

00225
14



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La experiencia estética como una manera de conocer al mundo
(una investigación plástica)”**

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

ANA GABRIELA LABASTIDA ESCALANTE

Director de Tesis: Mto. Francisco Quesada.

México, D.F. 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



DEPTO. DE BIBLIOTECA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con mucho amor, para mis padres Julio y Paty, y mi hermana Ale, en agradecimiento a nuestra vida juntos y a las fantásticas posibilidades que han construido para mi. A tous ses moments magiques et à tout ses moments où le ciel parut proche, mais nous a pas tombé sur la tête!

y

For Drew, with **all** my heart, in honor of the ending of our four year journey and it's heroic moments. May this be a **loving** offering for **you**, in our new glorious adventure!

Muchas gracias:

A mi papá Julio, por fomentar y cuidar de mi educación a lo largo de mi vida.

A mi mamá Paty, por su ayuda amorosa, paciente e incondicional en múltiples etapas de esta tesis y en el desarrollo de mi vocación artística.

A mi hermana Ale, quien discutió y transcribió conmigo muchas partes de este trabajo, además de cuidarme y ayudarme innumerables veces durante el proceso de su creación.

A Drew, por su apoyo y fé completos en mi y en el proyecto, por su humor y cariño que me salvaron en momentos difíciles de todo tipo.

A Lidia Fernández, cuya ayuda y cuidado no solo me permitió escribir esta tesis, sino vivir mi vida cotidiana en medio de una dura crisis de salud.

A Francisco Quesada, Paty Soriano, Luis Argudin y mis compañeros, Felipe Zuñiga, Andrés Almeida y Verónica Sahagun, cuyo compromiso y amor por el arte me permitieron encontrar el mio.

A Lourdes Almeida, con mucho cariño y gratitud, por su generosísima y talentosa ayuda en el registro fotográfico de mi trabajo, (todas las fotos que aparecen aquí, a excepción de las fotos de "Mente", son de ella).

A Edith Quijano, por su paciente y entusiasta ayuda al transcribir este trabajo.

A Yanin y Neylu, mis hermanas de corazón, que con tanto cariño han apoyado mi desarrollo artístico.

Con cariño, para toda mi familia y amigos, en especial mis abuelos Javier y Mimi, por su amorosa presencia en mi vida.

INDICE

Introducción		5
Capítulo I	Acerca de la naturaleza humana	8
Capítulo II	Una versión del mundo	13
Capítulo III	La forma viva	20
Capítulo IV	Descubriendo un proceso de trabajo	32
Conclusiones		52
Bibliografía		57

INTRODUCCION

*To attend to the moment
is to attend to eternity.*

*To attend to the part
is to attend to the whole.*

*To attend to Reality
is to live constructively¹.*

Pirke Avot

La intención al escribir esta tesis fue atender las preguntas que se me presentaron al terminar mis estudios e iniciar mi carrera profesional. Eran preguntas que ya habían sido abordadas y discutidas de diferentes maneras, pero que yo no había asimilado realmente. Esta tesis tiene ese objetivo: estructurar aquellas ideas que me parecen esenciales para la práctica artística y que además corresponden a mis intereses personales. Esto me pareció, serviría de una base robusta y flexible sobre la cual construir mi investigación plástica.

¹ " Atender el momento es atender a la eternidad. Atender a la parte es atender al todo. Atender a la Realidad es vivir constructivamente." Pirke Avot. Durgananda, Swami, *The Heart of Meditation pathways to a deeper experience*, ed SYDA FOUNDATION, p. 215.

¿Qué es el arte? ¿Cuál es su importancia en el ámbito social, del espectador y del creador? ¿Qué es una obra de arte? ¿Cómo se construye? ¿En qué consiste la practica artística? ¿Cuál es la disciplina de un artista? ¿Qué es la experiencia estética y cual es su importancia? ¿Cuál es la relación de estos fenómenos entre ellos y con nuestra percepción del mundo? Estas son algunas de las amplias preguntas que me propuse revisar desde mi propia experiencia y las teorías con las que me siento afin. La idea es hacer un primer acercamiento que yo pueda seguir desarrollando con el transcurso del tiempo. El resultado, es una tesis de consolidación y estructuración mas que de investigación. Encontraran que me baso en dos teóricos principalmente Friedrich Schiller² y Gregory Bateson³, ambos han sido muy relevantes para el descubrimiento y expresión de mis propios intereses, y ambos confrontan estas preguntas de manera apasionada, sincera y creativa. Sus teorías tienen la gran cualidad de que fueron planteadas a partir de la experiencia propia. Lograron teorizar acerca de su practica, lo que implica una una dinámica de asimilación y aprendizaje, que considero la razón de ser de mi propio proceso creativo. Esta es una de las razones por las que me gustan tanto, ambas teorías reflexionan acerca de lo que caracteriza a un ser humano desde la perspectiva del individuo, así uno puede aventurarse a comprobarlas en uno mismo. Escribir esta tesis fue una manera de hacerlo y espero que leerla sea otra.

² Friedrich Schiller nació en Alemania en 1759. Es considerado como uno de los más grandes poetas y dramaturgos de su país. Acerca de su obra podemos comentar que "sus tragedias tempranas tratan acerca de la opresión política y la tiranía de las convenciones sociales; sus obras tardías se preocupan por la libertad interior del alma que permite al hombre trascender las fragilidades del cuerpo y la presión de las condiciones materiales. En sus poemas reflexivos y tratados, Schiller busca mostrar como el arte puede ayudar al hombre a alcanzar una armonía interior y como, por medio de la "educación estética" del ciudadano individual , un orden social mas humano y feliz puede desarrollarse. Sus reflexiones sobre la estética se vinculan así con su sentir político e histórico..." Schiller fue un gran estudioso de las teorías de Immanuel Kant sobre las cuales basa sus propias reflexiones. Mantuvo también una íntima y larga correspondencia con Goethe que enriqueció el pensamiento literario de ambos.

"El pensamiento schilleriano ha sido llamado a veces escapista ..y a la vez ha sido también acusado de intentar presionar al arte hacia la moralidad o la reforma social. Ambas críticas son injustas. En ningún lado Schiller advoca un distanciamiento ascético o cobarde de la experiencia diaria; al contrario con atrevimiento enfrenta los problemas de la vida: la desintegración de la personalidad humana en una civilización altamente mecanizada; la pérdida de la libertad individual bajo formas de gobierno que promueven la conformidad. Ni niega la autonomía del arte: lejos de proponer una influencia directa del arte en la moral privada o asuntos públicos, insiste que su efecto solo puede ser a largo termino y como mediador." Algunas de sus obras son: Kabale and Liebe, The piccolomini and the death of Wallenstein, Mary Stuart, Willhem Tell, Don Carlos; en sus tratados filosóficos: Cartas sobre la educación estética del Hombre, La Gracia y la dignidad, entre otros. Su poema mas conocido sea tal vez "An die Freude" tomado por Beethoven para el movimiento coral de su novena sinfonía. (Encyclopaedia Britannica, macropaedia, volume 16, Helen Hemingway Benton Publisher 1973/1974, 15th edition , p 342-344).

Regreso a la cita con la que empieza esta introducción, " atender a la parte es atender al todo": conocerse a uno mismo es conocer la realidad. Cuando logramos esto vivimos "constructivamente". Esta tesis trata acerca de cómo el artista atiende al todo por medio de la parte y logra vivir constructivamente.

³ Gregory Bateson nació en 1904 en los EUA. " Hijo de un precursor de la genética, Bateson recorrió en su heterodoxa aventura intelectual los campos de la biología, la antropología, la cibernética, la teoría de la comunicación, hasta desembocar en su "ecología del espíritu". Tenía por meta superar en una síntesis grandiosa las falsas dicotomías que aun hoy empantanaban el pensamiento occidental. Inspirado en el concepto de "realimentación" de Wiener, trató de captar los estados oscilatorios (estabilidad y cambio) de los sistemas complejos, proponiendo deslumbrantes concepciones acerca del comportamiento lucido de los animales y los hombres. Sus estudios sobre el proceso de comunicación de los delfines le dieron vasto renombre, y su modelo del "doble vínculo" fue un aporte determinante en la teoría de la esquizofrenia y el hito fundamental de la moderna terapia de familia. Desencantado de la investigación experimental, dedicó la última década de su vida a crear modelos teóricos del arte primitivo, el alcoholismo, el trance y la evolución de las especies. Filósofo que se movía con igual soltura en múltiples disciplinas y culturas, Bateson fue atraído desde los comienzos de su carrera **por los esquemas intuitivos capaces de perforar las divisiones tradicionales del saber.** ("Comparto este interés con Bateson y propongo que la práctica artística es uno de estos esquemas intuitivos de conocer, los siguientes capítulos explicaran esta idea en más detalle). " Debemos suponer" aseguraba, "que la misma clase de leyes opera en la estructura del cristal y en la estructura de la sociedad". Su teoría de la forma se fue convirtiendo en un vuelco idealista al que no fueron ajenos sus dos grandes ídolos literarios, William Blake y Samuel Butler- en una teoría sobre la evolución de los agregados de ideas llamados "espíritus".... Si queremos vivir en armonía con los demás seres vivos del planeta, nos dice, debemos aprender a pensar como piensa la naturaleza. El pensamiento cuantitativo occidental es en verdad contrario al orden natural. Y " en la medida en que somos un proceso espiritual, debemos suponer que el mundo natural ha de mostrar idénticas características que la espiritualidad". (Bateson Gregory. *Espiritu y Naturaleza*, Amorrurtu editores).

CAPÍTULO I

ACERCA DE LA NATURALEZA HUMANA

“¿Qué pauta conecta al cangrejo con la langosta y a la orquídea con el narciso y a los cuatro conmigo? ¿Y a mí contigo? ¿Y a nosotros seis con la ameba y con el esquizofrénico retardado, en la otra?...”

... Cuando digo “estético”, quiero decir sensible a la pauta que conecta.”

Gregory Bateson

Esta tesis “ha sido edificada en la opinión de que somos parte de un mundo viviente”.¹ En este mundo todos tenemos un papel único e importante, ya que participamos activamente en la existencia y armonía de este planeta. A semejanza de una orquesta, el mundo viviente crea una unidad a través de cada una de nuestras vidas. ¿Cuál es la naturaleza del mundo viviente que permite la plenitud de ambos? La cita con la que empieza este capítulo la denomina *la pauta que conecta*.

“La pauta que conecta es una metapauta. Es una pauta de pautas. ... hemos sido adiestrados para pensar en las pautas a excepción de la música como cosas fijas. Eso es más cómodo y sencillo, pero desde luego, carece de sentido. En verdad, para comenzar a pensar a cerca de la pauta que conecta lo correcto es considerarla primordialmente (cualquiera que sea el significado de esta palabra) como una danza de partes interactuantes y sólo secundariamente fijada por diversas clases de límites físicos y por los límites que imponen de manera característica los organismos.”²

¹ Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrurtu editores, p. 28. Tomo esta frase de Gregory Bateson como inicio para esta investigación, por su capacidad de sentar sencilla e incisivamente la premisa de la cual está formulada esta tesis.

² *Ibid.* p. 23.

Nosotros hemos sido educados a pensar en las grandes estructuras como algo fijo y por lo tanto pensamos que el proceso de mantenerlas tiene que ver con evitar todo movimiento. En esta tesis parto de la propuesta de que están en un estado de equilibrio cíclico, flexible y atento. Mi investigación tratará de inspirarse en las maneras concretas en las que la pauta que conecta se expresa, para explicar la naturaleza e importancia del Arte. (Los dos primeros capítulos están dedicados a desarrollar este aspecto).

Un buen punto de partida para entender la noción de pautas es nuestro propio cuerpo. En medicina, la vida es definida como el mantenimiento de nuestros signos vitales dentro de un cierto rango, aunados a un estado de conciencia. Nuestro cuerpo asegura el latir constante de nuestro corazón, regula la entrada y salida de aire a nuestro organismo y transforma alimento en estructuras fisiológicas capaces de comunicar pensamientos y sentimientos. El estado de la vida es un constante esfuerzo de creación y renovación, que en el aspecto físico radica en mantener el juego de estos movimientos dentro de un cierto límite. Lo mismo podemos observar en la forma en que funcionan otros cuerpos de diferentes especies e incluso en la manera en la que funciona la biosfera: la clave es mantener conectados y unificados diferentes patrones de juego (o pautas), por medio de relaciones que sean a la vez flexibles y estables.

Pienso que un tipo de danza similar existe en nuestra vida personal y social. El equilibrio en ellas es tan esencial para nosotros y nuestra sociedad, como el equilibrio entre las especies, la temperatura y la atmósfera lo es para los seres vivos y el planeta. Desde esta perspectiva y considerando que esta tesis tiene como objeto el estudio de la naturaleza del Arte y del papel del artista, propongo que es al interior del hombre que podremos comprender ambas: cómo vivir en equilibrio con la pauta que conecta y cuál es la naturaleza e importancia de la experiencia estética.

Como seres humanos tenemos un medio ambiente externo en el que vivimos y actuamos, y un medio ambiente interno. Al igual que el externo tiene muchos paisajes, temperaturas y climas. La palabra "medio ambiente" define muy bien la complejidad de nuestra experiencia interna, al referirse al mismo tiempo a nociones de sistema como a nociones de lo viviente.

Si observamos nuestro medio ambiente interior descubriremos aspectos de él que son similares a sistemas: estructuras de relaciones. Los conceptos e ideas tienen vínculos muy cercanos con ciertos recuerdos, imágenes, sentimientos y sensaciones. Estas relaciones existen en muchos niveles: personal, social, intelectual, emocional e inconsciente. Estas relaciones son multidireccionales, un recuerdo nos lleva a una idea, a una sensación, sentimiento, etc. Por medio

de estudios se ha descubierto que mantener activas todas estas relaciones es la mejor manera de proteger la memoria hasta avanzada edad. Ejercitando la memoria para que sea ágil y pueda utilizar su aspecto sensorial, intelectual y emocional, mantenemos vivos los accesos a un mismo objeto por varias rutas.

La manera en la que experimentamos un mismo objeto varía mucho según la circunstancia. Los recuerdos, imágenes, sentimientos y sensaciones no aparecen en forma lineal y ordenada. Los experimentamos a veces como una intuición, una imagen, una voz, un olor o cualquier combinación de estas: las posibilidades son infinitas. En nuestro medio ambiente interno participa el aspecto imprevisible de nuestra naturaleza como seres vivos.

Otro nombre para este medio ambiente interno es "mente". La mente es aquel aspecto de la pauta que conecta que se manifiesta como la biosfera de nuestra psique interna. Una de las características de la mente es vincular lo interior con lo exterior, busca formas por medio de las cuales relacionarse con el mundo. A estos anhelos de la mente les llamaré "impulso sensible" e "impulso formal",³ (aunque se refieren a dos ámbitos diferentes, los dos impulsos comparten la misma fuerza y son en realidad un solo anhelo).⁴

El impulso sensible corresponde a nuestro aspecto físico, a nuestro cuerpo, sus necesidades y sus sentidos, nos permite ser receptivos al mundo y es a través de él que lo gozamos. El impulso formal corresponde a la razón, al mundo abstracto e intangible, al mundo de los conceptos, ideas y sistemas. Ambos impulsos son esenciales para nosotros.

Cada impulso se enfoca en un aspecto de nuestra realidad, es útil e importante aprender a distinguir sus objetos de atención. El impulso sensible es aquella parte de nuestra mente cuyo objeto es el mundo exterior, por objeto me refiero a todo aquello que puede ser experimentado por medio de los sentidos, por ejemplo: la luz del día, el sabor de la comida, un abrazo. Es todo aquello que abarca nuestra individualidad y nuestros sentimientos. El impulso formal es el

³ Términos y teoría creados por Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, ed. Anthropos, p. 211-253.

⁴ Hemos sido educados a pensar en nuestra razón y en nuestros sentimientos como opuestos. Esta parte del capítulo está dedicada a explicar cómo esto es una confusión:

"La polaridad del sentimiento y la forma es en sí misma un problema; ya que la relación de los dos "polos" no es en realidad una relación polar, es decir, una relación de positivo y negativo, pues el sentimiento y la forma no son complementos lógicos. Están asociados simplemente con cada uno de los opuestos negativos del otro. El sentimiento está asociado con la espontaneidad, la espontaneidad con la informalidad o indiferencia a la forma y así (por un pensamiento descuidado) con la ausencia de forma. Por otro lado, la forma connota formalidad, regulación y por lo mismo, represión del sentimiento y (por la misma falta de cuidado del pensamiento) ausencia de sentimiento." Langer K. Susanne, *Sentimiento y forma*, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, p. 37.

deseo de ir más allá de esa individualidad. Se manifiesta en nuestra búsqueda por un orden, o sea, su objeto es la pauta que conecta. En este sentido, los impulsos existen en diferentes "tipos lógicos"⁵ el uno del otro, parecido a la relación que tiene un mapa con un territorio y la relación que tiene esta teoría con cada uno de nosotros.

Los desequilibrios que se generan en nuestra mente se originan cuando predomina dentro de nosotros, el interés por uno de los objetos de estos dos impulsos. Aunque cada mente está conformada de manera única, los sentimientos que experimentamos al sufrir este tipo de desequilibrios son muy similares. Cuando estos impulsos no están satisfechos, o sea, deleitándose en su objeto, suelen ser el origen de toda suerte de agitaciones y malestares. Cuando nos advocamos a deleitarnos sin medida en los objetos de los sentidos, nos hayamos bajo el dominio del impulso sensible. En este estado somos incapaces de pensar más allá de nuestra propia individualidad, la expresión de nuestro impulso formal es inexistente. Cuando nos dedicamos principalmente a pensar y a estructurar el universo, nos volvemos poco a poco fríos y distantes con nosotros mismos y los demás. Los detalles afectivos y cotidianos nos parecen insignificantes en comparación con nuestros descubrimientos. Una parte esencial de nosotros se siente deprivada y aislada. Nos encontramos fascinados por el impulso formal y subvaloramos al impulso sensible.

La armonía natural de la mente se expresa cuando es libre tanto de sus pasiones como de sus conceptos. La mente puede ser libre de sus pasiones al no existir éstas en ella o al haber alcanzado una unión entre ellas,⁶ en donde ambos impulsos de nuestra humanidad se encuentran satisfechos. Esta tesis se enfoca en esta última estrategia.

La armonía de la mente es un estado de unidad. Al encontrarse ambos impulsos con el objeto de su anhelo, la agitación cesa y se transforma en un equilibrio vibrante y dinámico. ¿Cuál es el objeto que satisface ambos impulsos? Este objeto es la belleza.⁷ La belleza puede ser percibida a la vez por la razón y por los sentidos, al lograr esto posibilita una atención conjunta y libre de las fuerzas de la mente. Le llamamos a este proceso 'experiencia estética' y 'arte' a la construcción de formas que contengan esa posibilidad.

⁵ "Tipos lógicos: se impone dar aquí una serie de ejemplos: 1. El nombre no es la cosa nombrada sino que e pertenece a un tipo lógico diferente, superior al de la cosa nombrada. 2. La clase es de un tipo lógico superior que el de los miembros que la integran... 4. La palabra "junco" es del mismo tipo lógico que "arbusto" o "árbol". No es el nombre de una especie o genero de plantas, sino el de una clase de plantas cuyos miembros comparten un determinado estilo de crecimiento y disseminación. 5. "Aceleración" es de tipo lógico superior a "velocidad"." Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrurtu editores, p. 245.

⁶ "Los platillos de una balanza se equilibran cuando están vacíos; pero también cuando contienen pesos iguales". Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, editorial Anthropos, p. 283.

⁷ Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, editorial Anthropos, p. 231.

Esta experiencia es importante ya que permite que la conciencia del individuo se encuentre libre de la cohesión de los impulsos, y pueda percibirse a sí mismo y al mundo sin ser influenciado por los deseos constantes de los sentidos y la razón, este estado es como una *nada*, un *vacío*. Por medio de este *vacío*, logra trascender su individualidad al mismo tiempo que la percibe con clara intensidad. Apoyando a cada individuo para que desarrolle su capacidad estética, fomentamos una sociedad consciente de que la totalidad y la vida personal de cada uno deben ser considerados como esenciales. Esto permite construir una moral sana. Con esto no quiero decir que la belleza y el arte nos transformen en entes morales (de hecho este no es su objetivo), son un detonador que nos puede ayudar a dar un brinco de un estado pasivo a uno activo. Nos ayudan a tomar conciencia de nuestra libertad y de la voluntad que tenemos para ejercerla.⁸ Este momento de elección y esfuerzo caracteriza nuestra humanidad.⁹

⁸ "Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser." Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, editorial Anthropos, p.289-291.

⁹ "Pues aunque la belleza solo hace posible la humanidad, y deja después a cargo de nuestra voluntad libre hasta que punto queremos realizar esa humanidad, actúa entonces del mismo modo que nuestra creadora original, la naturaleza, que no nos otorgo otra cosa que la disposición hacia la humanidad, pero dejando la aplicación de la misma en manos de nuestra propia voluntad." Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, editorial Anthropos, p. 293.



Medusa (*Biodiversity. The Fragile Web, National Geographic, Washington DC, Vol 195, No 2: Feb 1999, p 97.*)

"...En general, lo que se reflejaba en los fenómenos naturales no eran los aspectos más burdos y simples, más animales y primitivos de la especie humana. La naturaleza refleja, en cambio, los aspectos más complejos de la gente, los estéticos, los intrincados, los refinados. Lo que yo estaba reconociendo allí, del otro lado del espejo, en la "naturaleza", no era mi codicia, mis intenciones utilitarias, mi "animalidad", los llamados "instintos" etc. Sino que estaba viendo las raíces de la simetría humana, de la belleza y la fealdad, de la estética, de la propia condición viva del ser humano y su pequeña cuota de sabiduría. La sabiduría, la gracia corporal del ser humano, y aún su hábito de fabricar objetos hermosos son tan animales como su crueldad. Después de todo la palabra "animal" significa "dotado de espíritu" (animus).¹

Gregory Bateson

¹ Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*, Amorrurtu editores, p. 15.

Esta cita toca uno de los paradigmas estructurales de la cultura occidental que me interesa reconsiderar y replantear: la separación entre el hombre y su medio ambiente. Al identificar a la naturaleza con nuestras actitudes e instintos más burdos y primitivos, fue natural que buscáramos definir nuestra humanidad distanciándonos de nuestro medio ambiente. Esta definición ha dirigido nuestra forma de vida y nuestra manera de ver al mundo. Bateson dice que esta separación está basada en una observación incompleta de los fenómenos naturales y plantea que estos no reflejan únicamente cualidades animales y simples, sino también aspectos sutiles, elaborados e íntimos. Me interesan dos ideas en esta cita, la primera es que la naturaleza tiene la cualidad de reflejar y que por lo tanto es una manera de conocernos, la segunda es que la naturaleza refleja aspectos que nos definen como especie. Estas ideas abren nuevas maneras para entender y conocer al mundo, por lo tanto nuevos ámbitos de investigación y formas de investigar. Este capítulo busca explorar a la sensibilidad estética como un método de investigar y conocer a la pauta que conecta, que como ya mencionamos en el capítulo I, es la danza de partes interactuantes que conocemos como el universo.

La naturaleza de la Naturaleza: la Metapauta.

La pauta que conecta (o Metapauta) es una pauta móvil, conformada de pautas también móviles, que van desde las vidas individuales, los ecosistemas, los ciclos planetarios hasta los grandes ciclos galácticos y universales. Estos están en constante movimiento cada uno dentro de su propio patrón y tiempo, conteniendo y vinculándose simultáneamente con otros patrones. La pauta que conecta o Metapauta es el gran movimiento de todos estos movimientos juntos. En su aspecto estructural es como un fractal, en donde la parte es igual al todo. Bateson dice que la Naturaleza, que es la pauta de ecosistemas y fenómenos naturales que se autosostienen y conforman la vida en este planeta, refleja en su todo las cualidades de sus partes. Este es un ejemplo de su cualidad fractal: la parte es una manera de abordar el todo y aquí entra la importancia de la sensibilidad y experiencia estéticas.

Lo estético y la pauta que conecta.

Bateson define “estético” como “sensible a la pauta que conecta”, dice también que relacionarse estéticamente, es relacionarse empáticamente. Schiller dice, como ya vimos en el capítulo I, que la experiencia estética es aquella en la que existe un equilibrio dinámico en la mente, generado por la experiencia simultánea de lo sensible y lo formal. Existe una similitud entre la pauta que conecta y la experiencia estética, en ambas se reúnen y respetan los intereses de la parte y del todo. Desarrollar la sensibilidad estética es conocer-sentir con los

dos impulsos simultáneamente. Cuando podemos relacionarnos estéticamente con la pauta que conecta la percibimos de manera completa. La diferencia con cualquier otro tipo de acercamiento, es que la experiencia estética posibilita una conexión empática con el todo por medio de la parte, y esta es una manera radicalmente diferente de relacionarnos con la realidad. Es la posibilidad de una relación personal con el todo. Esto se da porque la sensibilidad estética es un "conocer-sentir" y no un "conocer" solo.

En el arte, la experiencia estética se posibilita por medio de una "forma viva". (La forma viva, que retomaremos mas adelante en el capítulo III, es una forma particular que es relevante tanto a los sentidos como a la razón y es otro nombre para todo aquello que llamamos bello). Las obras de arte son formas vivas. En ellas existe una armonía fascinante entre dos ámbitos que aparentar ser irreconciliables y que experimentamos como uno solo. En el capítulo I, explicamos a la experiencia estética como una experiencia de esta armonía. El artista construye sus formas vivas como una manera de externar sus propias percepciones de la realidad. Como las formas vivas contienen en sí mismas una estructura similar a la pauta que conecta, son un medio muy útil y eficiente de conocer y reflexionar acerca de relaciones complejas, multidimensionales, simultáneas y dinámicas propias de cualquier metapauta. Las formas vivas son también una danza de partes interactuantes.

Para la profesión artística apreciar la belleza y desarrollar una sensibilidad estética de la mente es esencial. Nos permite detectar y conocer las conexiones significativas en lo que observamos, y que después podremos replantear y estudiar por medio de la creación de obras. En cualquier otra disciplina la sensibilidad estética y la apreciación de la belleza participan como una parte integral del proceso de conocer y dialogar con el mundo. Les presento algunos ejemplos para ayudar a ilustrar estas ideas en diferentes ámbitos.

La Genética.

Entre las ciencias contemporáneas, la genética ocupa un lugar importante en nuestra vida. El impacto que está teniendo se debe a sus descubrimientos acerca de las pautas, en concreto del ADN. El ADN es un ejemplo elocuente de la versatilidad y universalidad que caracteriza a una forma "pautica". Contiene las características del individuo y de la especie, e incluso un registro evolutivo. Es un ejemplo de cómo una estructura es capaz de contener múltiples niveles que permiten relaciones complejas, multidimensionales, y dinámicas. El ADN es una estructura que ha sido utilizada por los seres vivos desde hace millones de años.

La Ecología.

La preocupación por el impacto que nuestra forma de vida tiene en nuestro medio ambiente, ha puesto a la ecología en la avanzada científica y social. Esto se debe a que estudia las grandes características y relaciones que compartimos con nuestro medio. Este estudio comprende retos ya que como especie estamos incluidos en él, y por esto es difícil tener una percepción total de su estructura. Sabemos que las transformaciones del medio ambiente han permitido o limitado el desarrollo de diferentes formas de vida. La presencia de organismos que requieren oxígeno para vivir (como nosotros) es consecuencia de una de esas grandes transformaciones. Hace aproximadamente 2 000 millones de años la atmósfera de nuestro planeta que estaba conformada principalmente por hidrógeno, empezó a ser "contaminada" por los procesos fotosintéticos de las plantas. Por medio de este proceso las plantas fueron poco a poco contaminando la atmósfera con oxígeno, creando un ambiente en donde pudieron crecer organismos nuevos. Los vínculos entre seres vivos posibilitan la diversidad de organismos y los cambios ambientales y evolutivos del planeta.

Las estrellas, la ciencia y el arte.

Lo estético y lo bello están relacionados con lo misterioso, al igual que lo científico. El interés por entender las conexiones ocultas es el motor de cualquier búsqueda. Al reconocer las pautas atómicas, corporales, planetarias y galácticas, las disciplinas se encuentran una y otra vez.² En la astrofísica por ejemplo, se estudia a los "universos-bebés" y a la "vida estelar". La creación de palabras o símbolos es una práctica estética que es necesaria para el proceso de conocer. El resultado son narrativas que contienen un valor estético además del informativo. En el siguiente párrafo enfatice ejemplos en donde las palabras forman "tensiones estéticas", que por su relación poco común y aparentemente paradójica pueden servir para la construcción de una obra de arte³, (por ejemplo: origen = a equilibrio entre fuerzas opuestas; muerte =transformaciones, etc).

² "Things derive their being and nature by mutual dependence and are nothing in themselves. Nagajuna, second century Buddhist Philosopher".

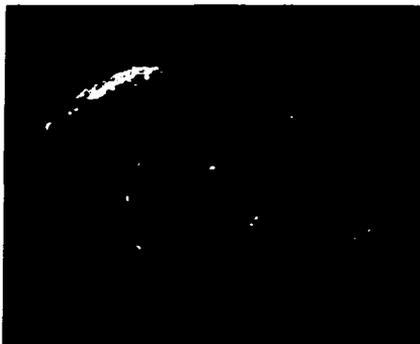
"An Elementary particle is not an independently existing, unanalyzable entity. It is, in essence, a set of relationships that reach outward to other things. H.P. Stapp, twentieth century physicist".

Las cosas derivan su existencia y naturaleza por dependencia mutua y son nada en sí mismas. Nagajuna, filosofo budista del Siglo II.

Una partícula Elemental no es una entidad no analizable que existe independientemente. Es en esencia, un conjunto de relaciones que se proyectar al exterior hacia otras cosas. H. P. Stapp, físico del Siglo XX. Una conciencia poderosa e importante dormita en estos descubrimientos [de la física moderna]: de los insospechados poderes de la mente para moldear la realidad, en lugar de lo opuesto. En este sentido la filosofía de la física se está volviendo indistinguible de la filosofía del Budismo, que es la filosofía de la iluminación. Gury Zukov, *The Dancing Wu Li Masters*. Schiller, David. *The little Zen Companion*, Workman Publishing Company, p. 232, 233 y 231.

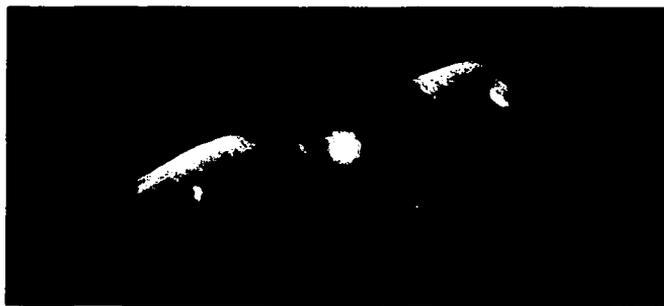
³ Este fenómeno se explicara con mas detalle en el capítulo III.

Se piensa que el **origen** de las estrellas tiene que ver con el **equilibrio** entre dos **fuerzas opuestas**, que sucede dentro de una gran condensación de gases de alta densidad. El **equilibrio** entre la fuerza de cohesión de la **gravedad** y la tendencia a la **irradiación**, debida a reacciones termonucleares al interior de la estrella, **se manifiesta como una luz intensa** que tiene la sorprendente capacidad de viajar por distancias indefinidas. Este **periodo de su vida dura** alrededor **de ocho mil millones de años**. Después tiene lugar otro proceso de **transformaciones** más rápidas que constituyen la **muerte** de la estrella, en las que **se convierte** en un **"gigante rojo"**, luego en una **"estrella que pulsa"**, después en una **"super-nova"** y finalmente en una **"enana blanca"**⁴. Las **partículas** que conformaron la **estrella** viajan largas distancias y existen teorías que dicen que estas partículas conformaron con el tiempo **organismos vivos**⁵.



" Las viejas estrellas no se desvanecen suavemente. En su lugar, hacen explotar dramáticamente sus capas externas, creando espectaculares fuegos celestiales... [Estas imágenes] muestran estrellas exhalando sus últimas respiraciones. Los astrónomos llaman a estos despliegues fluorescentes "nebulae planetaria"."

(Voit, Mark. Hubble Space telescope. New views of the universe, Harry n. Abrahams, Inc, Publishers in association with the Smithsonian Institute and the Space Telescope Science Institute, p 33.)



⁴ Maturana, Humberto y Francisco Varela, *El Arbol del Conocimiento*, ed Debate, p30-31.

⁵ Una explicación más detallada de este fenómeno viene en el libro: Barrow D., John. *Teorías del Todo*, España, ed. Crítica, 1994, p 113.

El poeta inglés Jo Shapcott escribió en relación con este descubrimiento: “Todo mi cuerpo/ha sido procesado/ por al menos una estrella...”⁶. Este es un pequeño ejemplo de como los fenómenos naturales y los descubrimientos científicos que nos los comunican contienen posibilidades estéticas.

Lucy.

Lucy fue una chimpancé que aprendió a usar el lenguaje de sordomudos más rico y amplio, el Ameslán. Su aprendizaje fue parte de una serie de estudios en las que se quiso enseñar a hablar a chimpancés. El Ameslán es un lenguaje que funciona por medio de gestos que representan ideas y que pueden ser re combinados para crear nuevos gestos. El usar este tipo de lenguaje permitió estudiar si los chimpancés tenían una capacidad comunicativa propia o si repetían mecánicamente los símbolos. Lucy, como otros chimpancés, combinaba su repertorio para hacer observaciones: “Así, de acuerdo con Lucy... una sandía es una “fruta-beber” o un “dulce-beber” y un rábano fuerte es una “comida-llorar-fuerte”. Y aunque se le había enseñado un gesto para “refrigerador” prefería proponer “abrir-comer-beber”⁷.

Las palabras de Lucy expresan la experiencia estética que tuvo de los objetos a la vez que su relación practica con ellos. Por ejemplo, la palabra “abrir-comer-beber” es muy cercana a nuestra experiencia cotidiana de lo que implica interactuar con un refrigerador. Sus palabras denotan como nos afectan estos objetos mas que lo que son en sí mismos. Esto tiene una similitud con el origen de nuestras propias palabras. Por ejemplo, “recordar”, viene del latín “recordis” que quiere decir “volver a pasar por el corazón”; “religión” del latín “reliquere” que quiere decir “lo que unifica”; o el mencionado antes “animal” del latín “animus” que quiere decir “dotado de espíritu”. En el origen de las palabras se encuentra una visión estética (sensible a la pauta que conecta), el nombre tiene la capacidad de comunicar la riqueza y profundidad de nuestra experiencia del mundo.

⁶ López Beltrán, Carlos. *Relojería de nubes, La Jornada Semanal*, supl. cult. de *La Jornada* (México D.F), 5 de noviembre de 2000, p 10.

⁷ Maturana, Humberto; Varela, Francisco. *El Árbol del Conocimiento*, editorial Debate pensamiento, p. 185.

El canto.

En el estudio de la vida de las plantas y los animales, la biología ha descubierto que existen formas sofisticadas y hermosas del habla, el gesto, el dibujo y el canto. El canto es como el padre del habla. Hace algunas décadas antes de la aparición del radio y la televisión, el canto y la música jugaban un papel activo en la vida cotidiana de las familias. La experiencia estética inherente a cada palabra, al ser unida a la música, es potencializada, y alcanza un nuevo nivel comunicativo. Esto es gracias a que "la música es una analogía tonal de la vida emotiva"⁸. Los loros y sus parientes cercanos que viven generalmente en una selva densa y se encuentran muchas veces fuera del contacto visual, establecen relaciones personales a través de la música. Esto lo logran por medio de un canto en común que crean al inicio de su relación. "Es posible mostrar que esta melodía es un dueto, en que cada miembro de la pareja construye una frase que el otro continúa".⁹ Los medios que utilizamos para expresar la naturaleza de una relación son muchas veces actividades estéticas. Existe un vínculo entre la experiencia de intimidad y el anhelo por crear belleza, este vínculo es algo que compartimos con otros seres vivos.

Estos ejemplos plantean el reconocimiento de que somos una parte integral de nuestro medio ambiente. "Nuestra pérdida del sentido de la unidad estética fue, simplemente, un error epistemológico"¹⁰, o sea un error en la manera en la que conocemos, percibimos y pensamos al mundo.

Describir los vínculos (genéticos, ecológicos, expresivos y evolutivos) que tenemos con otros seres vivos e incluso con las estrellas y las galaxias, toca a la pauta que nos conecta, y nos permite recuperar la experiencia de pertenecer. Esta experiencia es el origen de una forma de vida más armónica, responsable y creativa. Para posibilitarla, tenemos que recuperar habilidades que hemos considerado 'animales', 'inferiores', o 'poco útiles', como nuestras emociones instintivas, nuestra capacidad de jugar y nuestra sensibilidad estética.

⁸ Langer K, Susanne. *Sentimiento y forma*, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, p. 35.

⁹ Maturana, Humberto; Varela, Francisco. *El Árbol del Conocimiento*, editorial Debate pensamiento, p. 185.

¹⁰ Bateson, Gregory. *Espirituy Naturaleza*, Amorrurtu editores, p.29.

CAPITULO III

LA FORMA VIVA

"Desde luego, podemos buscar la clase de expresión que nos plazca, y existe inclusive una posibilidad razonable de que, sea la que fuere, la encontraremos. [Incluso] en museos y galerías si decidimos reparar en ello. Pero también puede encontrarse en los cestos de papeles o en los márgenes de libros escolares. Esto no significa que alguien haya desechado una obra de arte, o que haya, producido una mientras se aburría haciendo una larga división; sólo significa que todos los dibujos, expresiones, gestos o registros personales de cualquier clase expresan sentimientos, creencias, condiciones sociales y neurosis interesantes; "expresión" en cualquiera de estos sentidos no es peculiar al arte y, en consecuencia, no es lo que cuenta para el valor artístico."

Susanne K.Langer

Todas nuestras formas de expresión tienen un valor en sí mismas y un grado estético. El capítulo II estuvo enfocado a presentar este valor en las actividades humanas y de otros seres vivos. Este reconocimiento nos permite romper con los paradigmas de nuestra cultura que limitan nuestra percepción del mundo, y por lo tanto nuestros recursos creativos. Por otro lado, el enfoque de este capítulo es estudiar a la expresión artística, actividad propia y característica del ser humano.

Todas nuestras formas de expresión pueden potencialmente participar en una obra de arte, pero no por ser expresiones lo son automáticamente. ¿Existe algo que caracterice a la obra de arte y que nos permita distinguirla de otras formas de expresión? El arte ha sido siempre un compañero del ser humano en múltiples y diferentes culturas, es parte de nuestra humanidad, por lo tanto, tenemos la capacidad de aclarar su naturaleza.

En nuestra cultura pensamos linealmente y nos cuesta trabajo concebir lo simultáneo. Esta dificultad se debe a que lo lineal no toma en cuenta diferentes niveles y por lo tanto crea circuitos paradójicos¹ cuando piensa lo simultáneo. En mi propia búsqueda por resolver este tipo de situaciones me encontré con las teorías de Schiller y Bateson. En este sentido, la teoría que explica de manera más completa la naturaleza de la obra de arte pertenece a Schiller.

“Forma viva” es el nombre que usa para definirla en su libro *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En este texto, propone que la obra de arte tiene una naturaleza dual: está integrada por un aspecto formal y uno sensible que se complementan al mismo tiempo que pertenecen fieles a su propias características. Por formal se refiere al aspecto mental y conceptual de la obra y por sensible, al aspecto físico: de qué y cómo está construida.² Al contener ambos aspectos se dirige tanto a nuestra mente como a nuestros sentidos. Esta es la belleza característica de la obra de arte: una experiencia en la que unificada y simultáneamente pueden participar dos fuerzas con intereses aparentemente antagonicos. Esta forma particular de relación facilita la experiencia estética.

“No es la gracia, ni tampoco la dignidad quien habla desde el magnífico semblante de Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos, porque son ambas a la vez... La forma plena descansa y habita en sí misma, es una creación perfectamente cerrada... como si existiera más allá del espacio... no hay en ella ninguna fuerza que luche contra otras fuerzas, ningún resquicio por el que pueda penetrar el tiempo. Capturados y atraídos irresistiblemente por la mujer divina, y mantenidos a distancia por la diosa, nos encontramos a la vez en el estado de máxima serenidad y máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras”.³

² Ver capítulo I para revisar el impulso formal y el impulso sensible. La experiencia estética, definida como un estado armónico de la mente, tiene una relación estrecha con la forma viva y los impulsos.

³ Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Editorial Anthropos, p. 243.

Esta teoría nos orienta hacia un proceso creativo inclusivo de cualquier interés personal y técnica, ya que propone que la clave de la construcción de una pieza es respetar y trabajar con ambos aspectos. Al proponer que debemos buscar una tensión específica entre ellos, nos ayuda a definir un campo de estudio. El contraste entre el concepto o valor que deseamos explorar y la manera que elijamos para construirla (técnica y material), crea una tensión, una resistencia. Esta tensión es el origen de la riqueza plástica y significativa. Para explorarla, utilizamos las relaciones formales que nos ayudan a significar nuestros intereses y a la vez descubrimos nuevos recursos: maneras imprevistas en las que nuestro concepto y nuestro material se relacionan. Por medio de esta dinámica, nuestro proceso creativo se vuelve un método de aprendizaje. No todas las piezas que construyamos funcionarán como formas vivas, pero al ser parte de este método de aprendizaje serán relevantes a la investigación de nuevos recursos formales, y por lo tanto, formarán parte de aquellas obras que si logren manifestar ese campo de acción dual. Las piezas que más ofrecen y comunican son aquellas que logran un tipo de tensión particularmente significativa entre lo formal y lo sensible.

La riqueza y originalidad de esta tensión esta íntimamente relacionada con el reconocimiento y compromiso que el artista haya desarrollado de sus propios intereses. En algunas ocasiones estos se ven limitados por estereotipos o paradigmas culturales y sociales, es necesario revisar estas ideas y replantearlas de acuerdo a las experiencias y valores propios. Generalmente este proceso permite la creación de una estructura más abierta, capaz de contener los intereses personales del artista dentro de una visión de la realidad. (Esta fue la función de los primeros capítulos). Idealmente, esta estructura podrá cambiar, enriqueciéndose y depurándose por medio del proceso creativo. Es este trabajo sincero y comprometido, de confrontar nuestros intereses por medio de un material que funciona como mediador, lo que conforma al proceso creativo. De esta manera logramos proponer por medio de las piezas, nuevas estructuras (relaciones y maneras de vincular las cosas), que permitirán que otros se identifiquen y se beneficien.

Gabriel Orozco y Andy Goldsworthy

Una manera de entender el proceso creativo y la naturaleza de la obra de arte, es observando el trabajo de otros. La humanidad tiene un gran patrimonio de artistas, entre ellos elegí a Andy Goldsworthy⁴ y a Gabriel Orozco⁵ porque ejemplifican dos maneras de trabajar con el proceso creativo que he descrito y que me interesa consolidar como mi propio proceso. También, comparto con ellos inquietudes en las cuales quiero profundizar, y que descubrí gracias a su trabajo.

⁴ " Como los "artistas de la tierra" de los finales de los 60's (Smithson, Long,), Goldsworthy esta íntimamente comprometido con los recursos de la tierra. Equilibrando estructuras espirales de rocas, ramas y hojas, explora las conexiones y tensiones naturales que existen en la naturaleza. Sus obras mas ambiciosas se han inspirado en los cambios climáticos... Debido al carácter efímero de muchas de sus obras, estas solo se conservan en forma de fotografía. El arte de Goldsworthy, mucho menos intrusivo que el de sus predecesores, refleja un cambio de actitud respecto al ambiente. Esta nueva rama del arte de la tierra alcanzo su máxima popularidad a mediados de los 80's, cuando Goldsworthy fue protagonista de numerosas exposiciones importantes."(*The 20th Century Art Book*, Phaidon Press Limited, 1996, p166.)

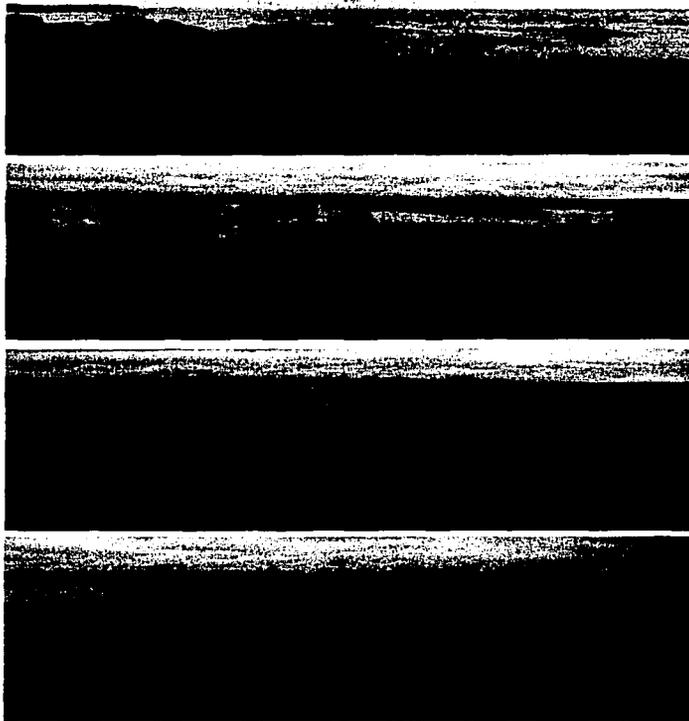
⁵ Gabriel Orozco nace y crece en Mexico (de 1965 hasta 1985), tanto en familia como en la escuela, tuvo una formación de izquierda. Estudia en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y explora un lenguaje propio, primordialmente abstracto y fenomenico que se basa en la intuición mas que el intelecto formulatico. Levanta , con precisión y poesía, el acta de lo efímero y de lo cotidiano. Trabaja por medio de intervenciones inmediatas y simples y por medio de obras que requieren de factura complicada. En general sus obras coexisten directamente con la realidad cotidiana; en su conjunto son el vehículo de reflexión del artista acerca de la escultura, el gesto, el espectador, el tiempo, el espacio y la política. Gabriel Orozco, vive y trabaja actualmente en México y Nueva York. Su trabajo presenta un arte mexicano diferente, alejado del "nuevo mexicanismo" que trabaja en torno a las corrientes del arte prehispanico, los muralistas y Frida Kahlo . El arte de Gabriel Orozco presenta la reflexión de un individuo, que desde el espacio de sus intereses personales construye su obra, sin preocuparse por su nacionalidad o cultura, que sin lugar a dudas se encuentran presentes pero como una parte natural de su personalidad y no como una referencia histórica o adherencia a un movimiento ya construido. El trabajo de Gabriel Orozco trae la atención al presente y muestra que nuestro arte contemporáneo tiene la capacidad de ser tan rico, importante y "mexicano" como los grandes iconos de nuestro pasado. (Cruz Villegas, Abraham. *G.O. Taller sin titulo*, en *Gabriel Orozco*, MOCA.CONACULTA INBA, The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, 2000, p 174-196. *Art at the turn of the millenium*, editors Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, TASCHEN,p366-367.)

Ambos trabajan de manera muy individual y en forma de diálogo con el mundo. Generalmente eligen una zona de trabajo (Goldsworthy en la naturaleza y Orozco en una zona urbana), y deducen a raíz del lugar el tipo de intervención⁶ que van a realizar. El mundo es a la vez el tema, el material y el sitio donde se desarrolla su obra: trabajan en los paisajes con la estrategia de explorar las dinámicas del lugar, utilizando elementos ahí encontrados. Construyen sus piezas haciendo conexiones entre esos elementos: con un gesto, dibujo, acción o construcción, logran que los veamos unidos y contrastados. Por medio de su intervención artística exponen características insospechadas y crean una nueva estructura, que nos permite transformar la perspectiva con la que consideramos al lugar.

Sus piezas son a la vez un evento y una imagen: transforman con su presencia activa y comunican a través del registro fotográfico. Me interesa el aspecto de evento que tiene su obra, porque es una manera casi literal, de funcionar como una forma viva. La presencia de la pieza dentro de lo "real" (un espacio cuyo propósito no es el artístico sino la vida diaria), la acercan más a lo vivo: está expuesta a los cambios del medio, a las intervenciones de otros y al paso del tiempo. Este proceso es muy enriquecedor porque dentro de cada obra o pieza, existen muchas que van apareciendo poco a poco, y que le dan al artista la posibilidad de descubrir combinaciones y relaciones nuevas que son solo posibles gracias a la intervención del medio.

⁶ Intervención: Término utilizado cuando objetos, imágenes o información son puestos en un cierto contexto (museos, revistas, calles, naturaleza, etc.) para modificar, interrumpir o transformar la percepción normal del espectador acerca del contexto, del arte, o de una ideología. (Godfrey, Tony. *Conceptual Art*, Phaidon, glosary.)

The ice and stone cairns were not made in front of the incoming sea just to be seen collapsing. They are gifts for the sea. The changes brought upon them by the sea are creative not destructive... changes from which I can learn a great deal.⁷



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"cairn built on sand between tides several collapses ran out of time returned following day one more collapse before I succeeded cairn survived several tides" February 1999

Esta serie de fotos es un buen ejemplo de las transformaciones que sufren las obras de Goldsworthy. En esta me interesó particularmente, que la interacción del mar fuese vista por el artista como fuente de aprendizaje. La participación de lo aleatorio es importante en este sentido en la obra de Goldsworthy, esta es una de las razones por la que me interesa.

(Todas las imágenes de la obra de Goldsworthy que aparecen en este capítulo provienen del siguiente libro por lo que solo anotare la pagina en las subsiguientes. Goldsworthy, Andy. *Time*, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, p104)

⁷ Las obras de hielo y piedra no fueron hechas frente a la marea solo para ser vistas cuando colapsaran. Son regalos para el mar. Los cambios traídos por el mar son creativos no destructivos...cambios de los que puedo aprender ampliamente. Goldsworthy, Andy. *Time*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. p. 104

El registro fotográfico del evento tiene una aportación estética, sobre todo en la obra de Andy Goldsworthy. El artista consolida la obra por medio de la foto: conforma la imagen que como símbolo representará todas las formas de relaciones y dinámicas que existieron entre su intervención y el medio ambiente, (cambios de luz, movimiento, contrastes, etc). La foto es la obra, la culminación del proceso creativo. Por su naturaleza instantánea y su capacidad de registro y encuadre, resulta perfecta para englobar las múltiples relaciones que aparecen en distintos momentos en la existencia de la pieza, que son presentadas en forma bidimensional integrándose en una imagen capaz de funcionar como forma viva.



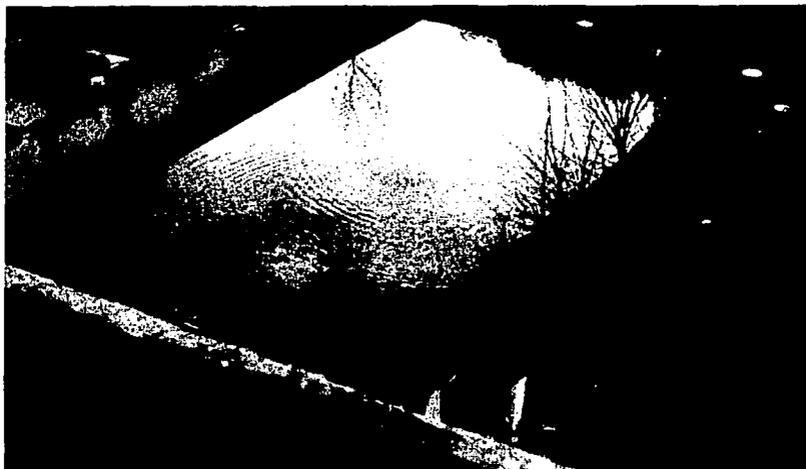
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Hazel leaves each stitched to the next with grass stalks gently pulled by the river out of a rock pool floating down stream low water" June 1991.

Elegí estas imágenes para ejemplificar como Goldsworthy utiliza la foto para "englobar las múltiples relaciones que aparecen en distintos momentos en la existencia de la pieza". A diferencia de las fotos del "cairn" y el mar, aquí la intervención del artista (la "serpiente" de hojas) está diseñada para permitir el movimiento. El artista utiliza la foto para registrar el trayecto de las hojas al integrarse al fluir del río. Al moverse, las hojas hacen visibles las corrientes invisibles del agua. Son a la vez lo que dibuja y el dibujo. (p52 y 53).

En el caso de la obra de Gabriel Orozco, la foto registra momentos en donde las acciones del artista o de otros revelan un instante de conciencia, humor o reflexión. Su trabajo tiene que ver con reconocer las oportunidades y circunstancias fugaces que se le presentan, haciendo intervenciones puntuales y generalmente sencillas que muestran sus intereses, (es como ponerle el punto a la "i" estética que se le presenta como una situación). Por medio de la foto consolida la obra, la imagen registra de manera sencilla y concreta, el efecto de su intervención en ese lugar. La capacidad de la foto de aislar un momento de la sucesión natural del cambio es una de las razones por las que la obra de Gabriel Orozco es en gran parte fotográfica.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

" From Roof to Roof", (1994).

En esta foto, Orozco nos muestra el efecto que su acción tuvo en una azotea inundada. Me interesa esta obra porque muestra la simplicidad de su proceso (lanzar un objeto) y la riqueza del resultado. La superficie inundada se activa con cualidades estéticas: se vuelve un espejo vivo que refleja y construye nuevas imágenes dentro de un contexto urbano y decaído. Me remite también, agradablemente, a la sensación de vecindario de la ciudad de México y a las exploraciones que como niña hacía de mi azotea. Me interesa mucho como Orozco resalta lo poético en lugares en donde parece estar ausente. (Todas las obras de Orozco que aparecen en este capítulo provienen del mismo catálogo, por lo que solo anotaré las páginas en las subsiguientes. Orozco, Gabriel. Clinton is innocent, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, p 100).

En el caso de Andy Goldsworthy, interactúa con los ritmos de la naturaleza: el amanecer, el atardecer, la marea, las estaciones del año, etc. Son estos ritmos los que detonan sus inquietudes y a la vez apoyan y delimitan su proceso creativo.

It has taken many years for me to be able to work with clay. I experienced the same difficulty with clay I had with paper, and, to some extent, indoor spaces generally. I need the resistance of weather, place and material. I become somewhat lost with the emptiness of a room, a blank piece of paper or the easy malleability of clay⁸

La participación del cuerpo en su proceso es interesante, sobre todo en contraste con el giro directivo y supervisor que el trabajo artístico ha tomado en las últimas décadas, y el uso objetual del cuerpo utilizado en el performance. En el proceso de trabajo de Goldsworthy, su cuerpo es esencial: sus ritmos físicos interactúan con las pautas de la naturaleza y contribuyen con las resistencias necesarias a su proceso creativo. Se expone a todo tipo de climas y paisajes, aprovechando muchas veces las temperaturas bajas de la madrugada, trabajando contra la marea, la lluvia o el sol de mediodía. Realmente vive la construcción de sus piezas de principio a fin, y considera el proceso tan valioso como el resultado final. Pienso que su aprendizaje es más profundo debido a que experimenta a través de la acción lo que está estudiando.

"Rain shadow" september 1992.

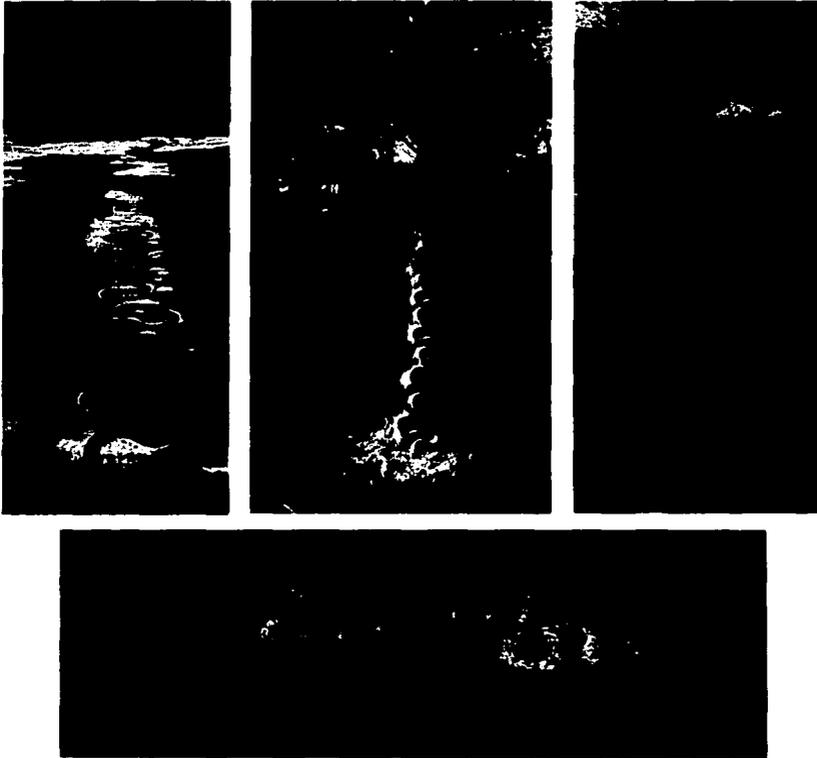
En esta pieza, Goldsworthy se acuesta sobre la carretera y permite que la lluvia caiga sobre él. El resultado es un registro "que habla de la presencia humana sin la intrusión de la personalidad". Esta pieza resalta la importancia que el artista le da a experimentar físicamente el proceso de sus piezas. Al igual que Orozco, Goldsworthy está constantemente dialogando con su entorno en forma personal, en su caso por medio del cuerpo en sí mismo, y en el caso de Orozco por medio de las acciones generadas por el cuerpo. (p 20).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



⁸ *Me ha tomado muchos años poder trabajar con barro. Experimentaba la misma dificultad con el barro que con el papel, y hasta cierto punto, con todos los espacios interiores en general. Me siento un poco perdido al enfrentarme con el espacio vacío de un cuarto, una hoja en blanco o la fácil maleabilidad del barro. Ibid, p.23*

Otro aspecto interesante de su proceso de trabajo es que cuando se acerca a un lugar con la intención de dialogar, (exponiéndose a lo aleatorio e imprevisible), utiliza muchas veces una misma forma para significar ese diálogo. Valora la repetición como un recurso valioso de aprendizaje y significación: *Seeing the lightning -each stike a variation of the same energy- gave a new perspective to the idea of reworking forms in the same place. Repetition can be very powerful*⁹.



Estas son varias obras elegidas del libro *Time*, que muestran como Goldsworthy repite una misma forma en diferentes materiales para interactuar con una variedad de entornos. En estas fotos podemos ver como lo importante para Goldsworthy es el diálogo con el lugar mas que la creación de piezas diferentes. Es interesante que aunque todas comparten una misma forma, logran ser diferentes gracias al diálogo que establecen con su entorno. Como conjunto, nos permiten ver una conexión entre contextos diferentes. Goldsworthy considera estas formas como rios energéticos, y es tal vez por eso que logran ser tan versátiles.

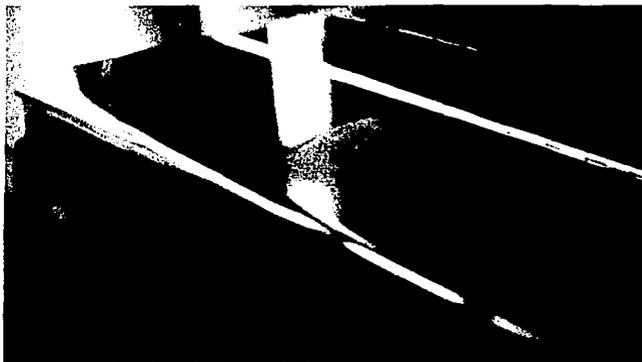
⁹ Al ver los relámpagos- cada descarga, una variación de la misma energía- me dio una nueva perspectiva acerca de retrabajar formas en un mismo lugar. La repetición puede ser muy poderosa. *Ibid*, p.149

Muchas veces la creación de una pieza culmina después de repetidos fracasos que el artista considera como parte fundamental del aprendizaje: tanto los aciertos como los errores son fuentes de nuevos recursos.

Gabriel Orozco crea en un contexto diferente, generalmente urbano y cotidiano. Su obra explora las oportunidades estéticas de las ciudades: sus calles, azoteas y supermercados. Construye sus piezas por medio de gestos y acciones precisas que funcionan como palabras y comparaciones. Algunas son parecidas a metáforas poéticas o haikus en las que alude a momentos íntimos. Este sentimiento se intensifica por que sabemos que esas obras existieron solo por un instante. La belleza de estas piezas radica en la experiencia que la foto registra. La apreciación de sus obras tiene que ver con disfrutar la reflexión y descubrir la naturaleza sutil y sorprendente de la acción que las generó.



Las obras de Orozco, "Breath on Piano" (1993) y "Pinched Ball" (1993), son momentos íntimos que se expresan por medio de objetos. (Un recurso recurrente en la obra de Orozco). La pelota de fútbol, asociada con la fuerza y habilidad masculinas, aparece casi femenina y fértil, conteniendo delicadamente agua. El aliento que se desvanece sobre la superficie brillante del piano es un evento romántico que nos hace pensar en personajes ausentes y a la relación anhelante del espectador ante la música latente del piano cerrado. (p 101 y 102).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En un contexto diferente, "The Extension of Reflection" (1992), es una observación personal del artista acerca de los procesos de la mente y la relación circular que mantiene con la realidad. Me gusta mucho esta imagen por que me remite a las teorías ecológicas de Bateson en donde la naturaleza refleja cualidades de la mente, en este caso, Orozco utiliza un contexto urbano para hacer el mismo punto. Esta pieza comparte con "Breath." y "Pinched ..." su cualidad efímera e íntima, y el uso del agua como herramienta de dibujo. (p 66)

Su trabajo es la exploración del poder del gesto: *With the Moma piece, all I did was ask people, through a letter if they wanted to place oranges in the inside part of the windows, on the private side. They were free to do it or not to do it... The fact that I was not decorating their windows is very important; it was not a heroic thing, it was very banal one. This is another very important aspect of the social public sculpture that I'm engaged in, it is not just a display of politic opinions. It had to do with everyday efforts and how these small gestures transform reality. I was interested in how they can be as strong as a big iron or steelwork in the middle of a square.*¹⁰

La tensión en la obra de Gabriel Orozco se encuentra en el aspecto cotidiano y banal del gesto y el poder que tiene de transformar la realidad. En el caso de Andy Goldsworthy, se encuentra entre su propia capacidad creativa y física, y las condiciones del lugar en el que trabaja.

Son estas tensiones entre ámbitos diferentes, (sean cuales sean en nuestro proceso personal), las que permiten que nuestras obras funcionen como formas vivas. Esto se debe a que las obras son estructuras en donde los ámbitos de la idea y del sentimiento, fieles aún a su propia naturaleza, se expresan en su plenitud simultáneamente. La expresión artística es la única que trabaja de esta manera. Como artistas y espectadores podemos entenderla y gozarla si permitimos que nuestra mente y nuestros sentidos la experimenten libremente, y si relacionamos esta experiencia con nuestros valores más íntimos.

¹⁰ Con la pieza del MoMA, lo único que hice fue preguntar a las personas, por medio de una carta si querían poner naranjas en sus ventanas. Pero les pedí que las pusieran en la parte interior de la ventana, en el lado privado. Eran libres de hacerlo o no hacerlo... El hecho de que no estaba decorando sus ventanas es muy importante; no era una cosa heroica sino una muy banal. Este es otro aspecto muy importante de la escultura socio-política en la que estoy involucrado, no es únicamente un despliegue de opiniones políticas. Tenía que ver con esfuerzos cotidianos y como estos pequeños gestos transforman la realidad. Estaba interesado en como podían ser tan fuertes y poderosos como un gran trabajo de hierro o acero en el centro de una plaza. Orozco, Gabriel. *Clinton is Innocent*. Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musees, p. 49.

CAPÍTULO IV

DESCUBRIENDO UN PROCESO DE TRABAJO

I have been in love with painting ever since I become conscious of it at the age of six. I drew some pictures I thought fairly good when I was fifty, but really nothing I did before the age of seventy was of any value at all. At seventy-three I have at last caught every aspect of nature - birds, fish, animals, insects, trees, grasses, all. When I am eighty I shall have developed still further and I will really master the secrets of art at ninety. When I reach a hundred my work will be truly sublime, and my final goal will be attained at around the age of one hundred and ten, when every line and dot I draw will be imbued with life.¹

Hokusai.

En los primeros tres capítulos de esta tesis hice una recuperación y exploración de algunos de los artistas y filósofos que han sido más significativos en el desarrollo de mis intereses y de mi proceso creativo. Ahora, les presento una descripción del mismo.

¹ He estado enamorado de la pintura desde que tome consciencia de ella, a la edad de seis. Dibuje algunas imágenes que me parecieron bastante buenas cuando tenía cincuenta años, pero realmente nada de lo que hice antes de los setenta tuvo ningún valor. A los setenta y tres he por fin capturado cada aspecto de la naturaleza- pájaros, peces, animales, insectos, arboles, pasto, todo. Cuando tenga ochenta los habré desarrollado aún más y realmente tendré la maestría de los secretos del arte a los noventa. Cuando alcance los cien mi trabajo será realmente sublime, y mi meta final será alcanzada alrededor de la edad de ciento diez cuando cada línea y punto que dibuje estén embebidos de vida. Hokusai.

En un principio elegi el grabado en metal con la intención de aprender una técnica. En ese momento me sentí un poco restringida por la meticulosidad del hueco grabado. El tratar de dominar la técnica implicaba tener todo el control del resultado, esto le quitaba propósito y vitalidad al proceso creativo que buscaba construir. A la vez, me sentía más fascinada por la placa que por la impresión: la placa como un objeto dibujado. Espontáneamente, empecé a cortar las matrices y las impresiones, y a experimentar con los entintados. El grabado en metal tiene una corporalidad gracias al grosor, resistencia y maleabilidad de las placas. Fue en esta posibilidad que encontré la tensión que necesitaba para mi proceso. La posibilidad de reproducir muchas veces una misma imagen (un aspecto que inicialmente no tenía un propósito formal claro para mí), resultó ser un recurso útil para crear múltiples módulos que pueden ser usados en instalaciones. Descubrí que lo que me interesaba, era crear una tensión entre un medio diseñado para producir impresiones iguales y la creación de piezas únicas. Buscaba una manera de acercar el grabado al dominio de lo real y alejarlo de la representación.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



"Vistiendo con el desnudo",
barniz blando, 15x16 cm, 1998.

Estos son dos ejemplos de mis primeros trabajos en grabado. Los elegi porque ejemplifican temáticas que se desarrollaron más adelante en mi trabajo, como la idea de lo vivo, el cuerpo, y la obra de arte como un medio para encontrar y hacer conscientes aspectos que de otra manera se mantienen invisibles.



"Busqueda", gofrado, 15x16cm
(cada modulo), 1998.



Esta pieza muestra mi interés por modificar el formato rectangular de mis placas, y convertirlo en objeto. Recorte la matriz en perspectiva y le añadí otra, para crear la sensación de una cama.



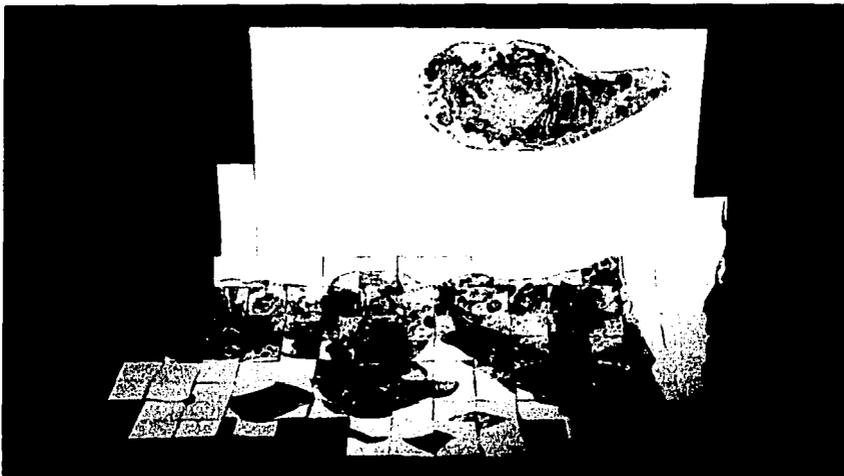
"Va llena de sueños", Barniz blando y aguafuerte, 27x 40 cm, 1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Esta obra es resultado de la exploración que inicié con "Va llena...". Trabajé la placa recortándola con una forma más orgánica e imprimiéndola sobre un fondo de transferencias fotostáticas. Me interesaba que las placas habitaran el espacio a la manera en la que un ser vivo habita su medio ambiente.



"Nidras", huecogrado y transferencias, 56x 37 cm, 1998.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"La Ballena y su territorio", aguafuerte, 160x 210cm (medidas variables).

Esta pieza fue realizada por medio de un proceso aleatorio de atacado suave y prolongado (proceso por el cual el ácido corroe la placa), en el cual solo intervine definiendo la forma de la placa y aplique el barniz de agua fuerte. La placa resultante tenía cualidades tanto de ser vivo como de paisaje o medio ambiente, por lo que decidí aprovechar esta cualidad como base de la instalación. Los módulos que aparecen en la parte inferior de la foto son impresiones pequeñas de secciones de la placa, reacomodados. Esta fue la última pieza que realicé en grabado. Las cualidades de objeto, instalación y paisaje de esta pieza, me acercaron a trabajar directamente con lo real por medio de la foto e instalaciones a mayor escala.

La representación es trabajada en el arte principalmente por la pintura. Contiene muchas posibilidades de crear tensiones interesantes y en múltiples direcciones: la relación entre el objeto y su representación (por ejemplo el fenómeno de la mimesis); las relaciones entre la representación pictórica y la semiótica; la representación como signo; el problema de evitar la representación; la representación como lo que vuelve a presentar algo (re-presentar, en el sentido teatral) etc. Pienso que todos estos intereses ponen en claro su característica principal: la representación es el ámbito de lo mental y lo visual. *La vista se encuentra en una relación puramente teórica con los objetos*² y por lo tanto es el medio más natural para lo mental. En la actualidad me interesa construir algo que contenga lo más posible la experiencia de lo real y me interesa aún más, el trabajar con las características de lo vivo. En mis primeros trabajos esto se concretizó en un interés hacia los tejidos vegetales y las células, que más tarde evolucionó hacia la idea de lo vivo como lo cotidiano. La similitud que encontré entre las propiedades de una célula y de una casa, me permitió brincar de lo vivo a lo real.

² Bell, Julian. *What is Painting?*, ed. Thames and Hudson, p 243.

³ Para el propósito de este trabajo me basaré en esta definición de lo real.

Lo real es el ámbito de nuestro cuerpo y de la experiencia directa, más que el de la reflexión³. Utilizamos el ámbito de nuestro cuerpo como la pauta con la que medimos el mundo: lo vemos con relación a nuestro tamaño, edad, sexo, fuerza, sensibilidad, salud, placer y dolor, etc.

Mi proceso de transición de lo vivo a lo real también sucedió a través del dibujo. Siempre siento una inquietud con el aspecto bidimensional de la hoja, pienso que esta incomodidad contribuyó a esta transición. Al trabajar con el dibujo me interesa la posibilidad de construir una imagen o incluso una estructura que tenga volumen, proporción y presencia corporal.

"Va llena de sueños, dibujo
en gelatina, 60x 120, 1997



Estas obras trabajan con la idea de traer el dibujo a lo real y a lo vivo. La pieza de gelatina fue un intento de trabajar con lo vivo y la luz por medio del material y sus cualidades translucidas y perennes. La silla fue un ejercicio de construcción, para explorar las cualidades de la fragilidad y fuerza del papel. Ambos aspectos aparecen en trabajos posteriores en especial las instalaciones de Radio UNAM que veremos más adelante.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Autorretrato", silla de papel, 1997.

Existe mucha belleza en la fragilidad y fugacidad de la pieza, cuando se encuentra entre la dimensión de la representación y lo real. Pienso en el dibujo como una manera de ver al mundo, de sentir mi propia conciencia con relación a lo que estoy percibiendo. Es simultáneamente una forma de reflexionar acerca de las pautas que construyen al mundo y de descubrir las pautas con las que yo lo miro. Pienso que en el dibujo se practica en forma condensada la esencia de una actitud artística y estética. Tal vez esto se deba, a que el dibujo es un proceso sumamente íntimo. Es un estado de intensa contemplación en donde mi mente y mi cuerpo, lo que veo y lo que dibujo, se encuentran en un mismo espacio. En este sentido funciona como una herramienta sutil de percepción que cuando se encuentra afinada me permite reconocer el sentimiento inherente a un momento. De la misma manera en que la foto transforma la luz en forma, el dibujo puede transformar la esencia emotiva de un momento en gestos y trazos vivos. Este proceso es una actividad rejuvenecedora de la capacidad creativa.

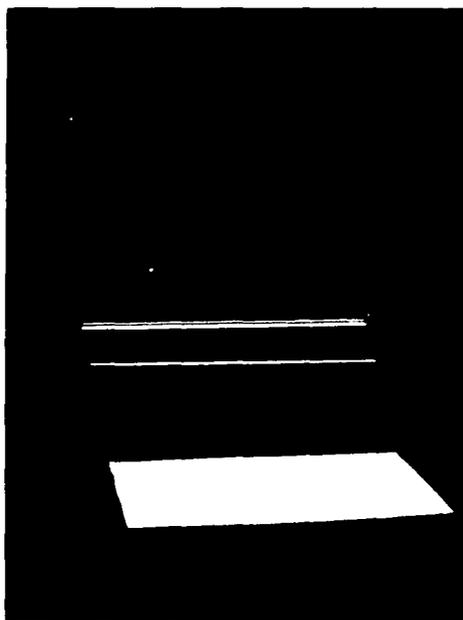


De la serie "Café Milano y Café Roma", 2001.

Estos dibujos son estudios rápidos de personas en dos cafés de Berkeley, California. Son ejemplos del camino que ha tomado mi practica dibujística , mi entendimiento de lo vivo como el gesto y el registro de las cualidades emotivas de las personas y los ambientes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De la misma manera en que el dibujo puede captar un gesto, la fotografía registra en un instante la riqueza de una circunstancia. La fotografía es un medio que me interesa mucho. Me permite registrar los múltiples ambientes creados por diferentes tipos de luz. La foto aunque es bidimensional se acerca a lo real gracias a su capacidad de registrar las características físicas de los objetos y de los ambientes, puedo así jugar fácilmente con los detalles escondidos y sutiles de la vida cotidiana. Mi acercamiento a la foto sucedió como consecuencia de mi interés por trabajar en el ámbito de la escultura. Inicialmente utilice la fotografía únicamente para registrar los aspectos que quería plantear en mis piezas, más tarde se volvió una parte integral de las obras y un medio en sí mismo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Sin título, medidas variables, 1999.

Me interesan los ambientes creados por la luz, en particular en esta foto, me intriga la indefinición de la imagen que puede ser interpretada como ventana, televisión o pecera.



"Paisaje (de micro a macro)", 12x33cm, 2000.

Esta obra une dos fotos, de dos paisajes de diferentes escales. Es un ejemplo de las primeras obras que fueron totalmente fotográficas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



" Gaseoso, líquido y sólido" 27x 36 cm, 1999.

Esta obra es un ejemplo de como ciertas observaciones de materiales que hice por medio de la fotografía , conformaron una pieza en si misma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

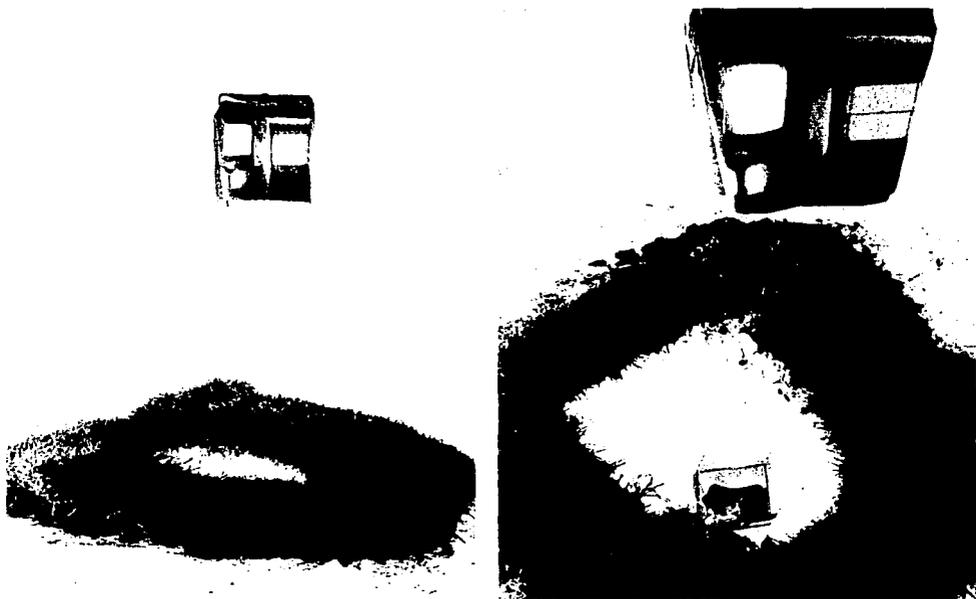


"Leviathan", collage, 22x 28 cm, 1998.

Leviathan es de mis primeros collages y trabajo con nociones de lo luminoso y lo misterioso de ciertas formas de vida.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La fotografía, la instalación y el dibujo son los medios con los que más he trabajado recientemente. Mi interés en estas disciplinas surgió al estudiar escultura. Me interesa la presencia real e inclusiva de la escultura. No me interesan las esculturas de pedestal que buscan aislarse del ambiente del espectador, siento la necesidad de que la obra incluya. Esto me permite encontrar la tensión suficiente, lo que es difícil cuando una pieza busca pertenecer a un solo ámbito.



"Mente", instalación 120x120x160, 2001. (foto por Debora Fossas)

En esta primera instalación me interesaba la relación de la mente con la realidad, los juegos circulares e infinitos que la caracterizan.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

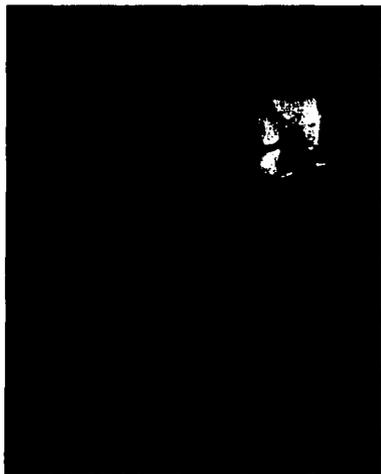
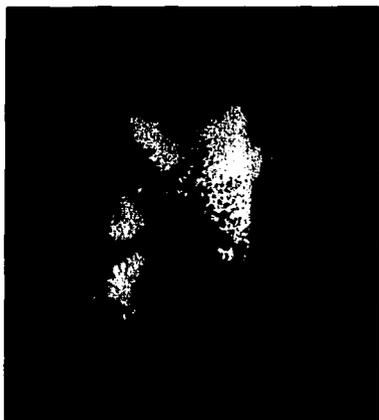


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Puente" Instalación en Plaza Loreto, 120x600x210 cm, 2001.

La obra buscaba introducir la naturaleza al centro comercial y permitir al visitante recuperar una conciencia interna de si mismo por medio de un recorrido sobre la rampa de paja y el encuentro con un pequeño espejo escondido.

Encontré esa posibilidad en la instalación: utilizar la presencia corporal de la escultura, los ambientes y planos de la arquitectura y el dibujo; jugar con la luz e introducir la fotografía, en una obra hecha para ser habitada por el espectador. He encontrado en la instalación un recipiente lo suficientemente abierto y flexible como para contener estas problemáticas y además incluirlas en lo cotidiano si es necesario.



Las siguientes tres obras forman parte de un proyecto realizado en Radio UNAM del 2001 al 2003. Buscaba crear un recorrido en el que se rescataran aspectos del edificio, replanteandolos desde una perspectiva estética, con el objetivo de que los habitantes recuperaran el contacto con su "medio ambiente".

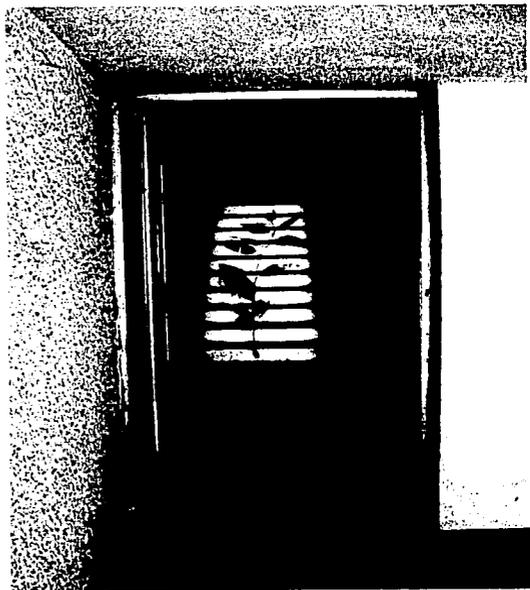
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



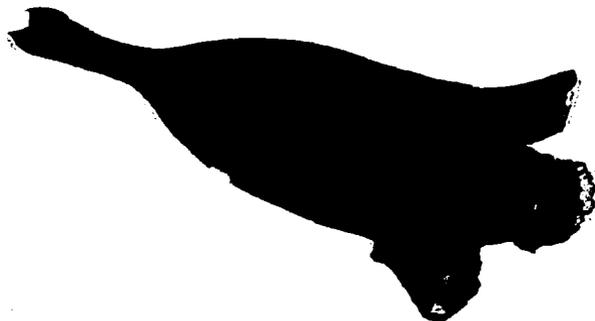
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Al iniciar esta búsqueda por un medio no conocía mis propios intereses. Fue la creación de las piezas en los diferentes talleres de la escuela, la que me ayudó a descubrirlos y definirlos. Me interesa lo bello y lo cotidiano. En concreto, el juego que existe entre la aparente división de las prioridades de la vida moderna y la belleza o lo poético, por otro lado me intriga la relación que encuentro entre lo sagrado y la vida cotidiana.



"Beloved", flor de jacaranda, 3.5x 1.5 cm, 2002

Siempre he estado interesada en trabajar directamente en las plantas. Este es otro acercamiento, en él busco hablar de los secretos escondidos dentro de lo delicado y lo pequeño. La obra está inspirada en la poesía del Maestro sufi Hafiz.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

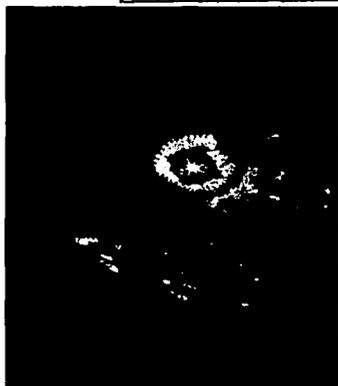
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Kun Li, La luz se hunde en la tierra, se oculta y sin embargo brilla"(exagrama del I ching), Fotografías, 90 x 120 cm, 2002.
Esta obra trabaja con las relaciones de la naturaleza y lo urbano, y como se contienen el uno al otro. En esta pieza como en la anterior la idea de superficie es importante.

En este sentido, me interesa explorar la técnica del Mendhi (tatuajes efímeros a base de la planta henna) porque en ella se reúnen el dibujo y el cuerpo para resaltar lo bello en lo cotidiano. Me interesa la tensión entre la labor metódica que implica y su carácter efímero. Los diseños del Mendhi están basados en símbolos que tradicionalmente reflejan los procesos interiores de la persona que los lleva y que funcionan como peticiones, amuletos y ofrendas. En el carácter íntimo de estos diseños encuentro el uso poético, práctico, cotidiano y personal de la representación simbólica que me interesa. La conjugación del símbolo sobre el cuerpo y la realidad emotiva que la persona le otorga hacen que exista un nuevo tipo de espacio. Los diseños intrincados son un espacio de lectura, un paisaje a explorar.

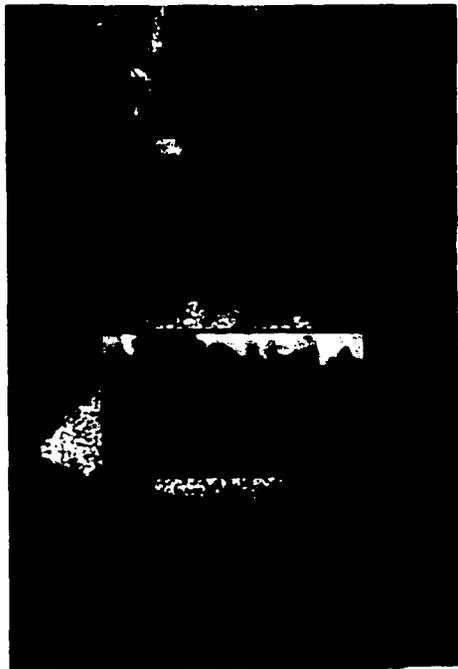
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Roome, Loretta. "Mehndi, The timeless art of henna painting", ed. St Martin's Griffin, New York, 1998. contraportada, p 11, 81 y 141.

Me interesa buscar los paisajes dentro de los detalles y la intimidad dentro de lo vasto. Por otro lado la convivencia cotidiana de la persona con el diseño crea un espacio de reflexión acerca del símbolo y el proceso interior que refleja. El uso que me interesa investigar, al utilizar la fotografía en la instalación, tiene que ver con esta idea.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Meditación", tecnica mixta, 46,5x 82 cm, 2002.

Esta pieza está compuesta por dos modulos, uno adentro del otro. El más pequeño es mi primer acercamiento a la pintura, en donde retomo una foto de un camellon cercano a mi casa. El paisaje interior, que no es percibido por los ojos, es la metáfora principal, me interesa tambien la presencia de la Mona Lisa como una noción de la reflexión femenina. Esta idea se relaciona con mi interes por el Mehndi, al igual que la noción de paisajes y misterios en el cuerpo.

Estoy definiendo un medio que probablemente será un área de interconexión entre las diferentes disciplinas. La claridad que el proceso de escribir esta tesis me ha dado acerca de mis intereses, me permitirá trabajar con ellos más conscientemente. La conjugación de diferentes ritmos de construcción que implica el trabajo multidisciplinario crea una variación en el proceso creativo que rejuvenece mi percepción y la mantiene abierta. Esto me permitirá dialogar con el mundo por mucho tiempo.

CONCLUSIONES

En el capítulo I de esta tesis introducimos la idea de una pauta que conecta y la posibilidad de entenderla por medio de sus partes. Esto se planteó a través del reconocimiento de pautas dentro del cuerpo y la mente del ser humano. Fue útil iniciar con el cuerpo, porque sus pautas son objetivas y han sido estudiadas científicamente, lo que permite aceptar su validez y existencia de manera más natural. También fue útil para extrapolar la idea de una pauta que conecta al ámbito mental y emocional, que es subjetivo pero no por eso menos "pautico".

Me intereso sustentar la idea de que tenemos la capacidad de conocer y entender nuestra mente, nuestro cuerpo, nuestras experiencias y actividades, y que es también una manera de entender el todo. Esto permite jugar con lo que consideramos subjetivo y objetivo. Este primer capítulo busca "objetivizar" lo subjetivo, como una manera de liberarnos del control que nuestras emociones y pensamientos tienen sobre nosotros. Por esta razón exploramos la teoría de los impulsos de Schiller, para tener una estructura con la cuál entender las pautas que conforman nuestra mente. Lo que consideramos importante en nuestra cotidianidad es generalmente aquello que afecta y determina nuestra felicidad, en este sentido, existen pocas cosas tan significativas como nuestra mente.

La mente es nuestra herramienta para conocer, está equipada con sentidos para percibir; capacidad de abstracción y raciocinio para ordenar y estructurar; y emociones que nos permiten experimentar y sentir el mundo de una manera íntima. Sin embargo la mente puede volverse un obstáculo para el conocer, si las energías que la conforman no funcionan como un todo armónico.

Lo que me pareció interesante de la teoría de Schiller acerca de la belleza, fue precisamente el vínculo que establece entre la armonía de la mente y la experiencia estética. Como la intención de esta tesis es atender preguntas esenciales acerca de la práctica artística, me pareció que esta noción era particularmente significativa. A la pregunta "¿cuál es la importancia del arte?", ofrezco un primer acercamiento por medio del capítulo I. La importancia del arte tiene que ver, de acuerdo con Schiller y con mi experiencia personal, con el efecto que este tiene en la mente humana y por lo tanto en la vida de los seres humanos. Este efecto es a la vez liberador y tonificante, promueve la armonía interior y como consecuencia, la exterior, (lo que nos lleva al siguiente capítulo...).

En el capítulo II planteo un acercamiento a la pauta que conecta y a la experiencia estética desde la perspectiva de nuestro medio ambiente exterior. En realidad podríamos considerar a estos dos primeros capítulos como uno solo, la única diferencia es que en el primero estudiamos a la pauta de adentro hacia

fuera y en el segundo de afuera hacia dentro. Esto tiene varios objetivos, uno de ellos fue explorar la definición de Bateson de lo estético como lo "sensible a la pauta que conecta", que es la que tomamos como base para toda la tesis. Para eso estudiamos en más detalle la naturaleza estructural de la pauta, haciendo énfasis en su cualidad fractal, en la que la parte es un acceso al todo, y a la similitud que existe entre esta cualidad y la manera en la que funciona la experiencia estética. Esto nos permitió ubicar a la experiencia estética como una parte del conocer y en particular como la base del conocer artístico.

Otro objetivo importante de este capítulo fue definir lo que caracteriza a una práctica artística. A manera de un pequeño resumen de todos los conceptos y la forma en la que se relacionan para cumplir con este objetivo, les presento la siguiente explicación: La práctica artística se especializa en desarrollar la capacidad de conocer-sentir, (o sea experimentar estéticamente), basa en ella su investigación del mundo. Reflexiona por medio de formas vivas u obras de arte, que son formas particulares que comparten características con la naturaleza estructural de la pauta que conecta y de la experiencia estética.

En este capítulo introduje esta definición y ejemplifiqué las ideas que estaba planteando de una manera más concreta. Elegí varios ejemplos, cada uno se enfoca a diferentes aspectos de la relación entre la pauta que conecta y la experiencia estética. Dediqué el tercer capítulo a la tarea de ejemplificar la práctica artística. Para empezar, di un ejemplo de cómo una parte puede contener una totalidad, el ADN me pareció muy elocuente en este sentido. Contiene toda la información característica de un individuo, de la especie a la que pertenece, y es una estructura compartida por especies totalmente diferentes entre sí. Esta fue una manera de establecer un vínculo entre seres vivos a nivel micro. A continuación un segundo ejemplo refleja este vínculo a nivel macro.

La ecología habla de los vínculos que compartimos como seres vivos y como habitantes de un mismo medio ambiente. Elegí el ejemplo de la transformación atmosférica porque me impactó la idea de que en realidad la naturaleza de ese vínculo es que no existe una diferencia entre los habitantes y su medio ambiente. El cuerpo de cada ser vivo suele ser el medio ambiente de muchos otros. Me interesó otro aspecto de esta relación: podemos vivir "dentro" y gracias a las acciones de otros seres vivos. Nuestro atmósfera es la respiración de las plantas.

El tercer ejemplo mostró como nuestra sensibilidad estética y lo bello se encuentran presentes en la actividad de conocer al mundo. Esto tuvo varias intenciones, una fue reconocer que la sensibilidad estética es una habilidad del ser humano y una característica de la pauta que conecta, otra fue mostrar la cerca-

nía que existe entre las ciencias y las artes, y lo útil que puede ser combinar lo subjetivo y lo objetivo. Para este propósito revisamos brevemente el vocabulario de la astrofísica y sus posibilidades poéticas.

Los últimos dos ejemplos se enfocaron en mostrar lo subjetivo y lo estético en otros seres vivos. Los seres vivos nos acercamos de maneras similares a situaciones y necesidades parecidas. En el caso de Lucy, la chimpancé, esta similitud tenía que ver con nuestra capacidad de nombrar y observar. En el caso de los loros se relacionaba con nuestra capacidad de cantar y de establecer una relación de pareja.

En el capítulo I llevamos lo objetivo a lo subjetivo para ayudarnos a tomar distancia de nuestra mente, en el capítulo II, llevamos lo subjetivo al mundo, (que solemos estudiar objetivamente), para poder sentirnos más cerca de él. En los dos casos la idea fue balancear e incluir ambas partes de nuestra mente.

En estos dos capítulos planteo una estructura teórica sobre la cual ubicar y construir la del arte. El capítulo III fue dedicado a definir aquello que lo caracteriza. Se basa en la teoría de la Forma viva de Schiller, que plantea a la obra de arte como la máxima unión de lo sensible y lo formal. Esta idea fue la culminación de los planteamientos que hice acerca de la belleza, la experiencia estética, la armonía de la mente y la pauta que conecta. En todos estos casos recalque la importancia de la participación simultánea de lo sensible y lo formal, la parte y el todo. Esto no fue una excepción para la obra de arte.

Como lo explique en el capítulo III, la obra de arte está hecha tanto de lo formal (un valor, concepto o interés personal), como de lo sensible (un material y una técnica). Estos dos aspectos se mantienen a la vez unidos y en tensión, y planteo que esto es lo que genera la riqueza plástica y posibilita la experiencia estética. La manera en la que estos dos aspectos se relacionan, el tipo de tensión que tienen, es a su vez lo que caracteriza a cada artista. El proceso creativo fue definido como un método de aprendizaje por medio del cual el artista exter-

naliza sus propias ideas y las pone en juego en una obra. Toma distancia de ellas y así aprende: reconoce los aciertos y desaciertos, y los aspectos inesperados. Esta dinámica abre nuevas rutas de investigación y permite profundizar o reorientar nuestros intereses manteniendo nuestro proceso vivo. Este tipo de proceso es el fundamento de la práctica artística. El capítulo III lo ejemplifiqué por medio de la obra de Andy Goldsworthy y Gabriel Orozco e introdujo las tensiones estéticas de su trabajo que se relacionan con mis intereses.

El capítulo IV fue una descripción de mis intereses personales y las técnicas con las que me siento afin. El capítulo IV describió este proceso por medio del cambio que hice del grabado a la escultura, y de la escultura a la instalación y la fotografía. El dibujo se mantuvo como una constante. Cada cambio y cada consolidación reorientó y profundizó mi compromiso con ciertas técnicas y temáticas.

Por el momento, mis últimos trabajos se han orientado hacia la presencia de lo bello y las posibilidades estéticas en la cotidianidad actual. Me pregunto que tanto este interés depende de mi situación de vida, (vivir en la ciudad más grande del mundo orienta hacia ciertas problemáticas). Posiblemente estas se replanteen según el contexto, pero especulo que en esencia seguirán siendo las mismas inquietudes, confrontándose con otra realidad y otras posibilidades. En la práctica artística el cambio nos orienta a ser cada vez mas uno mismo.

Esta tesis fue otro paso en esta dirección. Es un medio por el cual comprometerme con mi profesión, mis intereses y mi visión del mundo. Traté lo más posible de que fueran inclusivos y flexibles para que permitieran el cambio y sirvieran de apoyo a otros. Pienso que la práctica artística se basa en una combinación de honestidad con uno mismo e interés por el bienestar de los demás. Incluí en este interés al ámbito de la naturaleza y la exploración de nuestra intimidad con ella.

Es importante darle un lugar a la belleza como una parte activa y dinámica de vivir el mundo. Si hubiese sido posible, esta tesis sería una serie de poemas acerca del mundo y del arte, para que la belleza fuera el medio de conocer a la belleza, y el arte al arte...

*...Art is the conversation between lovers.
Art offers an opening of the heart.
True art makes the divine silence of the soul
Break into applause.*

*Art is at last, the knowledge of
Where we are standing-
Where we are standing
In this Wonderland
When we rip off all our clothes
And this blind man's patch, veil,
That got tied accross our brow...*

Art is the conversation between lovers.

*True art awakes the
Extraordinary
Ovation.¹*

¹Arte es la conversación entre dos amantes. Arte ofrece una apertura del corazón. El verdadero arte hace que el silencio divino del corazón irrumpa en aplausos. Arte es finalmente, el conocimiento de donde estamos parados, donde estamos parados en esta Tierraasombro cuando nos arranquemos toda nuestra ropa y este parche de hombre ciego que se ató a través de nuestra frente....Arte es la conversación entre dos amantes. El verdadero arte despierta la Extraordinaria Ovación. Hafiz. *The Gift*, Translations by Daniel Ladinsky, ed. Penguin Arkana, p52.

BIBLIOGRAFÍA.

Langer K. Susanne. Sentimiento y forma, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco. El Árbol del Conocimiento, ed. Debate pensamiento, Madrid, 1996.

Bateson, Gregory. Espíritu y Naturaleza, Amorrurtu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1997.

Schiller, Friedrich. Cartas sobre la educación estética del hombre, ed. Anthropos, España, 1990.

Bell, Julian. What is painting?, ed. Thames and Hudson, USA.

Hafiz. The Gift, Translations by Daniel Ladinsky, ed. Penguin Arkana, USA, 1999.

Orozco, Gabriel. Clinton is innocent, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, Paris, 28 mai 13 septembre 1998.

Goldsworthy, Andy. Time, Harry N. Abrahams Inc., Publishers, New York, USA, 2000.

Barrow D., John. Teorías del Todo, ed. Critica, España, 1994.

Schiller, David. The little Zen Companion, New York, USA, 1994.

Durgananda, Swami. *The Heart of Meditation, pathways to a deeper experience*, ed. SYDA FOUNDATION, USA, 2002.

López Beltran, Carlos. *Relojería de nubes, La Jornada Semanal, supl. cult. de La Jornada (México D.F.) 5 de noviembre del 2000, p. 10.*

Encyclopaedia Britannica, macropaedia, volume 16, Helen Hemingway Benton Publisher 1973/1974, 15th edition .

The 20th Century Art Book, Phaidon Press Limited, 1996.

Cruz Villegas, Abraham. *G.O. Taller sin título, en Gabriel Orozco, MOCA.CONACULTA INBA, The Museum of Contemporary Art of Los Angeles, 2000.*

Art at the turn of the millenium, editors Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, TASCHEN.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art, PHAIDON.*

Voit, Mark. *Hubble Space telescope. New views of the universe, Harry n. Abrahams, Inc, Publishers in association with the Smithsonian Instituty and the Space Telescope Science Institute.*

Biodiversity, The Fragile Web, National Geographic, Washington DC, Vol 195, No 2: Feb 1999.

Roome, Loretta. *"Mehndi, The timeless art of henna painting", ed.St Martin´s Griffin, New York, 1998.*