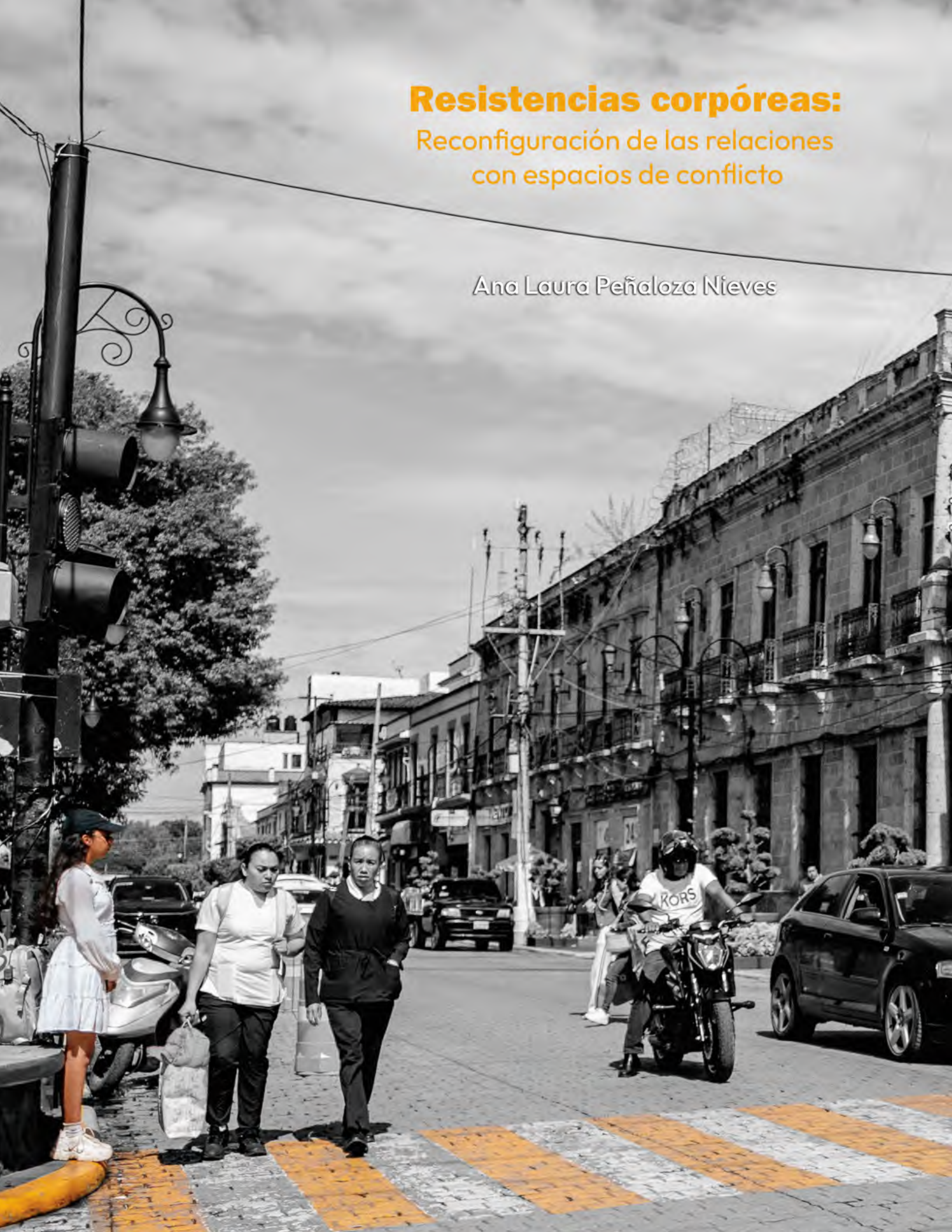
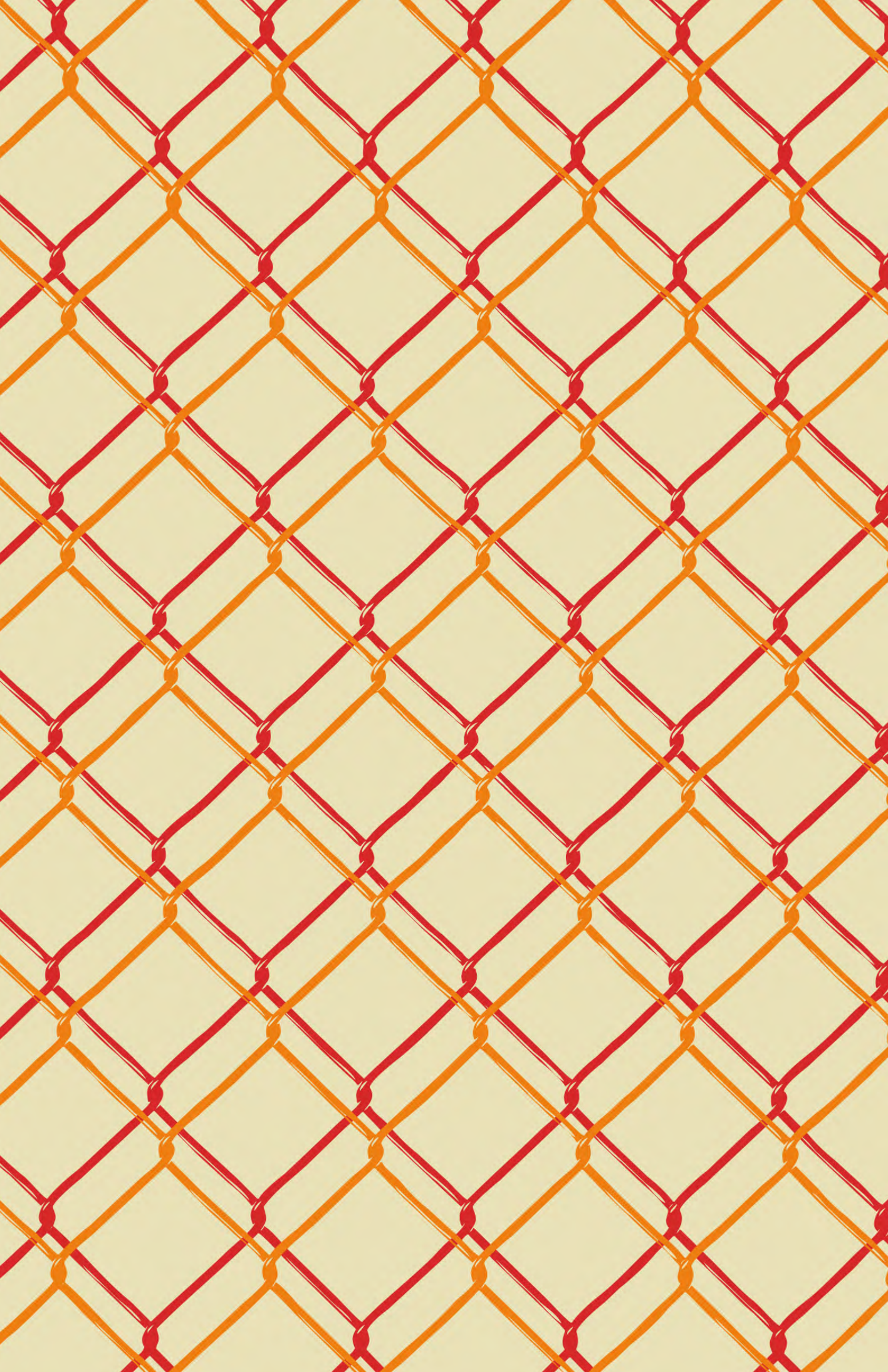
Resistencias corpóreas:
Reconfiguración de las relaciones con espacios de conflicto

Ana Laura Peñaloza Nieves





Dedicatoria

A mi familia, quienes me han acompañado y enseñado a habitar este mundo.

A mi Angel, por habitarlo conmigo, por compartir este proyecto, sus preguntas, sus caminos y la vida que ocurre mientras hacemos todo esto.

Y a quienes lo recorren sin detenerse: ojalá encuentren siempre una grieta por donde entrar, detenerse y volver a mirar el mundo de otra manera.

Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Artes

“Resistencias Corpóreas:
Reconfiguración de las relaciones con espacios de conflicto”

Trabajo que para obtener el título de
Licenciado(a) en Artes Visuales

PRESENTA:

Ana Laura Peñaloza Nieves
José Angel Mejia Bustos

Modalidad: Obra artística

Director: M. en A. V. Tómas Isidro Rivera Soteno

Asesores:

Dr. en E. L. Alvaro Villalobos Herrera
Mtro. en H. F.C. José Mariano Iturbe Sánchez

Toluca, Estado de México, septiembre del 2026

ÍNDICE

Resistencias corpóreas: 11

Reconfiguración de las relaciones con espacios de conflicto

Estética Residual 14

Inutilidad 22

Mirar hacia arriba 30

Desbacheando 38

Refugio 46

Conclusiones 55

Bibliografía y Referentes Visuales 58

Introducción

A través de la interacción con objetos, lugares y dinámicas sociales generamos relaciones de utilidad, normalización y automatización que nos permiten desarrollar actividades específicas, sin embargo, la constante repetición de estas nos hace perder la percepción de nuevas posibilidades de relaciones con dichos elementos.

Resistencias corpóreas pone en tensión dichas relaciones y plantea una serie de propuestas visuales basadas en la fotografía, el performance, la escultura, etc. que buscan replantear dichas relaciones.

Cuerpo, espacio y objeto conforman una triada de investigación donde la experiencia estética y visual se desarrollan, explorando diferentes espacios urbanos y naturales que, aún dadas sus diferencias, convergen en un solo punto: La resistencia bajo los preceptos de acción mínima, alteración de espacios y la modificación de contextos.

Resistencias corpóreas:

Reconfiguración de las relaciones con espacios de conflicto



“El habitar supone tanto un acontecimiento y una cualidad mental y experiencial como un escenario material, funcional y técnico.”

(Pallasmaa, 2016, p. 8)

Habitar implica aprender a relacionarse con aquello que nos rodea, no consiste únicamente en encontrarse dentro de un lugar, sino en aprender cómo comportarse en él. A través del contacto con espacios, objetos y personas construimos, desde el crecimiento, formas de reconocer y ocupar nuestro entorno.

Primero aparecen los espacios domésticos, donde establecemos relaciones afectivas, íntimas y cotidianas, posteriormente, estas relaciones se extienden hacia otros territorios y comienzan a involucrar normas, recorridos, funciones y formas de convivencia que aprendemos a reconocer para desenvolvernos dentro de ellos.

Con el tiempo, estas relaciones dejan de requerir una atención consciente. Los recorridos, los gestos y las formas de utilizar un espacio se repiten hasta incorporarse al cuerpo como hábitos. Sabemos por dónde caminar, dónde detenernos, qué tocar, qué mirar y qué evitar sin tener que preguntarnos constantemente por qué lo hacemos. La repetición produce una familiaridad que facilita la relación con el entorno, pero también puede reducir nuestra capacidad de percepción, aquello que queda fuera de las funciones que ya hemos aprendido a reconocer. Lo cotidiano comienza a funcionar desde ***la automatización***, lo hacemos de una forma específica porque se nos indicó que así se hace, recorremos porque ese es el camino, utilizamos sin cuestionar porque así se diseñó.

Esta manera de habitar también establece una relación particular con la utilidad. Los lugares, los objetos y nuestros propios movimientos adquieren sentido de acuerdo con aquello para lo que han sido destinados; una calle sirve para transitar, un mercado para intercambiar, un objeto para cumplir una función determinada; estas relaciones permiten organizar la experiencia cotidiana bajo la **normalización**, ignorando el hecho de que existen otras posibilidades de relacionarse con ello.

Existir según las relaciones de utilidad o apelar a nuevas posibilidades de relaciones implica, en el primer caso, un habitar inconsciente al que podemos apelar lugar, mientras que en el segundo caso nos podemos referir a espacio. Esta es una diferencia importante al hablar de habitar. Michael de Certau propone que el lugar corresponde a una configuración estable de posiciones; el espacio, en cambio, aparece cuando esas posiciones son atravesadas por los cuerpos, las direcciones, las velocidades y el tiempo. De Certeau lo plantea al señalar que “hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo [...]el espacio es un lugar practicado” (De Certeau, 2000, p. 129). Una calle puede estar geométricamente definida por el urbanismo, pero es la intervención de quienes la recorren la que la convierte en espacio



La diferencia resulta fundamental porque permite entender que las condiciones de un lugar no determinan por completo la experiencia que puede producirse en él. Las funciones, límites y recorridos establecidos constituyen un punto de partida, pero las prácticas que ocurren dentro de ellos pueden confirmarlos, reproducirlos o desplazarlos. El espacio se construye entonces en esa relación entre aquello que ha sido dispuesto y aquello que sucede al ser habitado.

Si las relaciones con el entorno se aprenden y se automatizan, también pueden ser alteradas a partir de la experiencia que el propio cuerpo ha construido de ellas, desde aquí aparece la posibilidad de la **resistencia** que no surge necesariamente como una oposición directa ni como una ruptura de aquello que ya existe; puede comenzar con una acción mínima que introduzca una diferencia dentro de una dinámica conocida.

Esta acción puede ser suficiente para modificar temporalmente la relación con un espacio. No necesita transformar su estructura material ni eliminar la función que lo organiza. Basta con introducir otra manera de recorrerlo, permanecer en él, observarlo o relacionarse con aquello que contiene para que la experiencia deje de responder completamente a la lógica habitual. La resistencia se produce entonces en función de tres operaciones relacionadas entre sí, ***una acción*** que se desvía de lo establecido, ***una alteración*** en la manera de experimentar el espacio y ***una modificación*** del contexto en el que aquello adquiera sentido.

Por ello, la resistencia que se plantea no busca sustituir una forma de habitar por otra ni establecer una nueva norma, su interés se encuentra en producir una interrupción suficiente para que aquello que parecía determinado vuelva a ser cuestionado desde la experiencia, de este modo, resistir implica ***abrir una posibilidad*** dentro de una relación ya establecida.

Es en este punto donde el cuerpo adquiere una función central. Si el espacio es un lugar practicado, el cuerpo es el principal agente de esta práctica, es a través de él que conocemos las condiciones del territorio, al mismo tiempo que podemos producir variaciones sobre esas mismas condiciones.

El cuerpo adquiere así una condición doble, es medida y materia, observador y participante, límite y posibilidad. Mediante el cuerpo se reconocen las dimensiones de un espacio, sus obstáculos, sus alturas, sus distancias y sus tiempos, pero también esas condiciones pueden ser desplazadas, el cuerpo no solamente atraviesa el territorio, lo registra.

Las piezas que conforman ***Resistencias corpóreas*** se articulan desde esta posibilidad. No buscan representar de manera directa relaciones de utilidad, automatización y normalización presentes en los territorios donde fueron producidas, sino explorar qué sucede cuando una relación corporal previamente establecida es intervenida mediante una acción mínima.

Por ello, la investigación puede entenderse como un tránsito entre tres condiciones que permanecen relacionadas, primero, las ***formas aprendidas*** de habitar; después, la ***posibilidad*** de desviarse de ellas; finalmente, la ***transformación*** de esa desviación en una experiencia artística mediante la relación entre cuerpo, espacio y objeto.
El cuerpo responde a las condiciones del lugar y, al hacerlo, establece una negociación constante entre lo que el territorio permite y lo que puede realizarse dentro de él, estableciendo una resistencia dentro de esa negociación, bajo la capacidad del cuerpo para ***producir*** otras relaciones a partir de aquello que lo condiciona.

Finalmente, el objeto termina la ecuación como mediador de esa relación como un elemento capaz de prolongar una acción. El objeto deja de ser únicamente aquello que se encuentra dentro del territorio y puede convertirse en una herramienta para interrogarlo. El cuerpo, a su vez, deja de ser solamente quien experimenta la relación para convertirse en parte del procedimiento mediante el cual esa relación se hace visible.

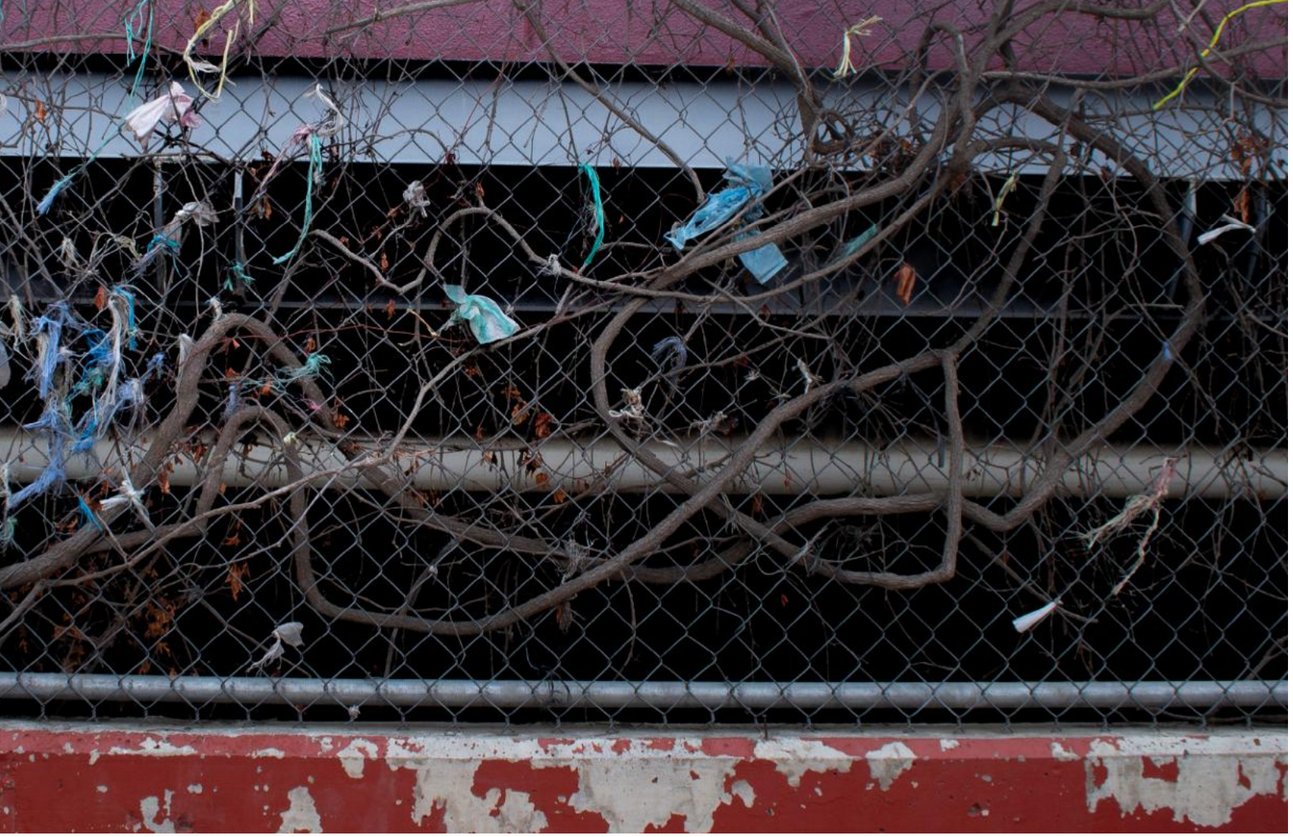
Es aquí donde la experiencia cotidiana se convierte en una posibilidad de exploración artística, plástica y creativa. La práctica artística permite tomar aquello que surge de una relación corporal con el espacio y el objeto y trasladarlo hacia una operación material

La práctica artística se construye en ese intercambio, el cuerpo modifica el espacio a través de su acción, el espacio condiciona las posibilidades del cuerpo y el objeto puede intervenir entre ambos para registrar, prolongar o alterar esa relación, no como una representación externa del conflicto sino como una manera de experimentar materialmente con las relaciones que lo producen.

Esta operación permite que una experiencia corporal localizada pueda adquirir otra dimensión al convertirse en obra. Aquello que ocurre en un territorio específico puede ser desplazado, reconfigurado o puesto en relación con otro contexto sin perder completamente las condiciones que le dieron origen. El objeto conserva parte de esa experiencia, pero también la transforma al entrar en un nuevo espacio y quedar disponible para otras formas de percepción.







Estética Residual Visible I

2026
Escultura, instalación, registro de territorio

Ver más

La basura ocupa el territorio de una manera particular: aparece junto a las banquetas, debajo de los puestos, entre las ramas de los árboles, alrededor de las llantas, sobre el suelo o atrapada en las mallas que delimitan un espacio; permanece en aquellos lugares donde el cuerpo consigue apartarla de su recorrido sin llegar a retirarla completamente del territorio.

Su presencia suele pasar inadvertida porque el desecho pertenece a aquello que aprendimos a retirar de nuestra atención una vez que ha perdido su utilidad. Sin embargo, cuando permanece en el espacio comienza a revelar algo más que su condición de objeto abandonado: expone las prácticas que lo produjeron y la manera en que quienes habitan un lugar se relacionan con él.

No toda basura produce esta condición. Es el ser humano quien, al desechar, la deja de ciertas maneras en el espacio, y en ese gesto cotidiano, casi sin pensarlo, se va dibujando la *estética residual.*

A veces el desecho simplemente cae y desaparece en el fondo del paisaje, pero otras veces queda suspendido a medio camino, como si el propio lugar lo detuviera sin intención. Un vaso puede quedar encajado entre dos ramas, una bolsa doblarse dentro de una grieta,

un recipiente apoyarse sobre una superficie irregular o una envoltura enredarse en una malla. En esos pequeños encuentros el objeto deja de ser sólo algo que sobra y comienza a mezclarse con lo que lo rodea, como si el espacio lo recogiera sin terminar de apartarlo. El lugar lo sostiene, pero al mismo tiempo el objeto también altera la forma en que ese lugar se percibe.

Es en la repetición de estas formas donde comienza a insinuarse una organización que no es consciente, sino encontrada en el propio acto de desechar y a la vez permanecer; los residuos, al repetirse en sus modos de aparecer, en la acumulación, en la textura, en el peso y en la deformación, terminan dependiendo entre sí, basura y espacio, como si se acomodaran mutuamente sin proponérselo.

En esa repetición se va armando una especie de orden que no se diseña, sino que se descubre al mirar con más atención lo que ya estaba ocurriendo. Los residuos van dibujando una especie de lenguaje involuntario del lugar; no se trata de convertirlos en objetos de contemplación en sí mismos, sino de reconocer que esta organización produce relaciones formales, espaciales y materiales que pueden ser leídas.





Esta relación entre orden, utilidad y desecho encuentra un punto de articulación en la concepción de la ciudad desarrollada por Michel de Certeau. Para el autor, la ciudad-concepto se construye mediante operaciones que clasifican, distribuyen y organizan el espacio a partir de propiedades estables y funciones determinadas. Esta organización implica necesariamente una operación de exclusión: aquello que no puede integrarse a su funcionamiento queda desplazado hacia una condición residual. De Certeau lo formula de la siguiente manera:

De Certeau (2000) menciona que “La ciudad”, como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras. En este lugar que organizan operaciones “especulativas” y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación. Por un lado, hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por otro, hay rechazo de lo que no es tratable y constituye luego los “desechos” de una administración funcionalista (anormalidad, desviación, enfermedad, muerte, etcétera).

La observación de De Certeau permite comprender el residuo más allá de su condición material. La basura no aparece únicamente después del consumo, sino también después de una clasificación: algo ha dejado de ocupar un lugar dentro de una determinada organización y, por lo tanto, debe ser apartado. El residuo constituye así aquello que permanece después de que el objeto ha sido excluido de la función que anteriormente justificaba su presencia. Sin embargo, esa exclusión nunca es absoluta. La basura continúa ocupando el territorio, se acumula, se desplaza, se incrusta en sus estructuras y establece nuevas relaciones con aquello que la rodea. Lo que ha sido retirado del orden funcional vuelve a aparecer dentro del paisaje como una presencia que ese mismo orden no consigue eliminar por completo.

Aquello que había sido descartado comienza entonces a mostrar una estructura propia, y el residuo deja de ser únicamente lo que sobra para volverse también una materia que escribe. *Estética residual visible I* parte de este reconocimiento para realizar una deriva de recolección: observar se convierte también en una forma de desplazarse y encontrar implica aprender a leer las relaciones que cada residuo establece con el espacio. La dirección no está determinada de antemano porque cada hallazgo abre la posibilidad del siguiente. El recorrido no busca únicamente reunir objetos, sino reconocer las formas particulares en que éstos han sido incorporados al territorio a través del acto de desechar.











Recuperar estos objetos significa trasladar esas configuraciones al espacio escultórico sin borrar las condiciones que les dieron origen. Sus marcas de uso, sus dobleces, deformaciones y formas accidentales de acumulación permanecen como parte de la pieza; la escultura no construye esas relaciones desde cero, conserva una serie de acontecimientos que ya habían ocurrido en el territorio y los coloca frente a una mirada que ahora puede detenerse sobre ellos.

Arrojar un objeto implica un gesto breve, pero aquello que queda no comparte la misma temporalidad, la acción desaparece casi inmediatamente mientras su consecuencia material permanece. El objeto escultórico plantea una abstracción del cuerpo en el instante del lanzamiento, conserva la relación con el gesto como si el movimiento pudiera detenerse justo en el momento del abandono para hacer visible una acción que normalmente desaparece en cuanto ocurre. El residuo se convierte así en una extensión involuntaria del cuerpo, una huella que continúa ocupando el lugar después de que quien la produjo ya se ha retirado.

Esta permanencia permite leer la basura también como un registro de quienes habitan un territorio. Su composición cambia de acuerdo con los lugares y con las formas de vida que se desarrollan en ellos; los objetos que aparecen, sus materiales, cantidades y modos de acumulación permiten reconocer prácticas de consumo, condiciones económicas y costumbres cotidianas. Aquello que una sociedad desecha habla también de aquello que consume, de lo que considera necesario y de lo que puede dejar atrás. El residuo funciona entonces como una huella antropológica inscrita en el espacio, una forma involuntaria de documentar quiénes lo habitan y qué relaciones establecen con aquello que los rodea.

La pieza regresa estos residuos al espacio público del que fueron recuperados para alterar momentáneamente la manera en que éstos pueden ser observados. Aquello que antes permanecía dentro del paisaje sin exigir atención aparece ahora reunido en una composición que reclama una mirada distinta. Lo que permanecía invisible, se esquivaba y se ignoraba, ahora es imposible no mirar, no rodear.
El mismo territorio que permitió que los residuos fueran apartados de la atención se convierte en el espacio donde éstos vuelven a ocupar una posición central.



La estética residual visible aparece en esa tensión entre lo que el territorio intenta ordenar y aquello que permanece a pesar de haber sido descartado. La escultura no transforma el residuo para convertirlo en algo distinto, sino que conserva su condición y desplaza su posición dentro de nuestra percepción. Al regresar al espacio público, aquello que había sido considerado un resto comienza a funcionar como evidencia: evidencia de un cuerpo que consumió, de una acción que ocurrió, de una forma particular de ocupar el territorio. La basura deja de ser solamente aquello que queda después de habitar y comienza a revelar una de las formas en que ese habitar permanece inscrito en el espacio.



Inutilidad

2026

Video performance, archivo digital

Ver más

Un cruce peatonal organiza el movimiento del peatón, establece un límite entre el lugar destinado a caminar y el espacio reservado a los vehículos, determina cuándo detenerse, cuándo avanzar y por dónde atraviesa la calle, las líneas sobre el asfalto delimitan una trayectoria, mientras el semáforo regula el momento preciso en que esa trayectoria puede realizarse, el cuerpo entra así en una secuencia que no sólo ordena sus desplazamientos, sino también su relación con el tiempo.

El semáforo convierte el tiempo en una medida visible, cuenta los segundos que quedan para avanzar, anuncia cuánto debe durar la espera y determina el instante en que el cuerpo debe volver a ponerse en movimiento, cada cambio de luz reorganiza el flujo de personas y vehículos, haciendo del cruce una pequeña estructura temporal donde distintos cuerpos se sincronizan para continuar, la espera tiene una duración definida; el desplazamiento también, incluso permanecer poseen límite.

Dentro de esta organización, mirar responde constantemente a una función: anticipar el siguiente paso, calcular una distancia o alcanzar un destino, el cuerpo aprende a reconocer rápidamente aquello que necesita para continuar y descarta lo demás, hasta que el recorrido deja de requerir una atención consciente y comienza a ejecutarse como un hábito. Esta experiencia puede relacionarse con lo que

Byung-Chul Han denomina un “tiempo de puntos”, un tiempo fragmentado en acontecimientos sucesivos que busca reducir los intervalos donde aparentemente nada ocurre:

> *Solo los puntos dejan un intervalo vacío. Los intervalos, en los que no sucede nada, causan aburrimiento. O se presentan como una amenaza, puesto que donde no sucede nada, donde la intencionalidad se queda en nada, está la muerte. De este modo, el tiempo de puntos siente el impulso de suprimir o acortar los intervalos vacíos. Para evitar que se demoren demasiado, se inventa que las sensaciones se sucedan cada vez más rápido. Se produce una aceleración cada vez más histórica de la sucesión de acontecimientos o fragmentos, que se extiende a todos los ámbitos de la vida. La falta de tensión narrativa hace que el tiempo atomizado no pueda mantener la atención de manera duradera. Eso hace que la percepción se abastezca constantemente de novedades y radicalismos.*
>
> *(Han, 2025, pp. 36-37).*





El cruce condensa esta lógica en una escala cotidiana, los segundos aparecen en una cuenta regresiva, el cuerpo espera mientras el tiempo se consume y cuando la señal cambia, la espera debe terminar, no existe un intervalo destinado a permanecer sin propósito, cada segundo pertenece a una función, la acción comienza precisamente dentro de ese espacio aparentemente vacío, cuando dos cuerpos deciden ocuparlo sin convertir la espera en preparación para algo más. La permanencia resulta extraña porque el propio espacio ha sido construido para el tránsito, todo conduce al movimiento continuo, detenerse deja de entenderse como una posibilidad del habitar y comienza a percibirse como una interrupción del recorrido, la utilidad del espacio depende de que el cuerpo permanezca el menor tiempo posible dentro de él.

La presencia de dos cuerpos inmóviles altera esa condición, no porque impidan el tránsito, sino porque suspenden, sin romperla, la lógica que organiza ese lugar, el paso peatonal continúa funcionando, los semáforos siguen cambiando, las personas avanzan, mientras los cuerpos permanecen, la acción introduce así una posibilidad distinta dentro de un espacio cuya función parecía estar completamente definida: permanecer.

La mirada también modifica su función, habitualmente responde al espacio. aquí responde al otro, deja de orientarse por las instrucciones de la ciudad para sostener una presencia compartida, cada cuerpo sostiene la permanencia del otro, no mediante el contacto, sino a través de una atención que se prolonga en el tiempo, la mirada deja de ser un mecanismo de orientación para convertirse en un lugar de encuentro, ninguno de los cuerpos permanece únicamente por sí mismo; la permanencia existe porque el otro continúa ahí.

Entre ambos se construye una relación que no necesita desplazarse para producir un vínculo, la distancia que separa los extremos del cruce deja de medirse por el recorrido y comienza a medirse por el tiempo durante el cual esa mirada logra sostenerse, mientras todo alrededor está determinado por señales que indican cuándo avanzar, la mirada establece una permanencia que no necesita ninguna instrucción para continuar.

La duración transforma lentamente la lectura de la acción, esperar implica que algo está por ocurrir; permanecer supone reconocer que ya se está en el lugar, a medida que el tiempo transcurre, la espera pierde sentido y la permanencia adquiere presencia, el recorrido deja de organizar la experiencia y es el propio tiempo el que vuelve visible el espacio, aquello que al principio parecía únicamente un punto de paso comienza a adquirir otra condición.

Han recupera una imagen de Goethe para hablar precisamente de este momento de interrupción: “El violín se hiela, demora el danzarín”, y añade: “En el momento en que el bailarín se detiene cobra conciencia de todo el espacio” (Han, 2025, p. 185). La detención no representa aquí una ausencia de acción, sino una modificación de la percepción, cuando el cuerpo deja de desplazarse, aquello que antes era atravesado comienza a aparecer: la distancia entre los cuerpos, el movimiento de quienes pasan, la repetición de las señales, el tiempo que transcurre y la propia dimensión del lugar adquieren otra intensidad.



En *Inutilidad*, detenerse produce algo semejante, los cuerpos no necesitan recorrer el cruce para experimentar su extensión; la mirada y la duración comienzan a ocupar el espacio que normalmente ocuparía el desplazamiento, cada cuerpo sostiene la permanencia del otro y esa permanencia sostenida hace que la distancia deje de ser únicamente una medida física para convertirse en una experiencia compartida del tiempo.

Los cuerpos no buscan apropiarse de la ciudad ni imponerse sobre ella, permanecen visibles mientras todo alrededor continúa desplazándose, la claridad del vestuario los mantiene presentes dentro de un paisaje donde el resto de los cuerpos aparece y desaparece con la velocidad del tránsito, no interrumpen el flujo urbano; permanecen lo suficiente para evidenciarlo, la quietud vuelve perceptible aquello que normalmente permanece oculto bajo la velocidad cotidiana: una arquitectura pensada para dirigir el movimiento, pero también una forma de vida que ha reducido el acto de mirar a una herramienta de orientación.



Esta permanencia puede entenderse también como una suspensión de la lógica productiva que organiza gran parte de la experiencia cotidiana, donde incluso el tiempo libre suele encontrarse subordinado a una finalidad. Han escribe:

> *"El trabajo roba la libertad. El ocio es un estado desvinculado de cualquier preocupación, necesidad o impulso. Permite que el hombre aparezca como hombre. La comprensión antigua del ocio se basa en una concepción del ser que, para el hombre actual, para un mundo completamente absorbido por el trabajo, la eficiencia y la productividad, resulta inaccesible e incomprensible."*
>
> *(Han, 2025, p. 125).*

La acción encuentra en la inutilidad su propia posibilidad de existencia, permanecer durante horas sin cruzar, sin producir un resultado, sin alcanzar un destino y sin modificar esencialmente el espacio constituye una suspensión de aquello que normalmente justifica la presencia del cuerpo en la ciudad, los cuerpos no están fuera de la actividad urbana; permanecen en medio de ella, visibles, expuestos y sujetos al mismo tiempo que organiza a los demás.

La inutilidad no consiste entonces simplemente en hacer algo que no sirve, sino en sustraer momentáneamente al cuerpo de la obligación de producir, avanzar o cumplir una función, el tiempo deja de estar subordinado a un resultado y la permanencia deja de ser una espera para convertirse en la misma experiencia.

Habitar ya no consiste solamente en ocupar un espacio, sino en permanecer en él el tiempo suficiente para que deje de ser únicamente un trayecto y pueda convertirse nuevamente en un lugar de experiencia, es ahí donde la acción encuentra su sentido: en permanecer frente a aquello que normalmente exige ser atravesado, en sostener la mirada cuando nada obliga a hacerlo y permitir que, por un momento, el cuerpo exista sin tener que llegar a ninguna parte.







Mira hacia arriba

2026

Performance, objeto y archivo digital

Ver más

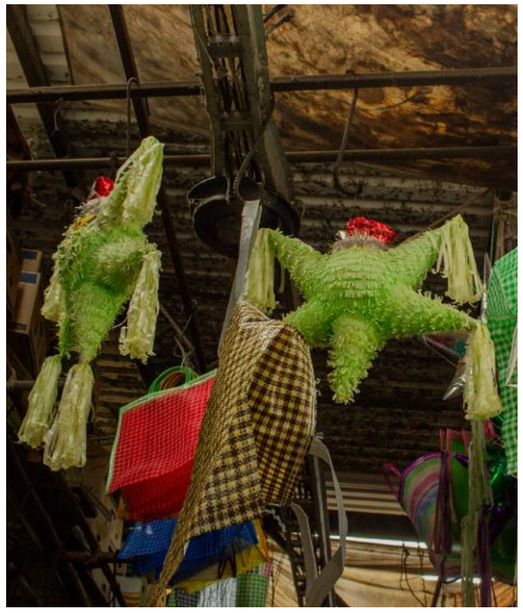
El mercado propone una forma específica de mirar, la atención se dirige hacia la mercancía, los recorridos, los intercambios y los cuerpos que circulan, los puestos, los anuncios y los productos construyen un campo visual que el cuerpo aprende a recorrer casi sin pensarlo, siguiendo aquello que necesita encontrar, mirar se vuelve una operación precisa; reconocer, elegir, avanzar, poco a poco, la mirada se ajusta a las necesidades del recorrido y todo lo que no participa de ellas comienza a quedar fuera de su atención. De la misma manera en que una cámara cierra su diafragma y reduce el encuadre, la mirada cotidiana también reduce su apertura: enfoca aquello que necesita y deja.

Esta forma de organizar lo visible también construye una idea de orden, cada elemento ocupa un lugar determinado y adquiere sentido de acuerdo con la función que desempeña dentro de la estructura que lo contiene, la mirada participa de este orden al reconocer aquello que corresponde al recorrido y descartar aquello que no

resulta necesario para cumplirlo. En *El aroma del tiempo*, Byung-Chul Han plantea una relación entre percepción, orden y sentido:

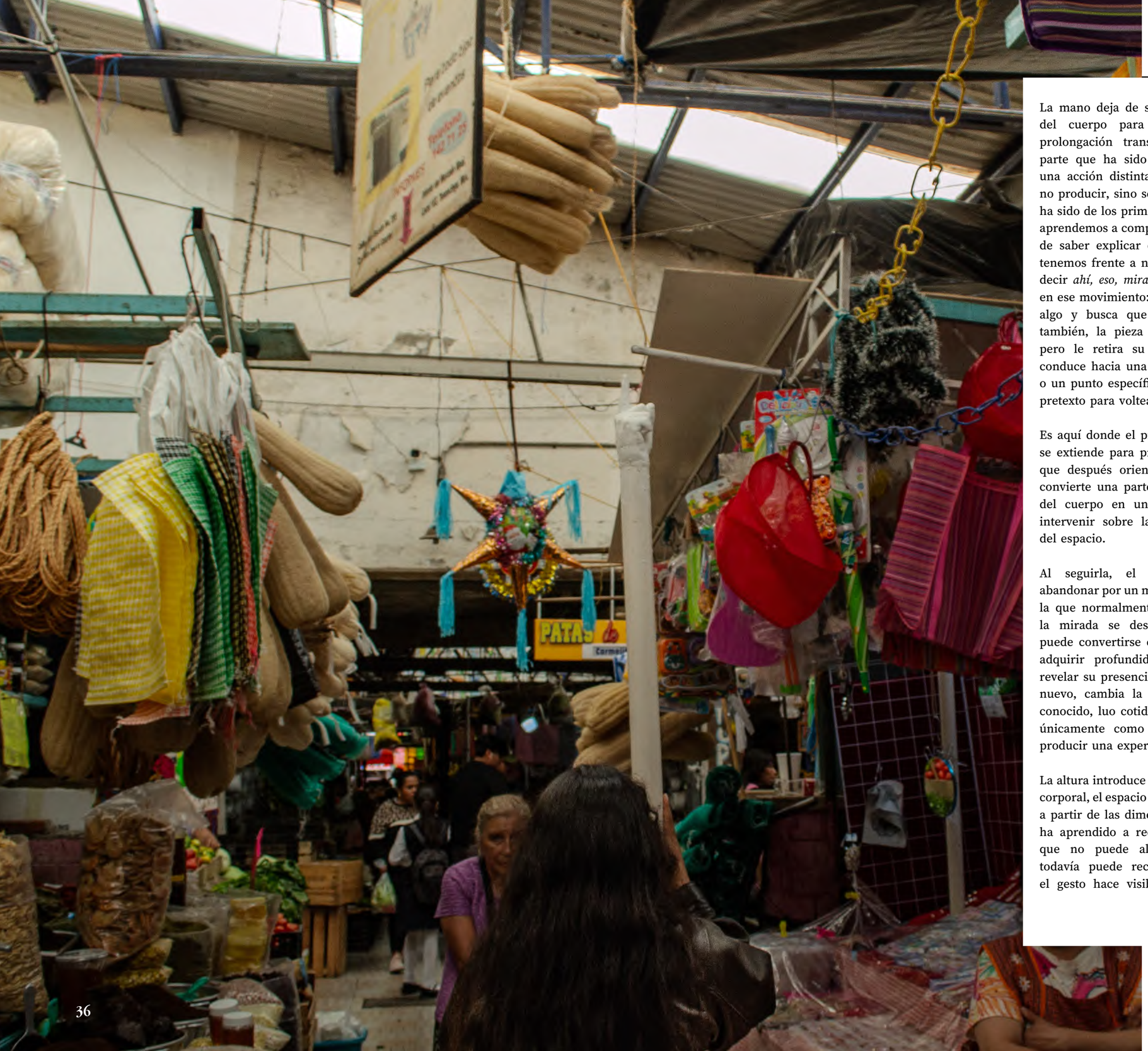
> *El mundo se puede leer como una imagen. Solo es necesario dejar vagar la vista aquí y allá, para descubrir el sentido, el orden razonable que surge de esta. Todo ocupa su lugar, es decir, tiene su significado en un orden (cosmos) que encaja perfectamente. Si una cosa se aparta de su lugar, es devuelta a su sitio. El tiempo la guía. Es orden. Es justicia. Si alguien mueve las cosas de manera arbitraria, muere.*
>
> *(Han, 2025, p. 29).*

La reflexión de Han permite pensar el mercado como una estructura donde la percepción también participa de un orden establecido, no sólo los objetos se encuentran en una ubicación determinada; el cuerpo aprende a reconocer qué debe mirar, hacia dónde debe desplazarse y qué información resulta necesaria para continuar, la mirada se convierte de esta manera en una herramienta que contribuye a conservar ese orden, seleccionando constantemente aquello que corresponde a la función del espacio.



Por encima de esa línea de atención existe otra cosa, algo que casi no se mira, cajas, bolsas, estructuras, mercancías suspendidas y otros elementos propios de la actividad cotidiana permanecen en las alturas, desplazados de la circulación principal, no han desaparecido del espacio; simplemente han quedado fuera de la necesidad de observar, la obra parte de esta condición para introducir una alteración mínima: una mano de yeso, réplica de la propia mano, se eleva mediante un tubo de PVC de dos metros hasta llevar el dedo índice por encima de la altura habitual de los ojos, el cuerpo se prolonga más allá de sus propias dimensiones, se desdobla y adquiere una nueva posibilidad de señalar.





Ana Laura Peñaloza Nieves

La mano deja de ser una representación del cuerpo para convertirse en una prolongación transformada de él, una parte que ha sido elevada para realizar una acción distinta: no tocar, no tomar, no producir, sino señalar. Una acción que ha sido de los primeros gestos con los que aprendemos a compartir la atención, antes de saber explicar completamente lo que tenemos frente a nosotros, el dedo puede decir *ahí, eso, mira*, existe algo elemental en ese movimiento: una persona descubre algo y busca que otra persona lo vea también, la pieza recupera esta acción, pero le retira su destino, la señal no conduce hacia una mercancía, una salida o un punto específico; se convierte en un pretexto para voltear hacia arriba.

Es aquí donde el propio cuerpo es el que se extiende para producir una indicación que después orientará a otros, la pieza convierte una parte íntima y reconocible del cuerpo en un dispositivo capaz de intervenir sobre la percepción colectiva del espacio.

Al seguirla, el individuo tiene que abandonar por un momento la altura desde la que normalmente recorre el mercado, la mirada se desplaza, una estructura puede convertirse en una línea, un vacío adquirir profundidad, una acumulación revelar su presencia, no aparece un lugar nuevo, cambia la relación con el lugar conocido, luo cotidiano deja de funcionar únicamente como fondo y comienza a producir una experiencia.

La altura introduce también una condición corporal, el espacio público está construido a partir de las dimensiones que el cuerpo ha aprendido a reconocer y recorrer, lo que no puede alcanzarse básicamente todavía puede recorrerse con los ojos, el gesto hace visible que la percepción también tiene límites construidos y que modificar la posición del puede ampliar, aunque sea momentáneamente, aquello que puede experimentar.

Esta relación entre el gesto y la dirección de la mirada encuentra un antecedente en la composición pictórica, en *La crucifixión de San Pedro*, Caravaggio utiliza las diagonales de los cuerpos y de la cruz para conducir la mirada a través de la escena, la composición no sólo muestra, también establece un recorrido para quien observa, el dedo índice cumple aquí una función cercana: se convierte en una línea dentro del espacio y propone una dirección visual que antes no existía, la mano introduce una nueva diagonal en el mercado y, al hacerlo, modifica temporalmente la relación entre sus elementos.

La intervención adquiere su sentido precisamente porque no responde a una función inmediata, no detiene el mercado ni modifica sus intercambios, pero al desobedecer la estructura que organiza la mirada, transforma la manera en que el espacio es percibido, el cuerpo automatizado encuentra una interrupción mínima y, durante ese instante, deja de responder únicamente a las instrucciones del recorrido, la ciudad permanece esencialmente en el mismo lugar, pero la percepción la reorganiza; aquello que cambia no es la estructura material del mercado, sino la posición desde la cual el cuerpo decide experimentarla.

Esta interrupción también permite pensar el acto de mirar desde la idea de contemplación, la mirada cotidiana está sometida a una economía del tiempo: observar debe conducir a una decisión, reconocer debe avanzar permitir y detenerse puede significar perder tiempo dentro de un sistema organizado alrededor de la productividad, Byung-Chul Han plantea esta tensión al señalar:

> *Cuando se pierde todo momento contemplativo, la vida queda reducida al trabajo, a un mero oficio. El detenimiento contemplativo interrumpe cualquier tiempo que sea trabajo: 'werc und gerwerbe in der zit und bloz sin des selben'. La vita contemplativa eleva al propio tiempo.*
>
> *(Han, 2025, p. 159).*

El detenimiento contemplativo permite comprender la acción desde otro lugar, detener la mirada no significa abandonar el funcionamiento del mercado, sino suspender momentáneamente la obligación de que toda percepción tenga un propósito, el cuerpo permanece ante algo sin convertirlo inmediatamente en información, dirección o utilidad, el tiempo dedicado a observar deja de ser un intervalo vacío dentro del recorrido y adquiere la posibilidad de convertirse en una forma distinta de experiencia.

Desde esta perspectiva, la acción puede entenderse como una forma de desobediencia visual, no busca negar el funcionamiento del mercado ni oponerse directamente a sus dinámicas, sino abrir un intervalo dentro de ellas, la mano aquello señala que no necesita ser señalado, propone una dirección que no conduzca hacia una finalidad y produzca una acción cuyo valor reside precisamente en no tener una utilidad inmediata.





Mirar puede recuperar otra dimensión: no servir para llegar, no una buscar respuesta, no seleccionar lo necesario, simplemente permanecer unos segundos frente a algo que no había requerido nuestra atención, en esa pausa, la mirada deja de ser una herramienta del recorrido y vuelve a ser una forma de relación con el espacio.

La mano no necesita decir qué hay arriba, su función termina en el momento en que alguien decide seguirla, mirar hacia arriba no consiste únicamente en cambiar la dirección de los ojos, sino en modificar la posición desde la que se habita un lugar, en ese pequeño desplazamiento, mirar deja de ser una respuesta automática a lo que el espacio solicita y se convierte en una decisión: permanecer un poco más, atender aquello que no era necesario y permitir que un lugar conocido vuelva a producir una experiencia



Desbacheando

2026
Escultura, instalación, registro de territorio

Ver más

En un primer momento las calles se conocen a través de sus nombres, sus sentidos, aquello que contienen y aquello a lo que nos llevan, sin embargo, se re-conocen mediante las interacciones con los cuerpos. A partir del re-conocimiento entendemos de qué manera se lleva a cabo el movimiento durante los recorridos, lo que permite identificar obstáculos que de alguna manera "entorpecen" la ruta.

El bache pertenece a esa experiencia e introduce una alteración que el cuerpo debe reconocer, entonces, la calle deja de ser únicamente el soporte del desplazamiento y comienza a hacerse presente: gracias a estos obstáculos el paso cambia, la velocidad disminuye, el cuerpo rodea, salta o aprende a atravesar aquello que antes no estaba ahí, con el tiempo, esa respuesta deja de ser consciente, el cuerpo memoriza las fallas del camino y desarrolla una relación particular con ellas.

Ana Laura Peñaloza Nieves

Habitar un territorio deteriorado implica entonces conocerlo también desde aquello que ha dejado de funcionar, el bache adquiere una dimensión que excede su condición física porque modifica las relaciones que se producen entre el cuerpo y el lugar, Michel de Certeau entiende el espacio precisamente como algo que se construye mediante las prácticas que lo recorren; no existe únicamente como una estructura determinada, sino que adquiere otras formas a través de los desplazamientos, las acciones y las experiencias que suceden en él, escribe:

Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también los repertorios de relaciones cambiantes que mantienen unos con otros. Estos repertorios son innumerables, en un abanico que va de la instauración de un orden inmóvil y casi mineralógico (nada se mueve, salvo el discurso mismo que, como un travelling, recorre la panorámica) hasta la sucesividad acelerada de las acciones multiplicadoras de espacios (como en el género policiaco o en ciertos cuentos populares, aunque este frenesí espacializante está sin embargo circunscrito por el lugar textual.

(De Certeau, 2000, p. 130).

El bache forma parte de esa producción cotidiana del espacio porque modifica la manera en que un mismo lugar puede ser recorrido, su presencia hace que el cuerpo anticipe, recuerde y ajuste su movimiento; de esta manera, una falla material termina convirtiéndose también en una forma de conocimiento, la calle se re-conoce por las pequeñas modificaciones que el cuerpo ha aprendido a realizar para permanecer en ella.

En su forma queda inscrita la historia de esa transformación, el bache es el resultado visible de una superficie que se desgastó, se fracturó, cedió y permaneció así durante el tiempo suficiente para ser incorporada a la vida cotidiana, su existencia habla de la materia, pero también del tiempo y de la atención que se ha depositado, o dejado de depositar sobre un lugar, cada uno conserva, en cierta medida, la memoria de un deterioro que dejó de ser momentáneo para convertirse en parte del paisaje.

Esta dimensión resulta particularmente significativa cuando se observa dónde aparecen estas fallas, los baches recuperados para la "Desbacheando" provienen de zonas periféricas y lugares alejados del centro de Ocuilan, donde determinadas formas de deterioro pueden permanecer durante largos periodos sin recibir una intervención que las transforme, el tiempo de permanencia de una falla no es ajeno a las condiciones del territorio en el que aparece: aquello que puede ser corregido rápidamente en un lugar puede convertirse en una condición cotidiana en otro.





Esta lectura puede relacionarse con la *noción* de terrain vague desarrollada por Ignasi de Solà-Morales para referirse a espacios que quedan al margen de los circuitos y estructuras productivas de la ciudad, el autor considera que:

> *"Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que solo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. […] Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, solo olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana. Convirtiéndose en áreas simplemente des-habitadas, in-seguras, im-productivas."*
>
> *(De Solà-Morales, 1996, p. 37).*









Bajo esta lógica, el bache constituye por sí mismo un *terrain vague*, comparte con estos espacios una condición de marginalidad, no se trata de afirmar que las zonas donde fueron encontrados estén fuera de los circuitos, sino de observar cómo ciertas formas de deterioro pueden quedar fuera de la atención hasta incorporarse a la normalidad.

Desbacheando parte de esa normalización para tomar el bache como un "algo", el vacío que deja en la superficie funciona como un molde del territorio: conserva aquello que falta sin representar su ausencia, mediante el vaciado en yeso, ese negativo se transforma en positivo; lo hundido se eleva, la falta adquiere volumen y aquello que pertenecía al suelo puede desprenderse de él para convertirse en objeto, el proceso no pretende reconstruir la calle ni devolverle su continuidad, sino extraer la forma de aquello que la interrumpió.

Esta inversión transforma también la relación entre ausencia y presencia, el bache deja de estar bajo el recorrido y cambia su naturaleza para aparecer arriba, separado del suelo y disponible para ser observado, lo faltante se convierte en excedente la escultura no llena el vacío original: lo extrae y lo conserva, las piezas se convierten así en una especie de memoria material del espacio, una porción de territorio que abandona su lugar de origen sin dejar de hablar de él.



Al trasladar estas porciones de la periferia al centro, la pieza introduce una segunda transformación, al cambiar de contexto, adquieren una presencia nueva, la periferia entrega una falta y el centro recibe un excedente. Aquello que un territorio ya esta condicionado a experimentar a manera de ausencia, un nuevo territorio ahora lo incorpora como una presencia; este desplazamiento produce una sobrecompensación: el vacío se vuelve volumen y el deterioro se vuelve registro, se convierte en una presencia que reclama atención.

Desbacheando no busca solucionar aquello que registra, el vaciado no repara la calle ni devuelve al territorio lo que ha perdido, la operación se desarrolla bajo otra perspectiva: la posibilidad de entender el vacío, lo faltante, y reclamar una atención que la ausencia no reclama, el bache no es reparado porque la obra no pretende devolver las cosas a un estado anterior; lo que hace es desprender la falla de su origen y permitirle ocupar otro espacio.

Esta transformación encuentra una resonancia particular en la noción de rincón desarrollada por Gaston Bachelard, para el autor, el rincón constituye un espacio reducido donde la experiencia puede replegarse y quedar suspendida del mundo:

> *"En muchos aspectos, el rincón 'vivido' se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo. En el rincón no se habla consigo mismo. Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silencio de los pensamientos."*
>
> *(Gaston Bachelard, 2000, p. 128).*

El bache propone una tensión distinta, también es una pequeña interrupción dentro de una superficie mayor, pero en lugar de replegar la experiencia hacia el interior, abre una profundidad en aquello que parecía continuo, hace visible una dimensión del territorio que, mientras la superficie funciona correctamente, permanece prácticamente fuera de nuestra conciencia, al convertir ese vacío en volumen, la pieza invierte nuevamente su condición: aquello que estaba hundido emerge, aquello que pertenecía al fondo del recorrido aparece frente al cuerpo.

Entonces, la irregularidad también se habita: aprendiendo las grietas, reconociendo los desniveles, modificando el paso y haciendo del deterioro una parte del conocimiento cotidiano del espacio, el bache permanece como una pequeña forma de memoria; la escultura cambia únicamente la manera en que esa memoria radica, lo que alguna vez fue una falta se desprende del suelo y vuelve convertido en presencia, llevando consigo la forma de un territorio que aprendimos a recorrer precisamente porque algo en él dejó de funcionar.





Refugio

2026
Fotografía, archivo digital

Su presencia resulta extraña, remite inmediatamente al espacio doméstico: las banquetas, las ventanas o las azoteas donde la naturaleza continúa creciendo cuando el suelo ha dejado de estar disponible, sin embargo, deja de responder a la ciudad, el objeto cambia de sentido porque cambia el paisaje que lo rodea.

La maceta modifica también la presencia del cuerpo, dentro de ella la figura adquiere un contorno preciso; permanece, el vestido blanco concentra la mirada y vuelve al cuerpo una forma claramente habitable, fuera de la maceta ocurre lo contrario, los límites comienzan a dispersarse entre la corteza, la luz, las ramas y los troncos, el vestido deja de funcionar únicamente como un contraste y empieza a registrar el paisaje hasta hacer difícil distinguir dónde termina el cuerpo y dónde comienza el bosque.

No ocupa la maceta como quien busca esconderse, ni como quien reemplaza el lugar del árbol, el cuerpo se repliega hasta caber por completo dentro de ella, comienza a salir lentamente de sus límites, nunca termina de instalarse en un solo espacio, permanece entre el bosque y la maceta, como si ambos fueran territorios que todavía intentan reconocerse.

Esta relación puede pensarse desde la noción de especies compañeras propuesta por Donna J. Haraway, una categoría que permite desplazar la idea de una naturaleza separada del cuerpo humano y entender la existencia como una condición construida a través de relaciones, encuentros y dependencias. Para Haraway, “las especies compañeras dividen-con, inexorablemente” (Haraway, 2019, p. 36), pues los seres no existen de manera aislada, sino que se constituyen a través de los enredos que se mantienen con otros seres y con las condiciones materiales

que comparten. La relación entre el cuerpo, la maceta y el bosque parte precisamente de esta condición: ninguno de los tres elementos funciona de manera independiente dentro de la obra, cada uno modifica la lectura del otro y hace visible una forma distinta de permanecer.

Los troncos construyen nuevamente la escena, ya no aparecen únicamente como árboles derribados, permanecen sobre el suelo como cuerpos interrumpidos, conservan la memoria del crecimiento, aunque ese crecimiento haya sido detenido, en este contexto, el paisaje deja de ser un fondo para convertirse en la condición, en donde cada elemento adquiere sentido. El bosque no aparece como un lugar que pueda ser recuperado en su estado anterior, sino como un territorio que continúa existiendo después de una transformación que ya no puede deshacerse.

Es precisamente aquí donde la idea de recuperación parcial adquiere importancia. Haraway escribe:

> *Ante el implacable y exorbitante sufrimiento históricamente específico en los anudamientos de especies compañeras, no me interesa la reconciliación ni la restauración, más bien estoy profundamente comprometido con las posibilidades más modestas de la recuperación parcial y del mutuo entendimiento. Llamen a eso seguir con el problema.*
>
> *(Haraway, 2019, p. 32).*





La recuperación que plantea la obra tampoco consiste en reconstruir aquello que fue destruido ni en devolver al bosque una condición anterior, la maceta no sustituye el territorio perdido y el cuerpo no representa aquello que ha desaparecido, ambos aparecen como formas pequeñas de respuesta ante un espacio que ya ha sido transformado, una manera de permanecer dentro del problema sin resolverlo por completo
.
La maceta tampoco vuelve a ser únicamente un recipiente, su presencia señala el momento en que un territorio deja de ser suficiente para sostener la vida, el cuerpo establece entonces una relación distinta entre ambos espacios, no representa al árbol ni intenta sustituirlo, hace visible el vínculo entre dos formas de permanencia: la del bosque, que insiste en rebrotar sobre un territorio transformado, y la de la maceta, que conserva la vida cuando el suelo ya no puede hacerlo.

La figura del refugio aparece entonces no como un espacio capaz de proteger completamente, sino como una condición precaria desde la cual todavía es posible permanecer. Haraway plantea que una de las tareas frente a una tierra dañada consiste precisamente en “reconstituir refugios”, entendidos como espacios capaces de permitir la continuidad de diferentes formas de vida después de transformaciones profundas. Hacia el final del libro escribe:

> *Una manera de vivir y morir bien como bichos mortales en el Chthuluceno es unir fuerzas para reconstituir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica sólida y parcial, que debe incluir el luto por las pérdidas irreversibles.*

(Haraway, 2019, p. 156).



La maceta puede leerse desde esta condición: es un refugio porque contiene, pero también porque evidencia que aquello que contiene ya no encuentra las mismas condiciones fuera de ella, su pequeño volumen establece un límite dentro de un territorio que ha perdido parte de su capacidad para sostener la vida, el cuerpo ocupa ese límite y, al hacerlo, vuelve visible una experiencia que no pertenece exclusivamente a lo humano ni a lo vegetal: la necesidad de encontrar un lugar desde el cual continuar.

El vestido blanco acentúa esta relación, dentro de la maceta el cuerpo adquiere claridad y definición, parece encontrar un lugar donde permanecer; fuera de ella, la misma figura comienza a desvanecerse entre las texturas del bosque, la corteza, las ramas y los troncos, como si el paisaje absorbiera lentamente sus límites, el blanco no funciona únicamente como contraste cromático, también marca una diferencia entre dos condiciones de existencia: el cuerpo contenido y el cuerpo expuesto, aquello que encuentra un lugar y aquello que comienza a perderlo.



La maceta, el cuerpo y el bosque terminan compartiendo una misma condición sin volverse equivalentes, el bosque necesita recomponerse después de la pérdida, la maceta aparece como una estructura capaz de conservar la vida y el cuerpo se desplaza entre ambos, unas veces contenido como una semilla, otras extendidas como una raíz, estableciendo una continuidad que no pretende explicar el paisaje, sino permanecer dentro de él.

El refugio no aparece entonces como una solución frente a la pérdida, sino como una forma de hacer posible la permanencia cuando las condiciones que sostenían la vida han comenzado a desaparecer. La obra no busca restaurar el bosque ni devolverlo a un estado anterior, sino observar qué ocurre cuando el cuerpo, la naturaleza y los objetos que hemos construido para contenerla comienzan a compartir la misma necesidad: encontrar un lugar desde donde todavía sea posible seguir viviendo.



Conclusión

Hacernos conscientes de nuestros hábitos, de los objetos que utilizamos y de las conexiones sociales que desarrollamos, nos da la oportunidad de plantearnos nuevas maneras de relacionarnos y nos permiten acceder a planos que antes no existían para nuestros sentidos, además nos dan la posibilidad de plantear nuevas formas de habitar. A través de esta nueva apertura podemos plantear nuevas prácticas dentro de lo cotidiano y fuera de él.

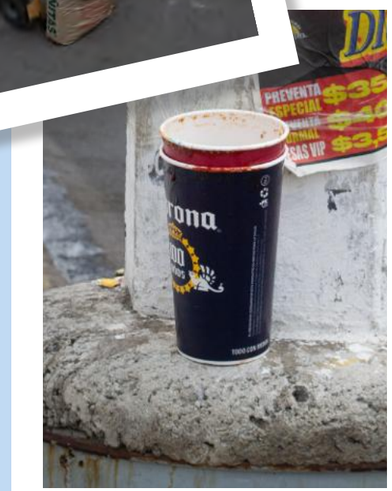
Consideramos importante entonces la reconfiguración de dichas prácticas en pro de la producción creativa y poner en tensión viejas relaciones para dar apertura a juegos, nuevos vínculos y procesos que salen de la norma para conseguir expresiones artísticas que generen nuevas formas de percepción.

La materia, la textura, los patrones, los comportamientos que rompen la normativa de los espacios urbanos se convierten en herramientas potentes y dan paso a esta ampliación de la percepción.

Finalmente, entendemos que el conocimiento artístico puede ser tan amplio como las posibilidades de nuevas propuestas de existencias cotidianas que se pongan en práctica dónde sea y en el momento que sea.











Bibliografía

1. Bachelard, G. (2000). La poética del espacio (E. de Champourcín, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

2. De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

3. Haraway, D. (2019). Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno. Bilbao: Consonni.

4. Han, B. C. (2015). El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse. Herder Editorial.

5. Pallasmaa, J. (2016). Habitar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

6. Solá-Morales, I. de (2002). Terrain vague. En X. Costa e I. de Solá-Morales (Eds.), Territorios (pp. 181–195). Editorial Gustavo Gili.

Referentes visuales

- Tres Art Collective. Chicle y pega 2013
- Eddie Martínez. Half Stepping hot stepper 2016
- Sebastián Bayo. Utopía prohibido El paso 2025
- Greg Goya. Arte rápido 2022
- Alec Soth
- Christo y Jeanne-Claude. El Reichstag envuelto 1995
- Alÿs Francis. Paradox of Praxis 1 1997
- Abramović, Marina y Ulay. Los amantes: La caminata por la Gran Muralla 1988













Este documento se termino de imprimir en la Ciudad de Toluca, Estado de México, en el mes de septiembre del año 2026, con un tiraje de 3 ejemplares.

El diseño editorial fue realizado por Diana Salinas

