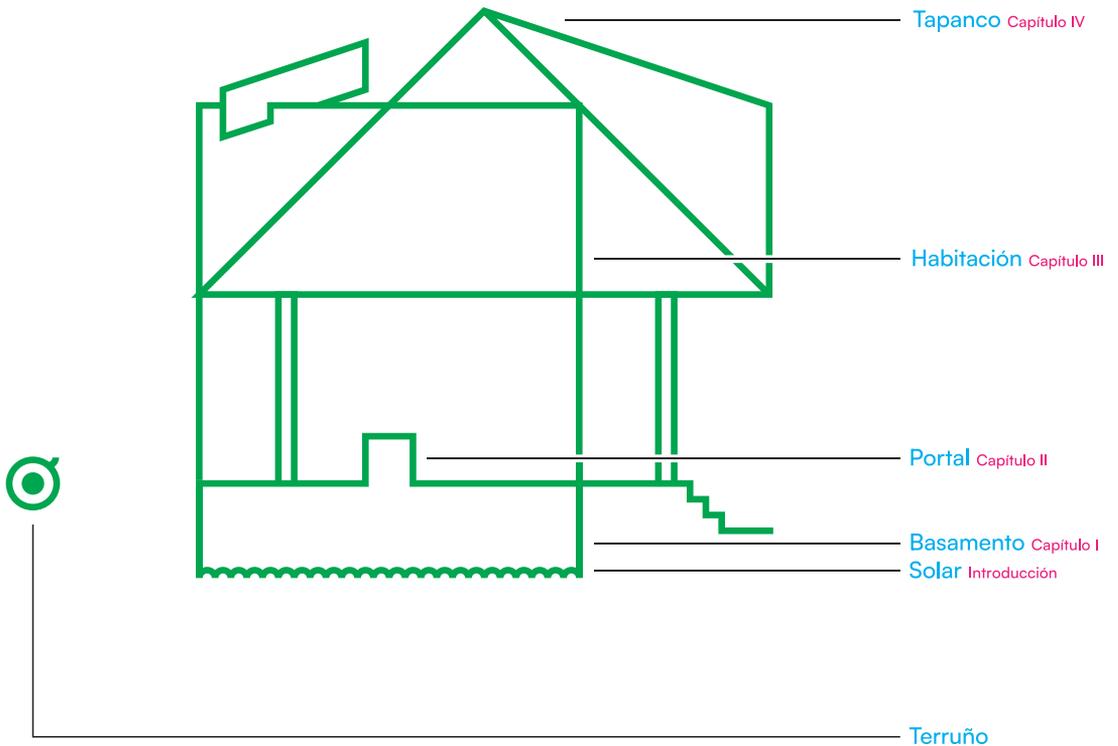
Así, este texto es el relato de un viaje que me permite construir su estructura narrativa en relación a la realidad material del sistema constructivo que es el núcleo de este proyecto, la Troje. Como he mencionado anteriormente, sobre este y otros tipos de arquitectura vernácula en México, poco ha sido publicado para tener un alcance mayor al del espectro académico de investigación. De ahí que encuentro importante abogar por la divulgación del conocimiento existente, pero también por la generación de materiales que se suman, o como he dicho, reverberan sobre las frecuencia ya enunciadas.

Ha sido sobre todo en las universidades públicas, desde donde se ha postulado conocimiento de índole técnico en torno al sistema constructivo, material e histórico que circunda a la Troje p'urhépecha. Y aunque existen tesis que documentan algunos casos de estudio, hallo relevante acompañar los planteamientos ya publicados con una suerte de actualización. Misma que por un lado continúa la labor de documentación de la Troje, mientras acompaña su divulgación, procurando atraer memorias anecdóticas o imaginarias, sobre dicho sistema, que en conjunto logran evocar su esencia comunitaria.

Cada apartado desarrolla un panorama distinto acorde con los pensamientos a los que apelo. El **Terruño** narra un breve manifiesto sobre la acción de reconocer el traslado del sitio conocido al desconocido. Parto de pensar el camino como un espacio de traslación corporal pero también de reflexión que se abre para observar un lugar nuevo frente a la mirada que viaja hacia él.



Kutsi Conclusiones



8.

Diagrama de estructura • Elaboración propia

Abstraer los elementos estructurales de la Troje, me permiten emplearlos para diseñar la narrativa que da forma a este texto. Recorro también a lo que cada apartado evoca para ilustrar la forma en que me relaciono con su contenido. Por ejemplo, el Portal relata la forma en que desde mi relación con los museos, accedo a una estancia activa en la Habitación, desde donde propongo aquello que me permitiera construir un techo o Tapanco, para albergar este proyecto.

El **Solar** llama a cuestionar lo que se busca enfrentar a través del proyecto. Es reflejo de la textura del suelo, de sus particularidades. En este capítulo sitúo la forma de pensar donde se erige el proyecto, transitando entre la ambigüedad y la claridad como reflejo del pensamiento holístico, donde los cruces disciplinarios aunque posibles, suelen ser borrosos en tanto inexplorados, pero evidentes en tanto existen aristas que los entrelazan íntimamente.

En el **Basamento** relato las aproximaciones y encuentros en torno a la Troje pensando cómo es esta al situarme frente a ella. Aquí recurro a pensar los sistemas constructivos vernáculos como potenciales analogías con diversas formas de producción, que bien pueden ser recuperadas para continuar historiando sobre ellas, pero que también posibilitan la materialización de nuevas formas de pensar y crear.

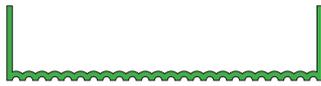
El **Portal** abre el acceso a autoras y autores cuyo trabajo aboga por aspectos locales como materia de creación, ya sea desde la producción material, espacial o de investigación teórica, es el momento donde reconozco las ondas de las que busco hacer eco. Así, este capítulo me permite escribir qué veo inicialmente como referencia de procesos análogos a mi interés, y sobre ello continuar el trayecto.

La **Habitación** ilustra el proceso de pensamiento que sigo para develar el proyecto. Es el espacio donde aterrizo los pasos que doy para ingresar a la Troje. En este capítulo relato la metodología que esta investigación artística persigue desde mi estancia en la academia arquitectónica y de diseño.

En el **Tapanco** narró los distintos despliegues espaciales que he alcanzado con mi indagación, es decir ¿qué hago aquí dentro?, ¿qué produzco?, ¿dónde lo comparto?, ¿con quiénes?, ¿qué produce esto?. Más que comentarios, en este capítulo desarrollo crónicas como apertura al público lector, conversador o participante de algunos de los procesos que ha atravesado este proyecto.

Finalmente, esbozo el cierre con una conclusión que me permite dar cuenta de aquello que pienso antes de partir. Así, este texto es la mirada de una persona que viaja a un refugio, y al llegar observa dónde se enclava, ingresa a él, lo habita, piensa y trabaja dentro, y al salir perfila un ocaso quizás futuro, quizás final.

basamento



De basar.

1. Cuerpo que se pone debajo de la caña de la columna y que comprende la basa y el pedestal.

Toda historia se halla detonada por un giro particular, algo que disloca, modifica o resalta en medio del panorama conocido. Es un aspecto específico; objeto, personaje o lugar, aquello que provoca el desarrollo de la narrativa en cuestión.

La ausencia de la Troje, en la revisión del panorama arquitectónico de México, fue lo que inicialmente me hizo sentir extraño frente a algo cercano. Caer en cuenta de lo poco que conocía sobre lo vecino, me impulsó a intentar conocerle, en tanto el acceso parecía sencillo debido a la proximidad territorial. No obstante, acercarme a una construcción inanimada, me provocó una sensación de desencuentro en tanto el diálogo no alcanza el intercambio simultáneo de palabras. ocurrió, que al residir en su interior físico pero también conceptual, pude alcanzar aspectos sensibles para permitirme ser afectado por lo que tanto material como inmaterialmente ocurre en torno al sistema constructivo que es mi objeto de estudio, la Troje p'urhépecha.

A lo largo de estas palabras, conscientemente espirales en momentos recurrentes, busco integrar a quien esto lee a la forma ambigua –y en principio desordenada– que el proyecto ha cimentado. Es así que no resulta errático nombrar a este primer capítulo Basamento, pues es desde dicho sitio con pretensiones indagatorias más que aclaratorias, donde pretendo colocar el detonante conceptual que alberga lo aquí expuesto. Entre lo técnico, lo práctico y lo sensible, comenzaré a desplegar la inicial apuesta por documentar y hablar al respecto de la Troje. Y será la palabra escrita quien suplirá lo que no resulta visible en las imágenes, pero que ocurrió en medio de un afortunado proceso.

Escribir, ha sido la promesa permanente de este proyecto. Interpreto dicha acción, como el acto primigenio de reconocer en páginas vacías el potencial que estas tienen para comunicar. Quizás el acuerdo se comenzó a desdibujar frente a la producción material, pero sirvan estas oraciones para reafirmar la decisión que tomo de hilar palabras como retribución a la academia donde me hallo de paso, o como necesidad para complementar, como antes mencioné, lo que no se verá a simple vista ni en los centros, ni en los márgenes de una imagen.

Aclaro también que, aunque la arquitectura es campo de mi interés, vuelvo constante a la práctica del arte contemporáneo para establecer conexiones o analogías –bien, azarosas, o bien, arbitrarias-- que entre la teoría y la práctica de una decisión de vida dibujan desplazamientos encauzados hacia la investigación artística. Ese es el lugar donde archivo aquello que hallo, luego de trabajar desde el largo aliento. Es así, que a través de búsquedas y encuentros fortuitos articulo la retícula, o basamento, sobre la cual se sostiene lo que pienso y siento. Ha sido también en este tramado, donde convergen cabos difíciles de anudar, aún pese a su similitud. Entonces, para comenzar a construir propongo saldar aspectos que me parecen discrepantes, y a partir de aquí continuar tejiendo.

Construir local, globalmente

Un primer nudo, a mi parecer, complicado de amarrar, es aquel que busca unir a la arquitectura y la arquitectura vernácula, mientras ambas nociones han sido diferenciadas en la investigación. Sobre esto, encuentro una relación vinculada a mi lugar de producción que se aloja en las artes, y que se ve claramente enunciado a través de la distinción que Pedrosa (2018, p. 2) plantea respecto a las formas históricas de producción artística:

Los maestros y genios canónicos eran invariablemente hombres blancos, educados formalmente y europeos. En ese sistema etnocéntrico, una jerarquía perversa de objetos y autores es diseñada a lo largo de un eje regulado. De un lado del eje, encontramos el objeto de culto de las bellas artes europeas o euro-americana -tales objetos y sus estilos con frecuencia eran asociados con gustos de élite y de las clases gobernantes, mismo que fueron apropiadamente investigados y legitimados por críticos e historiadores del arte. Del otro lado, los artefactos del resto del mundo, en especial aquellos producidos por artistas de las antiguas colonias sin emular los estilos y formas europeas o sin una educación europea -el objeto exótico, primitivo, tribal y folclórico. El objeto de las bellas artes europeas se convierte en el patrón máximo, el extremo del eje y la baliza por la cual todos los otros deben ser juzgados, categorizados, clasificados y posicionados.

La distinción resulta constante en las categorías o apellidos que globalmente acompañan a la palabra arte, de ahí se desdobra el arte indígena, arte africano, arte asiático, o arte latinoamericano. Donde por alguna razón establecida desde occidente, se vuelve irremediable la necesidad de establecer el origen de aquello que se expone. No así cuando el trabajo en cuestión es producido en el norte de América o Europa, cuyos creadores o creadoras alcanzan a catalogar sus proyectos sin necesidad de apellido, es decir; arte o arquitectura, música

o literatura, a secas. Mientras tanto, el resto del mundo debe encomendarse fielmente a su origen para ser, quizás, comprendido y coleccionado al interior de los recintos situados en los lugares a los que se critica.

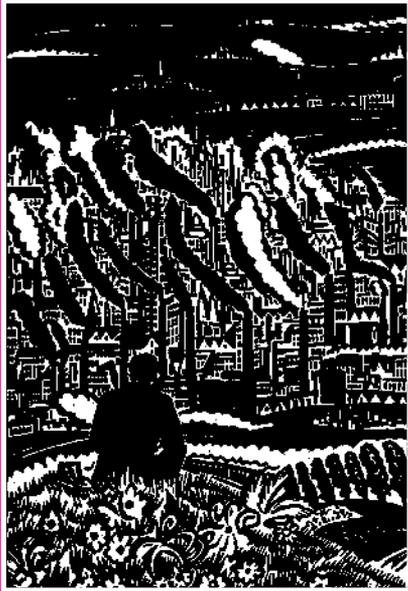
Dicha realidad ha podido ser enfrentada recientemente gracias al giro decolonial, que es una postura crítica a la colonialidad (Quijano, 2000) pero también de reconocimiento a las hibridaciones que han forjado como herencia de la imposición, o encuentro de culturas. Ahora este lugar de enunciación y pensamiento es imprescindible en las conversaciones, generalmente impulsadas por voces latinoamericanas situadas en el norte del globo. Siendo este un territorio que apuesta a reafirmarse como un sitio progresista capaz de reconocer –y ambiciosamente, revertir– los errores cometidos a lo largo de la historia. La conquista, y la inquisitiva dominación producto de ella, aparenta verse frenada e incluso comenzar a desdibujarse frente a estas recientes teorías. Aunque cierta crítica reside entre líneas, aquí considero que la ventana de oportunidad para ingresar un elemento anteriormente imposible de ubicarse como parte de una disciplina, se abre con rampante velocidad. Entonces, la oportunidad por enunciar aquello que estaba ausente se torna emocionante y única, sin afán de que el autor figure, sino el aquello en sí.

El giro decolonial, por otra parte, ha posibilitado focalizar nuevas investigaciones en hallazgos que por su procedencia distante a los centros, solían ser desplazados de indagaciones más extensas. También ha problematizado la forma en que nos acercamos a estos lugares, personas u objetos, ya que generalmente es con un

aparato de investigación tradicional, siendo este producto de los mismos procesos de los que se busca apartarse. Es decir, que nuevas metodologías, reconociendo el momento actual que apuesta por los cruces de saberes, podrían ser capaces de establecer formas de proceder específicas para cada sitio. El blanco y el negro no son más limitantes opuestas, sino apenas los paralelismos que enmarcan la escala de tonos posibles entre una cosa y otra.

Y mientras más común resulte la conversación que desplace las generalidades, para atender a las particularidades, podremos admirar –y trabajar desde– los aspectos sensibles que brotan en cada sitio. Esto es, en pocas palabras, el principio rector de la arquitectura vernácula, arquitectura tradicional o sistemas constructivos locales.

La conversación, pero sobre todo el reto de accionar soluciones, no es simple. Quizás tampoco busco establecer que lo sea. De alguna forma es en dicha complejidad donde se vuelve visible la coyuntura a la que nos enfrentamos como herencia de un sistema constructivo industrial en detrimento, al que el pasado comienza a cuestionar. Incluso, accionar permitiría dislocar los aspectos que históricamente han buscado imponer las narrativas oficialistas, mientras apela a la idea de que cuando algo se ilumina no sólo se presenta sí mismo, sino que también visibiliza lo que se encuentra próximo. En este sentido, busco dejar claro que lo que he encontrado es apenas un esfuerzo individual por recolectar y compartir, pero también por proponer ideas al respecto de lo esencial que resulta desacelerar, e incluso, retroceder un poco.



9.

Grabado en linóleo para la novela gráfica *The city (La ciudad)* • Frans Masereel • 1925

10.

Still de la película *Playtime* • Jacques Tati • 1967

Deseo igualmente mantener sobre la mesa la apuesta material, pero también la visión social que despierta el diálogo sobre la arquitectura vernácula –nombrándola con apellido porque el cambio de entendimiento no es inmediato sino paulatino-. Con este deseo, no pretendo construir conocimiento como se hubiera hecho hace siglos, pero desde el presente, sino reconociendo mi condición de investigador situado en un momento donde el acceso a la información rebasa lo posible hasta volverse abrumador.

Así, en conversación y revisión de un pasado –materialmente– próximo, he interpretado que en contraste con los sistemas constructivos actuales, donde las materialidades y las formas a las que dan lugar son producto de concilios universalizantes –conectados por la apuesta de estandarizar⁴ los modos de vida– los sistemas constructivos vernáculos existen desde necesidades inherentes a sitios específicos. Estos, dan cabida a estructuras que han sido pensadas y materializadas ex-profeso para necesidades particulares, interesándose, en principio, por motivaciones locales. Y, aunque igualmente se convierten en construcciones replicables, estos sistemas no desbordan los límites sociales, ambientales y sobre todo territoriales desde donde fueron desarrollados.

4 Esta realidad se vuelve presente, sobre todo, en las grandes ciudades a través de los espacios corporativos. En estos, las dinámicas de trabajo han devenido en igualar y estandarizar la comunicación, y por consiguiente la forma de interacción social. Una crítica a esta forma homogeneizante podría revisarse en las series gráficas de Frans Maseerel (1889-1972) y Playtime (1967) de Jacques Tati (1907-1982). (Imágenes 9 y 10)

Las exploraciones de dichas arquitecturas podrían derivar en investigaciones en torno a su estructura, al acontecimiento social similar al hacer *faena*,⁵ o bien, en tipologías estrictas. Indagar en estos sistemas se vuelve una acción capaz de articular alcances técnicos, pero sobre todo, me parece que dedicar pensamiento en torno a ellas, podría abrir nuevas puertas para futuras inquietudes.

De ahí que frente a la Historia, como disciplina relatora del pasado de la humanidad, hallo que se erigen historias, múltiples, desbordantes y diversas en sus propios universos de existencia. Cuando todas las miradas han sido dirigidas hacia esta misma narrativa, pienso que valdría la pena girar hacia los costados, hacia atrás, mirar hacia arriba y hacia abajo, hurgar, e intentar hallar los relatos que no se han posicionado en el escenario hacia el que todas y todos miramos atentos.

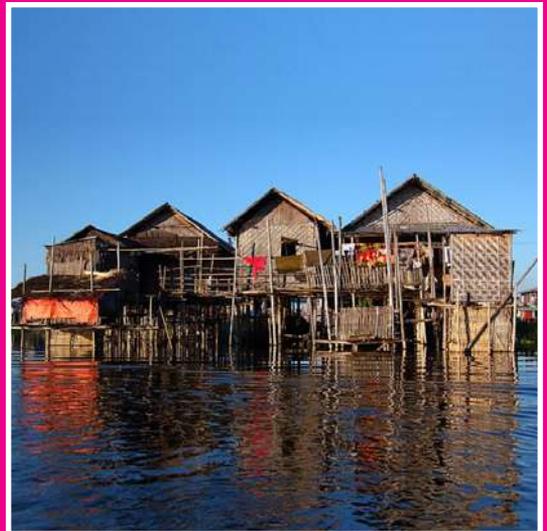
El quehacer de las revisiones en la arquitectura vernácula en México, aunque académicamente vastas, cuentan con pocas plataformas o salidas visiblemente públicas. Destaca el título que Francisco Javier López Morales, arquitecto y urbanista publicó en 1987, pero que se concentra en el patrimonio híbrido producto del mestizaje, alcanzando pocos ejemplos de los sistemas constructivos

5 Aunque la *faena* se refiere por origen a colaborar de las actividades de procuración de alimentos, llámese trabajo acuícola o agrícola, el *hacer faena* refiere al trabajo comunitario que invocan dichas dinámicas. Esta acción no necesariamente se ciñe a los límites de su definición, sino que en la construcción también adquiere significado cuando se convierte en un llamado para la edificación colaborativa del patrimonio para una familia. Generalmente se trata de un intercambio, pues se espera que eventualmente a quien se le apoya, retribuya con el mismo trabajo y aporte de materiales cuando otro miembro del equipo así lo necesite.

prehispánicos. En este hueco narrativo reside una de las oportunidades que tomo en cuenta. En este sentido, no desconozco las investigaciones que existen al respecto, sino que las alcanzo desde puntos específicos para ligarlas a este proyecto y así postular su vigencia.

Si la sensación de pérdida da lugar a la creación de sitios que ayudan a recordar (Ettinger, 2010, p. 36), y entendemos a los sitios desde una perspectiva inmaterial, podríamos entonces pensar en la potencia creativa que alcanza el enunciado. Aunque las imágenes que no veré sobre un pasado que no atravesé me producen cierta nostalgia –y en ocasiones enojo que acciona–, es quizás la sensación de ausencia lo que me provocó generar fotografías que de algún modo pudieran subsanar el duelo sobre lo no visto. En este sentido, la práctica fotográfica cobra crucial importancia al volverse el medio desde donde acciono la documentación de un patrimonio que lejos de entrar al extravío, se ha transformado.

La Yurta en Asia Central, el Tipi en las Grandes Llanuras de Estados Unidos, el Iglú en el Ártico o los Palafitos en distintas regiones del mundo, evocan el potencial del pensamiento en torno a construir con un lugar de resguardo o refugio. También ilustran las diversas formas que provocan que el ingenio humano diseñe para su propia comunidad. Los casos mencionados anteriormente se mantienen en uso, algunos con transformaciones o adaptaciones más visibles, otros más cercanos al relato primigenio sobre su construcción, pero todos congregados por la necesidad de proveer cobijo y sobrellevar circunstancias endémicas de cada contexto haciendo uso de materiales locales.



11.
Familia en su Yurta en Mongolia • Altamira 25 • 2014

12.
Familia esquimal y su iglú en Labrador, Seattle • Autor no identificado • Library of Congress • ca. 1909

13.
El tipi y la familia de Toro Sentado • Barry, D. F. (David Francis) • Library of Congress • ca 1891

14.
Palafitos en Birmania • Autor no identificado

Cultivar la mirada

Cuando Luis González apunta a la microhistoria, recurre al despliegue de todas las palabras que pudieron haber dado identidad a la disciplina. Antes de finalmente optar por microhistoria, versó entre confusas traducciones e híbridos que poco ilustraban el quehacer de la emergente tarea. La última antecesora al vocablo elegido, historia *matria*, señalaba que *matria*, en contraposición a *patria*, designaría el mundo pequeño, débil, femenino, sentimental de la madre; es decir, la familia, el terruño, la llamada hasta ahora *patria chica*. Si nos atrevemos a romper con la tradición lingüística, el término de historia *matria* le viene como anillo al dedo a la mentada microhistoria (González, 1982, p. 15).

Si bien sus impresiones asociadas a lo femenino podrían actualmente resultar simplistas y anquilosadas, me interesa mantener sobre la mesa la asociación de la disciplina impulsada por él hacia lo femenino, que es un aspecto que vincularé a la elección de mantener el nombramiento del sistema constructivo que da sentido a este proyecto, desde su establecimiento como *la, la troje*.⁶ Esta decisión no busca más que tomar partida para referirme a algo, consciente del fondo que da sentido al uso.

 6 El Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México, alberga en la sala *Purécherio* un ejemplar de una *troje*, instalada a modo de diorama. En la cédula se establece que se le conoce como el *troje*, *la troje* o *la troja*. En mi experiencia de campo en distintas comunidades -tema del próximo capítulo- la respuesta a ¿cuál es la denominación adecuada?, develaba que tanto su enunciación femenina como masculina eran aceptadas. En algún caso se mencionó que el *troje* es la construcción donde se duerme, y la *troje* el espacio que se usa como cocina. Sin embargo, esta no fue una constante en todas las comunidades, y por tanto no se establece como determinante.

Estos párrafos, sobre todo, buscan dejar testimonio del momento actual donde la forma en que nos nombramos y decidimos nombrar algo, puede ampliar y cuestionar las maneras heredadas para dirigirnos a algo o alguien. La perspectiva de género se vuelve transversal a la forma en que percibimos el exterior y llega a detonar conversaciones que quizás estaban latentes pero que no habían tenido la resonancia necesaria para ocurrir. En este sentido, pienso que cualquier pretexto para hablar del tema es una oportunidad para mantenerlo vigente.

Así, la troje, antes que el troje, reconoce uno de los aspectos sensibles que ha despertado el estar cerca de ellas. Y que apela al sentido femenino de los espacios, nunca en su apreciación vinculada a la fragilidad, sino en su carácter de fortaleza, resguardo y trascendencia.

Por otra parte la búsqueda de la noción de microhistoria apunta, en este proyecto, a evidenciar la importancia de hurgar en los mapas de grandes pretensiones, que ilustran alcances inconmensurables, para encontrar focos donde poner atención mientras develan universos paralelos a la narrativa lineal que hemos aprendido. Entiendo esta posibilidad como la forma de ahondar inocentemente en algo que, en los términos de Barthes (1980), punza.

Vastos y profundos textos sobre la fotografía han sido publicados desde que su práctica técnica trascendió a los límites materiales, y quienes empuñaban una cámara comenzaron a escribir sobre el aura que la rodeaba lejos de ser interpretada como un mero soporte. La imagen luego comenzó a moverse,

y el movimiento también entendió el valor de la pausa. Y detenerse volvió a ser valioso cuando todo comenzó a ser tan acelerado. Y frente al impulso por caminar también se comenzó a retroceder. Frente a la imposibilidad de volver fue cuando pudimos comprender nuestra incapacidad de reemplazar lo perdido (Ettinger, 2010, p.33), detonando interiormente imaginarios que nos permitieran saldar ese deseo.

Regresar, sin embargo, ocurre al menos temporalmente cuando miramos fotografías. Quizás el recuerdo de una reunión familiar en torno a un álbum resulta ahora distante, pero la lluvia de reacciones ante una imagen compartida en redes sociales alcanza una analogía con la forma en que solíamos consumir imágenes. Antes impresas, y ahora en una pantalla, las capturas simplemente han alcanzado a toda persona con un dispositivo celular en sus manos, o con la -recientemente en boga- inteligencia artificial como productora visual de deseos.

Construir local, regionalmente

Con el asombro que caracteriza a la mirada neófito, que igual puede detener a quien la practica, como impulsar a recorrer todo lo recién visto, busqué situarme en un territorio próximo pero igualmente poco conocido. Si bien procesos previos en mi carrera profesional me han acercado a algunas de las comunidades donde retraté las Trojes que acompañan este documento, la búsqueda impulsada por un punzar propio me resultaba nueva.

Aunque el territorio próximo está evidentemente, cerca, su historia completa no y el interés por acercarme a ella ha sido objeto de las pesquisas que he perseguido durante los últimos años, con el único fin de completar el panorama que me circunda. En la mayor parte de mi formación básica y profesional, este había estado dirigido hacia el centro del país donde resido. Resulta entonces evidente lo segado que el conocimiento está, cuando la propia educación se focaliza en enseñar una narrativa nacionalista y no las microhistorias inherentes a cada región. Ser consciente de este ejercicio de poder –deliberado o ignorante– me ha empujado a indagar en lo que veo pero que desconozco, y ha sido en este ejercicio que al reconocer la Troje como elemento recurrente en el paisaje vecino, comencé a explorar sus márgenes y sus interiores, pero sobre todo, su estructura.

La Troje es una construcción de la región p'urhépecha de Michoacán –centro occidente de México–. Si bien su origen, introducción y época de difusión son enigmas etnográficos (Mora, 2012, p. 9), su origen ha sido datado a la época

prehispánica y su transformación se sitúa durante el primer siglo de conquista. Sus características históricas y estructurales le permiten catalogarse como una manifestación de la arquitectura vernácula, ya que para su construcción se utilizaron materiales endémicos resolviendo necesidades específicas. Esta construcción suele ubicarse en el centro de un gran terreno -solar-, funcionando como dormitorio principal -planta baja- y bodega para el almacenamiento de maíz -tapanco-. Su uso cotidiano plantea una noción de vivienda más allá de los muros, compartiendo el espacio donde se ubica, con una cocina al aire libre, campo de cultivo, corral de animales y taller artesanal. Su forma es cercana a un cubo que se levanta sobre una base de piedra, mientras que sus paredes son tablones de madera apilados en sus lados y ensamblados en sus bordes sin necesidad de herrajes adicionales. Bontempo (2007, p. 185) despliega que:

En la troje se integran las funciones de habitar y almacenar, solucionadas en la trilogía espacial: de portal-cuarto-tapanco. El portal, es un reducido espacio de usos múltiples, público y social donde se cuelgan diversos objetos y productos. Se entra al centro del cuarto, que es un espacio privado familiar, sin subdivisiones, ni ventanas, usado para dormir en cama o petates y para guardar bienes personales, cajas y canastos o colgándolos de muros y techo. Por el portal se accede al tapanco, que es el almacén de mazorcas de maíz, gramínea básica de la autosuficiencia campesina, que es consumido gradualmente hasta la siguiente cosecha anual.

Para fines de este proyecto me interesa específicamente la troje como ilustración de una posibilidad constructiva en tanto metodología, proceso y objeto de trascendencia frente a la globalización, y estandarización habitacional. Con este posicionamiento pretendo tomar distancia de un enfoque visibilizador o de tinte preservacionista.

Imágenes para un panorama actual

Las sensaciones que despierta cada sentido, aunque distintas individualmente, se asemejan a lo que producen cuando quedan canceladas. Es, o podría ser, la ausencia o la potenciación de lo que se espera de ellas, aquello que nos somete a detectar cuando dejan de estar presentes o cuando dicha presencia es abrumadora. Así, cerrar los ojos imposibilita ver, mientras mantenerlos abiertos permanentemente resulta enceguecedor, taparse los oídos silencia el exterior, mientras un alto volumen ensordece, una gripe complica olfatear, mientras que un aroma potente ingresa al cuerpo y recorre cada recobeco convirtiéndose en una experiencia memorable, o fatal. En los sentidos, son provocaciones lo que nos acerca a ser sensibles respecto a nuestra constitución corpórea y sensible al exterior.

Tanto la ausencia como la constancia de algo, nos lleva a sentir su vacío o su exceso. En las imágenes visualmente similares donde un elemento se repite, rápidamente comenzamos a prescindir de atenderlo para decidir tomar distancia por resultar monótono, o bien continuar viendo para explorar qué las articula. La apuesta para la producción del Tratado de Materiales Domesticados (p. 112-120) o archivo de Trojes en distintos emplazamientos actuales, apuesta a despertar dicho espíritu, que permita una mirada móvil entre los márgenes de la fotografía. Que recorra de esquina a esquina el impreso pero también el montaje. Que hallando la similitud formal en la construcción, estilo y encuadre entre imágenes, tome distancia del elemento repetitivo, para ver aquello que lo

rodea. La silla, la mesa, la toalla, el cielo, la hora del día, el ruido, el señalamiento, todos son elementos propios de cada emplazamiento que dan pista de su posible localización, e incluso de su temporalidad actual.

Las fotografías que realicé para registrar el emplazamiento actual de distintas trojes, ilustran diversos aspectos que suelen ser los detonantes de las conversaciones cuando se activa el proyecto. El tráfico de Trojes entre sus sitios de origen y terrenos fuera del estado, la transformación de los sistemas constructivos en las comunidades así como del uso turístico que sostienen a algunas comunidades, y la integración de este tipo de arquitectura vernácula a un panorama de materiales modernos, son develados cuando se observan las construcciones fuera de ellas mismas, es decir en el intersticio entre el borde constructivo y el margen del encuadre fotográfico.

La mecánica de la cámara con la que trabajé, me permitió encontrar en el tiempo de espera entre la toma, el revelado y la digitalización de las imágenes, un momento de reflexión sostenido por el recuerdo imaginario del lugar retratado.

La decisión por mantener la técnica análoga, igualmente deviene de las propiedades técnicas del artefacto que me permitió retratar Trojes, ya que entre sus particularidades concentra un lente de formato angular capaz de registrar una vista amplia aunque la distancia entre el objeto y el retratista esté restringida o apresurada por un elemento indeseado en la captura.

A través del hacer imágenes a color, busco dejar constancia del momento presente. Aunque el blanco y negro en la historia de la fotografía y específicamente en las tipologías arquitectónicas resulte constante, encuentro que puede también colocar a los registros producidos en la actualidad en un sitio temporal pasado. Vestigios próximos al respecto de esta decisión circundan a la carrera fotográfica de Bernd y Hilla Becher (imagen 15), quienes con la precisión icónica que caracteriza a la escuela de Düsseldorf,⁷ documentaron distintas estructuras habitacionales, industriales, de distribución de agua entre otras, en la Alemania de la posguerra en el siglo XIX.

Entiendo el trabajo documental en la Fotografía como una acción de registro inmediato, casi periodístico, donde el tiempo de encuadre y decisión de la toma es nulo, frente a la necesidad de capturar algo antes de que cambie. Este pensamiento estaría más ligado al instante decisivo⁸ de Cartier-Bresson. Por otra parte, la documentación, es un momento de registro sin premura por disparar el obturador

7  La Escuela de Fotografía de Düsseldorf es un término informal que describe a un grupo de fotógrafos que se formaron en la Kunstakademie Düsseldorf a mediados de la década de 1970, bajo la tutela de los destacados fotógrafos Bernd y Hilla Becher. Andreas Gursky, Candida Höfer y los fundadores de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf, Bernd y Hilla Becher, son algunos de los máximos exponentes de la Escuela, conocida sobre todo por sus fotografías de la industrialización de la arquitectura. La Escuela de Fotografía de Düsseldorf fijó nuevas normas de perfección objetiva para la fotografía artística y sirvió de base para algunas de las figuras más destacadas de la fotografía moderna. Recuperado de www.culturafotografica.es/hilla-y-bernd-becher/

8 El *instante decisivo* fue el dogma que el fotógrafo francés empuñó durante toda su carrera. Este define que de todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir. Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio (Cartier-Bresson, 2003, p. 18).



15.

Fotografías de la serie *Framework Houses* • Bernd y Hilla Becher • 1959-1972

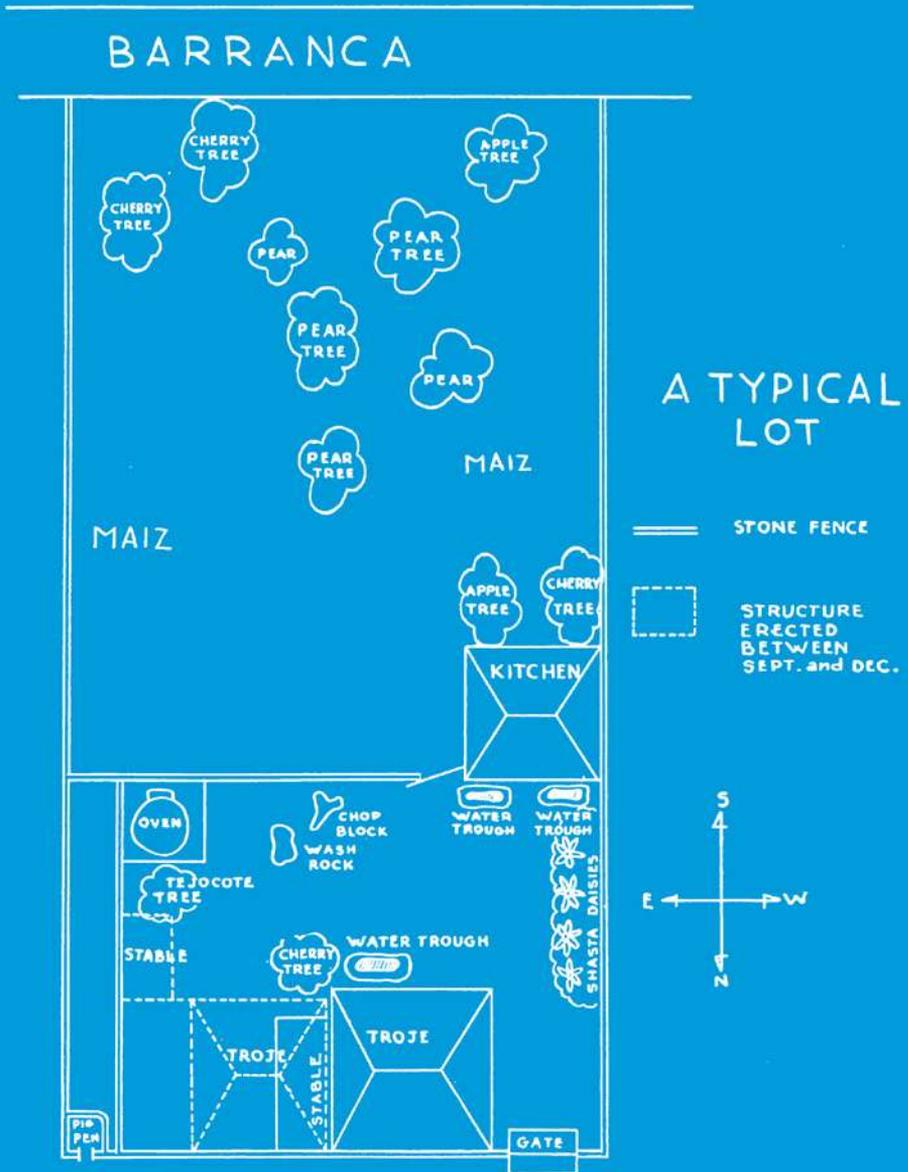


FIGURE 2.—Plan of a typical Cherán lot in the southeast section.

16.

Dibujo de plano de solar p'urhêpecha en *Houses and House Use of the Sierra Tarascans* • Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco y Thomas McCorkle • Smithsonian Institute • 1944

de la cámara, donde quien registra puede componer cuidadosamente cada aspecto de la imagen a retratar. Por supuesto que existirían transformaciones de estos pensamientos. Por ejemplo, cuando es un ojo experimentado quien ejerce el trabajo documental, las imágenes podrían resultar igualmente cuidadas, tanto como las que son producto de una mirada emergente tomando su propio tiempo en la documentación de un sujeto, objeto o espacio.

Mariana Yampolsky, fotógrafa de ascendencia ucranio-alemana, nacida en norteamérica y nacionalizada mexicana, documentó flagrantemente a un país que, en contraste con la apuesta por un México moderno, resistía en sus propios márgenes manteniendo un estilo de vida rural. O quizás lejos de resistir, justamente se mantenía al margen de un sistema que desconocía su existencia.

Previo a Yampolsky, durante la década de 1940 Ralph Leon Beals, Pedro Carrasco Pizana y Thomas McCorkle desarrollaron por comisión del Instituto Smithsonian "Houses and House Use of the Sierra Tarascans" (Casas y su uso en la Sierra Tarasca). La publicación de corte antropológico, documentó la ubicación, sistema constructivo, distribución y uso de Trojes ubicadas en Angahuan y Cherán (imagen 16), poblaciones ubicadas en la meseta p'urhépecha.

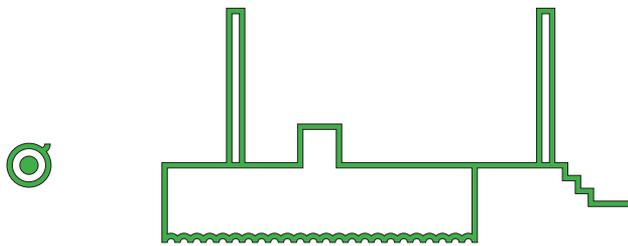
Recientemente, para su proyecto comisionado como parte de la XIV Bienal FEMSA Inestimable Azar,⁹ el artista sonoro Israel Martínez propuso especular sobre la estancia de Henry David Thoreau en Pátzcuaro durante 1845. El proyecto se nutre de vínculos formales entre elementos culturales de Japón y Michoacán, así como del relato que encarna el artista en la voz de Thoreau para postular, desde una crítica la urbanidad y un reconocimiento de los modos de vida autóctonos, que ‘la evolución, amigas y amigos, si acaso existe, no será metropolitana, sino contra la metrópolis’ (Martínez, 2020, p. 3).

A partir de estos antecedentes que transitan entre la construcción de imágenes, la congregación de información técnica, y la posibilidad de especular que el ámbito artístico posibilita, es que he buscado acceder a la Troje. Para ello me acerco también a referentes que han ocurrido simultáneamente, a través de proyectos de recuperación, uso o revisión de aspectos locales y vernáculos.

En esta búsqueda han emergido los museos y la práctica del diseño, como espacios de conversación y materialización de ideas asociadas a lo ya dicho.

9 La Bienal FEMSA es una plataforma itinerante, conformada por un Programa Expositivo, Pedagógico, Público, y Editorial, cuyo objetivo es visibilizar la producción artística local y patrimonio histórico de la sede en la que participa, así como fomentar la convivencia e intercambio de ideas y conocimientos a través de redes de colaboración. <https://bienalfemsa.com/es/xiv-inestimable-azar/acerca-de/que-es>

portal



De puerta.

1. m. Zaguán o primera pieza de la casa, por donde se entra a las demás,
y en la cual está la puerta principal.

Accedí a este proyecto por mi pasado profesional inmediato, que en gran medida ha circundado, ingresado y residido en el espacio museístico. Sin afán de ahondar en el vínculo que siento con estos sitios, sí debo quizás rememorar que ha sido en y hacia los museos donde he concentrado aspiraciones, pero también acciones para pensarlos desde distintos ángulos. La mera noción compartida de museo en la actualidad, ya no apela a un espacio físico. En tanto inaccesible –en ocasiones– para las y los nuevos artistas, el museo ha cobrado formas corporales, nómadas, y efímeras que pueden transcurrir libremente cuando así resulta convocado. El recinto, clásico en origen y renacentista en reformulación, aunque continúa vigente en la tradición expositiva, también ha transmutado para entenderse en contextos discrepantes con los que lo originaron. Igualmente, los contenidos se han diversificado. La pieza bidimensional producida en caballete se presenta sobre los márgenes del piso para accionar otros ángulos de visión. Las acciones performáticas irrumpen los interiores del pasado para activar críticas actuales. El caminar traza senderos, pero sobre todo espacios efímeros. En la arquitectura material o como pensamiento, se aprende igualmente. Extender un poco más.

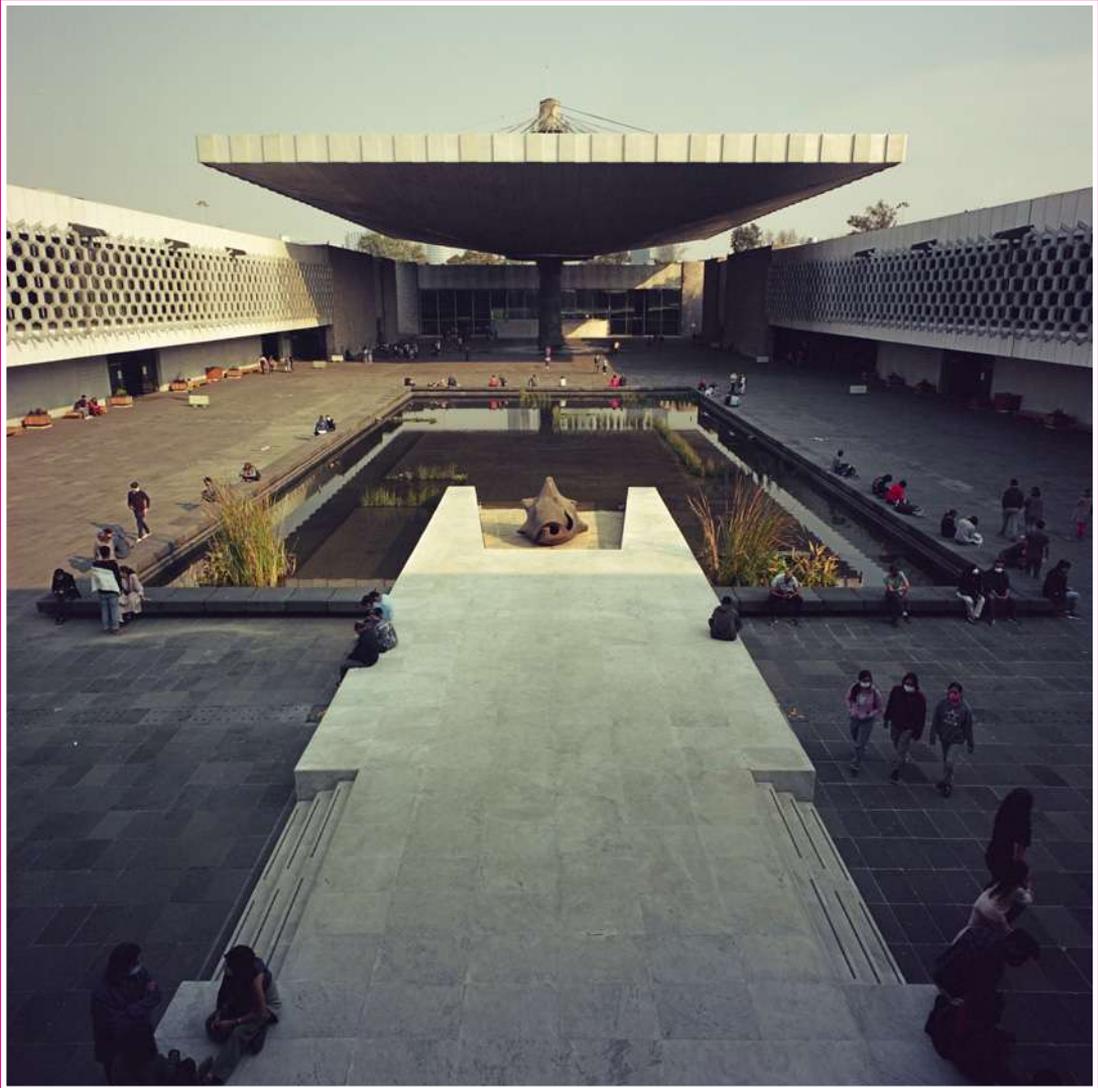
El Museo es una Escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones (2009-2015), sentencia la icónica intervención de Luis Camnitzer presentada en las fachadas de diversos espacios museísticos a lo largo del mundo. Aunque las capacidades pedagógicas del espacio museístico no son recientes. En 1945, Alfonso Caso promulgó que el proyecto para el nuevo Museo de Antropología contemplaba una exposición nocturna para invitar a quienes laboraban todo el día y les resultaba difícil visitar el museo en su horario habitual,

que resulta ser igualmente el horario laboral común. Decía que el museo serviría también como una escuela (Caso, 1945, p. 256).¹⁰

Camnitzer, apela a entender al museo como lugar de aprendizaje, no sólo de contemplación. Dicho aprendizaje es mutuo entre quien crea y quien se acerca a la consecuencia de esta acción. El sencillo pero contundente enunciado del artista y pedagogo uruguayo, ilumina a un sector que suele quedar relegado en los equipos humanos de los museos, el educativo.

Cuestionar, es una acción transversal en la producción artística. De ahí que intento cuestionar todo, incluso lo propio. Hago preguntas sobre mi pasado, interpeleo a mi presente, construyo interrogantes que acompañen mi futuro. La duda activa opera como motor para hurgar en donde sea posible, y así -quizás- encontrar respuestas, aunque generalmente sólo más preguntas surgen, indicando la naturaleza inconforme de quien produjo la pieza en cuestión. Ahora, para fines prácticos, es de mi interés particular indagar en cómo al museo se han adherido estructuras de pensamiento refrescantes para dicho contexto. Estos referentes, aunque encuentros fortuitos en su debido momento -probablemente invocados por el deseo errante- asumen una carga concreta en tanto ilustran diversos momentos, materializados de contrastantes formas pero articulados en una misma institución, el museo, ya sea pasado, o presente, en todo caso futuro.

¹⁰ Véase *El museo moderno como instrumento de enseñanza de la historia*, en *Algunas ideas sobre la museografía*, en Marcin, M. (2013) *Las ideas de Gamboa*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo & RM.



17.

Museo Nacional de Antropología • Fotografía propia • 2021

Hacer museo

Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto emblema del régimen priista moderno, integró sensiblemente a sus proyectos arquitectónicos acentos al contexto iconográfico que –en su momento– ayudaron a ilustrar la ilusoria grandeza de un país con economía emergente. Su particular forma de entender el espacio y las necesidades que se buscaba resolver con su creación –museos, oficinas, sitios de esparcimiento, entre otras encomiendas oficialistas– le permitieron encabezar el diseño de recintos que se han vuelto íconos de la arquitectura en México.

Con años de antelación a México 68, a Ramírez Vázquez le fue encomendado el proyecto de un complejo cultural alojado en el Bosque de Chapultepec, en la Ciudad de México. En este espacio se hallan actualmente, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo,¹¹ el Museo de Arte Moderno (MAM) y el Museo Nacional de Antropología (MNA).

Este último, fue fundado en 1964 y es el museo más grande del país. Su guión curatorial conjuga aspectos arqueológicos y antropológicos de diversos grupos y culturas de México que datan desde el poblamiento de América hasta los pueblos y comunidades indígenas que mantienen presencia hasta hoy en día. Para evocarlos se hace uso de objetos extraídos de distintos estados, así como

11

De los anteriores, sólo el último par es del arquitecto en cuestión, mientras el Museo Tamayo es proyecto de Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León.

de documentación producida específicamente para acompañar las piezas en exhibición. Igualmente sus salas concentran una colección de arte moderno comisionada a creadoras y creadores fundamentales como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Leonora Carrington, Pablo O'Higgins, Luis Covarrubias, Rina Lazo, Violetta Swann, entre otros.

El MNA sostiene su división espacial en relación a un planteamiento curatorial donde la investigación arqueológica se sitúa en la planta baja y la investigación de las culturas vivas o etnografía en la planta alta.

La escala de los espacios es evidentemente mayor en las salas que contienen la historia de las culturas emblema de este país, como si su relevancia fuera mayor al de las, así llamadas, culturas vivas. Quizás la distribución convenía a la narrativa original del museo, o al régimen en poder, o bien únicamente respondía a los contenidos con que se contaba poder cada cultura o región. Y en este sentido resulta de mi interés la discusión y especulación sobre la transformación conceptual o curatorial de los museos cuando el espacio arquitectónico se halla tan definido, limitado y –en aparente– estado de conservación.

Museo moderno

Cuando Alfonso Caso apela a la -entonces- emergente vocación pedagógica del museo, cimienta diferencias fundamentales entre los, llamados por él, gabinetes de curiosidades y el museo moderno donde por una parte los primeros permitían sostener largas e indigestas disertaciones eruditas, en las que los objetos de los museos se citaban como curiosas ilustraciones de hipótesis fantásticas más que como hechos sobre las que no funcionaban las teorías (Caso, 1945, p. 254).

En el museo moderno que él plantea, no se apuesta por mostrar el objeto raro, extraordinario, sino por el contrario, el objeto común el que nos da una idea de cómo vivieron los hombres y las mujeres de las épocas pasadas, aún cuando no hayan tenido ninguna importancia en la vida política, ningún realce artístico o intelectual (ibídem).

El pensamiento de avanzada que Caso formuló hace casi un un siglo, halla forma -quizás sin quererlo- en la producción de arte contemporáneo. Donde lo contemporáneo, es interpretado como una forma de pensamiento que encuentra en el campo holístico la generación de vínculos entre distintos saberes y materialidades para construir cuerpo material o inmaterial.



18.

Diseño de sala para la exposición Art of This Century en Nueva York • Frederick Kiesler • 1942

En *Notes on Designing the Gallery* (Notas para el diseño de la galería),¹² el museo moderno ya comprendía que una pintura enmarcada y colgada en la pared se ha convertido en un código decorativo carente de vida y significado (Kiesler, ca. 1942, p. 261). En esta propuesta (imagen 18), Frederick J. Kiesler, aclamaba una disolución del marco con el espacio donde este se exhibe. Esta urgencia abre el panorama de visión para permitirnos percibir que la pieza, el objeto artístico, está contenido en un espacio al que en tanto producida fuera de él, se observa distante, ajena, sin una relación clara con el entorno donde se exhibe.

Sin duda, la apuesta no es por modificar el patrimonio existente, sino por impulsar que por un lado el contexto tenga sentido estético con las piezas en cuestión, y por otro –que encuentro desde mi labor como artista, aunque quizás no era la intención inicial– posibilitar la producción de elementos que sean sensibles del lugar expositivo.

Para continuar la discusión sobre la primera, retomo la museografía como la disciplina crítica que construye espacios temporales para el alojamiento de piezas pertenecientes a acervos o colecciones públicas y/o privadas, localizándolas en una ruta material que permita su aproximación a las distintas audiencias del lugar donde se exhiban. Para lograr esto, tempranamente, Peggy Guggenheim sugiere

12 Este texto se encuentra igualmente inscrito en Marcin, M. (2013) *Las ideas de Gamboa*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo & RM. Se toma como año estimado 1942 debido a que es en dicho año cuando se crea la Sala Surrealista de la Galería Art of This Century, propiedad de Peggy Guggenheim. Véase Paz-Agras, L. (2018)

a Kiesler que todas las instalaciones –refiriéndose a los soportes estructurales donde se colocarían las piezas– sean móviles y desmontables (Marcin, 2013, p. 262). Resulta necesario evidenciar el diálogo que emana entre galerista y diseñador, donde en otros casos resalta también la contribución del artista. Y es pertinente porque visibiliza la ruta dialógica que deriva en la construcción de una estructura crítica –material e inmaterial– sobre lo que contiene en su interior.

La construcción del museo moderno de mediados del siglo XX, distante del montaje tradicional, ávido por la conversación interdisciplinaria, y sobre todo reflexiva, parece haber colocado claramente los pilares sobre los que se erigen las instituciones expositivas vigentes. Lo anterior, al menos en las capitales globales, que resultan ser los sitios donde la pluralidad de audiencias permite que la oferta cultural resulte lo suficientemente amplia. Y así, se cubren distintos frentes, gustos e intereses que versan desde lo meramente técnico hasta lo complejamente conceptual, que igualmente opera a la inversa.

Museo contemporáneo

En *Destrucción total del Museo de Antropología (2012)*, pieza insignia de Eduardo Abaroa, el mismo artista postula:

La función que se ha dado a los museos a lo largo de la historia es la de preservar las proezas culturales de los pueblos. Pero esta intención siempre ha servido de coartada a hechos tangibles de rapiña arqueológica. En la mayoría de los casos se trata de un recurso de dominación. La institución museística sigue siendo hoy un lugar incómodo a menos que uno escoja erradicar una serie de eventos inconvenientes para la memoria y el espíritu de la cultura oficial. Si uno de los propósitos del Museo Nacional de Antropología desde su fundación ha sido la revalorización de los pueblos originarios de México, hoy vemos que su enfoque ha sido insuficiente y es en cierta medida obsoleto.

Pensar entonces en la destrucción del museo como operación que ayuda a avanzar, permite también encontrarnos en un sitio donde lo conocido, el establishment del exponerse como acto, dejaría de existir para desplegar nuevas formas de mostrar, en tanto acto público.

Abaroa ostenta una serie de acciones inverosímiles como estandarte para actualizar la narrativa oficialista que acompaña a México desde la era vasconcelista, incendiar el pasado.

Quemar las naves,¹³ metafóricamente, implica deshacerse de lo conocido para continuar.



13 Mi capacidad de síntesis no es objetivo de este documento donde busco plagar a quien lee de la información que construye lo que escribo, por ello, para esta noticia debo mencionar que el pensamiento proviene de la película del mismo nombre, estrenada en 2007, donde se conversa:

A: El 16 de agosto de 1519 Hernán Cortés va a iniciar su viaje hacia México Tenochtitlán acompañado de sus aliados totonacas que odian al emperador Moctezuma. Pero como tiene que proteger el puerto de Veracruz por si los ataca Diego Velázquez desde Cuba, entonces decide dejar ahí un Batallón. Pero los españoles tienen miedo y ya muchos se quieren regresar a España, así que Cortés manda quemar todos los barcos.

B: Las naves, ¿y por qué manda quemar las naves?

A: Pues para que nadie se pueda regresar hasta que conquisten México.

B: Exacto, ahora bien, usted ya me dio el contexto histórico de la novela. Pero de lo que estamos hablando es de las figuras metafóricas. ¿A qué se refiere uno cuando dice "quemar las naves"? se refiere a que para poder irte tienes que romper con lo que dejas atrás para que ya no puedas regresar, aunque te da miedo (sic).

Traigo este relato al texto, por su relación narrativa con un momento histórico determinante en la historia de este país. El tránsito entre lo micro y lo macro, me resulta interesante porque por un lado puedo concentrarme en afinar a un elemento preciso y por otro puedo, al mismo tiempo, compartir un contexto de hace siglo que forma parte de una cinta filmada hace casi dos décadas para fines de un documento en proceso. Este vaivén temporal pero también material y sobre todo, disciplinario, me parece, que deja clara la relevancia de la metodología que mantengo presente.



19.

Instalación de *Tipología del estorbo* en el Museo Amparo, Puebla • Eduardo Abaroa • 2017



20.

Vista de exposición *El arte en la vida diaria* en el Museo del Palacio de Bellas Artes • Clara Porset • Autor de la fotografía no identificado • 1952

Dos columnas

La elección que hago para hablar, o en este caso, escribir sobre Fernando Gamboa y Clara Porset, se debe principalmente a la afinidad que sentí en momentos específicos por sus trabajos. En ambos casos fue a través de las revisiones históricas que curadores contemporáneos han recopilado, organizado y exhibido. A través de estas pesquisas, se entiende a Gamboa y Porset como creadores, pero también como guías de sus propias rutas de interés. Así, Daniel Garza Usabiaga, Mauricio Marcin, y Ana Elena Mallet indagan e interpretan tiempos fundamentales que han construido la narrativa sobre el museógrafo mexicano, y la diseñadora cubana –por sintetizar sus amplísimas trayectorias en un sólo título–.

Escribe Ana Elena Mallet que hacia finales de la década de los cuarenta, Porset se comunica con Gamboa para expresarle su desacuerdo con respecto a la separación de las bellas artes y las artes utilitarias: con esta idea aprovecha para proponerle dos exposiciones para el año de 1948 (Mallet, 2020, p. 21). Es algunos años después que se concreta la exposición *El arte en la vida diaria* (imagen 20), una muestra que exploró los pensamientos de Porset sobre cómo debía ser el diseño mexicano moderno y donde pudo presentar ejemplos tangibles del diálogo posible entre la industria y el artesanado (ibídem).

Me parece que la revisitación del pasado, cuando inquietante, conduce miradas hacia atrás, colocando nuestro cuerpo en un intersticio con la potencialidad de

dar un paso al frente o de reversa, o bien, de permanecer inmóvil en un mismo sitio. Esta oportunidad de quietud es crucial para atar cabos, aquellos hilos que a lo largo del proyecto anduvieron sueltos, pero que es hasta este momento cuando se vuelve evidente el nudo en que pueden encontrarse, al menos temporalmente.

En la apuesta que desplegué inicialmente, que apela a darle lugar a los distintos y variados hallazgos que emergen durante mi investigación, surgió el encuentro de esta conjunción histórica de los dos creadores a los que, por separado, busqué. Y es también en estos nudos donde encuentro que indagar con la mirada de acumulador más que de coleccionista especializado, me ha permitido asociar pero también invocar conexiones inesperadas inicialmente.



21.

Vista del interior del Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca • Fernando Gamboa • Autor de la fotografía no identificado • 1974

Imaginarnos desde fuera

Fernando Gamboa fue un prolífico personaje en la divulgación de la cultura mexicana. Destaca –a mi parecer– el diseño museográfico que realizó para el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo (imagen 21), en la ciudad de Oaxaca en 1974.

La decisión que tomé de ingresar antes a Gamboa en esta conversación, pero también a Kiesler, no es producto de una de las capacidades azarosas de este proyecto.

Esta apreciación se debe al encuentro intelectual que ocurrió cuando el también museógrafo conoció el texto antes mencionado, *Notes on Designing the Gallery* (Notas para el Diseño de la Galería). Estos apuntes reflejan la ruta que el arquitecto de origen ucraniano sienta, en conversación con Peggy Guggenheim, coleccionista de arte, para el diseño de su galería enfocada en arte surrealista.

Aunque, sin conocer este dispositivo a cabalidad, el promotor cultural mexicano tomó la idea de un dispositivo mecanizado sobre el que rotaba la estructura olmeca conocida como ‘El Luchador’. Para la Feria Mundial de Nueva York en 1964 (imagen 22), Gamboa desarrollo un nuevo dispositivo de exhibición de fuerte carácter nacionalista, que pareció hacer una reflexión del diseño de Kiesler



22.

Interior del Pabellón de México en la Feria Mundial de Nueva York • Museografía de Fernando Gamboa
• 1964

para la galería surrealista de Art of this Century (Garza Usabiaga, p. 44).¹⁴

Sobre esta conexión me parece resaltable la capacidad de mirar aquello que se produce lejos, y sin afán de replicar, lograr el desdoblamiento de la mecánica en cuestión para aprender de ella. En esta acción se potencia la interconexión de saberes que, aún desarrollados en un lugar específico, logran alcanzar otros sitios para adaptarse a ellos. Una buena parte de la arquitectura, las artes y el diseño actual, imitan sin capacidad reflexiva lo que consumimos, generalmente a través de las redes. Esta universalización de las formas, pero también de las expectativas de interacción con las y los usuarios, deviene en una inoperatividad recurrentes, pues aquello funcional en el norte, no lo será así en el sur, aquello necesario para el sur seguramente pasará desapercibido en cualquier otra latitud que no sea la de origen.

La influencia de motores externos no es problemática hasta que se establece como absoluto para el desarrollo. Su incidencia, sin embargo, es fundamental para enriquecer saberes de tinte local. Aquí podría recuperarse la especulación sobre el intercambio precolombino entre culturas asentadas en el territorio ahora nombrado como Michoacán y culturas asiáticas. A esta influencia reflexiva igualmente podría ingresar el enriquecimiento de las formas talladas en madera,

14 Véase *El surrealismo y las exposiciones de arte mexicano*, en *La exposición Internacional del Surrealismo en México como fracaso* (1940). Una reconsideración, de Daniel Garza Usabiaga publicado en Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., Velázquez Torres, M. (2016). Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950). UNAM.

a partir del ingreso de las filas españolas al entonces Obispado de Michoacán, y que formalmente ilustran una simple asociación con motivos moriscos, luego presentes en muchas de las iglesias, sobre todo hacia el sur del país.

Fernando Gamboa, impulsó la narrativa oficialista sobre lo que México buscaba proyectar internacionalmente. Pero también, atendió detalladamente el diseño y sobre todo, la interacción, de las audiencias, con las imágenes y objetos que acompañaron dicha narrativa curatorial.

Diseñar desde dentro

El diseño viviente, como diseño en el que se toma en cuenta el contexto, su clima, el material, la forma, la función y la estética (Mallet, 2020, p. 23) se asemeja en definición de la arquitectura vernácula. Y aunque inicialmente dudé de la toma de decisiones en torno al diseño como aspecto primordial en la construcción lo vernáculo, posteriormente pude repensar la búsqueda estética como parte inherente al desarrollo de sistemas constructivos tradicionales, pues resulta indisoluble al gusto humano, el convertir en algo acogedor y estéticamente cuidado el espacio donde se habita.

Por contribuir a la conversación, comento sobre el alto valor que tiene el insertar visiblemente los dotes técnicos de quien habita en una vivienda en particular. Así, por ejemplo, la antiquísima tradición de la talla en madera en el estado de Michoacán, se ve expresada en las columnas que sostienen –si de arquitectura vernácula hablamos– las trojes de los grandes maestros carpinteros o ebanistas, o bien, de sus familias o allegados.

El diseño según Porset, entiende su todo. Su producción deviene en objetos mobiliarios capaces de apreciar su procedencia pero también el emplazamiento al que están destinados. Una perspectiva animista nos ayudaría a atribuirle agencia propia a cada uno de esos productos materiales, y desde ahí especular sobre la memoria de los objetos a la que imposiblemente podría acceder de otra forma que no sea la fabulación.

El encuentro con esta visión conciliadora, actúa como un remedio al impulso enunciado a principios de este documento. Por recordar lo dicho, recupero que este proyecto en las distintas fases que ha tenido, partió de la detección de las ausencias que los estudios de la arquitectura vernácula en México tienen. A la par de las narrativas academicistas situadas en los márgenes de la palabra, el diseño moderno vinculado a la tradición –según el pensamiento de Clara Porset– mantiene vigente un discurso más humano y con raíces en el pasado y sobre la identidad nacional que se contrapone a la eficiente visión industrial del racionalismo moderno (Mallet, 2020, p.26).

En este sentido, parece evidente la capacidad que ambos campos sostienen para la trascendencia del conocimiento. Por un lado la academia ciertamente posibilita indagaciones de largo aliento, que derivan en buena parte de los conceptos fundamentales para proyectos como el que aquí se despliega. Y por otro, el oficio como momento materializante de las ideas atentas a detalles estéticos, logra cerrar un ciclo que transita entre pensamiento, reflexión constante, y acción plástica.



23.

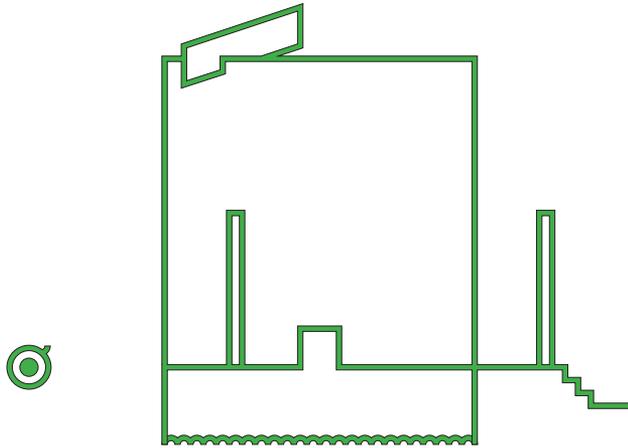
Silla *Butaque* ensamblada • Clara Porset • Fotografía de autor no identificado



24.

Silla *Butaque* desarmada • Clara Porset • Fotografia de autor no identificado

habitación



Del lat. habitatio, -onis.

3. f. En una vivienda, cada uno de los espacios entre tabiques destinados a dormir, comer, etc.

Si bien, hasta este momento me he concentrado en hacer eco de los afortunados encuentros que, desde sus propios lugares de enunciación han imantado mi mirada, planteo en este capítulo un despliegue menos disparado hacia otros saberes y más enfocado en concentrarse en sí mismo. Cuál alcoba íntima de la que –quien ahí duerme– extrae su diario, apelo al nombre del capítulo como el lugar donde invito a revisar las nociones que, sin así planearlo inicialmente, se han vuelto momentos de origen y destino, en un sentido de ir y venir frecuentemente.

La preocupación por innovar, produce que quien intenta hacerlo caiga en cuenta de su cotidiano, que en ocasiones se vuelve el pensamiento al cual no retornar en tanto parece que la innovación está fuera del lugar de residencia. Frente a esto, la capacidad de reconocer en dicha realidad aquello constante, puede impulsar a trabajar a partir de este elemento, atendiendo a sus particularidades que, en tanto funcionales se vuelven invisibles. Cuando algo falla adquiere una notoriedad escénica, no así cuando algo funciona, que se vuelve fantasma.

Puedo reconocer entonces, que los elementos constantes en el panorama donde resido, suelen ser eso, aspectos tan presentes que se vuelven ausentes en el cotidiano. Pero que, en tanto protagónicos, me permiten enlazarme y entender conexiones con algunos acontecimientos, teorías y momentos históricos paralelos.

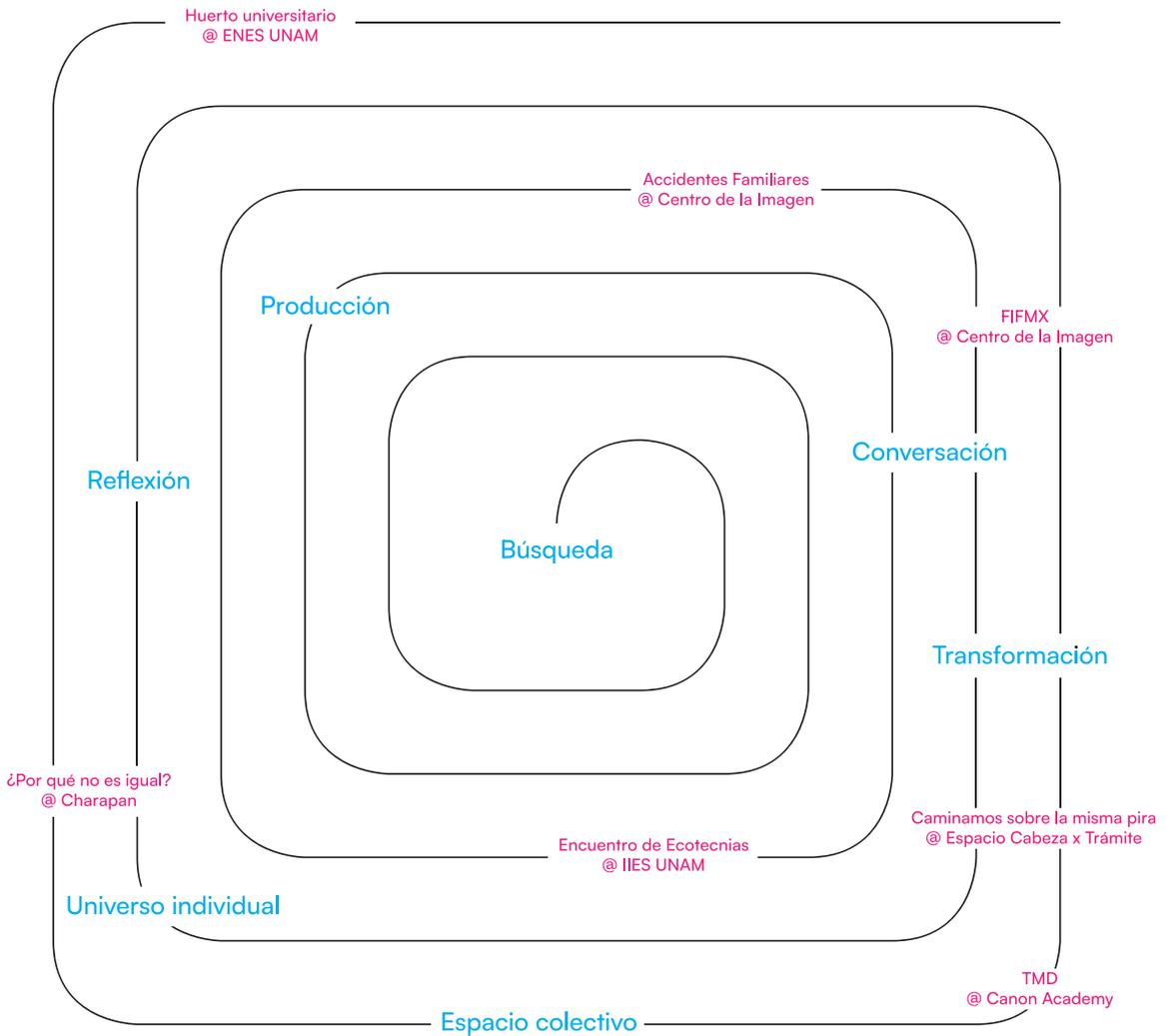
De esta forma, entiendo que aunque la Troje –siendo parte de mi paisaje recorrido– no había adquirido un papel protagónico hasta hace un par de años, sí

se ve iluminada por una suerte de mirada neófito hacia la arquitectura vernácula, pero cuyo universo de interpretaciones está completamente enriquecido por aquello conocido fuera de esos márgenes.

Así, ver hacia afuera, ciertamente ayuda a reconocer el adentro para capturar los emplazamientos de distintas Trojes, y esta acción me ha volcado a explorar la forma en que desde el presente puedo evocar ciertos aspectos de una tradición constructiva pasada. Pensar en el diseño, inicialmente material y luego, meramente conceptual, me permite conducirme a relatar –sin afán de pretensión– una posible metodología orquestada entre nociones intangibles que pueden materializarse cuando quien la aplica lo decida necesario.

Entre otras acciones, en la habitación uno duerme. Planteo ese momento en tres fases que remiten al inicio del descanso, a accionar los pensamientos en una consecución de posibilidades –a veces inverosímiles–, y al momento en que uno despierta y revisita lo acontecido en la imaginación.

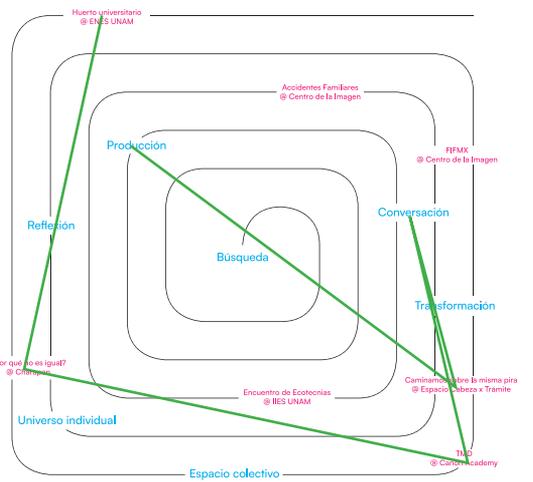
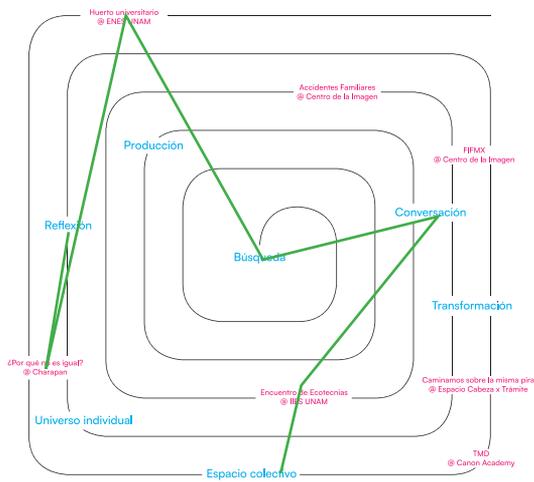
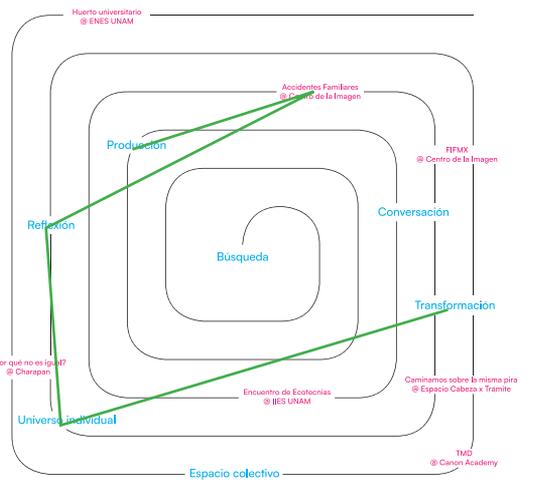
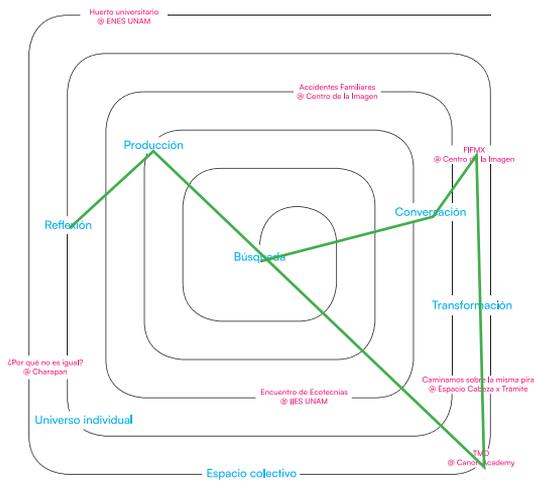
Finalmente, recopiló los productos de este proyecto, integrando la serie original de fotografías y su transformación en abstracciones materiales y visuales.



25.

Diagrama de pensamiento • Elaboración propia

Esta representación espiral, recuperada de sesiones con Ramiro Chaves en el Seminario de Producción Fotográfica, me permite ilustrar la forma en que desde mis pensamientos metodológicos busco también su activación en sitios materiales o físicos.



Por ejemplo, en la primera imagen interconecto la ruta que desde la búsqueda por conversar aposté a acceder a una plataforma como lo fue la Revisión de Portafolios en el Festival Internacional de Fotografía de México, que eventualmente derivó en una exposición en la Galería Canon, lo que me dirigió a la producción y posteriormente a la reflexión colectiva.

Métodos

Cerrar los ojos

Recluir la vista conduce a un tiempo –variable entre persona y persona– antes de acceder al sueño. En esta especie de limbo me he remitido al recuento de la jornada, a los errores, a los aciertos, al recuerdo de la infancia, al pendiente del día venidero. En este proyecto el cerrar los ojos, cual obturador en cámara fotográfica que se prepara para recibir una imagen, me coloca en un proceso inicial de identificación de ideas primarias, aquellos aspectos conceptuales y formales que por gusto propio o decisión sentada en datos, resulta determinante para explorar.

En este momento se despliegan los pendientes, pero también los deseos, y en igualdad de valor se articulan o marginan para dar lugar a algunas conexiones potenciales.

Búsqueda

Atiendo la noción de búsqueda, como el espacio de organización de ideas y materiales, tanto como de tiempos y sitios de producción. La acción, buscar, me encaminó a encontrar en el Seminario de Producción Fotográfica el primer lugar donde pude incubar el proyecto, que posteriormente en la Maestría en Diseño Avanzado, halló potencial para ser continuado.

La búsqueda comprende un extenso tiempo del que no necesariamente derivan productos materiales, sino que estimula la mezcla y alteración de los pensamientos teóricos, mientras los impulsa a que puedan intersectarse con saberes afines o discrepantes.

Este tiempo de recuento, pero también de ideación, aunque ocurre en una suerte de soliloquio, aclama su enunciación en voz alta. Es ahí donde la búsqueda misma trasciende el espacio individual, e intenta ser llevada a un espacio otro, colectivo idealmente. Así, resulta más enriquecedora una búsqueda que –estando en proceso– requiere de escuchas, más que la búsqueda limitada al pensamiento individual, lugar inhóspito –a mí parecer–.

Buscar, ciertamente acciona los mecanismos conocidos, pero también señala los lugares a los que quien conduce debe dirigirse para seguir encontrado. En este sentido, debe quedar claro que la búsqueda no es un ente autónomo, sino que es un motivo conducido por quien la clama.

Abrir la mirada

Conversación

La conversación ocurre cuando hay intercambio, derivado de la disposición de las distintas partes para ser interpeladas. Entiendo esta acción como el espacio de concurrencia de saberes, que bien pueden ser afines o disímiles. En cuyo caso es más interesante este último, cuando no son originarios del mismo proceder, sino que se pronuncian desde territorios distintos –físicos o disciplinarios–.

Para conversar suelo recurrir a voces variadas, a espacios que requiero pero que no son necesariamente aquellos en los que me he desempeñado. La academia de arquitectura cubre ese lugar en gran medida. Es así que busqué acceder a la maestría donde pude procurar la extensión y diseminación de lo que ya conocía. Por esto último me refiero a la práctica artística, al encuadre fotográfico permeado por el impulso documental, y a los museos como espacios de enunciación con fines pedagógicos. La conversación se ve potenciada cuando al detectar un atisbo de coincidencia localizado en otra disciplina, se recurre a ella para explorar si la afinidad existe, discrepa o igualmente abre nuevas rutas posibles.

Converso para reverberar sobre lo que conozco y encontrar otras frecuencias, y es así que las activaciones, son producto de las voces que, generosamente, escuchan.

Universo individual

Creo que el universo individual es un monólogo público. Una puesta en escena donde uno se escucha en voz alta, y de ahí selecciona lo necesario y edita lo prescindible llevándolo a otra otra capa, a otro momento de pronunciación.

Que cada cabeza es un mundo, como enunciado de la vox populi, podría ser exponenciado a algo cercano a que cada cabeza es un universo, pensando que el pensamiento individual es impensablemente extenso. Y siendo evidente que no recorro a la sencillez en el uso del lenguaje, también me permito postular que las mentes de quienes producimos investigaciones, nos permiten construir aparatos extraños de formulación de procesos, cual idioma extinto o con ínfimos hablantes.

En relación con la conversación, el compartir nuestros propios universos individuales conlleva importantes retos como la concreción de una narrativa clara pero nutrida por lo indispensable, o bien, el deseo honesto de compartir una traducción confusa pero apegada al pensamiento de quien la produce. Este proyecto se apega, quizás, a la segunda alternativa.

Espacio colectivo

A diferencia de la noción anterior, el espacio colectivo tiene cuerpo tangible, al cual he recurrido para formar parte física de activaciones –en todos los casos públicas– de exhibición, discusión y pedagogía en torno a formas vernáculas de hacer refugio. Estos espacios tienen variadas formas, se ubican en distintos sitios y convocan a diversos públicos. Cada variable potencia encuentros cuyo contenido es innecesariamente previsible, y únicamente suelo apelar a la buena fortuna que puede conllevar el azar impulsado por la generosidad de compartir.

Los lugares compartidos, cuando entendidos desde ahí como sitios de encuentro, me han permitido alcanzar lugares privilegiados que congregan saberes distantes a mí, y esto me ha posibilitado el trazar extensiones o límites del proyecto, en ambos casos determinantes.

Producción

La noción atribuída a la producción evoca a un sentido de dar o hacer forma, tanto como a una perspectiva industrial de fabricación.

Producir, en el proceso que he seguido, es interpretado como el punto en que los pensamientos base del proyecto encuentran forma material, pero también plataformas alternas de enunciación como conferencias, talleres y exposiciones. Es por esto que producir me refiere a materializar –o imaginar– astutamente los lugares idóneos para dar salida a una activación.

La generación de las diversas materialidades que atraviesan este proyecto, son producto del pensamiento en torno a los contextos donde se implementarán, llámese museo, galería, plaza pública o jardín.

Despertar y retornar

Al dejar atrás la fabulación a la que nos someten los sueños, volvemos al cuerpo llamado por una alarma programada o por el ingreso de la luz en la habitación, no sin antes rememorar lo acontecido en las horas previas.

Reflexión

Luego de la activación, recorro a la reflexión para detonar críticamente aquello mejorable tanto como aquello que podría quedar de lado.

Este momento introspectivo tanto como colectivo, devela posibles bifurcaciones para cada decisión tomada durante la producción, o las activaciones. Se trata del espacio de revisión a detalle de la ruta seguida, pero también de aquellas que apenas comienzan a esbozarse como posibilidades futuras.

Así, la reflexión es motivo de inicio y llegada. Se presenta al inicio, cuando quien lo aclama acude a los distintos sitios de activación para enunciar algo, y se mantiene hasta el final cuando convoca –con total apertura– a la crítica sobre lo acontecido.

Transformación

La transformación del proyecto, aunque puede resultar frustrante en tanto apela a una acción de cambio, me ha permitido modificar la narrativa aquí vertida en extenso. Este momento, en la metodología seguida, apuesta por tomar decisiones para modificar lo mejorable o bien defender lo que identifico como fundamental, y por tanto, inamovible. Es encontrar una nueva forma para que algo pueda existir, sin comprometer aquello determinante para que ese elemento siga siendo identificado como tal.

Abogo por una transformación informada y sensible de lo construído, que desde un sitio crítico formule posibilidades y no deformaciones caprichosas. Por el despliegue de diversos caminos y no de únicas rutas. Pero sobre todo, a través de esta metodología, apelo a encontrar en la acción de transformar el reconocimiento al origen del que se parte, tanto como el otorgamiento de crédito a quien antes transformó.

Materialidades

Frente a la forma en que la arquitectura en México se ha narrado desde lo colonial y lo moderno, se erigen historias múltiples y diversas, en universos distantes al centro.

Las materialidades producidas como parte de este proyecto son un esfuerzo por hablar en torno a la Troje, un sistema constructivo que no se ha posicionado en el escenario de dicha narrativa dominante. En contraste con los sistemas constructivos actuales, donde las materialidades y las formas a las que dan lugar son producto de estrategias globales de homogeneización, los sistemas constructivos vernáculos dan cabida a estructuras que han sido pensadas y materializadas ex-profeso para contextos específicos.

Al hablar sobre la Troje, ilustrando el relato con imágenes, materiales y piezas que evocan sus emplazamientos actuales, busco conciliar con el quehacer histórico en la arquitectura, donde sistemas afines han sido desplazados frente al patrimonio de ubicación urbana; al mismo tiempo busco hacer una crítica a los programas de estandarización de los modos de vida, que a través de la vivienda social intentan establecer absolutos sobre la forma de habitar, desconociendo las particularidades de los diversos contextos que atraviesan este país.

Como primer momento de producción para este proyecto, produje el *Tratado de Materiales Domesticados*, una serie fotográfica compuesta por 4 retratos y 32

imágenes que recopilan los distintos y variados usos que tienen algunas Trojes en el interior del estado de Michoacán (Morelia, Ihuatzio, Sanabria, Ucazanastacua, Yunuén, Pátzcuaro, Urandén, Cherán, Aranza, Pomocuarán, Angáhuan, San Felipe de los Herreros, Corupo, Charapan, San Antonio Tierras Blancas y Pamatácuaro) pero también en la Ciudad de México.

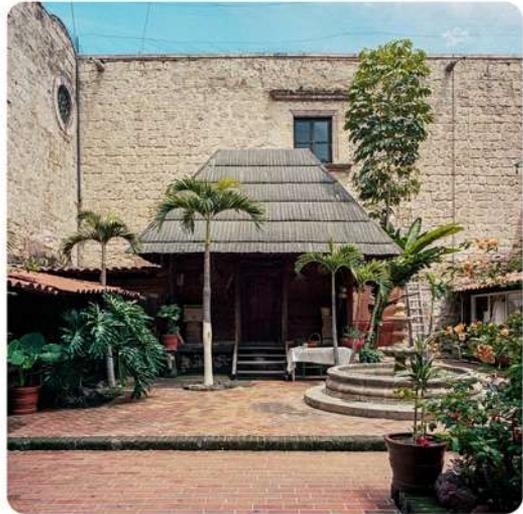
De dicha serie se desprendió la necesidad de ilustrar materialmente la forma en que se articula el sistema constructivo en cuestión. Esto me llevo a la producción de dos modelos, donde uno opera como escultura (*Algo hacia un avance, todo acerca del progreso, nada más*) y otro como acompañamiento de un dispositivo o álbum que me permite trasladar las fotografías y el modelo a conferencias, talleres y presentaciones (*Contenedor de fachadas y muros para evocar a una nómada*).

A la par, diseñé el montaje de las impresiones fotográficas, buscando evocar el tipo de ensamble que sostienen a las Trojes. Durante este trabajo manual produje un sistema de mobiliario (*Monolito*) que me permitió embalar las piezas, pero también disponerlo en el espacio museístico para generar una instalación cercana al menhir.

Cuando los elementos que ilustraban de forma más evidente a las Trojes estuvieron finalizados, me propuse indagar en abstracciones que igualmente me permitieran convocar, de otras maneras, a la conversación activa en torno

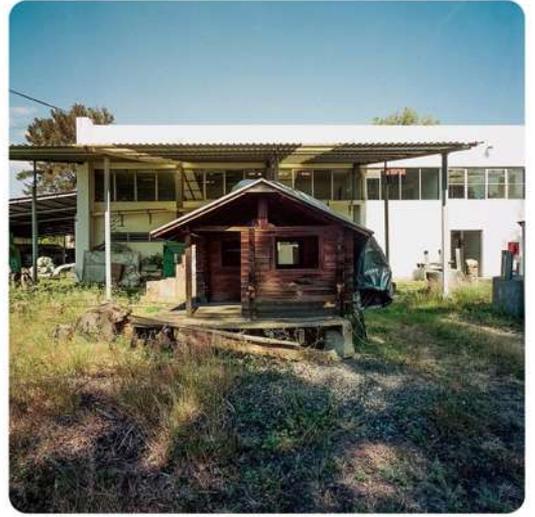
a la arquitectura vernácula. De esta decisión surgieron piezas que geometrizaron las vistas cenitales de las Trojes, produciendo modularidades que hacen uso del rosa-azul, un dúo cromatico ampliamente presente en la región de la meseta p'urhépecha. Así, a través de una selección y repetición de techos que coronan las Trojes (*Emplazamientos para una nómada*), basamentos abstractos (*Piramide, tapanco, techo o refugio*), y modulos reunidos (*Aún desconocida estando en casa*), produje piezas que me acompañaran en los diversos diálogos y espacios donde he podido compartir y activar el proyecto. Finalmente, busqué diseñar un artefacto que me permitiera congregarse a un taller para pensar la vigencia de arquitecturas afines (*Linde para convocar al encuentro efímero*).

Todas las piezas fueron cuidadosamente pensadas y creadas, con el fin de construir un cuerpo de obra consistente con el proyecto, pero también sensible de sus propios sitios de activación.



Angahuan I • Morelia I
Morelia II • Morelia III

Fotografía análoga



*Morelia IV • Morelia V
CDMX • Sanabria I*

Fotografía análoga



*Sanabria II • Urandén
Charapan I • Charapan II*

Fotografía análoga



Yunuén • Ucazanastacua

San Antonio Tierras Blancas I • San Antonio Tierras Blancas II

Fotografía análoga



*San Antonio Tierras Blancas III • San Antonio Tierras Blancas IV
Ihuatzio • Pátzcuaro I*

Fotografía análoga



*Pátzcuaro II • Cherán I
Cherán II • Cherán III*

Fotografía análoga



*San Felipe de los Herreros I • San Felipe de los Herros II
San Felipe de los Herreros III • Corupo*

Fotografía análoga



Aranza I • Aranza II

Pamatácuaro I • Pamatácuaro II

Fotografía análoga



*Juan Valdez & Esther Ramíres (San Felipe de los Herros) • Carmen Nazaria (Pomocuarán)
Juana & Celia Equihua (Aranza) • Familia Muñoz (Cherán)*

Fotografía análoga



Algo hacia un avance, todo acerca del progreso, nada más

Madera balsa, latón y vidrio



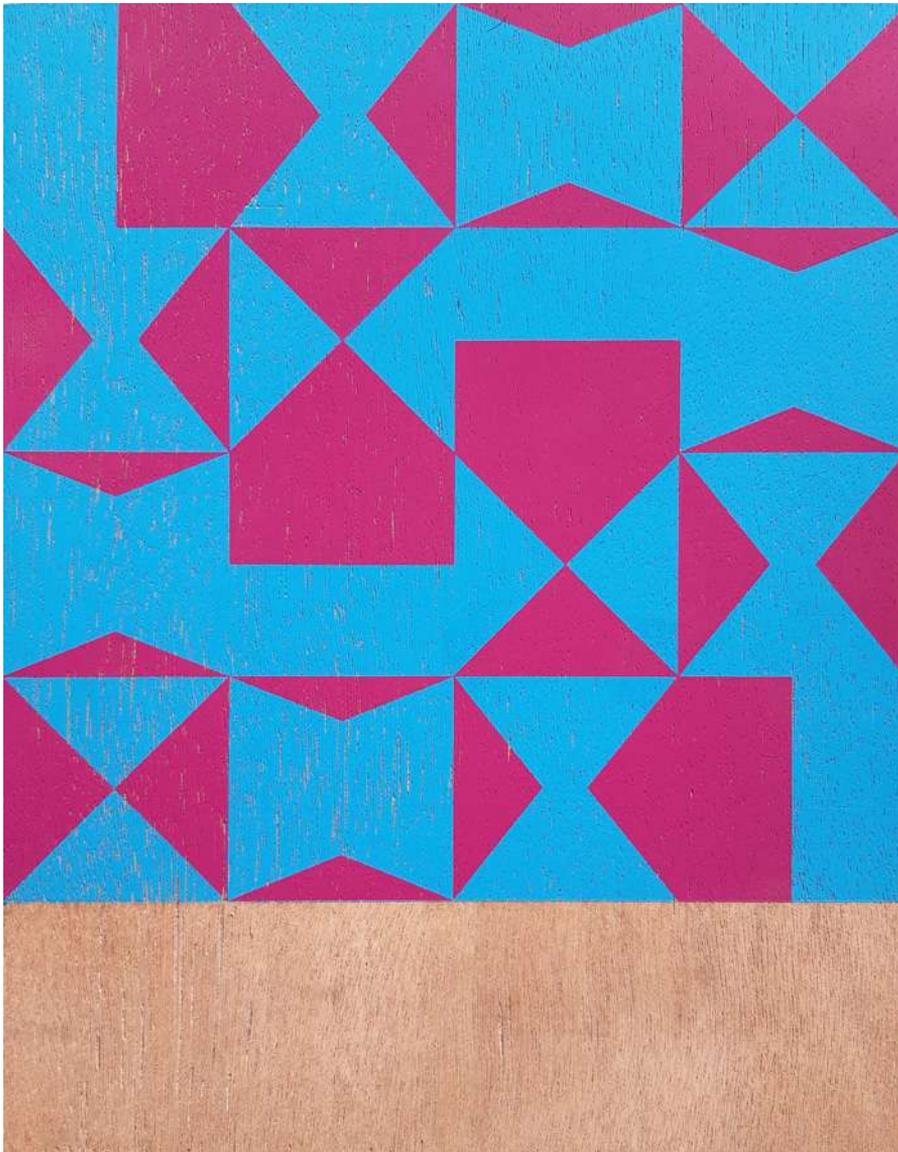
Contenedor de fachadas y muros para evocar a una nómada

Caja de madera de Okume, impresiones de fotografía análoga sobre papel de algodón, y modelo de madera balsa



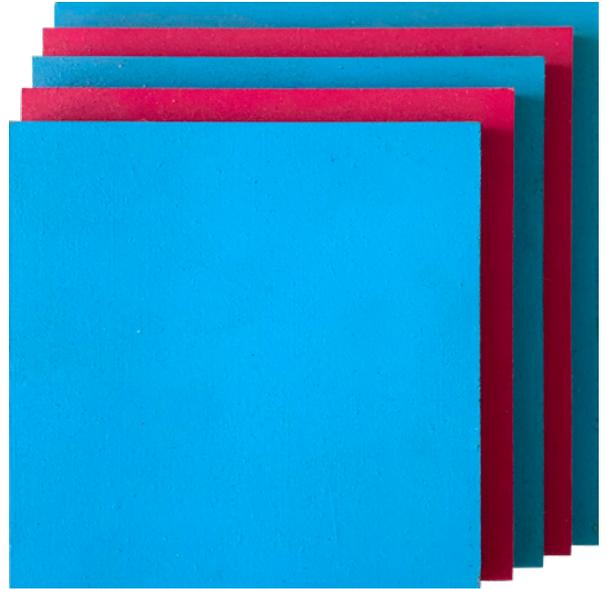
Monolito

Estructura de madera de cedro blanco con cubiertas tejidas en chuspa



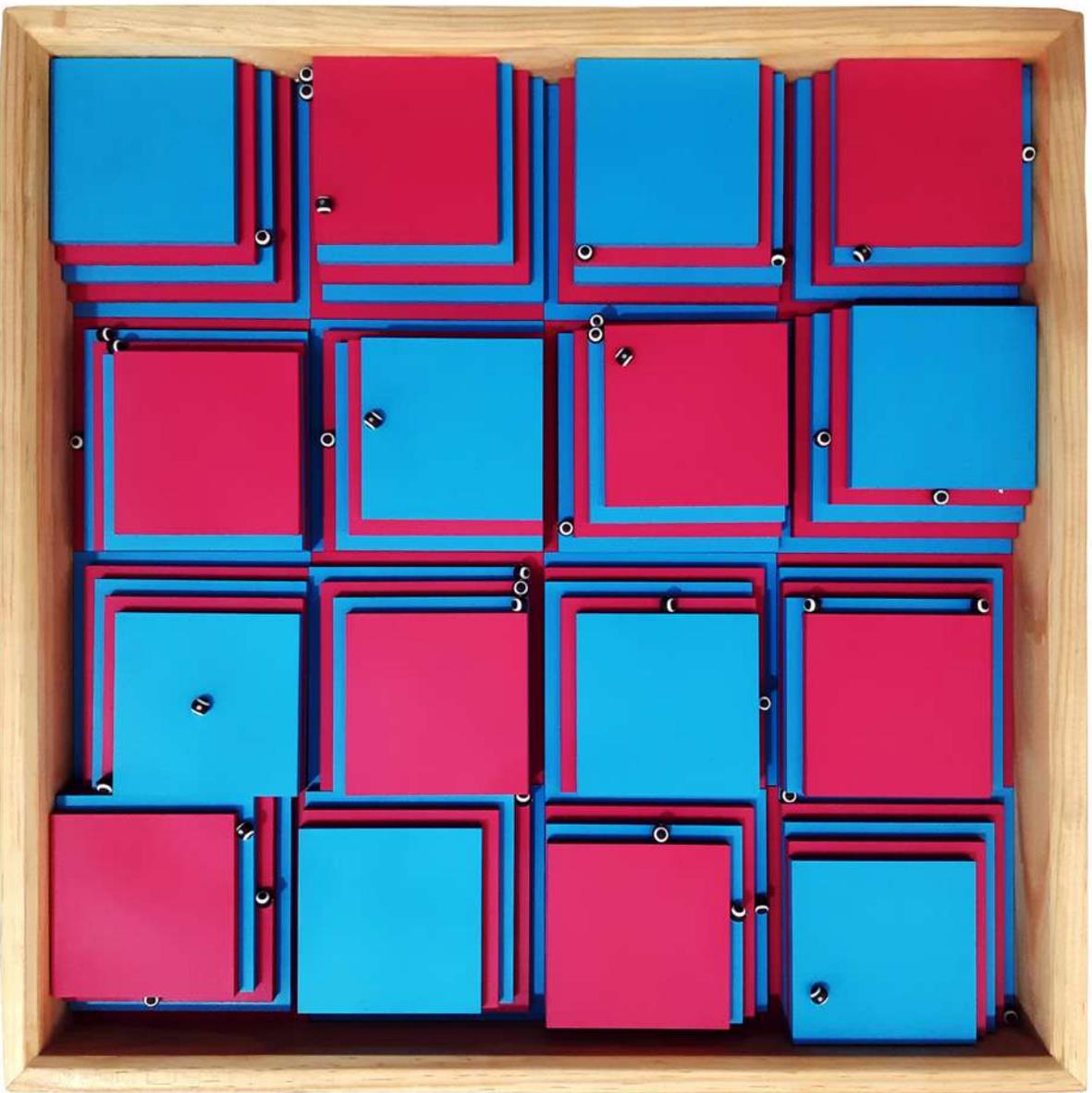
Emplazamientos para una nómada

Impresión de serigrafía a dos tintas sobre tablilla enchapada de madera de Okume



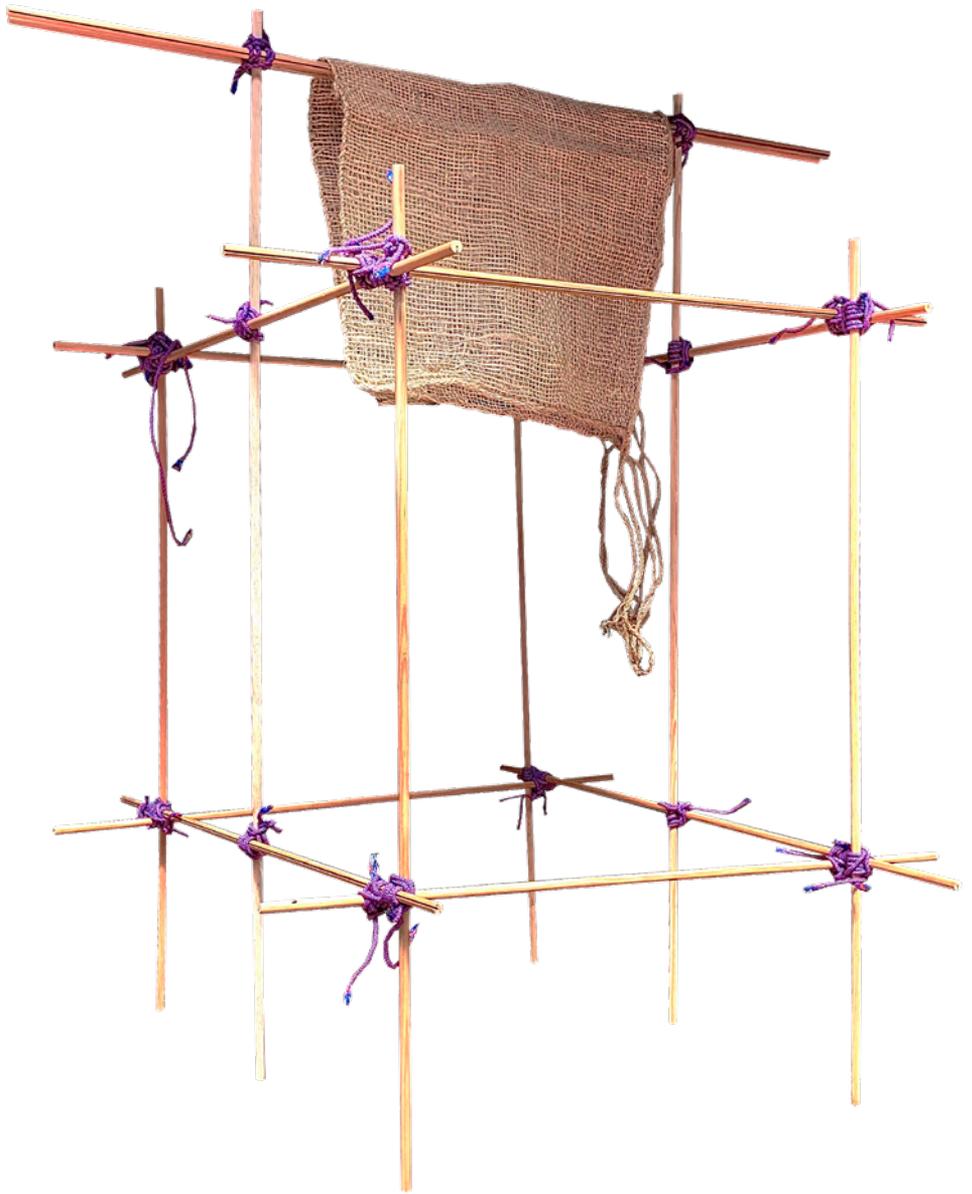
Piramide, tapanco, techo o refugio

Acrílico sobre MDF



Aún desconocida estando en casa

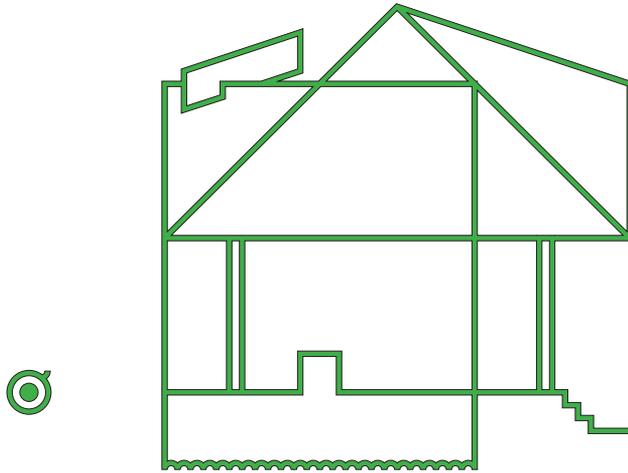
Acrílico sobre MDF, con incrustaciones de cuentas y marco de madera de pino con surcos



Linde para convocar al encuentro efímero

Bastones de madera, cuerda, ixtle, cartón y dibujos en *frottage*

tapaneo



Del náhuatl tlapantli 'azotea', 'techo' y co 'en', 'sobre'.

2. m. Méx. Tablado, suelo de tablas formado en alto sobre una armazón.

Me parece que el enojo acciona, que la molestia producida al no hallar algo en el lugar esperado provoca que se busque en otro, que si no se encuentra en ninguna se pida, se llame, se busque ayuda. Me parece que el enojo empuja a resolver algo –de forma siempre pacífica– que eventualmente provoque que uno deje de estar enojado.

Estando enojado, quizás con un dramatismo menor al que evoca la palabra, inicié la producción de imágenes que a lo largo de su toma me ayudaron a conciliar distintos males. De pronto las fotografías sobre las Trojes que nunca había visto, ya existían. El museo donde no veía integrada esa narrativa, ya la exhibía. El taller que no tomé sobre arquitectura vernácula, ya tenía fecha. Estar molesto me ayudó a accionar durante al menos tres años para producir, gestionar y concretar que mi interés nuclear hallara distintas activaciones a lo largo de un periodo de tiempo similar, que permitió que las ideas respiraran y que el enojo se disolviera. Siendo este proyecto sensible de los emplazamientos de Trojes a los que me ha acercado, busca, busco también serlo de los sitios donde se ha activado.

Así, lejos de establecer indicadores o formas de contener gráficamente los resultados de lo acontecido, me interesa permitir que cada activación sea leída desde su propio contexto de implementación y no desde generalizaciones numéricas. En este último capítulo, relato los contextos y tiempos donde las activaciones, entendidas como

Activaciones

Para lo que llamo activaciones, recorro al uso de los elementos visuales y materiales que son producto de este proyecto, generalmente a través de su aplicación en espacios públicos, de índole pedagógico o expositivo. Busco integrar estas piezas en contextos donde su conjunción pueda incitar a explorar los aspectos conceptuales, materiales o fabulativos que se han desplegado como parte de mi investigación.

Activar el proyecto es situarlo en lugares específicos para que, a partir de la congregación de voces, acciones y presencias, se pueda reverberar sobre los planteamientos hasta ahora planteados en este documento, pero que también logre continuar sus bifurcaciones.

Revisión de Portafolios

En septiembre de 2021 se llevó a cabo el Festival Internacional de Fotografía de México (FIFMX), con activaciones a lo largo del país, pero sobre todo concentrado en el Centro de la Imagen (CI) en la Ciudad de México (CDMX). Como parte del FIFMX se convocó a la Revisión de Portafolios, una actividad que congrega a una selección de treinta creadoras y creadores de todo el territorio nacional. Así, durante una jornada de tres días se discute, comparte y reflexiona al interior de grupos reducidos que son guiados por creadoras, curadores, editoras y personas establecidas en el medio fotográfico. Las interlocutoras e interlocutores con quienes participé fueron Carol Körting, Fabiola Menchelli y Octavio Avendaño. Mi participación en la Revisión consistió en la activación del Contenedor de fachadas y muros para evocar a una nómada, artefacto que me permitió desplegar la totalidad de fotografías del TMD con el objetivo de entrar en conversación con las y los revisores, así como mis compañeras y compañeros de mesa. El Portafolio contenía en su interior un modelo de Troje desarmado, que me ayudaba a ilustrar cómo es que el sistema constructivo se puede armar y desarmar con relativa facilidad.

De la totalidad de activaciones del proyecto, este ha sido uno de los momentos más fructíferos, debido a la generosidad de las reflexiones y respuestas recibidas sobre el proyecto. Por otra parte, al obtener el Premio al mejor Portafolio junto a Maia Croizet, pude acceder a la oportunidad de exhibir en la Galería Canon en la CDMX, lo cual posibilitó pensar nuevas escalas para el proyecto.



Accidentes Familiares

Accidentes familiares fue el título que acompañó la muestra del Seminario de Producción Fotográfica 2021, y que estuvo en exhibición durante octubre de 2022 en las instalaciones del Centro de la Imagen en la Ciudad de México. La curaduría fue realizada por Nirvana Paz y Roselin Rodríguez.

El Seminario de Producción Fotográfica es un espacio pedagógico que a lo largo de casi un año de trabajo acompaña a creadoras y creadores, sobre todo emergentes, en el desarrollo y concreción de un proyecto cimentado en el territorio de la construcción de imágenes. A la par, apela a que se bifurque de la técnica para alcanzar claridad conceptual, que a su vez aporte a los intereses individuales del autor o autora en relación al proceso en desarrollo. Se ha llevado a cabo anualmente desde el año 2001.

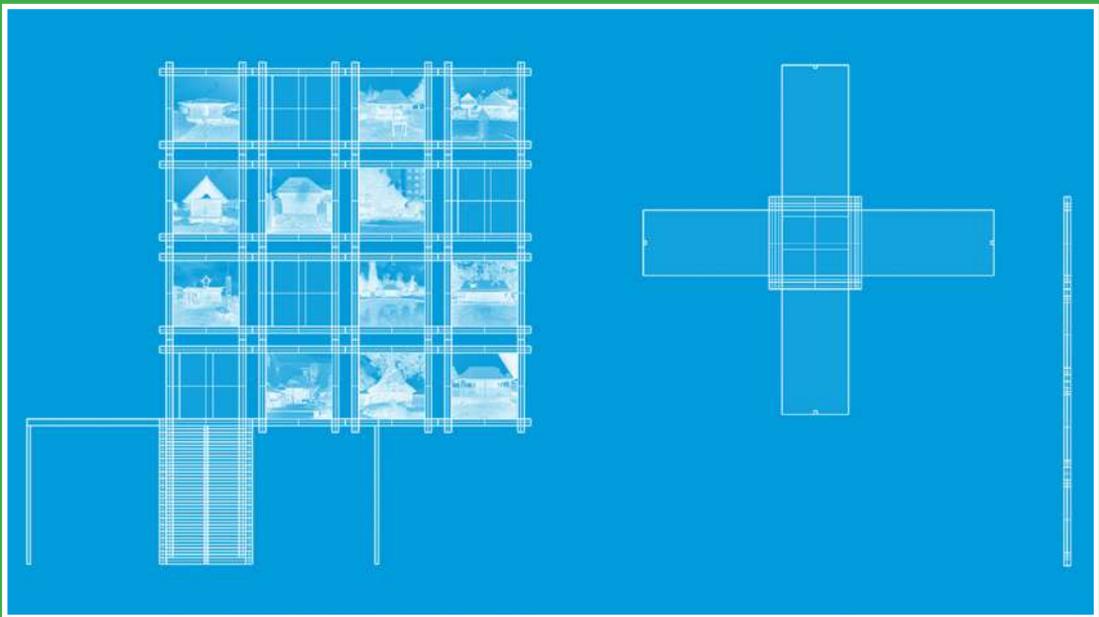
A través de la curaduría de un grupo de quince alumnos –de los cuales formé parte–, se presentaron trabajos donde se reitera un suceso eventual que altera el orden de las cosas, una irregularidad o accidente en el terreno cuya extrañeza es transformada en clave para el futuro que deseamos (Paz y Rodríguez, 2002, p. 2). En este sentido resulta importante mencionar que esta fue la primera plataforma donde se exhibió públicamente el TMD, la serie de fotografías que desarrollé como momento inicial del proyecto que aquí he desplegado.

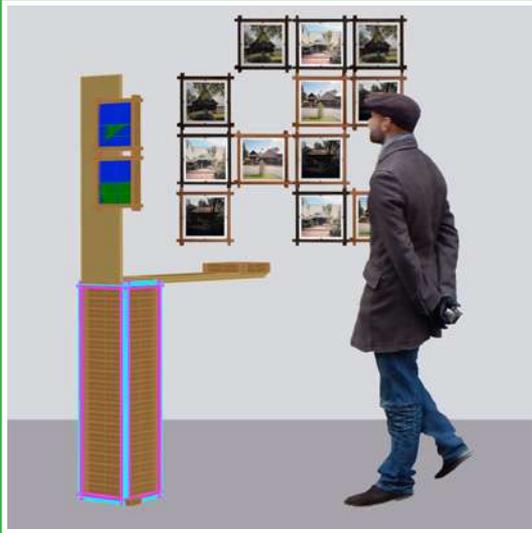
Como parte de la exposición se presentaron una selección de dieciséis imágenes, acompañadas del monolito que diseñé para transportarlas y erigirse en el espacio expositivo una vez que las piezas estuvieran montadas. A la par, en el jardín trasero del museo se presentó la maqueta de Troje, cuyas aberturas se integraban al paisaje ígneo de los muros que circundan el espacio.

Para acompañar la muestra se diseñó un programa de visitas guiadas y conversatorios, de los cuales formé parte de uno de los recorridos para comentar y compartir los aspectos importantes que permitieran a las y los visitantes adentrarse en los pensamientos de quienes formulamos los proyectos mostrados.

El Centro de la Imagen es un espacio público dedicado a pensar la fotografía y darle amplitud a través de exhibiciones, talleres, conferencias, y diversas actividades enfocadas en dialogar sobre el quehacer de imágenes. Así, la presentación de las fotografías de documentación de Trojes, encontraron cabida en un espacio –ciertamente– consolidado donde confluyen voces y miradas críticas de la producción artística.

De esta manera pude conversar pero sobre todo reconocer que la primera audiencia a donde había llegado el proyecto, estaba distante del territorio donde produjo las fotografías y desde entonces comencé a pensar formas, sobre todo lúdicas, que me permitieran regresar.









Encuentro de Ecotecnias

Entre el 20 y 22 de octubre de 2022 se llevó a cabo en las instalaciones la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Campus Morelia el Tercer Encuentro Nacional de Ecotecnias, donde presenté la ponencia 'Estado actual del uso de "La troje" en arquitectura vernácula originaria de la región Purépecha de Michoacán' en la mesa de diálogo dedicada a la vivienda como eje temático.

La activación del proyecto en un contexto académico de investigación, me permitió estructurar una narrativa libre sobre la forma en que he abordado a la Troje, como punto de partida para ilustrar un panorama más amplio en torno a la arquitectura vernácula y sus posibilidades en México. Sin embargo, igualmente reconocí mi papel desde la investigación artística, para permitirme interconectar con afinidades en otros campos del saber.

Activar el proyecto desde la presentación oral me empujó a usar de nuevo el Contenedor de fachadas y muros para evocar a una nómada para apoyarme en la explicación estructural sobre la Troje. En este sentido, me parece importante dejar nota del vínculo indisoluble que detecté entre el elemento material y su externalización pública. Este aprendizaje afectó directamente la forma en que posteriormente comencé a compartir mis procesos.

Caminamos sobre la misma pira

Caminamos sobre la misma pira, inició como uno de los salones llamados Garage, que muestran una selección de cuatro artistas de los estados convocados para cada edición de Trámite: Buró de Coleccionistas. En este caso, de Jalisco, Querétaro y Michoacán. Trámite es una plataforma de exhibición y divulgación de arte contemporáneo en la región centro-occidente de México. La edición 006, de la que participé en el Garage Michoacán, se presentó en Querétaro entre el 17 y 20 de noviembre de 2022, y posteriormente creció como exposición colectiva en Espacio Cabeza, en Guadalajara, entre febrero y marzo de 2023. En ambas activaciones la curaduría corrió a cargo de Mayra Vineya.

En la selección de piezas, una vez prendida la fogata, el relato aparece casi por sí solo, y se hacen sitio en él una lista de testimonios que especulan sobre los tiempos venideros y a la par dan cuenta de los tiempos pasados (Vineya, 2022, p. 23). Esta aproximación de la curadora a la muestra, permite dar cuenta de la importancia de escribir relatos desde el sitio que nos convoca, para pensar el futuro en relación al pasado.

En la primera iteración presenté ocho imágenes de la serie del TMD. En la segunda fueron la misma cantidad de fotografías, pero en esta ocasión acompañadas por cuatro de las piezas piramidales que evocan los tapancos que cubren a las Trojes, haciendo uso de la iluminación del espacio expositivo para procurar sombras transversales entre pieza y pieza.

La audiencia, en Trámite, es un público más abocado al coleccionismo de arte contemporáneo, lo que suele permitir que el interés por acceder a los procesos individuales de creación esté presente en la conversación. Por otro lado, al ser una plataforma temporal, funciona para congregar en un tiempo reducido a muchas personas, aunque en medio de tanto por ver, en ocasiones es complicado acceder a todo aquello que acontece detrás de una sola pieza. El público de Espacio cabeza, por otro lado, es sobre todo de colegas generacionales. De ahí que se vuelve interesante la conversación horizontal con quienes visitaron la exposición, pero sobre todo con las y los participantes de la muestra colectiva, que se sitúa como reflejo de la producción artística emergente en ciudades afines.

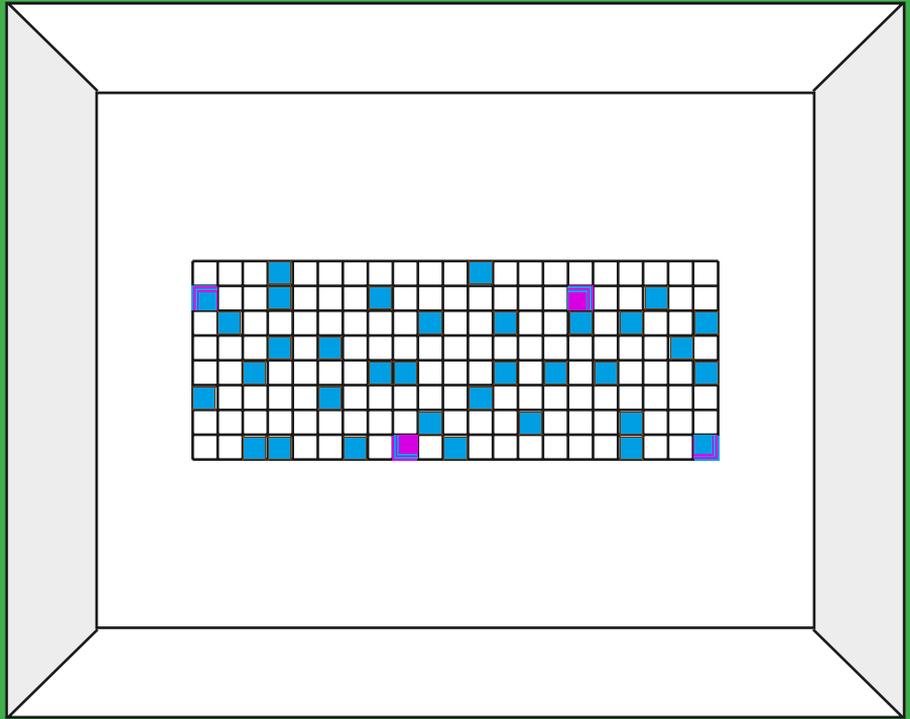
Mi participación, en ese sentido, apostó por compartir fuera del estado y de la capital del país, las imágenes que había construido, pensando en comenzar a alcanzar nuevos territorios y continuar generando vínculos con agentes culturales que producen desde sus propias localidades.

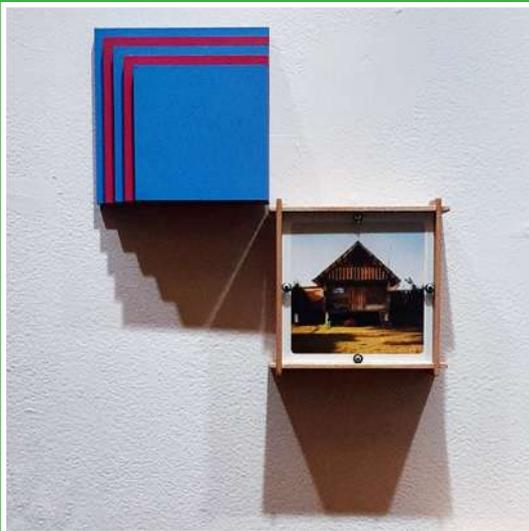
Tratado de Materiales Domesticados

Por –afortunada– consecuencia de mi participación en la Revisión de Portafolios del FIFMX, es que presenté individualmente el proyecto del TMD en la Galería Canon ubicada en la Ciudad de México. Para esta activación reduje la escala de las fotografías expuesta en un primer momento en Accidentes Familiares, con el fin de poder desplegar su totalidad.

Así, se exhibieron treinta y dos fotografías de Trojes en distintos emplazamientos actuales, cuatro piezas piramidales, cuatro retratos y la maqueta del sistema constructivo. Esta articulación total del proyecto me ayudó a ver globalmente la materialidad del proceso situado en el espacio expositivo, y a la par devino en conversaciones focalizadas en el tema nuclear sobre la arquitectura vernácula.

A la par compartí conversación con Maia Croizet, fotógrafa argentina que también fue acreedora al premio en el FIFMX. En este diálogo se volvía evidente la amplitud que tiene la creación de nuevas imágenes en la producción contemporánea, reconociendo que nuestros procesos son diversos y apuntan hacia lugares distintos, pero en ambos casos con un enfoque crítico para la construcción de imágenes.





¿Por qué no es igual?

El 8 de julio se llevó a cabo la activación del proyecto en Charapan, comunidad ubicada en la mesera p'urhépecha. Con el apoyo de Cristina Ochoa en la producción y promoción, y Noyule Dominique Jonard en la mediación del proyecto, se concretó un programa compuesto por un taller matutino dirigido a infancias, un conversatorio vespertino dirigido a la población en general, y una exposición compuesta por las 32 imágenes de trojes que componen la serie fotográfica.

Para la instalación de las fotografías, hicimos uso de pupitres de uso cotidiano en la Casa de Cultura, como pedestal que permitiera el apilamiento tipo monolito de las imágenes. A estas columnas integramos algunos de los acentos bicromáticos que emulan formas piramidales.

El taller infantil, por otra parte, se articuló a partir de la apuesta por accionar en el grupo un pensamiento reflexivo en torno a la Troje, sistema constructivo de convivencia cotidiana para las y los habitantes de Charapan. Todas y todos los participantes demostraron profunda capacidad de abrir sus miradas para hablar sobre su comunidad y vivienda. A través del cazar texturas, un ejercicio de dibujo haciendo uso de la técnica del frottage -que consiste en colocar papel sobre una superficie rugosa y frotarlo con grafito para recuperar su textura-, pudimos recopilar distintas memorias impresas de las trojes circundantes al espacio del taller.

Las piezas producidas fueron empleadas para cubrir láminas de cartón, que en sus costados emulaban el ensamble de los tablones que conforman las Trojes. De esta forma pudimos construir colectivamente una suerte de refugio que hace eco del panorama de la meseta. El trabajo con el grupo infantil resultó demandante pero satisfactorio, al escuchar en el cierre de la primera parte de la jornada, su sensación de trabajo y respeto por quienes erigen espacios de habitación.

Finalmente conversamos con algunas y algunos pobladores de la comunidad, en torno al proyecto desde su dimensión estéticas pero también introspectiva y conceptual, y posteriormente se vertieron interpretaciones -de quienes asistieron a la exposición- sobre las imágenes y sus xz como parte de las Trojes de Charapan.



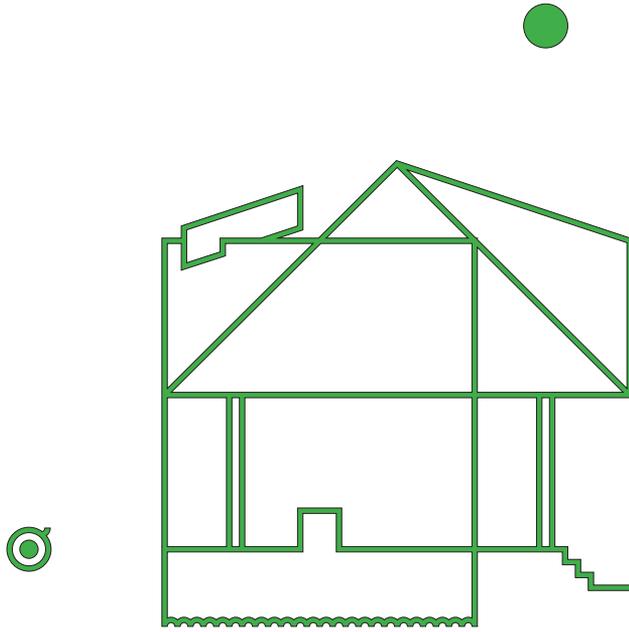








kutsi



Del p'urbépecha.

Luna.

Si este texto fuera una imagen en movimiento, sería un paneo vertical continuo, que inicia con una pantalla en negro donde una voz especula sobre el terruño, y poco a poco se comienza a observar la transición hacia el solar, luego el basamento. La velocidad se disipa en el portal. La luz ingresa en la habitación y asciende hacia el tapanco, testigo de historias pasadas y presentes. Hacia el final, un plenilunio absoluto anuncia la vuelta a la pantalla silente.

En la meseta p'urhépecha era bajo la luna llena, cuando se organizaban faenas que subían al monte para extraer los -ahora inverosímiles- troncos, que dieron forma a las antiguas Trojes. Cuentan que hacerlo así, aseguraba que la madera no se apolillaría, ni sufriría transformaciones severas, prometiendo la longevidad de la nueva construcción. La Troje, más que una estructura arquitectónica, ha sido mi guía en la comprensión de la interconexión entre el arte, la arquitectura y el diseño.

El diálogo, acción convocada permanentemente a lo largo de este viaje, me permitió imaginar e implementar formas de divulgación que integraron inquietudes artísticas, informadas por los procesos de diseño constructivo inherentes a la Troje. Hablar e intercambiar saberes fue determinante en el proceso, toda vez que en medio del encuentro pero también de la repetición, pude integrar a las miradas neófitas tanto como conversar asincrónicamente con las voces autorales que se han construido desde el trabajo en sitios específicos.

Nunca aposté por culminar los arduos esfuerzos de distintas y distintos colegas al respecto de la arquitectura vernácula en Michoacán, sino por continuar la reverberación de sus saberes. Aposté por mantener el eco y contribuir con mis inquietudes para que se sigan amplificando, pero sobre todo, busqué cuestionar las nociones de innovación, progreso y transformación en un tiempo creativo tan complicado como el que atravesamos actualmente, que a veces aspira a destruir para erigir en el mismo sitio lo que ya estaba ahí.

A lo largo de este proyecto he podido adentrarme en saberes que a través de la comunicación oral mantienen viva una forma de coexistir con la tierra. También he podido atestiguar de nueva cuenta la generosidad de la investigación artística como punto de arranque para alcanzar, justamente, conocimientos distintos y distantes a los habitualmente atribuidos a la artes. Y vuelvo al diseño como sitio de pensamiento, desde donde me permití idear y poner a prueba una metodología particular de trabajo, que opera más cerca de la posibilidad -y necesidad- de mutación, que de una aspiración a volverse sentencia.

La apuesta fue por pausar el impulso que desde los centros académicos se busca en algunas ocasiones, sobre todo cuando se trata del diseño. En este sentido, creo que pausar no implica quedarse estático, mucho menos inactivo, sino tomarse el tiempo para pensar y seguir construyendo. Significa reconocer que el viaje requiere conciencia sobre la ruta a seguir, pero que también es necesario extraviarse para encontrar aspectos no previstos. Reconozco que para mantener este sistema de trabajo, se necesitan igualmente memorias que sostengan lo

atravesado. Así, la materialización de piezas, el registro de procesos, pero sobre todo la escritura propia es fundamental para ilustrar el pensamiento al respecto de la quietud, de la calma, de la pausa, y luego del caminar hacia atrás, como espacio de trabajo.

Igualmente quisiera dejar claro que aunque la innovación, como concepto, me parece encarecida, a lo largo de este proceso se volvió necesaria. Esta fue resignificándose como la transformación de algo hecho, leyendo al pasado para remodelarlo, para seguir conversando en torno a él. Por ser más claro, recurriré al ejemplo de la Jornada en Charapan, donde el grupo de infancias al volver a las Trojes -presentes en su comunidad- con la encomienda de recuperar las texturas de la madera a través del ejercicio del frottage, pudieron revalorar un elemento que ha estado presente durante todas sus vidas. Cambiar el formato, modificar los materiales, crear desde la tradición -reconociéndola como sustancial- es el aspecto de la innovación que me interesa ahora procurar, y con el que me concilio.

Aspiro, como consecuencia de todo esto, a producir proyectos anclados en un elemento que me vuelva siempre al inicio, sobre todo cuando tomo distancia espacial o temporal de él.

La Troje fue la excusa para partir, pero también para regresar y así entender que irse no implica el nulo retorno. Esta forma de construcción, compleja en muchos sentidos, me convocó antes de iniciar formalmente esta indagación, y continúa llamando a la acción al respecto de su vigencia.

Así, este proyecto no solo representa un estudio sobre la Troje y su relevancia cultural desde el eco que despierta, sino también un llamado a la reflexión sobre cómo la fusión de tradición y contemporaneidad puede arrojar luz sobre nuevas formas de coexistencia y comprensión en nuestro estado actual.

En última instancia, la Troje persiste como un recordatorio tangible de que pasado y presente pueden converger en un diálogo simultáneo, y así especular, fabular e idear otras formas de hacer futuro. La estructura material de este sistema constructivo no solo contiene memoria, sino que se convierte en un faro que guía hacia un panorama donde las artes, el diseño y la arquitectura materializan hallazgos y llaman a su crítica.

Bibliografía

- Warburg, Aby. Mnemosyne-Atlas. Recuperado el 21 de junio de 2023. Medien Kunst Netz.
<http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/6/#reiter>
- Bontempo, J. (2007). "Elementos mudéjares en la arquitectura vernácula de Michoacán: el troje purépecha" en Aranda Bernal, A. M. (coord.) *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico: actas del congreso internacional sobre arquitectura vernácula*. Sevilla. (pp. 184-192)
- Caellas, M. (2015). La conferencia performativa.
<https://lab.cccb.org/es/la-conferencia-performativa-2/>
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Garza Usabiaga, D. (2016). El surrealismo y las exposiciones de arte mexicano, en *La exposición Internacional del Surrealismo en México como fracaso (1940)*. Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., Velázquez Torres, M. (eds.) *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. Ciudad de México. (pp. 30-40)
- Didi-Huberman, G. (2010, 21 de diciembre) Atlas. Entrevista con Georges Didi-Huberman. [Archivo de video]- Recuperado de www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo
- Franco, J. T. (15 de enero de 2014). "Arquitectura Vernácula: Yurtas, Viviendas Nómades en Mongolia". *Archdaily*. Recuperado el 21 de junio de 2023, de <https://www.archdaily.mx/mx/02-326671/arquitectura-vernacula-yurtas-vivien-das-nomades-en-mongolia>
- García Alonso, María. (2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco*. Vol. 21 Núm. 61, (pp. 333-352). Recuperado el 21 de junio de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592014000300015&lng=es&tlng=es.
- King, E. (2012). Mariana Castillo Deball: Drops of water drip.
<https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3614/drops-of-water-drip>
- López Morales, F. J. (1993) *Arquitectura vernácula en México*. Ciudad de México. Trillas.
- Marcin, M. (2013) *Las ideas de Gamboa*. Ciudad de México. RM.

- Mallet, A. E. (2020) *La vida en el arte, escritos de Clara Porset*. Ciudad de México. Alias.
- Paz-Agras, L. (2018). El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942. *Bitácora Arquitectura*, Núm. 39, (pp. 76–85).
<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.39.67821>
- Pedrosa, A. (2018). *History, Histórias. 'Histórias Afro-Atlânticas', Vol 1, Catálogo*.
Traducción de Andrés Valtierra.
- Rodríguez Reyes, A. (2016). El giro decolonial en el siglo XXI. *Revista Ensayos Pedagógicos*.
Volumen XI, No. 1, (p. 133-158). Recuperado el 21 de junio de 2023, de <http://www.revistas.una.ac.cr/ensayospedagogicos>
- Rubino, S. & Grinover, M. (2014) *Lina Bo Bardi por escrito: Textos escogidos 1943-1991*.
Ciudad de México. Alias.
- Sontag, S. (2011) *Sobre la fotografía*. Ciudad de México. Editorial Debolsillo.
- Zapata, C. (2018). El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina. *Pléyade: Revista de humanidades y ciencias sociales*, Núm. 21. Recuperado el 21 de junio de 2023, de <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000100049>



26.

Fotografía de la estatua monumental de José María Morelos en Janitzio • Autor desconocido • ca. 1930

El diseño de la tipografía empleada en el título del proyecto –así como en los nombres de cada apartado–, está inspirada en los rótulos de los murales dirigidos por Ramón Alva de la Canal en 1943, que se encuentran al interior de la estatuta de Morelos en la Isla de Janitzio en el Lago de Pátzcuaro.

En los textos que componen el documento se usaron fuentes de la familia **Lastik**, **Satoshi** y **Apple Garamond**.

