



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Arte y Diseño

Facultad de Arte y Diseño

Cuerpo abierto.

Proceso creativo de un proyecto artístico en torno a las relaciones entre
cuerpo y emociones

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

Rodrigo de Jesús Meneses Gutiérrez

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Blanca Gutiérrez Galindo
(FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

Mtra. Ma. Del Pilar García González
(MUAC, UNAM)

Dr. Omar Lezama Galindo
(FAD)

Dr. César Martínez Silva
(UAM, Azcapotzalco)

Dr. Iván Mejía Rodríguez
(UDLAP)

Ciudad de México, agosto 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CUERPO ABIERTO

Proceso creativo de un proyecto artístico en torno
a las relaciones entre cuerpo y emociones

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	11
1. Aproximación a la producción artística 2003-2016	12
2. Cuerpo humano. Contenedor emocional	29
3. Respirar, como arte. Declaración de artista	34
4. Proceso creativo. Efecto espejo	45
II. CUERPO ABIERTO.	60
5. Produccion y exposición	61
5.1. Análisis museológico,	61
5.2. Análisis museográfico,	62
5.3. Guión museográfico	67
6. Cuerpo conceptual	83
6.1. La conceptualización del cuerpo. El cuerpo consciente, el cuerpo razonado	85
6.2. La fragmentación y deconstrucción como estrategia de resignificación	86
6.3. Proceso racional como eje creativo. Etapa afuera del efecto espejo	88
6.4. Descripción formal	89
7. Cuerpo simbólico	101
7.1. Las emociones como signo corporal	103
7.2. La apropiación como registro simbólico emocional	107
7.3. El inconsciente como eje del proceso creativo. Etapa adentro del efecto espejo	113
7.4. Descripción formal	115
8. Cuerpo como experiencia	125
8.1. El cuerpo como vivencia	127
8.2. El proceso como elemento alegórico	129
8.3. La acción como dispositivo del proceso creativo	130
8.4. Descripción formal	131
CONCLUSIONES	143
ÍNDICE DE FIGURAS	160
FUENTES DE CONSULTA	167

INTRODUCCIÓN

Introducción

Las emociones son reacciones a estímulos que provienen del exterior y activan nuestra memoria. Cuando experimentamos una emoción, sea la alegría, el miedo, el espanto o la felicidad, se activa el sistema biológico que da pie a conductas afectivas y ello hace que el cuerpo humano modifique sus condiciones en los niveles cerebral, muscular y psicológico. La vida cotidiana está poblada por una gran cantidad de signos corporales activados por las emociones. Ellos crean un ambiente emotivo a nuestro alrededor. No obstante, reparamos muy poco en este aspecto de la existencia, sobre todo en una la sociedad que, como la nuestra, nos impone el control de las emociones como una conducta socialmente adecuada.

Por ello, la exploración las emociones y su relación con el cuerpo humano ha sido uno de los principales pilares de la investigación que como artista he venido desarrollando desde el 2003, y que tuvo su momento culminante en la exposición individual *Cuerpo Abierto*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí en marzo de 2017, y cuya producción y sustento conceptual se llevó a cabo durante los estudios de Doctorado en Artes Visuales (2013-2017).

El objetivo de la presente tesis es explicar el proceso creativo que he venido siguiendo desde el 2003 y que se consolidó durante los estudios de Doctorado. Se trata de presentar los resultados de la investigación en sus diversas etapas, explicando el proceso creativo y de producción que culminó en la exposición *Cuerpo Abierto*. Para ello se explican los puntos de partida de la investigación, así como sus estrategias artísticas y su eje conceptual. La explicación se articula a partir del análisis de las diferentes etapas de mi trabajo, durante las cuales ha estado presente el uso de ciertas constantes que me han permitido construir, con el paso de los proyectos, una particular concepción del arte y de su significado. Así pues, se trata de un recorrido a través del trabajo realizado desde ese año, que explica y describe la aparición de un conjunto de procedimientos y estrategias que van marcando el paso de la producción en sus diferentes etapas.

Durante la realización de la investigación se identificaron las constantes temáticas, en el proceso creativo, en el uso de los materiales, así como también los desplazamientos de lo disciplinar a lo multidisciplinar e interdisciplinar, y las estrategias, es decir, los elementos que interactuaron en el proceso y le permitieron evolucionar y madurar. Tal es el caso del uso de estrategias propias del arte contemporáneo como la fragmentación, la deconstrucción y la alegoría y de modos de producción como las derivas, el archivo y el proceso que fueron utilizadas en diversos proyectos pictóricos y de instalación, pero que al ser conceptualizadas e investigadas adquirieron solidez y consistencia en

Cuerpo Abierto. De estas constantes se derivaron las pautas del proceso creativo y las estrategias artísticas que definen el eje conceptual. Por medio del análisis todo esto se construyó una estructura que dio forma a esta tesis, misma que define el proceso creativo como la columna vertebral que da cohesión a las estrategias artísticas y al eje conceptual del proceso de investigación y producción.

En la exposición Cuerpo Abierto analicé la relación entre emociones y cuerpo desde las dimensiones racional, material, y simbólica-espiritual. A partir de esta conceptualización llevé a cabo la producción de tres conjuntos de obras en los que discurrí sobre esa problemática a partir de tres ejes que he llamado Cuerpo conceptual, Cuerpo simbólico y el Cuerpo como experiencia. El objetivo de Cuerpo Conceptual fue el análisis del “proceder racional” de las emociones y las formas en las que los factores externos determinan el comportamiento de las personas; de igual forma se examinó cómo la producción artística surge desde el planteamiento del razonamiento cognitivo. En Cuerpo simbólico me propuse construir signos como proyecciones simbólicas del proceder de las emociones en el cuerpo. A partir del uso de técnicas de psicología conductual, como la entrevista motivacional, el propósito fue visualizar en el rostro y el cuerpo de las personas expresiones producto de diversas emociones como la felicidad y el miedo. Estos materiales se convirtieron en un archivo visual del cual las piezas realizadas son parte fundamental. Por su parte, Cuerpo como experiencia explora el vínculo entre lo cognitivo y lo emocional como algo que ocurre en la acción del cuerpo, y donde el signo se transforma en un detonador de movimiento. Se muestra cómo los elementos que intervienen en las acciones del cuerpo generan energía que transforma los contenidos interiores en elementos visibles.

Cada uno de estos ejes del trabajo y núcleos museográficos se relacionó con los diversos momentos del Efecto espejo que, como expliqué, es el nombre que día a la metodología propia del proyecto Cuerpo Abierto, con modos de producción y estrategias creativas y con conceptualizaciones a partir del pensamiento de diferentes autores. Tal y como se muestra en la siguiente lista que muestra que el modelo de trabajo es tripartito:

1. Proceso creativo. Efecto espejo, que contempla tres etapas clave:
 - Afuera, Detonador y Adentro
2. Planteamiento filosófico, basado en:
 - Jean Paul Sartre, Michel Foucault y Jacques Derrida
3. Estrategias artísticas:
 - Fragmentación, Deconstrucción y Alegoría
4. Planteamiento psicológico, según:
 - Carl Gustav Jung, Sigmund Freud y Paul Ekman

5. Modos de producción:

- Derivas, Archivo y Proceso

6. Eje temático o conceptual:

- Cuerpo Conceptual, cuerpo simbólico y cuerpo vivencial

En relación con la investigación y el propio proceso creativo, esta tesis, intenta explorar posibles respuestas a preguntas como ¿En este momento de mi producción existe un proceso creativo, unas estrategias artísticas y un eje conceptual definido? ¿Existen constantes en las temáticas, los usos de los materiales y proceso de trabajo en las diferentes etapas de mi producción? ¿Mi obra se inserta dentro del campo del arte contemporáneo en las fronteras disciplinares y sus desplazamientos a otros campos? De ser así ¿Cómo está compuesto y cómo es el funcionamiento del proceso creativo y las estrategias artísticas? En intento de dar respuesta a estas preguntas estimuló el trabajo en el taller y dio forma a la presente tesis.

La tesis se divide en dos partes. En la primera se explican las diferentes etapas del trabajo realizado desde 2003 hasta 2016 con el objetivo de explicar la forma en la que aparecieron las constantes del trabajo que habrían de presentarse con mayor claridad en el proyecto Cuerpo Abierto. También se explica las premisas principales que articulan el proyecto a partir del interés temático en el cuerpo humano como contenedor emocional; el punto de partida de mi trabajo como artista contemporáneo a partir de la declaración que sostiene que “respirar es un acto artístico” y finalmente la metodología que se fue construyendo a través de los años y que he llamado Efecto espejo.

La segunda parte de la tesis abre con la presentación del proyecto Cuerpo Abierto en sus aspectos de producción y exposición. Se incluye en esta parte una descripción general de todas las piezas. Posteriormente se incluye la explicación de los núcleos museográficos Cuerpo conceptual, Cuerpo simbólico y Cuerpo como experiencia. En cada parte se explica la fundamentación teórica, las estrategias utilizadas, las etapas correspondientes dentro del Efecto espejo, es decir, de la metodología configurada para este proyecto, y finalmente la explicación de las características de cada una de las piezas.

En la segunda parte de la tesis se expone y explica el guion museográfico del proyecto Cuerpo Abierto que hizo posible su montaje y su exhibición de la exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, misma que permitió generar una producción suficientemente amplia como para poder llevar a cabo una reflexión y exposición del proceso de investigación. Los siguientes tres apartados responden a las tres etapas del guión museográfico que emanan en igual número de núcleos museográficos. Se trata de la parte más amplia del documento ya que en ésta

se presentan todas las piezas y se muestran en su conjunto. En este punto se comienza a develar la puesta en funcionamiento del proceso de la investigación e interacción de las estrategias artísticas, el proceso creativo y el eje conceptual o temático desde un modo de producción específico. Como resultado de lo anterior, planteo las respuestas a las preguntas hechas al inicio de este capítulo, mismas que articulan las conclusiones del documento.

El siguiente esquema (Fig. 1) muestra el proceso de investigación tal y como se despliegan y relacionan sus partes y momentos principales en la presente tesis.

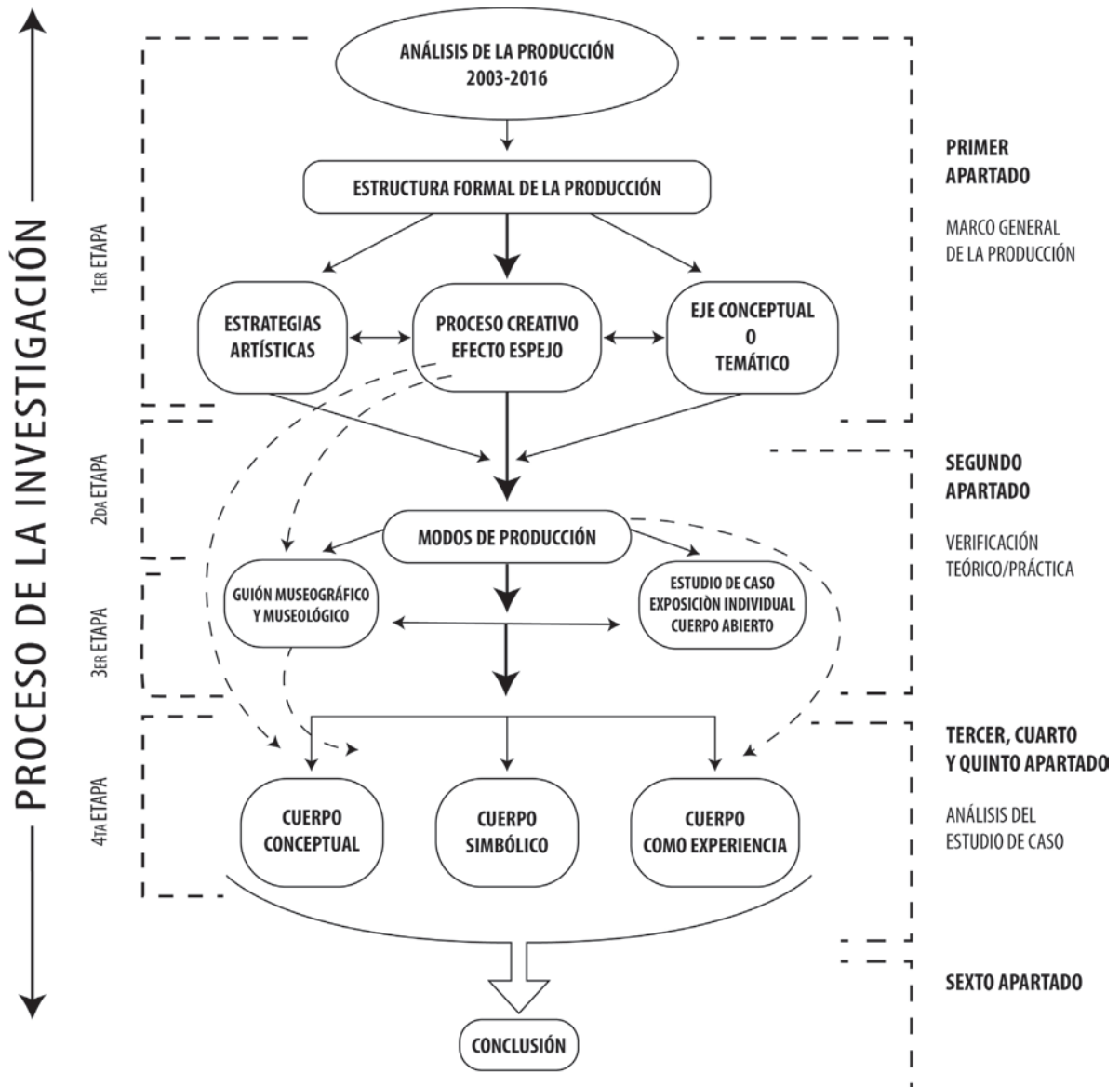


Fig.1 Esquema que muestra las diferentes etapas del proceso de la investigación, su derivación en los apartados de este documento, los elementos que la componen y su interacción. Visualmente se puede identificar el proceso creativo como un eje rector y la agrupación de los elementos en tríos.

Los años de realización de los estudios de Doctorado han sido para mí un periodo de gran crecimiento como artista y como persona ya, que para un artista que radica en el interior de la República, como es mi caso, resulta fundamental tener un contacto continuo con la Ciudad de México. En un país centralizado, la mayoría de las actividades relacionadas con el mundo del arte suceden en su capital. De ahí que la realización de los estudios de Doctorado me permitió iniciar un contacto académico constante con profesores, investigadores, artistas y curadores para contar con una visión actualizada y enriquecerme con el intercambio de conocimiento y experiencias. En principio, recapitular más de 10 años de producción y, al mismo tiempo, darse cuenta de su evolución, me impuso la necesidad de conceptualizar, buscar fuentes, relacionarme con el pensamiento de artistas, teóricos, historiadores para así llegar a los planteamientos base de mi producción y asentar mi postura ante el arte.

A lo largo de estos años entré en un espacio ajeno a mi cotidianidad por lo que siempre regresaba a San Luis Potosí con información referente a los avances de mi investigación y la experiencia de vivir la Ciudad de México, que siempre está llena de emociones, y es explosiva¹. Después de cada viaje, al reintegrarme al día a día tenía la sensación de experimentar un reacomodo en mi relación con mis propios conocimientos y mi quehacer. Esto favoreció la posibilidad de realizar una reflexión sobre el arte, el trabajo propio y la manera de conceptualizarlo y entenderlo nutrida con mayores elementos críticos, con más información, lo que favoreció la ampliación de mi horizonte reflexivo. El resultado ha sido un proceso de investigación en el que he reforzado un posicionamiento crítico y reflexivo hacia el desarrollo de la propia obra, lo que me ha permitido también ubicarme en la posición de generar un discurso sobre el arte contemporáneo y la forma en la que mi trabajo se inserta en él.

Por otro lado, el ejercicio de escritura de este documento de tesis ha sido de gran importancia ya que me ha permitido hacer una reflexión sobre mi trabajo y encontrar diversos elementos que lo fundamentan. Eso quiere decir que la necesaria reflexión sobre lo experimentado brinda una distancia enriquecedora que nos permite asumir una postura crítica frente al propio desarrollo. Es importante señalar que, aunque los artistas no siempre hemos desarrollado la habilidad de escribir textos académicos, la práctica de la escritura permite el análisis, la reflexión y la crítica, actividades que hoy son consustanciales a la producción del arte. A lo largo de la tesis he incluido diversos esquemas que si bien dentro de este escrito tienen una función explicativa de los diferentes temas

¹ Ver cómo quemaban un árbol de navidad en la Avenida Reforma; tener por compañeros en el Metrobús a personas disfrazadas de Tutankamón y el Guasón; recordar las tiendas y el hotel que me enseñaba mi papá mientras paseábamos por el centro histórico cuando tenía la edad de 5 años, entre otras cosas, es a lo que me refiero como explosiva.

que se exponen, son una forma de combinar ideas y argumentos con el dibujo y en general las artes visuales. Con ellos he querido hacer patente que esos esquemas son también dibujos. Por si mismos tienen cualidades gráficas ya que es un medio de expresión de ideas, conceptos o procesos convirtiéndose en un símbolo dibujísticos. Parte fundamental es que estos dibujos/esquemas son la traducción de un concepto a una imagen gráfica, de ahí que logren conservar de manera directa la presencia de los procesos mentales y emocionales sin ser filtradas por una representación.

Las conclusiones son una reflexión sobre los resultados que obtengo de cada apartado de este documento. Incluye una serie de dibujos/esquemas que son resultado de esa reflexión y clarifican el proceder de las estrategias, modos de producción y proceso creativo explicados en este documento.

I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

I. Planteamiento de la investigación

1. Aproximación a la producción artística del 2003 al 2016

A manera de análisis retrospectivo, encuentro cinco momentos clave en mi producción artística del 2003 al 2015 que permitieron identificar, desarrollar y definir tres elementos: mi proceso creativo, las estrategias artísticas y los modos de producción. La ejecución de dichos proyectos ha permitido experimentar diversas áreas del campo del arte, principalmente, desde las fronteras disciplinares, buscando el momento en que se desdibujan los límites entre ellas para propiciar espacios de comunicación del arte con otras prácticas sociales y producciones culturales.

Sin embargo, es hasta la investigación del Doctorado que se conforman de manera clara dichos elementos y permiten su interacción para definir una metodología personal y específica que dé cuenta de la forma en la que tiene lugar mi producción artística. Del 2015 a la fecha, mi investigación está centrada en poner en práctica dicha metodología de trabajo a manera de visualizar las constantes presentes en la producción y el desarrollo teórico de la misma.

Las etapas del desarrollo de mi producción artística son:

1. 2003-2005. Relación del consciente y el inconsciente como parte del proceso creativo. Pintura, objeto, concepto acercamientos a la instalación.
2. 2006-2007 Inicio del registro del proceso por medio de bitácora y archivo.
3. 2007-2010 Fragmentación y resignificación. Gráfica tridimensional blanda.
4. 2011-2014 Consolidación del proceso creativo
5. 2015-2016 Metodología, proceso interdisciplinar.

Primera etapa 2003 – 2005

Relación del consciente y el inconsciente como parte del proceso creativo. Pintura, objeto, concepto acercamientos a la instalación.

El primer proyecto que realicé explorando de manera más consistente² un sistema para conformar imágenes fue una serie de pinturas entre el 2003 y 2004 que denominé 1/2 pollo frito con basurero

² La primera exposición que realicé fue en la modalidad colectiva, en el año 2000. A partir de esta fecha considero que comienza mi carrera profesional ya que en ese momento busco acercarme a un público de manera formal y la obra se inserte dentro del mercado del arte local. Sin embargo, el primer proyecto coherente se dio hasta el año 2003.

hasta el borde. La idea central era experimentar con materiales y formas de aplicar la pintura explotando la expresión emocional propia del material. La forma de trabajo se construía a partir de lo espontáneo, no planeaba las imágenes, sino que en el proceso pictórico se armaba y no tenía una construcción racional. De esta manera se dejaba a flote el inconsciente. Utilizaba algo similar al método paranoico-crítico de Salvador Dalí en el que la objetividad crítica permite identificar objetos, pero que dentro de la pintura no tiene una construcción lógica, que permite asociarlo libremente³. Parte de los ejercicios que realicé para que aflorara el inconsciente fue la escritura automática, basándome en los principios planteados por André Breton, en los cuales se menciona que lápiz y hoja en mano, se comienza a escribir para que, de manera fluida, surjan los pensamientos. En este caso, en vez de papel utilicé un lienzo y escribí con óleo para generar una textura que cubriera toda el área. Se trata de una actividad mecánica con la que se pierde la noción de lo que se pinta o se escribe, al estar en estado de observación del semi sueño, y, en algunos casos, se pierde también la del espacio y el tiempo y se realiza en estado de trance⁴. (Fig. No. 2)

Para este proyecto hice un archivo que se divide en dos secciones. La primera consta de una libreta donde registro todos los sueños y su interpretación. Dicho material se consulta como un medio de análisis de imágenes que provienen del inconsciente como base para codificar nuevas imágenes. Parte importante de este proyecto consistió en la búsqueda de imágenes en Internet, revistas, láminas de anatomía, libros, fotografías entre otras, con las cuales fui construyendo la segunda parte del archivo.

En los procesos de producción se fragmentaban imágenes para unir las y producir una nueva con otro sentido y significado. Se trataba de separar y unir para resignificar. Fue aquí donde retomé el método surrealista al seleccionar de manera libre fragmentos de imágenes cuya nueva articulación buscaba explorar los contenidos del inconsciente. Como menciona Carl G. Jung

hay aspectos del inconsciente en nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente, se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (por que la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica)⁵

³ Ángel González García, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003, p. 390.

⁴ André Breton, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI Editores, 2004.

⁵ Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Luis de Caralt Editor, 2002, p. 18.

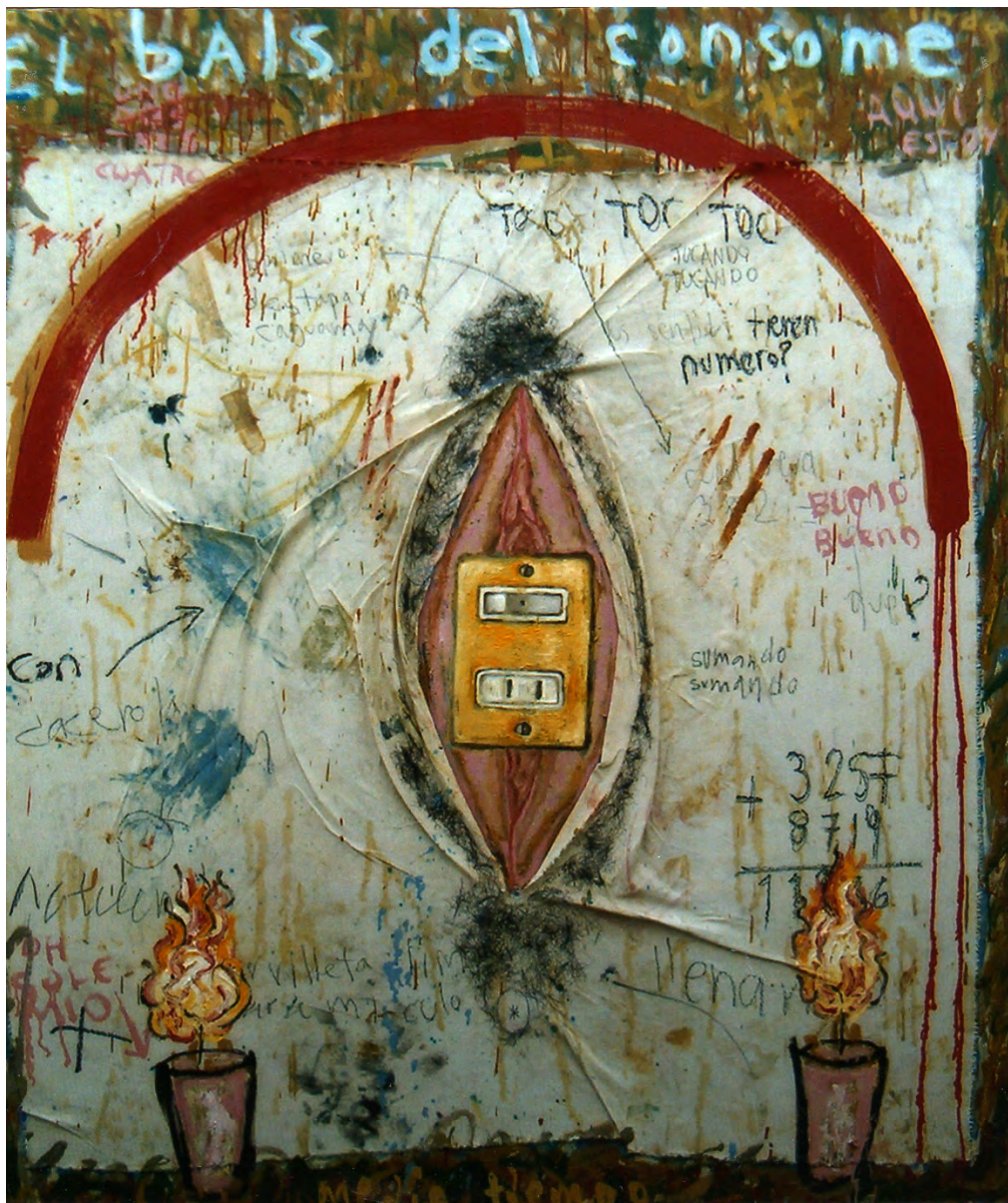


Figura No.2 El vals del consomé, óleo, pelo humano, plumón, lápiz, tela y Resistol, 130 cm x 150 cm, 2003. Se adhieren objetos al bastidor con la intención de vincular el entorno y romper el sentido pictórico. El montaje con el cual se exhibió fue con unas veladoras frente a la pintura, integrando objeto y espacio con la pintura.

Mi investigación consistía en analizar las formas de percepción sensorial de la realidad y de qué manera, al interiorizarla, ésta se convertía en un signo debido a la intervención del inconsciente que traduce esas formas en imágenes espontáneas.

En algunos casos, busqué incluir elementos extra pictóricos como zapatos, sillas, botes, colchones, telas, plásticos o estampado de llantas para desplazar la pintura a lo tridimensional. De esta forma, mi quehacer se convirtió en una acción de recortar, romper, taladrar, agujerar, pegar, etc.,

en algunos casos, mucho más presente que la pintura misma. Así, exploré diferentes posibilidades de trabajo que involucran una acción corporal para acentuar la intención emocional.

En una de las propuestas de esta serie se operó un primer acercamiento a la instalación. Estos primeros acercamientos a lo objetual fueron pocos y muy insípidos, sin embargo, subrayaron la intención, desde el inicio de mis proyectos, de experimentar con los bordes de las disciplinas. De alguna manera, seguí los pasos que señala Simón Marchan Fiz⁶ cuando explica el principio collage, al mencionar que el objeto se incluye como un elemento pictórico hasta restarle sus cualidades plásticas que preservan el uso del objeto en el sentido del *Ready-made*, siguiendo su transformación en el ensamblaje, la ambientación, la instalación, performance, etc.

El interés principal no estribaba en producir imágenes, sino que se trasladaba a esa realidad que se intenta convertir en signo a partir de objetos. En ese momento, de forma directa se manipula, señala y maximiza el contenido que se desea transmitir. Hay una demanda por superar el uso de las técnicas tradicionales⁷. El proceso de creación es llevado fuera del estudio. Esto implica que se desplaza al contexto social y cultural, originando prácticas donde se toma conciencia de los pasos que se siguen para establecer una relación con el objeto. En este sentido, existen momentos en los que el acto de pintar no se encuentra en el taller ni en relación directa con la pintura.

Así ocurre con la mayoría de los objetos y elementos extra pictóricos que son adquiridos en mercados de segunda mano, y los carteles y volantes son recolectados en la calle. El fenómeno de la pérdida de sentido de un objeto, la mayoría de las veces, cuando se inhabilita su uso, cancela su identidad. De esta forma, se busca ubicar los objetos en su sentido primario, es decir, únicamente identificar sus materiales y formas.

Alejandro Jodorowsky, en su texto *Psicomagia*, menciona cómo se da este proceso de cambio de sentido por medio de la fe:

⁶ Simón Marchán Fiz, *Del arte de objeto al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012.

⁷ La postura de cuestionamiento del arte tradicional se origina con la formación de licenciatura en artes plásticas que cursé en San Luis Potosí. Como la mayoría de las escuelas del interior de la República y entendiéndolo que México en general es tradicional en el arte, la cercanía con procesos multidisciplinares fue nulo. Al contrario, se exponía una concepción del arte mucho más cercano al Renacimiento y con ejemplos de pintores de esa época. Ante esta situación comencé a buscar diversas salidas creativas e investigación teórica que me diera respuestas a una práctica artística más cercana en tiempo e ideología con mi generación. De esta manera me interesé por asistir a diversos cursos como el impartido por el maestro Carlos Aguirre *Reflexiones del arte contemporáneo*, en el 2006. Dicho curso fue fundamental ya que sembró el conocimiento básico para comprender la diversidad de propuestas establecidas desde la multidisciplinar y la interdisciplinar, y específicamente desde la instalación. De igual manera comencé a viajar a la Ciudad de México por lo menos dos veces al año desde el año del 2003. Tanto los cursos, lecturas y exposiciones no correspondían a la información brindada en la licenciatura de aquí el rechazo y búsqueda de un nuevo planteamiento.

Viendo operar estos terapeutas populares, que a menudo hacen pasar por milagros trucos dignos de un gran prestidigitador, concebí la noción de la *trampa sagrada*. Para que lo extraordinario ocurra es necesario que el enfermo, admitiendo la existencia del milagro, crea firmemente en que se puede curar. Para tener éxito, el brujo, en los primeros encuentros, se ve obligado a emplear trucos que convencen a aquél de que la realidad material obedece a un espíritu. Una vez que la trampa sagrada embauca al consultante, éste experimenta una transformación interior que le permite captar el mundo desde la intuición más que desde la razón. Solo entonces el verdadero milagro puede acontecer⁸.

Existe una proyección donde al objeto se le carga de un sentido distinto, dicho significado lo otorga el inconsciente, que es la parte desconocida de la conciencia, cuyos contenidos, aun cuando estén al margen de ésta, presentan una actividad psíquica importante desde lo personal y lo colectivo, que se muestra por medio los sueños, lapsus, síntomas. Desde este sendero, me interesó vincular los contenidos inconscientes con objetos e investigar cómo interactúan con la pintura.

La mayoría de las pinturas de esta época las rompí, quemé o tiré a la basura; se cerraba un ciclo y debía cambiar, abrirme a otra vertiente del trabajo artístico. Decidí que había que destruirlas a manera de acción⁹ o performance íntimo. Generalmente, las pinturas las rompían en fragmentos aún montadas en el bastidor, hacía un corte con una navaja y lo demás lo rompía en fragmentos pequeños con las manos. Finalmente, lo ponía en bolsas en la basura. Esperaba el camión para poder las bolsas personalmente en el contenedor. En ese momento, dichas acciones se convirtieron en rituales que guardan cierta relación con los Efímeros Pánicos de Jodorowsky. Como menciona Cuauhtémoc Medina los Efímeros son “[...] espectáculos hechos de acuerdo con un guion esquemático, formulados en torno a acciones improvisadas y rituales derivados de actos cotidianos y acciones plásticas [...]”¹⁰. Es decir, el acto de seleccionar las pinturas para romperlas y prepararlas con el fin de botadas a la basura supone identificar el vínculo emocional y conceptual con el objeto para emprender una acción física extenuante al fragmentarlas, y se convierte una labor habitual, propia de la vida cotidiana.

⁸ Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia*, México, Grijalbo, 2004, p.10.

⁹ “[...] los happenings eran performances que diferían de las producciones teatrales tradicionales porque no seguían una narrativa convencional, en general solicitaban una participación de los miembros del público y eran caracterizados por una fuerte dimensión visual. El hecho de que los happenings se presentarán a menudo en galerías de arte destacaba su emergencia de la tradición de la pintura y la escultura moderna, específicamente de la pintura de acción y el montaje. Estas tradiciones, sin embargo, fueron filtradas a través del precedente de John Cage, quien ejerció una gran influencia en muchos de los artistas que se asociaron con el movimiento por sus enseñanzas”. En Paul Schimmel (compilador), *Campos de acción: entre el performance y el objeto 1949-1979*, Ciudad de México, Alias, 2012, p. 124.

¹⁰ Cuauhtémoc Medina en Oliver Debroise, *La era de la discrepancia*, México, UNAM, 2007, p. 91.

Como parte fundamental, en este primer momento se comienza a integrar el archivo como una metodología de producción y como herramientas teóricas de análisis. Se tiene un acercamiento insípido a la instalación por medio de elementos extra pictóricos. La acción del cuerpo es una de las herramientas que posibilita la catarsis, lo que permite iniciar actividades repetitivas que dan inicio a rituales artísticos. En este punto, comienzo a investigar sobre el proceso creativo, dejando una obra abierta, es decir obras cuyo fundamento principal es el proceso, no el objeto terminado. De este modo, busco la vivencia del proceso emocional y la intuición, lo que plantea la construcción de esta etapa desde lo inconsciente y la manera en que afloran dichos contenidos como materia prima en la construcción de imágenes. Este procedimiento es el que va a dictar las dinámicas de las diferentes etapas de producción, y va a constituir la estructura del proyecto *Cuerpo Abierto*. En este punto comienza el desarrollo de la primera etapa del proceso creativo que he llamado Efecto espejo, que es el momento donde interactúan los diferentes elementos del proceso dando lugar a nuevas rutas de trabajo y a nuevos significados.

Segunda etapa 2006-2007

Inicio del registro del proceso por medio de bitácora y archivo

En el 2006 realicé una serie de pinturas cuyo foco de investigación fueron las enfermedades mentales; esto con el objetivo de analizar la relación que existe entre posturas corporales, padecimientos mentales y funcionamiento cerebral.

Se realizó una investigación de campo en la clínica psiquiátrica Dr. Everardo Neumann Peña, ubicada en San Luis Potosí, donde se entrevistó a pacientes y doctores con la intención de comparar el padecimiento, la expresión corporal, el funcionamiento cerebral y psicológico. De dichas entrevistas se desprendió un archivo fotográfico, un video, anotaciones, entrevistas y una investigación bibliográfica sugerida por los psiquiatras.

El proyecto *Bitácora de un paisaje de culos* estaba concentrado en posturas y gestos corporales de pacientes con esquizofrenia. El título hace referencia al contenido del archivo, a manera de bitácora, de todo ese universo de la clínica psiquiátrica que como sociedad no se quiere ver o es difícil hacerlo. Podría decirse que sucede de manera similar con el culo, ya que está relacionado con una parte del cuerpo socialmente asociada a lo sucio, lo que no se muestra, no se habla y/o se oculta.

Se eligió la esquizofrenia porque se distingue por presentar conductas anómalas, alteraciones de la percepción y expresión física de transformación de la realidad. Todas estas conductas permitieron identificar fácilmente expresiones faciales, posturas que nos hablaban de esa enfermedad. Como menciona Mariano de Blas Ortega: “La noción mental del cuerpo es una idea construida desde lo social que se reconstruye constantemente, según parámetros sociales que se van incorporando a la subjetividad. Es el proceso del aprendizaje que se realiza bajo la inmersión social, tan absolutamente necesario para el desarrollo personal”¹¹. Facilitó la investigación el centrarse en estos pacientes, sobre todo porque no se tenía un conocimiento profundo de medicina o psicología. Así, a simple vista, pude ver en los pacientes si se encontraban en crisis, estaban controlados con medicamentos fuertes o en una faceta estable. (Fig. No. 3)

Con los pacientes sometidos a un mayor control se realizó una estancia de seis meses en la clínica impartiendo un curso de pintura a los enfermos de la sección de hospital parcial¹². Esto me permitió asistir dos veces por semana a la clínica y permanecer en contacto directo con los pacientes, enfermeros y médicos. De este periodo se hizo un registro fotográfico, video, entrevistas, etc. Las fotografías y video buscaban captar los momentos precisos donde se vieran los movimientos faciales o corporales; en algunos casos, se tomaron las fotos mientras se realizaba la entrevista para poder vincular las imágenes con los diálogos. En este período del archivo se pudieron relacionar la investigación de campo, la bibliográfica y las imágenes. El archivo surgió de la necesidad de organizar el material recopilado, pero no tenía aún una intención artística, solo la de estructurar el proceso.

El archivo funciona como la fuente y origen de imágenes e informaciones que permiten explorar sus contenidos desde el concepto de analogía, esto es, un recurso que hace posible crear nuevos significados y expresiones a partir de las ya existentes. El archivo se usa en el proceso pictórico de borrar, recortar, fragmentar, mutilar y funciona como medio de sobre posición de imágenes que hacen una nueva imagen. Así, el proceso de fragmentación de imágenes para propiciar un nuevo significado se convirtió en una constante y una estrategia artística a seguir.

¹¹ Mariano de Blas Ortega, *El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento*, Universidad Complutense de Madrid, PDF.

¹² La Clínica Psiquiátrica Everardo Neumann Peña está dividida en diferentes salas dependiendo de las enfermedades de los pacientes que las habitan. Las salas son de internos permanentes, internos temporales que pernoctan en la clínica, salas de urgencias para estabilizar pacientes y salas temporales. Hospital parcial es la sección donde los pacientes asisten por la mañana a recibir tratamiento, consulta, realizar diversas actividades y por la tarde regresan a su casa. La intención es brindarles las herramientas necesarias para poder insertarlos en la sociedad. La mayoría de ellos puede tener un desenvolvimiento regular en su entorno familiar y laboral, siempre y cuando lleven un tratamiento médico regular y controlado.

Una parte fundamental de esta segunda etapa fue continuar investigando en el proceso por medio del archivo y la bitácora, de una manera mucho más organizada y diversa. La configuración de un archivo y el registro del proceso por medio de bitácora requieren de una organización específica, lo que deja ver que el proceso inconsciente en la configuración de imágenes ya incluye un método consciente. Es decir, se comienza a plantear un proceso creativo desde esta dualidad, con el planteamiento de su segunda etapa Afuera, donde el dialogo entre el consiente y el inconsciente son fundamentales.



Figura No. 3 Sin título, óleo sobre tela, 150 cm x 130 cm, 2006. La construcción de esta pintura fue basándome en fotografías de mi archivo y esquemas de anatomía. Fragmentaba las imágenes y las unía en el proceso pictórico.

Tercer etapa 2008 – 2010

Fragmentación y re significación. Gráfica tridimensional blanda

Un año después, el archivo conformado a lo largo del proyecto anterior siguió siendo la fuente de consulta más importante. Su función fue la misma, es decir, ser el origen de imágenes e información que permiten explorar desde el concepto de analogía que, como expliqué antes, consiste en la posibilidad de usar el archivo como una combinación constante de información, imágenes, contenidos que nunca tienen el mismo orden y cambian su combinación y sentido.

En esta etapa, el proceso pictórico de borrar, recortar, fragmentar y mutilar como medio de sobre posición de imágenes que propician una nueva imagen fue trasladado a la gráfica. Utilicé el grabado como base de la producción porque buscaba contradecir la cualidad de la gráfica de multiplicar imágenes. Se buscaba obtener un número indefinido de versiones de la misma imagen al recortarla y unirla modificando su sentido por medio de la fragmentación.

Las imágenes se imprimieron en tela, ya que con dicho material existe un mejor manejo al momento de fragmentar, unir y realizar un montaje. El recortar con tijeras, exactos y navajas permitió rasgar y romper a manera de una acción física que modifica el material y la imagen. Se utilizó hilo de costura, del más común, como un elemento gráfico, parecido a la línea en un dibujo o grabado. Además, por medio del hilo se armó una nueva imagen en otra tela, permitiendo ver sus puntos de desarticulación y unión. La idea era partir del principio de desajuste, de desarmado, de lo faltante. (Fig. No.4)

Nuevamente se buscó contradecir una disciplina, en este caso de la del grabado en el interés de abrir sus posibilidades y permitir la comunicación con otras disciplinas, explorando la multiplicidad del objeto artístico en la discontinuidad del propio soporte por medio de la ruptura con los cánones tradicionales¹³.

El inicio del proyecto no logró llevar la estampa hacia el espacio real museográfico, sino que se siguió conteniendo en el espacio de la tela impresa. El ejercicio de deconstrucción tuvo lugar más bien al interior de la imagen y en la forma de utilizar la técnica. Quedó así pendiente la acción sugerida de armarse, terminar de fragmentarse o finalmente mezclarse con el espacio museográfico. De esta forma, se propuso el siguiente paso hacia la expansión de la gráfica al espacio tridimensional.

¹³ Anna María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010, Genealogías, Tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2013.



Figura No. 4 Pieza realizada en el 2007, donde comienzo a experimentar con la fragmentación en el grabado.

Por lo tanto, me propuse analizar la frontera del campo artístico para pasar de la gráfica hacia el volumen, es decir, plantear una yuxtaposición entre gráfica, escultura y espacio arquitectónico. En este momento ya existe una clara estrategia de trabajo cercana a la contraposición de disciplinas y la integración de las mismas. A este trabajo lo denominé *gráfica tridimensional blanda* que, conceptualmente, vincula las disciplinas y trabaja desde sus fronteras. De este modo abandonaba también la idea de trabajar dentro de categorías estilísticas y formales. (Fig No. 5)

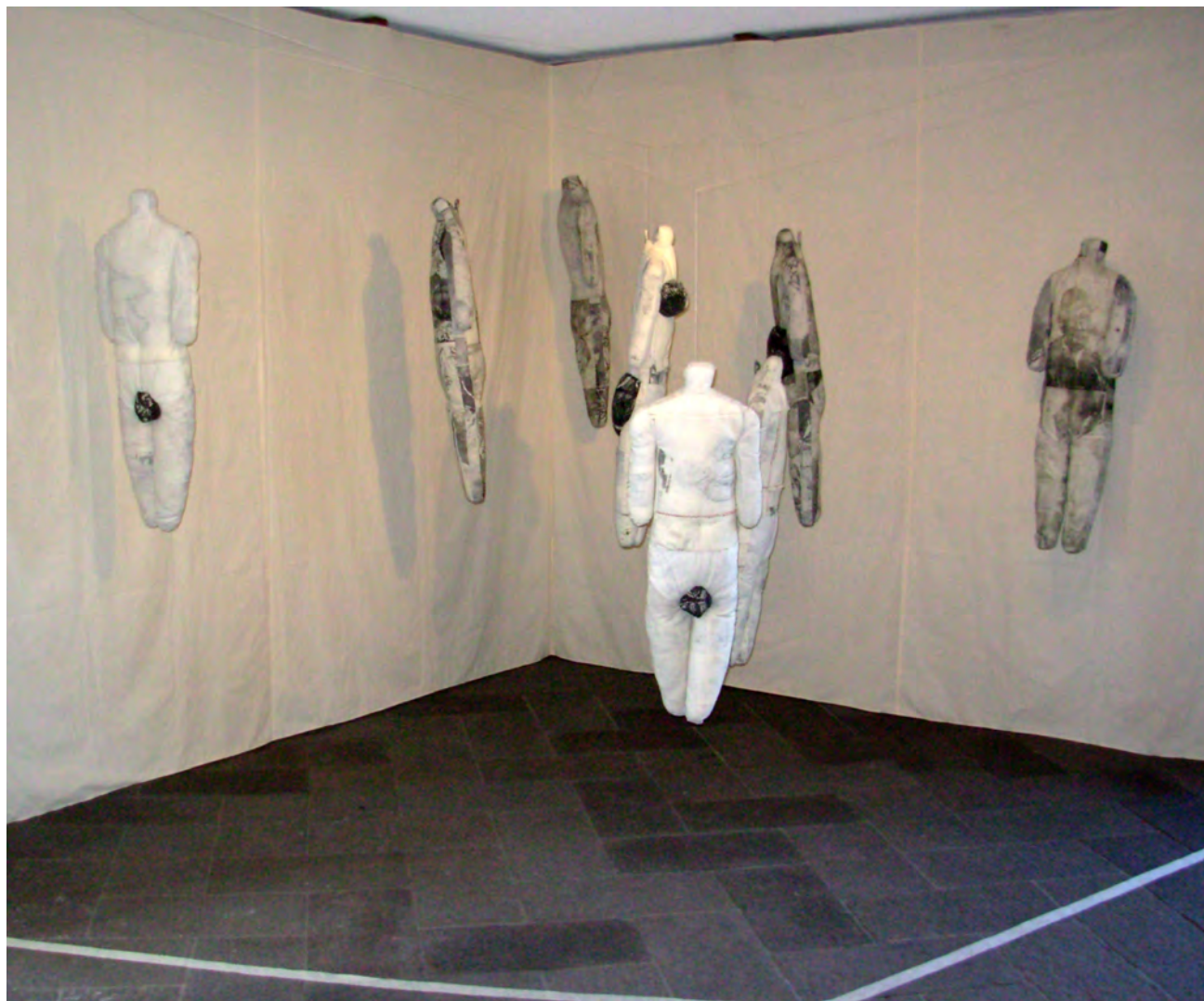


Figura No. 5 Espacio No.1, xilografía e hilo sobre tela, 300 cm x 300 cm x 300 cm, 2007. El principal interés de esta instalación era romper con el sentido académico del grabado y trabajar en las fronteras de la gráfica y la escultura.

Debido a que parte importante del proyecto consistió en vincular la obra con experiencia con los internos, surgió el interés por realizar un performance el día de la inauguración de la exposición individual titulada Espacios, que se inauguró en octubre del 2009. Éste consistió en repartir bolsas de papel Kraft con la serigrafía de los rostros de algunos internos para que fueran parte de una experiencia colectiva. Las personas cubrieron sus rostros con las bolsas de papel, con lo que ocultaron su identidad para convertirse en otros de modo que el acto colectivo tuvo lugar a manera de ritual. Las personas recorrieron la instalación “siendo otros”, por lo que se trató de una acción que permite al espectador adentrarse de manera distinta con las instalaciones.

El desarrollo de este proyecto tuvo lugar de manera simultánea a la realización de los estudios de la maestría en Historia del Arte Mexicano. Ahí realicé la investigación *Consolidación de la instalación, arte objeto y ambientación en México: periodo 1975-1980* que me brindó herramientas para poder consolidar la estructura y metodología de una indagación académica, elaboración de archivos y entrevistas. Estos son instrumentos de investigación histórica que se entrelazan de manera natural con las estrategias y procesos de producción propuestos. En este punto, se visualizó un desplazamiento hacia los terrenos de la investigación histórica que considero fundamental para el desarrollo de mi trabajo artístico.

En esta tercera etapa continué trabajando desde la estrategia de fragmentación lo que me vinculó con la alegoría. De ese modo logré dar un sentido distinto a la producción. Lo anterior se dio desde la idea del replanteamiento de la gráfica y su desplazamiento a la escultura en el espacio a manera de instalación. Como ya mencioné, el proceso de trabajo ocurrió desde el archivo y la reconfiguración de imágenes, ejes fundamentales del proyecto, por lo que el archivo se convirtió en la parte central del proceso, siendo aún más importante que el resultado final.

Cuarta etapa 2011 – 2014

Consolidación del proceso creativo

Identifiqué como parte fundamental del proceso de trabajo la formación del archivo, como contenedor de material que le da sustento teórico y práctico. De lo anterior, surgió la necesidad de propiciar un nuevo archivo para indagar sobre los vínculos entre contenidos teóricos y prácticos en conjunto con metodologías de otros campos del arte.

Dicho archivo contenía imágenes, a partir de collages y dibujos, sobre el tránsito y la manifestación corporal de las emociones. El archivo se conformó con los resultados de una serie de

poco más de una centena de entrevistas y encuestas aplicadas a un sector de la población de San Luis Potosí, principalmente jóvenes de entre 18 y 25 años, con las que se indagó sobre la forma en la que las personas reconocen la presencia de las emociones en sus cuerpos. En las entrevistas, se encontró una sorprendente similitud con la mayoría de las personas, ya que la generalidad reconoce las mismas emociones, la forma en que las vive, así como también las de mayor importancia. Es así como se llegó a una conclusión estadística que fue el punto de partida para representar y dar forma a estos “hábitats” emocionales colectivos.

Los dibujos y collages fueron el puente entre los resultados de las entrevistas y la imagen. Se trata de una traducción a medios visuales que permitió comenzar a conceptualizar el proyecto por medio de materiales y formas. Después de realizar los collages y dibujos, los digitalicé como una nueva sección del archivo y así inició la etapa de la producción, en la que la trans-archivación de esos materiales permitió una circulación constructiva de la información contenida en el archivo, es decir, éste no se consultó para rearmar la información, sino que, al contrario, la digitalización propuso su cimentación constante en esta dinámica de fragmentar-armar con un pensamiento discontinuo deconstructivo.

Así, el archivo se visualiza como una acumulación de signos en un solo espacio, que se encuentra en constante modificación y crecimiento por la nueva información que se va sumando. Estos signos aglutinados son consultados constantemente para una interpretación y re interpretación de los mismos. Este archivo que nunca se termina permite utilizarlo de diferentes maneras, una de ellas, y quizá la determinante, es su visualización por medio de la lectura. Se pueden leer estos signos como se lee este texto, es decir, como una serie de códigos que permiten transmitir y recibir una serie de ideas.

El archivo conformado a partir de las entrevistas se basó en las emociones de felicidad, miedo, tristeza e ira y se dividió en cuatro secciones: formas corporales y signos: fragmentos del cuerpo, localización emocional, recorridos corporales, intensidad y formas de expresión. Las clasificaciones del archivo tuvieron la intención de explicar el funcionamiento de las emociones en el cuerpo y registrar, por esa vía, el proceso de vincular el trabajo de investigación teórica-psiquiátrica con las formas visuales que llevaron a la instalación. Se ese modo se llegó a un trabajo creativo que se extendía hacia el espacio real. (Fig No. 6)

Como resultado se plantearon cuatro instalaciones de gran formato basadas en estos archivos que representan las siguientes emociones: felicidad, miedo, ira y tristeza. De las cuales, hasta el momento, he realizado dos: miedo y felicidad. (Fig No. 7)

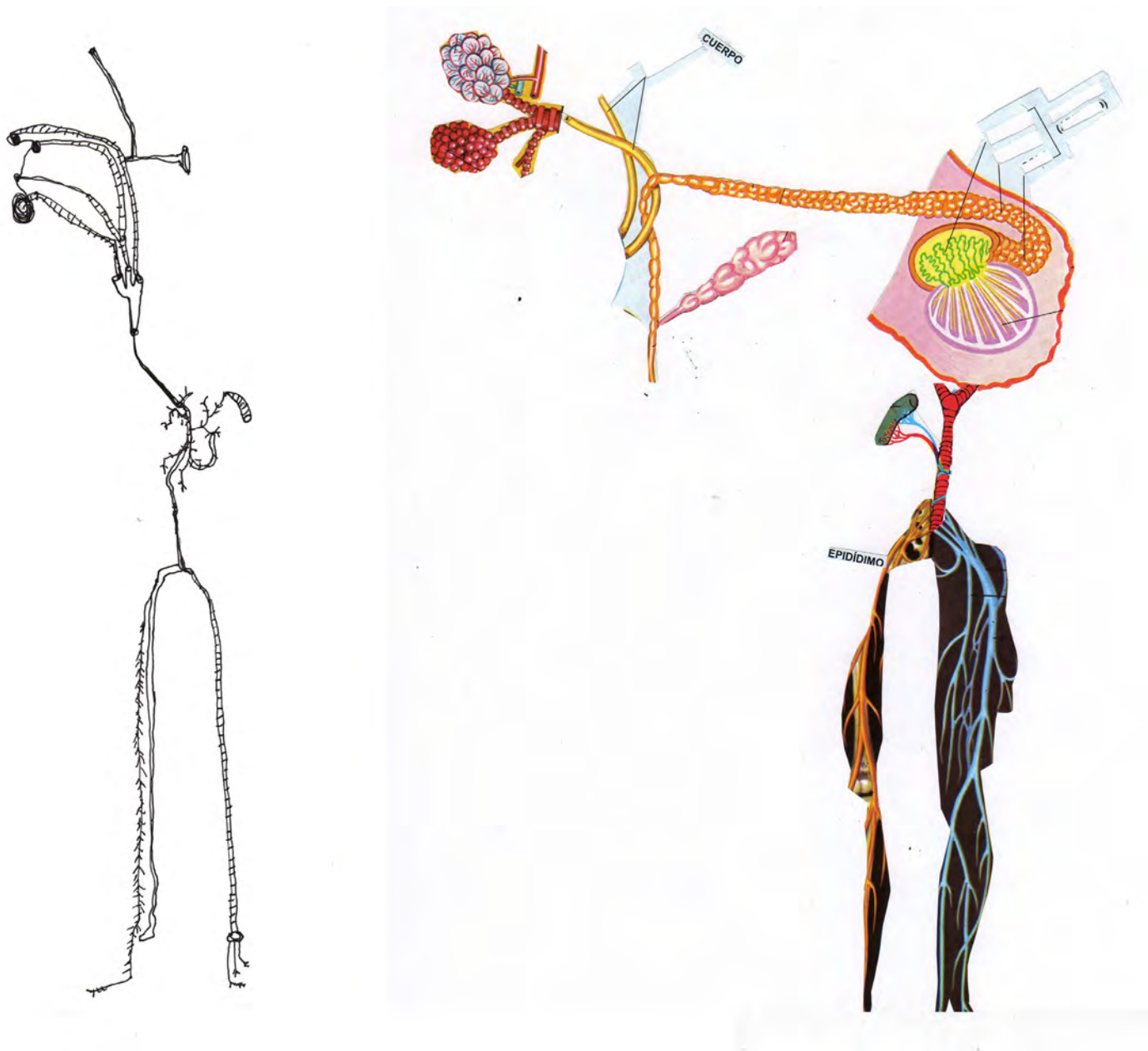


Figura No. 6 Archivo, recorrido de la alegría, dibujo digital, collage, medidas variables, 2012.
Parte del archivo donde se generan imágenes que interpretan la información
obtenida de las entrevistas.



Figura No. 7 Miedo, resina y grava, medidas variables, 2013. Instalación que busca recrear el espacio emocional del miedo. La base para su realización fue el archivo, el proceso y las estrategias apropiación, fragmentación y alegoría.

Quinta etapa 2014 - 2016

Metodología, proceso interdisciplinar

Como parte central de esta quinta y última etapa, realicé una revisión retrospectiva de los últimos diez años de mi trabajo artístico para analizar y concluir cuáles son las estrategias artísticas, el proceso creativo y el cuerpo de trabajo que definen la metodología que la ha guiado. Uno de los resultados de dicho análisis fue la realización de la exposición individual llamada Cuerpo abierto, producto de un proceso de investigación documentado que consta de tres instalaciones que pueden plantearse como “estudio de caso” de un proceso creativo, es decir, como forma de verificar si las constantes que fui identificando como propias de los diferentes momentos de este proyecto que se hacían presentes en su realización física o puesta en obra.

El primer resultado del análisis arrojó que los principales elementos de la metodología de trabajo que usé en el transcurso de los proyectos realizados del 2003 al 2010, se identifica como evolución y conjunción de parámetros aislados que se van conformando y consolidando en su ejecución y uso. En el año 2010 tuvo lugar un corte fundamental en mi producción, ya que, como mencioné anteriormente, se logró su orden y organización en los aspectos metodológicos. De esta manera, desde la primera exposición colectiva hasta finalizar el proyecto de la tercera etapa, se cuentan diez años de indagación y experimentación personal que permitieron encontrar elementos clave de mi metodología de trabajo y su conformación. Lo anterior debe entenderse como una evolución normal, ya que una década es el tiempo promedio en el cual se posicionan los parámetros básicos de un artista.

La cuarta etapa, que va del 2011 al 2014 fue el momento en el que hice consciente el proceso creativo, las estrategias y el cuerpo de trabajo como elementos fundamentales en mi producción. En esta etapa, cada uno de estos elementos actúa de manera paralela sin identificar su interacción. Es hasta la investigación que realicé en el Doctorado en Artes Visuales (2013-2017) cuando defino la estructura interna de cada uno de estos elementos y su interrelación para organizarlos como un dispositivo. (Fig No. 8)

Las estrategias y los modos de producción se relacionan directamente con el proceso creativo que busca catalizarlas para que indaguen y comuniquen el inconsciente y el consciente; funcionan como columna vertebral a manera de eje rector. En un apartado posterior de esta tesis (4), se explica a profundidad el proceso creativo Efecto Espejo, sin embargo, es importante analizar a continuación su vínculo con los demás elementos de mi metodología.

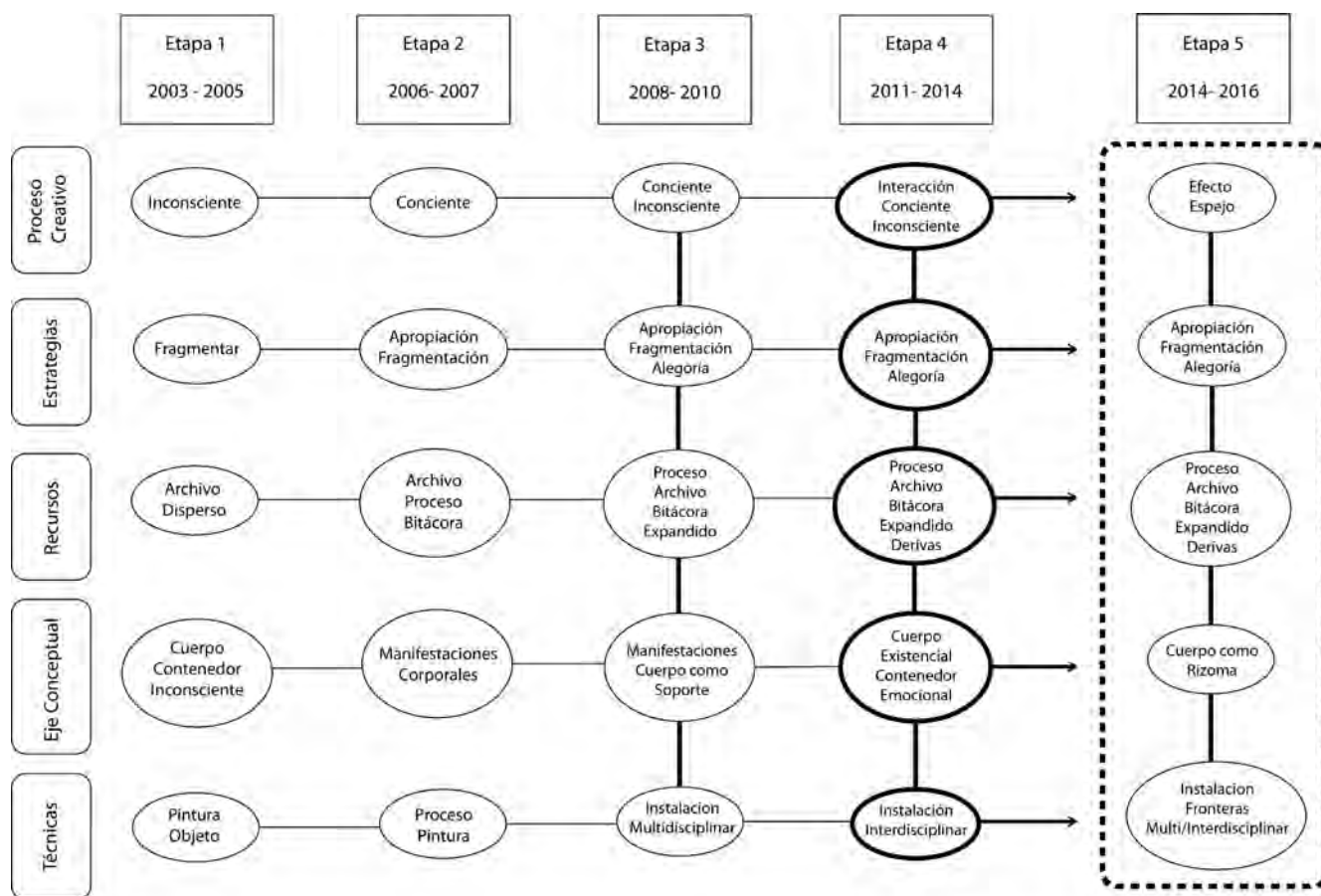


Figura 8 Esquema que muestra el desarrollo de mi producción artística en sus 5 etapas y sus diferentes elementos. En la tercera etapa, la comunicación entre los elementos es resaltada pues comienza una relación que permite su interacción. Para la cuarta etapa, los elementos se definen y la comunicación entre ellos es fundamental. En la última etapa, la comunicación entre elementos y todo en conjunto define el funcionamiento y metodología de trabajo.

Uno de los primeros acercamientos que se proponen en la investigación realizada en los estudios de Doctorado anteriormente mencionados, es la interacción de todos los elementos como un mecanismo del cual se necesitan todas sus partes para funcionar. En este sentido, las derivas y la apropiación son las herramientas que permiten divagar en el inconsciente desde rutas que llevan la información al consciente. Con este material se trabajan los archivos y la bitácora para almacenar y dar orden racional; es decir, contenidos inconscientes estructurados de manera consciente para permitir su reconfiguración. Esta etapa asienta la reflexión de la información para comenzar a identificar elementos que catalogan constantemente, sin tener una clasificación permanente. Lo anterior se logra desde la fragmentación, debido a que su disposición es extensa al codificar de manera diversa sus elementos.

El registro del proceso en la bitácora es lo que permite dar coherencia a las etapas anteriores del Efecto Espejo para comenzar la interpretación de la información, arrojando nuevos significados a manera de alegoría. En otras palabras, Efecto espejo es el espacio donde interactúan los diferentes elementos para mezclarse y propiciar nuevas rutas y significados. La relación que existe entre aquéllos que se ubican en las etapas consciente/inconsciente es un nivel abstracto de conceptualización. La búsqueda de lo tangible es el puente con el proceso y la alegoría. La recuperación de material y su interpretación involucra en las últimas etapas a los materiales y elementos específicos de ubicación y espacio.

Por lo anterior, como ya se mencionó, fue hasta el 2010 que se definieron las estrategias artísticas, el proceso creativo y el cuerpo de trabajo, mismas que, entre 2011 y 2014 fueron puestas en práctica por primera vez en conjunto, si bien su interrelación aún fue lograda por completo.

2. Cuerpo humano. Contendor emocional

El eje temático que abordo desde el 2003 es el cuerpo humano como un recipiente de memorias relacionadas con lo afectivo simbólico. Develar el espacio donde transcurrimos nuestra existencia es uno de los inquietantes cuestionamientos sobre el que he reflexionado en mi trabajo artístico.

Se entiende el cuerpo, desde una postura occidental, como el lugar donde se manifiestan la realidad, la identidad y desde donde los seres humanos actúan en ella como seres sociales. En el arte contemporáneo, el uso del cuerpo funciona en oposición a la represión religiosa, sexual, moral, social, política, ideológica y clasista. El cuerpo se convierte en un significante y una experiencia insertados en un contexto social, donde el consumismo es uno de los factores principales que determinan su actuación. Al respecto menciona Tracey Warren.

En el pancapitalismo¹⁴, el individuo se convierte en un objeto más del consumismo con sus inacabables procesos de intercambio. La exhibición, la actuación y la referencia a menudo fragmentada del cuerpo del artista, por consiguiente, salvan el sistema social pancapitalista con su influencia consumista de todos los aspectos de la vida cotidiana y su tentativa de conversión de todas las experiencias vividas.¹⁵

Posiblemente el cuerpo humano es el territorio más asediado y violentado por la sociedad desde el siglo pasado. Esto es evidente, por ejemplo, en las exigencias por transformarlo en modelos estéticos social y políticamente aceptados, y/o el culto a la máscara como una herramienta para

¹⁴ El Pancapitalismo también es denominado Capitalismo tardío.

¹⁵ Tracey Warr, *Amelia Jones, El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006, p. 21.

deshumanizarlo negando sus sentimientos y emociones. Por lo anterior, la postura del cuerpo humano como un recipiente emocional se convierte en una declaración, más que política, de sobrevivencia. El defender lo que siento y la empatía como una actividad cotidiana es uno de los retos a los que hoy nos enfrentamos como sociedad y como individuos.

Las emociones son la reacción ante un estímulo que despierta la memoria. Ante una emoción, sea la alegría, el miedo, el espanto o la felicidad, se activa el sistema biológico que permite una adecuada conducta afectiva. Ante las emociones, el cuerpo humano modifica sus condiciones en diversos niveles como el cerebral, muscular y psicológico. Por ello, el cuerpo como espacio de las emociones es uno de los principales pilares de mi investigación. Lo analizo desde la razón, la materia y lo simbólico espiritual.

La gran diversidad de posibilidades de vivir un momento emotivo abre la puerta a la subjetividad, como lo menciona Allan McCollum, en la emoción existe “[...] la polaridad entre los mundos de lo real y lo no real como una unidad interrelacionada, en la que uno juega con el otro, y al hacerlo muestra la mutua dependencia para formar su identidad y sentido”.¹⁶ Así, el mismo acontecimiento se convierte en cientos de variantes, tantas como las personas que intervienen. En este punto está presente la importancia de los contenidos conscientes e inconscientes que determinan la forma en que se definen las emociones y el cuerpo.

La cantidad de signos corporales que son detectados y emitidos a diario es inmensa. A partir de ellos se percibe el estado de ánimo de las personas a nuestro alrededor. Sin embargo, no se cae en cuenta de los códigos que son leídos para interpretar dichas situaciones. Leer los signos emocionales conscientes e inconscientes es la acción de abrir el cuerpo como un texto que se codifica y se decodifica.

Un factor muy importante para entender el cambio de la representación del cuerpo a la utilización del mismo en el arte son los avances en la medicina, la psicología, la antropología, la filosofía, o cualquier otra disciplina, que modifican la identidad, la forma en que las personas se visualizan y entienden. El cuerpo se aborda desde el yo invisible, lo frágil, la sexualidad y los diversos factores que hacen entender la mente. Freud propuso que muchos de nuestros actos no son decididos de manera consciente, sino que son proyectados por el inconsciente. Así, el cuerpo se entiende como un contenedor de los elementos psicológicos, emocionales y del contexto. Por su parte, los “[...] dadaístas como Tristan Tzara y Kurt Schwitters usaron técnicas irreverentes, interpretativas y multidisciplinarias con la intención de incorporar realidades corporales físicas para desafiar la

¹⁶ Allan McCollum, *That world Matt Mullican/ Ese mundo*, México, INBA, Museo Tamayo, 2013. Catálogo de la Exposición octubre 2013-abril 2014, p. 8.

pretenciosidad de la representación artística tradicional”.¹⁷ Así, a principios del siglo XX se comenzó a entender y experimentar el cuerpo como un medio de expresión de los estados de ánimo, la locura y la ensoñación, que ampliaban la distintas visiones del yo y los diversos planos de la realidad.

La relación entre el cuerpo y el arte es muy antigua, es decir, anterior al surrealismo y el dadaísmo, sin embargo, su utilización como medio y fin de la experiencia subjetiva en el arte se presenta con mayor fuerza hasta mediados del siglo XX. Un ejemplo de ello es el Accionismo Vienés, con sus performances insidían directamente en el cuerpo, llegando a la mutilación. El cuerpo es el liberador de la propia concepción del mismo, es decir, se libra de los juicios religiosos, políticos y morales. “Exaltando el carácter orgánico del cuerpo y su condición material, el Accionismo Vienés exploró sus peculiaridades, su situación, su relación con el espacio, y con otros cuerpos. Los artistas del accionismo vienés realizaron prácticas a manera de ritual, evocando un inconsciente colectivo que hundía sus raíces en un comportamiento animal ligado a las funciones básicas del hombre [...]”.¹⁸ Se trata de presentar el cuerpo humano como elemento simbólico que ejerce sus cualidades para la ejecución de una acción ritual artística. El cuerpo como elemento ritual es fundamental para comprender la intención de la acción como un símbolo. Parte importante de mi producción artística involucra la acción del cuerpo como un performance personal, como medio para complementar o destruir las piezas que realizo. Lo anterior convoca una serie de acciones que conforman un ritual artístico.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, la relación del cuerpo con el arte fue directa; un ejemplo más es el grupo Gutai. Poco a poco, el cuerpo se convirtió en el principal elemento de las piezas artísticas. El cuerpo del artista o el público se vio como un ejercicio de identidad o un cuestionamiento de la propia estructura del campo del arte y, por supuesto, de la estructura social, como presentar el cuerpo desnudo de la mujer como manifiesto feminista y de género. En este sentido, la actitud del feminismo es una locución y una acción que desdibuja la separación entre los conceptos y la práctica, además de ampliar los espacios simbólicos del arte en general. El cuerpo se presenta como medio de expresión de un despertar interior que también se usa como un arma política.

En este sentido es importante señalar la relación del posestructuralismo y el psicoanálisis, pues las artistas feministas de la década de los ochenta se ocupan en pensar una cultura no sexista, cuya demolición de opuestos y categorías busca la multiplicidad de géneros.¹⁹ También en esa década el arte se abre para expandirse y permitir opciones que propongan romper con los esquemas

¹⁷ Tracey Warr, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Iván R. Mejía, *El cuerpo posthumano, en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM, FAD, 2014, p. 38.

¹⁹ Helena Reckitt, *Arte y feminismo*, Hong Kong, Phaidon, 2005.

tradicionales de la identidad de género y el reconocimiento de las vivencias, historias y emociones que componen al ser humano. Más allá de los cambios que realizaron las artistas, el interés que tengo por el arte feminista es la capacidad de relacionar la cotidianidad con la vida sensible y emocional como un medio para transformar el entorno.

Otro ejemplo claro de la expresión del cuerpo del artista, el individuo existencial, es Jackson Pollock con sus pinturas de acción realizadas en el piso, de manera horizontal. Esto obligaba al artista a recorrer y adentrarse, literalmente, en la pintura. La metodología de Pollock explotó la posibilidad de la libertad, aquella por la que, en términos de Jean Paul Sartre, cada persona es lo que es y está condicionada a ser libre. Para la concepción personal del cuerpo es fundamental retomar el movimiento repetitivo como una estrategia para abrir el inconsciente ya que permite proyectarlo y dejar su rastro en el resultado artístico. De igual manera, se conecta con la postura y metodología de trabajo, ya que el ritual es un eslabón clave que fragmenta y permite incorporar nuevos elementos que modifican su significado.

La evolución del concepto de *cuerpo humano* ha sido una constante en mi trayectoria artística. Como lo establezco en el apartado anterior, hay cuatro etapas en mi producción, las cuales coinciden con los cambios fundamentales en esta idea. En la primera etapa, el cuerpo humano está conceptualizado como un contenedor inconsciente donde se busca explorar este tipo de contenidos desde el cuerpo interiorizado. En la segunda, se analiza como un espacio que manda señales al exterior y comunica su sentir emocional. Prácticamente diez años después de haber iniciado mi producción artística, en la tercera etapa, comienzo a entender el cuerpo como un soporte que se puede utilizar como un medio o un fin, el cuerpo en su actuar simbólico. Cinco años después, en la cuarta etapa, el cuerpo es un recipiente flexible que permite la comunicación de diversos contenidos con la finalidad de concretar una experiencia existencial plena, es decir, como activador de contenidos y modificador de contextos.

Finalmente, entiendo la corporalidad como un rizoma que tiene la capacidad de comunicarse con el inconsciente, el consciente, los recuerdos, las emociones, y los contextos con una flexibilidad de ida y vuelta desde los diferentes planos de la existencia. Dicho contenedor es abierto y no tiene una frontera clara que lo separa; al contrario, su porosidad le permite el intercambio constante.

Simbólicamente, planteo el cuerpo humano como el lugar de los órganos vitales que activan la respiración. (Fig No. 9) Es decir, existen unos pulmones con una gran tráquea que baja a la frontera entre el consciente y el inconsciente. La respiración es el elemento que establece un vínculo de ida y vuelta como signo de transformación y materialización. Lo biológico racional es fundamental en esta etapa, ya que el ser consciente de la respiración permite conceptualizar el cuerpo en la existencia.

Los contenidos profundos del ser humano son un gran embudo con un camino claro y definido que baja al centro y a su esencia misma. En la parte superior del embudo, surgen cuatro tubos comunicantes que llegan a la frontera del impulso vital donde se encuentran con la tráquea. En este punto, el cuerpo es un signo que se enviste de un sentido simbólico. Justo en este punto es donde se encuentra atravesado el espacio de transformación, a manera de recipiente alquímico. En él, se genera la energía para la materialización simbólica por medio de la activación del cuerpo como una experiencia vivencial. Aquí sucede el proceso creativo, el reflejo del consciente y del inconsciente para la creación artística; dicho espacio lo denomino Efecto espejo²⁰. En este punto, vuelvo al planteamiento del cuerpo como un rizoma identificado como unas fechas que salen en para indicar una trayectoria que activa los contenidos antes mencionados con el contexto.

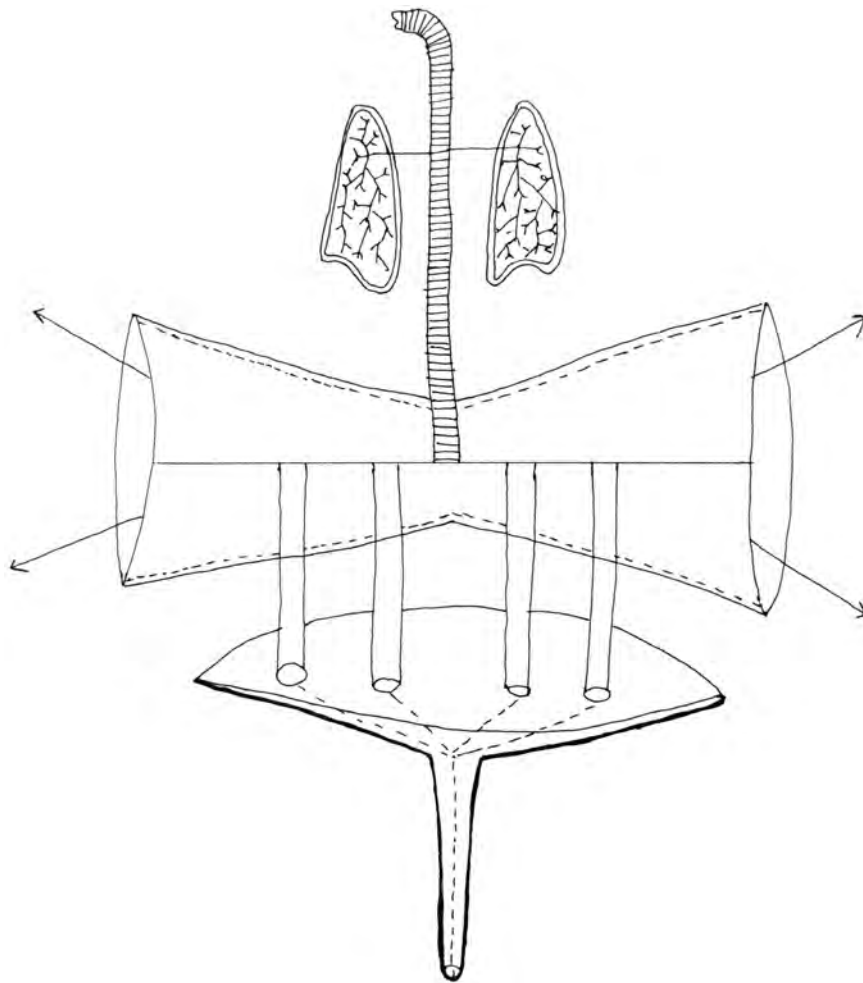


Fig. 9 Esquema del cuerpo humano donde están identificados tres momentos fundamentales: 1 Biológico racional, en la parte superior; 2. Contenido profundo del ser, sección inferior, y 3 Experiencia vivencial parte central del esquema.

²⁰ En el primer capítulo de esta tesis se explica el Efecto espejo.

Desde esta conceptualización es que construí la investigación del Doctorado en Artes Visuales, investigación que me ha permitido analizar del cuerpo humano desde tres ejes principales: El cuerpo conceptual, el cuerpo simbólico y el cuerpo como experiencia. De aquí se desprenden los primeros planteamientos y la estructura para la exposición individual *Cuerpo abierto*.

3. Respirar como arte. Declaración de artista

La postura del artista ante el arte y la manera en la que asume su profesión y su producción son fundamentales, por lo que es indispensable dejarlas en claro. El cuerpo del trabajo que he desarrollado y construido desde el 2003 -conformado por los proyectos que describí en los apartados anteriores- se enfoca al cuerpo humano como el espacio que permite la interacción entre su interior y su exterior; funcionando como un contenedor de vivencias que transforma en experiencias significativas. De este cuerpo de trabajo se han desprendido investigaciones en las que se analizan los impulsos inconscientes como un medio artístico, el funcionamiento del cerebro en el comportamiento emocional, el cuerpo como un reflejo del inconsciente, así como las emociones y sus procesos de comunicación.

La ejecución de dichos proyectos ha permitido experimentar diversas áreas de las artes visuales, básicamente y en un primer momento, como ya se explicó, situándome en fronteras disciplinares²¹, buscando el momento en que se desdibujan los límites y propiciando espacios de comunicación. Un segundo momento es el desplazamiento de elementos del campo de la psicología al campo del arte como parte de una forma de trabajo que se mueve en la interdisciplina.

Desarrollar un cuerpo de trabajo, sus estrategias artísticas y los procesos creativos y de producción permite conceptualizar y definir una postura ante el campo del arte. Dentro de mi producción artística, se entiende el cuerpo humano como el eje; el arte como un proceso que vincula los actos biológicos, los actos existenciales y la vida; y el ser humano como un ser vivo que experimenta su vida desde diversos planos que potencializa la capacidad de existir y trasladar estas experiencias al campo del arte.

²¹ La idea de frontera disciplinar proviene de la idea de escultura expandida de Rosalind Krauss. En capítulos posteriores se plantea de manera más amplia cómo es que incorporo y conceptualizo dicha noción.

Una pregunta que permite comenzar a clarificar las ideas anteriores es: ¿Cómo el cuerpo humano es el medio para transformar o desplazar una vivencia en un resultado artístico? Aquél es el espacio de metamorfosis más importante donde el interior y el exterior se transforman por diversos procedimientos biológicos que permiten la vida. Existe una clara diferencia entre *vida* y *vivir*: lo primero se refiere a la capacidad de nacer, crecer, mantener contacto con el exterior, reproducirse y morir. Lo complejo radica en definir *vivir*. En principio, podría establecerlo como la posibilidad de ejercer la vida desde el pensar, sentir, experimentar sin un límite cultural o aprendido, es decir, vivir una experiencia de vida compleja.

El acto biológico consiste en una serie de pasos que permiten transformar un elemento del exterior (aire, alimento, caricias, etc.) en mecanismos que sostienen la vida. Dichos actos suceden de manera inconsciente y se dan por medio de movimientos o acciones involuntarios. Darnos cuenta de la complejidad de las acciones cotidianas que se desarrollan y permiten que el cuerpo humano tenga vida es fundamental para tener conciencia de la existencia.

Tanto el acto biológico como el vivencial suceden en el cuerpo humano, conceptualizándose como el espacio de transformación más importante. Es decir, cuando una persona pasa por un momento emocionalmente intenso, el cuerpo reacciona biológica y psicológicamente, lo que generalmente desemboca en una acción como un beso, un abrazo, un grito, etc. Esta acción corporal que vincula lo interior y lo exterior permite la asimilación de la emoción. En principio, dicho proceso es similar al del arte, ya que se relacionan los contenidos inconscientes y conscientes transformándolos en un resultado. (Fig No.10)

Todas las actividades humanas, por simples que parezcan, se relacionan directamente con el inconsciente, de modo que se puede afirmar que lo cotidiano remite al interior. Es decir, cada acción despierta o construye una memoria que lleva a un espacio emocional, la memoria del cuerpo²². El mecanismo que activa la memoria son los sentidos. Somos unos sensores que recibimos y emitimos señales constantemente, la forma en que los codificamos depende de la capacidad de hacerlos conscientes. Se abren las puertas que permiten disfrutar con plenitud lo que se presenta día con día.

En el momento en que se es consciente de la complejidad y la diversidad de elementos corporales y emocionales que intervienen en la existencia, el sentido de vivir cambia y se convierte en un acto existencial que permite vivir la vida de manera compleja. La existencia cobra un sentido simbólico. De esta manera, una persona que visualiza todos los factores que intervienen en su vida podría tener una experiencia total. Así, existe una clara divergencia entre un acto biológico y un acto vivencial, aclarando que son procesos que se dan de manera simultánea.

²² Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 2. Habitar, cocinar, México, Universidad Iberoamericana, 2010.

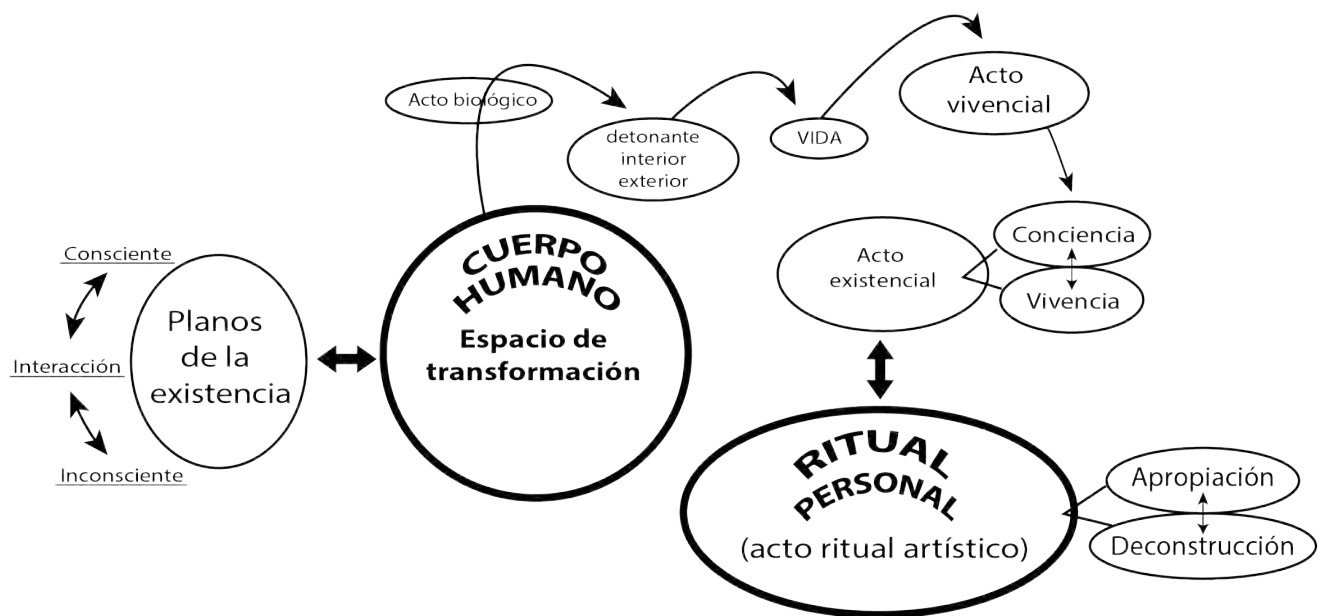


Figura No.10 Mapa conceptual que muestra la relación y desarrollo entre el cuerpo humano y el Acto biológico y el Acto vivencial.

Por ejemplo, como ya mencioné, uno de los procesos vitales básicos para la vida es el respirar; el aparato respiratorio, específicamente los pulmones son los encargados de respirar, por medio de un complejo mecanismo en el que el aire entra por la faringe, la laringe, la tráquea, los bronquios, los bronquiolos y los alvéolos. Una de las funciones principales de la respiración es la aireación para el intercambio de O_2 y CO_2 ²³. En el momento en que se hacen conscientes todos los movimientos musculares y son manipulados, se usan como un medio para regular el cuerpo, la mente y las emociones, accediendo a una correlación mucho más sana y productiva con el entorno, y mejorando la reciprocidad entre las emociones y el mundo simbólico.

Estudios de biodescodificación realizados por Enric Corbera y Rafael Marañón²⁴ mencionan que el miedo a morir por asfixia puede estar relacionado con la memoria de acontecimientos de diversa índole. Un caso de éstos sería lo que sucede en el nacimiento al enredarse el cordón umbilical; o cuando dos personas tienen una relación tan estrecha que por diversas razones no pueden permanecer juntas y, como consecuencia, aparece una sensación de falta de aire que puede provocar alguna enfermedad pulmonar. Lo anterior da cuenta de cómo los actos biológicos tienen una memoria corporal y la consciencia permite llevarlos hacia la plenitud y alegría.

Ahora bien, se entiende que cada acto y movimiento interior y exterior tiene un sentido simbólico preciso en las vidas de cada uno. De esta manera, la consciencia es el detonante para que

²³ Enric Corbera y Rafael Marañón, *Tratado de biodescodificación*, México, Índigo, 2011, p. 71.

²⁴ *Ibid.*, p 71.

las vivencias sean un acto existencial, cobrando la vida un sentido totalmente distinto. La consciencia permite actuar ante aquélla para tomar el control, conducir los actos y llevarlos al punto al que se desea llegar. Si a esas acciones existenciales se les da un sentido simbólico distinto y se vacía su significado cotidiano, se permite establecer nuevas relaciones ampliando el panorama de cómo uno puede resignificar sus actos. En este punto se puede insertar, en el momento de la reconfiguración simbólica, estrategias artísticas que permitan trasladar un acto cotidiano en arte vivencial.

En este sentido, la capacidad de experimentar las vivencias existenciales y tener consciencia de todos los elementos que intervienen en ellos son el enlace entre un acto vivencial y un acto existencial o acto consciente.

En el arte, el recurso del registro de una actividad física que se vincule a elementos simbólicos es una constante. Si se realiza de manera constante la acción como un acto artístico, la vivencia se transforma en una experiencia ritual. Dicha transformación no se da por sí sola, el artista debe introducir los elementos necesarios para convertir en un acto simbólico el caminar, y hacer visible el nuevo sentido que se quiere transmitir, por ejemplo. En el caso de Melquiades Herrera, es el caminar enfocando el rumbo en los objetos cotidianos lo que le facilitaba obtener conceptos portátiles que, como afirma César Martínez, son conceptos que se viven y se llevan a dondequiera que uno va. Caminar le permitía extraer la materia psíquica de los objetos para su reconfiguración²⁵. Felipe Ehrenberg, por otro lado, buscaba lo cotidiano como una forma de vincular a la sociedad, cuya participación devela contenidos conscientes o inconscientes colectivos²⁶. Caminar y respirar van de la mano; al realizar marchas constantes se siente una sensación de libertad, olvidando las actividades diarias. Se trata de romper con las acciones repetitivas y rutinarias para entrar a un ritmo lento y, sobre todo, personal, es decir, un tiempo existencial. Una frase constante después de caminar expresa que con esa acción se siente que cae bien el aire puro.

No obstante, encuentro una diferencia importante entre caminar y respirar, el vínculo hacia el interior del cuerpo y la relación simbólica se dan en este sentido. Respirar conecta con los órganos vitales, el oxígeno recorre cada rincón del cuerpo. De igual manera, el ritmo de la respiración abre las puertas de la reflexión inconsciente. Así, los recursos vitales y la esencia del ser humano se unen. Al terminar una sesión de largas y profundas inhalaciones y exhalaciones, se tiene una sensación de paz y tranquilidad, ya que el cuerpo, la mente y el espíritu se tocan para sincronizarse. Es entonces que se tiene la materia prima para incluirse en el proceso creativo.

²⁵ César Martínez en: Sol Henaro, Melquiades Herrera, México, Alias, 2014.

²⁶ Issa María Benítez Dueñas en Felipe Ehrenberg Manchuria visión periférica, Singapur, Editorial Diamantina, 2007.

De lo anterior, surge el siguiente enunciado: *Respirar es el acto consciente más sublime al que aspira un ser humano*. La relevancia del respirar ante la vida es fundamental y al mismo tiempo es una de las actividades biológicas cotidianas sobre la cual no se reflexiona. Cuando se utiliza la respiración como un medio, se convierte en un mecanismo relevante en disciplinas como el yoga, la meditación y la hipnosis, por poner un ejemplo. Ahí, dicho acto biológico cobra un sentido existencial. Ya que la parte fundamental de este proceso biológico es esencialmente la transformación de los elementos se puede hacer una analogía con el proceso creativo; y en los dos casos el cuerpo humano es el recipiente alquímico donde sucede. Mientras exista la energía vital y se tenga conciencia de ella, se puede echar a andar el circuito del acto biológico - acto existencial.

Las vivencias de cada persona son los elementos que hacen sentir vivos y permiten establecer conexiones racionales y emocionales experimentando cada uno de sus elementos. La conciencia de los actos y la vivencia son el motor que admite que una actividad cotidiana se vacía de su sentido y se vuelve a estructurar como un elemento al que se dota de significado; en este punto se convierte en un ritual. El procedimiento o método que busca un nuevo significado para una vivencia es el ritual. Defino el ritual como una serie de acciones que están relacionadas a las creencias del vínculo entre vivencia-conciencia-existencia como una forma de entender y llevar mi vida. De ahí se desprenden acciones repetitivas que configuran el ritual y los elementos que permiten realizarlo. Ejemplo de ello es, como se señaló antes, el caminar, pero también los movimientos para acomodar objetos o mover las manos y los dedos. Alejandro Jodorowsky menciona que los rituales dejan ver que el lenguaje de los sueños es mucho más cercano al del inconsciente, por lo que llevar a cabo acciones simbólicas permite engañar al inconsciente y vivir en un mismo momento los recuerdos, sensaciones y emociones²⁷.

Dichos ciclos continuos del ritual son la comunicación directa entre el inconsciente y lo cotidiano. Funcionan como una ruta cuyo tránsito va desde los elementos que articulan a las personas como seres humanos, es decir, las emociones, las sensaciones y la historia personal, hasta las acciones que realizamos diariamente. El punto intermedio es un espacio poroso que busca la conexión entre elementos simbólicos introspectivos y elementos de la realidad tangible. El ejercicio y tránsito de dicho espacio permite que con el tiempo se ensanchen los caminos de comunicación y fluyan de manera constante en un ir y venir.

El ciclo de comunicación interior-exterior permite llegar a la transformación de una serie de actividades rutinarias en acciones que dan un sentido simbólico a la vida. Su constante repetición y retroalimentación permite definir rituales personales, en los que los símbolos personales salen a flote y la experiencia tiene una mayor profundidad.

²⁷ Ver: Alejandro Jodorowsky, *op. cit.*

Ser consciente de este circuito y su repetición permite establecer estrategias constantes que convierten el ritual en uno personal repetitivo. El método que sigo para la construcción de un ritual personal implica ser consciente de la vivencia, su relevancia existencial y sus posibilidades artísticas. A partir de esto, comienza un proceso de deconstrucción en el que cada sección de una actividad rutinaria es fragmentada y en los puntos de división se insertan nuevos elementos, lo que reconfigura y permite dimensionar la acción cotidiana como un acto simbólico artístico.

Las acciones rituales responden a la necesidad de vivir de manera completa. Puedo establecer el acto ritual artístico como un acto existencial que segmenta todas sus partes e insertar nuevos elementos del campo del arte que otorgan un nuevo significado y propician un resultado artístico.

Así, solo si se es consciente, un acto biológico o vivencial que se desarrolla en el cuerpo humano puede ser transformado en un signo que deriva en un ritual. De lo anterior, surge la relación entre un acto biológico-acto existencial-acto ritual artístico (Fig. 11).

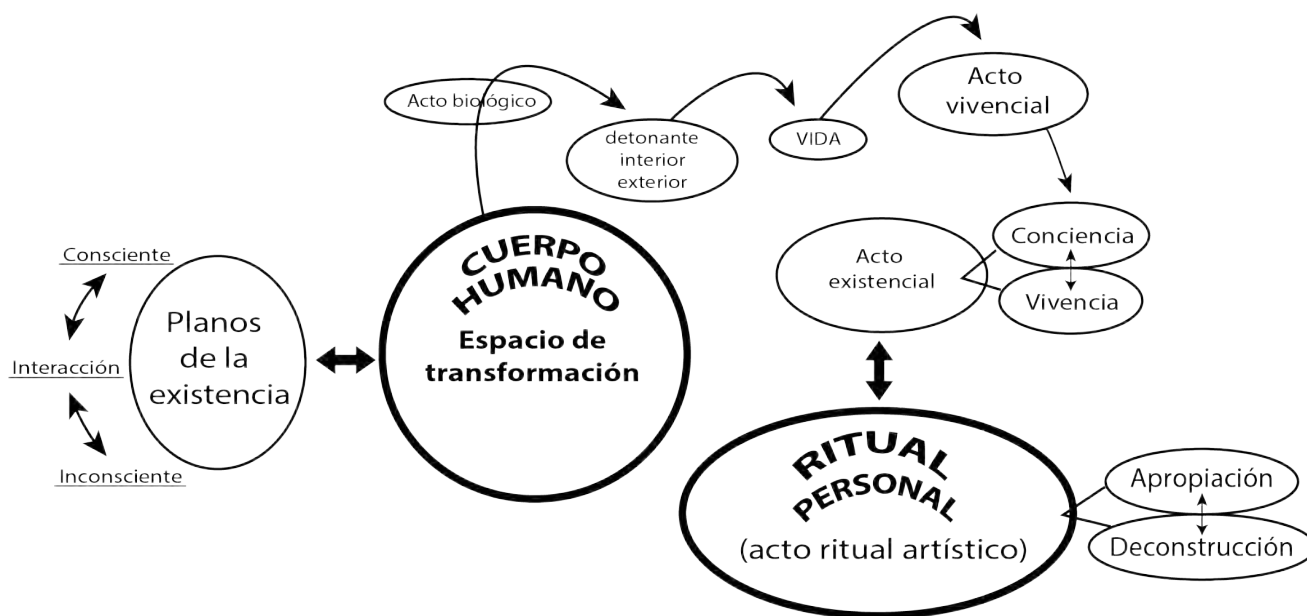


Figura No.11 Mapa conceptual que muestra el desarrollo del acto biológico, acto vivencial, acto existencial y ritual personal como un espacio simbólico de transformación.

Si el acto existencial se desarrolla de manera intencional insertando estrategias propias del arte, como la fragmentación y la deriva, se puede establecer que existe la conciencia de un acto ritual artístico. El arte necesita de una serie de procesos creativos y estrategias artísticas para transformar un ritual en un resultado artístico. El proceso de un artista consiste en mantenerse alerta ante la

actividad exterior (contexto, personas, emociones etc.) y la acción interior (contenidos simbólicos inconscientes). De esta relación, surgen los detonantes que permiten visualizar experiencias o vivencias como elementos que se transforman en el contenido de un producto artístico.

El proceso creativo permite, por una parte, vincular los impulsos inconscientes y conscientes como elementos de creación; por otro lado, facilita enlazar y definir todos los elementos anteriormente descritos: el cuerpo como un recipiente alquímico donde se da el acto bilógico, el acto vivencial, el acto existencial y el acto ritual artístico. Cada uno de estos elementos se divide y reconfigura en un método que activa el instinto, el pensamiento como un acto catártico que resulta en arte vivencial. Así, el proceso creativo se convierte en el catalizador de todos los actos y permite llegar a un resultado artístico significativo y sustentado.

Efecto espejo es el nombre que doy al proceso creativo que he desarrollado como medio para lograr adentrarme en los conceptos antes mencionados y aplicarlos como parte esencial de mi producción artística. Del análisis de mi obra en los últimos quince años surge la consolidación de este proceso creativo. En los subsiguientes capítulos de esta tesis se profundiza en el Efecto espejo, sin embargo, es importante adelantar algunas ideas para dar un panorama completo del planteamiento artístico. El nombre hace referencia a la idea del reflejo de nuestro interior con el exterior como una forma de mantener en comunicación dichos elementos.

El Efecto espejo está comprendido por tres momentos que coinciden con las etapas iniciales de mi producción y con la manera en que exploré su proceso y el campo del arte. Los momentos son Adentro, Detonador y Afuera. En principio, estos momentos buscan integrar la relación consciente-inconsciente y descubrir cómo interactúan entre sí y con la existencia. Al igual que el cuerpo humano, el Efecto espejo funciona como un espacio de transformación; es el puente que lleva al resultado artístico.

El proceso creativo va de la mano con las estrategias artísticas que son el enlace que permite llegar con coherencia, la conclusión del resultado artístico. Dicho enlace es la vía que propone la manera en que se desarticula una vivencia y se insertan elementos simbólicos para llevarlos a un espacio específico del arte.

Las estrategias artísticas que utilizo son la apropiación, la fragmentación, la deconstrucción y la alegoría. Dichas estrategias interactúan en momentos específicos del proceso creativo, desde la introspección y conceptualización hasta la conclusión de la pieza. Reitero que lo que busco con dichos procedimientos es analizar cada uno de los elementos a utilizar en cada proyecto y su funcionamiento en conjunto y por separado. De esta manera, puedo insertar elementos que reconfiguren el sentido original a través de su vaciamiento, lo que permite construir un nuevo significado. En las piezas

que conforman mi producción esta forma de trabajo es se pone al descubierto de manera intencional como un medio que permite al espectador armar y rearmar el proceso de creación y en el trayecto incluir elementos simbólicos particulares.

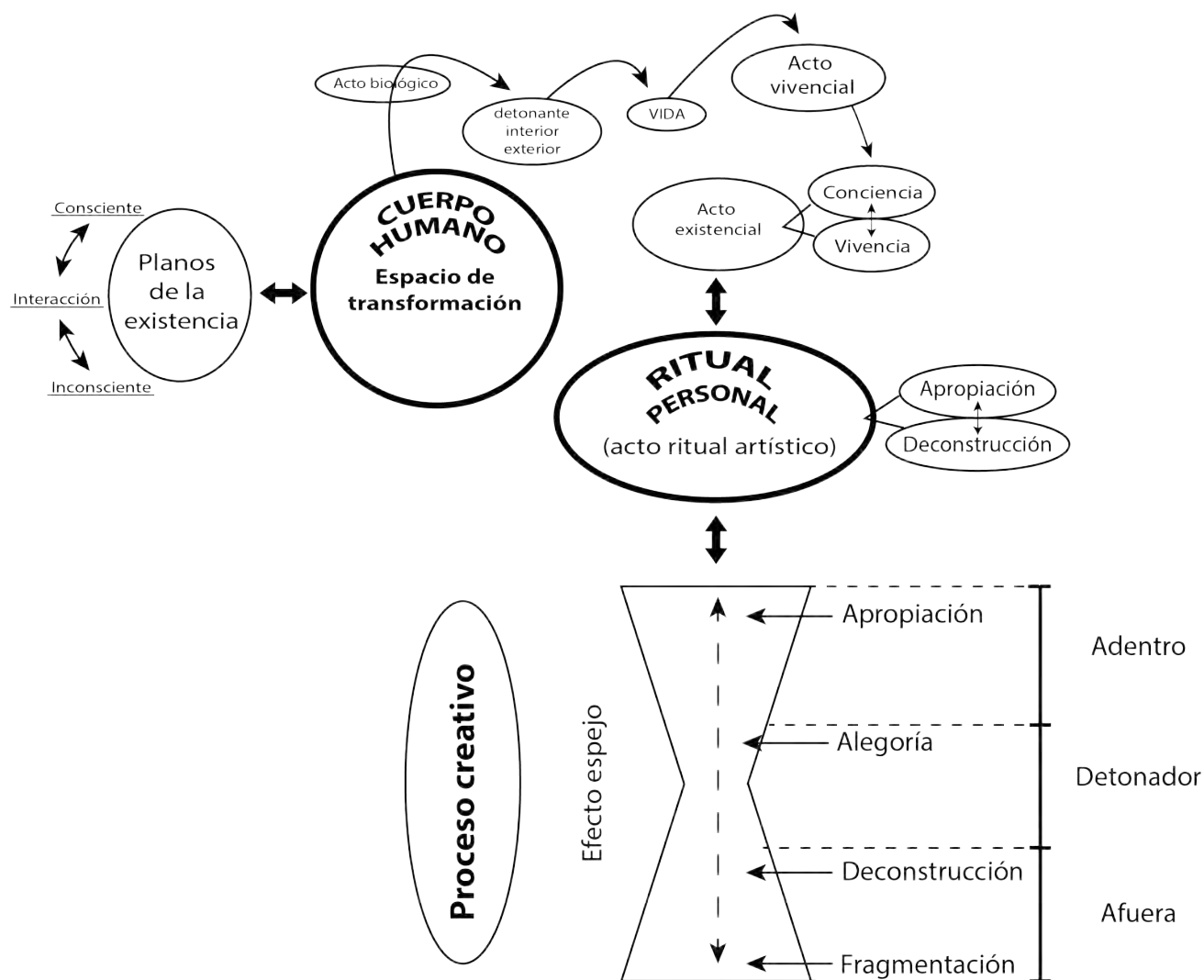


Figura No.12 Mapa conceptual que muestra el ciclo del acto biológico, acto vivencial, acto existencial y acto ritual como el detonante del proceso creativo y su definición como Efecto espejo.

En la figura 12, a manera de declaración de artista o manifiesto dejo en claro mi postura ante el arte y cómo me desenvuelvo en este campo. El manifiesto es el dispositivo que heredamos de las vanguardias de principios del siglo XX y que permite delimitar los paradigmas con los cuales se actúa en el campo del arte. Desde la segunda mitad del siglo XX, los textos de exposiciones icónicas que marcaron nuevos análisis del arte contemporáneo dan una nueva forma a los manifiestos desde

estudios curatoriales²⁸. También desde la segunda mitad del siglo XX se hicieron comunes las declaraciones de artista. Por ello, o de igual manera, los artistas necesitamos plantear cuáles son los conceptos y pensamientos que permiten definir la producción. Por ende, por cada etapa que anuncia cambios significativos en la creación artística y el desenvolvimiento de los proyectos, es necesario establecer cómo se complejizan y evolucionan las rutas y por dónde se decide transitar el arte contemporáneo.

Para mí, como artista vivir de manera compleja la existencia queda como el postulado y la búsqueda de mayor importancia. Tener la capacidad de abrazar la vida como una experiencia simbólica es mi principal reto. Por lo anterior, el sentir la vida está por encima de cualquier cosa. Desde esta creencia es que entiendo el arte como una vivencia simbólica que logra conectar las experiencias de vida con el campo del arte. En algunos casos, puede tratarse de trasladar la vida al arte o el arte a la vida y el modo en que sus diferencias se pueden desdibujar; sin embargo, considero que la parte central es la experiencia inconsciente que se despliega en el ámbito del arte.

En otras palabras, las sensaciones, emociones, explosiones sensoriales, razonamientos, la fantasía, los ensueños y la imaginación son algunos de los elementos que busco configurar como material artístico para interactuar al público y detonar en él una experiencia artística vivencial. Estos aspectos de la experiencia se retoman como parte del consiente colectivo, es decir, parto de la información que experimenta el común de la población para ser articulado con estrategias artísticas. Busco detonar en el resultado artístico una experiencia, más que un efecto estático y contemplativo.

La intención de plantear cómo la experiencia de la vida cotidiana y la experiencia estética se pueden unificar y vivir de manera integral y, al mismo tiempo, mantenerse bajo constante observación, también permite la intervención de un mayor número de sentidos convirtiéndolas en una experiencia compleja. Así, la vida se puede *detener* por un momento y verse como un objeto de contemplación, experimentándola al máximo. De esta manera, se puede plantear el resultado artístico como arte vivencial. El arte es una experiencia activa.

Tener la capacidad para establecer numerosas conexiones se relaciona de manera estrecha con la vida. Uno de los objetivos del artista es vivir, experimentar a plenitud entrelazándose con la esencia vital. Vincular dichas vivencias de manera activa con el proceso de creación propicia que en todo momento la energía vital se encuentra presente. Ésta y su propensión de transformación chamánica es una de las cualidades fundamentales en la obra de Joseph Beuys²⁹, de la que me interesa estudiar como impregnar objetos de contenidos interiores. De esta manera, la vida se entremezcla con el arte.

²⁸ Anna María Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid, Akal. 2000.

²⁹ Ver: Carmen Bernádez, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea, 2003.

Regresando a la declaración del respirar, lo postulo como el acto más sublime y complejo de la vida. Respirar es traer hacia el interior el entorno y expirar permite regresar parte del interior profundo al exterior; es el acto de interiorizar, emitir, recibir y transformar vida como una declaración de la existencia. Me interesa como artista ser consciente de lo anterior y utilizarlo como una declaración, de esta forma, lo integro a mi vida y al proceso creativo.

Ahora cobra sentido simbólico la declaración *Respirar es el acto artístico más puro*. Esto se explica como sigue: el respirar por sí solo no es un acto artístico, sin embargo, si lo vemos como acto de interiorizar, emitir, recibir y transformar vida como una declaración de la existencia tiene un sentido simbólico y así puede entenderse el respirar como acto artístico.

Y más puro por qué es lo que da vida y la vida es lo más importante y puro. El artista es un ser vivo que utiliza la energía vital para adentrarse en la vida, se sumerge en lo más profundo del ardor humano para llevar a la superficie dichos elementos. El arte es una forma de explicarse y dar sentido a la existencia y también es uno de los medios con los que yo mismo lo intento desde un proceso vivencial.

El arte vivencial es la manifestación firme del vínculo profundo del artista con la vida. El arte no compete con la realidad, sirve para analizarla y, como sucede con cualquier fenómeno, es necesario insertarse en él para poder verificarlo. Cuando las vivencias se trasladan al campo del arte se, éste se vive y así existen elementos de la vida insertados en la representación artística que pueden estar ubicados en espacios de la vida cotidiana. En este momento, la cercanía de un campo y otro difumina su frontera para propiciar un nuevo espacio. Aquí es donde los elementos conceptuales, artísticos y vivenciales se unen, sin mezclarse, para identificarlos y permitir su dialogo. De esta manera, esos elementos no se confunden, sino que cohabitan. Este punto de intercomunicación y nuevo diálogo es el que me interesa investigar, en donde las vivencias se permiten vivir como arte.

El proceso que llevo a cabo para realizar lo antes descrito consiste en tomar elementos del inconsciente que tienen una relación directa con vivencias simbólicas colectivas. Con estos elementos se codifican las vivencias. Dicho material se inserta en los espacios museográficos recreando elementos interiores del ser humano. Así, se codifican en, por ejemplo, una ambientación o una instalación que vincula los signos interiores con signos vivenciales.

Las instalaciones son la representación artística cuya naturaleza permite generar espacios que envuelvan al espectador. Además, los elementos que pueden integrarlas son muy heterogéneos, lo cual diversifica sus posibilidades. Un ejemplo de ello son los objetos tomados de la realidad como de *ready-made*, es decir, objetos apropiados. De este modo, el proceso que sigo es similar a de la apropiación, ya que utilizo elementos reales, pero no tangibles, que provienen del mundo interior para retomarlos y codificarlos de manera distinta.

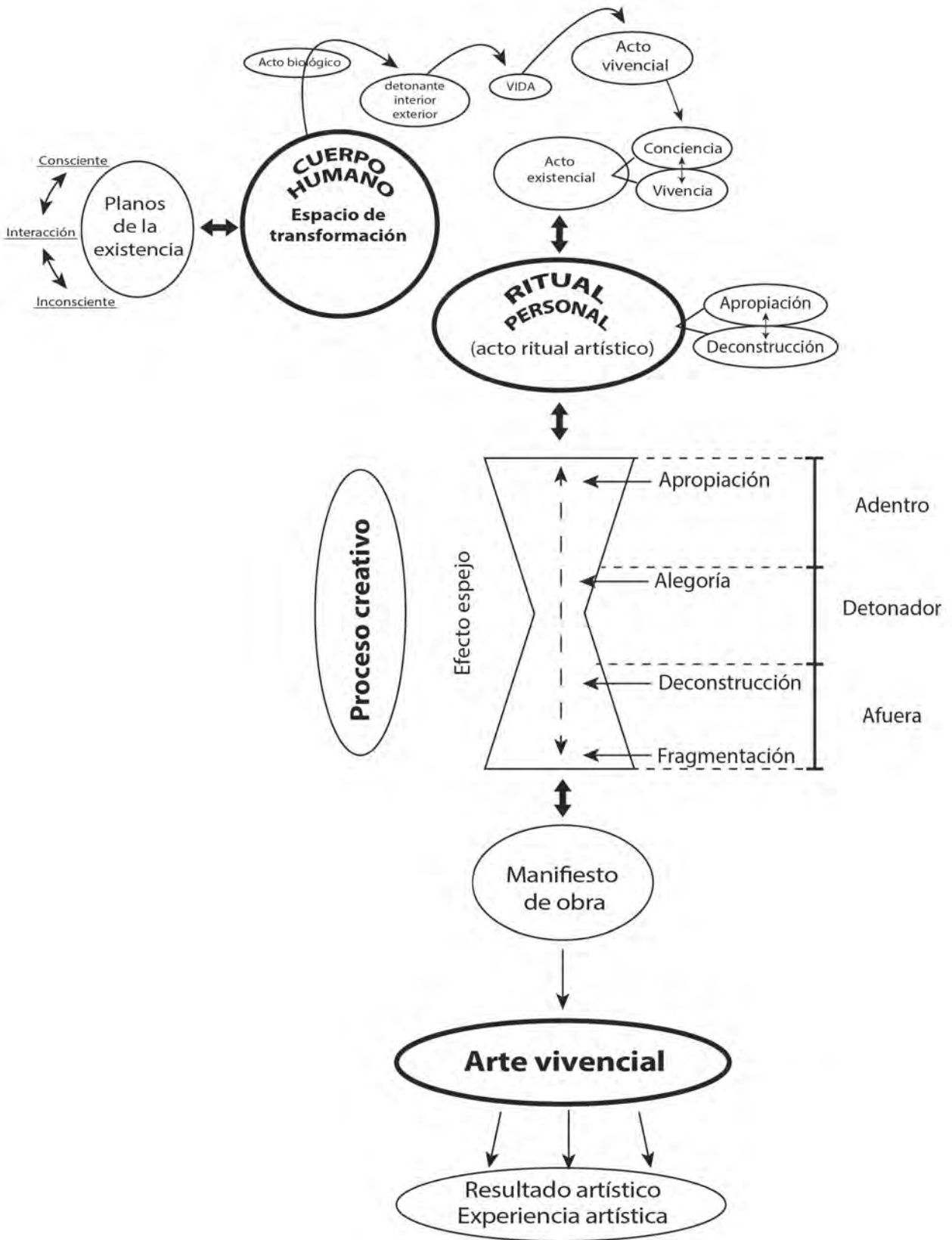


Figura No.13 Mapa conceptual que muestra el proceso completo del Arte vivencial.

El proceso creativo y las estrategias artísticas aplicadas buscan materializar dichos elementos y recrear el mundo inconsciente personal y colectivo, permitiendo al público adentrarse y recrear vivencias. Este es el puente que construyo entre el interior y el exterior; el consciente y el inconsciente; la vivencia y el arte; los procesos tangibles y los intangibles; y la vida y la experiencia el arte.

En este sentido, busco explicar la vida desde elementos simbólicos artísticos. Los resultados son muestras o extractos que, por su naturaleza, tienen un mayor control y permiten analizar factores fundamentales de la vida que son naturalmente volátiles y cambiantes, lo que dificulta su profundización. Ese es el caso de las emociones. De esta forma, a través del arte se crea un espacio estable y permanente con vivencias que son catalizadas por estrategias artísticas y que pueden detenerse para analizar y vivir constantemente. De una obra artística, como una instalación, se puede entrar y salir como un espacio emocional constante, estable, puede sentirse, y analizarse y profundizarse en su máxima amplitud como experiencia artística vivencial donde el cuerpo es el catalizador.

Hay que recordar que el contacto con otro ser humano es la condición para experimentar de manera física todas las sensaciones que propone una instalación. La reflexión central que aquí aparece es sobre cómo vincularnos con los elementos profundos de la vida y el ser humano.

La descripción aquí presentada tiene un orden riguroso y lineal ya que es la forma más sencilla de explicarlo. Es importante señalar que el procedimiento antes descrito es el más común dentro de mi producción artística, sin embargo, no siempre se da de la misma manera. Al involucrar la intuición como parte fundamental del proceder, las rutas se multiplican y comienzan a funcionar como un rizoma. El siguiente esquema muestra en flechas punteadas algunas de las rutas que pueden surgir y cómo se hace evidente la diversidad de posibilidades. Parte importante de la investigación consiste en explorar la flexibilidad de estos planteamientos y cómo se comporta bajo diferentes escenarios. (Fig No. 14)

4. Proceso Creativo, Efecto espejo

Debido a que una de las partes principales de la investigación del Doctorado fue la aproximación a mi proceso creativo y su resultado en el desarrollo de la exposición *Cuerpo Abierto*, planteo de manera general la metodología del Efecto espejo, misma que, como expliqué al principio de esta tesis, dio inicio en el año 2004.

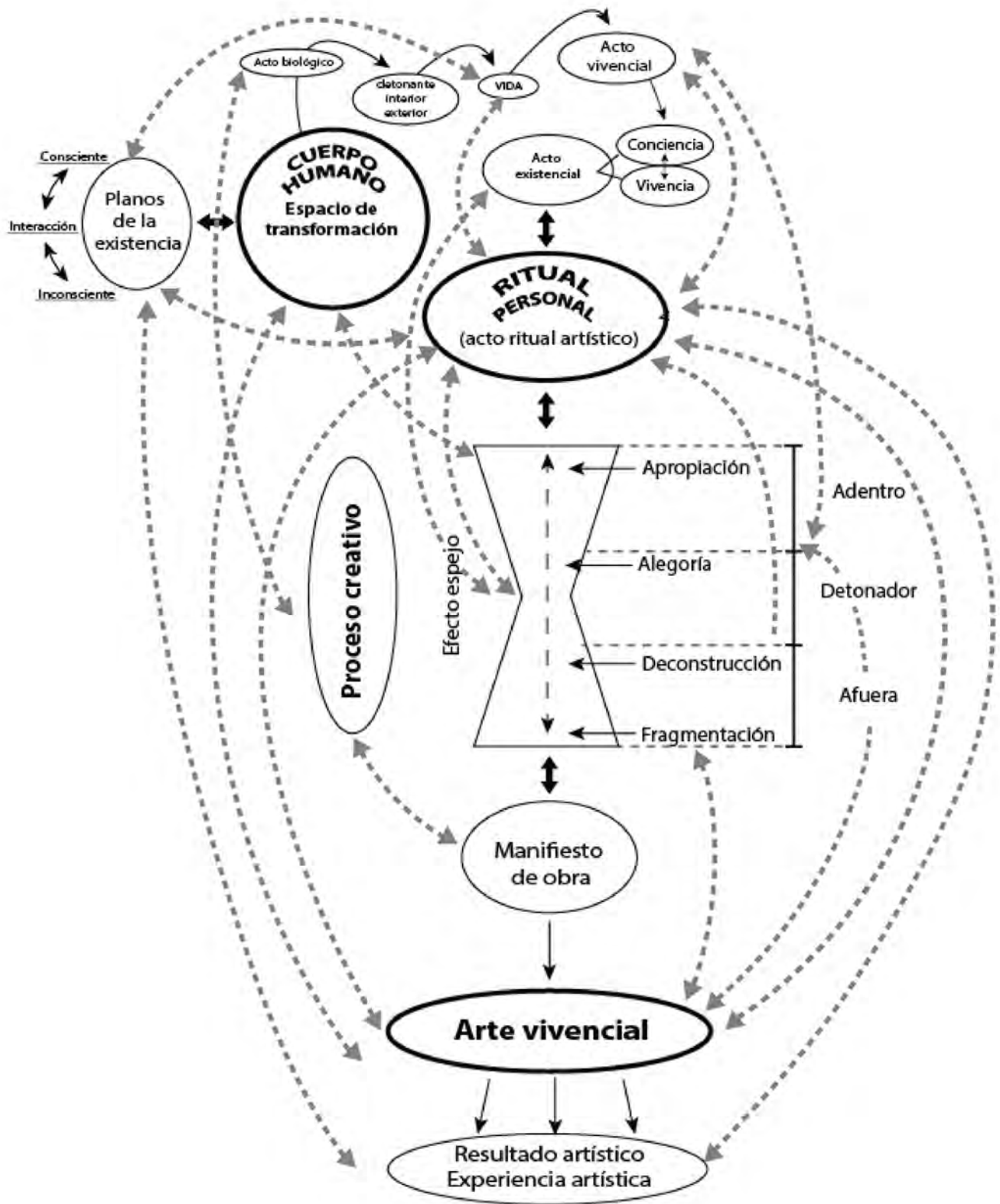


Fig. 14 Esquema que muestra la diversidad de rutas en un proceso creativo dinámico.

Se entiende por proceso creativo o proceso de producción todos los pasos que intervienen para la realización de un proyecto artístico, desde su conceptualización hasta su materialización. Los elementos que lo conforman son la investigación teórica y temática, los medios artísticos, las estrategias, en suma, todos los elementos que intervienen en la realización de un proyecto.

En su libro *El arte del pensamiento* Graham Wallas establece los cuatro momentos de un pensamiento creativo: preparación, incubación, iluminación y verificación:

Preparación: consiste en percibir y analizar la situación, así como de todas las circunstancias y dimensiones que influyen en ella. *Incubación:* Se trata simplemente de interiorizar el problema. Es un proceso hacia el interior e inconsciente que se produce en el hemisferio derecho de la mente y supone un establecimiento de nuevas relaciones. *Iluminación:* La solución surge de improviso, es cuando todo cobra sentido, está relacionado y claro. *Verificación:* en esta fase se analiza, verifica y valida la solución adoptada³⁰

El desarrollo del proceso creativo que he llamado Efecto espejo tiene lugar en tres niveles de análisis: cognitivo, emocional y psicológico. La base del proceso es *ver, observar, sentir, pensar, otorgar y manipular*³¹, lo cual describe los pasos que se siguen al examinar un objeto, persona o situación en que se analiza el aspecto físico, las emociones que despiertan, la relevancia y cómo todo esto se puede interpretar de diversas maneras. Mi proceso creativo ha tenido un desarrollo constante, ya que los primeros proyectos elaborados se mantenían en las dimensiones de ver y sentir, es decir, en un ámbito puramente intuitivo; posteriormente, analizando las capacidades cognitivas que intervienen en la estructura artística que se buscaba investigar y, finalmente, integrando las partes anteriores en el interés de proponer estrategias de trabajo.

El proceso creativo Efecto espejo busca una relación estrecha entre el Afuera –o contenidos conscientes–, el Adentro –o contenidos inconscientes– y el Detonador –o espacio donde se transforma y muestra la información de los dos espacios anteriores (Fig No. 15). El proceso del Efecto espejo permite incluir en el proceso creativo, el eje conceptual y los medios para producir los resultados artísticos. Es decir, las etapas se podrían interpretar como mente, cuerpo y espíritu.

³⁰ Graham Wallas, *El arte del pensamiento*, consultado octubre/2014 en <https://rosasenazul.wordpress.com/2007/03/14/wallas-pensamiento-creativo/>

³¹ Es importante mencionar que la determinación de dichos pasos que propician un proceso proviene de una condición física en la vista. El padecimiento de Queratocono provoca que la córnea se encuentre anormalmente delgada y en forma de cono, generando una visión borrosa en cualquiera de las distancias y empobreciendo la vista de noche, además de la hipersensibilidad a la luz. Debido a lo anterior, se convierte en un determinante de relación con el entorno y como se ve y entiende la imagen. Existe la necesidad de descomponer la imagen en fragmentos para identificar personas, cosas, etc., permitiendo detectar características importantes que nos digan qué es lo que estamos viendo. De lo anterior proviene el proponer el proceso en pasos.

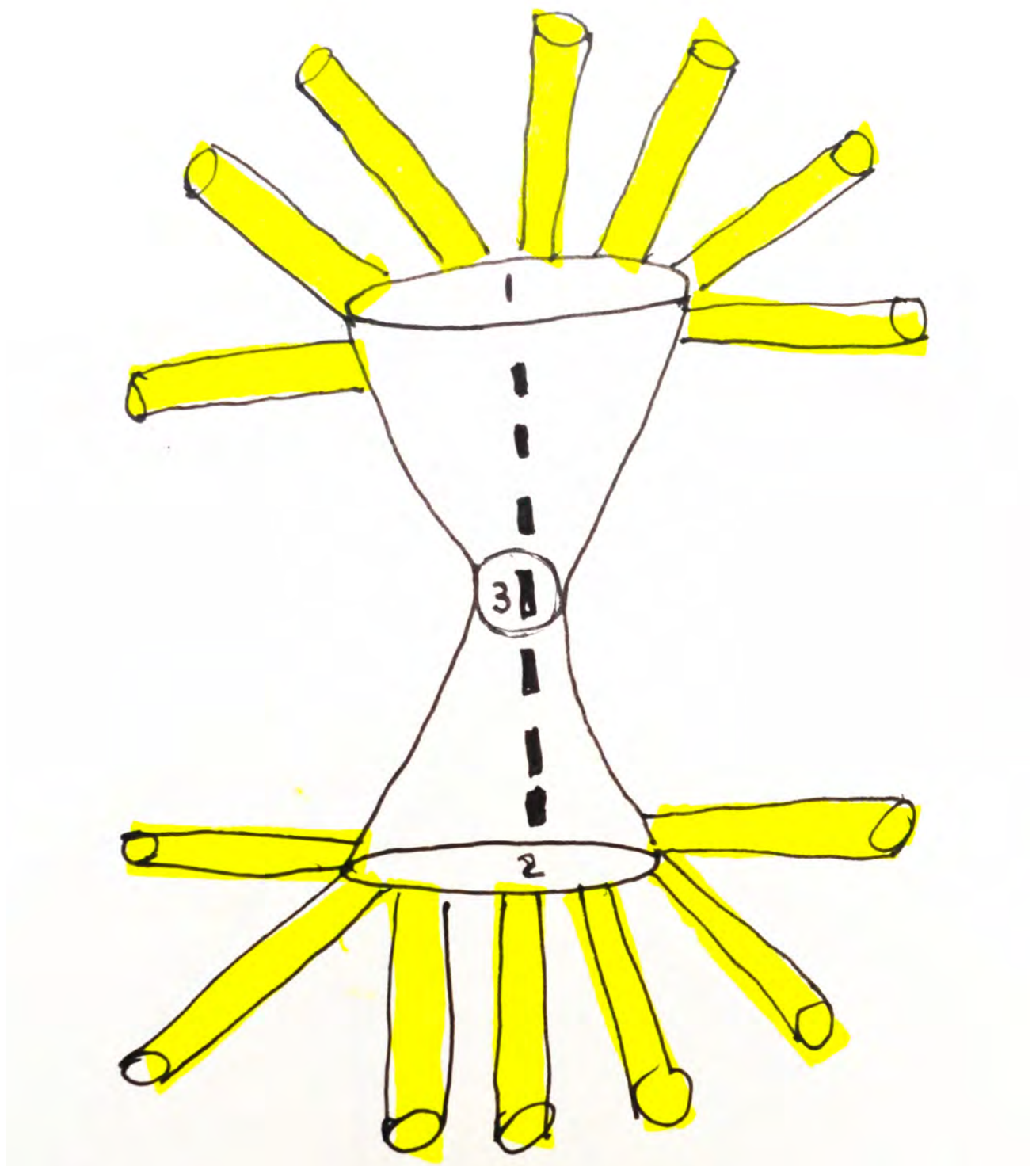


Figura. 15 Dibujo que describe el Efecto espejo, el número 1 se refiere a la etapa Afuera, el número 2 se refiere a la etapa Adentro y la parte central marcada con el número 3 es el Detonador. Los elementos en amarillo son una serie de tubos que comunican con el exterior, llevando y trayendo contenidos conscientes e inconscientes. La información de manera previa cruza por el centro de las etapas Adentro y Afuera para procesarse en el Detonador, lo que permite entablar un diálogo constante entre el afuera y el adentro.

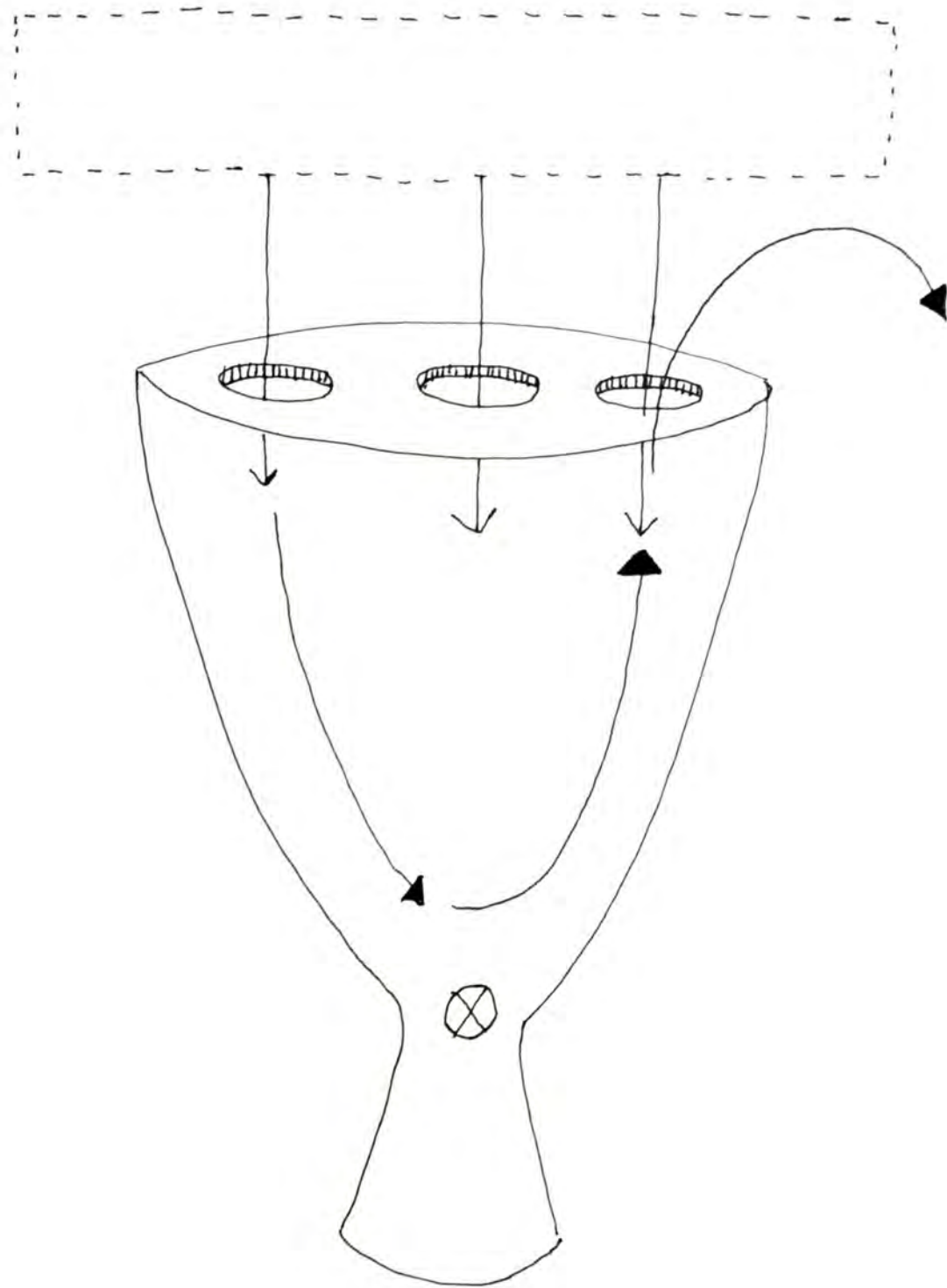


Figura. 16 La etapa Afuera indica cómo los elementos externos, representados por un rectángulo con línea punteada, ingresan como información para circular a la parte central. Lo anterior permite interiorizar la información y regresarla al exterior de manera distinta. Una de las principales funciones de Afuera es mezclar los datos exteriores con la contextualización interior.

La primera parte o Afuera, se concentra en el análisis de los signos del contexto que determinan los contenidos conscientes. Se desarrolla desde la dimensión de la mente o lo cognitivo (Fig No. 16). Opera en el espacio físico (exterior) visualizando el elemento detonador: se analizan sus partes para entender por qué atrajo mi atención, cuáles son los códigos que se leen y, después se fragmenta el objeto para entender su significado. Afuera funciona de manera similar al análisis de una imagen en donde primero se identifican sus elementos primordiales como objeto, fondo y forma. De lo anterior, se obtiene como conclusión que es el comprender el código, como fragmento y en su totalidad, para compararlo con el contexto.

Este primer momento del proceso creativo se relaciona de manera directa con lo que plantea Graham Wallas³² en sus cuatro etapas del pensamiento creativo. La primera etapa *Preparación* se enfoca en analizar el contexto y todos los elementos que le influyen a partir los procesos cognitivos. También analiza el pensamiento vertical como el que está basado en el establecimiento de ideas y su explicación para que sean difundidas en su forma principal.

Como lo propone Edward de Bono,³³ las ideas se forman y pueden modificarse desde el análisis de otras nuevas, siguiendo el principio evolutivo de la ciencia y buscando el perfeccionamiento de ellas. Se organizan por medio de mecanismos racionales que se ordenan por prioridades según su utilidad; también se trabajan en conjunto con el pensamiento lateral, que es el que ayuda a plantear nuevas estructuras de pensamiento basado en la creatividad, debido a que el pensamiento está en constante movimiento; y se busca la diversidad en los procesos y métodos que llevan a un objetivo, provocando siempre los cambios necesarios para activar esos cambios de pensamiento.

Afuera es un momento fundamental en mi proceso creativo, debido a que recoge la información intuitiva para compararla con los estímulos externos. Dicha comparación se da en un nivel de análisis, es decir, desde su contenido se clasifican sus partes para buscar una síntesis. En algunos casos es la primera etapa del Efecto espejo y en algunos otros es la última. Lo anterior está determinado por el contexto externo o interno y por la manera en que se activa y/o se determina de manera directa el orden de la primera etapa, dependiendo de las necesidades que plantea el proceso. Se requiere de una constante reflexión para identificar qué es lo que sucede y evaluar el siguiente paso.

³² Graham Wallas (1858-1932): Profesor y teórico de ciencias políticas y fundador del *London School of economics and political science*. Tenía un pensamiento liberal y se veía influido por la psicología. Fundador de la sociedad Fabiana. En 1924 da una conferencia donde exponer su teoría sobre la incubación creativa.

³³ Escritor y psicólogo nacido en 1933 quien acuñó el término pensamiento lateral y ha desarrollado herramientas para ampliar actitudes de exploración en el pensamiento. Desarrolla seis aspectos para ampliar el pensamiento: pensar de manera objetiva, expresar las emociones y sentimientos, ser críticos de manera negativa, ser críticos de manera positiva, abrir las posibilidades creativas y generar un tiempo y control de los aspectos anteriores.

La etapa Adentro, por su parte, trabaja con el inconsciente y determina los contenidos esenciales de un ser humano desde lo espiritual y lo colectivo. Como lo propone Carl Gustav Jung, la importancia de la obra de arte reside en los contenidos profundos del ser humano y no en su experiencia personal. “Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio, que nunca está definido con precisión o completamente explicado”³⁴ (Fig No. 17). En esta etapa, se utilizan elementos simbólicos del cuerpo humano que hacen referencia a una experiencia emocional.

Aquí interviene la Incubación del proceso creativo que Wallas define, como ya vimos, como la interiorización del problema. “Es un proceso hacia el interior e inconsciente que se produce en el hemisferio derecho de la mente y supone un establecimiento de nuevas relaciones”. En, efecto, aquí se buscan nuevas relaciones del problema y se desenvuelven a partir de la intuición y la percepción. Esta etapa se desarrolla desde los contenidos psicológicos y los momentos de percepción de una emoción que se activa: se identifica una sensación o sentimiento que recorre el interior, que está sucediendo, se siente paso por paso el proceso sensorial y la sensación general. Así se comprende cada una de las etapas de la emoción en su conjunto, y se comparan con el respectivo contexto.

La última etapa *Detonador* es el espacio donde convergen la mente y el espíritu para su transformación en búsqueda de un resultado; como una conclusión al unir la imagen generadora de sensaciones y conceptos (Fig No. 18). Así, el detonante se transforma y se resignifica constantemente, permitiendo que el proceso del *Efecto espejo* sea permanente en una vivencia simultánea.

La información que surge de la etapa Detonador impregna el cuerpo humano exigiendo una respuesta física. El movimiento del cuerpo termina la acción para materializar los contenidos interiores que son expuestos como una declaración. La actividad física permite activar órganos vitales, emociones, contenidos simbólicos y recuerdos, dándoles forma y existencia en la vida perceptible. La respuesta del contexto cumple la función de retroalimentación e ingresa nuevamente para activar el ciclo interior del Efecto Espejo.

En la última etapa se da sentido a la existencia, ya que aquí se viven de manera compleja la mente, el cuerpo y el espíritu. Es decir, se da la integración del consciente e inconsciente como capacidad de percibir el entorno en una experiencia compleja. Según los procesos de Wallas, es en la *Iluminación* y la *Verificación* donde se puede ubicar este espacio. La *iluminación* es el surgir de la solución del problema, estableciendo o generando un sentido de claridad; la *Verificación*, en cambio, prueba y valida los resultados.

³⁴ Carl G. Jung, op. cit., p.18.

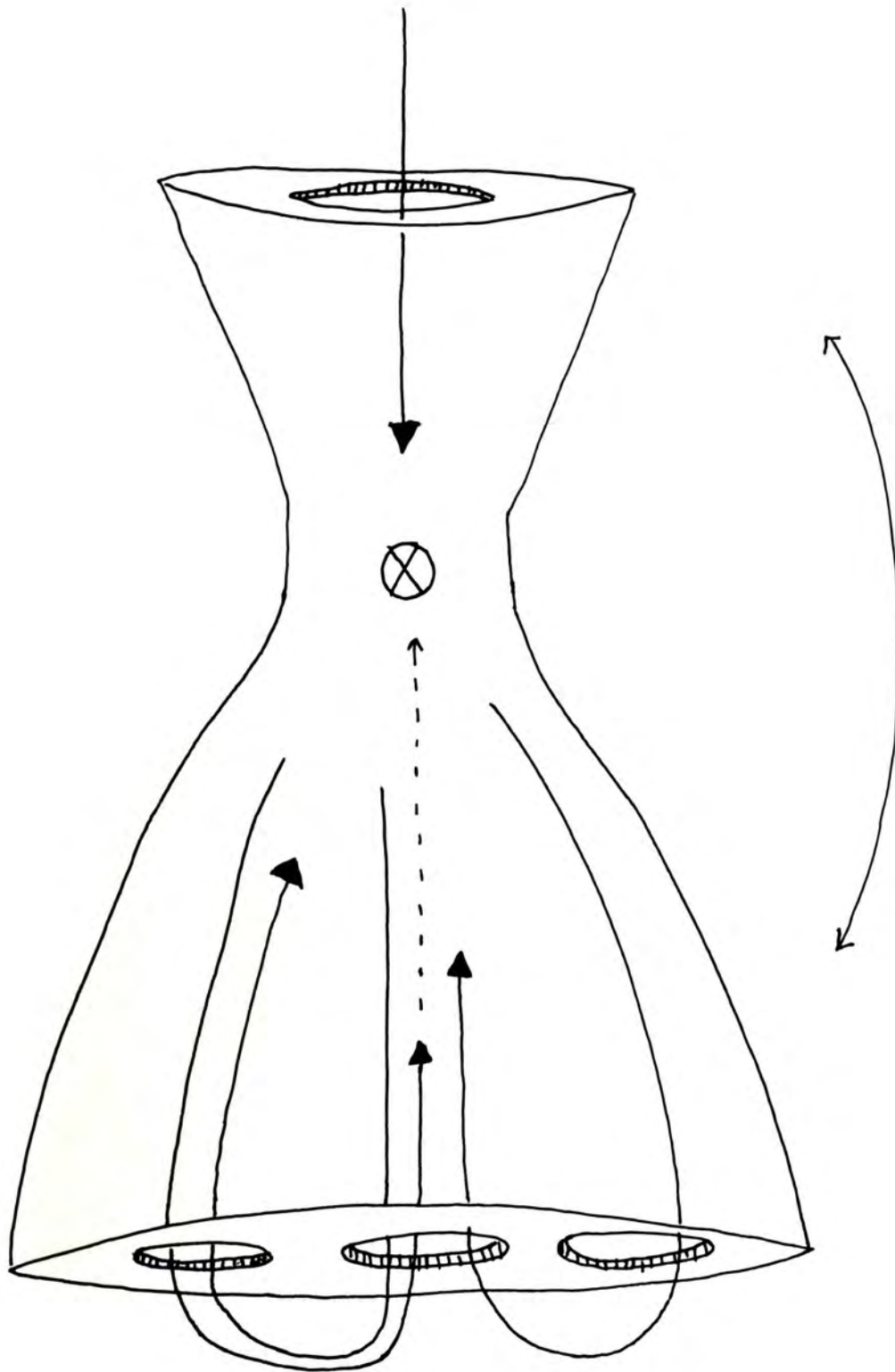


Figura. 17 El dibujo muestra cómo ingresa la información desde la primera etapa, y baja para tener contacto con los contenidos inconscientes. La información sube a la parte media para iniciar el proceso de interacción entre contenidos conscientes e inconscientes. Esta actividad se repite las ocasiones que sea necesario.

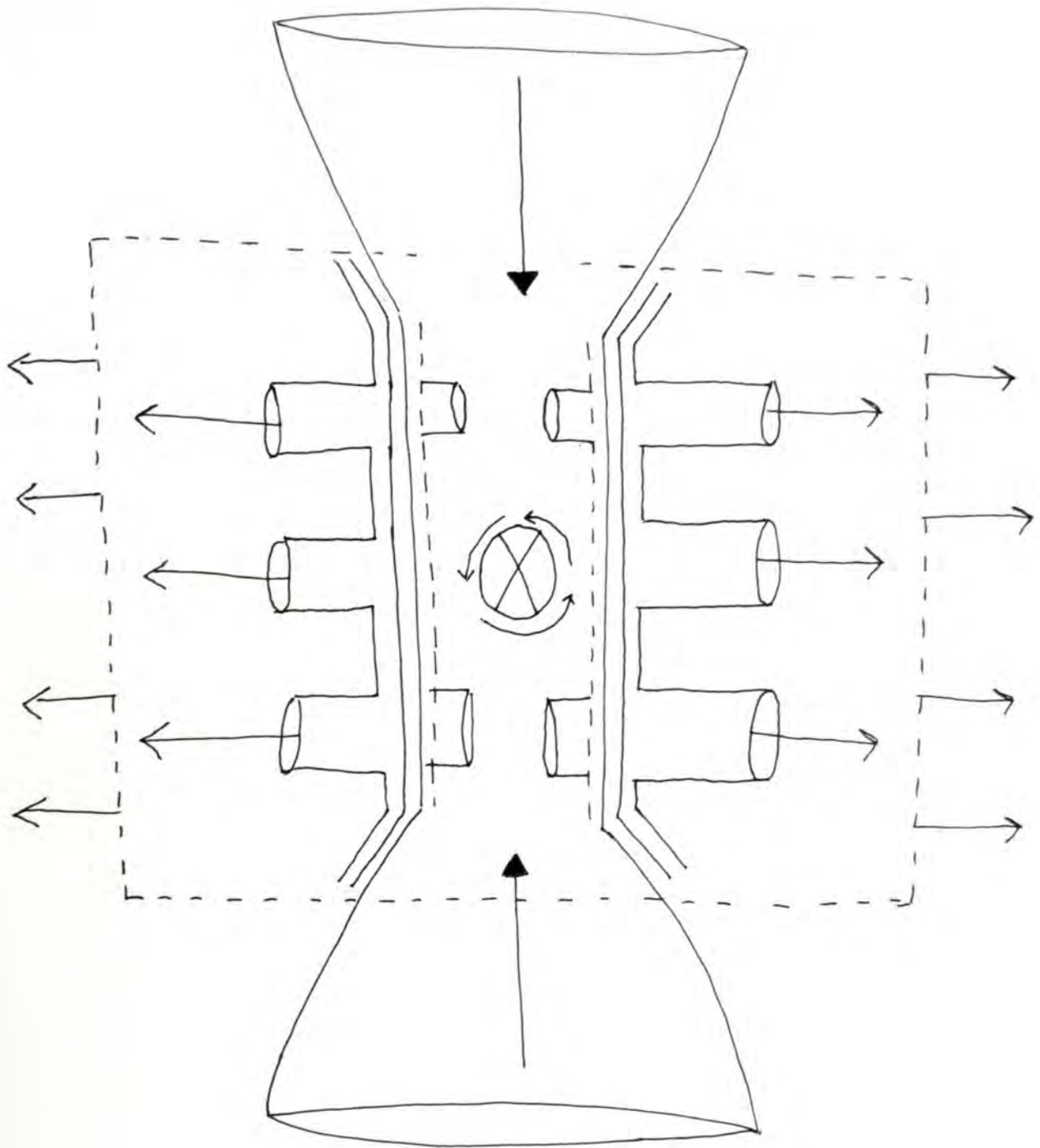


Figura. 18 La parte central indica un movimiento constante de la información para su integración. Posteriormente se comunica con el cuerpo humano para activarlo y llegar al resultado.

Las tres etapas del proceso creativo Efecto espejo determinan la forma en que metodológicamente se desarrolla la investigación, la concepción del cuerpo humano desde sus tres dimensiones y el proceso de creación. Así, se convierte en uno de los ejes rectores de la investigación del Doctorado y de la exposición individual Cuerpo abierto.

Desde esta perspectiva, la producción realizada del 2003 al 2016 evidencia los períodos de maduración del proceso. Los primeros cinco años se trabajó en la etapa Adentro, escudriñando contenidos inconscientes y con técnicas que permitieron los procesos automáticos. Poco a poco comenzaron a aparecer elementos que proponían analizar los procesos por medio del campo expandido del arte. Fue entonces que se trabajó la etapa Afuera, por un período de cinco años más, aproximadamente. Durante los siguientes cuatro años, la producción fue guiada desde el Detonante. Parte del desarrollo de esta última etapa comenzó con la investigación del Doctorado. Se apuntaló el Efecto espejo al integrar sus diferentes fases y empezar a producir desde un proceso creativo total e íntimamente ligado a los temas y las formas de salida. Logrado lo anterior, se enmarcó el proceso creativo y se abrió el trabajo completo para definir Cuerpo Abierto como la última etapa.

Cuerpo abierto es la etapa en la que el Efecto espejo funciona a su máxima potencia. Esta etapa me permite definir el resultado artístico y desplazarlo a momentos vivenciales como una experiencia total. La etapa Cuerpo Abierto consta de cuatro momentos: Plano existencial, Sujeto existencial, Forma existencial y Existencia colectiva. En cada uno de ellos se busca propiciar un campo de desarrollo de experiencias, es decir, la capacidad de vincular mente, cuerpo y espíritu en el plano de lo personal y lo colectivo. De igual manera, se integran contenidos conscientes e inconscientes que posibilitan un lenguaje simbólico, importantes para el desarrollo de los planteamientos artísticos desde una actividad como cuerpo que vive, expresa y se auto-utiliza como un espacio de acción simbólica. Los momentos de esta etapa se definen como:

- Plano existencial: es el espacio que da sensaciones, motivos y detonantes en la interpretación de la razón, lo simbólico y lo conceptual. La piel simbólica permite vivir de manera conjunta el interior y el exterior, dando un mapa de la geografía existencial. La activación y conexión con esta etapa se da por medio de un catalizador, de manera catártica, que articula las diversas dimensiones de la razón, lo simbólico y lo conceptual. (Fig No. 19).
- Sujeto existencial: es la capacidad de desarrollar y aplicar los contenidos de los momentos anteriores para experimentarlos como parte de un desarrollo integral, es decir, la interacción constante de los contenidos personales y colectivos conscientes e inconscientes conectados con la realidad. Las combinaciones posibles de estos elementos son muy amplias, por lo tanto, el desarrollo de un Sujeto existencial es de igual complejidad (Fig No. 20).

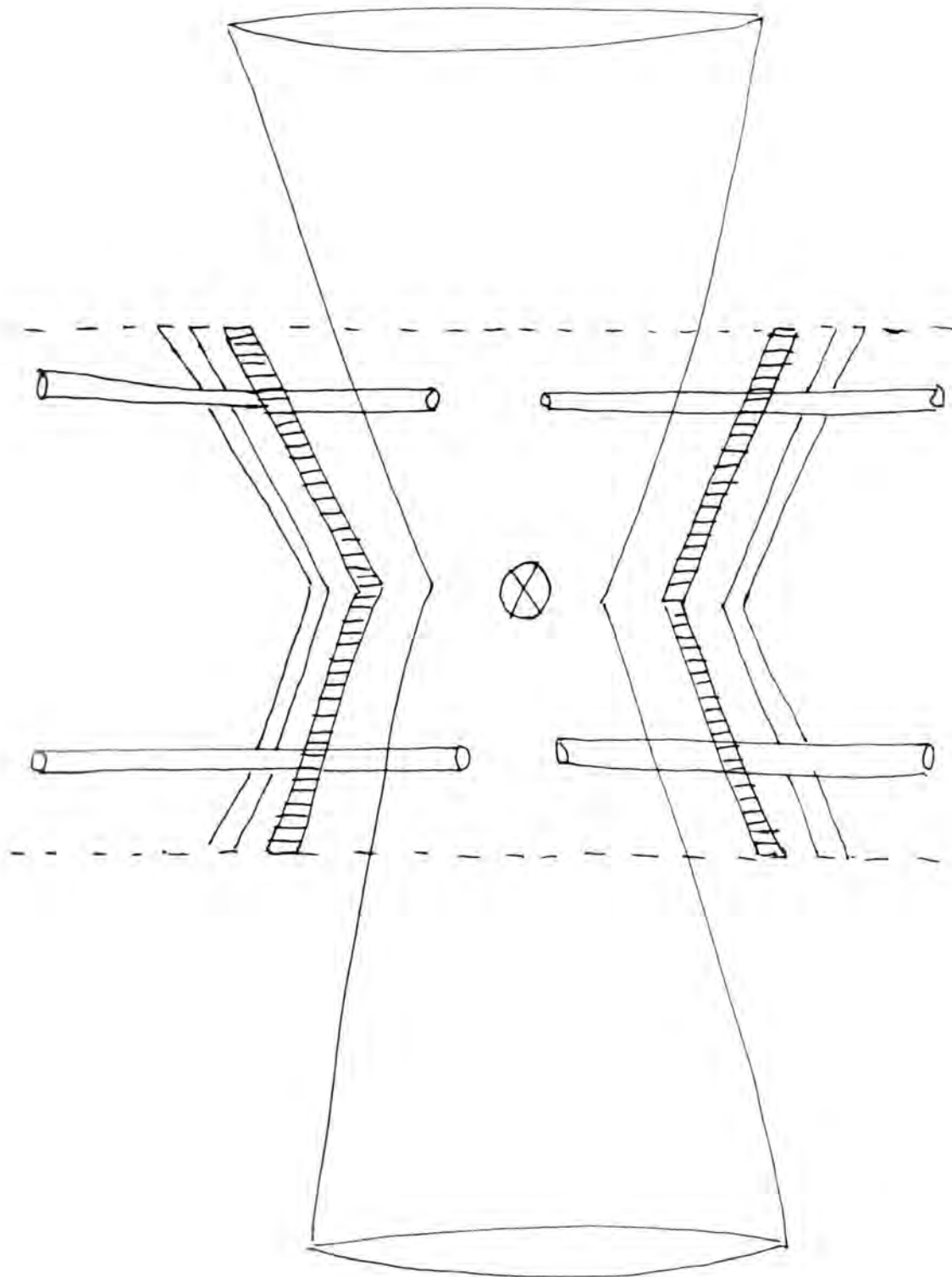


Figura. 19 El dibujo muestra en la parte central unos tubos comunicantes que pasan yuxtaponiéndose por diversos planos entre el interior y el exterior.

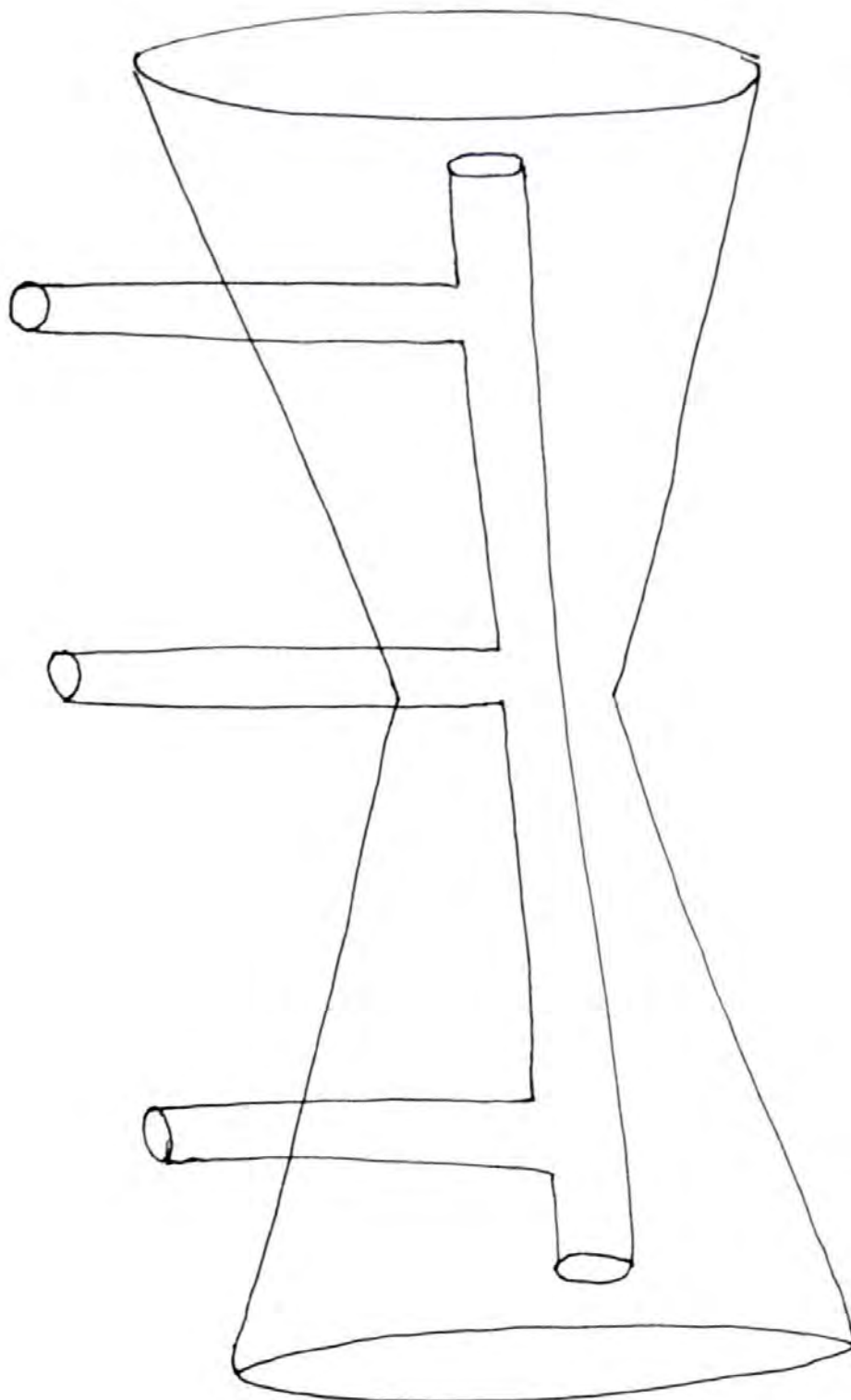


Figura. 20 Se muestra la forma de comunicación entre los diversos planos existenciales y cómo atraviesa al ser humano para propiciar una existencia completa. Lo anterior propone un sujeto activo en su existencia.

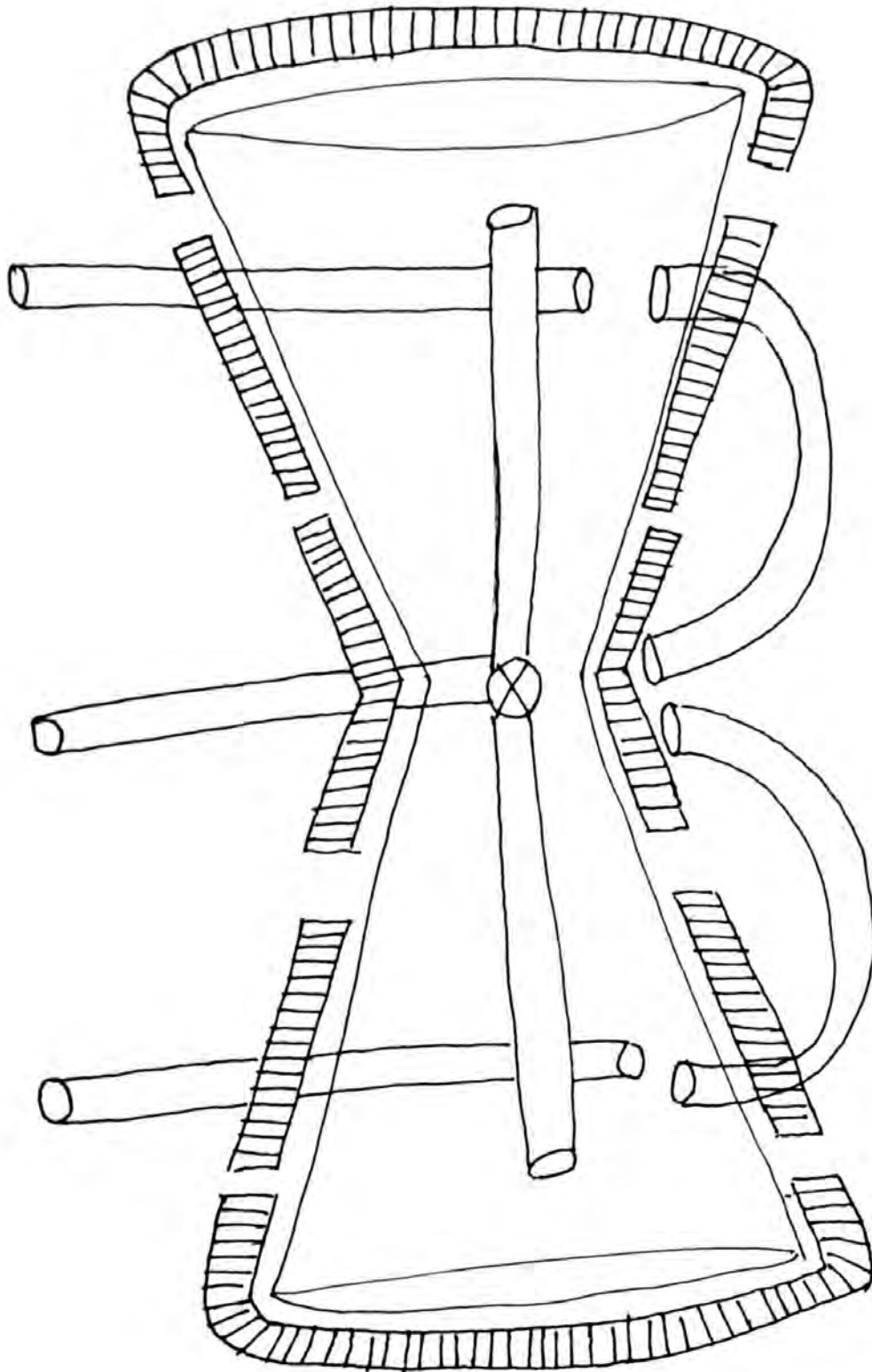


Figura. 21 Se muestra un esquema donde las formas de comunicación se hacen más amplias y las pieles o fronteras buscan la entrada y salida de información que impacte en el cuerpo humano.

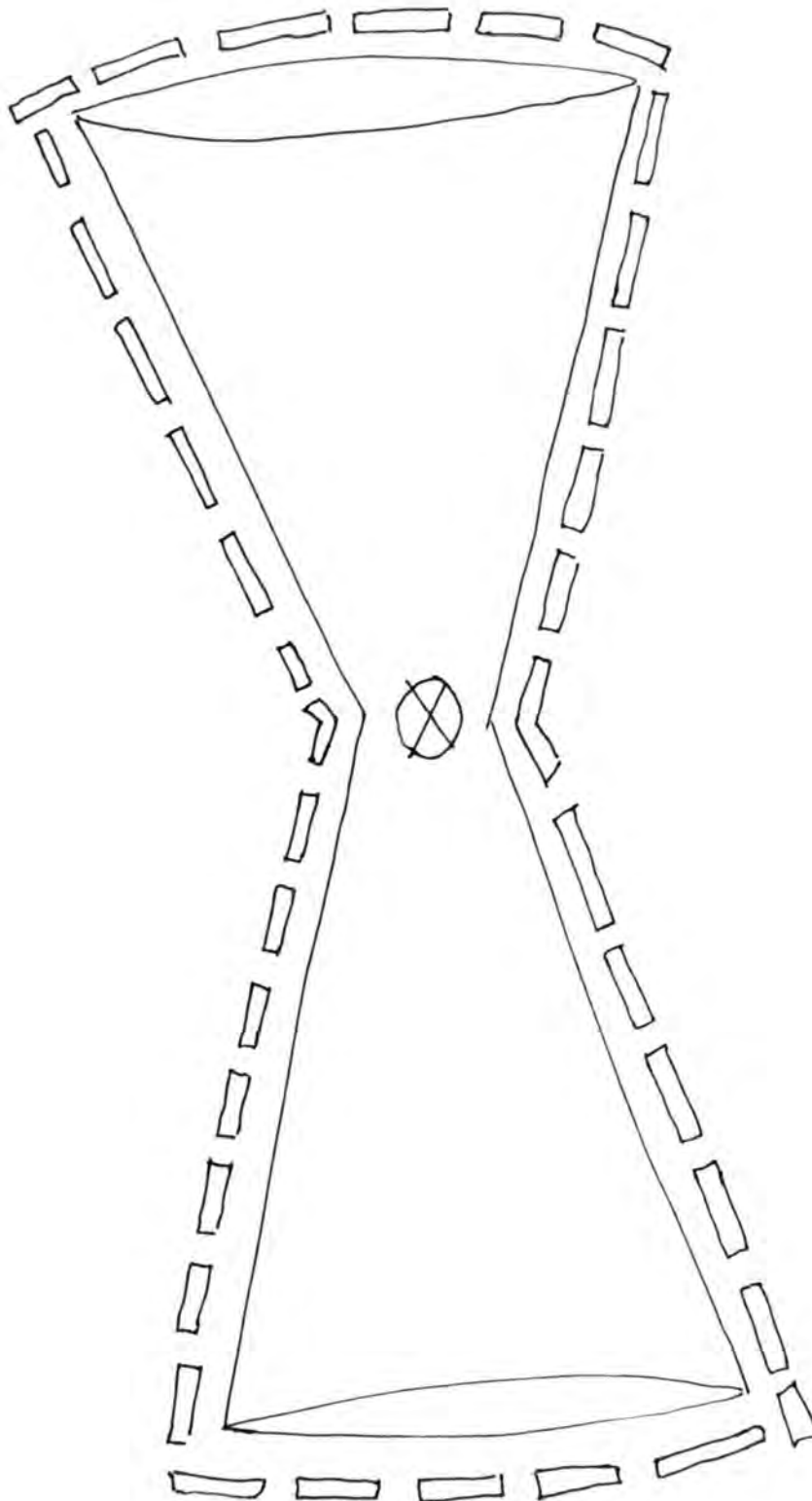


Fig. 22 La línea punteada representa un espacio flexible que permite cambios constantes en su forma y contenido.

- Forma existencial: son los planos o pieles que se generan para desenvolverse en las diversas dimensiones vivenciales. En esta etapa se ponen en práctica todos los momentos del Cuerpo abierto para interactuar de manera activa en una existencia de vivencial total (Fig No. 21).
- Existencia colectiva: es la capacidad de mutar y modificar la piel simbólica, propiciando nuevas geografías existenciales. Se trata de una piel viva que puede desplazarse a diferentes sitios del proceso creativo, cubrirlo de manera total y expandir su perímetro a otras expresiones colectivas posibles (Fig No. 22).

El proceso creativo determina en buena medida la forma en que se generan y llevan a cabo los proyectos artísticos, interviniendo en todo el desarrollo hasta llegar a su resultado. Lo anterior evidencia cómo el Efecto espejo es el eje que plantea la interacción y relaciones entre las estrategias, los recursos y el eje conceptual.

En la primera etapa, Afuera, principalmente utilizo la estrategia de Fragmentación y los recursos de Archivo y Bitácora. La acción de dividir requiere de un análisis previo que visualiza todas sus partes y establece la forma de segmentarlo, es decir, un análisis racional que precisa de habilidades como observar, entender, comprender, separar, ordenar, etc. En un sentido similar, los recursos permiten organizar la información para tener una mayor claridad en su uso. Principalmente, cumplen la función de registro y aportación de información en la metodología, el proceso de trabajo y, en algunos casos, toma un papel relevante en la pieza final.

En la etapa de Adentro, la estrategia de la Apropiación y el recurso de la deriva son fundamentales para su desarrollo, así como el uso de la intuición, los sentidos y la identificación de emociones. Las derivas permiten identificar una meta sin tener un rumbo determinado, se trata de tomar diversos caminos y experimentarlos como un medio de proyección. Se trata de un momento de recolección de información sensorial y emotiva que, al mezclarse con elementos externos, se da desde la apropiación como el medio de transformación de elementos.

La Alegoría como estrategia de trabajo y el recurso del proceso de transformación son los ejes centrales de la etapa del Detonador. El registro de todos los pasos, desde el comienzo hasta el final, permite visualizar los elementos y la manera en que se intercomunican y cambian según los factores internos y externos. Es decir, da cuenta de la mezcla de contenidos conscientes e inconscientes, mientras que la Alegoría funciona como el detonador de los nuevos significados.

Cada una de las diferentes etapas, estrategias y recursos interactúan sin un orden específico, con la consigna de cumplir el ciclo completo del intercambio de información. Cada uno de los proyectos plantea procedimientos distintos y su propia manera de ser y de su proceder.

II. CUERPO ABIERTO. PRODUCCIÓN Y EXPOSICIÓN

5. Producción y exposición

5.1. Análisis museológico.

Enseguida explicaré en forma general la exposición individual Cuerpo Abierto, resultado de la investigación realizada durante los estudios de Doctorado. Las estrategias con las cuales operó la investigación son la apropiación, la fragmentación, la deconstrucción y la alegoría. Buena parte de la estructura de dichas estrategias consiste en una forma de entender la existencia desde el desmantelamiento simbólico y el otorgamiento de nuevos significados, ya sean psicológicos, corporales o vivenciales. La producción estuvo orientada a investigar las reacciones corporales provocadas por las emociones, los contenidos psicológicos, así como por las posibles formas de leerlas como un signo. El planteamiento partió del establecimiento de cruces disciplinares en torno a los procesos creativos y la psicología.

La exposición está constituida por tres núcleos museográficos que corresponden a las tres partes del proyecto de investigación: Cuerpo conceptual, Cuerpo simbólico y Cuerpo como experiencia. Estos núcleos se refieren a la conceptualización y ubicación de las piezas en el museo. En la exposición, los códigos con los que opera el cuerpo se presentan como signos de carácter emocional. Por esa razón las instalaciones constituyen la búsqueda de los signos racionales, corporales y vivenciales como medio para desplazar el dibujo y la escultura al espacio museográfico, en algunos casos, desde lo performático, y experimentar con diversos materiales.

El proceso de producción desarrolló, en un inicio, con base en la indagación conceptual del tema con el objetivo de delimitar el comportamiento corporal de las emociones en sus dimensiones lo inconsciente y consciente. En segundo término, se plantearon las estrategias a seguir y, a partir del resultado del análisis, se propone el cuerpo como una serie de códigos y signos.

Los tres núcleos museográficos condensan el proceso creativo. Cada uno de ellos corresponde a las etapas del Efecto espejo, lo que permite verificar sus áreas de interacción. La primera etapa, titulada Afuera, es la que determina la producción del primer núcleo Cuerpo Conceptual. El principal objetivo consistió en analizar el proceder racional de las emociones y la manera en que los factores externos determinan nuestro comportamiento; de igual forma se examinó cómo la producción artística surge desde el planteamiento del razonamiento cognitivo. En este primer momento, la estrategia artística que predomina es la Fragmentación y los recursos que utilizo son el Archivo y la Bitácora. La fragmentación de elementos se da desde el análisis de las partes y el modo en que se pueden dividir. El principal sentido es comprender el significado original y transformarlo. El

archivo y la bitácora surgen como un medio de reflexión y organización, lo que permite su consulta para trabajarlos replanteando la concepción de sus componentes. Las principales actividades que se realizan en esta etapa son analizar, organizar y reflexionar, que provienen de procedimientos racionales, y tienen como finalidad llevar el proceso de creación desde esta área.

La etapa Adentro se da desde el núcleo museográfico de Cuerpo Simbólico. El eje principal está en trabajar desde el inconsciente colectivo. Lo anterior se da al construir signos como proyecciones simbólicas del proceder de las emociones en el cuerpo. Sustentado en técnicas de psicología conductual, como la entrevista motivacional, se buscó extraer contenidos del inconsciente, que se convierte en un archivo visual del cual las piezas son parte fundamental. Buena parte del proceso consiste en detectar la emoción y el momento en que se asoma el inconsciente para compararlos con las reacciones corporales y las entrevistas. El recurso que predomina en este momento es la deriva, que permite trabajar desde la intuición y realizar recorridos emocionales para identificar sus contenidos. Por otra parte, la estrategia de la apropiación, dichos elementos son recolectados y organizados de una manera coherente que permite que se visualicen como propios.

La última etapa titulada Detonador establece el núcleo museográfico Cuerpo como experiencia. De esta manera el vínculo entre lo cognitivo y lo emocional sucede desde la acción del cuerpo, el signo se transforma en un detonador de movimiento. El recurso del Proceso es fundamental, ya que es lo que permite registrar el proceder y los cambios que suceden en el cuerpo. Dichos elementos generan energía que transforma los contenidos interiores en elementos visibles que cohabitan con los demás seres existenciales. El movimiento y la acción corporal llevan en sí mismos la transformación constante, lo que permite, de manera natural, trabajar desde la estrategia de la Alegoría. Esto significa que el cuerpo cambia de manera constante y puede transformar el sentido de las cosas con cada uno de sus movimientos.

De este modo, se buscó el funcionamiento por núcleos independientes, sin embargo, su comunicación e interacción es fundamental para comprender la muestra en su totalidad y verificar el proceder del proceso creativo Efecto espejo.

5.2. Análisis museográfico.

El proceso museográfico para la ubicación de las piezas sufrió varios cambios en el transcurso de la investigación del Doctorado, en el trabajo con los planos del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), de San Luis Potosí, renders y animaciones. El primer acercamiento a la forma en la que las piezas

se ubicarían en el espacio se dio por medio de una animación. Dicho ejercicio fue realizado en el transcurso del quinto semestre de los estudios de Doctorado debido a que no se tenía un espacio definido para la exhibición, ya que no estaba asegurada fecha del MAC. La animación mostraba ocho salas, una seguida de la otra. La separación por piezas que, a su vez correspondía a las salas, deja ver que aún no existía una conceptualización completa de la exposición pues en ese momento la prioridad era definir las piezas, más que la muestra en su totalidad. (Ver animación No.1)

La primera propuesta de trabajo sobre los planos del MAC corresponde casi en su totalidad a los contenidos de esta tesis, más que al dialogo de las piezas en el sitio expositivo. En los planos se enumeran todas las piezas como un listado, desglosando su contenido y funcionando como imágenes aisladas. (Fig No. 23) La exposición se divide en tres grandes grupos, con relación al Efecto espejo y, a su vez, se subdivide generando ocho espacios, aislados uno del otro por medio de mamparas, que impiden la comunicación y visualización del conjunto. Como resultado, se obtiene un laberinto donde constantemente hay cambios de sala, entradas, salidas y un pasillo que, aunque también era un elemento divisorio fue contemplado como una pieza. En este último sentido, hay que hacer notar que el pasillo es un elemento de transición, un espacio que se debe recorrer y transitar para llevar a otro lugar y generar un cambio.

La segunda propuesta se trabajó en el transcurso los semestres séptimo y octavo del Doctorado, cuando ya se contaba con la fecha para la exposición individual en el MAC. Esto trajo cambios, como la eliminación de la mayoría de las mamparas, dejando únicamente dos de ellas para separar los tres núcleos museográficos. Se logró así una mayor visualización de los conjuntos de obra, pero se continuó fragmentando la muestra en general. Una de las separaciones seguía siendo el pasillo, y la segunda mampara se colocó, en principio, a la mitad del museo, como entrada al segundo núcleo y, después, se cambió al inicio del tercer núcleo. (Fig No. 24) La segunda animación se realizó en el transcurso del séptimo semestre y se trabajó con base en los planos del museo. (Ver animación No.2) Se logró una mayor coherencia en el recorrido, sin embargo, aún se conservaba la separación por salas según los tres núcleos museográficos. Lo anterior fue posible debido a que la conceptualización de la exposición fue lo que imperaba como andamiaje desde el proceso teórico-práctico. Por esta razón, el proceso creativo *Efecto espejo* y el análisis museográfico eran muy similares.

En el tercer plano de la exposición se eliminaron las mamparas para lograr un espacio abierto. Las únicas separaciones fueron los muros fijos del museo. La visualización de todas las piezas fue casi total; se comunicaban entre sí y permitían una mayor comprensión visual. (Fig No. 25). Desde la entrada del museo, se podían ver casi en su totalidad todas las piezas, lo que permitía

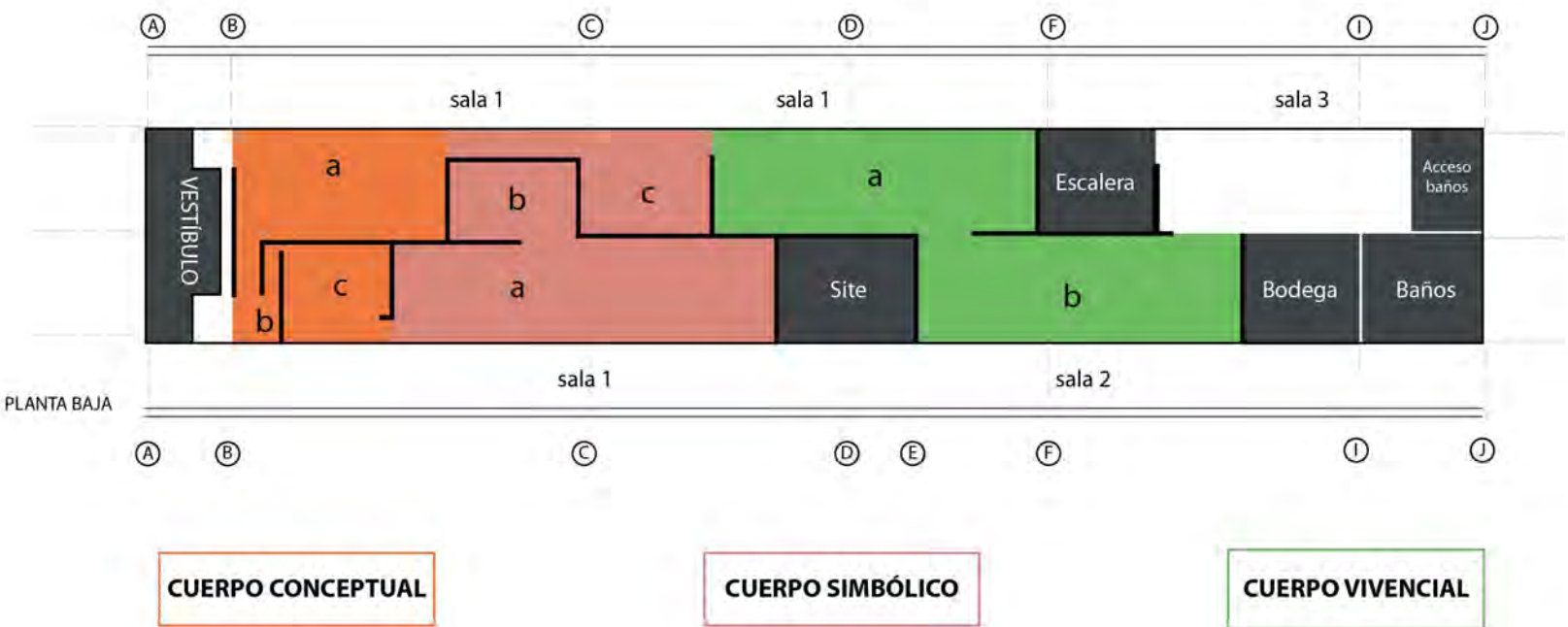


Figura.23 Plano MAC 1. Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se observan por código de color los 3 núcleos museográficos y las mamparas que dividen en ocho espacios.

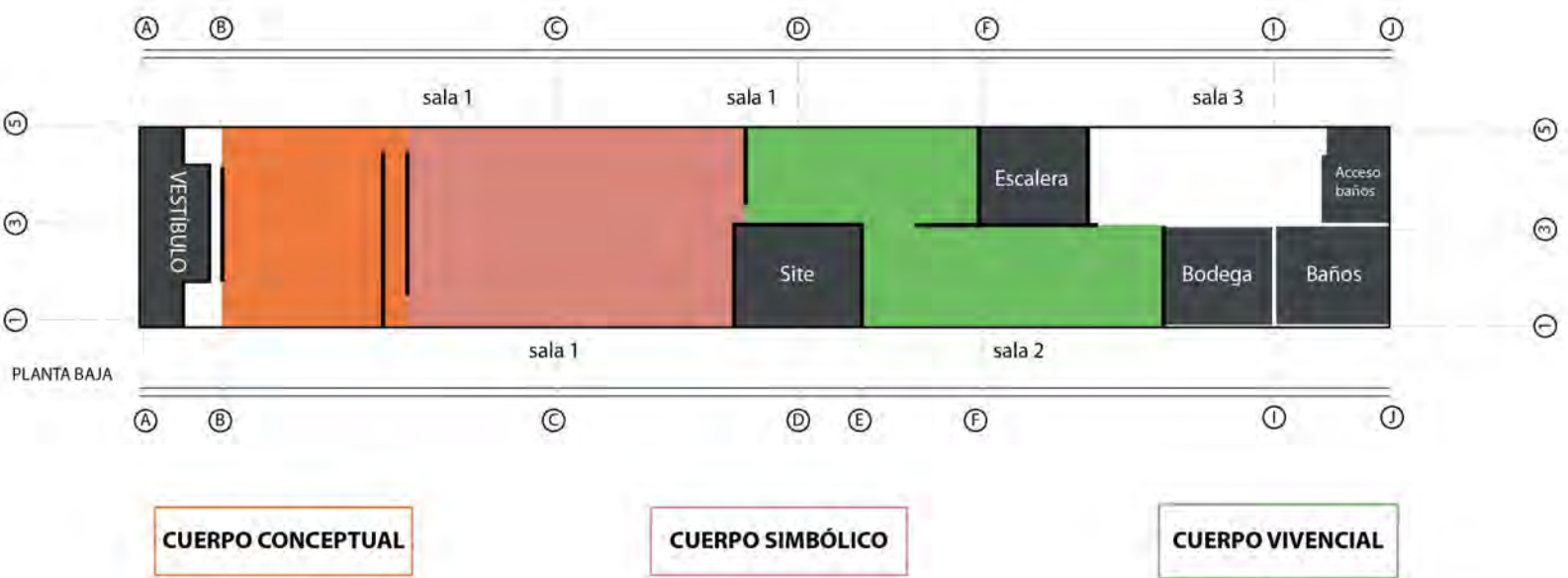


Figura 24 Plano MAC 2. Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se observan por código de color los 3 núcleos museográficos y las mamparas que divide el espacio en cuatro partes.



Figura 25 Plano MAC 3. Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se observan los tres núcleos museográficos por código de color, sin mamparas.

conectarlas visualmente. Se buscaba que se entendiera el desarrollo y la forma en que la exposición, en su conjunto, mostraba una conceptualización sobre la corporeización de las emociones y los tres momentos que marcaron los procesos de producción. Para entonces, no se realizó una animación porque el trabajo se desplazó al espacio del museo, así que las visitas al recinto fueron cada vez más frecuentes con el objetivo de dialogar con el museógrafo y el personal del museo. En el sitio fue que se decidió eliminar todas las mamparas para lograr el espacio abierto.

5.3. Guión museográfico

CUERPO CONCEPTUAL PRIMER INSTALACIÓN	
PRIMER PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Vinil blanco con letras color negro. El texto no es comprensible a primera vista ya que la mitad de las palabras fue eliminada y solo se conserva la parte inferior de cada una de ellas.	Dimensiones 5.70 m x 7.20 m

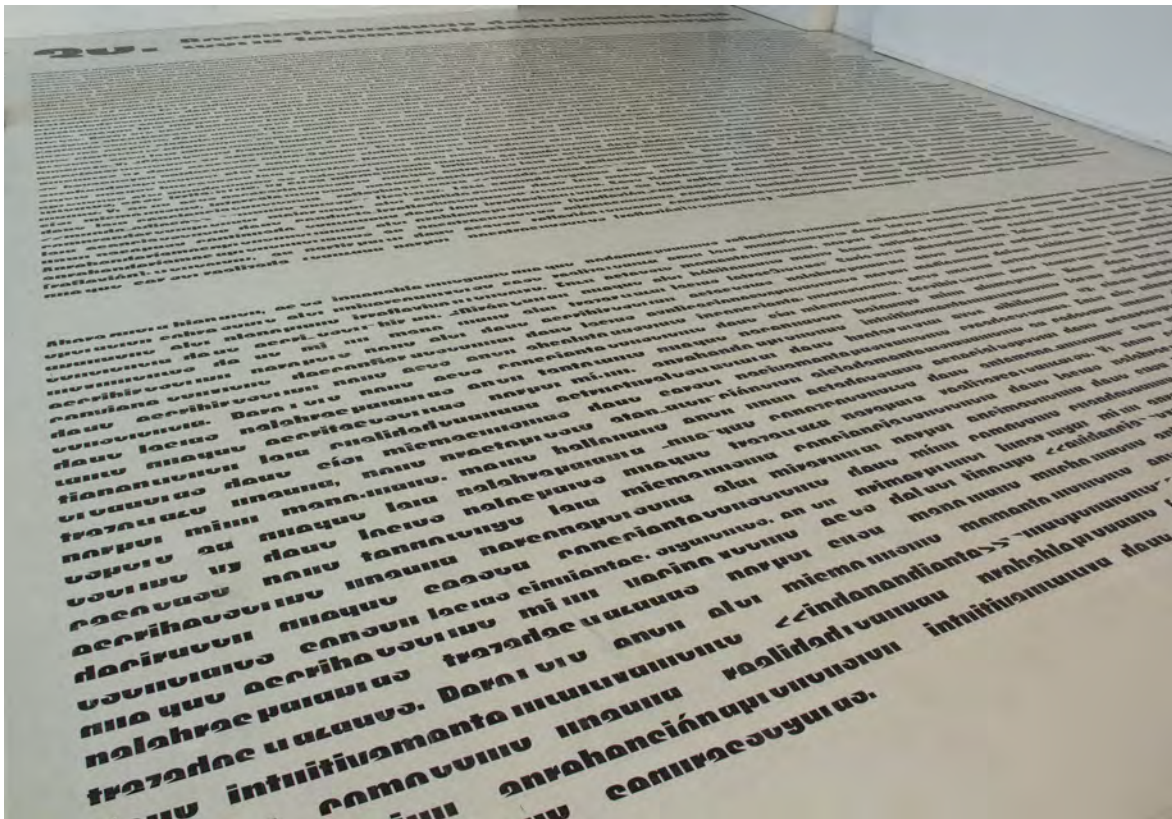


Figura 26 Guión museográfico, Cuerpo conceptual, primera pieza.

SEGUNDA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Se colocarán 90 papeles de algodón tamaño carta sobre la pared con alfileres. Los papeles son de tres tonos distintos.</p> <p>Cada uno tiene adherido letras incompletas del texto <i>El existencialismo es un humanismo</i> de Jean Paul Sartre, los renglones del texto se fragmentaron por la mitad de manera horizontal.</p> <p>A un lado se coloca una repisa con el libro <i>El existencialismo es un humanismo</i> de Sartre intervenido con plumón negro. Todo el libro incluyendo la portada y la contraportada son tachados con plumón negro para eliminar el texto.</p>	<p>Cada papel tiene una medida de: 25 cm x 22 cm</p> <p>La medida total es de 1.60 mts x 4 mts</p> <p>La repisa es de 30 cm x 45 cm a una altura de 170 cm</p> <p>El libro mide 25 cm x 18 cm</p>



Figura 27 Guión museográfico, Cuerpo conceptual, segunda pieza.

TERCER PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Telas blancas con figuras cosidas en negro que se colocan una junto a otra, a una distancia de 10 cm entre cada una de ellas.</p> <p>Debido a la separación que existe entre cada tela no se puede ver por completo una serie de elementos cosidos con otro tipo de tela blanca. Son óvalos, tachaduras, líneas irregulares en forma de equis, recuadros de diferentes tamaños. Cada una de estas formas son grafismos obtenidos de manuscritos de Sartre.</p>	<p>20 telas blancas suspendidas del techo que mide cada una de 180 cm x 60 cm.</p>



Figura 28 Guión museográfico, Cuerpo conceptual, tercera pieza

**CUERPO SIMBÓLICO
SEGUNDA INSTALACIÓN**

CUARTA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Papeles de diversos tamaños con figuras en negro.</p> <p>Todos los papeles se colocan con alfileres o tachuelas de cabeza de plástico transparente</p>	<p>Se colocarán ochenta papeles de diversos tipos y tamaños.</p> <p>La mayoría de los papeles son Ingres-Fabriano (dos tipos de tonos) y tres son papel marquilla tamaño carta, dos son papel cartulina tamaño doble tabloide.</p>



Figura 29 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, cuarta pieza.

QUINTA PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Se colocarán 130 figuras de acrílico negro en forma de triángulo invertido.	El tamaño máximo de las figuras será de 35 cm, mínimo de 10 cm y 6 mm de grosor. La medida de la pieza completa es de 5. 50 mts x 2.20 mts x 4 mts




Figura 30 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, quinta pieza.

SEXTA PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Se colocan en el suelo piezas de tela gris y relleno de medidas variables en forma de círculo.	14 piezas de medidas variables. El tamaño máximo de las figuras será de 1.20 cm y mínimo de 60 cm y el grosor es de 25 cm



Figura 31 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, sexta pieza


SEPTIMA PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Animación con líneas negras en movimiento. Se divide en cuatro secciones, cada una de ellas es una expresión fácil diferente.	Se proyecta animación con cañón de 5500 lúmenes La animación tiene una duración de 03:07
 <p>The image shows four simple line drawings arranged in a 2x2 grid. The top-left drawing shows a hand with fingers slightly curled. The top-right drawing shows a single horizontal line with a slight wavy pattern. The bottom-left drawing shows a hand with fingers spread. The bottom-right drawing shows a hand with fingers curled into a fist.</p>	
<p>Figura 32 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, séptima pieza.</p>	

OCTAVA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Junto a la animación en la parte superior de la mampara se colocan collages principalmente de rostros.	22 collages en papeles de algodón de 28 cm x 22 cm. Los collages muestran rostros fragmentados.



Figura 33 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, octava pieza.

NOVENA PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Figuras irregulares en color blanco.</p> <p>Las luces generan las sombras que dan el volumen.</p>	<p>6 figuras con medidas promedio de 60 cm de alto 30 cm de ancho y 6 mm de profundidad. El montaje será adhiriendo a la pared las figuras y se pintan del mismo color que el muro.</p>
	
<p>Figura 34 Guión museográfico, Cuerpo simbólico, novena pieza.</p>	

**CUERPO COMO EXPERIENCIA
TERCERA INSTALACIÓN**

DECIMA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Se realiza una acción previa a la inauguración en la cual se rompen 200 objetos de barro sobre los muros de la sala. Los muros permanecen manchados y golpeados durante la exposición y el piso cubierto de fragmentos de barro	Espacio museográfico de 11.40 mts x 5.80 mts cubierto de fragmentos de barro



Figura 35 Guión museográfico, Cuerpo como experiencia, decima pieza.

DECIMA PRIMERA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
Se coloca una mesa negra al centro del espacio con figuras de barro pintadas de blanco. Las cuatro paredes de alrededor tienen viniles.	Mesa negra de 8.88 mts x 3.55 cm x 1.22 cm 30 figuras de barro pintadas de blanco con medidas variables que se colocan sobre la mesa negra. Las medidas máximas de cada figura son 30 cm x 30 cm



Figura 36 Guión museográfico, Cuerpo como experiencia, decima primera pieza.

DECIMA SEGUNDA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Se coloca en cada uno de los cuatro muros dibujos en vinil blanco y en vinil negro. El vinil blanco tendrá impreso los dibujos y el vinil negro se usará para los cuadrados del mismo color.</p> <p>Vinil blanco con línea negra que muestra el momento justo del rompimiento de un objeto de barro.</p>	<p>Primer muro:</p> <p>1 cuadrado de vinil mate blanco con impresión de un dibujo.</p> <p>Las dimensiones son 250 cm x 250 cm</p>



Figura 37 Guión museográfico, Cuerpo como experiencia, decima segunda pieza.

DECIMA TERCERA PIEZA

DESCRIPCIÓN

Se utiliza el mismo dibujo del primer muro, rotando la imagen para cambiar su sentido. Del lado derecho hay un cuadro totalmente negro.

FICHA TÉCNICA

Segundo muro:


2 cuadrados de vinil, uno es mate blanco con impresión de dibujo y el segundo es vinil mate negro.

Cada cuadrado es de 100 x 100 cm, y tendrá una separación entre cada uno de ellos de 10 cm.

El área total a usar es de 100 cm x 210 cm



Figura 38 Guión museográfico, Cuerpo como experiencia, decima tercera pieza

DECIMA CUARTA PIEZA	
DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Pieza horizontal al inicio de la cual hay un dibujo que muestra el momento exacto del rompimiento de un objeto de barro. Al finalizar muestra un dibujo en el cual se observan los fragmentos en el suelo. Todos los cuadros intermedios son negros.</p>	<p>Tercer muro:</p> <p>40 cuadrados de vinil, dos son mate blanco con impresión de dibujo y el resto son vinil mate negro.</p> <p>Cada cuadrado es de 30 x 30 cm., y tendrá una separación entre cada uno de ellos de 5 cm.</p> <p>El área total a usar es de 65 cm x 695 cm</p>
	
<p>Figura 39 Guión museográfico, Cuerpo como experiencia, décima cuarta pieza.</p>	

DECIMA QUINTA PIEZA

DESCRIPCIÓN	FICHA TÉCNICA
<p>Pieza cuadrada integrada en la esquina superior derecha por un dibujo que muestra los fragmentos de un objeto de barro en el suelo, y en la esquina inferior izquierda un dibujo que muestra el momento exacto del rompimiento del objeto.</p>	<p>-Cuarto muro:</p> <p>9 cuadrados de vinil, dos son mate blanco con impresión de dibujo y el resto son vinil mate negro.</p> <p>Cada cuadrado es de 100 cm por cada uno de sus lados. Y tendrá una separación entre cada uno de ellos de 10 cm.</p> <p>El área total a usar es de 320 cm x 320 cm</p>

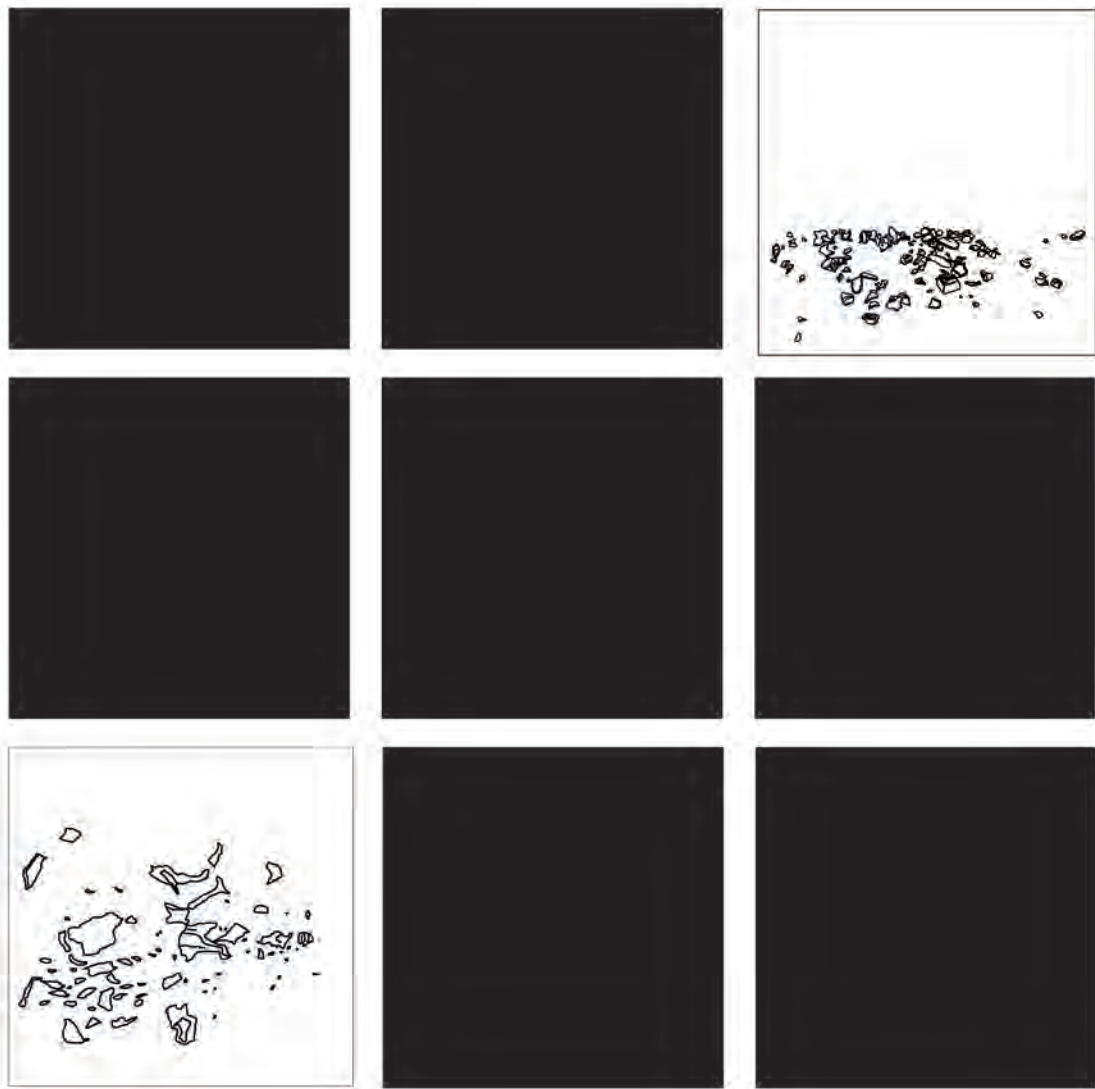


Figura 40 Guión museográfico. Cuerpo como experiencia, décima quinta pieza.

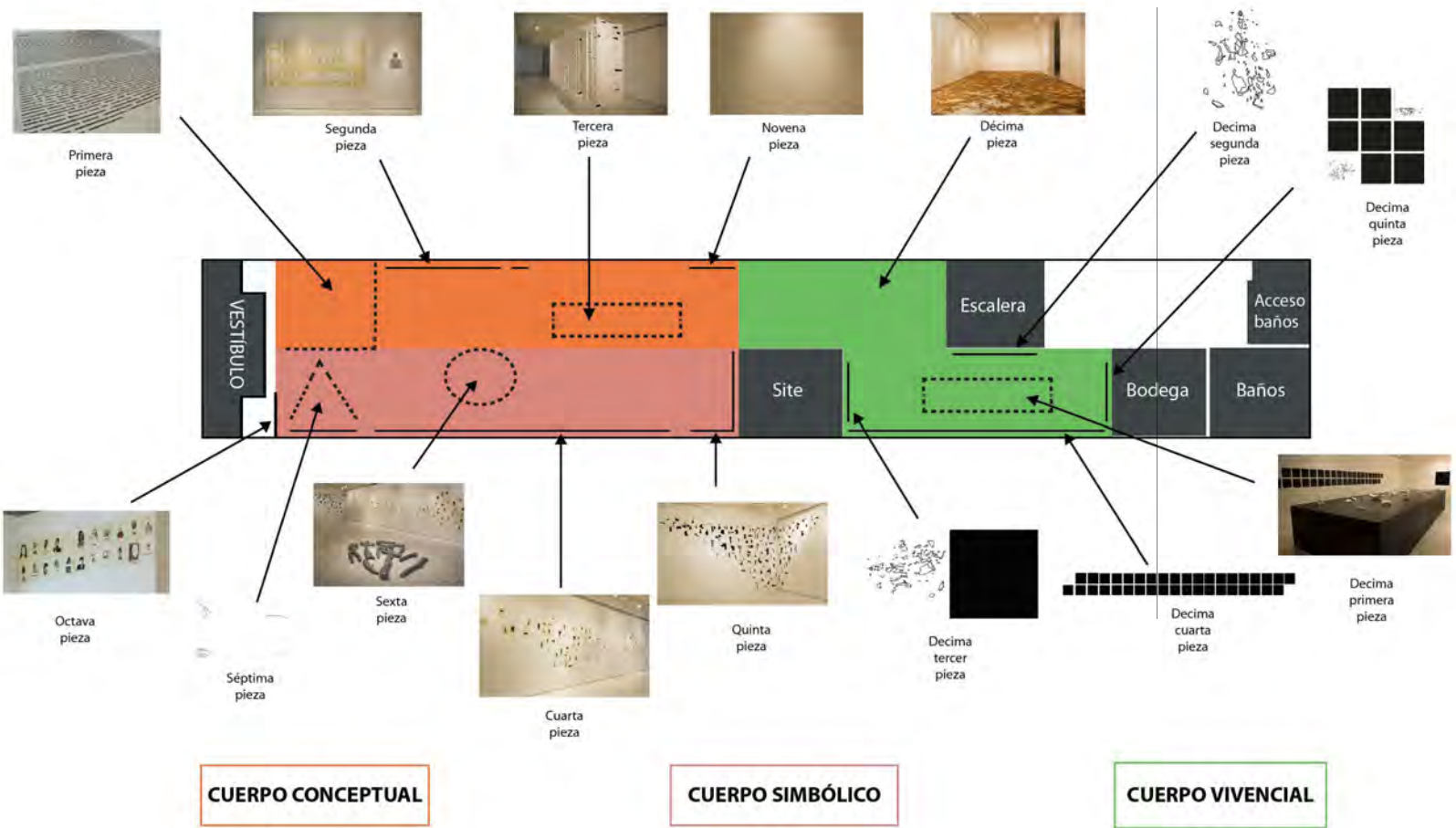


Figura 41 Plano MAC 4. Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se muestra la disposición de los 3 núcleos museográficos y la ubicación de las quince piezas que componen la muestra.

6. Cuerpo conceptual

El núcleo museográfico Cuerpo conceptual está centrado en la investigación de la racionalización del cuerpo humano desde el proceso lingüístico. El pensamiento que desarrollamos acerca del cuerpo humano como espacio que habitamos y contenedor emocional permite construir un acervo mental que define la existencia como una indagación de la experiencia de vida racional desde tres textos de Jean Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, *Bosquejo de una teoría de las emociones* y algunos de sus manuscritos que circulan en Internet.

La lectura del libro *El existencialismo es un humanismo* ha sido recurrente en distintos momentos de mi vida porque me ha permitido explicar aspectos básicos de mi existencia. Por eso el vínculo que establezco con el texto no es únicamente filosófico, sino también emocional. De este libro es que retomo la idea de la construcción del ser desde la existencia como una forma de libertad a través de la cual el hombre se construye como tal.³⁵ Y que yo interpreto al decir que viviendo es que el hombre existe. El libro *Bosquejo de una teoría de las emociones* plantea una psicología fenomenológica en la que una emoción posee un significado “Y lo que significa es la totalidad de las relaciones de la realidad-humana con el mundo”³⁶.

Los manuscritos de Sartre provienen de un archivo que he conformado a lo largo de tres años a través de Internet. En específico, me interesan los manuscritos con tachaduras, flechas y borrones, que muestran los cambios al momento de escribir y revisar el texto. Con esto, busco obtener un medio de registro de los procesos mentales que siguió el autor para la construcción de sus textos. De la relación de los textos y los manuscritos es que surge la necesidad de explorar con medios artísticos la forma en que se asume la vida desde una explicación filosófica.

El texto es el principal elemento de este núcleo museográfico, entendido como un signo humano y cálido que no se alcanza a decodificar de manera consciente. El uso del lenguaje escrito es fundamental en esta primera sección. Por principio de cuentas, defino el lenguaje como un medio de comunicación por medio de símbolos, sin embargo, su importancia reside en cómo surge. Esto implica una coordinación de conductas como medio para establecer acuerdos. Como explica Margot Bigot, para Edward Sapir, el lenguaje es un método humano no instintivo que permite comunicar ideas, emociones y deseos a través de un sistema de símbolos.³⁷ Las interacciones recurrentes y su

³⁵ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Ediciones Huasca, 1972.

³⁶ Jean Paul Sartre, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, Alianza editorial, 2015, p. 103.

³⁷ Margot Bigot, “La perspectiva lingüística de Edward Sapir”, *Apuntes de lingüística antropológica*, p. 86, consultado noviembre/2014 en: <http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1367/4.SAPIR.pdf?sequence=5>

contexto determinan el lenguaje. En esta dinámica se encuentra inmerso el sentir de las personas que intervienen, empezando por lo esencial, como el amor y el rechazo. Así, las emociones decretan, en buena medida, las acciones y, por consecuencia, el lenguaje. Como menciona Humberto Maturana:

De esto resulta que las palabras son nodos en redes de coordinación de acciones, no representantes abstractos de una realidad independiente de nuestro quehacer. Es por esto por lo que las palabras no son inocuas y no da lo mismo que usemos una u otra en una situación determinada. Las palabras que usamos no sólo revelan nuestro pensar, sino que proyectan el curso de nuestro quehacer. Ocurre, sin embargo, que el dominio en que se dan las acciones que las palabras coordinan no es siempre aparente en un discurso, y hay que esperar el devenir del vivir para saberlo³⁸

En el apartado de esta tesis titulado *Respirar como arte. Declaración de artista*, explico cómo la conciencia de la existencia es fundamental para llegar a un acto vivencial y a un acto existencial. Lo anterior permite ver que no únicamente para este núcleo museográfico es importante el pensamiento de Sartre, sino que funciona de igual manera para el resto de la exposición y, además, que es fundamental para la construcción de mi pensamiento y postura ante la vida.

Existen dos elementos conceptuales en primer plano en este núcleo museográfico: los textos de Sartre y los libros como objeto. Parte fundamental de la investigación consistió en retomar el libro como un conjunto de hojas encuadernadas que contienen palabras, oraciones, textos enmarcados en páginas. La intención fue borrar la frontera física del objeto para desbordar sus límites naturales y trasladarlo al espacio museográfico. Del mismo modo, la palabra se concibió no sólo es un elemento con significado específico, sino que puede operar de manera inversa al despojarse de su intencionalidad. La concepción del libro como un objeto abierto es un elemento que se retoma de la ideología de *Arte nuevo* de Ulises Carrión³⁹.

En efecto, la obra de Carrión tiene una especial influencia sobre este trabajo debido a su postura en relación con la escritura experimental desde el arte conceptual. Carrión entendió el libro como arte objeto (o, como él lo menciona, obra-libro⁴⁰) que reflexiona sobre sus usos y sus posibilidades de convertirse en algo más. “El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo”.⁴¹ Poder definir el libro es una tarea compleja, ya que lo ubica dentro de lo que el autor denomina *nuevo arte*, es decir, un texto que se desenvuelve

³⁸ Humberto Maturana, *Emociones y lenguaje, en educación política*, Sáez Editor, 1988, p. 45, consultado noviembre/2014

³⁹ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, México, CONACULTA, 2012, p. 54.

⁴⁰ Este término lo contrapone a libro de artista ya que lo separa de la acción exclusiva del artista y lo ubica en su calidad de forma.

⁴¹ Ulises Carrión, *op. cit.*, p. 38.

en una secuencia espaciotemporal. Los textos se desarrollan de manera natural en la página, sin embargo, el espacio de comunicación se establece por medio del consumo e interacción con la realidad exterior. Las amplias posibilidades de proponer libros en los contextos, dentro o fuera del campo del arte, son fundamentales para entender el nuevo arte de Carrión. Desde esta concepción del arte y el libro es que se vinculan las estrategias de apropiación y deconstrucción desarrolladas en la instalación *Cuerpo conceptual*, como medio para trasladar el texto al espacio museográfico.

El procedimiento principal que seguí está basado en la estrategia de la fragmentación, usando los recursos que me brindaron el archivo y la bitácora. Dividir y separar elementos es un medio racional de análisis que permite identificar y estudiar sus partes. Al aislar las partes de una imagen, el sentido original se pierde, asimilándose a un rompecabezas que permite diversos armados con igual número de nuevos significados. En este sentido, la deconstrucción es otro elemento fundamental en el proceso de vaciado de significados. La bitácora asienta el registro de las acciones llevadas a cabo y permite darles un sentido en el conjunto del proceso de trabajo, mientras que el archivo permite agrupar los elementos y las acciones para ser clasificados, respondiendo a la construcción de nuevos signos.

6.1. La conceptualización del cuerpo. El cuerpo consciente, el cuerpo razonado.

Entender el cuerpo humano como el espacio donde se establecen las relaciones con los contenidos del interior y el exterior es fundamental para los parámetros de análisis de este primer núcleo museográfico. La conciencia del espacio donde se habita siente o piensa, es también fundamental para comprender la identidad. “El cuerpo es el eje de nuestra relación con el mundo, el lugar del tiempo y la existencia. Ninguna otra realidad se nos impone de manera inmediata, concreta y singular como nuestro cuerpo. A través de él sentimos, expresamos, deseamos; es el medio de apropiación perceptiva e intelectual que nos abre el mundo, a los otros”.⁴² El cuerpo está constituido por diferentes niveles de significación: en principio, por órganos y piel; después, por la capacidad de organizar mensajes pragmáticos, estéticos, emocionales o simbólicos y, finalmente, el cuerpo se constituye con las improntas del contexto y la intersubjetividad.

Las alteraciones del entorno y la cultura construyen, a medida que moldean, las interrelaciones y correspondencias, lo que propicia un imaginario, representaciones ancladas a la fantasía,

Blanca Gutiérrez Galindo, “Prólogo a la primera edición”, en Iván Mejía R., *op. cit.*, p.13.

especulaciones de comunicación, tecnología y redes sociales del cuerpo y emociones vinculadas. De este modo, el mundo es narrado a partir de los cuerpos y el capital corporal subjetivo y social. Esta relación se produce desde la construcción biológica que determina los procesos físico-sociales y la percepción que interrelaciona al cuerpo subjetivo, dando coherencia al yo desde el sentir-cuerpo.

La imagen que cada uno construye de su cuerpo es la forma en que se ve y entiende cómo se es visto. Sartre lo menciona: “El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo”.⁴³ La imagen del cuerpo, la piel como vehículo sensorial y su movimiento son la forma en que se viven las emociones y se pasa al plano social e intersubjetivo.

El cuerpo razonado se plantea desde la imagen corporal, no sólo como percepción sino como un modelo integrador de vivencias, afectos y cultura, que determinan la forma en que cada uno se conceptualiza como yo-cuerpo dentro de una realidad específica.

Para este núcleo museográfico, entender el cuerpo como un elemento que se lee al igual que un libro es fundamental pues permite comprenderlo como un signo. De esta manera, se ubica dentro de un terreno mucho más cercano al pensamiento y a la imaginación, reduciendo el cuerpo a lo esencial, su conceptualización; la experiencia de la corporeidad “[...] a través de su contenido semántico, gracias al cual mutaban de forma compleja nuestras relaciones cognitivas con respecto a su forma visual”⁴⁴. En el arte conceptual generar arte únicamente por medio del lenguaje corresponde a la propuesta de favorecer un cuerpo a partir de la idea.

6.2. La Fragmentación y Deconstrucción como estrategia de Resignificación

La estrategia dominante en la instalación *Cuerpo conceptual* es la fragmentación. La acción de fragmentar para rearmar propicia un nuevo significado, de ahí que sea una estrategia de deconstrucción idónea para la resignificación. En las artes plásticas, esta estrategia proviene del surrealismo y el dadaísmo que a principios del siglo XX y siguiendo la idea del montaje cinematográfico idearon el fotomontaje. Los surrealistas y dadaístas buscaban integrar imágenes de diversa procedencia para unirlos y articular nuevos mensajes. Trabajaban a partir de imágenes que no necesariamente eran propias y que tenían un contenido determinado. Al desarticular la imagen original y mezclarla, se adquiría un concepto diferente, y el artista trabajaba a partir del concepto vinculándolo a la imagen.

⁴³ Jean Paul Sartre, *op. cit.* p. 32.

⁴⁴ Peter Osborne, *Arte conceptual*, China, Phaidon, 2011, p. 27.

Aquellos artistas también integraron el texto como parte de la imagen. Realizaron un análisis de ésta y de la palabra. La inclusión de la palabra altera y determina el contenido de la imagen. Los fotomontajes no seguían una lógica en su tipografía, como hacían las imágenes. La anarquía tipográfica le añadió una agresividad, un impacto y las determinó conceptualmente. En el caso del núcleo museográfico *Cuerpo conceptual*, por medio de la fragmentación el texto es transformado en una imagen-texto. Al perder el texto su significado original, las cualidades visuales ocupan el primer plano, sin embargo, eliminar únicamente parte del texto permite al espectador completarlo, es decir, aquél vuelve a tener sus cualidades lingüísticas, se convierte en una imagen que se puede leer como texto.

Este proceso se trata de separar y unir para dotar de nuevos significados. Es entonces que su nueva articulación busca explorar los contenidos del inconsciente, es decir, de mostrar aquellos sucesos psíquicos, que como explica Jung, no pueden conocerse porque “la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica”.⁴⁵

En cuanto a la deconstrucción, el pensamiento de Jacques Derrida plantea entender la historia y la filosofía desde la acción de la recolocación. Se trata de salir de un espacio para colocarse en otro, siendo consciente de dicho traslado; se trata de detectar lo otro. Existe una estructura con un orden determinado que se puede plantear como inamovible, sin embargo, su reestructuración es posible en cualquier momento. Es la actitud constante de la revisión. A dicho proceso de cambio, Derrida lo nombra *diseminación*.⁴⁶ Es importante señalar la influencia que tuvo Freud en Derrida, como se menciona en el siguiente texto: “[...] la deconstrucción no busca sentidos sino huellas de ideas; y con esto retoma ideas básicas de la psicología freudiana que investigó las diferencias y contradicciones del alma humana”.⁴⁷ Dicha estrategia me permitió tomar la información que el andamiaje teórico proveniente de Sartre me proporcionó, en el interés de reconfigurarla. Es decir, si para el existencialismo las emociones, la condición humana y el significado de la vida son temas indiscutibles, manipularlos por medio de acciones artísticas los lleva al plano de lo vivencial como un modo de integrar la teoría a la práctica, y el arte con la vida.

Así, propongo que deconstruir signos lingüísticos es una manifestación emocional que se convierte en una experiencia relevante, buscando una relación directa entre los códigos de la existencia del hombre y la acción en la vida. Para Sartre, el ser humano debe hacerse y reconfigurarse

⁴⁵ Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 16

⁴⁶ Véase Peter Krieger, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 84 (2004), p.183, consultado enero/2015 en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/84_179-188.pdf,

⁴⁷ Véase <http://filosofia.about.com/od/Pensamiento-Y-Evolucion/a/Jacques-Derrida-Y-La-Deconstruccion.htm>

de manera constante, en una conciencia irreflexiva y una reflexiva. Así, la fragmentación y la deconstrucción permiten conceptualizar el ser y replantearlo cuantas veces sea necesario.

La estrategia de fragmentación ha sido una de las más recurrentes en mi producción artística. Como ya lo mencioné en el apartado Análisis de la producción artística 2003-2016, desde las primeras etapas de mi producción he recurrido a fragmentar como un proceso de conformación de la imagen. Utilizar la escritura como elemento ha sido una de las constantes investigaciones para entender la caligrafía como dibujo/signo que genera híbridos entre la escritura y la imagen. Lo anterior muestra el uso del lenguaje escrito como parte fundamental de mi obra, como una serie de signos que se alteran de manera continua. Así pues, la acción de fragmentar es fundamental para explicar mi obra como proceso de cambio constante y búsqueda de nuevos significados.

6.3. Proceso racional como eje creativo. Etapa afuera del Efecto espejo

Como se sabe, se entiende por creatividad la capacidad de resolver un problema con las herramientas necesarias para generar un resultado con una propuesta novedosa y útil. Se debe de entender y visualizar un problema como una oportunidad que genera ideas y las transforma para obtener sus mayores cualidades propiciando resultados positivos. La clave está en encontrar diversos caminos para resolver el mismo inconveniente, en otras palabras, diversificar y potenciar las posibilidades de obtener resultados.

Se debe de echar mano de diferentes herramientas, por ejemplo, los contenidos que definen a una persona: la memoria, la experiencia, las aptitudes y las virtudes, que propicien la resolución de problemas de manera creativa.⁴⁸ Dichos factores, incluso, concretan en gran medida el propio proceso creativo.

En el núcleo museográfico Cuerpo conceptual se da mayor énfasis a la dimensión cognitivo de las emociones. Se recolecta información sobre lo emocional y lo psicológico, pero se lleva a la razón para plantearla en forma de conceptos.

En el proceso creativo de Efecto espejo se concentra la primera etapa Afuera y de acuerdo con en el pensamiento creativo de Wallas se desarrolla en la Preparación desde una fase lógica que “[...] comprende la definición del problema, la recogida de datos y una primera aproximación

⁴⁸ Véase <http://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-edicion-diciembre-2010/reflexion-en-torno-al-proceso-de-creacion-la-creatividad-y-el-artista-contemporaneo-en-la-cultura-masiva>. octubre/2014

a las posibles soluciones”.⁴⁹ Ya que parte fundamental de la instalación Cuerpo conceptual es la generación de archivos y el proceso creativo, la instalación se inserta en esta primera etapa.

Los pasos que se siguen en la metodología del Efecto espejo, en la etapa Afuera, se concentran en la recolección de datos del contexto. Se interiorizan a manera de reflexión buscando los signos colectivos como detonante, permitiendo asimilar y emitir una conclusión de las actitudes con las que se conduce una persona o, en otras palabras, los contenidos que definen en el contexto el ser que se muestra. Se trata de una construcción consciente de la identidad que responde a la integración del consciente/contexto y el inconsciente colectivo. De este modo, se tiene la capacidad de una conceptualización del ser en su entorno, y en constante reconfiguración.

Los signos lingüísticos son parte del proceso, ya que son signos sociales que describen de manera racional una idea o emoción. Comunicar es fundamental como medio de intercambio con el entorno, con las demás personas, es el proceso intersubjetivo en que se materializa una idea o emoción y no se queda únicamente rondando la cabeza. El contexto al emitir una respuesta completa el reflejo, y la identidad se asume de manera distinta.

El trabajo en el proceso creativo en este núcleo museográfico sucede desde un ámbito cognitivo que requiere de pasos lógicos. Para la comprensión de conceptos filosóficos, se requiere definir, considerar, identificar, calcular y elegir los elementos clave. Para el análisis lógico de una emoción, los pasos son muy similares. De manera específica, se dividen las palabras para que no se puedan comprender, para que los elementos no se puedan precisar, entonces, los textos se transforman en imágenes. Sin embargo, se pueden identificar rasgos de ellos, lo que permite completar la imagen y regresar al signo-texto.

De ahí que parte de las búsquedas que se investigan en este núcleo museográfico son el análisis de los procesos cognitivos y su deconstrucción para su reconfiguración en imagen-texto.

6.4. Descripción formal

Primera pieza

La primera pieza es un vinil blanco donde se imprimieron fragmentos de letras en color negro adherido al piso. Tiene unas dimensiones de 5.70 m x 7.20 m. Se colocó en el suelo a la entrada

⁴⁹ http://www.edukanda.es/mediatecaweb/data/zip/1088/page_07.htm octubre/2014

del museo, lo que obliga a todo el espectador a pisarlo y recorrerlo. La primera impresión que se obtenía era de una textura irreconocible, posteriormente, se reconocían letras, sin embargo, era imposible leerlas, descifrar su significado, ya que el texto no estaba completo, a cada palabra y letra se le había retirado la parte superior. Cada palabra estaba dividida por la mitad y sus dos partes se colocaron en yuxtaposición. (Fig No. 42)



Figura 42 Fotografía que muestra la ubicación del vinil con el texto fragmentado.

El texto fue ubicado de cabeza y sólo al llegar al extremo opuesto se pueden ver de forma correcta las oraciones. La intención era dificultar la lectura, ya que el texto se encuentra fragmentado, colocado al revés y además invertido. Al estar colocado a la entrada, el espectador se ve obligado a recorrer el vinil y darse cuenta, en su trayecto, de que la textura en realidad está compuesta por un texto fragmentado.

El proceso para la realización de la pieza consistió en seleccionar la conclusión del libro *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Dicho texto se transcribió en el Software Ilustrador para después fragmentar cada letra y palabra por la mitad y colocar la sección inferior y superior una junto a la otra. El significado del texto y el contenido filosófico que Sartre le dio a su mensaje fue eliminado en la primera impresión que tiene el espectador.

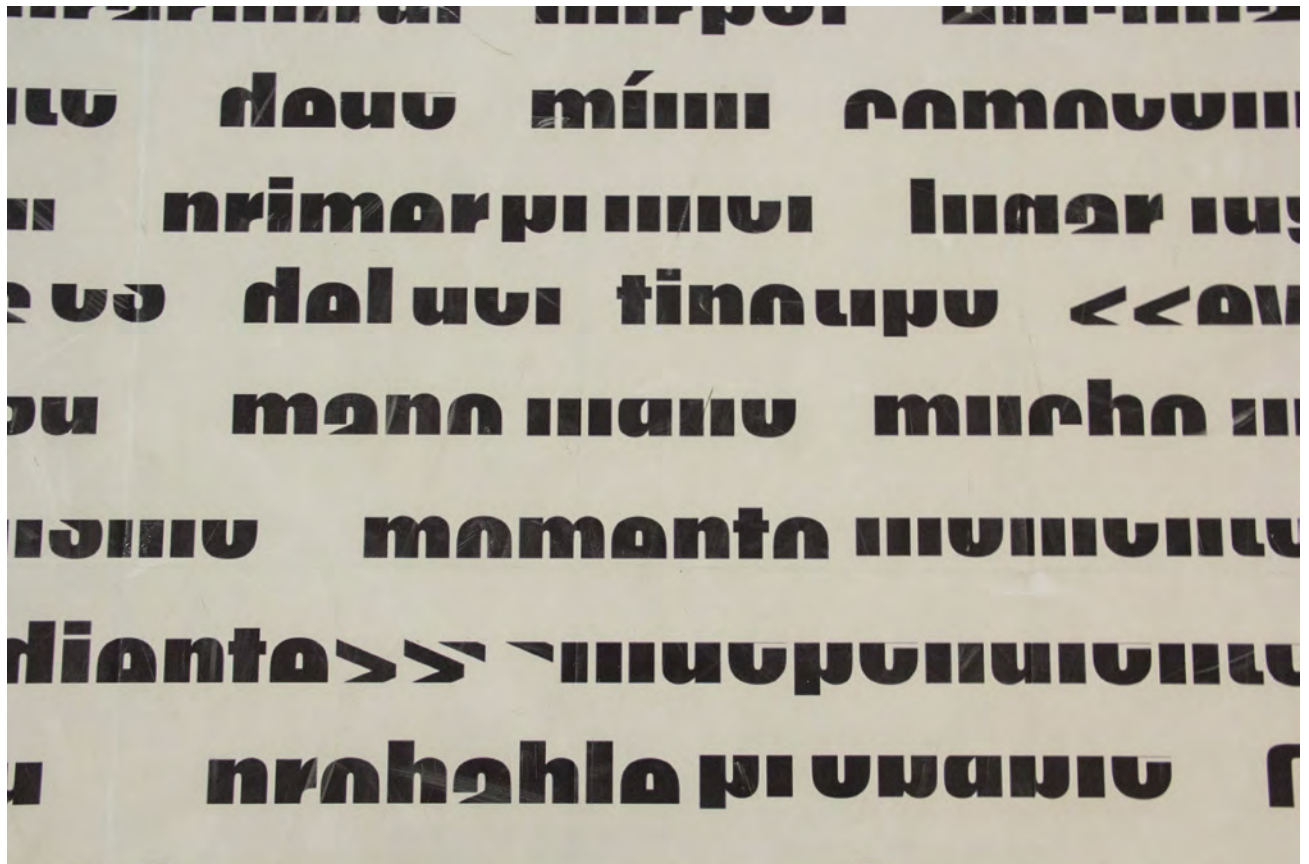


Figura 43 Acercamiento al vinil donde se muestra cómo se fragmenta y coloca cada palabra.

Segunda pieza

La segunda pieza consta de 90 papeles de algodón que se encuentran colocados sobre un muro de la sala de exhibición, su tamaño es de 25 cm por 22 cm y, en total, la pieza mide 1.60 mts x 4mts. (Fig No. 45) Cada uno tiene adherido letras incompletas que no permiten distinguir lo que está impreso. Las secciones pegadas al papel son pequeñas tiras que recuerdan la estructura de un libro: se conserva el orden de las oraciones y los párrafos. Cada oración fragmentada está acomodada respetando el número de líneas y párrafos del original. De esta manera se hace ilegible, se elimina el contenido de las frases, pero se puede percibir que provienen de un libro, del texto *El existencialismo es un humanismo* de Jean Paul Sartre, mismo que fue recortado renglón por renglón y cada uno de ellos se fragmentó por la mitad de manera horizontal (Fig No. 46 y No. 47).



Figura 45 Imagen frontal de las 90 hojas de papel de algodón con los fragmentos del texto *El existencialismo es un humanismo*. A un lado, el libro completamente tachado en su contenido.

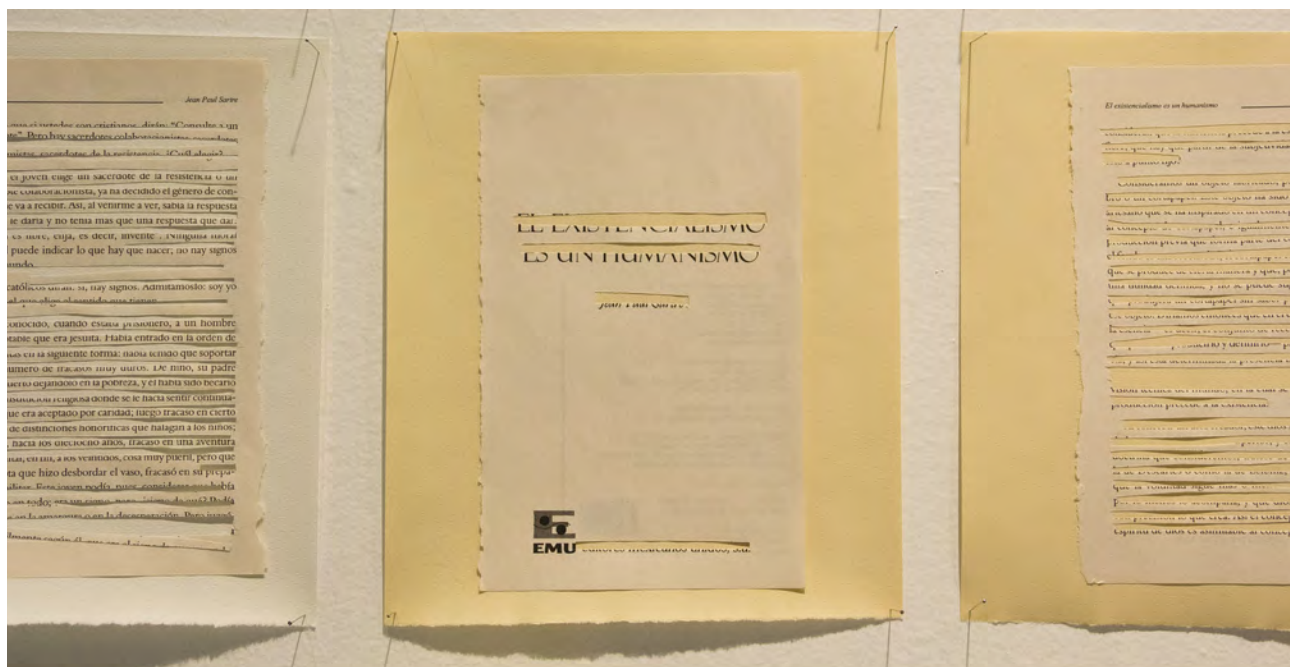


Figura 46 Acercamiento que muestra la fragmentación de las páginas del libro.

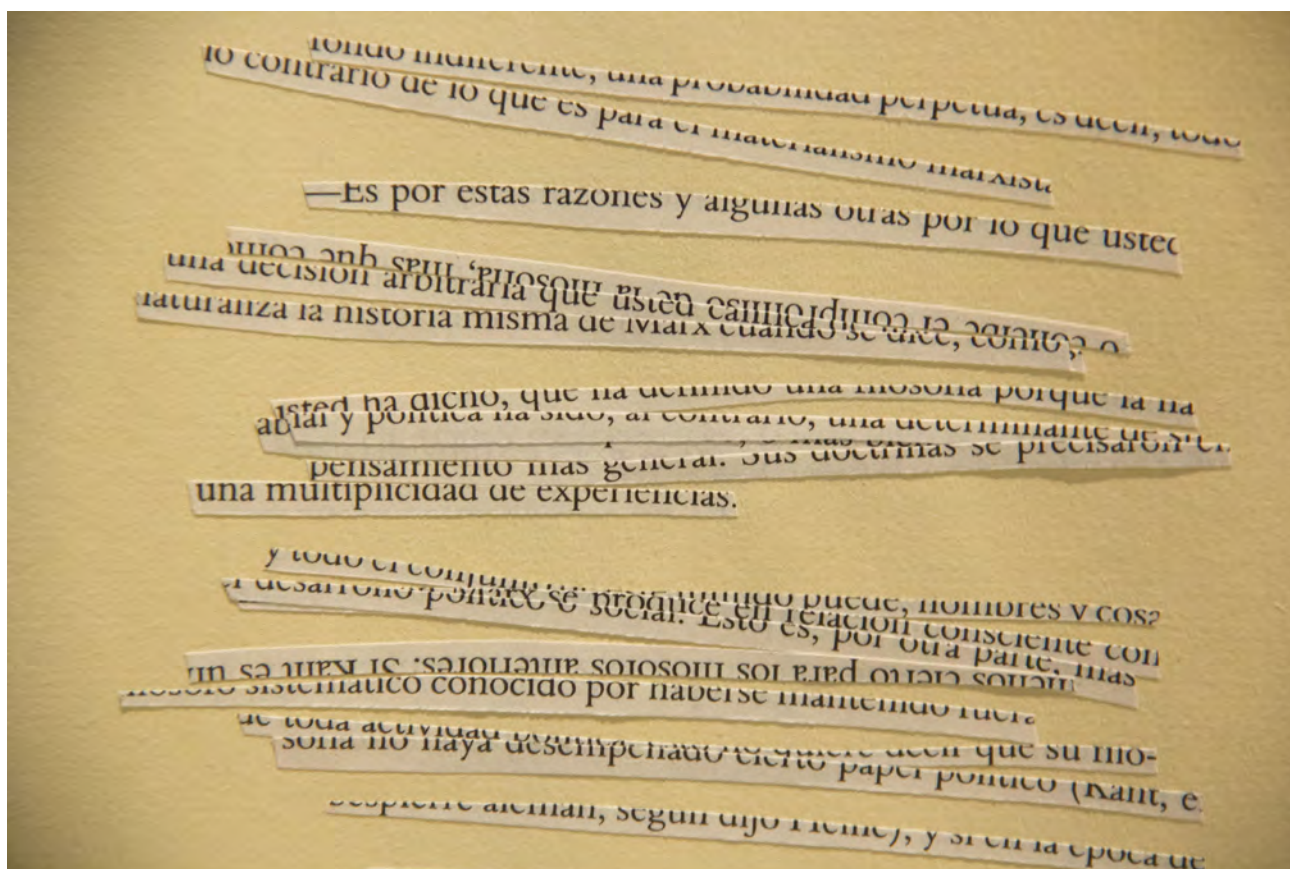


Figura 47 Acercamiento que muestra la fragmentación del texto y su ubicación simulando la estructura original.

A un lado de esa pieza se colocó, sobre una repisa, un libro abierto en posición vertical que mide 25 cm x 18 cm. La repisa mide 30 cm x 45 cm y está colocada a una altura de 170 cm, dicha medida permite que los ojos del autor estén a la altura exacta de la repisa. El libro es *El existencialismo es un humanismo* y tanto el interior como el exterior se encuentra tachado con plumón negro. El contenido es bloqueado por medio de una acción repetitiva y constante hasta suprimir por completo el texto. (Fig No. 48)



Figura 48 Acercamiento al libro mostrando la intervención con plumón negro.

La relación entre eliminar y tachar se resalta con la cercanía entre las hojas y el libro tachado. La acción de repetir la eliminación y la tachadura llevada a cabo de manera obsesiva devela lo mecánico y sin sentido que puede llegar a ser una acción física reiterada decenas de ocasiones. Recortar y tachar compulsivamente traduce la acción en un ritual que funciona como una interferencia en los procesos cognitivos. El resultado es una inquietante textura que, en algunos casos, genera una angustiante necesidad por entender la imagen.

Completar las palabras es un proceso en el que el cerebro intenta interpretar los puntos faltantes. La semejanza que tienen los fragmentos con las letras es el punto de partida para que, de manera subconsciente, el cerebro identifique lo que falta. Una vez hecho este ejercicio de manera natural, el cerebro puede leer el texto con normalidad. El juego entre signo vacío y signo con contenido hace alusión a la forma en que, generalmente, no se comprende el cuerpo de manera colectiva como un contenedor existencial, puntos ciegos donde actúan las emociones inconscientemente.

En este sentido, este proceso concuerda con la propuesta de Cuerpo conceptual en la intención de abrir la estructura del texto para vaciar sus significados y experimentarlo en el espacio-tiempo como una experiencia vivencial. Se trata de un libro abierto que permite la libre interpretación de signos, según la visión de Ulises Carrión, armando su propio texto literario a partir la propuesta de la instalación.

Tercera pieza

Esta tercera pieza está compuesta por 20 telas blancas de 185 cm x 60 cm que cuelgan del techo, una junto a otra, a una distancia de 10 cm entre cada una de ellas. Su forma alargada está directamente proporcionada con las medidas del cuerpo del artista, proponiendo la corporalización y su relación con las capas simbólicas humanas. (Fig No. 49) Las telas tienen una serie de elementos cosidos de color negro y, por la separación que existe entre éstos, no se pueden ver por completo. Dichas figuras son óvalos, tachas y líneas irregulares en forma de recuadros de diferentes tamaños.

Cada una de estas formas son grafismos obtenidos de los manuscritos de Sartre. Para llevar a cabo la pieza realicé un archivo de cincuenta manuscritos de la autoría del filósofo francés. Los obtuve de internet y por medio del Software Ilustrador tracé las tachaduras para digitalizarlas. El proceso consistió en seleccionar las imágenes de los manuscritos para trazar las líneas de cada tachadura que muestra el proceso de cambio de palabras o párrafos.

El archivo busca, por un lado, aglutinar documentos realizados por puño y letra de Sartre y, por el otro, retomar los gestos que muestran la estructura y el pensamiento del autor. Como resultado, se obtuvo una serie de cincuenta dibujos abstractos que provienen de los procesos mentales de organización y clarificación de ideas de Sartre, pero que, a simple vista, sin tener antecedente alguno, se entienden como elementos realizados por la mano de un hombre. De esta manera, se buscó encontrar un signo que represente el gesto humano sin ser identificable de inmediato. (Fig No. 50 y 51)



Figura 49 Vista general de las veinte telas suspendidas del techo.

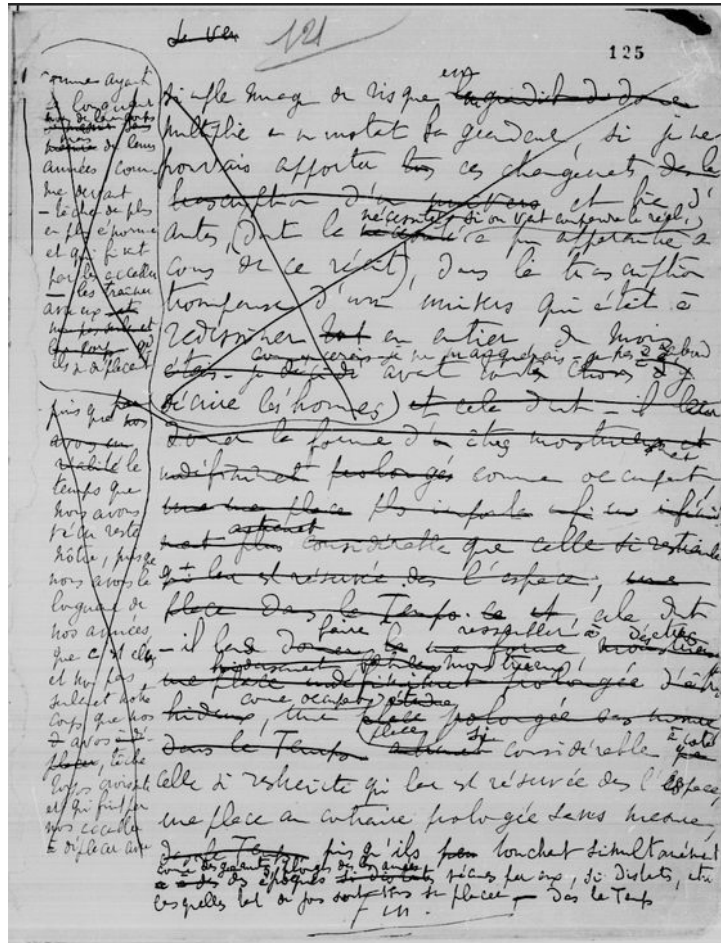


Figura 50 Imagen que muestra algunos de los manuscritos de Jean Paul Sartre que componen el archivo.

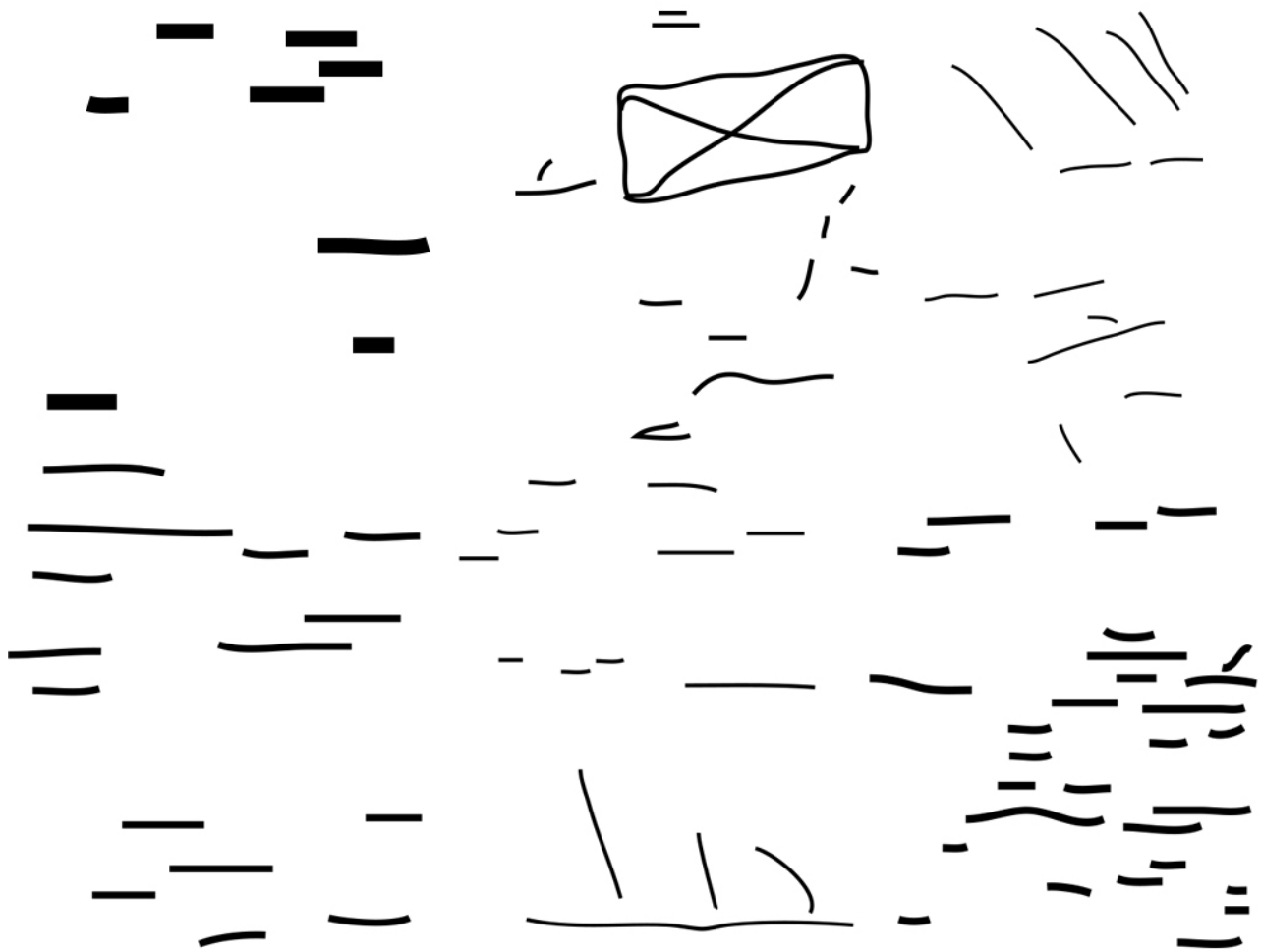


Figura 51 Parte de los grafismos extraídos de los manuscritos de Jean Paul Sartre.

Se utilizó tela como materia prima debido a su flexibilidad y calidez ya que estas cualidades permiten la acción de ser intervenida en su forma, y alterada, por medio de la costura, cediendo en su transformación. Su forma rectangular recuerda un estandarte, entendido como un medio que muestra y comunica los elementos simbólicos racionales.

En resumen, el primero de los núcleos museográficos, Cuerpo conceptual, tiene como propósito principal analizar los procesos cognitivos del proceso creativo y la manera en que éste deriva en estrategias artísticas y metodologías de trabajo. Utilicé el lenguaje escrito como una de las expresiones complejas del ser humano, ya que es el instrumento por el cual se comunican conceptos. De este modo, se lograron sintetizar procesos racionales abstrayendo ideas que permiten contextualizar y asimilar experiencias emocionales, entre muchas otras cosas.

7. Cuerpo simbólico

En el núcleo museográfico Cuerpo simbólico investigo los mecanismos de codificación y decodificación de signos corporales, por ejemplo, los gestos o movimientos del cuerpo que evidencian una emoción, pero también el lugar y modo en que ésta se siente. Las expresiones corporales son una serie de signos que se captan e interpretan rápidamente. Sin embargo, la mayoría de estos gestos no se reflexionan, simplemente se intuye que algo sucede. Es información de la cual uno no es consciente, es parte de la comunicación corporal.

La investigación de Cuerpo simbólico consta de dos fases: la primera es la realización de un archivo de entrevistas registradas en video y la consulta de un archivo previo del proyecto Geografía emocional del 2012, cuyo registro es escrito; la segunda etapa consta de la aplicación de la estrategia de apropiación y el recurso de la deriva como estrategia de materialización de las piezas. Aun cuando la estrategia de la apropiación es la que predomina, continúo con el proceso anterior usando las estrategias de fragmentación y deconstrucción.

Se realizó un conjunto de entrevistas para trabajar con la información que arrojaran, es decir, para trabajar a partir del registro facial de los cambios emocionales. Para la realización de las entrevistas, que fue la primera fase, utilicé herramientas de la psicología. Tal es el caso de la entrevista motivacional de la terapia cognitivo-conductual, que me permitió armar una serie de preguntas capaces de detonar emociones, para, a través de las respuestas, identificar cómo surgen y se muestran por medio de expresiones corporales.

Los archivos que utilicé en el núcleo museográfico Cuerpo Simbólico tienen cierta similitud con los archivos médicos-psiquiátricos en los que se busca llevar un registro del proceder y de la evolución del paciente. El archivo, organizado de esta manera, permite encontrar los síntomas que muestren el motivo y las emociones que aquejan a la persona. De esta forma, se identifica y expone cómo la gente se relaciona con sus emociones de manera consciente (las entrevistas) e inconsciente (el comportamiento corporal).

Algunas de las preguntas que se utilizaron en las entrevistas se retomaron de los ejercicios de la Terapia Cognitivo Conductual (TCC), en los que se pide identificar una emoción y plantear actividades para darle cause. La TCC se remonta al análisis de la conducta, a la teoría cognitiva del aprendizaje social, la teoría cognitiva y la entrevista motivacional. El análisis de problemas propone que cuando se responde constantemente a las señales emocionales, ambientales, subjetivas (por ejemplo, asociadas a una adicción) y sus efectos fisiológicos y fenomenológicos, se obtiene una respuesta fijada. Cuando esta respuesta aparece, se desencadena una serie de procesos,

emociones y reacciones corporales determinadas por el entorno y los pensamientos establecidos⁵⁰.

La entrevista motivacional (EM) propuesta por William R. Miller⁵¹, por otra parte, se basa en la capacidad de las personas de modificar su conducta y pensamientos. Así, se busca motivar al paciente para que cambie su conducta negativa y de resistencia. La EM se fundamenta en la terapia centrada en el cliente, la terapia cognitiva, la psicología de la persuasión, la fenomenología, etc. “La entrevista motivacional es un estilo de conversación colaborativo cuyo propósito es reforzar la motivación y el compromiso de la persona con el cambio”.⁵² Algunas de las tácticas para lograr esa meta consisten en realizar preguntas abiertas, escuchar reflexivamente, resumir periódicamente durante la sesión, apoyar los comentarios sobre las fortalezas y felicitar autoafirmaciones motivacionales realizadas por el mismo paciente.

Las preguntas para las entrevistas utilizadas en los archivos de trabajo buscaron que las personas intenten, de manera racional, explicar y definir las emociones. Sin embargo, no logran realizar esa tarea satisfactoriamente por lo que, para ejemplificar, explican situaciones en las que sintieron de manera intensa una emoción. Al relatar una actividad que les es cómoda e intentar explicar lo que sucede, la razón se ocupa de encontrar los datos precisos, y el inconsciente, de explorar emocionalmente la experiencia. Cuando se toca el recuerdo con la intensidad emocional, en ese momento se expresan emociones con mayor fluidez y las personas pueden describir con precisión cómo se sintieron y cuáles fueron las reacciones corporales que tuvieron. En este momento se identifican cambios en las expresiones faciales. Precisamente, éste es el sentido de registrar en vídeo y por escrito las entrevistas, para evidenciar el surgir de la emoción y su manifestación en los cambios faciales y corporales.

⁵⁰ César Augusto Carrasco Venegas, “Modalidades de tratamiento. La práctica de la Terapia Cognitivo conductual: Una guía para su aplicación” *CEAA Anuario de investigación de adicciones*. Vol. 9 No. 1 (diciembre 2008) Consultado diciembre/2014 en: <http://132.248.9.34/hevila/Anuariodeinvestigacionenadicciones/2008/vol9/no1/9.pdf>

⁵¹ Profesor emérito en psicología y psiquiatría de la Universidad de Nuevo México.

Fundamentalmente interesado en la psicología del cambio, se ha centrado en particular en el desarrollo, prueba y difusión de los tratamientos conductuales para adicciones. Se desempeñó como investigador principal de numerosas becas y contratos de investigación, fundó un grupo de práctica privada, y se desempeñó como consultor de muchas organizaciones, entre ellas el Senado de Estados Unidos, la Organización Mundial de la Salud, la Academia Nacional de Ciencias, y los Institutos Nacionales de Salud. En reconocimiento a sus contribuciones a la investigación, el Dr. Miller es un ganador del Premio internacional Jellinek Memorial, dos premios por logros de carrera de la American Psychological Association, y un premio Innovadores en Lucha contra el Abuso de Sustancias de la Fundación Robert Wood Johnson. Consultado en abril 2016 <http://www.williamrmiller.net/>

⁵² William R. Miller, *La entrevista motivacional, Ayudar a las personas a cambiar*, Phaidos, España, 2015, consultado el agosto/2015 en: http://static0.planetadelibros.com/libros_contenido_extra/31/30319_La_entrevista_motivacional.pdf, P. 37

De los archivos de las entrevistas se extrajeron los elementos que dejan ver los procesos emocionales, que muestran simbologías profundas en el ser humano. Se trata de signos emocionales que, desde la metodología de Freud, representan las partes del cuerpo en que se siente una emoción y el modo en que ésta recorre el cuerpo. Son las expresiones corporales que muestran que una persona, o uno mismo, experimentan una emoción. Son símbolos emocionales.

El uso de la palabra “simbólico” está determinado desde el pensamiento de Freud, quien la emplea “[...] para designar la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de una idea, de una palabra, a su sentido latente [...]”.⁵³ Desde el psicoanálisis se debe precisar que lo simbolizado es inconsciente. Freud habla del símbolo mnémico dentro de la Teoría del yo, en la cual hay una fijación corporal que aparece como síntoma. Por ejemplo, la opresión en el pecho es un símbolo mnémico del proceder de una emoción. También menciona los símbolos oníricos mudos como aquellos que el paciente no acepta o en los que hay un obstáculo que le impide visualizarlos, entendiendo estos elementos mudos como símbolos del sueño. Así, determina dos caras: la parte subterránea que permanece en silencio, el símbolo; y lo que está presente, el contenido.

El proceso que se lleva a cabo para realizar los signos mnémicos consiste, en primera instancia, en seleccionar la información de las entrevistas, anteriormente mencionadas, en la que haya descripción de emociones y su forma de actuar. Cada selección delimita un espacio emocional que se aísla del resto, generando formas aparentemente abstractas. De esta manera, se hace evidente toda la serie de elementos de comunicación emocional que generan un código.

Es posible analizar, desde la idea de escrituras a-semánticas como el vaciado del sentido, los trazos caligráficos que no contienen ninguna palabra o frase identificables, que recuerdan rayas ingenuas y gestuales de un niño, que transmiten una sensación, un estado de ánimo y se convierten en un signo. El paso del signo cerrado a la lectura comprensible es similar a la comunicación-incomunicación. Es fundamental entender que existe un código para fragmentar un signo-imagen que permite una alegoría y la posibilidad de reconfiguración del sinsentido.

7.1. Las emociones como signo corporal

Comúnmente se asume que el cuerpo humano está determinado por la información genética, y de ahí su parecido con el de parientes y familiares. Sin embargo, el antropólogo estadounidense

⁵³ Michel Arrivé, *Lingüística y psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 2014, p.67.

y fundador de la cinésica, Ray Birdwhistell⁵⁴, establece que el aspecto físico está culturalmente determinado. La línea del cuero cabelludo y la ubicación de la boca, por ejemplo, toman tiempo para su definición. Esto responde a la maduración del cuerpo, como en el caso de los dientes, que mudan y establecen dos momentos importantes. “[...] el ser humano es un gran imitador, maravillosamente sensible a las señales corporales de sus semejantes”.⁵⁵ Cada cultura tiene parecido entre sí aun cuando no son familiares cercanos. Esto determina la forma en que el cuerpo se adapta a las expresiones de su contexto.

La facilidad con que los músculos se adaptan a los estímulos demuestra la necesidad de emitir respuestas a estímulos interiores. De esta manera, suele programarse la forma del cuerpo según sus contenidos y los del contexto cultural. Cada cultura alrededor del mundo se sustenta en las concepciones simbólicas corporales que sus miembros construyen. Por lo anterior, las expresiones corporales emocionales están determinadas por los mismos factores.

El cuerpo es el espacio en donde se desarrolla una serie de procesos perceptivos que activan las emociones y plantean diversos estados corporales. De esta manera, es también el lugar que relaciona el exterior y el cerebro. En este último, los procesos químicos y eléctricos modulan las construcciones sociales; y las zonas neuronales del sistema líbico son el lugar donde se valoran las emociones. De este modo, se establecen las relaciones entre sobresaltos, percepciones, sensaciones, emociones y cerebro.

Existen expresiones involuntarias que son percibidas aun cuando no se piensen. Son locuciones muy rápidas, como un leve temblor del pie, la posición corporal, la forma de los ojos, etc., que actúan como síntomas emocionales.

Para el estudio de las emociones, es importante no separarlas del cuerpo, ya que son su contexto, espacio y tiempo de experimentación. Si las emociones se separan del cuerpo, éstas carecen de significado. El cuerpo y las emociones tienen información socio-genética que permite la construcción biológica. Freud describe las acciones del cuerpo como señales emocionales: “Los síntomas que se manifiestan en acciones fallidas, por ejemplo, en las equivocaciones al hablar o en la presión neurótica de lavarse o en las curiosidades de un ceremonial para conciliar el sueño, no

⁵⁴ Birdwhistell desarrolló el campo de estudio denominado cinésica: la investigación de los movimientos comunicativos como la expresión facial, los gestos, la postura y el andar.

⁵⁵ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, México, Alianza Editorial, 1994. p. 54.

sólo *significan* otra cosa, sino que *sustituyen* una cosa por otra”.⁵⁶ El comportamiento corporal ante una emoción es un síntoma de su actuar en conjunto con la historia y el contexto de la persona.

Las emociones periféricas se entienden como las que se experimentan directamente en el cuerpo con mayor o menor intensidad, pero que son permanentes. Según Waldenfels, las emociones actuales, en cambio, son aquéllas que se perciben en el momento con mucha fuerza, pero, al pasarlo, se desvanecen.

Jean Paul Sartre, en su texto *Bosquejo de una teoría de las emociones*⁵⁷, complejiza el término *emociones* poniendo en cuestión el análisis de las emociones desde la psicología, planteando que no se pueden estudiar como un fenómeno aislado. De esta forma, no es posible estar seguro de que el modelo tradicional, psicológico, pueda incluir a culturas aborígenes con poco contacto con la sociedad occidental, por citar un ejemplo. De igual manera sucede si visualizamos las diferentes emociones en las reacciones corporales, como tensión muscular o ritmo cardiaco. En el psicoanálisis, la actividad consciente es la visualización de un deseo del inconsciente. De este modo, no se trata de un mecanismo puramente científico interactuando con la subjetividad. Desde la perspectiva de la fenomenología, se puede definir una emoción como la degradación del mundo consciente, permitiendo la salida de aquélla como medio de experimentar y vivir el mundo. Propone Sartre que una “[...] emoción es una forma organizada de la existencia humana”.⁵⁸ Así, la fenomenología puede recuperar la experiencia completa desde la intuición para llegar a la esencia de lo que es la emoción como *fenómeno trascendental y puro*.

La forma en que se percibe el mundo es determinante para el desencadenamiento emocional. De ahí la importancia de plantear cómo se ve y se siente. Con el paso de los años, el estudio sobre las emociones ha sido cada vez mayor. Bowlby, a finales de la década de los sesenta, consideraba que “[...] las emociones son fases de una evaluación intuitiva del individuo, ya sea de su propio estado orgánico y la urgencia de actuar o de la sucesión de situaciones ambientales en las que él se encuentra a sí mismo. También las emociones son acompañadas de expresiones faciales y corporales”⁵⁹. Por su parte, Kihlstrom propone que “[...] Las emociones no necesariamente son

⁵⁶ Bernhard Waldenfels, El sitio corporal de los sentimientos, Signos filosóficos, vol. VIII, no. 15, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México. Red de revistas de América Latina, El Caribe, España y Portugal. Sistema de información Científica. PDF, p.16.

⁵⁷ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁸ Jean Paul Sartre, *op. cit.* p. 5

⁵⁹ Guadalupe E. Morales, *La psicología de las emociones, La expresión facial como revelación de la emoción y el pensamiento*, Trillas, México, 2012, p. 51

procesos subjetivos de tipo consciente, sino que éstas pueden presentarse aun sin que las personas que las experimentan sean conscientes de la emoción misma”.⁶⁰ Sin embargo, se registra de manera corporal el proceder de una emoción, sea consciente o inconsciente.

La postura más sencilla sobre cómo se desencadena una emoción se da a partir de visualizar algún motivo que haga sentir y que despierte una reacción en el organismo. James-Lange formula que, una vez visualizado un estímulo, se producen cambios biológicos (reacción motora) que llevan a sentir una emoción. Es decir, el proceso consiste en ver, percibir, tener una reacción motora, cambios corporales e identificar la emoción. Por su parte, Cannon-Bard muestra en su modelo que, una vez que la persona identifica, se activa el hipotálamo que abre un proceso en paralelo entre la emoción y los cambios corporales o viscerales.

El sociólogo Paul Ekman, por su parte, es uno de los pioneros del estudio de las emociones y las expresiones faciales. Fundamentado en el darwinismo,⁶¹ sostiene sus teorías en una evolución biológica que hace universales las expresiones de la ira, el asco-desprecio, el miedo, la alegría, la tristeza y la sorpresa. En estudios posteriores, extendió dicha lista incluyendo emociones positivas y negativas que no necesariamente eran expresadas facialmente. La lista contempla las emociones faciales, bochorno, complacencia, culpa, diversión, desprecio, entusiasmo, felicidad, ira, miedo, orgullo, placer sensorial, repugnancia, satisfacción, sorpresa, vergüenza y tristeza.⁶²

Según Ekman, las expresiones faciales pueden provenir de siete diferentes posibilidades:

1. Las acciones previas que desencadenan una emoción.
2. Los pensamientos, planes y expectativas de la persona que expresa una emoción.
3. El estado físico interno de la persona que muestra la expresión.
4. Las acciones probables y futuras asociadas con la emoción de la persona que la expresa.
5. Las expectativas que la persona que muestra la expresión facial tiene sobre el espectador, por ejemplo, la reacción o acción que se espera que haga el perceptor de la emoción.
6. La palabra emocional que denota la emoción expresada de manera facial.
7. La utilidad de la expresión como una metáfora acerca de algo.⁶³

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ Charles Darwin escribió *La expresión de las emociones en los animales*, libro publicado en 1872. Analiza la forma en que los animales y los humanos demuestran las emociones y reconoció elementos universales en las expresiones faciales. Ver Charles Darwin, *La expresión de las emociones*, Navarra, Laetoli, 2009.

⁶² Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=5zyTY6MoXxs>

⁶³ Guadalupe E. Morales, *op. cit.*, p. 15.

Siguiendo este patrón de reconocimiento emocional, a través del rostro puede decirse que la primera emoción percibida es la alegría, después la tristeza, el enojo y finalmente el miedo, la sorpresa y el disgusto. La eficacia con la que los infantes identifican una emoción es mayor en preescolar. También intervienen otros factores como el género, por decir un ejemplo, ya que las niñas tienen una mayor capacidad de identificación facial.

Otra parte importante de las investigaciones realizadas por Ekman son las micro expresiones. Desarrolló un método para clasificar todas las expresiones faciales del rostro humano denominado Sistema de Codificación Facial de Acciones (FAST por sus siglas en inglés). Este método funciona por medio de fotografías que describen las emociones, sustituyendo los procesos anteriores de descripción escrita. Clasifica el rostro en tres secciones: 1) la frente y las cejas, 2) los ojos y 3) el resto de la cara (nariz, mejillas, mentón y boca).⁶⁴

Los músculos del rostro permiten más de mil expresiones, lo que dimensiona la importancia de su estudio y la forma en que se determina su función como un índice emocional. La impresionante capacidad de expresión permitió a Ekman establecer mezclas, es decir, emociones emitidas al mismo tiempo. Conscientemente se identifica una, pero facialmente se comunican dos y, generalmente, surgen cuando la persona está en conflicto. También, Ekman identificó las *reglas demostrativas*, que son las que socialmente se aprenden como correctas o incorrectas, y la forma en que éstas se expresan. En conjunto con Haggard e Isaacs, determinó las expresiones micro momentáneas después de su estudio por medio de un taquistoscopio, como filtraciones de sentimientos inaceptables o impulsos, sirviendo como válvulas que permiten su salida. No sólo lo fugaz hace difícil la identificación de sentimientos, sino que, desde la infancia, se es educado para no tomarles importancia y dejarlos de lado, aun cuando sí se perciban.

La diversidad de expresiones concuerda con el gran número de emociones sentidas. “Si al mismo tiempo las personas se tornan más conscientes de lo que hacen con sus rostros, terminarán tomando un contacto más íntimo con sus sentimientos personales”.⁶⁵ Es un proceso que permite hacer consciente lo que se siente y piensa, y la forma en la que el cuerpo reacciona.

⁶⁴ Flora Davis, op. cit. p. 70.

⁶⁵ *Ibid* p. 81.

7.2. La apropiación como registro simbólico emocional

La estrategia que predomina en el núcleo museográfico Cuerpo simbólico es la apropiación y sus recursos son la deriva y el arte de archivo, asimismo, la interiorización y la introspección son fundamentales en este proceso. Lo que me he propuesto es trabajar con el inconsciente para encontrar rutas que lo muestren. Dichos caminos los logro a partir de la acumulación de información que me permita visualizar el material emocional involuntario y voluntario. El registro se hace en vídeo y por escrito y se clasifica a manera de archivo. La exploración del contenido del archivo se da por medio de la deriva, ya que identifica y explora, de manera intuitiva, elementos relevantes a través de una observación metódica. Las derivas funcionan como el método que permite realizar el proceso de la investigación y selección de material. En cambio, la apropiación es la estrategia que permite la transformación de dicho material en una propuesta artística.

El procedimiento que generalmente utilizo es la observación corporal para identificar contenidos emocionales, explorándolos por medio de cuestionamientos que repitan dicho detonador. La información es organizada y clasificada, haciéndola consciente, y se selecciona apropiándose de los contenidos esenciales para ser transformados. El desplazamiento como deriva permite el encuentro inesperado que detona la apropiación. También, integro estrategias como la deconstrucción y la fragmentación.

En artes visuales, apropiación es un término íntimamente ligado al montaje y la alegoría, ya que busca tomar un elemento que no es propio, para vaciarlo de su significado y propiciar un desplazamiento para transformarlo. De esta manera, la jerarquía del fragmento se posiciona como parte fundamental de la estrategia y del propio núcleo museográfico. El usurpar no se refiere únicamente a objetos, sino que pueden ser conceptos o, incluso, como es el caso de Cuerpo simbólico, el registro de sensaciones o emociones de un grupo de personas. Dichas reacciones se interpretan por medio de recursos dibujísticos, abriendo la puerta hacia la exploración de la imagen.

El vínculo interior-exterior requiere de interpretación, y ello lo relaciona con la estrategia de la alegoría. Refiriéndose a la escritura alegórica, Craig Owens lo expresa así:

Se trata de una cuestión de máxima importancia para el presente tema el que la última (la alegoría) sólo puede expresarse conscientemente; mientras que por lo que toca el primero (el símbolo) es perfectamente posible que la verdad general representada pueda estar trabajando inconscientemente en la mente del escritor durante la construcción del símbolo.⁶⁶

⁶⁶ Craig Owens en Brian Wallis "Arte después de la modernidad", en Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001., p. 214.

En lo referente al proceso del núcleo museográfico Cuerpo simbólico, la figura de la alegoría propicia el desarrollo de una metodología, ya que plantea un problema, recopila información y realiza un enlace entre el consciente y el inconsciente.

Por su parte, las derivas implican salir a caminar sin objetivo específico siguiendo las emociones generadas en las situaciones cotidianas y, como consecuencia, permiten tener una experiencia nueva con el entorno. En la investigación se utilizaron las entrevistas antes mencionadas como material donde se muestran durante el diálogo los momentos y los modos en que se evidencian las emociones, propiciando mapas, esquemas y formas que proponen la localización y el recorrido emocional. Es aquí donde se evidencia un desplazamiento emocional a manera de deriva.

Es importante resaltar que la idea de deriva proviene de La Internacional Situacionista, un grupo de artistas visuales y escritores que en la Europa de la posguerra plantearon la independencia del arte por medio de la libertad y el compromiso político. El nombre situacionismo está dotado por el concepto de *situación construida*, definida como “[...] momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de juego de acontecimientos”.⁶⁷ Las situaciones se logran por medio de una metodología que lleve a lo que, para Freud, son los deseos individuales desembocando en una experiencia artística. La memoria ya no sería el aspecto que detone las sensaciones y sentimientos, sino que éstos se darán por medio de las experiencias depositadas en un contexto espaciotemporal. Los situacionistas están de acuerdo con el pensamiento surrealista que entiende la realidad como el espacio racional y la irrealidad como el lugar de lo irreal, ya que conciben como un desfase.

Uno de los planteamientos de este movimiento es la psicogeografía, definida como “[...] el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”.⁶⁸ El estudio se concentra en los fenómenos urbanos. Entendida como una experiencia en el espacio, la deriva es la estrategia creativa de los situacionistas. La relación con el núcleo museográfico Cuerpo simbólico se da desde la exploración del ambiente geográfico externo e interno y las relaciones que estos ambientes detonan en lo emocional. Como he mencionado, esta información se clasifica y organiza a manera de archivo de entrevistas. Dicho material es el registro del proceder de las emociones y la manera en

⁶⁶ Craig Owens en Brian Wallis “Arte después de la modernidad”, en Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001., p. 214.

⁶⁷ Mario Perinola, *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid, Ediciones Acuarela y Machado, 2010, p. 29.

⁶⁸ Mario Perinola, *op. cit.* p. 24.

que recorre el espacio corporal, generando sus propias arquitecturas en las que el individuo habita sus sensaciones, sentimientos y emociones.

El uso del archivo de entrevistas en mi producción se remonta al 2006, cuando llevé a cabo el proyecto pictórico *Bitácora de un paisaje de culos*, en el que, como ya he mencionado en el primer capítulo de esta tesis, se realizó una investigación de campo en la clínica psiquiátrica Everardo Neumann Peña, de San Luis Potosí, y se entrevistó a pacientes y doctores con la intención de comparar padecimientos, expresiones corporales y funcionamientos cerebrales y psicológicos. De dichas entrevistas, se desprendieron un archivo fotográfico, un video, anotaciones, entrevistas por escrito y una investigación bibliográfica sugerida por los psiquiatras.

Desde esta primera etapa el trabajo de archivo se convirtió en un funcionamiento sistemático en los procesos de trabajo que he venido realizado. Según la Real Academia Española, el *archivo* es un “Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”.⁶⁹ Pero el archivo es un dispositivo, pues como afirma Michel Foucault:

el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezca al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso del tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de extremada palidez.⁷⁰

El planteamiento de Foucault sobre un dispositivo se da a partir de las instancias de saber, poder y la subjetividad que desencadenan una relación entre diversos componentes, tales como los discursos, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morales y/o filantrópicos, que circulan dentro de dicha relación. Siguiendo el trazado de Foucault, menciona María Inés García que el dispositivo “[...] posee una función y un valor instrumental en los procesos de investigación de las prácticas concretas, pues da lugar a una red con múltiples conexiones y con objetivos estratégicos específicos [...]”.⁷¹ Parte

⁶⁹ Diccionario de la Real Academia Española, s.v., consultado septiembre/2015 en: <http://lema.rae.es/drae/?val=archivo>

⁷⁰ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 220, consultado febrero/2016.

⁷¹ Eduardo Andión Gamboa (coord.), citado por María Inés García, *Dispositivos en tránsito, Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*, Centro Nacional de las artes, México, 2014, p. 25.

fundamental del concepto de dispositivo es la capacidad de transferencia y desplazamiento en los múltiples componentes, tanto dichos como no dichos, con un objetivo preciso.

Gilles Deleuze⁷², por su parte, plantea el dispositivo como una serie de líneas que buscan procesos diversos sin someterse a ningún sistema. En muchos de los casos, el comportamiento de dichas líneas es atómico y, en algunos otros tienen similitudes. Constantemente se descubren nuevas líneas que generan una crisis en los planteamientos anteriores. De esta manera, las líneas que permiten profundizar no son estáticas, incesantemente hay que generar nuevos mapas de las líneas que se siguen. Según Foucault, las dos primeras dimensiones de un dispositivo son las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación; son máquinas que permiten ver y hablar. Las curvas permiten la distribución de las enunciaciones que contienen diversas variables. Es decir, al mencionar un elemento, éste se nombra junto con todos los elementos visibles, no visibles y todas sus derivaciones y cambios. Cada dispositivo con sus líneas permite trasladarse a otros umbrales de lo político, estético o científico. Cada una de las líneas genera una serie de rutas que marcan caminos que se establecen propiciando líneas de fuerza. Éstas pueden entrelazarse con otras y, a su vez, propiciar nuevos sentidos y rutas.

Siguiendo en el dispositivo, y posterior a la enunciación y a la visibilidad, se encuentra la relación del poder con el saber. Este punto permite que las líneas de fuerza se puedan romper sobre sí mismas o las demás; se convierte en una línea de fuga que se escapa en un proceso de individuación, dando paso a una subjetivación autónoma, es decir las líneas se pueden dividir y sub dividir de manera directa generando sus propias rutas. “En la medida en que se escapan las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen espacialmente capaces de trazar caminos de creación”.⁷³ Siguiendo este punto de fuga de una línea hasta la subjetivación, se generan las líneas de fractura, que son el paso de un dispositivo a otro, es decir, nuevas formas de poder y de saber.

Visualizar el archivo como un dispositivo lo complejiza pues contiene una serie de informaciones pero que, además, de manera intrínseca se relaciona con lo que no está dentro de él. Lo que hace es potencializarse al exterior. Es una herramienta que, como menciona Hilda Islas: “Sin duda se trata de una noción de filosofía, que por su grado de abstracción puede ser pertinente para pensar, organizar, sistematizar y potenciar ciertos fenómenos concretos arraigados en prácticas de muy distintas

⁷² Gilles Deleuze, *¿Qué es un dispositivo?*, Gedisa Editorial, 1990, p. 155., consultado septiembre/2015 en: <http://elpsicoanalistalector.blogspot.mx/2010/09/gilles-deleuze-que-es-un-dispositivo.html>

⁷³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 159.

naturalezas”.⁷⁴ El sentido del archivo como dispositivo también le otorga la capacidad de funcionar pues facilita cambiando de posición los elementos que los componen, según las necesidades y posibilidades de trazar nuevas líneas de fuga que permitan entrelazar nuevos campos del saber.

El archivo contiene la historia, lo que dejamos de ser. Ayuda a separar lo pasado del futuro. Según Foucault, “El análisis del archivo implica pues una región privilegiada: a la vez cercana a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad; es el rebote del tiempo que rodea nuestro presente, que está suspendido sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que fuera de nosotros, nos delimita”.⁷⁵ El archivo es un espacio dinámico que busca vincular la información y propiciar diversas conexiones potencializando cualidades. Así, el archivo permite la expansión de las investigaciones.

El uso del archivo en el arte puede remontarse al fotomontaje, que en principio funciona como un anti archivo. El fotomontaje remite a las acciones de seleccionar, clasificar y recortar las imágenes. A diferencia del *collage*, el fotomontaje no artistifica los materiales provenientes del mundo exterior al arte. Cuando pensamos en el fotomontaje nos remitimos a imágenes extraídas de medios de comunicación; y tal es el caso de la investigación de Cuerpo simbólico.

El proceso del núcleo museográfico busca generar un nuevo archivo con las entrevistas en video que se estructuran desde la entrevista motivacional. Son un conjunto de diez entrevistas cada una de alrededor de una hora de duración. Dicho registro permite identificar el proceder de las emociones ante situaciones específicas. Se traslada el archivo por medio de recursos dibujísticos análogos y digitales y, además, mediante el *collage*. Este proceso propone un macro archivo (de la cultura visual) de donde se extrae el material necesario para un micro archivo, que deviene la producción realizada. Cada una de las partes y secciones del archivo se conecta con apartados de filosofía, psicología y la propia exploración del Efecto espejo y sus estrategias artísticas. Esto quiere decir que he buscado conformar un archivo como dispositivo, un archivo que proporcione una serie de signos que permitan leer el cuerpo como un espacio simbólico emocional.

Como antecedente histórico, el uso de archivos proviene de prácticas del arte conceptual y estrategias de proceso. Como menciona Peter Osborne, en muchos de los casos los artistas acuden a la fotografía, documentos o mapas para registrar los procesos de la obra y, posteriormente, elaborar la descripción de los procesos conceptuales a partir de imágenes u objetos, buscando el análisis entre lo visible y lo mental por medio de los mecanismos de su percepción.⁷⁶ De aquí la

⁷⁴ Eduardo Gamboa Andión (Coordinador), *op. cit.*, p. 39.

⁷⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁶ Peter Osborne, *op. cit.*

importancia del archivo, ya que busca que se vea reflejado en dicho proceso conceptual el proceso simbólico emocional.

En el núcleo museográfico *Cuerpo Simbólico*, sigo la lógica de la memoria como un almacenamiento de datos similar a un archivo, buscando la relación que encuentra Jacques Derrida en el psicoanálisis como “[...] archivo unido a una cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, [...]”.⁷⁷ Pienso la memoria como el lugar donde queda marcada una huella que determina mucha de la información con que las personas se mueven en su entorno.

Así, el archivo se visualiza como una acumulación de signos en un solo espacio que está en constante modificación y crecimiento por la nueva información que se va acumulando. Estos signos se aglutinan para una consulta constante que busca una interpretación y reinterpretación. Se pueden leer estos signos como se lee este texto, como una serie de códigos que permiten transmitir y recibir una serie de ideas.⁷⁸ El archivo de imágenes permite entender el cuerpo como una estructura abierta con sus signos que se pueden decodificar y cuyos espacios emocionales se pueden recorrer. El archivo es un “[...] lugar donde la sutura entre pasado y presente se localiza en una indeterminada zona entre acción e imagen, documento y monumento”.⁷⁹ En mi caso, con el archivo me muevo de espacios documentales a espacios de reflexión sobre la condición humana.

7.3 El inconsciente como eje del proceso creativo.

Etapa adentro del efecto espejo

El planteamiento del núcleo museográfico *Cuerpo simbólico* está sustentado en la etapa Adentro, del proceso creativo llamado Efecto espejo. Se articula de manera similar a la construcción de elementos simbólicos del cuerpo humano desde el análisis del inconsciente como una experiencia emocional colectiva. De los tres niveles del Efecto espejo (cognitivo, emocional y psicológico), predomina el emocional, a partir de la identificación y registro del proceder emocional en el cuerpo humano.

Partiendo del planteamiento de Graham Wallas, de los cuatro pasos del pensamiento creativo, la incubación es el aspecto que predomina en este núcleo museográfico. En la incubación recolecté información por medio de entrevistas en las que la intuición y percepción son fundamentales para

⁷⁷ Citado por Anna María Guasch, *op. cit* p. 1.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 178.

la valoración de los datos. Dicha información muestra un panorama del proceder emocional de las personas entrevistadas, lo que permite visualizar de algún modo su comportamiento interno.

El proceso creativo del Efecto espejo en el presente núcleo museográfico se ve directamente influido por el uso del archivo. La forma en que la información se adquiere es por consulta, concibiéndose como una memoria emocional colectiva. Las entrevistas buscan una interiorización, vinculándose con la etapa Adentro como medio para investigar los momentos del inconsciente. El trabajo más intenso está, precisamente, en los elementos que no se identifican de manera inmediata, de tal forma que la apropiación como estrategia es fundamental para extraer la información del inconsciente y generar un código consciente que haga posible comprender.

Esta estrategia establece un puente entre lo inconsciente y lo consciente, permite reconfigurar los resultados de las encuestas para trasladarlos a una imagen (collage y dibujo). Existe un proceso de traducción de idea y texto a códigos visuales para, posteriormente, configurar un conjunto de símbolos emocionales.

Se trata de un ejercicio constante entre la apropiación y la deconstrucción a manera de disección para desmembrar, desnudar el signo, hacerlo visible y mostrar el interior en el exterior. Posteriormente, la información es digitalizada para su traslado a la producción donde la transarchivación permite una circulación constructiva; es decir, no se consulta para rearmar la información, al contrario, la digitalización propone su cimentación constante en esta dinámica de fragmentar-armar con un pensamiento discontinuo deconstructivo. Cada forma se puede entender desde la lingüística, ya que asemeja a un lenguaje escrito cercano a un ideograma.

7.4. Descripción formal

Cuarta pieza

Sobre los muros de la sala de exposición se encuentran formas irregulares de color negro impresas en 80 papeles de diversos tipos y tamaños. La mayoría de esos papeles son de algodón, de 25 cm x 22 cm y, tres de ellos son de marquilla, de 83 cm x 60 cm. Las dimensiones totales son de 15 metros de largo por 3 metros de alto. Cada uno de los papeles es colocado con alfileres, lo que le da una inmediatez con el espectador y permite expandirse por el espacio museográfico.

No se puede relacionar de inmediato la procedencia de las formas orgánicas que se encuentran impresas en los papeles, sin embargo, se identifican dos tipos: el primero consta de elementos a base de líneas que arman formas orgánicas sencillas; el segundo, de manchas negras de diversos tipos y tamaños y de esquemas cerrados o abiertos. La gran mayoría pertenece a este último tipo de formas. Los impresos en papel son dibujos vectoriales que muestran las emociones por medio de los contenidos del consciente y el inconsciente; una comparación de lo colectivo con la información relacionada con la psicología.

Los impresos se agrupan en forma de rombos y/o triángulos invertidos que parten de una línea media. Son una serie de signos que invitan a su lectura, como un libro abierto al que se puede ingresar, a manera de instalación. El espacio, apoyado por el uso de papel impreso, está rodeado por signos orgánicos que proponen la instalación para ser leída como un texto. (Fig No. 52 y 53)

Para la *realización de la cuarta pieza retomé el archivo realizado cuatro años atrás para el proyecto Geografía emocional*. También utilicé los dibujos y collages de las secciones del archivo Localización emocional y Recorrido emocional, las cuales son una interpretación de las preguntas: ¿En qué parte de tu cuerpo sientes felicidad, miedo, ira y tristeza? y ¿Cómo recorre tu cuerpo cada una de las emociones? Todas las imágenes utilizadas en la instalación Cuerpo simbólico son un análisis visual de los síntomas emocionales y su manifestación corporal. (Fig No. 54)

En esta pieza existe una referencia importante al trabajo de Carlos Amorales, ya que, como punto de partida, toma el dibujo para la experimentación del lenguaje sin palabras. Desde las cualidades gráficas la obra de Amorales se desplaza a los dibujos vectoriales, la instalación, la música o el video proponiendo una comunicación primitiva. Mi investigación en Cuerpo Simbólico trabaja de manera similar al entender los recursos de proceso y archivo como una necesidad conceptual para mezclar recursos dibujísticos y medios digitales. El uso de dichos recursos es recurrente en el arte contemporáneo y, en mi caso, los retomo en la acumulación de información emocional y su transformación en imagen.



Figura 52 Fotografía que muestra la ubicación de los impresos con las formas orgánicas de color negro.



Figura 53 Acercamiento a los dos tipos de papeles y tamaños.

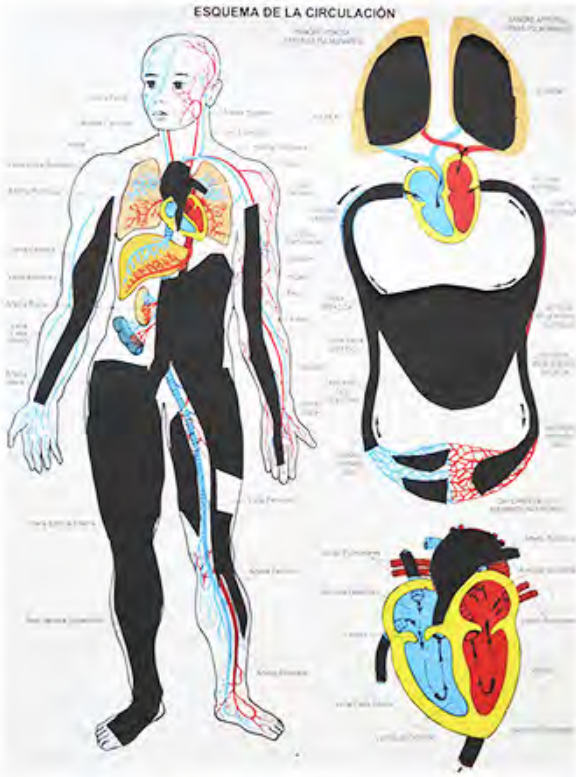


Figura 54 Imagen que muestra el proceso de ubicación corporal de las emociones según la información arrojada por las entrevistas, y la obtención de formas irregulares de color negro en las diferentes partes del cuerpo. Dichas formas representan la localización corporal emocional.

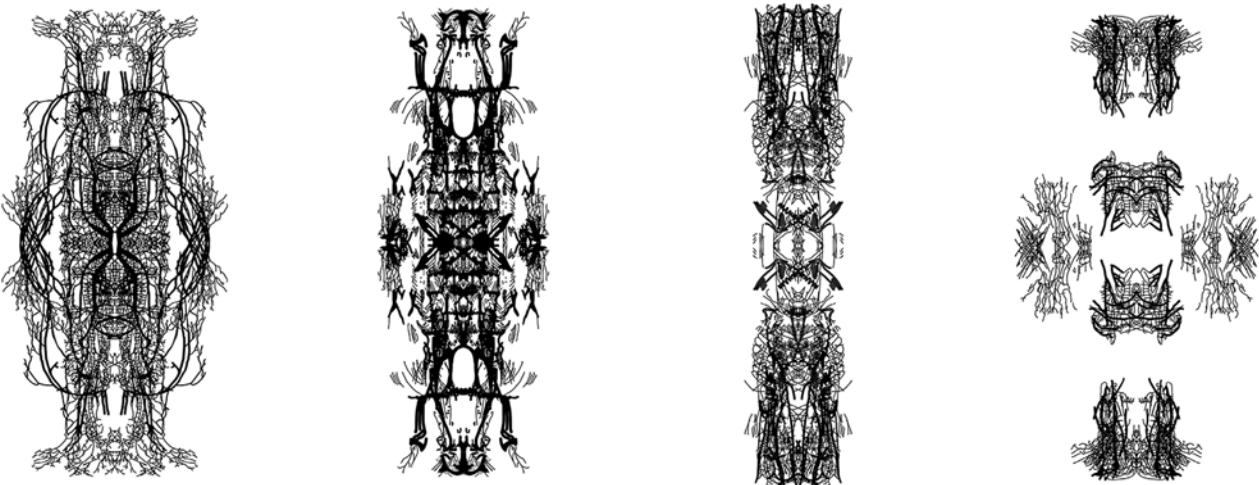


Figura 55 Dibujos vectoriales que representan los recorridos emocionales. Para su realización, se utiliza un esquema anatómico del cuerpo humano y se le sobrepone un papel semitransparente, donde se dibuja el recorrido emocional según la información arrojada por las entrevistas

Quinta pieza

Coloqué 130 figuras de acrílico negro de diversos tamaños, que van de 35 cm de alto las más grandes, hasta 10 cm las más pequeñas. La ubicación del total de las piezas está dispuesta en una de las esquinas, formando un triángulo invertido. Continué trabajando el mismo archivo de dibujos de la pieza anterior, al utilizar el archivo digital para cortar con láser el acrílico. De esta forma, busqué experimentar con las diversas posibilidades que da la reconfiguración del archivo hacia otras posibilidades técnicas.



Figura 56 Disposición museográfica las figuras de acrílico negro, uno de los objetivos era invadir el espacio y generar una nueva sensación en el lugar.

Sexta pieza

Coloqué en el suelo y al centro del núcleo museográfico Cuerpo simbólico catorce piezas de medidas variables, de tela color gris y rellenas. El tamaño de las figuras es de 1.20 cm, máximo, y, de 60 cm, mínimo, con un grosor de 25 cm.

Están repetidas algunas de las formas en tres dimensiones. Su color es gris y están hechas de una tela gruesa que aparenta ser pesada; son signos que se desplazan al espacio ordenado uno detrás del otro en filas de cinco o seis formas. El conjunto resulta un rectángulo de signos tridimensionales corporales que permiten invadir el lugar y lograr un ambiente que envuelve al espectador. Persiste la idea de caos ordenado, la intención de agrupar algo con el propósito de analizarlo y poder entenderlo. La ubicación de las formas sugiere una clasificación, ya que están ordenadas de modo que se puede visualizar cada pieza y su conjunto (Fig No. 57)



Figura 57 Disposición museográfica de las figuras de tela color gris.

Septima pieza

En un extremo de la sala se encuentra una animación en la que se observa un fondo blanco con líneas negras en movimiento constante y un ritmo que repentinamente cambia; en algunos casos, se regresa a la línea inicial. La animación simula el momento de cambio emocional y propone el análisis del movimiento y sus variantes (visualizar animación DVD, archivo Cuerpo simbólico).

La primera forma son líneas diagonales en el centro de la pantalla. En la mayor parte de la animación son dos y cuando adquieren mayor movimiento se convierten en tres líneas que se desplazan del centro al extremo derecho, subiendo y bajando. Otro de los movimientos que hacen es un semicírculo que se cierra y se abre, sobre todo de la mitad al final de la animación. (Fig No. 58). La segunda forma es una línea horizontal con ondulaciones al inicio, en medio y al final de la animación. Por momentos, permanece en un lugar formando ondulaciones en semicírculo. Posteriormente, cambia su ubicación constantemente y vuelve a detenerse para permanecer quieta. Sus movimientos van del centro de la imagen hacia abajo y por momentos se sale del cuadro y no se puede visualizar. (Fig No. 59). La tercera forma consta de cuatro líneas concéntricas, dos en la parte superior y dos en la parte inferior formando un óvalo. Las dos líneas de arriba se mueven hacia su centro y su ritmo cambia cuando se desplazan a mayor velocidad, de izquierda a derecha y de arriba abajo en diagonal. (Fig No. 60) La cuarta forma también es un óvalo conformado por cuatro líneas que permanecen en el centro de la imagen y cambian al desplazarse rápidamente de derecha a izquierda y, después, en círculos para frenar, permanecer en el centro y repetir los movimientos anteriores (Fig No. 61)



Figura 58 Al fondo de la fotografía se puede ver la ubicación de la proyección en la sala del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí.



Figura 61 Tercera imagen de la animación. Corresponde a las líneas alrededor del ojo izquierdo del entrevistado.



Figura 62 Cuarta imagen de la animación. Corresponde a las líneas alrededor del ojo izquierdo del entrevistado.

Octava pieza

A un lado de la animación, en la parte superior de la esquina de la sala, (Fig No. 63) hay una serie de collages de rostros armados con fragmentos de diversas fisonomías. Se trata de 22 collages dispuestos sobre papeles de algodón de 28 cm x 22 cm, colocados con alfileres sobre el muro. Por su disposición museográfica, el espectador tendrá que voltear hacia arriba y acercarse para poder ver los collages. Lo anterior provoca un cambio en el desplazamiento del público, debido a que las piezas están ubicadas en el suelo y en el muro, en diferentes alturas.



Figura 63 Doce de los veintidós *collages* que muestran la fragmentación de diversos rostros.

Los *collages* exploran la forma en que se comunica una emoción. Se trata de identificar en las revistas de sociales, en este caso en la revista *Hola*, la necesidad de los retratados de mostrar un deseo exacerbado de expresar felicidad.

El proceso que llevé a cabo consiste en seleccionar de la revista las caras que muestran una mayor expresión de felicidad. Con esto busqué obtener las facciones más expresivas, como la sonrisa más grande, la postura de la cabeza, los ojos entrecerrados, arrugas cercanas a la nariz y mejillas, etc. Una vez identificados los rostros, los recorté para fragmentarlos y aislar sus expresiones.

De igual manera, seleccioné y recorté los textos que hicieran mención de los motivos de la felicidad de los retratados. En general, éstos describen la historia y grandeza de las propiedades que los retratados poseen, y narran ceremonias como bodas y bautizos, entre otros. La mayoría de los mensajes acentúa las acciones o contextos con palabras como “felicidad”, “inolvidable”, “emocionante” o “romántica”. Los contextos están conformados por grandes mansiones lujosas, vestidos y joyas de diseñadores. De este modo, realicé esta revisión y recopilación de imágenes encontrando que uno de los objetivos de la revista es vincular la riqueza o las grandes posesiones económicas con la felicidad.

Al recortar las imágenes, separé los tres elementos que componen las páginas de la revista: el retrato, el espacio donde se ubican las personas y los textos. De esta forma, se desarticuló el argumento de felicidad que intentan comunicar. Al extraer los rostros y permanecer alejados de su contexto original se hace evidente la falsa felicidad.

De los rostros, separé ojos, nariz, boca, orejas para mezclarlos y unirlos a otros retratos. Al separarlos, se perdió el sentido de la expresión original y lo que obtuve fueron gestos aislados. Es necesario tener la percepción completa del rostro para poder identificar lo que se intenta comunicar. Los fragmentos aislados no concuerdan unos con otros. Así, se desarticuló la falsa felicidad.

La acción de los collages se desarrolló bajo los términos de *cercenar*, *extraer*, *descabezar*, *fragmentar*, *partir*, *amputar*, etc. El objetivo fue separar en fragmentos de papel la idea de felicidad vinculada con la abundancia económica y el reconocimiento social. De esta forma, los segmentos se convirtieron en simples recortes.

En primera instancia, los diferentes fragmentos se armaron para que no concordaran unos con otros. Las uniones de cada sección fueron dispuestas, intencionalmente, de manera dispar, buscando la sátira en los rostros-máscaras ya cercanos a la fealdad. Los fragmentos de frases o textos fueron añadidos a algunos de estos fotomontajes. Su función fue oponer los textos con las imágenes para que generaran un nuevo significado. Las palabras guiaron el sentido de la imagen hacia el ámbito de la alegría. Así, lo que destacó en el conjunto fue la contraposición entre la alegría, la fealdad y la ironía.



Fig. 64 Fotomontaje donde se muestra la fragmentación de la imagen y su interacción con el texto.

8. Cuerpo como experiencia

El tercer núcleo museográfico denominado Cuerpo vivencial está compuesto de dos espacios en los que investigué la acción corporal como proceso de transformación. El primer espacio resultó de un performance donde estrellé doscientos objetos de barro contra los muros del museo, mostrando la acción tal cual ocurrió. En el segundo espacio, retomé fragmentos de los objetos rotos para construir nuevos objetos y dibujos vectoriales que muestran el proceso de destrucción, transformación y alegoría.

En cuerpo vivencial me propuse analizar el cuerpo como acción y los vestigios que le permiten reconfigurarse, a manera de registro de los signos para una lectura del proceso emocional. El movimiento del cuerpo humano lo interpreté como un reflejo del inconsciente que, al momento de materializarse en el espacio, se hace consciente. Desde esta perspectiva, toda acción tiene un contenido humano profundo y su repetición lo puede convertir en un ritual catártico.

Para poder traducir este performance-ritual, considero importante definir el *performance*⁸⁰. El performance se puede definir como: “La negación del objeto material como elemento de la identidad de la obra mediante la provisionalidad que confiere la realización de actos y eventos intermedia”.⁸¹ También es definido como una nueva clasificación de arte basado en el tiempo y el proceso, influido en gran medida por el existencialismo, ya que se pone en primer plano el acto humano.⁸² Para este proceso, fue importante, por la cercanía a lo ritual, la propuesta de Alejandro Jodorowsky y sus efímeros pánicos; como lo menciona Cuauhtémoc Medina, éstos eran “[...] espectáculos hechos de acuerdo a un guión esquemático, formulados en torno a acciones improvisadas y rituales derivados de actos cotidianos y acciones plásticas [...]”.⁸³ El núcleo museográfico *Cuerpo vivencial* surgió de la mezcla de lo cotidiano, planificado como un acto-ritual.

La necesidad de utilizar la experiencia corporal se remonta a mis primeros proyectos pictóricos en los que el proceso de la pintura se daba a partir de la fuerza física al pegar, esgrafiar o imprimir objetos. La mayoría de aquellas pinturas fueron destruidas, quemadas o tiradas a la basura

⁸⁰ Se menciona *performance* y no *happening* partiendo de la diferencia que marca Armando Cristeto en la entrevista con Dulce María de Alvarado, donde el *happening* requiere la intervención directa del público mientras que en el *performance* pueden permanecer como espectadores en su silla. Para más, véase: Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México 28 testimonios 1995-2000*, México, CONACULTA, Ediciones 17, 2015, p. 100.

⁸¹ Peter Osborne (comp), *op. cit.*, p. 20.

⁸² *Ibid.* p. 14.

⁸³ Cuauhtémoc Medina en Oliver Debroise, *La era de la discrepancia*, UNAM, México, 2007, p. 91.

a manera de acción⁸⁴ o *performance* íntimo. Generalmente, las pinturas se cortaban en fragmentos, aún montadas en el bastidor, haciendo cortes con una navaja, y el resto se rompía con las manos en pedacitos. Finalmente, acumulaba todos los fragmentos en bolsas y esperaba el camión de la basura para botarlos.⁸⁵

Como resultado de la acción del segundo espacio, trabajé desde la frontera de la escultura como un elemento deconstrutor. En él, existía una contradicción en el sentido escultórico de generar objetos por medio del modelado, la talla o el vaciado, por mencionar unos ejemplos. Es decir, no se construyó, sino que se destruyó; se construyeron objetos a partir de los destruidos. Nuevamente, la negación de las disciplinas y el cuestionamiento de la estructura del campo disciplinar fueron la premisa. Como menciona José Luis Barrios, “ésta [la negación de las disciplinas] puede ser activada a través de la subversión hacia los objetos y sus significados [...]”⁸⁶ Así, la fragmentación surge de la destrucción y del *performance* con una intención sarcástico-escultórica.

El interés principal del *performance* no es producir imágenes, sino trasladarse a esa realidad que intenta convertirse en signo a partir de objetos. De forma directa, se manipula, señala y maximiza el contenido que se desea transmitir. En muchos de los casos, el diálogo objeto-realidad-artista queda sin ser alterado, el objeto se respeta tal cual es y la acción del cuerpo lo resignifica. Por lo tanto, se busca la vivencia del proceso emocional y recrear de forma activa el tiempo y el espacio en el que transcurre la instalación.

Desde la realización de proyectos anteriores, he investigado la frontera entre las disciplinas y la forma en que esta zona de ambigüedad propicia sus interacciones. Este proceso surgió en el 2009 con el proyecto Espacios, en el que trabajé desde lo que denominé gráfica tridimensional blanda, es decir, en los linderos entre la gráfica, la escultura y la instalación. Me proponía indagar

⁸⁴ “[...] los happenings eran performances que diferían de las producciones teatrales tradicionales porque no seguían una narrativa convencional, en general solicitaban una participación activa de los miembros del público y eran caracterizados por una fuerte dimensión visual. El hecho de que los happenings se presentarán a menudo en galerías de arte destacaba su emergencia de la tradición de la pintura y la escultura moderna, específicamente de la pintura de acción y el montaje. Estas tradiciones, sin embargo, fueron filtradas a través del precedente de John Cage, quien ejerció una gran influencia en muchos de los artistas que se asociaron con el movimiento por sus enseñanzas”. Véase Paul Schimmel (comp.), *Campos de acción: entre el performance y el objeto 1949-1979*, Alias, México, 2012, p. 124.

⁸⁵ De una de las pinturas, supe diez años después de su procedencia, ya que se encontraba en uno de los talleres de la Licenciatura de Conservación y Restauración de Muebles Inmuebles de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Dicha pintura fue adquirida en un bazar de segunda mano por alumnos de la licenciatura para realizar sus prácticas.

⁸⁶ José Luis Barrios, *Símbolos, fantasmas y afectos, 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, Casa Vecina, México, 2007., p. 14.

en el desdibujamiento de los límites de esas disciplinas, lo que me permitió dar volumen a la gráfica, flexibilizar los soportes de la escultura y trasladar todo al espacio museográfico.

Rita Eder llama a ese tipo de acción *borramientos*⁸⁷ disciplinares y resalta la comunicación activa entre disciplinas cuyos resultados permiten ver nuevos usos de los materiales e incluso nuevas prácticas del arte, nuevos modos de hacer arte. Uno de los parámetros para poder comprender este fenómeno consiste en visualizar las tensiones que la deconstrucción del objeto ejerce hacia la disciplina, expandiendo sus límites. El término campo expandido fue propuesto por Rosalind Krauss⁸⁸ al referirse a nuevas posibilidades tridimensionales dentro de una concepción que va más allá del concepto de escultura. Desde estos parámetros, propuse el núcleo museográfico Cuerpo vivencial.

8.1. El cuerpo como vivencia

La psicología utiliza el término *contenedor emocional* para definir el espacio donde se depositan las emociones. La forma en la cual la gente se relaciona con las emociones determina la característica de este recipiente. Bajo esta premisa se puede establecer si una persona es extrovertida y comparte fácilmente su alegría, por lo que su contenedor emocional sería amplio y abierto; a diferencia de una persona reservada y malhumorada, quien, al contrario, tendría una forma cerrada, de difícil acceso.

Otro aspecto de la psicología es la transformación de estos recipientes para adaptarse a cada evento que se vive. Desde actividades cotidianas hasta eventos clave de la vida como el nacimiento de un hijo, la muerte de un familiar u otros, existen cambios que generan una cantidad importante de energía emocional que motiva el rompimiento del contenedor para modificar su forma, adecuándose a las nuevas necesidades.

El núcleo museográfico Cuerpo vivencial se planteó desde la Terapia Cognitivo Conductual por ser una herramienta de la psicología que busca experimentar de manera activa las emociones. La interacción con el contexto y los objetos permite liberar energía que activa una emoción, la transforma y hace posible detectar cómo se materializa desde su reconfiguración. Analizar los vestigios emocionales de la fragmentación y transformación es uno de los principales intereses conceptuales.

⁸⁷ Se menciona como uno de los ejes de la exposición *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967* llevada a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC del 27 de marzo al 31 de agosto del 2014. Dicha muestra es una revisión historiográfica de los movimientos artísticos en México, siendo una idea mostrar de manera amplia y diversa, sin la censura oficialista del nacionalismo.

⁸⁸ Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido*, Madrid, Akal, 2002.

Una de las estrategias presentes en la instalación *Cuerpo conceptual* fue el borramiento de fronteras disciplinares entre el campo del arte y el campo de la psicología. Dicho desplazamiento se logró al utilizar herramientas de la psicología como el mecanismo de borrado y el Test de Apreciación Temática (TAT) para la construcción de archivos y procesos con los cuales realicé el núcleo museográfico. El TAT permite indagar en los contenidos emocionales inconscientes, ya que es un test proyectivo con el que el espectador refleja elementos de su personalidad.

Para la realización de las piezas, retomé conceptos como transformación, desorden, o azar, términos relacionados con el concepto de entropía. Este concepto ha sido utilizado en diferentes áreas como la física, la información y la lingüística. En la física termodinámica se refiere a la parte de la energía que no es utilizada en una evolución y cambio constante. Puede interpretarse como la distribución aleatoria de un sistema con un alto contenido de azar. Es utilizada para medir la incertidumbre contenida en la información, así como su difusión y organización. Desde los parámetros antes mencionados, es que lo vinculé con el performance-ritual para generar formas abiertas y de libre interpretación como una acción en que el espectador pueda interpretar de manera libre y verse reflejado.

Para la conceptualización del cuerpo humano en el núcleo museográfico *Cuerpo vivencial*, retomé ideas de Joseph Beuys. Es fundamental conocer la noción que el artista alemán tenía del cuerpo humano y cómo insistió en la necesidad de sanarlo a través de la transformación hacia la libertad o con su muerte como regeneración. “El cuerpo sin cuerpo, es decir, el residuo energético o simplemente los objetos que lo rodearon o productos de su ser físico se recogen también en el ritual que plantea Beuys”.⁸⁹ Las cualidades mágicas y espirituales son, para Beuys, construidas desde la creencia en la existencia de un plano superior al de la existencia del hombre. Los elementos utilizados por el artista tienen una carga mística que hablan de la esencia del ser, ya que consideraba que la materia guardaba un espíritu, por lo que los objetos son portadores de energía que puede conducir a una introspección similar a la que tiene lugar en un proceso psicológico.

Las acciones, según la concepción de Beuys, surgen de la idea del ser humano como un espacio de transformación espiritual que logra su metamorfosis en su constante movimiento. Las acciones son producto de la conciencia racional y espiritual. De esta manera, se pueden tener actos plenos en la existencia.

El planteamiento de *Cuerpo vivencial* me permitió sintetizar el mundo interior y exterior al realizar la acción e integrar diversas dimensiones (cuerpo, mente y espíritu) desde procesos catárticos rituales. De lo anterior se desprende el particular uso del espacio, el tiempo, el lenguaje, la energía y el cuerpo.

⁸⁹ Carmen Bernáldez, *op. cit.*, p. 61.

8.2 El proceso como elemento alegórico

Las estrategias de producción en el arte contemporáneo están conformadas por la planificación que sigue un artista para proponer y generar conocimiento científico, filosófico, histórico, tecnológico o de otro tipo. De esta manera, planteo el proceso de producción como estrategia de desplazamiento de las prácticas artísticas hacia el campo del arte expandido.

Utilicé la estrategia de proceso de exploración emocional a través de una acción corporal en el *performance* como un medio para investigarla libremente, y en el entendido de que la liberación de energía permite transformar de forma productiva un evento emocional determinado. El registro de la acción de lazar objetos de barro me permitió interpretar el recorrido emocional como reconstrucción constante de dichas rutas simbólicas. El objetivo fue vincular las reacciones vitales y corporales con elementos formales en la acción, como un acto catártico, que permita revivir, a través de la instalación, una emoción intensa. Se trata de un espacio conformado por los vestigios materiales, como testigos, de la vivencia emocional con acontecimiento del cuerpo humano.

La alegoría, por su parte, surgió como un rescate de sensaciones y emociones percibidas para explicarse en el presente. Se transformó en un medio que devela contenidos simbólicos. Como menciona Craig Owens:

La imaginería alegórica es una imaginería usurpada: el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significante, presentándose como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (*allos* = otro + *agoreuein* = hablar). No restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido; la alegoría no es una hermenéutica. Más bien, lo que hace es añadir otro significado a la imagen. No obstante, si añade, lo hace sólo para reemplazar: el significado alegórico suplanta otro significado antecedente; es un suplemento⁹⁰

Éste es el punto en el que la alegoría se convierte en parte del proceso, ya que es la herramienta por medio de la cual surge la apropiación de vivencias para vaciarlas de sus significados y connotaciones. Hay un proceso de deconstrucción buscando lo fragmentario, lo incompleto. La imagen se encuentra imposibilitada de proponer un significado hasta que se convierte en un proceso simbólico que logra definir su contenido como un objeto-vivencia. El objeto-vivencia se entiende desde el proceso emocional que se registra como un método alegórico.

Según Owens, existen dos puntos donde la alegoría se vincula con el arte contemporáneo: el primero radica en la apropiación de imágenes; el segundo, en la atracción por el culto a lo

⁹⁰ Craig Owens, "Arte después de la modernidad", en Brian Wallis (Ed.), *op.cit.* p. 205..

imperfecto, a la ruina, por medio de las obras de sitio específico, por lo que sus características son lo efímero y transitorio.

Como un antecedente a lo anterior, se encuentra el colectivo No grupo con su propuesta *Montaje de momentos plásticos*⁹¹, que les permitía centrarse en la experiencia y dejar de lado el resultado artístico. Estas acciones buscaban despojar al arte de su objetualización para centrarlo en las acciones mismas y las emociones y experiencias que despertaran en el público.

8.3 La acción como dispositivo del proceso creativo

El núcleo museográfico Cuerpo vivencial está centrado en el Detonante o espacio existencial del proceso creativo Efecto espejo. El detonante es el espacio donde se conjuntan las experiencias conscientes e inconscientes, así como los procesos racionales y emocionales. La integración de dichos elementos se da desde la acción corporal, entendiendo esto como el método que permite vivir una emoción y su expresión en el espacio, así como la forma de materializarla e interpretarla.

Arthur Koestler⁹² propone que la inspiración para un acto creativo se puede lograr por medio de dos vías. La primera consiste en entrar en el ensueño o estados similares que provoquen una regresión a niveles más antiguos, de modo que el pensamiento racional quede suspendido. La segunda consiste en sobreponer dos planos de la psique (consciente e inconsciente) que comúnmente son incompatibles, fenómeno al que se le denominó *bisociación*. Koestler propone el proceso creativo en tres fases: lógica, intuitiva y crítica.⁹⁴ En otras palabras, utiliza la parte racional como primera etapa, seguida del proceso de asimilación del inconsciente y, finalmente, el análisis de los dos pasos anteriores. Freud llamó este proceso *primario* y lo definió como la experiencia espiritual en la que se logra perder la conciencia y predomina la lógica del ensueño ligada a la emoción, en un estado similar a lo místico.

El fenómeno de *bisociación* y el *proceso primario*, al igual que el Efecto espejo, proponen trabajar los planos del consciente y el inconsciente simultáneamente. En la tercera propuesta curatorial Cuerpo vivencial se investigó, a partir del Detonante, el momento justo en el que se logra

⁹¹ Sol Henaro, *op.cit.*

⁹² Novelista y ensayista húngaro (1905-1983).

⁹³ Francisco J. Rubia Villa, *Sobre creatividad*, conferencia dada en la Real Academia de Medicina, 2006, véase http://www.tendencias21.net/neurociencias/Sobre-creatividad_a13.html, agosto/2014

⁹⁴ http://www.edukanda.es/mediatecaweb/data/zip/1088/page_07.htm consultado en abril/2015

esta conjunción de planos consciente e inconsciente. Su resultado generó una forma de existencia en el que la persona se desenvolvía. Es decir, cuando se logra obtener un diálogo estrecho entre los contenidos profundos y el contexto, se propicia un sujeto que se experimenta en su plano existencial. Mente, cuerpo y espíritu están en un funcionamiento pleno.

Otra de las funciones fundamentales fue la interacción con el contexto a través de la acción corporal, es decir, los contenidos del ser que se despliegan para generar interacción. Como menciona José Luis Barrios: “Se trata de vincular los elementos formales de la obra con los registros vitales y corporales a partir de donde se originan. Esto con la finalidad de explicar que los aspectos artísticos producen un sentido y no son meramente elementos aislados cuya comprensión se limita a su descripción formal”.⁹⁵ La cercanía entre cuerpo y resultado artístico propició la invisibilización de sus fronteras.

La etapa del Detonante en el proyecto fue el resultado de las dos instalaciones anteriores. La investigación de lo cognitivo y lo emocional propone de manera natural la acción del cuerpo como medio para la experimentación. Entendiendo el cuerpo como el contenedor de lo humano, su vivencia permite la integración de sus diferentes dimensiones psíquicas.

La acción del cuerpo está principalmente vinculada con la deconstrucción como medio alterador simbólico, ya que es el espacio donde ocurre la transformación. El *performance* se plantea como parte de los procesos de vinculación entre el interior, el exterior y su catarsis, sucediendo en forma dinámica. Esto quiere decir que la relación entre el interior y el exterior no es estática, sino que está en constante movimiento, de ahí la importancia del proceso. En primera instancia, deben percibirse y reconocerse los contenidos inconscientes y conscientes, propiciando su interacción para llevar la información al plano de lo perceptible. Posteriormente, hay que vivir de manera física dichos acontecimientos, es decir, dentro del proceso Efecto espejo el Detonante fue la sección más presente.

8.4 Descripción formal

Decima pieza

En la instalación *Cuerpo vivencial* se retomó el *performance* como ejercicio que prepara la interiorización. En el espacio museográfico, se rompieron grandes cantidades de ollas de barro, lanzándolos contra las paredes para marcarlas como registro de la transformación emocional. Las ollas funcionan como

⁹⁵ José Luis Barrios, *op. cit.*, p. 50.

recipientes, y al mismo tiempo son frágiles, el barro es tierra y en ese sentido es como las emociones, material primario; igualmente el barro remite al mito del primer hombre formado en barro. En *Cuerpo vivencial* las experiencias emocionales fueron tan reales como lo tangible, la única diferencia fue que tienen maneras distintas de evidenciarse. Una de éstas fue a través de las acciones físicas que vivencian la emoción. En este punto, las emociones se visualizaron y fueron más fáciles de identificar, a manera de catarsis. (Fig No. 65, 66 y registro en vídeo del performance)



Figura 65 Registro fotográfico del *performance* donde estrello doscientos objetos de barro contra los muros del museo.



Figura 66 Registro fotográfico del *performance* donde estrelló doscientos objetos de barro contra los muros del museo.

En los muros quedaron marcas de una liberación emocional importante que hace alusión a los procesos psicológicos de desarmado y armado de los contenidos emocionales. Es decir, posterior a un evento emocionalmente importante, el ser se fragmenta y las funciones psíquicas lo contienen para conservar la salud mental y enfrentar la situación de una manera saludable, en este sentido, el cuerpo es el terreno peligroso donde confluyen lo político y lo personal, lo público y lo íntimo, el dolor y el gozo. El cuerpo es el campo de batalla en donde se libra la lucha entre la colonización ejercida desde el exterior y la resistencia que no sólo surge del sujeto, sino también de los lazos que establece éste con sus semejantes⁹⁶

El registro fotográfico y en video del *performance* cumplió permitió visualizar los síntomas emocionales que se desarrollaron en la acción y sus procesos de transformación, e igualmente que recuperó su memoria. (Fig No. 67 y 68)

⁹⁶ Issa Benítez Dueñas (coord.) *Op. Cit.*, p. 54.



Figura 67 Huellas en los muros del museo donde se ve el impacto de los objetos de barro.



Figura 68 Fragmento de barro incrustado en la pared

El performance consistió en repetir la acción ininterrumpidamente, aludiendo a una acción que se realiza sin cesar. Parte de la estrategia se basó en la repetición (como sinónimo de *indagación*) que en algunos casos se convierte en una acción absurda, pero que al ser convertida en algo sin sentido, permite descontextualizar y entrar en una fase de replanteamiento. Esto funcionó como una estrategia para la reconstrucción de la memoria, y como un medio de ligar lo individual con lo colectivo desde de la preservación de recuerdos. Esto se explica mejor si se dice que el acto de romper un objeto suscita una emoción que se conecta con otra anterior, y que la emoción que yo experimento vincula mi historia personal con la de otras personas, de ahí su carácter colectivo, algo que se hizo visible en esta pieza. (Fig No. 69)



Figura 69 Presentación final de la sala con el resultado del performance.

Decima primera pieza

La siguiente pieza estuvo compuesta por objetos colocados en una tarima al centro de la sala que tenía dibujos en vinil sobre los muros (Fig No. 70). La mesa negra, de más de 8 metros de largo por 3.5 metros de ancho y una altura de 1.20 metros, contenía una serie de treinta objetos de color

blanco. Visualmente, la mesa era un elemento con mayor peso, ya que el contraste entre su color negro y los diversos elementos en blanco era fuerte y contundente.

Todas las esculturas estuvieron hechas de los fragmentos recuperados de los objetos de barro estrellados contra la pared, de manera que conformaran un nuevo objeto en calidad de signo de deconstrucción y construcción. Al ser una mesa un elemento que se utiliza para realizar actividades diversas, ésta funcionó como un espacio de transformación. La disposición de los objetos sobre la mesa propuso su análisis como parte de un proceso de transformación. Las piezas fueron pintadas con aerosol de color blanco para enfatizar su carácter de nuevos objetos con nuevas formas. El blanco expresa la sensación de sencillez, de neutralidad, lo que hace posible centrar la atención en el objeto mismo, sin las distracciones que estimula el color. (Fig No. 71)



Figura 70 Ubicación de la tarima negra con las 30 figuras de barro blanco.



Figura 71 Acercamiento a las figuras de barro pintadas de blanco.

Decima segunda pieza

Alrededor de la mesa, en los muros, se colocaron viniles. Unos presentaban una superficie totalmente negra y otros mostraban imágenes en las que predominaban las líneas negras sobre un fondo blanco. Las cualidades gráficas de éstos últimos recuerdan dibujos hechos a base de líneas cuyas formas irregulares sugieren agrupamientos compuestos por varios objetos.

El conjunto mostraba un orden o una transición del blanco al negro, es decir, el proceso de transformación entre un objeto, su fragmentación y deconstrucción para su reinterpretación, concentrándose en su metamorfosis. Para su factura utilicé el video del registro del performance y congelé la imagen en el momento justo del estrellamiento de los objetos contra la pared. Esta imagen fija fue la base para realizar los dibujos por computadora con el programa *Illustrador* y, finalmente, imprimirlos en vinil.

La décimo segunda pieza era un vinil de 2.5 metros por cada uno de sus lados, cuyo fondo era blanco y con formas en líneas color negro que aluden a elementos en explosión. El vinil contiene el momento en el que el objeto se estrella sobre el muro y sus pedazos comienzan a caer cuando la pieza adquirió la forma triangular en la que estaban agrupados los fragmentos. (Fig No. 72)



Figura 72 Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate.

Décimo tercer pieza

Esta pieza estuvo compuesta de dos viniles. El primero era blanco con las líneas del dibujo en negro y el segundo era totalmente negro. Utilicé el mismo dibujo del primer muro, rotando la imagen al formato horizontal para cambiar su sentido. Cada cuadrado media un metro por cada uno de sus lados y existía una separación de diez centímetros entre cada uno de ellos.

Presentar el contraste entre el blanco y el negro fue una de las intenciones que guiaron la factura de esta pieza, con el propósito de confrontar las dos áreas, en el sentido de algo que es visible y lo que está oculto. (Fig No. 73)



Figura 73 Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. El primer archivo es el que se gira para propiciar una imagen distinta y dialogar con el plano en negro. Hace referencia a lo que es visible (consiente) y a lo que está oculto (inconsciente)

Décimo cuarta pieza

Esta pieza está conformada por un objeto horizontal que contiene, al inicio, un dibujo que muestra el momento exacto del estallamiento de un objeto de barro y, al final, un dibujo que muestra los fragmentos en el suelo. Todos los cuadros intermedios son negros. Son cuarenta cuadrados de vinil:

dos de color mate blanco con impresión de dibujo y el resto, mate negro. Cada cuadrado mide treinta centímetros por cada lado, con una separación de cinco centímetros entre cada uno de ellos. El área total usada fue de 65 cm de largo x 695 cm de ancho.

La secuencia de cuadros negros, en medio de la pieza, hizo que el registro del estallamiento y su finalización se prolongara más de lo que una secuencia lógica lo plantea. Lo que quería mostrar era que, al provenir la imagen de un vídeo, en la imagen fija estaba implícito el movimiento, y los espacios en negro simbolizaban el vacío como una interpretación de los espacios emocionales intensos de donde surgía la imagen, sugiriendo, así, en mayor medida, la presencia del inconsciente. (Fig No. 74 y 75)

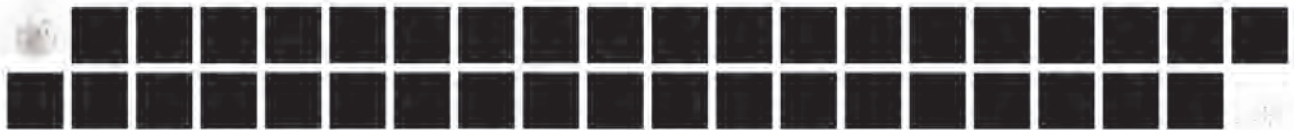


Figura 74 Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. Cada cuadro de vinil es independiente, propiciando en mayor medida la idea de secuencia.



Figura 75 Detalles de la décima cuarta pieza de los dos viniles en blanco, con los dibujos en negro.

Décimo quinta pieza

Esta pieza constaba de nueve cuadros, dos de los cuales eran blancos y el resto, negros. Cada uno tenía una dimensión de un metro por lado. En la esquina superior derecha había un dibujo que mostraba los fragmentos en el suelo; y en la esquina inferior izquierda, un dibujo que mostraba el momento exacto del estallamiento de un objeto de barro. Con esta imagen buscaba relatar el mismo sentido que con

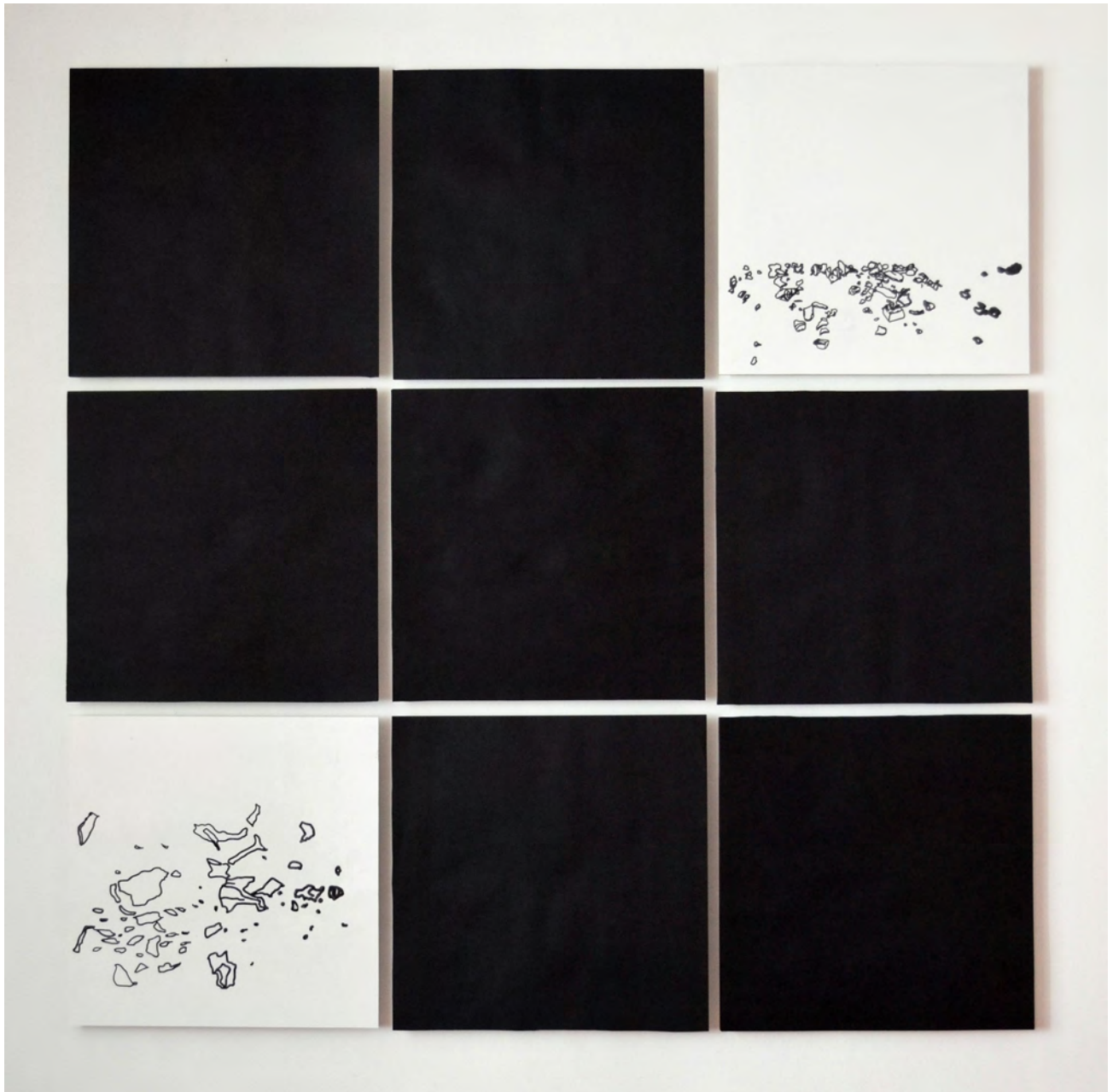


Figura 76 Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. Cada cuadro de vinil es independiente, propiciando la idea de secuencia.

las anteriores, es decir, la relación entre el consciente y el inconsciente en un proceso emocional en el que la acción corporal estuviera implícita. Es importante destacar que aun cuando se podían visualizar las piezas por separado, su interacción en conjunto (viniles, mesa y objetos de barro) era fundamental. Tomando en cuenta que la sala del performance y el lugar de la mesa y los viniles se encontraban una junto a otra, los vestigios de la acción como registro y la reconfiguración alegórica fueron evidentes. Es decir, se podía tener una lectura global que permitía integrar las estrategias artísticas de la apropiación, la fragmentación, y la puesta en evidencia de la transformación y la Alegoría.

CONCLUSIONES

Conclusiones

En esta conclusión, busco recolectar los resultados de cada capítulo y encontrar el modo en que, en su conjunto, arrojan nuevos datos. Es decir, encontré patrones que han definido mi producción y, de este modo, la investigación se centró en proponer nuevas rutas que los complejizan, poniéndolas en práctica y verificando su proceder. Para realizar lo anterior, existieron tres momentos claves en la investigación se expone en esta tesis: El primero consistió en una aproximación a la explicación de mi producción que estableció los cimientos de una metodología de trabajo; el segundo trató del planteamiento de nuevas rutas y la planeación de la exposición individual; por último, el tercer momento fue la ejecución, el análisis de las piezas y su organización en núcleos museográficos. De esta manera analicé, ejecuté y verifiqué el proceso creativo, las estrategias y los recursos artísticos. Lo anterior me permitió hacer un corte de los últimos trece años y esclarecer mi método de creación actual, la manera en que llegué a él y el planteamiento de mi postura ante el arte.

En la primera parte de esta tesis Planteamiento de la investigación, la exposición de sus contenidos me permitió visualizar la estructura de la investigación y obtener los elementos que puse en práctica en la exposición *Cuerpo Abierto*. El registro de lo anterior lo desarrollé a través del uso constante de la bitácora, en la cual puntalicé todos los avances de la investigación y su evolución. De este modo, la bitácora se convirtió en la herramienta de reflexión que me permitió organizar y configurar la información. En otras palabras, me permitió la construcción de un pensamiento sobre el proceso de trabajo. Aun cuando la bitácora ya era un elemento en mi producción artística, no fue sino hasta la investigación realizada durante el Doctorado que cobró una importancia principal y se convirtió en la principal herramienta de reflexión.

Entre las preocupaciones iniciales de realizar esta investigación estaba la necesidad de ahondar en mi producción artística, donde realicé por vez primera un recuento y análisis de mi proceso creativo, sus estrategias, recursos y el eje conceptual. El periodo que abarqué fue del 2003 al 2014 y el proyecto con el que me titulé de licenciatura fue el primero que tuvo una estructura más definida, de ahí que lo consideré la etapa inicial de mi producción. La última, en cambio, se fijó con el comienzo en la investigación del Doctorado, ya que fue el corte más importante que he realizado en mi trayectoria, en una visión retrospectiva y de proyección hacia el futuro y eso es lo que se ha presentado en este documento. Por ello, la investigación realizada en el Doctorado funcionó como parteaguas pues me ha permitidito visualizar, de manera global, las acciones que emprendí y también articular un discurso sobre ellas. Lo anterior a partir del intento de responder a preguntas

como estas: ¿En este momento de mi producción, existe un proceso creativo, estrategias artísticas y un eje conceptual definido? ¿Existen constantes en temáticas, materiales, proceso de trabajo en las diferentes etapas de mi producción? ¿Mi obra se inserta dentro del campo del arte contemporáneo en las fronteras disciplinares y sus desplazamientos a otros campos? De ser así, ¿cómo están compuestos y cómo funcionan el proceso creativo y las estrategias artísticas?

Esto me permitió elaborar las formas en las que trabajaba y mis preocupaciones centrales en el modelo que he llamado Efecto espejo. De este modo, sintetiqué la forma de mi producción artística desde los tres momentos del proceso creativo Afuera, Detonador y Adentro, como un sistema de partes que no pueden actuar aisladas, aunque dependiendo del momento, una de ellas puede ser predominante. Por lo tanto, pude flexibilizar el proceso, incluir diversos elementos y estrategias como la fragmentación, la alegoría y la deriva, y complejizar el proceso de investigación. (Fig No. 77)

Cada una de las etapas del Efecto espejo detona un proceso mental, emocional y de producción distinto. De este modo, se define una metodología que asegura la interacción de los recursos y estrategias de una manera específica, es decir, el Efecto espejo es un sistema que está compuesto por tres subsistemas, que puede funcionar de manera aislada y a su vez hacer interactuar a dos o a las tres etapas. Como se observa en la figura número 76 en cada etapa trabajé un modelo tripartito que, como se explicó guió el proceso de producción de la exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, titulada Cuerpo Abierto.

A riesgo de simplificar se puede decir que el pensamiento racional predominó en la primera etapa; el pensamiento inconsciente, en la segunda; y en la tercera se mezclaron los dos anteriores. Cada uno de estas conformó dicho sistema con su propia metodología y la combinación entre ellos diversificó sus opciones.

A manera de resultado, obtuve la visualización de un proceder flexible al encontrar que la interacción de las etapas del Efecto espejo permitía que sus elementos actuaran como un rizoma. Sin embargo, cada etapa tenía una estrategia predominante, lo que le ordenaba el proceder.

El siguiente esquema, el número 77, muestra la disposición de cada uno de los elementos y de las etapas del proceso, donde las estrategias son las que rigen el proceder al interior y la comunicación entre ellas. De esta manera, el proyecto, en su conjunto, cuenta con todos los elementos sin fragmentarse y, a su vez, permite profundizar desde el proceder específico que se plantea.

En la segunda parte de la tesis expliqué el funcionamiento en conjunto del proceso creativo, sus estrategias artísticas y los recursos que se llevaron a cabo en cada uno de los núcleos

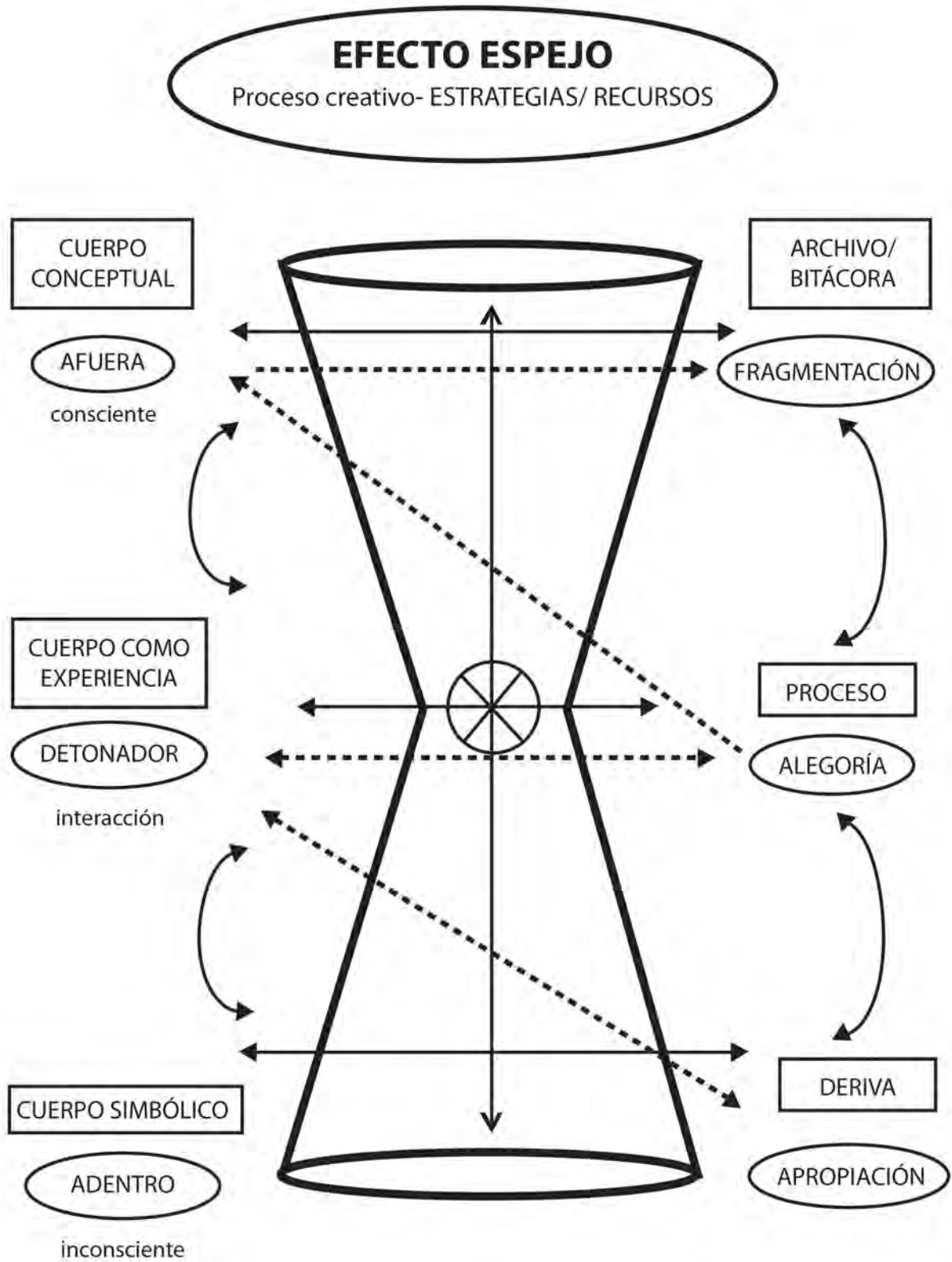


Figura 77 Esquema del Efecto espejo que muestra la interacción de las estrategias y los modos de producción.

museográficos que conformaron Cuerpo Abierto: Cuerpo abierto: Cuerpo conceptual, Cuerpo simbólico y Cuerpo como experiencia, que son, a la vez, las partes del camino que me permitió indagar sobre las emociones y sus relaciones con el cuerpo.

En Cuerpo conceptual se explicó la conceptualización teórica desde el análisis de los textos de Sartre, que fue fundamental para registrar la manera en que se comporta una emoción desde el ámbito de lo racional y cómo ésta es descrita filosóficamente. A la par, me permitió visualizar el proceso mental de Sartre como un medio de registrar su proceso cognitivo.

El material con el que realicé el análisis y la conceptualización constó de textos, libros y manuscritos de Sartre. La necesidad de agruparlos de una manera lógica propició un archivo de consulta constante que me permitió plantear y replantear el pensamiento sobre las emociones. El juego de articulación repetitiva facilitó configurar, de diversas formas, el pensamiento y su estructura lógica; a partir este parámetro fue que se construyó un archivo de textos que, junto con la bitácora como espacio donde se da la incubación de las ideas permitió flexibilizar la investigación. La figura número 77 explica gráficamente los pormenores del proceso.

Cuerpo simbólico logró que las estrategias, los modos de producción y la etapa de Adentro interactuaran en un modo cíclico. El primer eje cíclico fue el análisis de las emociones como proceder inconsciente y el modo en que se visualizan como un signo corporal que se codifica y decodifica de manera cotidiana. Las ideas de inconsciente emocional y signo emocional fueron el marco que englobó la investigación de ese segundo núcleo museográfico. (Fig No. 79)

La metodología que me permitió observar de manera objetiva el inconsciente fue la Entrevista motivacional. Desde este proceder, se puede ser un observador y conducir la situación de las emociones de manera natural y, al mismo tiempo documentarlas por escrito y en vídeo. Así, la recolección de información es directa y en su almacenamiento se comienza la fase de clasificación.

En el segundo eje cíclico, la estrategia de deriva fue el eje principal que permitió el desplazamiento de cada uno de los elementos y facilitó la movilidad de contenidos. La deriva funciona con base en la intuición y, en este sentido es que construye y recoge información de diversos tipos. Uno de los objetivos principales fue la conformación de un archivo que evidenciara el desenvolvimiento inconsciente de las emociones.

Dentro de la información obtenida en el archivo de entrevistas, descubrí que existe un imaginario del cuerpo humano; el común de las personas no contamos con estudios relacionados con la anatomía humana por lo que el conocimiento acerca de él se da a partir del supuesto. El material que utilicé fueron imágenes básicas de anatomía, como los cromos que se venden en

las papelerías. La comunicación entre el archivo de entrevistas y el supuesto del cuerpo humano fue constante y se dio desde la estrategia de las derivas, y el momento en que se mezclaron fue vinculando la estrategia de la apropiación. Esta última funcionó en la intervención de los cromos de anatomía con la información de las entrevistas; su alteración y reconfiguración se construyó desde la estrategia de la apropiación.

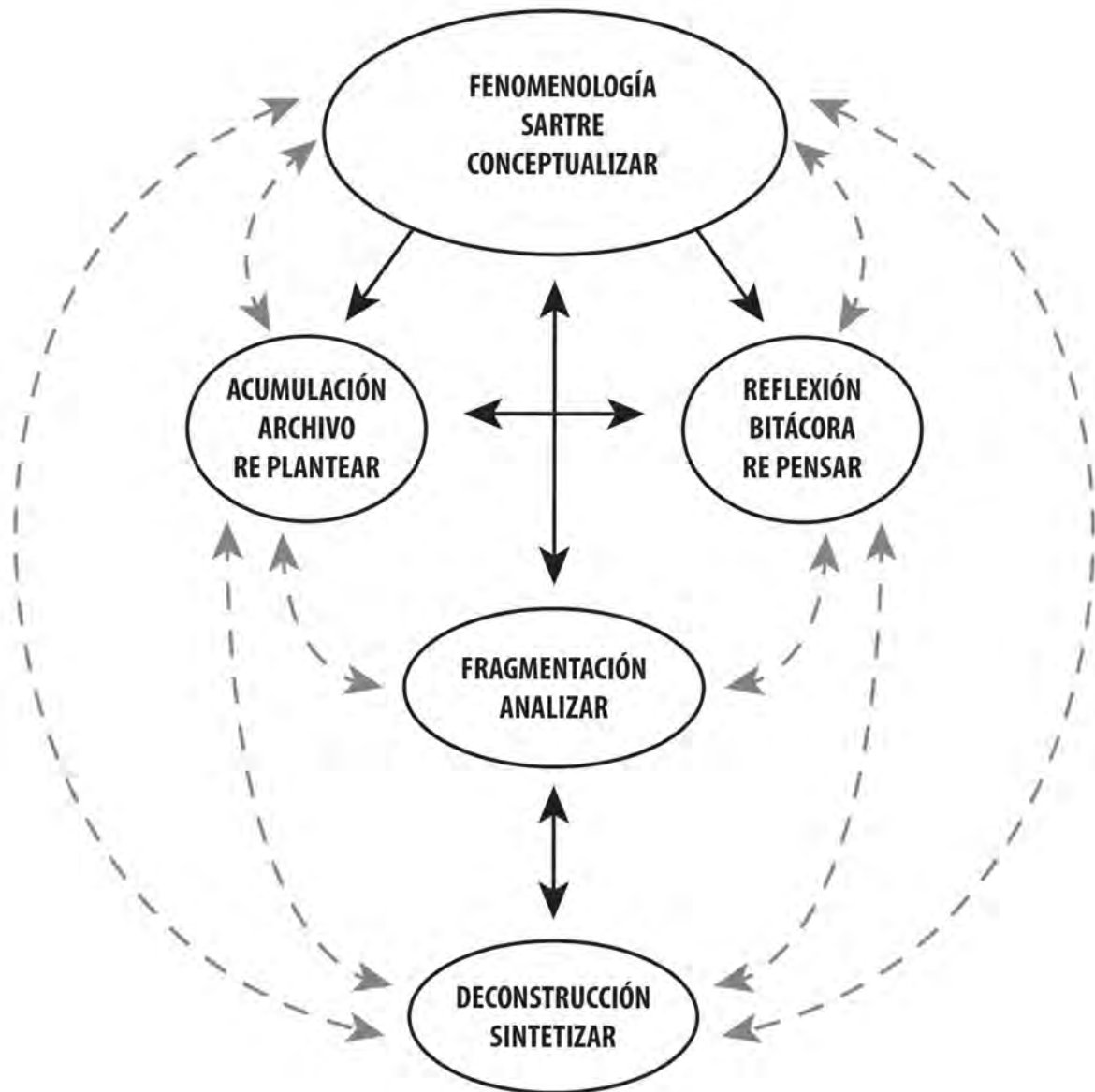


Figura 78 En este esquema del primer núcleo museográfico Cuerpo conceptual se describe el proceso racional con flechas continuas y en negro, y el proceso intuitivo consiente con flechas discontinuas y en grises.

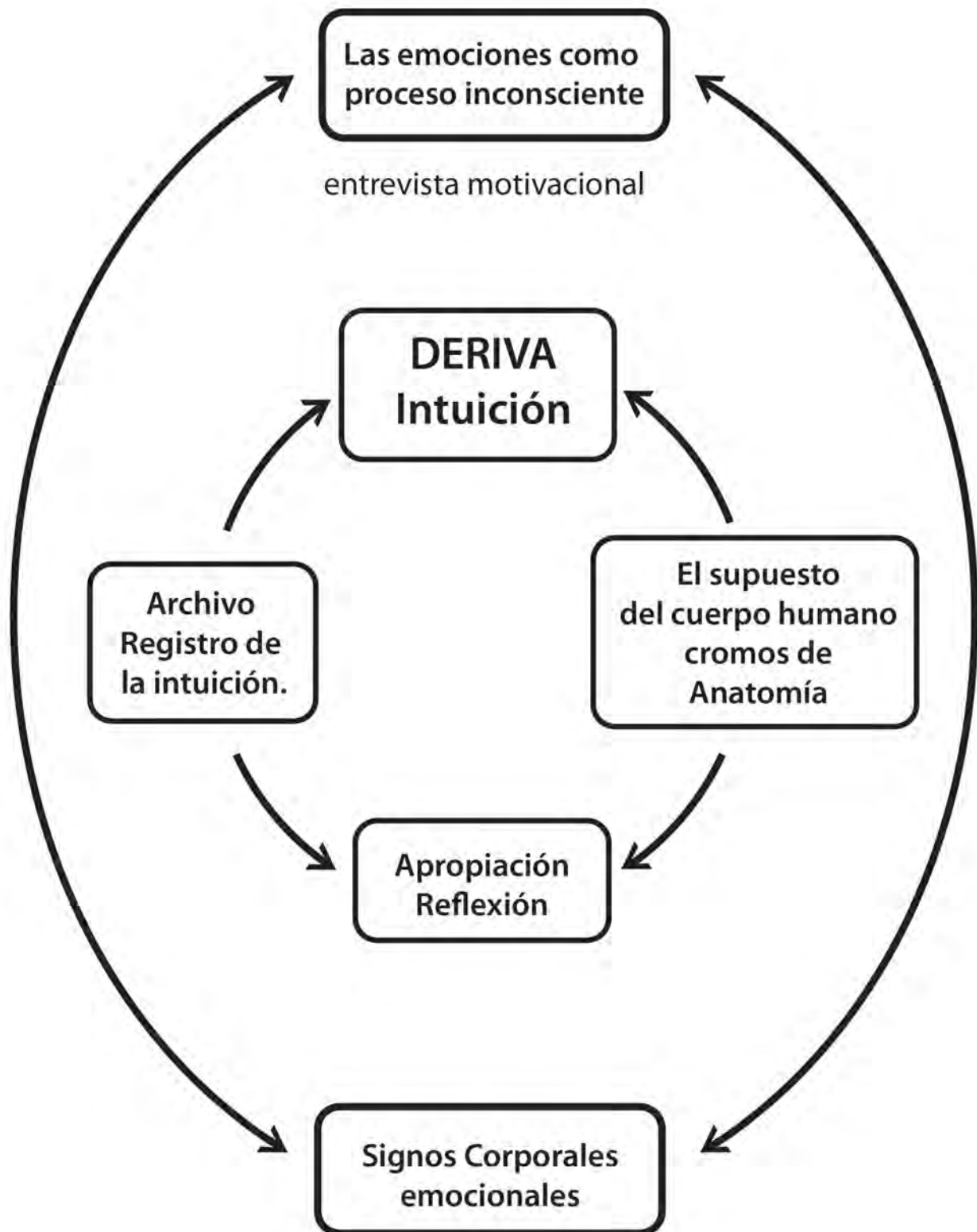


Fig. 79 En este esquema del segundo núcleo museográfico Cuerpo simbólico se describe el proceso circular y sus dos ciclos.

Es así como la estrategia de la deriva y la apropiación, en conjunto con los archivos de entrevistas y los cromos de anatomía, formaron el segundo circuito de información que permitió que fluyera en un sentido u otro.

La descripción anterior permite ver que el núcleo museográfico Cuerpo simbólico funciona con dos ejes cíclicos: el primero contextualiza, desde un nivel metodológico, las emociones en el ámbito de lo inconsciente; y el segundo activa dos estrategias artísticas que permiten su ejecución, en buena medida, desde la intuición. De esta manera, el primer ciclo dio congruencia y un campo de acción al segundo ciclo, que permitió transitar con diversidad de rutas, sin un objetivo inmediato, propiciando el azar. Así, los dos ciclos se complementaron permitiendo el surgimiento emocional inconsciente desde un marco de recolección de información.

En el tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia se integraron las diferentes estrategias, las tres etapas del Efecto espejo y los modos de producción. El proceder radicó en una disposición circular y la ubicación de la fragmentación, la apropiación, la deconstrucción y la alegoría estuvieron presentes en cada uno de los puntos cardinales para que todos los elementos estén a la vista, unos con otros, e interconectados, para que el actual sea en conjunto. Se trató de un circuito abierto en el que las rutas que se generaron son la parte principal, ya propiciaron la mezcla de las estrategias y los resultados distintos. (Fig No. 80)

Para que las redes se generaran y tuvieran una organización adecuada, puse en práctica el esquema desde dos puntos de unión de las estrategias artísticas. El primer punto de unión fue la bitácora y el archivo, este siendo el último elemento que permitió registrar el proceso como resultado de la producción artística; el segundo punto de unión fue por medio de la deriva como medio que buscaba conectar solo algunos de los elementos o enfatizar ciertas rutas.

El primer punto de unión se refiere a un proceso racional en el que las estrategias artísticas funcionaron como un engranaje donde el movimiento ordenado de cada una de ellas permitía su funcionamiento. El movimiento circular de las estrategias podía ser a la derecha o a la izquierda; similar al funcionamiento del mecanismo de combinación de una caja fuerte, el objetivo fue encontrar la mezcla adecuada de los elementos. Es decir, la fragmentación es un acto de apropiación de esos elementos que permitía su deconstrucción como medio para llegar a la alegoría. Sin embargo, dicho procedimiento no necesariamente tenía un orden tan exacto que propiciara uno rizomático en el que, en la interacción, surgieran los puntos intermedios de las estrategias, centrando la atención en el proceso.

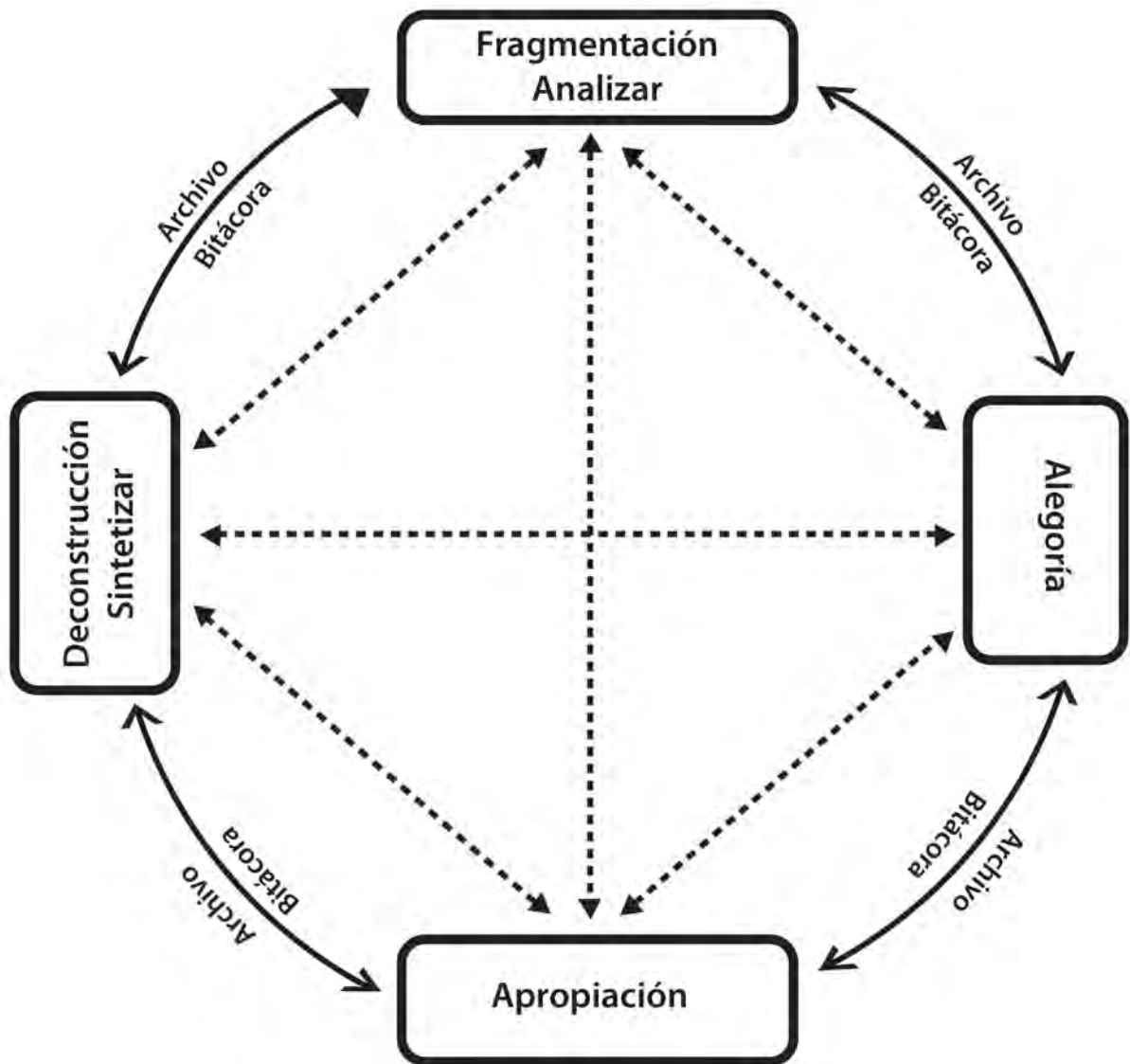


Figura 80 Esquema del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia donde se describe el proceso circular. El proceder racional, que corresponde a la bitácora y al archivo, se describe con una flecha continua y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con una flecha punteada.

En este núcleo museográfico se pusieron en práctica todas las estrategias artísticas y los modos de producción, por lo que, en ese momento, pude verificar las conexiones y caminos que dejó ver el desarrollo de las dos piezas que se mostraron en Cuerpo abierto.

Obtuve, a manera de resultado, que trabajé desde dos procedimientos distintos y recurrentes en mi producción artística: el racional y el intuitivo. Sin embargo, el análisis de este núcleo museográfico arrojó que el proceso conceptual y teórico articulaba todas sus partes y el proceso intuitivo detonaba la conexión espontánea entre sus partes y el uso de algunos o todos los elementos, según sea el caso. Estos dos procedimientos se ensamblaron perfectamente con el proceso creativo Efecto espejo en sus dos primeras etapas Afuera y Adentro.

La primera pieza del núcleo museográfico Cuerpo como experiencia consistió en el registro de una acción ritual como una forma de inspeccionar el proceder emocional y mostrarlo como un resultado. El proceso entre estrategias fue como se trabajó la pieza. El punto medio entre la fragmentación y la deconstrucción radicó en la ubicación que interactúa con el sitio intermedio entre la deconstrucción y la apropiación. Entre estos dos puntos se generó un puente que conducía la deriva y permitía la reconfiguración alegórica desde la destrucción. Esto, a su vez, permitió explorar la creación de un objeto artístico desde su deconstrucción como proceso escultórico. El momento del performance con la destrucción de los objetos de barro fue el elemento central. (Fig No. 81)

Lo anterior identificó, como una de las principales conclusiones de esta pieza, que el objeto artístico era la energía generada al momento de romper los objetos. El movimiento físico y emocional permitía la interacción entre los contenidos interiores inconscientes, y su materialización física desde la acción del cuerpo. Aunado a la acción repetitiva que buscaba entrar en un ciclo que reafirmara dichas características. Lo anterior muestra la objetualización de la energía. Después de realizar la acción y poner en práctica la metodología del núcleo museográfico, encontré que la acción y la instalación eran registros y el objeto artístico era una escultura energética efímera.

La escultura energética efímera solo la pude obtener con el procedimiento antes descrito, ya que el registro puntual desde la bitácora y el archivo permitieron activar herramientas cognitivas, como el análisis, que es desplazado de su proceder habitual por la deriva como una metodología intuitiva inconsciente. Es aquí donde se insertó el desarrollo de la acción, y la deriva como el elemento que permite visualizar la energía como un objeto artístico. Las cosas de barro regadas por el piso o insertadas en los muros funcionaban como elementos racionales que transmitían la deconstrucción y armado racional arqueológico que muestra nuevamente el objeto escultórico energético. Por su característica efímera, solo desde la construcción cognitiva y el puente de la deriva inconsciente se visualizaba la escultura energética.

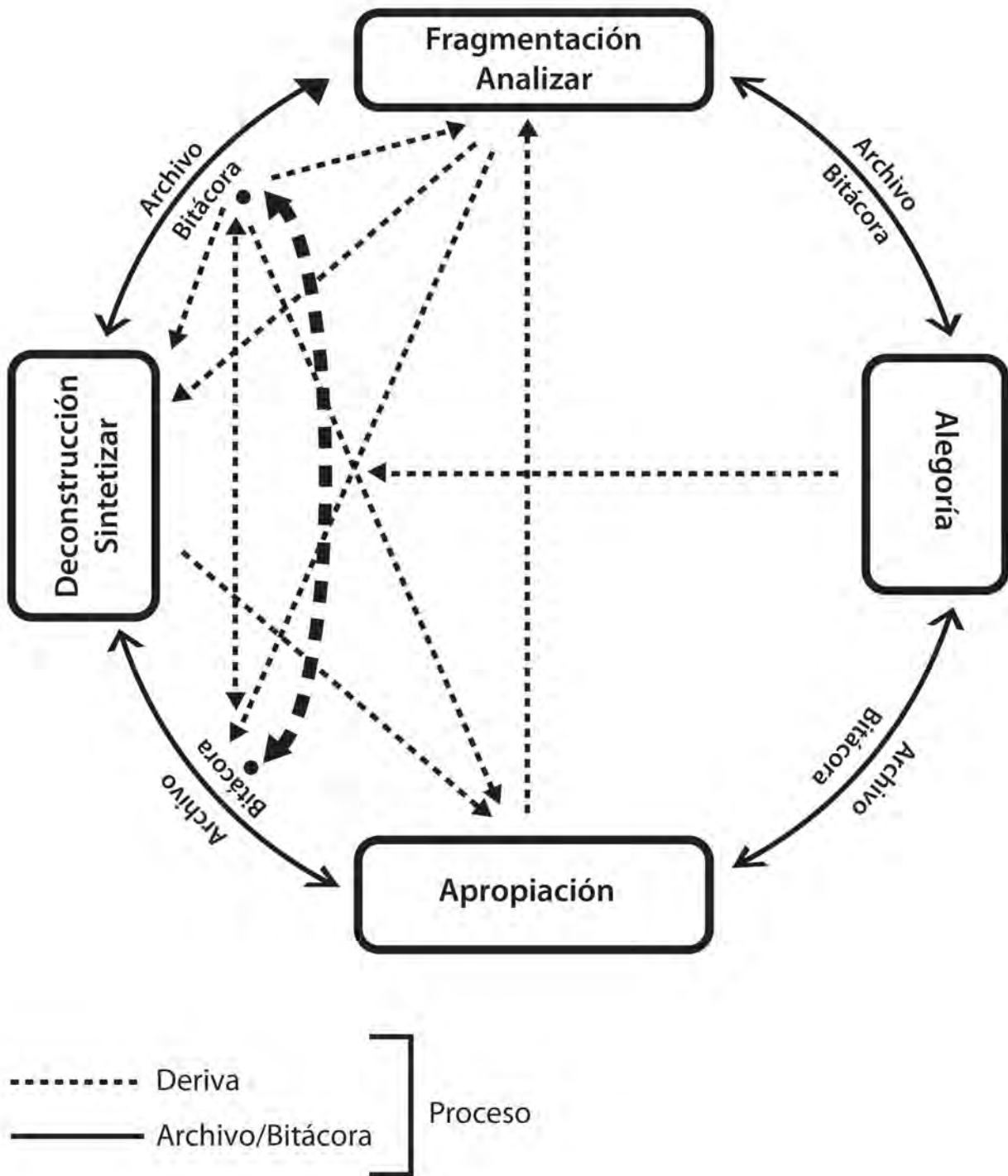


Figura 81 Esquema de la primera pieza del tercer núcleo museográfico *Cuerpo como experiencia*, donde se describe el proceso para realizar la acción ritual que lleva a la escultura energética efímera. El proceder racional, que corresponde a la bitácora y al archivo, se describe con una flecha continua, y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con una flecha punteada, precisando el punto medio de las estrategias como lo principal.

En la segunda pieza del núcleo museográfico *Cuerpo como experiencia*, el desarrollo se suscitó desde el mismo esquema, pero su proceder fue distinto. La pieza consistía en mostrar objetos de barro que, evidentemente, estaban rearmados, ya que, de la unión de diversos fragmentos surgía un nuevo objeto. Lo anterior muestra que el procedimiento se encontraba en el punto medio de las estrategias de fragmentación y alegoría y en el punto medio entre ésta y la apropiación. Como en la pieza anterior, dichos puntos medios eran unidos por la deriva como el elemento que permitía fluir de manera intuitiva. (Fig No. 82)

El objeto escultórico surgió de la destrucción; su construcción se entiende como la eliminación de su forma y sentido para otorgarle uno nuevo. Busqué dar seguimiento al sentido de la energía de la fragmentación como medio de la transformación. De alguna manera, se trataba de la objetualización de la energía y de recolectar, seleccionar y pegar innumerables fragmentos de barro en una acción repetitiva que nuevamente era una acción ritual. Por lo anterior, puedo concluir que, en este caso, puede hablarse de un ritual escultórico. Entre la recolección y el armado final existió todo un proceso guiado por la deriva desde el acto ritual, donde el catalizador es la repetición obsesiva que decanta en el ritual escultórico. Es decir, los objetos escultóricos buscaban estar cargados de la energía derrochada en el performance y esto lo logré haciendo evidente el proceso de alegoría y fragmentación.

Como ya mencioné, los esquemas anteriores dejan ver que en este proyecto tengo definido un procedimiento en el que interactúan lo racional y lo intuitivo y, lo más importante, que permiten la construcción de diversas rutas entre las estrategias artísticas, el Efecto espejo, los recursos y el eje conceptual. El análisis ha definido rutas, pero también encontrado que el proceso se modifica y permite explorar nuevas.

Al momento de sobreponer los dos esquemas de las dos piezas del núcleo museográfico *Cuerpo vivencial*, se mostraron, claramente, dos resultados nuevos que solo hasta la realización de este nuevo esquema pude encontrar. El primero consiste en que el proceder racional se construye desde la conceptualización de la fenomenología, y el segundo estriba en que lo intuitivo se da desde la deriva, ejecutándose a través del performance a manera de ritual en que el azar y lo simbólico son fundamentales. (Fig No. 83)

De esta manera, en los procesos cognitivos que realicé, de manera natural, se puede ver su proceder con las líneas completas marcando un recorrido en anillo que transita su perímetro de forma fluida en uno u otro sentido, ya que parte del sentido de la investigación está en el análisis de las emociones como expresión simbólico corporal, como puede verse en la fenomenología de Jean

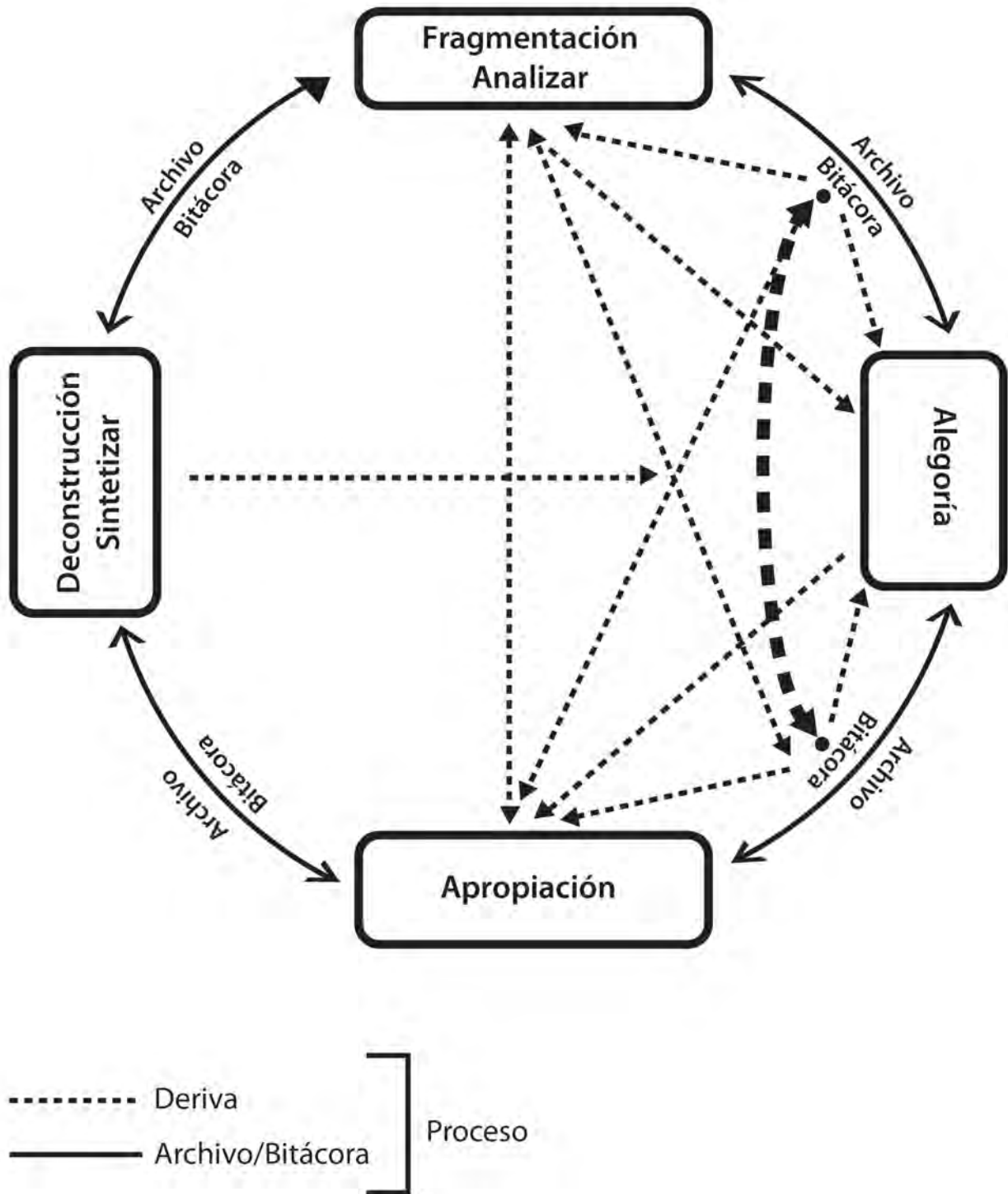


Figura 82 En este esquema de la segunda pieza del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia se describe el proceso para realizar el armado de los objetos que se muestran en la instalación. El proceder racional, que corresponde a la bitácora y al archivo, se describe con una flecha continua, y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con flecha punteada precisando el punto medio de las estrategias como lo principal.

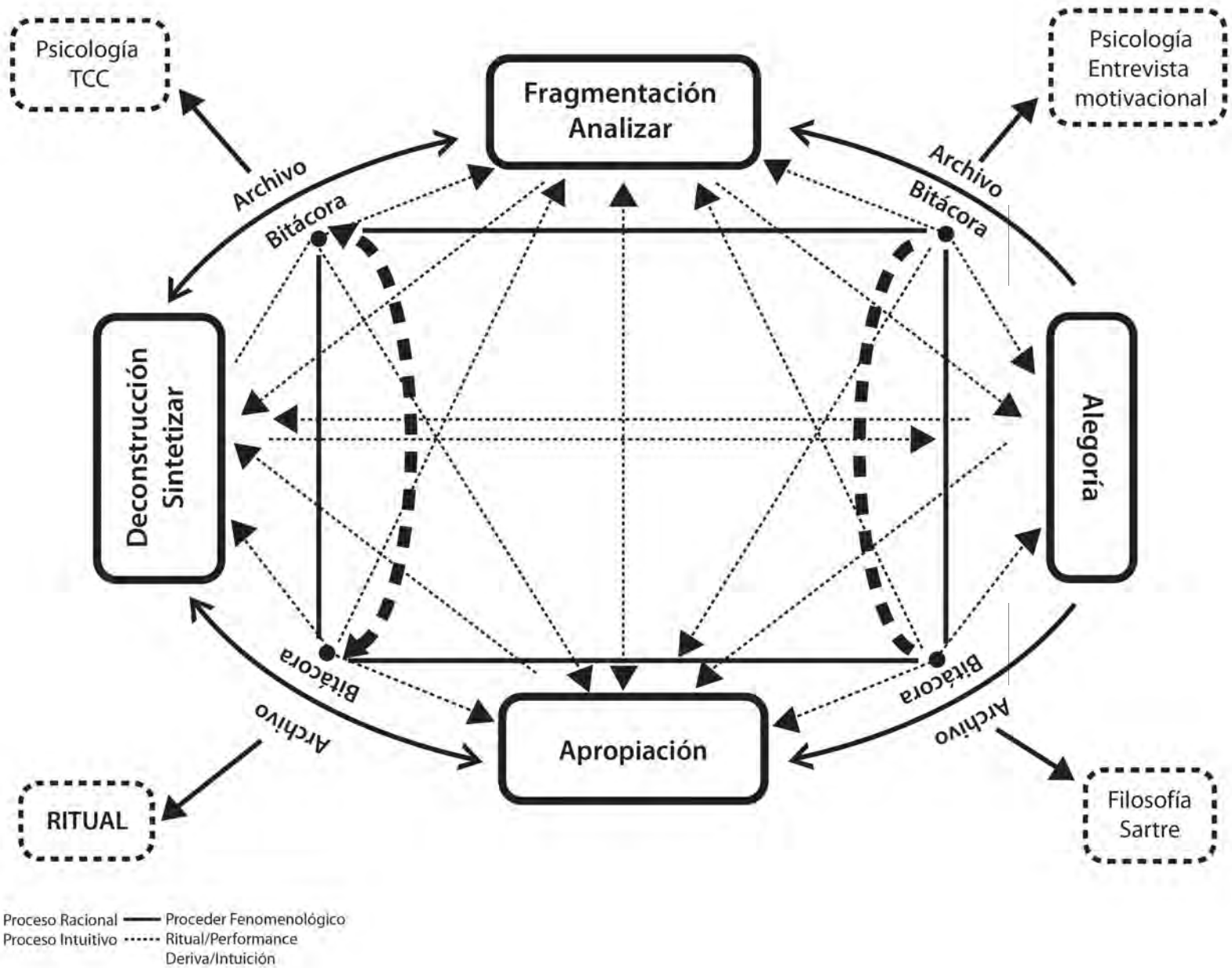


Figura 83 En este esquema se sobrepone el proceder de las dos piezas del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia.

Paul Sartre. Lo importante radica en que se muestra que, a la par, se da el procedimiento intuitivo que se relaciona directamente con la expresión corporal desde el performance y el ritual. Éste, como acto simbólico, ha sido uno de los elementos que se repiten en esta investigación. En el apartado Respirar como arte lo explico como parte fundamental de la apropiación de un acto cotidiano para asentarlo como simbólico, hecho que fundamenta mi pensamiento y la forma en que experimento el arte y la vida misma. Para fines de la investigación, esto fue muy importante, ya que el acto performático me permitió ritualizar actividades o elementos que transformé en simbólicos. Aquí, nuevamente, la energía corporal y emocional fue el catalizador y el motor principal. Éste es un nuevo punto donde los diversos elementos se conectaron como un rizoma.

El nuevo esquema, además, arrojó que los puntos medios entre estrategias son los puentes hacia afuera, donde se vincula con otros campos. Entre la deconstrucción y la fragmentación, principalmente desde la bitácora, se relaciona con la psicología; entre la fragmentación y la alegoría, desde el archivo, se conecta con la entrevista motivacional; entre la alegoría y la apropiación se sustenta con elementos filosóficos de Sartre; y, finalmente, entre la deconstrucción y la apropiación se desplaza al ritual. Parte fundamental son los puntos intermedios porque es donde se encuentra el desarrollo de la investigación y las piezas y donde se puede atraer o fugar información para ser mezclada como un ejercicio para borrar fronteras.

Finalmente, encontré que el proceso creativo Efecto espejo se insertaba perfectamente en el esquema anterior, ya que las tres etapas coinciden con la ubicación y proceder de las estrategias según el proceso racional o intuitivo. De igual manera, identifiqué que el proceder racional y el intuitivo corresponden a las estrategias y a las etapas de Efecto espejo, propiciando su coherente desarrollo, pero, sobre todo, su interacción y diversificación de caminos. Sin embargo, es importante señalar que el proceder que propongo en el último esquema es mucho más complejo y amplio porque lo enriquece y permite un proceder mucho más fluido. Se pueden ver todos los elementos analizados en esta la tesis y la forma en que interactúan unos con otros. (Fig No. 84)

De igual manera, el esquema anterior muestra que la constante es el dinamismo en las rutas de conexión de todos los elementos y que no únicamente son resultado de cada una de las partes de la tesis por separado, sino que, al contrario, la conexión entre ellos a manera de rizoma arrojó nuevos resultados que potencializan las posibilidades. No únicamente encontré un esquema efectivo para ejecutar la exposición Cuerpo abierto, sino que, por medio de la investigación del Doctorado, obtuve un mecanismo flexible que me propone diversas rutas para próximas investigaciones.

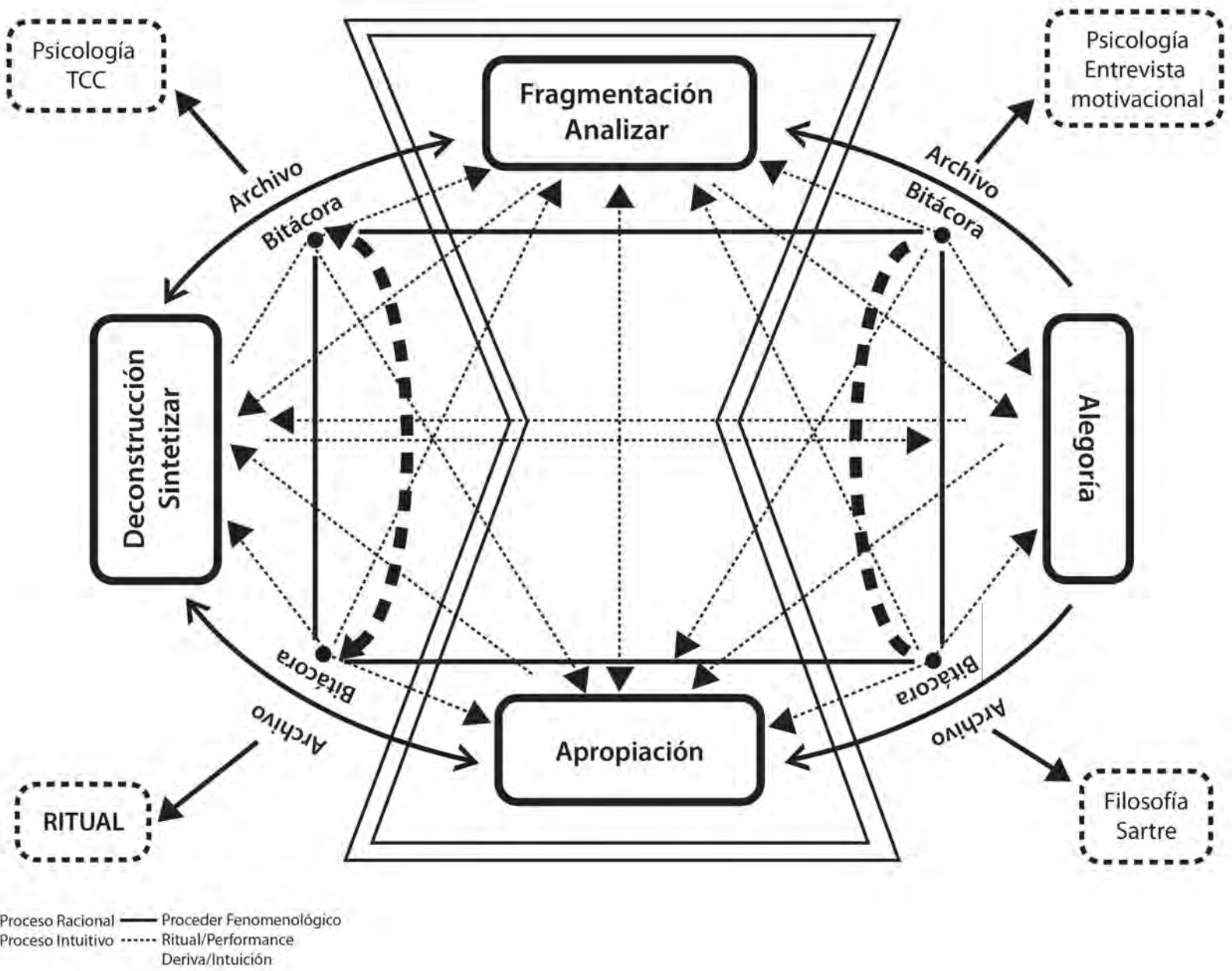


Figura 84 En este esquema se sobrepone el proceder de las dos piezas del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia y el esquema de proceso creativo Efecto espejo, con el fin de visualizar su coincidencia.

En concreto la conexión entre los puntos medios de las estrategias artísticas me permite seguir investigando la relación entre la energía emocional corporal como un medio artístico a través de lo que denomino escultura energética. Aquí es donde encuentro la veta más grande hacia el futuro, ya que en este punto logro concretar mi concepción del cuerpo como un objeto que transmite emociones de manera consciente e inconsciente por medio de la energía que despide al estar vivo. Dicha energía existe por sí sola, un artista interviene para objetualizarla y evidenciarla, y es entonces que un acto tan simple como respirar puede convertirse en arte.

Volviendo a uno de los puntos iniciales de esta tesis, considero la vida como el valor que está por encima de todo y vivir es el registro de la actividad corporal como un acto más allá de lo cotidiano. El contacto con otras personas potencializa la experiencia de vida y se multiplica al encontrar el punto medio que hay entre dos iguales, esa energía que se despide de cada cuerpo y se mezcla entre ellos. La tesis es el resultado de una investigación académica rigurosa, sin embargo, no quiero dejar de lado el mencionar que uno de los hallazgos más importantes de esta tesis es el contacto cálido y humano que me permitió acercarme a muchas personas; esa energía que se desprendió de las pláticas con mi tutora, con mis asesores, con otros artistas, profesores y compañeros del Doctorado, que enriquecieron mis pensamientos, emociones, sensaciones y fueron fundamentales para lograr este documento.

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1** Esquema que muestra las diferentes etapas del proceso de la investigación, su derivación en los apartados de este documento, los elementos que la componen y su interacción. Visualmente se puede identificar el proceso creativo como un eje rector y la agrupación de los elementos en tríos.
- Figura 2** El vals del consomé, óleo, pelo humano, plumón, lápiz, tela y Resistol, 130 cm x 150 cm, 2003. Se adhieren objetos al bastidor con la intención de vincular el entorno y romper el sentido pictórico. El montaje con el cual se exhibió fue con unas veladoras frente a la pintura, integrando objeto y espacio con la pintura.
- Figura 3** Sin título, óleo sobre tela, 150 cm x 130 cm, 2006. La construcción de esta pintura fue basándome en fotografía de mi archivo y esquemas de anatomía. Fragmentaba las imágenes y las unía en el proceso pictórico.
- Figura 4** Pieza realizada en el 2007, donde comienzo a experimentar con la fragmentación en el grabado.
- Figura 5** Espacio No.1, xilografía e hilo sobre tela, 300 cm x 300 cm x 300 cm, 2007. El principal interés de esta instalación era romper con el sentido académico del grabado y trabajar en las fronteras de la gráfica y la escultura.
- Figura 6** Archivo, recorrido de la alegría, dibujo digital, collage, medidas variables, 2012. Parte del archivo donde se generan imágenes que interpretan la información obtenida de las entrevistas.
- Figura 7** Miedo, resina y grava, medidas variables, 2013. Instalación que busca recrear el espacio emocional del miedo. La base para su realización fue el archivo, el proceso y las estrategias apropiación, fragmentación y alegoría.
- Figura 8** Esquema que muestra el desarrollo de mi producción artística en sus 5 etapas y sus diferentes elementos. En la tercera etapa, la comunicación entre los elementos es resaltada pues comienza una relación que permite su interacción. Para la cuarta etapa, los elementos se definen y la comunicación entre ellos es fundamental. En la última etapa, la comunicación entre elementos y todo en conjunto define el funcionamiento y metodología de trabajo.
- Figura 9** Esquema del cuerpo humano donde están identificados tres momentos fundamentales: 1 Biológico racional, en la parte superior; 2. Contenido profundo del ser, sección inferior, y 3 Experiencia vivencial parte central del esquema.

- Figura 10** Mapa conceptual que muestra la relación y desarrollo entre el cuerpo humano y el Acto biológico y el Acto vivencial.
- Figura 11** Mapa conceptual que muestra el desarrollo del acto biológico, acto vivencial, acto existencial y ritual personal como un espacio simbólico de transformación.
- Figura 12** Mapa conceptual que muestra el ciclo del acto biológico, acto vivencial, acto existencial y acto ritual como el detonante del proceso creativo y su definición como Efecto espejo.
- Figura 13** Mapa conceptual que muestra el proceso completo del Arte vivencial.
- Figura 14** Esquema que muestra la diversidad de rutas en un proceso creativo dinámico.
- Figura 15** Dibujo que describe el Efecto espejo, el número 1 se refiere a la etapa Afuera, el número 2 se refiere a la etapa Adentro y la parte central marcada con el número 3 es el Detonador. Los elementos en amarillo son una serie de tubos que comunican con el exterior, llevando y trayendo contenidos conscientes e inconscientes. La información de manera previa cruza por el centro de las etapas Adentro y Afuera para procesarse en el Detonador, lo que permite entablar un diálogo constante entre el afuera y el adentro.
- Figura 16** La etapa Afuera indica cómo los elementos externos, representados por un rectángulo con línea punteada, ingresan como información para circular a la parte central. Lo anterior permite interiorizar la información y regresarla al exterior de manera distinta. Una de las principales funciones de Afuera es mezclar los datos exteriores con la contextualización interior.
- Figura 17** El dibujo muestra cómo ingresa la información desde la primera etapa, y baja para tener contacto con los contenidos inconscientes. La información sube a la parte media para iniciar el proceso de interacción entre contenidos conscientes e inconscientes. Esta actividad se repite las ocasiones que sea necesario.
- Figura 18** La parte central indica un movimiento constante de la información para su integración. Posteriormente se comunica con el cuerpo humano para activarlo y llegar al resultado.
- Figura 19** El dibujo muestra en la parte central unos tubos comunicantes que pasan yuxtaponiéndose por diversos planos entre el interior y el exterior.
- Figura 20** Se muestra la forma de comunicación entre los diversos planos existenciales y cómo atraviesa al ser humano para propiciar una existencia completa. Lo anterior propone un sujeto activo en su existencia.
- Figura 21** Se muestra un esquema donde las formas de comunicación se hacen más amplias y las pieles o fronteras buscan la entrada y salida de información que impacte en el cuerpo humano.

Figura 22 La línea punteada representa un espacio flexible que permite cambios constantes en su forma y contenido.

Figura 23 Plano MAC 1. Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se observan por código de color los 3 núcleos museográficos y las mamparas que dividen en ocho espacios.

Figura 24 Plano MAC 3

Figura 25 Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se observan por código de color los 3 núcleos museográficos y las mamparas que divide el espacio en cuatro partes.

Figura 26 Guion museográfico, Cuerpo conceptual, primera pieza

Figura 27 Guion museográfico, Cuerpo conceptual, segunda pieza

Figura 28 Guion museográfico, Cuerpo conceptual, tercera pieza

Figura 29 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, cuarta pieza

Figura 30 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, quinta pieza

Figura 31 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, sexta pieza

Figura 32 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, séptima pieza

Figura 33 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, octava pieza

Figura 34 Guion museográfico, Cuerpo simbólico, novena pieza

Figura 35 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima pieza

Figura 36 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima primera pieza

Figura 37 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima segunda pieza

Figura 38 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima tercera pieza

Figura 39 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima cuarta pieza

Figura 40 Guion museográfico, Cuerpo como experiencia, décima quinta pieza

Figura 41 Plano de la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. Se muestra la disposición de los 3 núcleos museográficos y la ubicación de las quince piezas que componen la muestra.

Figura 42 Fotografía que muestra la ubicación del vinil con el texto fragmentado.

Figura 43 Acercamiento al vinil donde se muestra cómo se fragmenta y coloca cada palabra.

Figura 44 Texto fragmentado de la conclusión del libro Bosquejo de una teoría de las emociones. Este archivo fue el que se imprimió sobre vinil blanco para colocarse en a la entrada del Museo de Arte Contemporáneo.

- Figura 45** Imagen frontal de las 90 hojas de papel de algodón con los fragmentos del texto El existencialismo es un humanismo. A un lado, el libro completamente tachado en su contenido.
- Figura 46** Acercamiento que muestra la fragmentación de las páginas del libro.
- Figura 47** Acercamiento donde se muestra la fragmentación del texto y su ubicación simulando la estructura original.
- Figura 48** Acercamiento al libro mostrando la intervención con plumón negro.
- Figura 49** Vista general de las 20 telas suspendidas del techo
- Figura 50** Imagen que muestra algunos de los manuscritos de Jean Paul Sartre que componen el archivo.
- Figura 51** Parte de los grafismos extraídos de los manuscritos de Jean Paul Sartre.
- Figura 52** Fotografía que muestra la ubicación de los impresos con las formas orgánicas de color negro.
- Figura 53** Acercamiento a los dos tipos de papeles y tamaños.
- Figura 54** Imagen que muestra el proceso de ubicación corporal de las emociones según la información arrojada por las entrevistas, y la obtención de formas irregulares de color negro en las diferentes partes del cuerpo. Dichas formas representan la localización corporal emocional.
- Figura 55** Dibujos vectoriales que representan los recorridos emocionales. Para su realización, se utiliza un esquema anatómico del cuerpo humano y se le sobrepone un papel semitransparente, donde se dibuja el recorrido emocional según las entrevistas
- Figura 56** Disposición museográfica las figuras de acrílico negro, uno de los objetivos era invadir el espacio y generar una nueva sensación en el lugar.
- Figura 57** Disposición museográfica las figuras de tela color gris.
- Figura 58** Al fondo de la fotografía se puede ver la ubicación de la proyección en la sala del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí.
- Figura 59** Primera imagen de la animación corresponde a las líneas de expresión cercanas a la boca.
- Figura 60** Segunda imagen de la animación corresponde a la línea superior de la boca.
- Figura 61** Tercera imagen de la animación corresponde a las líneas alrededor del ojo izquierdo del entrevistado.
- Figura 62** Cuarta imagen de la animación, corresponde a las líneas alrededor del ojo izquierdo del entrevistado.

- Figura 63** Doce de los veintidós collages que muestran la fragmentación de diversos rostros
- Figura 64** Fotomontaje donde se muestra la fragmentación de la imagen y su interacción con el texto.
- Figura 65** Registro fotográfico del performance donde rompo 200 objetos de barro contra los muros del museo.
- Figura 66** Registro fotográfico del performance donde estrello doscientos objetos de barro contra los muros del museo.
- Figura 67** Huellas en los muros del museo donde se ve el impacto de los objetos de barro
- Figura 68** Fragmento de barro incrustado en la pared
- Figura 69** Presentación final de la sala con el resultado del performance
- Figura 70** Ubicación de la mesa negra con las 30 figuras de barro blanco
- Figura 71** Acercamiento a las figuras de barro blanco
- Figura 72** Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate
- Figura 73** Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. El primer archivo es el que se gira para propiciar una imagen distinta y dialogar con el plano en negro. Hace referencia a lo que se ve (consiente) y a lo que está oculto (inconsciente)
- Figura 74** Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. Cada cuadro de vinil es independiente propiciando en mayor medida la idea de secuencia.
- Figura 75** Detalles de la décima cuarta pieza de los dos viniles en blanco con los dibujos en negro.
- Figura 76** Dibujo vectorial que se imprime para obtener la impresión en vinil mate. Cada cuadro de vinil es independiente propiciando en mayor medida la idea de secuencia.
- Figura 77** Esquema del Efecto espejo que muestra la interacción de las estrategias y los modos de producción.
- Figura 78** En este esquema del primer núcleo museográfico Cuerpo conceptual se describe el proceso racional con flechas continuas y en negro, y el proceso intuitivo consiente con flechas discontinuas y en grises.
- Figura 79** Esquema del segundo núcleo museográfico Cuerpo simbólico se describe el proceso circular y sus dos ciclos
- Figura 80** Esquema del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia donde se describe el proceso circular. El proceder racional, que corresponde a la bitácora y al archivo, se describe con una flecha continua y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con una flecha punteada.

Figura 81 Esquema de la primera pieza del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia donde se describe el proceso para realizar la acción ritual que lleva a la escultura energética efímera. El proceder racional, y que corresponde a la bitácora y al archivo se describe con una flecha continua, y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con flecha punteada, precisando el punto medio de las estrategias como lo principal

Figura 82 Esquema de la segunda pieza del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia donde se describe el proceso para realizar el armado de los objetos que se muestran en la instalación. El proceder racional, y que corresponde a la bitácora y al archivo, se describe con una flecha continua y el proceder intuitivo, que se da desde la deriva, se describe con flecha punteada precisando el punto medio de las estrategias como lo principal

Figura 83 Esquema se sobreponen el proceder de las dos piezas del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia

Figura 84 Esquema se sobreponen el proceder de las dos piezas del tercer núcleo museográfico Cuerpo como experiencia y el esquema de proceso creativo Efecto espejo con el fin de verificar su coincidencia

FUENTES DE CONSULTA

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

ADEAS Dawn, Fotomontaje, Barcelona, Gustavo Gili, 2002

ANDIÓN Gamboa Eduardo (Coordinador), *Dispositivos en tránsito, Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*, México, Centro Nacional de las artes, 2014

ARRIVÉ Michel, *Lingüística y psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 2014

BARRIOS José Luis, *Símbolos, fantasmas y afectos, 6 variaciones de la mirada sobre el arte en México*, México, Casa Vecina, 2007

BENÍTEZ Dueñas Issa (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, Disolvencias (1960-2000)*, México, CONACULTA, 2004

BERNÁNDEZ Carmen, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea, 2003

BOURDIEU Pierre, *Un arte medio*, Barcelona Gustavo Gili, 2003

BRETON André, *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI Editores, 2004

BUCHLOH Benjamín H.D., (Compilador) *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, CONACULTA, 2005

CANDELA Iria, *Contraposiciones, Arte contemporáneo en Latinoamérica*, Madrid, Alianza forma, 2012

CARRIÓN Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, México, CONACULTA, 2012

CHAPARRO Dulce María de Alvarado, *Performance en México 28 testimonios 1995-2000*, México,

CONACULTA, Ediciones 17, 2015

CÍSCAR Casabán Consuelo, Josep Beuys Múltiples, Madrid, Institut Valencià D'Art Modern, 2008

CORBERA Enric y Rafael Marañón, *Tratado de biodescodificación*, México, Índigo, 2011

CRUZVILLEGAS Abraham et al., Autoconstrucción, México, Fundación Jumex, 2009

DAVIS Flora, *La comunicación no verbal*, México, Alianza Editorial, 1994

DEBROISE Oliver, *La era de la discrepancia*, México, UNAM, 2007

DELEUZE Giles, *¿Qué es un dispositivo?*, Gedisa Editorial, 1990, PDF

DE BLAS Ortega Mariano, *El cuerpo en el arte como noción social y de fragmento*, Universidad Complutense de Madrid, PDF

DE CERTEAU Michel, *La invención de lo cotidiano, 2. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, Universidad Iberoamericana, 2010.

EHRENBERG Felipe, *Manchuria visión periférica*, Singapur, Editorial Diamantina, 2007

FOUCAULT Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, PDF

GARCÍA Canclini Néstor, *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*, México, Katz, 2011

GONZÁLEZ García Ángel, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Ediciones Istmo, 2003

GUASCH Anna María, *Arte y Archivo 1920-2010, Genealogías, Tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2013.

GUASCH Anna María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno, Textos de exposiciones, 1980-*

1995, Madrid, Akal/Arte contemporáneo, 2000

HENARO Sol, *Melquiades Herrera*, México, Alias, 2014

HUNTER Sam, Robert Rauschenberg, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1999.

JACOBSON Karen, Abraham Cruzvillegas Autoconstrucción, México, Fundación Jumex, 2009

JUNG Carl G., *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Luis de Caralt Editor, 2002

JODOROWSKY Alejandro, *Psicomagia*, México, Grijalbo, 2004

KAPROW Allan, Ensayo sin título y otros happenings, México, Tumbona ediciones, 2013

KRAUSS Rosalind, *La escultura en el campo expandido*, Madrid, Akal, 2002

LÓPEZ del Rincón Daniel, Bioarte, Arte y vida en la era de la biotecnología, Madrid, Akal, 2015

MARCHÁN Fiz Simón, *Del arte de objeto al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2012

MARINA José Antonio, Teoría de la inteligencia creadora, Madrid, Anagrama, 2014

MARZONA Daniel, Arte Minimalista, Berlin, Taschen, 2004

MATURANA Humberto Maturana, *Emociones y lenguaje, en educación política*, Saez Editor, 1988, PDF

MEJÍA Iván R., *El cuerpo posthumano, en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM, FAD, 2014

MILLER R. William, *La entrevista motivacional, Ayudar a las personas a cambiar*, Madrid, Phaidos, 2015

MORALES E. Guadalupe, *La psicología de las emociones, La expresión facial como revelación de la emoción y el pensamiento*, México, Trillas, 2012

OROZCO Gabriel, *Material escrita*, México, Ediciones Era, 2015

OSBORNE Peter, *Arte conceptual*, China, Phaidon, 2011

PERINOLA Mario, *Los situacionistas, Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid, Ediciones Acuarela y Machado, 2010

RECKITT Helena, *Arte y feminismo*, Hong Kong, Phaidon, 2005

SARTRE Jena Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Ediciones Huasca, 1972

SARTRE Jena Paul, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, Alianza Editorial, 2015

SCHIMMEL Paul (compilador), *Campos de acción: entre el performance y el objeto 1949-1979*, México, Alias, 2012

WALLIS Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001

WARR Tracey, Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006

WILLIAM R. Miller, *La entrevista motivacional, ayudar a las personas a cambiar*, Madrid, Phaidos, 2015, pdf

CATÁLOGOS

BARRIOS José Luis, Alesha Mercado, *El derrumbe de la estatua, Hacia una crítica del arte público (1952-2014)*, México, Museo Universitario de arte contemporáneo MUAC, 2014

CONTRERAS Jorge, Annette Messenger, México, Museo de arte contemporáneo de Monterrey, Museo Amparo Puebla, 2010

DE LA GARZA Magnolia, Carlos Amoraes Germinal, Bélgica, CONACULTA, INBA, 2003

EDER Rita, *Desafío a la estabilidad*, España, UNAM, 2014.

GARCÍA Canclini Néstor, León Ferrari, Obras/Works 1976-2008, México INBA, 2008

HENARO Sol, No Grupo, Un zangoloteo al corsé artístico, México, Museo de Arte, Moderno, INBA, 2011

HENARO Sol, López Miguel A., Pulso alterado, México, Museo Universitario de arte contemporáneo, MUAC, 2013

HERZOG Hans-Michel, Dark Mirror, Berlin, Daros, Hatje Cantz, 2007

MEDINA Cuauhtémoc, Obstruir, destruir, ocultar, Enrique Jêzik, México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM, 2011

MILLER William R., La entrevista motivacional, Ayudar a las personas a cambiar, Madrid, Phaidos, 2015

Mc COLLUM Allan, *That world Matt Mullican / Ese mundo*, México, INBA, Museo Tamayo, 2013

HEMEROGRAFÍA

CARRASCO Venegas César Augusto, MODALIDADES DE TRATAMIENTO. La práctica de la Terapia Cognitivo conductual: Una guía para su aplicación. CEAA Anuario de investigación de adicciones. Vol. 9 No. 1 Diciembre 2008. PDF

FINOL José Enrique, "El cuerpo como signo", Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento, No. 1 (enero-abril 2009), PDF

SCRIBANO Adrián, Sociología de los cuerpos/emociones, Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, Vol. 4, Núm. 10, Argentina, 2013, PDF

WALDENFELS Bernhard, El sitio corporal de los sentimientos, Signos filosóficos, vol. VIII, no. 15, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México. Red de revistas de América Latina, El Caribe, España y Portugal. Sistema de información Científica. PDF

FUENTES DE INTERNET

<https://rosasenazul.wordpress.com/2007/03/14/wallas-pensamiento-creativo/> octubre/2014

http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/84_179-188.pdf, enero/2015

<http://filosofia.about.com/od/Pensamiento-Y-Evolucion/a/Jacques-Derrida-Y-La-Deconstruccion.htm>
febrero/2015

<http://www.interiorgrafico.com/edicion/decima-edicion-diciembre-2010/reflexion-en-torno-al-proceso-de-creacion-la-creatividad-y-el-artista-contemporaneo-en-la-cultura-masiva>. Octubre/2015

http://www.edukanda.es/mediatecaweb/data/zip/1088/page_07.htm octubre/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=5zyTY6MoXxs> consultado mayo 2016

<http://elpsicoanalistalector.blogspot.mx/2010/09/gilles-deleuze-que-es-un-dispositivo.html>,
septiembre/2015

http://www.tendencias21.net/neurociencias/Sobre-creatividad_a13.html , Conferencia agosto/2015

http://www.edukanda.es/mediatecaweb/data/zip/1088/page_07.htm abril/2016

<http://132.248.9.34/hevila/Anuariodeinvestigacionenadicciones/2008/vol9/no1/9.pdf> abril/2016

<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1367/4.SAPIR.pdf?sequence=5> , noviembre/2014

<http://www.williamrmiller.net/>, abril 2016

http://static0.planetadelibros.com/libros_contenido_extra/31/30319_La_entrevista_motivacional.pdf,
agosto 2015

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/21_iv_jul_2009/casa_del_tiempo_eIV_num21_15_21.pdf
pdf Enero 2018