UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

UN CÍRCULO DE MATERIA:
DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LIC. SOL DE MARÍA XIMENA ZAMORA CORONA

DIRECTOR DE TESIS
DR. FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA (FAD)

SINODALES
DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA (FAD)
MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDEZ (FAD)
DR. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN (FAD)
DRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2019

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

UN CÍRCULO DE MATERIA

SOL DE MARÍA ZAMORA CORONA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

CAPÍTULO 1. 0-0-0
Hacer un enroque: devenires entre pensamiento teórico y práctica artística 15

1.1 La praxis artística 17

1.2 La crisis en la teoría estética 19

1.3 Reconstruir la teoría a partir de la práctica artística 20

1.4 Pensar el tiempo: ser un artista contemporáneo 22

1.5 Marco conceptual: devenires 26

1.5.1 Un punto de partida fenomenológico 27

1.5.2 Intuición y verdad 30

1.5.3 Heidegger: *El Origen de la obra de arte* 31

CAPÍTULO 2.
Estudios de caso: Ian Wilson y Joseph Beuys 35

2.1 Ian Wilson: el lenguaje como objeto.
Los inicios del arte dialógico y la desmaterialización plena de la escultura 37

2.1.1 *Untitled* 37

2.1.2 *Chalk circle* (1968) 38

2.1.3 Dialéctica y mayéutica socrática 38

2.1.4 *Discussions* (1969 - en curso) 40

2.1.5 Catálogos y libros de artista de Wilson 42

2.1.6 Estudios sobre la obra de Wilson 46

2.2 Joseph Beuys: Modos de ser y transformaciones ····· 48
2.2.1 Pensamiento, lenguaje y escultura: R*inggespräche* ····· 49
2.2.2 Sonido ····· 51

CAPÍTULO 3.
Propuesta artística. Un círculo de materia: Hacia el delta del río de las cosas ····· 53
3.1 Horizontes de posibilidad abiertos por Beuys y Wilson ····· 55
3.1.1 Vida y muerte de las obras ····· 55
3.1.2 Ideas sonoras y artísticas: ontologías posibles. ····· 57
3.2 Posicionamiento artístico ····· 58
3.3 Bitácoras de trabajo y libros de artista ····· 60
3.4 Diálogos y especulaciones ····· 63
3.4.1 Diálogos ····· 63
3.4.2 Especulaciones ····· 68
3.5 Cosas ····· 72
3.5.1 Serie *Esculpir la vida* ····· 72
3.5.2 Serie *Devenir árbol, devenir tiempo, devenir río* ····· 76
3.5.3 Serie *Las cosas que recuerdan* ····· *80*
3.5.4 Serie *Las Cosas para vivir el ocaso* ····· 84
3.5.5 Escultura sonora ····· 86
3.5.6 Serie *Las cosas que hablan y escuchan* ····· 92
CONCLUSIONES ····· 98
BIBLIOGRAFÍA ····· 102
ÍNDICE DE IMÁGENES ····· 105

La profundidad se oculta en la superficie[1]

[1] Deleuze en *Lógica del sentido* escribiría sobre la admiración de Nietzsche por las profundidades, por los abismos. A Nietzsche las profundidades encajonadas le parecen la verdadera orientación de la filosofía, el descubrimiento presocrático a recuperar en una filosofía del porvenir, con todas las fuerzas de una vida que es también un pensamiento, o de un lenguaje que es también un cuerpo. Para Nietzsche, detrás de toda caverna, hay otra más profunda, debe haber otra más profunda, un mundo más vasto, más extraño, más rico bajo la superficie, era posible un abismo bajo todo fondo, más allá de todo fondo. Sin embargo, personalmente Deleuze se decantaría por una filosofía estoica, localizada topológicamente en la superficie, donde se encuentran también los incorporales, donde ya no hay profundidad ni altura sino acontecimiento.

INTRODUCCIÓN

Me investigué a mí mismo

Heráclito

A través de esta investigación me he propuesto ahondar, ir hacia adentro, escarbar en las posibilidades de la escultura en el campo expandido como una actividad productora no sólo de obra artística sino de pensamiento, de actividad intelectual. Si bien es inherente a la escultura contemporánea el trabajo con materia y conceptos, el objetivo de este texto y las obras que lo acompañan es adentrarse teórica y prácticamente en todas las derivas y cruces posibles de la escultura y el pensamiento, con asombro y arrojo. Se trata de transitar por la especulación más libre, partiendo de las formas más desmaterializadoras de la escultura hasta su posterior reconstitución en materia, lenguaje y sonido. En una palabra: navegar.

En cuanto a la tarea de investigar, ésta no es sólo una labor académica sino filosófica, que nos atraviesa. Resuenan en este momento las palabras de Heráclito: en virtud del conocer y el crear, uno se investiga a sí mismo en los momentos de estudio y a lo largo de la vida, intenta lograr la comprensión de sí como principio ontológico y ético, buscando sus propias costas, sus propios límites, ahogándose en sus aguas, intentando así agotar todo aquello que exploramos. Sin embargo, y a pesar de que nosotros somos seres finitos, esa búsqueda es infructuosa pues estos lindes son profundísimos, nunca se cava lo suficientemente a fondo para llegar a ellos. Somos un fuego vivo, como un logos vivo y una sensibilidad que quema, nos exploramos, nos recorremos, pero nadie puede entenderse a sí mismo por completo de la misma forma en la que no podemos agotar ningún tema de investigación. Simplemente nos aproximamos a lo insondable.

Desde esta perspectiva, *Un círculo de materia: diálogos entre escultura contemporánea y pensamiento* es un trabajo de creación e investigación teórica que sin agotar las posibilidades de su tema, se ha propuesto explorar tres puntos concretos:

a. De qué forma se puede construir la relación entre teoría y práctica artística para que se constituyan como una praxis producto del tejido entre ambos quehaceres.

b. De qué manera la práctica de la escultura en el campo expandido es creadora de pensamiento y de actividad intelectual.

c. La expresión concreta de este tejido, es decir, la transformación de mis procesos de creación y reflexión, la escritura de textos y la producción de obras.

Para llevar a cabo esta tarea, me he apoyado de la filosofía como disciplina transversal. Esta es una práctica vital y creadora que va trenzando a través de su labor conceptual no sólo los asuntos relacionados al conocer, sino las experiencias que van constituyendo la totalidad de nuestra existencia. Filosofía es la duda en todas sus expresiones: en el cómo conocemos, el porqué de la existencia, en la pregunta sobre el cómo vivir, sobre el Ser, la experiencia estética, las relaciones con todas las manifestaciones de la vida, etc., todas son formulaciones teóricas que nos ayudan a darles forma a nuestras preguntas. Este dudar está presente primeramente en la labor del filósofo, pero también ha atravesado otras sensibilidades que comparten la misma forma de estar en el mundo, como la del notable poeta Fernando Pessoa. Pessoa se reconoció a sí mismo como un poeta animado por la filosofía (Pessoa 1986, 81), esto es, que encontraba en ella la vida en virtud de lo cual observaba y escribía la poesía del mundo. Asimismo, en una de sus cartas, Pessoa reconocía como parte de sí el espíritu de hesitación (Pessoa 1999, 192), una suerte de componente ontológico de eterna oscilación e incertidumbre que habitaba su alma poética.

Por mi parte, el leer y reflexionar siempre ha estado presente con fuerza en mi práctica, pues invariablemente acompañé la producción de mis obras de un texto personal sobre los conceptos e ideas que en ellas se ponían en juego. Sin embargo, el cruce de mi práctica artística con la filosofía surgió plenamente y en un primer momento como producto de mi necesidad de realizar un trabajo conceptual más depurado y sólido. Pero también me acerqué a la filosofía pues intuía que compartía algo con la escultura, más allá de la labor de conceptualización común a todas las disciplinas artísticas. Creo que eso que comparten sobrepasa toda estrategia de producción, todo fin práctico: ambos quehaceres van hacia dentro. Quien haya pasado largas horas en la talla en piedra o madera, o en el trabajo en metal, plástico o la construcción de espacios podrá dar testimonio de ello: los procesos de la escultura suelen ser largos, y por ende, una invitación a la reflexión sobre cuestiones formales y vitales.

Considero que de alguna forma escultura y filosofía realizan en un punto la misma labor, que es la de otorgar profundidad. Con ello no quiero decir que, bajo esta manera de entender la labor escultórica, se deje de lado soluciones filimétricas y planimetrícas, sino que por el contrario, aún trabajando con estas formas no volumétricas o bien con otros fenómenos de la materia como el sonido, entendido este como

vibraciones que van desplazando el aire, la escultura contemporánea otorga profundidad en un sentido conceptual, es decir, de ahondar en el concepto a través de su solución artística, labor que tiene a su vez una contraparte en el mundo de la materia. Asimismo, la filosofía tendría que ver con producir e investigar intelectualmente esa hondura.

Asimismo, es preciso señalar que el encuentro con la filosofía implica una postura epistemológica, pues no sólo trata de desarrollar y poner en práctica el análisis y la investigación, sino de engarzar la producción artística con la producción de conocimiento. Es decir, esto ha implicado la inscripción de este trabajo en la perspectiva de la investigación artística.

Por ello, encuentro en el decir de Deleuze sobre profundidad y superficie un punto de encuentro entre ambas formas de dar profundidad, pues dicha formulación expresa una labor intelectual pensada en términos de la materia y que por lo tanto podemos con naturalidad poner en diálogo con la escultura. En este sentido es en el que decimos que escultura y filosofía otorgan profundidad, pues ambos escarban a su modo, ya sea en un sentido intelectual o de la materia, problematizan, van hacia adentro, hacen preguntas y la superficie sería el resultado de la solución o el reposo de estas tensiones, así como una escultura es resultado de la materia que se ha dejado y también de la que se quitó. *La profundidad se oculta en la superficie* porque precisamente en ella se ha quitado materia y dejado otra, y en el camino, en el proceso, uno se ha dado forma a sí mismo un poco también.

No es de extrañar entonces que escultura y filosofía se encuentren en más de un sentido. En torno a la naturaleza de dicho encuentro, traigo a cuenta las palabras de Joseph Beuys respecto al arte y las matemáticas, el cual define en una de sus conversaciones con Clara Bondemann Ritter durante Documenta V, recopiladas en su libro *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*: “Se puede proceder artísticamente en matemáticas, porque las matemáticas trabajan con formas. Usted ha citado antes a Mondrian. La matemáticas consisten únicamente en formas y los números son también formas y proporciones” (Bodenmann-Ritter 2005, 72). Se trata pues, de proceder artísticamente respecto a lo filosofía.

Asimismo, ambas disciplinas comparten una labor entrañable y de gran potencia artística: crean mundo. La una de forma fáctica al dar existencia física real a los objetos, la otra

a través de su labor intelectual de creación de conceptos e ideas. En ese sentido, reflexión y creación se abrieron ante mí como dos caras de un mismo quehacer. Creo firmemente que se puede pensar y crear en un solo momento, si acaso necesitamos las coordenadas de creación e investigación precisas para ello. Aproximarme a ellas es mi labor artística e intelectual. Considero que este enfoque atiende un importante problema en la producción artística: el distanciamiento entre teoría y práctica y la falta de procesos y estrategias concretas que desarrollen por igual ambos flancos como distintas valencias de la creación.

Es preciso apuntar que bajo esta perspectiva, el trabajo de reflexión es la materia misma de las obras que componen esta investigación, donde se ha buscado lograr que reflexión y obras se tejan en el momento preciso de su creación, en oposición a la idea tradicional de trabajar con un concepto pre-pensado que antecede a la realización material. Es preciso decir que en este punto, mis procesos creativos se han enriquecido enormemente con el acercamiento a la música y los infinitos territorios de la experimentación sonora, en concreto a la experiencia de la improvisación. Debo confesar que ese encuentro ha sido completamente inesperado. Sin haber recibido ninguna educación musical previa, he descubierto la experiencia del sonido y la música. Pero sobretodo, he aprendido a confiar en el oído como confiamos nuestra vida a la vista, apreciar su dimensión ontológica y su contundencia: la música entra por la caracola del oído y nos traspasa como un relámpago, nos habla del sentido de un instante.

En lo que respecta al marco teórico, se ha realizado el estudio de textos filosóficos, partiendo de la tradición fenomenológica hacia desarrollos más contemporáneos de la ontología, la filosofía del arte, así como el análisis de obras concretas. En ese sentido, es una tesis que se preocupa por rescatar el gesto fenomenológico fundamental y llevarlo a la creación artística: mirar el objeto ingenuamente, acercarse a él para conocerlo. En el camino me he encontrado con las siguientes preguntas: ¿Es posible que la escultura, en su sentido de campo expandido, tome procesos propios de la reflexión filosófica para nutrir sus propios procesos de creación? Asimismo, ¿Es posible entender a la filosofía como un acto de creación, que puede expresarse en piezas concretas de escultura e instalación? Dichas cuestiones han atravesado tanto el trabajo con los textos como la producción de obra.

Así, mi investigación está dividida en tres capítulos. En el primero, desarrollaré el marco en el que se circunscribe el problema haciendo referencia a puntos como el enfoque fenomenológico que ya se ha traído a cuenta, la crisis de la estética, la reconstrucción de ésta desde la práctica artística. En el segundo capítulo, analizaré dos casos de estudio donde considero que se expresa esta relación íntima entre producción de pensamiento y producción artística, el uno y el otro abordados desde puntos distintos pero que se encuentran en algún momento. El primero es el del artista sudafricano Ian Wilson (Durban, Sudáfrica, 1940), quien encarna el paradigma del escultor que después de una producción constante de objetos produce su última pieza matérica, *Chalk Circle* (1968), un dibujo de un círculo de tiza en el suelo para centrarse en la realización de debates y charlas como producción artística y escultórica. En el mismo sentido, encuentro en Joseph Beuys (Krefeld, Alemania, 1921), un artista que practica ampliamente el quehacer dialógico, expresado, entre otros momentos, en sus *Círculos de discusión* o *Ringgenspräche* en los cuales los participantes, artistas o espectadores se reunían cada viernes en la Academia de Artes de Dusseldorf para hablar. Se suma a ello los intercambios, conversaciones y debates realizados durante Documenta 5 (1972), reunidos en el libro citado anteriormente, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, surgido a partir de las grabaciones de algunos de los encuentros sostenidos por Beuys. Asimismo, hago notar que han quedado como objetos testigos de sus debates llevados a cabo en el Tate Modern y la WhiteChapel Gallery en Londres los pizarrones donde escribía y dibujaba sus conceptos, una suerte de materialidad que registra ese pensar. Sin embargo, si bien Beuys trabaja el diálogo, nunca deja de lado la producción material, pues cada una de sus obras, la idea, el dibujo, la escritura, el sonido, el objeto físico son distintas formas de materialización.

De esta forma, el estudio de la obra de los dos artistas mencionados, mismos que se encuentran en el núcleo del arte conceptual, me han ayudado a construir una postura artística en la que los objetos producidos serán los que detonen la reflexión, desarrollo expuesto en el tercer capítulo de esta investigación. En él, ahondaré en mi propuesta de producción: la de *El delta del río de las cosas,* esto es, producir un caudal de objetos, conversaciones y escritos que me permiten esta labor intelectual y en los espectadores, que den paso al pensamiento porque estos mismos son cosas, es decir, entes en un sentido amplio que están en el mundo. En

virtud de esta investigación inscribo a estas cosas en la labor de permitir el diálogo, la reflexión, el sentir y el pensar, con la intención de interpelar al pensamiento del artista y el espectador. Nos llevan y nos hacen una pregunta sobre el devenir, la vida, la muerte y la naturaleza, cuestiones que considero mis temas más recurrentes; cosas inscritas en el cada vez más amplio campo de la escultura expandida.

Finalmente, como metodología para la escritura y producción de este trabajo, es pertinente precisar que la relación que busqué establecer entre teoría y práctica fue una íntima, donde los quehaceres se dieran de forma simultánea, esto es, busqué que el estudio teórico y producción artística se tejieran de la forma más cercana posible, sin enajenarse el uno del otro, siguiendo la consigna de la praxis. Mi interés estuvo en lograr que el resultado no fuera una fundamentación conceptual traducida en términos de producción artística, sino muy por el contrario, un diálogo entre el círculo que remite a los encuentros filosóficos de Wilson, con la materia, en su sentido más amplio, trabajada por Beuys. De ahí que haya surgido ante mí *Un círculo de materia.*

O - O - O

CAPÍTULO 1

HACER UN ENROQUE: DEVENIRES ENTRE PENSAMIENTO TEÓRICO Y PRÁCTICA ARTÍSTICA

Para construir la propuesta teórica y artística nos es preciso, en un primer momento, traer a cuenta el horizonte abierto por Duchamp, el primer gran ajedrecista del arte, sobre la posibilidad del arte de apropiarse de cualquier disciplina para ampliar sus problemas, acciones y desarrollos. Asimismo, de Marx tomaré la noción de praxis para nombrar este movimiento puesto anteriormente en clave ajedrecística. Después, expondré los aspectos de la relación entre práctica artística y teoría más importantes dentro de la crítica realizada a la estética por el francés Jean-Marie Schaffer en su libro *Adiós a la estética*.

A partir de esa base crítica, recuperaré algunos conceptos y enfoques trabajados por Edmund Husserl, Martin Heidegger, Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como desarrollos posteriores de la ontología contemporánea, para trazar una perspectiva en la que puedan trabajar conjuntamente teoría y práctica, a partir de la libre especulación. En este punto, quehacer artístico y reflexión teórica se abrirán como valencias de un mismo acto de creación.

1.1 La praxis artística

Desde los discursos del arte, ya Duchamp había abierto un horizonte nuevo de posibilidad para las artes visuales, en el cual el artista contemporáneo puede apropiarse de una disciplina (en su caso, el ajedrez mismo, y en el caso de este proyecto, la filosofía en su quehacer más íntimo, la reflexión) y resignificarla como práctica artística para enriquecer tanto los discursos como las soluciones de las artes visuales contemporáneas[2]. Es decir, es posible hacer un enroque entre disciplinas. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas se convierten en un amplio *momentum* de creación: son un lance (en su sentido de jugada decisiva, momento crítico) que apuesta por la producción efectiva de obra iniciando dicha labor desde el trazo creador de sus propias coordenadas teóricas. En el caso de mi investigación, busco que esta labor creadora se inicie dislocando el discurso que divide teoría y práctica, y considerando a la filosofía misma, y en especial en sus ramas de filosofía del arte, teoría del arte y estética no como fuentes de justificaciones teóricas de

[2] "No todos los artistas son jugadores de Ajedrez, pero todos los jugadores de Ajedrez son artistas". Duchamp, quien se identificaba en el ajedrez con el caballo, pasó toda su vida construyendo un jaque al arte: el *ready made*.

mi producción artística o productoras de juicios de valor sobre el arte, sino como verdaderas prácticas creativas, vivas, poderosas y creadoras de mundo, y cuyos hilos son susceptibles de ser tejidos con la producción artística del área que me atañe, la escultura contemporánea (Krauss 2006, 59).

Como artistas podemos preguntarnos cómo es posible qué la labor teórica se transfigure en un acto de creación y de qué forma puede ésta dejar de ser una actividad no sólo teorética sino verdaderamente artística. Como ya había señalado Marx, poderoso crítico del divorcio entre teoría y práctica: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo" (Marx 2018). El transformar, *verändern,* que en Marx llama a la producción de relaciones sociales que deriven de nuestra voluntad y no de un movimiento histórico ciego, apunta a que ninguna actividad teórica es meramente teorética, de la misma forma en que la práctica no se circunscribe a la mera actividad sin pensamiento. El diagnóstico de Marx a la situación de la filosofía de su tiempo no es menos pertinente en las relaciones entre teoría y producción artística hoy en día. Si respondemos a las señales trazadas por el materialismo histórico, las categorías de estas relaciones pueden ser repensadas y ejecutadas de forma distinta si se lleva a cabo un proceso dialéctico entre ellas. El resultado de esto es la praxis, concepto central en el marxismo, como lo definiría Sánchez Vázquez: "Seguimos pensando que el marxismo es ante todo y originariamente una filosofía de la praxis, no sólo porque brinda la reflexión filosófica de un nuevo objeto, sino especialmente por «cuando de lo que se trata es de transformar el mundo» forma parte como teoría, del proceso mismo de transformación de lo real" (Sánchez Vázquez 1982, 12) . A partir de este análisis, vemos que de lo que se trata es que un sujeto activo se esfuerce por cambiar las relaciones sociales, políticas, epistemológicas, artísticas y de poder que rigen al mundo. La praxis es una apuesta ética, el proyectar nuestra conciencia desde el intelecto hasta la vida misma, dándole fuerza y potencia creadora a nuestra vida en todas sus posibilidades. En ese sentido, los artistas debemos ampliar los horizontes teóricos, redirigiendo la mirada de la logicidad pura hacia la realidad, atravesados por nuestra obra. Por ello, la praxis constituye la jugada de dos movimientos, como el enroque entre el rey y la torre: de lo que va es de mover, en un solo turno, teoría y práctica, jugada cuya notación ajedrecística es O-O cuando se realiza por el flanco del rey y O-O-O cuando se realiza por el flaco de la reina. El objetivo de este proceder es abrir camino no sólo en las relaciones entre ambas, sino, responder a este problema epistemológico, ontológico, ético y estético desde las artes visuales contemporáneas, aplicándolo a la producción específica de un proyecto que se despliegue en el campo de la escultura expandida.

Así, siguiendo a Marx, el punto partida que propongo es la crítica y el desfondamiento de dos conceptos fundamentales en mi investigación y sus alcances: la estética y lo contemporáneo. Tomo dichos conceptos pues considero que un análisis crítico de los

debates actuales en materias teóricas ayudarán a entender los procesos de refundación (o desaparición) en los que se encuentra la actividad teórica para reapropiarla o bien, recuperarla en su desaparición, como actividad artística.

1.2 La crisis en la teoría estética

En torno al estado de la estética contemporánea, es en el marco de las numerosas reflexiones que apuntaban a la renovación de la estética en la Europa de los años noventa, donde el francés Jean-Marie Schaeffer, con su libro *Adiós a la estética,* apuesta como única transformación posible el fin de ésta en tanto disciplina que pretende subordinar la validez de los hechos estéticos y artísticos a la filosofía (Schaeffer 2005, 15-16). Como apunta, este decantamiento por el fin de la estética surge de la toma de conciencia generada en esos mismos debates sobre la irreductibilidad del hecho estético al hecho artístico, materia de la filosofía del arte, y la identificación de la experiencia estética en su dimensión ontológica como verdadero centro de una reflexión posible.

En ambos señalamientos Schaeffer tiene un argumento certero. Por un lado, el hecho artístico pensado desde las categorías generadas por la confrontación con los productos de las artes visuales plantea un evidente problema epistemológico derivado de la propia reducción de todos los fenómenos artísticos (la música, las artes orales, etc.) a los criterios desprendidos de uno sólo, el visual.

Por otro lado, es la experiencia estética en sentido relacional y no el objeto artístico *per se* en tanto dotado de un aura metafísica, como se había estudiado desde la tradición filosófica, lo que produciría la vivencia de lo estético. Ya no se trataría de pensar, como en Kant, en lo bello como el sentimiento que surge de libre juego entre la imaginación y el entendimiento, mismo que es subjetivo en el sentido que tiene que ver con el sujeto y no con el objeto de nuestra sensibilidad, por lo que lo bello en Kant tiene la cualidad de ser una satisfacción desinteresada. Tampoco es como en Hegel, donde la categoría de lo bello desde su forma singular de objeto artístico, producto de las sensaciones y donde se expresa en alto grado la unidad entre idea y forma. Menos aún se apostaría por un abordaje siguiendo a Platón, cuyo punto de partida es el objeto que existe libre y desinteresadamente para sí mismo en un desenlace aporético de lo bello que transita desde su sentido artístico hasta la hedoné.

Por el contrario, el sentido relacional que propone Schaeffer, es una categoría estética que parece tomar -a pesar de lo dicho- prestada del terreno de la producción artística contemporánea de la misma década de los noventa, y que fue teorizada por el francés Nicolás Bourriard primero con su idea del arte relacional y luego llevada al límite con las nociones del radicante como forma de producir pensamiento.

Así, el carácter relacional de la práctica artística se extrapola a las relaciones del sujeto con su mundo, mismo carácter que sería recuperado por Schaeffer y llevado al terreno de la cuestión de cómo hacer teoría.

En Schaeffer la atención será dirigida a las relaciones surgidas entre el espectador y los objetos, de ahí que una misma pieza pueda producir distintas reacciones en unos y en otros. Lo estético pues sería un momento de encuentro entre ambos y lo surgido de este. La labor filosófica desde ese nuevo punto de partida sería pensar dicha experiencia estética olvidando su aspecto normativo, usualmente expresado en criterios concretos de valor de sus propios juicios. Lo estético es la anulación de la distinción entre sujeto y objeto, esa es una experiencia estética.

Es imposible no traer a cuenta en el marco de estas consideraciones a Danto y su idea del fin del arte como un interlocutor importante en el pensamiento de Schaeffer. Ambos realizan una labor de crítica desde el diagnóstico histórico, el uno del arte mismo, el otro de la estética. Ponen de manifiesto la innegable tensión entre teoría y producción artística, expresado en el notorio distanciamiento que se produjo entre la estética y el arte contemporáneo como forma de pensamiento al que no habría que imponerle un discurso interpretativo, como es común en la crítica, sino dialogar con él en las coordenadas de la praxis. El fin del arte y el adiós a la estética son la solución que responde al agotamiento de los mecanismos teóricos y de las soluciones artísticas posibles, pues desde estos abordajes ya no existen más ni los paradigmas desde los que se pensó filosóficamente lo estético ni el espíritu visionario como impulso creador que vivía en artistas como Leonardo (Danto 1995, 3) y que hacía a las narrativas de la tradición de las artes posibles.

1.3 Reconstruir la teoría a partir de la práctica artística

Si tanto obras como discursos se han agotado, ¿qué queda entonces por crearse y formularse? Schaeffer puntualiza su crítica en tres aspectos centrales de la disciplina estética como doctrina canónica: el tratamiento de la cuestión del juicio estético, el estatuto ontológico de las obras de arte y la relación entre la dimensión estética y el terreno artístico (Schaeffer 2005, 15-16).

Desde su perspectiva, los problemas que corresponden a cada uno de estos aspectos, a saber, el afán valorativo, los criterios de una ontología dualista (materia vs. ser, verdad vs. apariencia, etc.) y la reducción de la dimensión estética a lo artístico están todos producidos en buena medida por una intención, epistemológicamente hablando, objetivante.

Desde esa perspectiva, la objetividad, como cualidad que reflejaría propiamente lo que es el objeto artístico, pretende una distinción tajante entre el contenido y la forma que ordena la manera en la cual se presenta dicho contenido. De ahí nacería la formulación de criterios estéticos universales, construidos fuera de un espacio y tiempo determinados, es decir, escapando a cualquier contingencia histórica.

Para Schaeffer, no hay soluciones posibles a estas pretensiones de objetividad, surgidas desde el proyecto epistemológico cartesiano, ni una reconciliación kantiana entre la individualidad subjetiva y la universalidad transcendental (Schaeffer 2005, 17), pues existe

una conceptualización abusiva de la estética respecto a los comportamientos considerados estéticos. Desde mi punto de vista, podemos considerar esta afirmación como cierta siempre y cuando se tomen como blanco de la crítica las categorizaciones estéticas determinantes y absolutas, que efectivamente, existen. Sin embargo, no considero que dichas categorías sean definitorias en el sentido de que sea lo único producido por la visión de la estética, y es por ello que su existir no implicaría la completa disolución de la disciplina.

Asimismo, me parece de suma importancia el reconocimiento de que dicho sentido doctrinario contra el que me opongo, implica la negación de la dimensión del ser humano como ser biológico como lo enuncia Schaffer, lo cual redefiniría temas cruciales en torno a las aptitudes cognitivas humanas, el campo de lo sensible y la percepción, y como desarrollaré más adelante, el estudio de la acústica. De la postura naturalista de Schaeffer en la que el tratamiento de los hechos estéticos no puede limitarse a sólo cuestiones de estricto sentido filosófico, recupero la idea de que la estética debe tomar en cuenta en su labor teorética los aspectos más importantes de las estructuras mentales y las características biológicas del ser humano para agregar a sus formulaciones una complejidad atinente, no cientificista.

Sin embargo, Schaeffer es más radical en sus planteamientos, pues considera que el desconocimiento de esta dimensión biológica de lo humano, el prejuicio epistemológico sobre la imposibilidad de conocer la realidad tal como es - falacia del homúnculo- y la renuencia a producir la reflexión estética desde una posición abiertamente transdisciplinaria, con especial énfasis desde la perspectiva de las ciencias naturales, la antropología y la sociología, ha llevado a la estética a dar cuenta de un problema que no existe en tanto sigue operando a través de categorías casi ficcionales en favor de una teleología: “Aplicado a problemas estéticos, este doble prejuicio ha tenido como resultado que en lugar de comprender un conjunto de hechos empíricos que atañen a una forma particular de relacionarse con el mundo -la relación estética- nos hemos limitado a hacer reinterpretaciones de todo tipo de discursos que comentan esta relación, y más concretamente del que la instrumentalizó para servir a sus propios fines doctrinarios” (Schaeffer 2005, 18). Schaeffer señala que en oposición a la objetividad, todo son cuestiones sociales construidas. Es decir, epistemológicamente hablando la estética sería una esfera cultural en la que sus resultados no podrían ser universales y necesarios como buscó en su momento el proyecto cartesiano, es decir, el paradigma filosófico (Williams 1996, 364).

Así, del trabajo de Schaeffer retomo numerosos aspectos de su crítica pero no la formulación final de la misma. Considero que la estética no encuentra su mejor rendimiento en su propia extinción, pero sí que como teoría debe estar dispuesta a ser influida efectivamente por los objetos artísticos con los que trabaja. Esto implicaría un efectivo descentramiento, más no un olvido, de las labores de interpretación y juicio estético en los que se ha centrado hasta ahora. Además, recupero la

idea propuesta por Schaeffer de que lo estético debe abordarse no desde categorías universales aplicables a todo hecho artístico, sino desde la singularidad de cada suceso. Esto implicaría una labor de reinvención completa para dicha disciplina, una suerte de estética creadora y en contraparte para el arte una labor artística que piensa.

Pienso que lo más urgente es encontrar una dialéctica efectiva entre el objeto artístico y sus formulaciones teóricas, pues con ello nos encontraríamos en el camino de una reformulación de la relación más amplia entre teoría y práctica artística. Asimismo, y tomando en cuenta el papel que en su momento tuvo dentro de la filosofía kantiana como mediadora entre la razón pura y la práctica, la estética podría abrir paso a un horizonte epistemológico en la filosofía contemporánea en el que ambos aspectos se afecten mutuamente. Ahí encuentra resonancia y un referente mi propuesta artística y de investigación. Asimismo, abriría el paso a un horizonte diverso de ontologías múltiples.

1.4 Pensar el tiempo: ser un artista contemporáneo

A las reflexiones en torno a las relaciones entre teoría y práctica, me es indispensable agregar el trabajo de comprensión de lo que implica ser contemporáneo, para que la propuesta que surja de mi investigación este plenamente inscrita en una visión crítica sobre la teoría y sobre las exigencias del tiempo.

De manera contraria a lo que suele pensarse, la práctica artística exige un distanciamiento crítico de la época en la que vivimos y producimos en virtud de ser plenamente contemporánea. Para entender y desarrollar esto, traeré a cuenta los debates sobre lo qué es ser contemporáneo, mismos que se han encendido en todo sentido. Pareciera por momentos que el ser contemporáneo implicaría un desecho completo del pasado, en virtud de una constante actualidad inscrita en la exigencia del momento presente. Pero por el contrario, considero que a lo que estamos llamados como artistas es a un abordaje crítico de la historia que nos antecede. La historia del arte no escaparía a ello. No sólo la que corresponde a sus grandes relatos, sino a nuestra historia social y política. La relación con el pasado desde lo contemporáneo implicaría una postura más cercana a la que se describe en la Tesis IX en las *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin:

> *Hay un cuadro de Klee que se titula "Angelus Novus". Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso* (Benjamin 2008, 24)

La idea del tiempo en Benjamin, de la que busco participar, es el tiempo me-

siánico que redime el pasado, el *jetztzeit* o tiempo lleno del ahora, opuesto en cierto sentido a la inmediatez del hecho artístico extrapolado a lo vital e histórico propuesto por otros teóricos, como el ya traído a cuenta Nicolás Bourriaud. En Benjamín, existe esa carga histórica de lo que ha sucedido antes y que es vital no dejar de lado. Por ello, la concepción benjaminiana del tiempo nos reclama nuestra responsabilidad con los muertos pues las generaciones pasadas son el piso en el que florecen las futuras.

Además, en esta idea del tiempo existe una ética inherente a ella donde desde la perspectiva del materialismo histórico en la que se inscribe Benjamín se debe entender a éste como la fuerza que hace que el espacio se mueva, como su transformación. Nuevamente surge el transformar, *verändern*. Mirar al pasado y mirar al futuro, como lo hace el Ángel de la historia, es estar atento al instante de peligro, el segundo fugaz en que la historia puede perderse para siempre. Lo escrito por Benjamín nos invita a tener una forma de creación y de pensamiento que en cada cambio de suelo mantenga la memoria de la vida pasada y por venir.

En ese punto presenciamos el encuentro con la dimensión ética que implica de por sí la práctica artística. Tengo la creencia firme de que ser artista es ante todo una decisión ética. Por esta decisión de vida atraviesan todos los posicionamientos y discursos que leemos y producimos y contra los que luchamos, nos adherimos y debatimos. En este terreno se van definiendo las relaciones con el poder político y cultural de nuestro contexto, decidimos hacia dónde llevar el trabajo, dónde exponer, cómo ganarnos la vida. Aún si nuestro trabajo no está tematizado desde lo político, la vida misma nos lleva a confrontarnos con sus preguntas y dificultades. Y es ahí, en el terreno de lo vital, donde invariablemente surge el problema ético: ¿cómo se ha de vivir? Es la pregunta que antecede a la estrategia, y es también la pregunta de la ética, en constante diálogo con una comprensión de la historia y el tiempo que vivimos. La respuesta de algunos artistas ante esa pregunta es su obra misma. Pero eso no quiere decir que cada artista y cada obra no enuncien su respuesta, y ese es un compromiso al que responde esta investigación. He ahí también uno de los puntos del tejido entre los textos y las obras. Ahí puede haber praxis, como me refería al principio, en el sentido de Marx, en el encuentro entre vida, obra y reflexión.

Desde esta perspectiva, es importante aclarar que la ética, a diferencia de la moral, no es una imposición sino un asunto personal supremo: el de la escultura de uno mismo. Es el ejercicio constante del pensamiento, de la percepción, del sentimiento, de la intuición, de la sexualidad, de la creatividad, de la conciencia. También lo es de la práctica artística. Sea cual fuere la respuesta a nuestra pregunta ética, el punto de partida es el propio desenmascaramiento y la constante confrontación social. *Hic et nunc*.

En una observación atenta a las estrategias de producción artísticas de la actualidad, descubro que la simiente en la que se enraízan es una idea del

tiempo basada en el instante móvil, como lo postula el propio Bourriaud. Se deja atrás una y otra vez la historia y la tradición, conservando en algunos casos la dimensión epistemológica derivada de esa experiencia. Como Benjamín apunta, es vital evitar cualquier implicación de una fantasía progresista en el pensamiento, que en este caso, el de las prácticas actuales sería considerar lo infinitamente móvil *per se* como una forma de actuar invariablemente libre, enriquecedora, singular y positiva. Debemos estar atentos a desmontar toda causalidad mecánica, toda inconsistencia, todo dejo de ideología que implique que una estrategia siempre camina hacia el enriquecimiento ilimitado del trabajo del artista, una suerte de idea del progreso encubierta en el pensamiento artístico. Pero ello de ninguna manera contraviene la suprema libertad del artista, sólo es un llamamiento a ejercerla críticamente.

En palabras de Benjamin, esta concepción progresista es precisamente "la representación del movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío" (Benjamin 2008, 28), aplicable también al arte, tan susceptible de tropezar una y otra vez con las estéticas hegemónicas lineales. Es decir, el fundamento de ese desastre está en la concepción del tiempo como el trazo de la línea de la historia, tan frecuente en algunos abordajes dominantes.

En la época en la que me ha tocado producir, ser contemporáneo, crear obra siempre en esa clave y a través de sus soluciones, se ha convertido en una exigencia. Desde luego estas consideraciones deben acompañarse del diagnóstico de una suerte de decadencia local del término y sus despliegues fácticos en el contexto del arte en México. Sin embargo, olvidamos que más allá de la pertinencia o la actualidad que dichos esquemas, cambiantes, puedan exigirnos, ser un artista contemporáneo implica primeramente pensar el tiempo. En ese sentido, las reflexiones de Agamben en ¿Qué es lo contemporáneo? nos son de sumo interés y pertinencia, pues están interesadas en abordar el problema en su sentido ontológico e histórico, dándose a la tarea de repensar el fundamento conceptual del término mismo de *lo contemporáneo*. En virtud de ello, considero que su noción ahonda en el rechazo del entendimiento de lo contemporáneo como un momento cronológico actualizado o una solución artística validada por un contexto que le exige ser de una u otra forma.

Con Agamben nuevamente rehuimos la linealidad de la historia como lo había propuesto Benjamin, uno de sus interlocutores, decantándonos por una noción que se produce en el momento mismo del acontecimiento nietzscheano de lo intempestivo, lo que irrumpe como un rayo. En el sentido de Nietzsche, lo intempestivo es una noción en la que se piensa desde el pasado, contra el presente y a favor del futuro. La comprensión y despliegue de esta noción es en sí mismo un acto artístico.

Lo contemporáneo, siguiendo a Agamben, bebería de este carácter de lo intempestivo, y sería entonces el momento preciso en que ajustamos cuentas con el presente y nos pronunciamos

respecto a él. Así, la relación con el tiempo de lo que es verdaderamente contemporáneo implica que cada artista debe darse a la tarea de construir un lazo personalísimo con el pasado y el presente: "La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo" (Agamben 2012, 1). En este sentido, contemporáneo se refiere no al momento preciso en el que acontece lo más actual, sino a la posibilidad de que una obra se inscriba en los debates que del aquí y ahora. Contemporáneo es quien pertenece verdaderamente a su tiempo, y a la vez, está fuera de él. Este estar fuera de él es lo que posibilita un enfrentamiento crítico con el presente, de ahí el desfase, pues no participa complemente del tiempo actualizado, es decir, del tiempo que corre. El ser contemporáneo implica retornar al pasado, recrear las fuerzas de dicho momento, criticar el presente y apostar al futuro.

Así, el anacronismo surgiría como operación del pensamiento que inserta categorías del presente en el pasado. El ser contemporáneo es el único capaz de llevar a cabo los anacronismos no como errores en las consideraciones respecto a las nociones que corresponden a un periodo de tiempo, sino como irrupciones de lo intempestivo que se adelantan a su tiempo histórico. Es decir, realizaría un anacronismo en su tiempo antes de que este lo sea.

Aquí resuenan distintos planteamientos críticos en tanto que no tiene sentido intentar participar a toda costa de los dispositivos y mecanismos de legitimización del arte, pues esa inserción no nos sitúa como artistas contemporáneos en la noción más profunda de la que da cuenta Agamben. Lo contemporáneo en su sentido más fáctico, aquél que responde a la teleología del mercado, se sucede en un tiempo sólo preocupado por las relaciones sociales y de poder, más centrado en las formas comercializables que expresa su materialidad reproductible. Estas formas van actualizándose de una década a otra, inscritas en la novedad incesante.

Recuperando la visión de Marx sobre las relaciones entre teoría y práctica que he traído a cuenta anteriormente, la apuesta está en que toda categoría, como lo contemporáneo, e incluso, toda disciplina como la estética puede ser repensada y apropiada desde los discursos artísticos. Así, estos quehaceres, y cualquier otro podrían ser ejecutados de forma distinta, si se lleva a cabo un proceso dialéctico entre lo teórico y lo práctico. En este sentido, el hacer un análisis de los debates actuales sobre estética nos lleva a darnos cuenta que desde el mismo punto de vista teórico es necesaria una renovación en la cual la relación con los objetos, espacios, situaciones, textos y todo aquello que se analiza se vea afectada por el hecho artístico mismo. Bajo esta perspectiva de trabajo, ya no se trataría de imponer categorías a dichos fenómenos, sino de dejar que haya una afectación mutua entre ambos.

Asimismo, la reflexión sobre lo contemporáneo nos abre la posibilidad de construir una relación personal con el

tiempo en el que vivimos, especialmente en torno a la tensión entre el escape natural al que nos ha llevado la inmediatez del hecho artístico, la rapidez con la que se mueve todo a su alrededor; y la reflexión. Frecuentemente sentimos como artistas un ansia por participar de lo que está sucediendo, dejando de lado los procesos que llevan más tiempo y caminos más largos. Sin embargo, al recuperar la idea de Agamben de lo contemporáneo como aquello intempestivo que se nutre del pasado, que es crítico con el presente y apuesta por el futuro, entonces descubro en la reflexión misma como práctica artística una asunción completa de contemporaneidad. En ese sentido, que sea pues el quehacer reflexivo nuestra compañía al entregarnos al devenir del tiempo.

1.5 Marco conceptual: devenires

Como desarrollé en la introducción a mi investigación y una vez aclarado el impulso de renovación teórica que atraviesa esta tesis a través de la práctica artística, el marco conceptual de mi investigación parte de un punto de vista fenomenológico, en concreto los trabajos de Husserl y la reflexión sobre el arte de Heidegger en *El origen de la obra de arte*. Hacia adelante y en torno a la producción, sigo la postura filosófica del francés Gilles Deleuze, quien plantea que la teoría tiene la posibilidad de ir conectando tantas ideas, conceptos y referencias como le sea necesario: *"¡No sean prudentes, sean salvajes!"*[3], en virtud de una búsqueda creadora. Esta postura teórica tiene un enorme potencial para las artes contemporáneas, pues siguiendo al mismo Deleuze, el trazo de líneas de conexión es un posible camino para la creación conceptual, logro que no es un acto *ex nihilo* sino que surge, como él sostiene, de la relación amorosa, diálógica y promiscua -*transdisciplinaria*- entre una y otra escuela. Como lo aclara Charles Stivale, estudioso de Deleuze: "Mientras otros filósofos permanecen leales a un pensador particular o escuela, a un método o a una presuposición, Deleuze no tiene lealtades trascendentes: no sólo él mezcla incontables filósofos, sino que coquetea con tantos como muchos escritores, realizadores y artistas" (Stivale 2014, 217). En ese sentido, pensar implica cierto delirio. Asimismo, como tema de producción, retomo de su pensamiento la idea de devenir, siendo una de mis cuestiones de trabajo fundamentales. Dadas mis experiencias vitales, me parece indispensable adentrarme en la idea de devenir que en Deleuze es una fuente que problematiza el mundo. El propio devenir no es un concepto fijo, un atributo lógico que es pensado sino que fluye él mismo. La postura de Deleuze es captar lo caótico contenido en las fuerzas de lo vital, cuestión que siempre me ha apasionado. Para ello es necesario pensar el devenir no desde alguna norma o postura fija, como una idea establecida del ser humano, la identidad, la razón, sino desde el devenir mismo: "Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay

[3] Traducción de la autora del original en francés: "*Ne soyez pas sages, mais plutôt sauvages*".

un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez" (Deleuze 2005, 20). Esa tirada que va en dos sentidos al mismo tiempo y por ello entraña cierta paradoja, un movimiento de ajedrez en dos direcciones, ello es devenir.

En Heráclito se puede rastrear una de las raíces de este abordaje delezeano. Heráclito fue un pensador sumamente estimado por Nietzsche y Deleuze, quienes reconocieron su instinto estetizante, en tanto teñido de tragedia como forma artística de la alegría, del juego manifiesto en el carácter fluyente de todo lo que nos rodea: "Heráclito es el pensador trágico. El problema de la justicia corre a través de todo su trabajo. Heráclito es aquél en el que la vida es radicalmente inocente y justa. Él entiende la existencia en la base de un instinto de juego. Él hace de la existencia un fenómeno estético más que uno moral o religioso" (Deleuze 1986, 6). Este instinto estetizante de Heráclito que se convertirá en una postura artística en Deleuze tiene en común el rechazo de las dualidades, frecuente en toda época, para centrarse en un sentido múltiple de lo armónico: "Heráclito niega la dualidad de los mundos, negó en sí el Ser" (Deleuze 1986, 6). Es decir, el *kosmos* griego sobre el que Heráclito piensa y de cuya naturaleza nos da señales, es un todo armónico donde cada cosa está interrelacionada entre sí, superando cualquier binarismo. Estas características translucen notablemente en otro de sus fragmentos: "Las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas" (Heráclito 1982, fr.203) y es precisamente en la lectura de este fragmento donde caemos en cuenta que el pensamiento de Heráclito no era binario, no estaba determinado en su totalidad por la ley de la armonía de los contrarios, sino que se va tejiendo y construyendo una cosmogonía donde todo coexiste, donde el uno es el todo. El *kosmos* es un río de multiplicidad, diversidad y devenires de la *phyisis* y de todos los entes, atravesado por el logos. Es el lugar donde Deleuze y Nietzsche se reconocen en sus aguas. Esta métrica del logos se expresa particularmente en tanto principio de orden del mundo: "Este cosmos [el mismo de todos] no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego eterno, que se enciende según medida y se extingue según medida" (Heráclito 1982, fr.208). En Heráclito, como en Deleuze, no se busca ninguna síntesis ontológica como orden del mundo, sino dejar que todo sea parte del flujo de éste.

1.5.1 Un punto de partida fenomenológico

A lo largo de mi proyecto, *Un círculo de materia: diálogos entre escultura contemporánea y pensamiento,* he adoptado una postura de investigación artística que busca acercarse profundamente al fenómeno que estudia, esto es, que no impone desde fuera un discurso, una interpretación o un análisis del mismo sino que se ha propuesto hablar de él sólo a partir de su íntima vivencia. Podría decir que el fenómeno en el que me he imbuido a lo largo de esta investigación es la experiencia de la escultura en el campo expandido,

la cual en virtud de sus límites, puede comprender toda forma de la materia y el espacio, enfoque dentro del cual se circunscribe en un abordaje contemporáneo también el sonido, entendido como una vibración que desplaza el aire y que por tanto, es un asunto que también toca a la materia.

Así, en ese sentido, puedo afirmar que sin duda mi exploración ha sido fenomenológica en un principio. Pero resta esclarecer la cuestión de qué es la fenomenología en la que me he apoyado como punto de partida. Quien inicia esta corriente es Edmund Husserl (Prossnitz, Alemania, 1859), formado primero como matemático y el cual trabaja en sus inicios en una nueva fundamentación de las matemáticas que surgiera del sujeto, empezando a interesarse en el estudio de la obra del psicólogo alemán Franz Brentano. Como señala Javier San Martín en su libro *La Fenomenología de Husserl como Utopía de la razón* (1987), Husserl retoma de éste la noción de intencionalidad que a su vez Brentano había recuperado de la escolástica en tanto un querer llegar a las cosas, como parte de sus esfuerzos por describir los actos de la conciencia pero rechazando cualquier psicologismo, es decir, cualquier sistema teórico en el marco de la psicología. Así, acuña el concepto de intencionalidad, que refiere a que toda conciencia siempre es conciencia de algo, estableciendo una primera relación fundamental entre la vida de conciencia y el objeto: "Pues cayó en cuenta de que si, como decía Brentano, toda conciencia es conciencia de, todo objeto ha de ser dado en una conciencia de (un objeto) es decir, que todo objeto es también objeto de una conciencia, que por lo tanto, conciencia y objeto son correlativos, es decir, hay un *a priori* de correlación entre objeto de la experiencia y ésta" (J. S. Martin 2008, 31). Es interesante mencionar a este respecto, de acuerdo con el mismo San Martín, que el grupo que se formó alrededor de la figura de Husserl en Gotinga realizó valiosos ejercicios de descripción de distintos objetos, tratando de capturar la forma precisa y los modos de conciencia en que se dan, extendiendo lo que con el tiempo se conformaría como la práctica fenomenológica a toda la vida de conciencia.

Es posible apreciar ambas cuestiones, a saber, el rechazo al psicologismo y el papel de la filosofía como transformadora de todas las ciencias en el artículo que el propio Husserl escribió para la *Enciclopedia Británica* (1927), en la entrada sobre fenomenología, arguyendo que ésta: "Designa un nuevo método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principios del siglo y una ciencia apriórica que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica y a posibilitar, en un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas la ciencias" (Husserl 2015). Así, la fenomenología intentará construir un sujeto racional que sea sujeto en el mundo y esté sujeto al mundo, dada la correlación establecida por la intencionalidad. A ello es necesario agregarle la importancia de la perspectiva como constituyente de la realidad. Este concepto habría de llamarlo precisamente constitución (San Martín 2008, 54). Lo apriórico a lo que

hace mención Husserl en su artículo sobre la fenomenología refiere al carácter *a priori* de la constitución, donde el sujeto del yo no es un objeto de estudio como pretendía la psicología de corte fisicalista de su tiempo, sino que por el contrario, el mundo no es posible sin el sujeto.

Ahora bien, el método de indagación de la conciencia propuesto por Husserl, la epojé, del griego *ἐποχή* o suspensión, refiere precisamente a esta suspensión del tiempo objetivo y de la creencia sobre la validez del mundo, que se pone entre paréntesis. Esta puesta en suspensión nos permite concentrarnos en la conciencia, poner la atención en nuestras vivencias y de esa forma, descubrir que son intencionales. Durante la epojé, el mundo nunca se pierde, por el contrario, a través de esta forma de reflexión en el que se captan las cosas como se nos aparecen: "aprehendemos en vez, las cosas (*sachen*) puras y simples, en vez de los valores, los fines, los útiles puros y simples, las vivencias subjetivas correspondientes en las cuales llegan a ser para nosotros conscientes, en las cuales, en un sentido amplio, se nos aparecen" (San Martín 2008, 54).

Mediante la epojé se hace evidente que no es posible hablar de un mundo fuera de aquél que experimentamos y vivimos. Es decir, no se puede pensar el mundo que no se ha experimentado y que por el contrario, esa es la vida de consciencia en la que el mundo se da. Desde la fenomenología, el mundo es lo que es en la medida en la que se le ha experimentado de cierta forma. Aparece la perspectiva, en cuando hemos experimentado el mundo de cierta forma, vivimos nuestra vida de tal forma que nos obliga a interpretarnos o darnos el sentido de estar situados en este mundo preciso. Desde la perspectiva de Husserl, nos hemos ganando a nosotros mismos como un yo puro con una vida y capacidades puras, donde no hay actos psíquicos como tales (Husserl 1988, 13). Epistemológicamente hablando, todo objeto está en relación con el sujeto. Filosóficamente hablando, la epojé es un ir directamente a la experiencia sin asumir qué es y hacer filosofía con base a la experiencia sin prejuzgar ésta: "Examinarse a sí mismo continuamente como filósofo que medita y que por ello ha llegado a ser ego trascendental, quiere decir, por tanto, entrar en la experiencia trascendental abiertamente ilimitada, no conformarse con el vago ego cogito sino persistir en el flujo constante del ser y la vida cogitativos (...)" (Husserl 1988, 18). Para Husserl, la epojé será un modo de acceder a una captación descriptiva de los conceptos y sus juicios, extraídos de un modo enteramente puro y primigenio.

Siguiendo con la tradición fenomenológica, traigo a cuenta la visión posterior del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, Francia, 1908) en su libro *Fenomenología de la percepción*, donde ahonda en la cuestión al decir que la fenomenología es el estudio de las esencias de todos los problemas, de la percepción, de la consciencia, etc. Pero esta aproximación fenomenológica no se queda en un enfoque teorético, como más adelante Merleau-Ponty abunda, sino vital:

> *Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre <está ahí>, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable y cuyo esfuerzo total estriba en volver a otorgar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. Es la ambición de una filosofía ser una ciencia exacta pero también, una recesión del espacio, el tiempo, el mundo vividos.* (Merleau-Ponty 1993, 7)

Esto quiere decir que aquello a lo que nos acerquemos debe estar enlazado con la vida, tener siempre un correlato con la existencia y la facticidad en su sentido heideggeriano. Considero que las formas en las que podemos hacer esta unión son tan vastas como las formas posibles de vida, lo que debe quedar claro para lanzarnos a esta labor es la intención de que el verdadero sentido de las cosas lo encontramos en sus relaciones con la vida, el campo fértil en el cual también florecen las respuestas a nuestras preguntas. Encontramos resonancia a estas cuestiones en las palabras de Merleau-Ponty:

> *Un comentario filológico de los textos no serviría de nada: en los textos no se encuentra más que cuanto en ellos hemos puesto, y si una historia ha recurrido jamás a nuestra interpretación es la historia de la filosofía. La unidad de la fenomenología y su verdadero sentido la encontramos adentro de nosotros. No se trata de contar las citas, sino de fijar y objetivar esta fenomenología para nosotros por la que, leyendo a Husserl o a Heidegger, muchos de nuestros contemporáneos han tenido la impresión de reconocer aquello que estaban esperando.* (Merleau-Ponty 1993, 8)

Llevando estas afirmaciones de Merleau Ponty al plano de lo artístico, descubro una forma de trabajar los problemas y las cuestiones en mi investigación artística, una que vaya de acuerdo a la forma en que la que llevo a cabo mi proceso vital. Es decir, el método de investigación debe reflejar nuestra manera de anudar, engranar, enlazar los acontecimientos de nuestra vida. Así se refleja nuestra forma de sentir y de vivir y nuestros pensamientos sobre ello a través de las obras.

1.5.2 Intuición y verdad

En los momentos de plenitud de la vida, sean los que fueren estos para cada uno de nosotros, empezamos a sentir la intuición de encontrar una respuesta a nuestros cuestionamientos. En los procesos artísticos esto es claro: la intuición muchas veces nos guía en situaciones de experimentación libre, altamente especulativa, en las que de pronto nos llega una sensación de claridad y fulminante lucidez. La fenomenología diría que ahí es posible sentir el Ser como una irrupción inesperada de gozo que nos habla en primera persona. Pero esta experiencia del Ser nos viene dada en una relación íntima con el hallazgo de la verdad, pues no podemos concebir que el Ser pueda existir en otros términos, ajenos a ésta. De alguna forma, a través de la historia de la reflexión sobre el Ser, pero también de las intuiciones propias que tenemos sobre su existencia en nuestra vida cotidiana, otorgamos a éste una relación de correspondencia con la verdad. Ligar a este Ser que intuimos con la verdad ha sido, históricamente, una forma

de establecer una relación de confianza con el mundo, en la que esa intuición del Ser se experimenta como una suerte de presencia repentina. A este respecto, es Heidegger quien retoma la cuestión del arte y la verdad desde la fenomenología, para revelar el papel transformador que el arte tiene en el sentido y la historia.

1.5.3 Heidegger: *El Origen de la obra de arte*

Uno de los referentes ineludibles para comprender la ruptura entre la estética clásica, en la que la obra de arte es esencialmente un objeto dentro de las coordenadas de un sistema de pensamiento, y las perspectivas más allá de dicha estética, que consideran a la obra de arte como pensamiento en sí o como interlocutor de la fuente del pensar y el Ser, es por supuesto la obra de Martin Heidegger, en concreto su ensayo *El origen de la obra de arte*, contenido en el libro *Arte y Poesía* (1958). En dicho ensayo pionero, Heidegger pone las bases de una ontología de la obra de arte manifiesta en obras tan diversas como los poemas de Hölderlin o la famosa pintura *Un par de zapatos* (1886), creada por Van Gogh, obras que a su juicio interpelan las fuentes más esenciales del pensar y aparecen al espectador como verdaderas manifestaciones legítimas de modos de ser en el mundo. Sin embargo, más que retomar dicho texto como meros "ejemplos" de lecturas acerca de las categorías ontológicas de Heidegger ejemplificadas en obras de arte (el desocultamiento o *aletheia*, -como referencia al problema de la verdad expuesto anteriormente-, la vida de la cosa en tanto útil o herramienta, etc.), es importante retomar el gesto de Heidegger al escribir dicho ensayo: pensar a través de las cosas, intentar hacer de las cosas interlocutores reales del Ser y del pensar. Más aún, intentar ver a la obra de arte como fuentes de modos de ser en el mundo y de mundos en sí, donde ser obra significa establecer un mundo y, si se desea romper con el Ser de Heidegger, ver al arte como la fuente legítima de ontologías múltiples y complejas que interpelan e incluso desafían al pensamiento.

A este enfoque de Heidegger sobre la obra de arte, se le sumaría en la misma obra *Arte y poesía,* la pregunta sobre el carácter esencial y necesario del arte en la existencia histórica, pregunta que en realidad implica la pregunta sobre la verdad, un cuestionamiento que interpelaría a la filosofía misma y a su propio origen en el pensamiento griego en tanto que en éste arte, verdad e historicidad ontológica están engarzadas. Esta relación puede empezar a develarse al notar la correspondencia que Heidegger hace entre arte y verdad, entendida ésta última no como una cualidad epistemológica, sino como una cuestión fundamental en el pensamiento de su ontología. Es decir, la verdad a la que se refiere Heidegger es la verdad del Ser, la cual sucede o bien por desocultamiento del ente, o bien, cuando ésta se encuentra presente en la obra y entonces la verdad se manifiesta a través de ella: "La verdad es el desocultamiento del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del Ser. La belleza no ocurre del lado de la verdad. Cuando la verdad se pone en la obra se manifiesta. El ma-

nifestarse es, como este ser de la verdad en la obra y como obra, la belleza. Así pertenece lo bello a la verdad que acontece en sí" (Heidegger 2006, 103). Es decir, para Heidegger la obra de arte puede dar cuenta de la transformación histórica en virtud de las relaciones que ésta sostiene con la verdad y la historia. Inclusive, algunas obras de arte pueden instituir o transformar las variables de sentido de lo que históricamente importa a la humanidad, es decir, modificar el piso ontológico de las relaciones entre sentido e historia. De esta forma, el cuestionamiento de Heidegger tendría que ver con la pregunta de sí el arte sigue entrañando la posibilidad de transformar el sentido en la historia, a través de la manifestación del Ser como acontecimiento de la verdad. De ahí que su complejidad permanezca para él aún sin respuesta. Sin embargo, pareciera que con su formulación, la intención de Heidegger es la de abrirnos al camino de la pregunta, poner sobre la mesa las implicaciones que ésta tiene no sólo para la historia del arte en occidente sino para la misma filosofía.

A su vez, el acontecimiento que produce la obra de arte, que remueve todo lo conocido, es una suerte de incalculabilidad que hace que Heidegger no pueda atribuir la creación de la obra al artista. Nuevamente: el origen de la obra de arte está en la obra de arte. Porque el genio es esa manifestación creadora que más que ser él mismo el centro de lo acontece en el arte como lo fue en el romanticismo, simplemente lleva a cabo la tarea de dejar salir. La obra de arte a través de su actividad se revela como un alzarse hacia lo abierto y creando un lugar y un espacio, de ahí su carácter originario. La obra, como menciona Heidegger, ya no está ahí donde fue colocada, sino que permanece en una especie de huída. El artista de alguna forma es creado por la obra de arte y no al revés, como suele pensarse en la estética clásica.

Asimismo, Heidegger se detiene en el pensar sobre la materialidad de la obra, en tanto da cuenta del ente. Sin embargo, el filósofo considera que la materialidad de la obra no la define, pues la idea de que expresa el ser del

ente en los términos clásicos de materia y forma, si bien son aplicables en todo momento a las obras, es falso que puedan aprehender el ser de la obra misma. La obra no puede ni podría nunca ser determinada sólo por lo objetual, sólo por su materialidad o el artificio de su producción, pues esta es originaria. Es decir, su materialidad no es que deba ser superada, sino que se debe ver en su relación con lo que llama tierra: "Nombramos la consonancia de esta plenitud insuperable la tierra y no nos referimos con ello a una masa material embodegada ni al planeta, sino a la consonancia de la montaña y del mar, de la tormenta y del aire, del día y de la noche, de los árboles y del pasto, del águila y del corcel" (Heidegger 2006, 116). La obra, entonces descubrimos, debido a la composición de su materialidad y su alzamiento, compone también la tierra, el fondo enigmático en el que se retrae la obra. Por eso, ésta no puede prescindir ni del mundo ni de la tierra misma. Un notable escultor que trabajó con la idea del desocultamiento o *aletheia* de aquello escondido en la tierra en su sentido heideggeriano fue Eduardo Chillida (Guipúzcoa, País Vasco, 1924). Chillida y Heidegger mantuvieron una amistad intelectual muy fructífera, que concluyó en el breve ensayo conjunto *El arte y el espacio* (1969).

Desde mi perspectiva, rescato de Heidegger el conceder al arte la posibilidad de estar en la raíz del pensar, retomando su poder para establecer mundos posibles o incluso sacar de balance a los mundos establecidos y complejizarlos. Estas posibilidades para Heidegger se realizan en los momentos más esenciales, que en su caso él encuentra en los himnos de Hölderlin, las obras artísticas en las sociedades originarias o los famosos zapatos pintados por Van Gogh. La visión del arte en Heidegger, más que un simple guión en el que haya que seguir la presencia de las categorías filosóficas sugeridas por sus trabajos, es una invitación a tomarnos en serio a la obra de arte como pensamiento, pues la obra nos posibilite un pensar a partir de ellas.

CAPÍTULO 2

ESTUDIOS DE CASO
IAN WILSON Y JOSEPH BEUYS

Yo era un poeta animado por la filosofía,
no un filósofo con facultades poéticas.
Me gustaba admirar la belleza de las cosas,
rastrear en lo imperceptible del minuto,
qué pasa en el alma poética del universo

Pessoa, *Diarios*

2.1 Ian Wilson: el lenguaje como objeto. Los inicios del arte dialógico y la desmaterialización plena de la escultura

Ian Wilson (Durban, África del sur, 1940) es uno de los artistas que se han apropiado de los quehaceres relacionados con la reflexión, el ejercicio filosófico y las han resignificado como prácticas artísticas. Wilson pertenece a una generación de artistas que tuvieron la enorme influencia del conceptualismo, y que deciden dejar la fabricación de objetos materiales por explorar estrategias relacionadas al uso del lenguaje, la escultura efímera y la acción. Es por ello que podemos considerarlo uno de los primeros artistas que iniciaron lo que actualmente se conoce como arte dialógico y que alude a las estrategias contemporáneas de verbalización colectiva, es decir, los debates, las discusiones en grupo para dar forma a las ideas, esto es esculpirlas, a través del libre intercambio de pensamiento.

Es decir, Wilson sostiene desde su producción artística la postura de que la idea es suficiente, o aún más, la pregunta es suficiente en tanto obra y vale la pena la renuncia a la materialidad. En todo caso, el lenguaje que articula cuestionamientos es suficiente. De ahí que su obra sea tan fascinante, incluso podríamos decir que Wilson es un escultor de la verdad, o al menos, de un genuino deseo por conocerla.

2.1.1 *Untitled*

Encontramos en *Untitled*, una semiesfera blanca de fibra de vidrio creada por Wilson, ese antecedente a la desmaterialización plena mostrada en sus trabajos posteriores. Esta pieza se montó de tal forma que la luz de la sala incidía de forma directa en la obra, neutralizando desde cierto ángulo toda sombra posible, es decir, de alguna forma se lograba el efecto de estar

Imagen 1. *Ian Wilson, Untitled, escultura, fibra de vidrio, 20.1 x 50.8 cm, 1967.*

ante un objeto inmaterial. Encontramos en dicha obra un precedente del *ethos,* es decir, la forma de ser, del trabajo posterior de Wilson: la exploración de las formas inmateriales de la escultura.

2.1.2 *Chalk circle* (1968)

Como mencionamos con anterioridad, Wilson sostuvo un sólido trabajo como escultor objetual hasta que produjo *Untitled,* y posteriormente, su escultura final entendida como último objeto tangible: un círculo dibujado en el piso con gis, *Chalk circle* (1968). Después de *Chalk Circle,* Wilson abandonó todo uso de la materialidad, para "presentar trabajos que consistían en discusiones donde no sólo se argüía sobre algún tema, sino que se buscaba definir el concepto mismo de la discusión" (Frieze 2005).

Las discusiones eran dirigidas por Wilson según el método mayéutico, es decir, a través de preguntas inductivas dirigidas que iban logrando que el interrogado esclareciera su pensamiento respecto a un asunto concreto, pudiendo ser con frecuencia éste la definición de un concepto como el Absoluto. Encontramos el origen de este proceder en la práctica de la dialéctica y la mayéutica socrática.

Imagen 2. *Ian Wilson, Chalk circle, escultura, círculo de 183 cm de diámetro dibujado en el suelo, 1968.*

2.1.3 Dialéctica y mayéutica socrática

En el contexto socrático, el examen que nos puede ayudar a distinguir la *episteme* (conocimiento) de la *doxa* (mera opinión) es una famosa técnica de investigación conjunta realizada por dos o más personas, una suerte de proceder del discurrir asociado llamado dialéctica. Esta tiene distintos puntos de partida, ya sea el intentar reunir la idea de una cosa a partir de nociones dispersas, el tomar dicha idea para dividirla y analizarla en sus componentes, siguiendo las uniones lógicas que tiene con otras ideas o bien, el intentar conectar dicha idea con

otras sin lograr una unidad abarcante o un principio. Todos estos caminos y desarrollos están presentes en los diálogos platónicos de *Menón,* así como en el *Fedón, Teeteto* y en *La República*. Ya que la dialéctica no refiere a la deducción final sino a la investigación con el fin de aclarar la naturaleza de un objeto, puede examinar tanto ideas como *doxa*, en todas sus bifurcaciones posibles, teniendo como único límite lo inteligible y eliminando en su proceso todo aquello que pudiera ser producto de la observación sensible, siempre sujeta al devenir. El énfasis de la dialéctica está en que sigue el procedimiento socrático de la pregunta inductiva que conduce a una respuesta deductiva, llamado mayéutica. Este método, es comparado por Sócrates en *Teeteto* con el arte de la partera pues consiste en dar a luz a los conocimientos contenidos en la mente de sus interlocutores: "El oficio de partear, tal como lo desempeño yo, se parece en todo lo demás al de las matronas, sólo que yo lo ejerzo sobre los hombres, no sobre las mujeres, y en que asisten al alumbramiento no los cuerpos sino las almas." (Platón 1996, 301)

La semejanza de Sócrates con las parteras no sólo radica en guiar su labor de parto, sino también en distinguir "si lo que el alma de un joven siente es un fantasma, una quimera o un fruto real" (Platón 1996, 301) y en ser él mismo estéril respecto a este proceso: "El Dios me impone la labor de ayudar a los demás a parir, y al mismo tiempo no permite que yo mismo produzca nada" (Platón 1996, 301). Desde la tradición filosófica, Sócrates es sin duda el más sabio, en tanto que no se cree poseedor de ningún conocimiento, y esta consciencia de su ignorancia lo lleva a la investigación incesante.

La técnica de la dialéctica y el método de la mayéutica centran su interés no en los resultados de sus digresiones, que muy a menudo son aporéticos (es decir, que no llegan a una respuesta), como se ejemplifica en *Menón* en torno al problema de definir la virtud. Sin embargo, lo único que habrán de pedir del interlocutor será que su alma esté preñada, lo que le da un horizonte de posibilidad al descubrimiento de verdades ya contenidas en él. El niño esclavo, personaje principal del *Teeteto* es capaz de inferir las relaciones geométricas del teorema de Pitágoras haciendo uso de ese conocimiento preexistente, circunstancia formulada por la teoría de la reminiscencia.

Según esta idea, ya que no es posible investigar al ser humano lo que ya sabe (puesto que sería inútil), ni lo que no sabe (puesto que no sabría qué investigar) y puesto que el alma es

inmortal y ha nacido y renacido en numerosas ocasiones, viendo esto y aquello en numerosas circunstancias, esta alma está facultada para recordar todo lo que sabía al principio, como se menciona en el *Menón*: "el alma ha aprendido todo, no hay nada que impida que quien se acuerde de una sola cosa – lo que los hombres llaman aprender- encuentre también todo lo demás, siempre que sea valiente y que no se canse mientras busque. Pues el buscar y el aprender son enteramente reminiscencia" (Platón 1986, 81 d.). Esta posibilidad implica que el sujeto se encuentra en una situación de olvido del conocimiento. La anamnesis o reminiscencia nos demuestra que el conocer es recordar, a menos que se reciba por vez primera dicho conocimiento. Nuestra tarea será ir en búsqueda de aquello que parece perdido, guiados por el espíritu de la investigación, confiando en las posibilidades de la reminiscencia.

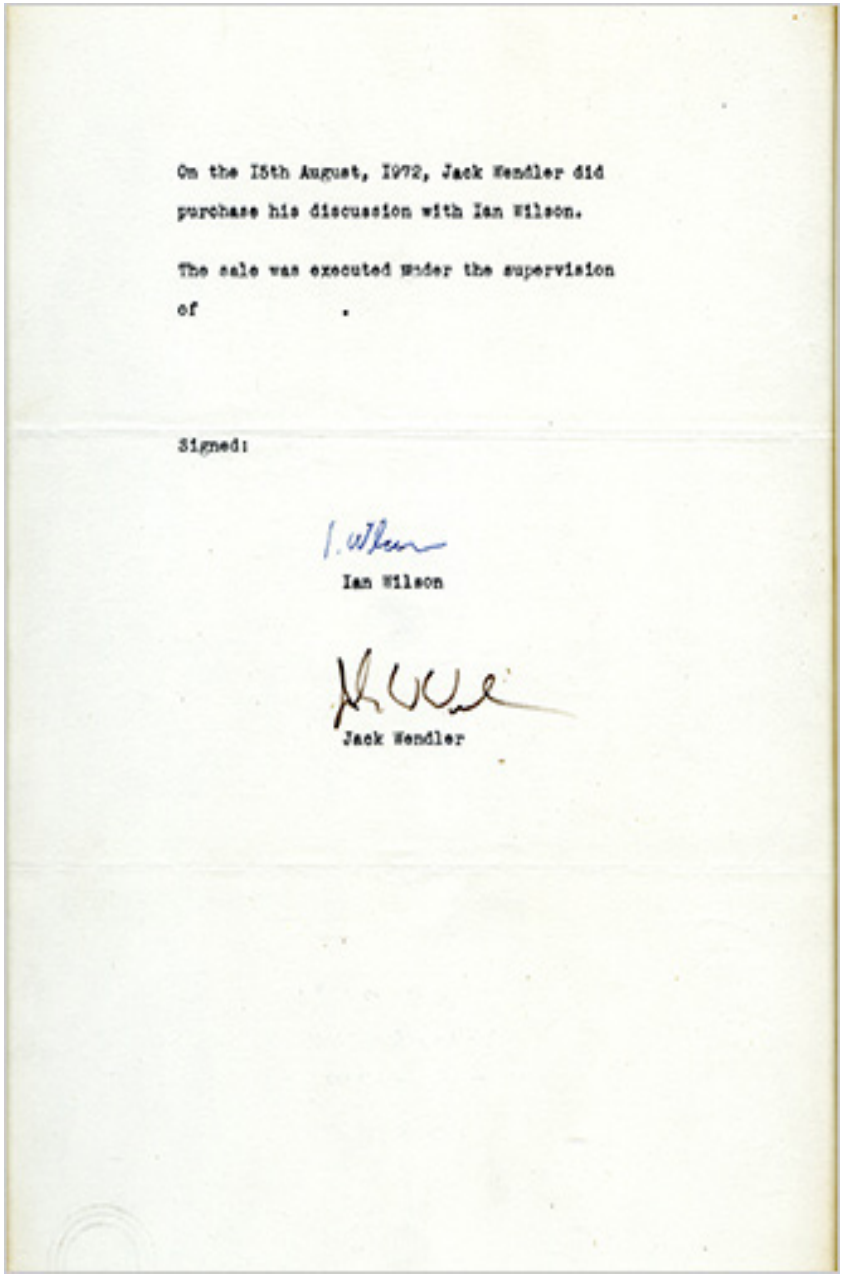
2.1.4 *Discussions* (1969 - en curso)

Discussions es el nombre de la serie de intercambios verbalizantes en los que Wilson trabaja como obra a partir de *Chalk Circle*. Sin duda alguna, en ellos está presente la referencia al método filosófico de la mayéutica y la dialéctica socrática que he expuesto.

***Imagen 3** (**izquierda**).*
Ian Wilson, Discussions en DIA, Nueva York, 2011.

Asimismo, en *Discussions,* podemos encontrar dos importantes cuestiones en torno a asuntos escultóricos: el posicionamiento respecto al objeto material y la cuestión del registro de dichas prácticas. En torno a la primera, Wilson realiza un cambio radical de la producción de objetos materiales a trabajar con la comunicación oral como objeto, según consigna el propio artista: "Presento la comunicación oral como un objeto... prefiero hablar a esculpir" (Wilson 2016). Wilson lleva a cabo un cambio radical, de una producción objetual al manejo del objeto lingüístico, si es que puede plantearse así, una desmaterialización plena en virtud de explorar los caminos que la especulación oral pueden abrir como práctica artística y de la forma

***Imagen 4** (**derecha**).*
Ian Wilson, Certificate for a discussion with Jack Wendler, certificado, 1972.



On the 15th August, 1972, Jack Wendler did
purchase his discussion with Ian Wilson.

The sale was executed under the supervision
of .

Signed:

Ian Wilson

Jack Wendler

como una idea sin construcciones materiales de por medio.

La posición de Wilson respecto al registro es que no deben producirse ni fotografías, ni video, ni transcripciones de las charlas. Esto responde a que la intención del artista de explorar la comunicación oral como una forma de arte: "Me interesa la forma de las ideas tal como se expresan, espontáneamente, en el momento mismo. Al concentrarme en el lenguaje hablado como forma de arte me he vuelto más claramente consciente de que yo como artista soy una parte del mundo" (Wilson 2016). Pero esta comunicación oral no es cualquiera, sino que es esa que se produce al momento de reflexionar sobre un tema y centra su interés en la producción del instante mismo del reflexionar. A la manera de los diálogos socráticos, sólo podemos conocer sobre lo que se dijo en las sesiones de discusión a través de los escritos, comentarios, citas e impresiones de terceras personas presentes en ellas. Podemos decir que el registro de estas piezas está sólo en la memoria de los que estuvieron presentes, por lo que para la construcción del catálogo razonado de su obra se recurrió a los recuerdos de sus participantes, sin mencionar explícitamente el contenido de lo discutido, así como en el paso del tiempo como instante de duración en la propia conversación.

Al final de los encuentros, Wilson sólo escribía en una hoja blanca que la sesión había tenido lugar, acompañándola de la firma de los participantes, dejando así un testimonio de que la sesión se produjo, es decir, que había existido.

Uno de los debates más interesantes en la obra de Wilson es precisamente aquél en torno a la idea de absoluto. Después de realizar numerosas discusiones sin encontrar una respuesta, Wilson decide ir a Berlín y visitar la antigua Galería Nacional, pensando que debido a la contemplación de las obras maestras que ahí se guardaban, tendría la experiencia del absoluto. Sin embargo, cuenta que tuvo esta experiencia, no al ver las obras del Museo, sino al ver a una niña consolando a su hermano mientras llora en uno de los pasillos. Para Wilson, ahí está el absoluto o la sensación de absoluto. La historia de Wilson es la historia de una renuncia a la materialidad que inicia con una pregunta teórica y acaba siendo respondida en el plano de la vida (Lum 2015).

Si las obras de Wilson son filosofía o no, es una pregunta que aún está a debate. Respecto a la noción de filosofía como la producción de un corpus de pensamiento, sistemático y coherente, parece alejarse demasiado. Sin embargo, al mismo tiempo, estas obras contienen el principio mismo del filosofar en el pasado socrático, el del diálogo aporético, es decir, un diálogo que explora impecablemente sus preguntas en un sentido intelectual pero que no siempre encuentra respuestas.

2.1.5 Catálogos y libros de artista de Wilson

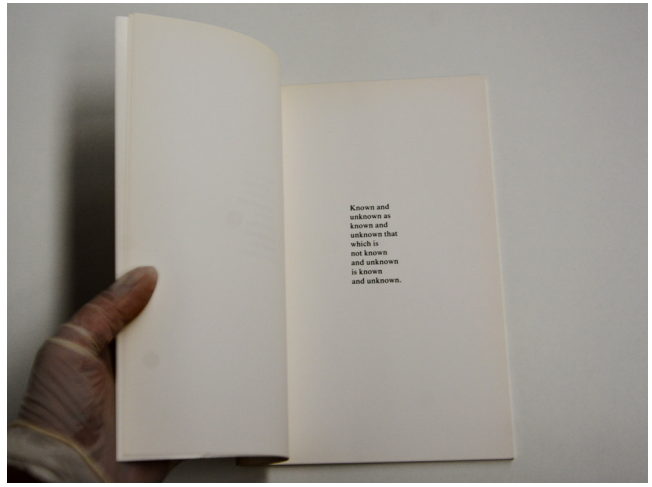
En el acervo del Museo Contemporáneo de Barcelona (MACBA) es posible consultar un catálogo donde se incluye el trabajo de Wison y dos de sus libros de artista. El primero, está titulado *Deurle II/7/73* y contiene los textos escritos y enviados por los artistas participantes de la exposición realizada en el Museo Dhondt-Dhaenens, Deurle en Bélgica, del 11 de julio al 12 de agosto de 1973 (de ahí el título) y que fue curada por Fernand Spillemaeckers. Entre los artistas participantes, además de Wilson, están Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Ian Burn-Mel Ramsden, Cadere, Dan Graham, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Ryman, Joost A. Romeu y Lawrence Weiner. La parte de Ian Wilson se limita a decir que sostuvo tres discusiones, una con Jack Wendler el 15 de agosto de 1972, otra con Herman Daled (la cual pertenece a la Colección Daled) el 23 de enero de 1972 y la úl-

***Imagen 5** (**izquierda**).*
Ian Wilson,
Deurle 11/7/73, libro de artista,
21.4 x 13.4, 1973.

***Imagen 6** (**derecha**).*
Ian Wilson,
Section 31, set 22, libro de
artista, 21.5 x 14 cm, 1984.

tima con Fernanda Spillmaeckers, realizada el 23 de enero de 1972. No se deja ningún otro registro sobre las discusiones ni su contenido. El recuerdo de las discusiones sólo quedó en sus participantes.

A este material se suman dos libros de artista creados por Wilson. El primero, *Section 31, set 22* fue editado en París en 1984. Este libro contiene los pensamientos de Wilson sobre lo conocido y lo desconocido, a manera de razonamientos breves de cuatro o cinco líneas por página que se van sucediendo uno al otro. En ausencia de los registros concretos de sus discusiones, su contenido se considera de gran importancia para estudiar la obra de Wilson y por ello está citado en el catalogo razonado de su obra editado por el MACBA, el MAMCO (Museo



de Arte Contemporáneo de Génova, Suiza) y el Museo de Endhoven y también en una conferencia impartida por Ken Lum sobre Wilson. A ambos estudios me referiré más adelante. Por el momento, me interesa traer a la mesa el contenido del libro *Section 31, set 22*.

Como se muestra en la imagen, este inicia:

> *known and*
> *unkown as*
> *known and*
> *unkown that*
> *wich is known and*
> *unkown is*
> *not known*
> *and unkown* (Wilson 1977-1982, s.p.)

A partir de esta estructura Wilson comienza a hacer variaciones argumentativas de cuatro o cinco líneas que versan sobre lo conocido y lo desconocido. Queda evidenciado que para Wilson todo es un asunto de conocimiento y lenguaje. Hay que resaltar que sus variaciones suelen ser circulares, son razonamientos tautológicos, es decir, que repiten de varias formas una misma idea.

En ese sentido, es preciso recordar que la tautología es una de las estrategias más importantes del arte conceptual. Así mismo, la tautología se asemeja a la idea del círculo de tiza en *Chalk Circle*, y tejiendo hilos con los desarrollos que se tocarán más adelante en este trabajo, con la idea de repetición presente por ejemplo en la improvisación libre, o con la de reencarnación en el Budismo, esta última relación desarrollada por el artista Ken Lum.

Para ahondar en las múltiples valencias de la obra de Wilson, nos interesa empezar a desarrollar la repetición del pensamiento con la repetición en la improvisación, es decir, la repetición como parte de una estructura musical. En ciertas tradiciones de improvisación como la del jazz se improvisa tomando como base una estructura sencilla, a la cual se puede volver

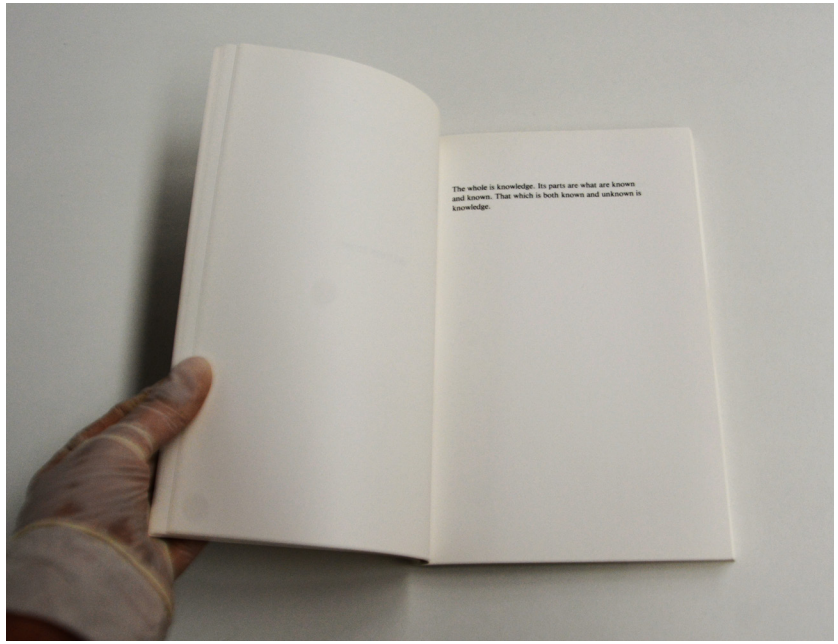


Imagen 7. *Ian Wilson, Section 21-29, libro de artista, 21.5 x 14 cm, 1977-82.*

una y otra vez después de ciertos tiempos de realizar una ejecución libre. La idea de Wilson, en todo caso, es que siempre se debe cerrar el círculo, a ello podríamos agregar que hay que recordar, como decía el gran jazzista norteamericano John Coltrane (Carolina del Norte, E.U., 1926): todo reloj marca dos veces las diez, una por la mañana y otra por la noche.

Known and unkown es el flujo del devenir del pensamiento de Wilson, el rio que fluye, que va cambiando y atraviesa las inflexiones de la palabra conocer: lo desconocido, conocido, no conocido, es conocido. No son silogismos en un sentido estricto pues no son premisas seguidas de una conclusión, sino más bien son los devenires de su pensamiento en su libre forma especulativa, esto es, las maneras en las que su pensamiento va fluyendo recorriendo una idea, repensándola y volviendo a ella de forma incesante. Es pensamiento improvisatorio y especulativo en el sentido más potente de la palabra: en plenitud libre va trazando sus derivas. La repetición existe porque qué es especular en su sentido originario, es decir, intelectual, sino lanzar una idea hacia adelante y recibir de nuevo el reflejo de aquello.

Respecto a *Section 21-29, 1977-82* podemos considerar que es el libro más enigmático y

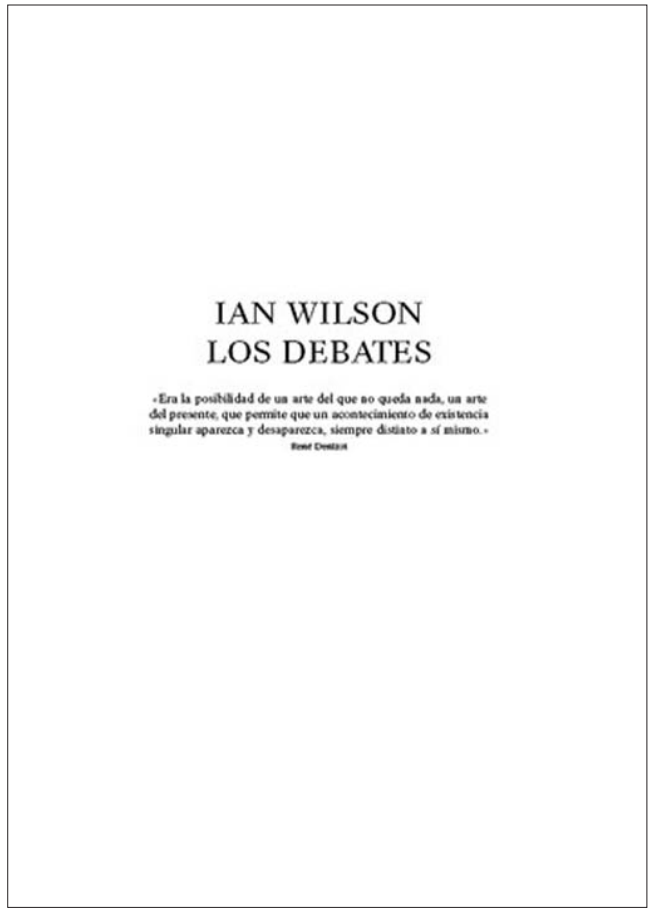


Imagen 8. *Ian Wilson, Los debates, catálogo razonado de sus discusiones, 2009.*

complejo de los tres. La estructura de los párrafos de líneas breves, casi poética de *Section 31, set 22* se pierde para utilizar en vez oraciones que van de corrido y que solo ocupan uno dos o tres renglones en la parte superior de la hoja.

Sección 22 1977 toca el tema del conocimiento como un todo, debido a su cualidad de

ser conocido y desconocido al mismo tiempo, esto es, a que una parte está a nuestra alcance y otra no. Es decir, ese todo es inaprehensible en su totalidad:

> *The whole is knowledge. All parts are what are known and known. That which is both known and unknown is knowledge* (Wilson 1977-1982, s.p.)

Asimismo, a diferencia del libro anterior, trata de enunciar, contrastar, ir hacia una distinción clara de las características de la idea de lo conocido y lo desconocido sin negar que son las partes del todo, que es el conocimiento. Para ello, en términos de lenguaje utiliza conectores y adverbios que contrastan ambos conceptos: *because, different, does not mean, what is, in the same way, always, neither, is both, is known to extent, differentiated* y *undifferentiated.*

2.1.6 Estudios sobre la obra de Wilson

Dos de los trabajos más importantes sobre la obra de Wilson es el catálogo razonado de su obra, con un estudio introductorio a cargo de la curadora y teórica del arte norteamericana Anne Rorimer y coeditado por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Museo de Ginebra (MAMCO) y el Museo de Eidnhoven, en Holanda. En este catálogo es posible revisar cronológicamente los debates sostenidos por Wilson entre 1968 y 2008, cuyos temas y algunas notas importantes fueron recreados a partir de los recuerdos e impresiones de los participantes, sus notas posteriores y alguna documentación como los certificados disponibles creados por el artista.

A esta fuente podemos sumar la notable conferencia sobre Wilson impartida por el artista canadiense de origen chino Ken Lum (Vancuver, 1956), en diciembre de 2013 en la *Dia Art Foundation* (Lum 2015), y quien aborda la obra de Wilson. La obra de Lum es conceptual, centrada en escultura y fotografía. Durante su charla, Lum relata que Wilson fue uno de los artistas invitados a participar en una exposición que él cura en su galería en Canadá y en la que participa con *Chalk circle*. Frente a tal oportunidad, Lum, quien siempre había admirado la obra de Wilson y a quien considera un artista muy difícil de estudiar e historiar por su negativa a grabar o dejar un registro preciso de sus discusiones, logra tener una entrevista con él. En ella, Wilson declara que crear esculturas no necesita objetos, sólo el compromiso de pasar tiempo en un espacio, es decir, de realizar cierta mediación entre el arte y el espacio y dar cuenta de ello a través de sus formas artísticas. Asimismo, Wi-

lson declara que lograr el *pure awarness* o la dilatación completa de la conciencia, una suerte de despertar absoluto, un *satori* en el Zen, el cual era el motivo último de sus charlas. En palabras de Lum: "La pretensión de Wilson es abrirse uno mismo al infinito que es la vida" (Lum 2015). El grupo de gente que discutía con Wilson son desconocidos que se unen a través de la reflexión, sentados en círculo, el cual es un espacio emblemático del arte participativo, pues todos los asistentes están equidistantes del centro. En sus discusiones, relata Lum, Wilson abre el debate de forma socrática, inicia con una pregunta: ¿podemos estar de acuerdo en que existe un absoluto?. En ellas relata que más allá de dar respuestas, lo importante es hacer preguntas e irse implicando en lo que cada uno de los participantes considera importante. La actitud de Wilson en sus debates es un modo de ser sensible, vulnerable, pues genuinamente quería escuchar lo que la gente respondía a preguntas que no podían contestarse en forma definitiva, como la cuestión del absoluto.

Asimismo, destaca Lum en el mismo video que cuando las ideas se generan en el mismo momento de la discusión, es decir, cuando surgen en el hablar, entonces la discusión es un éxito. En nuestros términos, podríamos decir que cuando se improvisa, se especula, se intuye, es decir, se tiene un momento de creación de pensamiento en el instante mismo de este pensamiento, entonces algo nos transforma. En palabras de Lum, nos acercamos al otro para alcanzar ese entendimiento o despertar absoluto, completo. En nuestra propuesta, este momento será crucial, lograr cierto entendimiento a través de los objetos y su discusión, ya sea esta colectiva o en un sentido personal e interior.

De igual forma, Lum tiene una interpretación fascinante de los libros de artista de Wilson. Para él, estos libros de frases breves son repeticiones que él enlaza con su tradición cultural hinduista, es decir, son mantras a la manera de la filosofía hinduista, el círculo aporta un canto cerrado que es el círculo completo. Por ello, cada sección de sus libros esta siempre completo, es un todo por sí mismo. En ellas también reconoce tautologías, la dilatación de la conciencia en el lenguaje de Budismo. Lum recuerda una frase que había estudiado de niño: "Sólo los que conocen las cosas conocibles son conocidos por Buda" (Lum 2015). Para Lum, Wilson nos hace una petición para lograr el *pure awarness,* esto es la iluminación o una suerte de toma de conciencia en tanto darse cuenta de algo, entender un concepto o en términos platónicos, salir de la caverna: "abandonar el

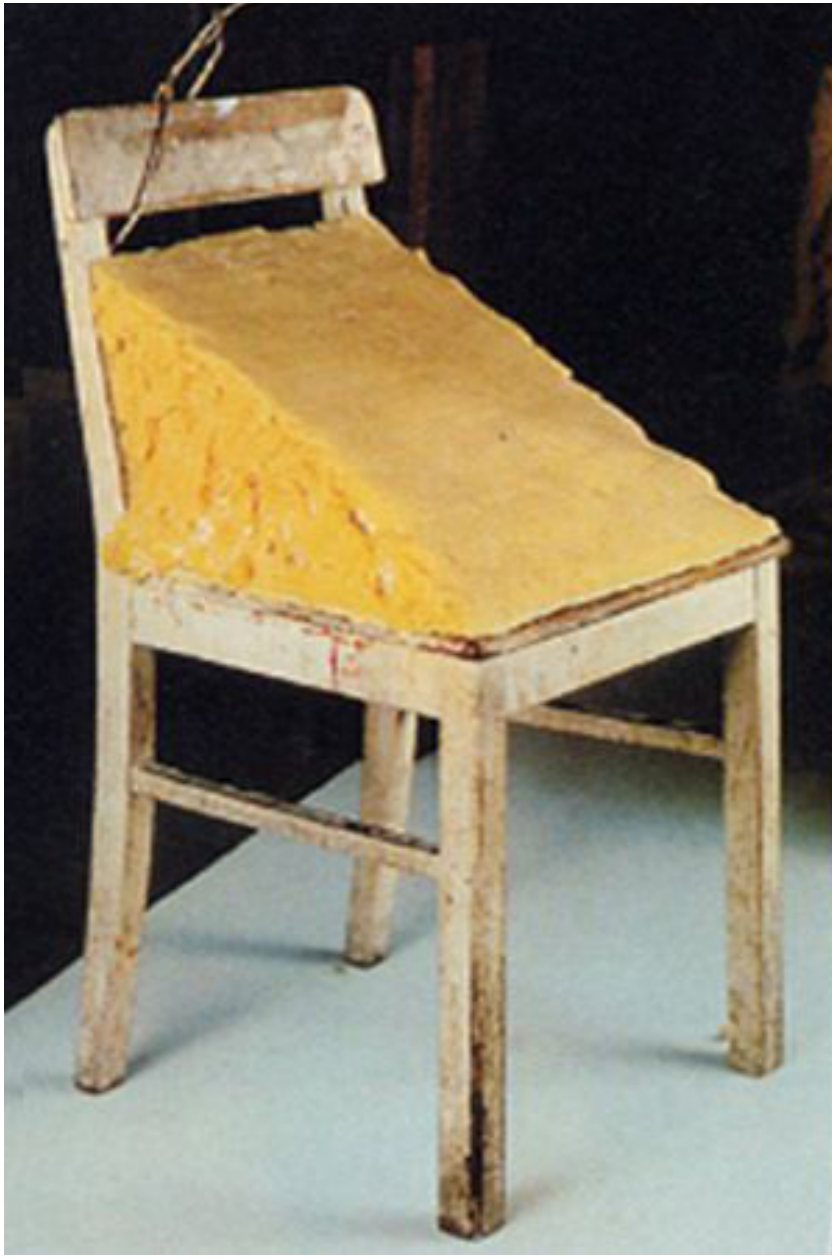
conocimiento y descubrirlo nuevamente por ti mismo en el instante de la discusión" (Lum 2015), una petición que también podemos enlazar con el momento socrático de la reminiscencia o el recordar el conocimiento preexistente. Asimismo, Lum afirma que hay un momento capital en Wilson: "abrirse uno mismo al infinito que es la vida" (Lum 2015), esto es, a través de la repetición.

La historia de Wilson como artista es de alguien que deja todo para lanzarse a investigar sobre sus propias dudas sobre el arte y la vida. Trayendo a la mesa nuevamente la anécdota del Museo de Berlín, Wilson parece enseñarnos que al final de todas estas elaboraciones intelectuales lo que parece responder a nuestras inquietudes es el amor, en concreto, el amor fraternal que traemos a cuenta à *propos* de la anécdota del la Galería Nacional de Berlín. El amor será un tipo de absoluto, la respuesta absoluta a las preguntas absolutas. Por el contrario, desde la perspectiva otra tradición oriental, el arte hinduista, el declive del arte será el declive del amor y de la fe (Coomaraswamy 1996). La historia personal es una pregunta que tarda todo el tiempo de nuestra vida en cerrarse, vida y muerte serían el círculo completo.

2.2 Joseph Beuys: Modos de ser y transformaciones

Sin duda alguna, encontramos en la enorme obra del alemán Joseph Beuys (Krefeld, Alemania, 1921) un referente sobre el poder transformador que puede tomar la materia. A lo largo de su vida, este potente artista va dotando de significado y poder simbólico cada uno de los materiales con los que trabaja, la grasa, el fieltro, la piel animal, la piedra, el cobre, etc. Este poder simbólico está constituido tanto por sus cualidades físicas, como con el engarce que hacen con la historia personal de Beuys y su contexto social. Así, es notable la pieza *Silla con grasa,* donde la grasa es un material que puede transformarse en una forma u otra, moldearse, cambiar de consistencia, acumularse, contraerse o expandirse respondiendo rápidamente al calor. Desde luego, este material se enlaza con aquella famosa anécdota en la que el avión en el que volaba como soldado de infantería del ejército alemán es derribado durante la invasión a Rusia, realizada en 1942. Una vez derribado, cae en Crimea, región rusa localizada al norte del mar negro y es salvado al ser envuelto con grasa animal y fieltro por algún pueblo tártaro, nombre que se utiliza para las poblaciones nómadas que vivían en las amplias estepas de Eurasia. En 1944 Beuys aparece vivo

Imagen 9. *Joseph Beuys, Silla con grasa, escultura, silla y grasa, 41.6 x 94.5 cm, 1964.*



en un campo inglés de prisioneros, donde permanece hasta 1946. Pareciera ser que la grasa, por sus características materiales, representa aquel momento donde el calor lo salva de la muerte, así como la posibilidad latente de la Plástica Social, es decir, el proceso de transformación en el que un individuo logra autodeterminarse, darse forma a sí mismo, y por ello, se libera.

2.2.1 Pensamiento, lenguaje y escultura: *Ringgespräche*

A la par de su amplia investigación con la materia, Beuys explora también el diálogo en distintos contextos, concibiendo este como un momento más del pensamiento y el lenguaje como escultura, como explica en una de las conversaciones que sostuvo con el público durante Documenta 5:

> *No, no, a pesar de todo son huellas del camino, naturalmente. Quiero decir que son mis primeros intentos de atrapar una idea, por ejemplo, en el campo de la escultura, donde el concepto de escultura en mi caso era ya de antemano más amplio que el del material, que el de trabajar con un material. Así como el concepto de lenguaje, que desde el principio fue muy importante para mí; yo era consciente de que el lenguaje mismo es escultura. O que el pensamiento ha de entenderse como la primera forma de escultura. Es decir, todo lo que es producto humano, ahí hay que buscar un comienzo, donde la cosa comienza. ¿Qué aspecto*

> *tiene el primer producto del ser humano, o sea, el primer resultado de su principio creador? ¿Dónde empieza este? Empieza en el pensamiento, en captar ideas. En mirarlas como es debido y contemplarlas como se contempla la escultura. Y luego ya con más conciencia se crea una materialización más amplia de la forma mediante lenguaje o escritura. En conjunto, cada vez hay más y más forma materializada* (Bodenmann-Ritter 2005, 92).

En esta declaración Beuys explica la interrelación, desde su perspectiva, entre pensamiento, lenguaje y escultura. El pensamiento, como señala, sería la primera forma de escultura, siendo el lenguaje otro despliegue de la misma. De alguna forma, la escultura sería un acto originario, ya no en su forma matérica, sino como operación del intelectuo: se esculpe el lenguaje y por ende el sonido que entraña, y como resultado, al individuo. Esta concepción de Beuys no puede sino remitirme a la palabra alemana para escultor(a): *Bildhauer(in),* donde *Bild* significa imagen y el verbo que le corresponde, *Bilden*, es educar, construir, modelar, formar. Por su parte, *hauer* es un verbo que designa literalmente, el acto de picar una superficie. La analogía entre escultura y educación es evidente, uno se va formando a través de esa tarea de esculpido, modelado de sí mismo. Por ello es posible, desde la perspectiva de Beuys, prácticas como la Plástica Social.

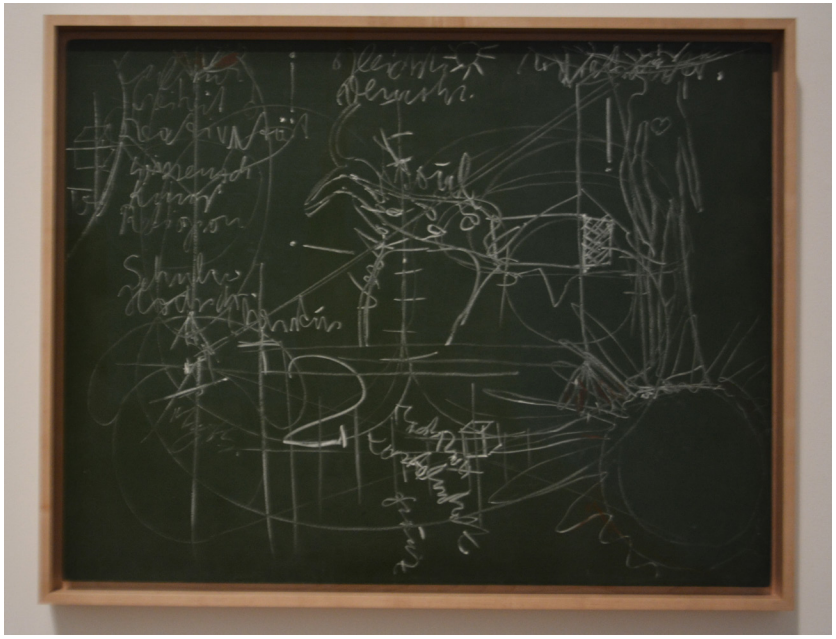
En esta investigación, concibo siguiendo a Beuys, a la idea como una forma de la escultura, desde la cual se puede partir para transformarla en lenguaje, dibujo y sonido, a veces regresando a una materialidad contundente. Ello surge del entendimiento de que todas estas formas están entrelazadas, en las cuales la escultura permanece como forma de pensar y ya no como operación física, es decir, como un *ethos* intelectual o artístico.

Otra extraordinaria obra de Beuys, donde se tejen lenguaje, pensamiento y escultura son los *Ringgespräche* o círculos de discusión. Estos círculos se refieren a reuniones que Beuys llevó a cabo en la Academia de Artes de Dusseldorf, a las cuales podían asistir tanto estudiantes como artistas y espectadores de toda índole. En los círculos, se invitaba a los asistentes al diálogo, a llevar algún objeto, proponer algún tópico o bien, dar su opinión sobre una situación social o política. Los círculos tenían por objetivo el despertar un papel crítico, activo y reflexivo en cada miembro. En ello, hay un punto de encuentro con Wilson, vuelve a surgir el círculo como el trazo dialógico por excelencia, como la forma que piensa.

Asimismo, fue durante estas discusiones que Beuys solía escribir en unos pizarrones negros con tiza los conceptos que consideraba

Imagen 10. *Ute Klophaus y Joseph Beuys en los círculos de discusión de la Academia de Artes de Dusseldorf, Alemania, 22 de junio de 1967.*

Imagen 11. *Joseph Beuys, Pizarrones, 121.6 x 91.4 x 18 cm, Tate Modern Gallery,1972.*



capitales en las discusiones y los debates. Algunos de estos pizarrones se conservan en la Tate Gallery en Londres, y varios fueron producidos durante las sesiones de discusión que formaron parte de Documenta 5. Es interesante encontrarnos de nuevo con la tiza, como en Wilson, como si fuera el material ideal para captar el relámpago de una idea, como lo hace un maestro ante sus alumnos.

2.2.2 Sonido

Como he expuesto, son de enorme relevancia las ideas que Beuys planteó durante las discusiones de Documenta 5, entre las que destacan su visión tripartita de la vida, compuesta por la vida económica, la vida artística y la vida espiritual, así como la idea de que una pedagogía desde las artes es posible al constituir el lugar insustituible de la democracia en cualquier sistema social y sobre todo, su interés en el lenguaje y el sonido, como podemos ver en otra de sus conversaciones:

> *Así que habría que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista mira su obra, es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones. Igualmente habría que poner más valor en la forma, en el sonido, en la cualidad el habla. Sólo entonces pude hacer una clase de lengua de verdad, de modo que*

> *a mi entender sólo se pondrá empezar a enseñar de verdad alemán cuando se ponga el valor en la claridad, en lo artístico* (Bodenmann-Ritter 2005, 67)

En esta cita de notable interés, podemos ver que Beuys, desde su conceptualismo, concebía el sonido como una suerte de forma. Podríamos leer esto en términos físicos, la manera en la que va desplazándose el aire o bien, desde un punto de vista metafísico, en la nueva forma en la que el pensamiento toma sonoridad o resonancia del Ser. Esta sonoridad en el habla sería su verdadera cualidad artística, que va de la mano con cierta verdad o autenticidad del habla.

Así, en Beuys encuentro el punto donde se reúnen la materia, y el interés por el lenguaje, la conversación, y más puramente, el sonido. Es una bisagra hacia la escultura en sus despliegues más contemporáneos, posibilidades que exploraré con la mayor libertad posible en mi producción escultórica. Beuys reconoce el sonido y la palabra como formas de la materia, entonces escultura puede ser todo aquello a lo que demos forma, no sólo como operación física, sino intelectual.

CAPÍTULO 3

PROPUESTA ARTÍSTICA
CÍRCULO DE MATERIA: HACIA EL DELTA DEL RÍO DE LAS COSAS

3.1 Horizontes de posibilidad abiertos por Beuys y Wilson

Wilson es el escultor radical que abandona la materia por el lenguaje. Beuys por su parte es el escultor que reconoce la importancia del sonido y el lenguaje pero piensa y reflexiona a través de la materia. Ambos se encuentran en la forma dialógica del círculo, en el diálogo, quehacer filosófico fundamental. Con Beuys y con Wilson se abre un horizonte de posibilidad para experimentar con la escultura desde la desmaterialización plena, las derivas del lenguaje, el libro de artista, la materialidad con toda su contundencia y el arte sonoro, si bien este tendrá su desarrollo por derecho propio. Todo ello atendiendo a las palabras, por parte de Wilson, de conservar un compromiso, es decir, estar en un espacio, y de Beuys en el sentido de que la conversación, y más aún, el sonido de dichas conversaciones merecen más atención artística.

Por su parte la dimensión ontológica se puede apreciar plenamente en corrientes como la escultura sonora, es decir, aquellas piezas que están construidas no sólo respondiendo a las relaciones entre materia y espacio, sino tomando en cuenta sus propiedades acústicas para dar forma al sonido. En la escultura sonora, las piezas son manipuladas por el espectador y son susceptibles de romperse y sus partes se pueden reemplazar hasta haber cambiado por completo la obra. Es decir, la escultura sonora es susceptible de un devenir infinito. Asimismo, esta misma cualidad es abordada por el arte objeto, donde la materia prima de las obras suelen ser objetos encontrados fácilmente reemplazables por otros cada vez que sea necesario un nuevo montaje. Ello me lleva a pensar en que es necesario que las obras tengan un principio de vida y uno de muerte.

Todos estos desarrollos abren las posibilidades y son influencias importantes de mi propuesta artística, donde en respuesta a ello tendré presente un principio de muerte o bien, un rechazo a los esfuerzos extraordinarios de conservación o la prolongación a ultranza de la vida de sus materiales.

3.1.1 Vida y muerte de las obras

Un caso interesante sobre la vida y muerte de las obras es el del francés Christian Boltanski (Paris, Francia, 1944) quien ha hablado en diversas entrevistas sobre las cuestiones que se desprenden en torno a permanencia y desaparición de la vida de las obras, mismas que le han surgido a partir de situaciones concretas, es decir, de la facticidad que implica el produ-

Sol Zamora Corona, *Río*
Dibujo en plumilla y acuarela sobre papel, 13 x 21 cm, 2012

cir y exponer. Por ejemplo, se le ha cuestionado sobre el qué sucede cuando sus obras se van desgastando por su uso, o bien sobre el qué hace con ellas cuando no tiene dónde almacenar enormes pilas de ropa encontrada en los mercados de Europa. Todos estos materiales encontrados son materia que pesa toneladas y que sería imposible conservar cada vez. A ello, Boltanski ha respondido sin tapujos que muchas se tiran después de exponerse, están pensadas en la impermanencia (Boltanski, y otros 1997, 17). Para él, las obras pueden montarse una y otra vez sin que sea exactamente la misma materia, lo importante no sería el objeto en sí sino las historias que cuenta el objeto. Esto puede ser leído de distintas formas. Por un lado, podríamos ver que hay una especie de reencarnación en cada obra cuando se vuelve a montar. Su materialidad no es lo importante como objeto único. Inclusive, el artista francés hace alusión a los templos japoneses que tienen que volver a ser construidos en cada ocasión después de un lapso de diez años.

A través de la obra de este artista, podemos ver concretamente que las esculturas e instalaciones que no están pensadas como objetos únicos tienen realmente una existencia material distinta a las que sí lo son, una vida y una muerte específicas, cuestión a la que me refiero como algo que debe considerarse. Lo mismo sucede con la escultura sonora, que al ser manipuladas por un músico o bien por un espectador, sufren roturas y numerosos cambios de sus partes descompuestas por el uso. Sin duda todas ellas son piezas están enlazadas con la muerte. Tienen ya en sí un diálogo con la muerte, mismo que recupero y tomo como un elemento de creación en algunas de mis obras escultóricas. Desde la perspectiva que ha surgido a raíz de esta investigación, este principio de muerte lo expreso en que estas obras deben contemplar su propia desaparición, en particular en aquellas de la serie *Devenir muerte*. La creación de estas piezas, para que tengan existencia, implican el pensar en su vida pero también en la forma en que deseamos que ésta termine. Pensar en el inicio de esa vida y en su fin hace que la escultura tenga una existencia más bella, más contundente, más encarnada.

En todos los casos que he revisado, podemos ver que de alguna forma permanece la idea, su concepto de ella, pues ésta existió y opera en el mundo a través de las relaciones que la propia obra estableció con este. Su existencia es material y simbólica, pero ya no de la misma forma. Lo que queda de ellas, desde la

perspectiva de Boltanski, es la posibilidad de volver a ser en un nuevo montaje. En el caso de la escultura sonora, desarrollada ampliamente por el trabajo de los hermanos François Baschet (Paris, Francia, 1920) y Bernard Baschet (Paris, Francia, 1917), susceptible a todo tipo de cambios y reemplazos en las piezas, lo importante tampoco es el objeto en sí, completamente reemplazable en sus partes y en el todo, sino los lazos de afecto, cercanía y los intercambios libres entre personas distintas, es decir, el compartir a través de la improvisación sonora.

3.1.2 Ideas sonoras y artísticas: ontologías posibles.

En ese sentido, puedo intuir porqué los Baschet se decantan por la experiencia de la experimentación sonora sobre los objetos que la producen. En la música y la experimentación hay implícita una dimensión social pues pocas veces estas expresiones son prácticas solitarias sino más bien son actos colectivos que crean comunidad entre los que participan de ellos. Incluso podríamos afirmar que la música tiene una finalidad ritual, pues su potencia no se anuncia, sino que llega como un rayo que nos atraviesa. La música es un ritual que produce un trance en quienes la escuchan y quienes la tocan: la música no es humana, no es una persona con una pregunta sino puro acontecimiento, que a través de su acontecer nos libera. Por ello, al igual que el arte, la música no es objeto de estudio, es algo que nos permite sentir, pensar y generar encuentros para experimentarla en plenitud.

Las ideas sonoras y artísticas, lo que expresan en sí, pueden coincidir con nuestra experiencia vital y tener resonancia en nosotros y en nuestras consideraciones personales, en nuestras formas de ver la vida. Llega entonces la reflexión. Cuando esto sucede, nos permitimos pensar el mundo en términos musicales y artísticos. A la pregunta de qué es exactamente lo que hacemos cuando hacemos música o arte podemos responder que es precisamente sentir y pensar.

Tal vez la única diferencia con las prácticas artísticas de Beuys y Wilson es que siempre que hacemos sonido, ruido o música hay una sensación de lo inefable (lo indecible), porque es un proceso de creación que no se articula a través del lenguaje. La música es como un rayo, va hacia un lugar más profundo que la lengua, recorre la caracola del oído y sigue más adentro. Es ontología porque nos dice lo que somos en un instante.

Volviendo al acercamiento de la fenomenología, me pregunto a raíz de mi navegar entre todas estas experiencias y fenómenos, a la manera de Deleuze: al final del día, ¿qué es la escultura? ¿Qué es la música y la improvisación? ¿Qué es el arte? ¿Qué es la filosofía? Para mí, las respuestas a estas preguntas no son nunca definitivas, ni absolutas, pues todas son potencias vitales, ríos creativos, formas de vivir y de morir juntos.

Soy un espíritu metafísico y especulativo

Fernando Pessoa

3.2 Posicionamiento artístico

Tomando en cuenta esos antecedentes y como he mencionado anteriormente, la presente investigación es una amplia exploración teórica y práctica de la escultura en el campo expandido como una forma legítima de producción de pensamiento. Esto implicaría el reconocimiento de la investigación artística como una epistemología, es decir, que la práctica artística no sólo implicaría la producción de contenidos simbólicos y obras sino de cierta forma de pensamiento.

Bajo esta perspectiva, la de la materialidad que apela a la idea, la escultura puede ocuparse de una labor de creación conceptual sin renunciar a la producción de objetos materiales, a diferencia de lo sucedido en la década de los sesenta con el arribo de las tendencias desmaterializadoras en el arte, que buscaban explorar desde la práctica artística problemas conceptuales a través de acciones, dibujo, lenguaje y otras formas efímeras y desmaterializadoras de arte, mismas que he abordado con la obra de Beuys y Wilson. Este abordaje, por un lado, lograba una relación atinente entre la forma y

el concepto, pues implicaba que la obra cuyo centro estaba en el tratamiento conceptual correspondiera a una materialidad exigua, limpia, casi por extinguirse. Ello en virtud de que se reflejara la matriz central del discurso. Es decir, en cierta forma a la materialidad se le otorgó la etiqueta de estorbar el trabajo intelectual. Sin embargo, el impulso de esta investigación estriba en la formulación de un discurso postconceptual asentado en la materia misma, que exploro con amplitud, discurso que fundamente a los materiales no sólo como la contraparte del concepto sino como otra forma del concepto (o bien, el concepto como otra forma de materia). Esta es la diferencia esencial con el trabajo realizado por otros artistas y momentos históricos.

Desde mi posición, serían los objetos mismos los que posibilitarían dicha labor de reflexión y no la ausencia de ellos, pues su plena materialidad impele al pensamiento mismo.

La obra artística que he desarrollado atiende a la invitación de Beuys de que la obra nos interpele, para seguir la consigna de considerar a la escultura como productora de pensamiento. En ese sentido, podemos recordar los *Círculos de discusión* de Beuys, donde había intercambio dialógico pero en el que el objeto estaba presente. Pero también siguiendo a Beuys, los productos de este proceso son tan diversos como la delta de un río. Beuys y los desarrollos posteriores de la escultura nos invitan a una producción amplia y caudalosa, expandida. Una escultura que arrastre todas sus influencias, sus tropiezos, sus recorridos y rutas. Asimismo, anoto que si bien encuentro enorme afinidad con los caminos y formas de investigación y de concebir la escultura que tienen tanto Wilson como Beuys y su talante intelectual, en mi producción encontrarán otros temas sobre los cuales hago mis propias preguntas: no sobre la idea de absoluto (que en una época de derrumbe y diversidad me es difícil concebir) sino de devenir y flujo incesante como he desarrollado anteriormente, no sobre la Plástica social y sus despliegues, sino la muerte y la naturaleza, etc. A veces nos encontramos con otros por la afinidad en nuestros temas o en nuestra forma de andar el camino, de vivir, de trabajar o de morir. Mis encuentros han sido en este último sentido.

En virtud de ello, la producción aquí presente se divide en las siguientes categorías:

a. **Bitácoras y libros de artista**. En estas obras, a la manera de Wilson, se ensayan ideas y conceptos visuales considerando el papel como una forma de

materialidad que posibilita el lenguaje, más que como un soporte bidimensional entendido a la manera tradicional.

b. **Especulaciones y diálogos.** Ambas prácticas derivan de la labor filosófica. En las primeras se realiza una experimentación libre utilizando materiales, ideas, movimientos y espacios para, sin una idea preconcebida sino más bien siguiendo una intuición que se da en el instante, ir empujando los límites de lo posible en la escultura. En la segunda se crean situaciones o momentos de diálogo en contextos específicos, en medio de la naturaleza o el espacio de la galería, para el libre intercambio de ideas, sentimientos y acciones.

c. **Cosas.** En esta categoría tomo el término cosas para designar el trabajo que realizo en un sentido amplio con objetos, materiales, sucesos, recuerdos, velocidades, sonoridades, un algo que puede ser nombrado y esculpido en el sentido de las coordenadas pensamiento, forma y lenguaje. Estos trabajos conforman las series: *Esculpir la vida, Devenir árbol, devenir tiempo, devenir río, Las cosas que recuerdan, Las cosas para vivir el ocaso, Las cosas que hablan y escuchan.*

3.3 Bitácoras de trabajo y libros de artista

En estas obras está presente la idea de Ian Wilson respecto a que el escultor puede trabajar en formatos de libros de artista y bitácoras ciertos conceptos para esclarecerlos en una relación intima con el lenguaje y luego llevarlos a otros medios. En esta serie se trabaja la relación entre pensamiento y lenguaje, reflexionando escrituralmente sobre los procesos de la escultura poniendo en cuestión la necesidad de que haya un testimonio únicamente visual de lo acontecido, sino también escrito. En la primera aparte de la serie, se interviene un libro de filosofía utilizado con frecuencia en el área de escultura, borrando conceptos desarrollados en ellos para transformar el texto. La intención de esto es que las modificaciones de la materia modifiquen el pensamiento y nuestra forma de entender un concepto. Después se encuentran mis diarios de ideas, trabajadas durante el desarrollo de esta investigación y finalmente, se juega con la idea de cambio a través del surgimiento de una imagen desde el fondo negro hasta su configuración completa.

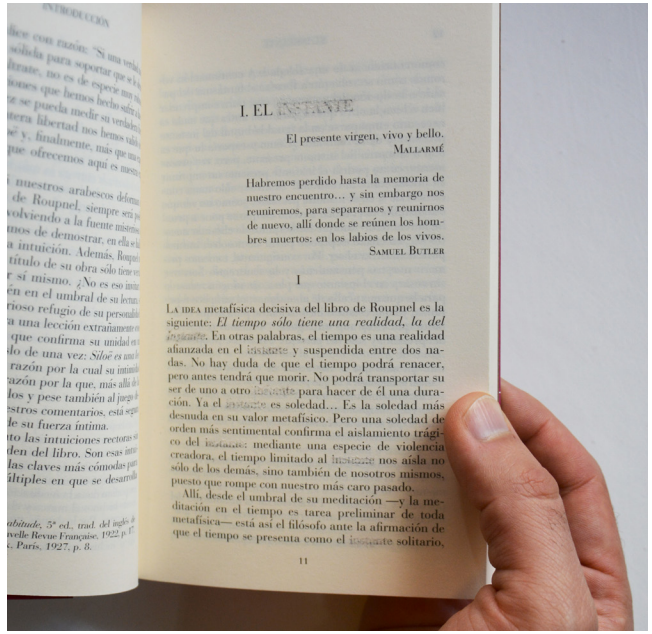


Imagen 12. *Sol Zamora Corona, La intuición del instante, libro intervenido, 17 x 11.5 cm, 2018.*

La intuición del instante
Libro de artista
Libro intervenido
17 cm x 11.5 cm
2018

Tomando como base el libro *La intuición del instante* de Gastón Bachelard, se borró cada palabra *instante* impresa en el libro, dejando el espacio de vacío en su lugar. La intención de esta acción es abrir un pequeño momento (un instante) en el despliegue discursivo de la filosofía de Bachelard.

Imagen 13. *Sol Zamora Corona, Bitácora especulativa, papel, tinta invisible y lámpara, 21 x 15 cm, obra en eterno proceso.*

Bitácora especulativa
Registro de pensamiento
Papel, tinta invisible y lámpara
21 x 15 cm
A partir de 2015 (obra en eterno proceso)

La pieza es una bitácora en la que escribo los pensamientos que vienen a mí en el momento mismo en el que estoy creando o trabajando en mis piezas. Estos están escritos con tinta invisible, la cual sólo se puede leer en un lugar oscuro, cuando se ilumina con luz negra. Esta pieza es una metáfora del pensar, en tanto las reflexiones que hacemos en solitario son comprensibles y comunicables cuando echamos luz sobre ellas, es decir, cuando las transformamos en alguna forma de lenguaje.

Naturaleza potencia
Libro de artista
Papel de lirio y papel hecho a mano
28 x 35 cm
2017

El libro contiene una secuencia de diez xilografías, que muestran un paisaje boscoso que va apareciendo desde la placa en negro hasta la imagen completa. La pasta está hecha con papel de lirio, y las hojas interiores con hojas de papel hecho a mano. Cada hoja interior es singular, asimétrica, con los bordes irregulares, con una forma litoral, orgánica e irregular. La intención del libro es hacer un símil entre el surgimiento de la imagen del paisaje y el carácter natural de los materiales en los que está impreso, así la naturaleza está presente tanto en la imagen como en el papel, para experimentar visualmente con la idea de cambio o devenir.

Imagen 14. *Sol Zamora Corona, Naturaleza potencia, libro de artista, papel de lirio y papel hecho a mano, 28 x 35 cm, 2017.*

3.4 Diálogos y especulaciones

3.4.1 Diálogos

Se refiere a obras que beben de las prácticas inauguradas por los artistas referentes de mi investigación: Ian Wilson y Joseph Beuys. Estas piezas-diálogo dan contexto a mi obra personal, estableciendo las coordenadas en las que se ubican su sentido y su lectura, y develando los rastros de la tradición en las que se inscriben. En ellas está presente no sólo el diálogo o intercambio verbalizante, sino la transformación de la material natural, o bien, la presencia de la materia como detonadora de dicho diálogo.

Círculo de materia (pieza-diálogo con Ian Wilson)
Escultura
Tiza en polvo
Círculo de 183 cm de diámetro materializado en el suelo
2016

La pieza dialoga con la última pieza material de Wilson, retrazando el círculo de tiza en *Chalk circle* no como una última línea antes de la desmaterialización completa, sino utilizando polvo de tiza, con la intención de realizar un proceso de re-materialización del gesto de Wil-

son. En este sentido, la pieza busca rescatar la materialidad del círculo de Wilson como punto de partida simbólico para la construcción de un discurso que retome la materia y construya una visión particular de la escultura desde ella. Después del trazo del círculo, se colocaron bancos alrededor del mismo para iniciar un intercambio con los asistentes sobre la idea de esta pieza y su referente, así como la noción misma de diálogo.

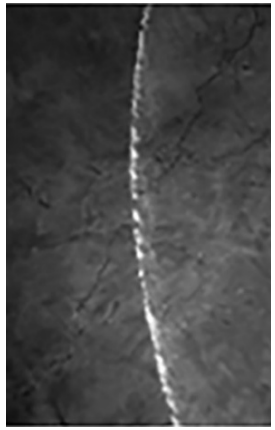


Imagen 15. *Sol Zamora Corona, Círculo de materia, detalle donde se muestra la tiza en polvo, escultura, círculo de 183 cm de diámetro dibujado en el suelo, 2016.*

Imagen 16. *Sol Zamora Corona, Círculo de materia, escultura, círculo de 183 cm de diámetro dibujado en el suelo y sillas para el diálogo, 2016.*

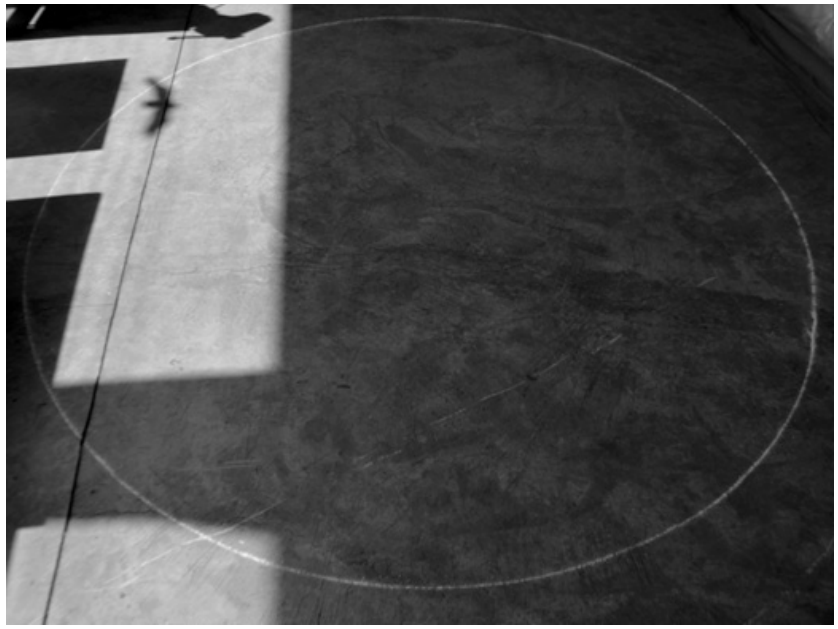


Imagen 17. *Sol Zamora Corona, Círculo de materia, escultura, círculo de 183 cm de diámetro dibujado en el suelo, 2016.*

El camino
Diálogo, intervención e improvisación de sitio específico en el Rancho *La Pila*, Hidalgo
Medidas Variables
2015

La pieza consistió en una intervención en el Rancho *La Pila*, en Hidalgo, propiedad de Evaristo Ruiz. Su deseo era abrir un camino entre la hierba que conectara un árbol desde el cual se divisaba todo su terreno hasta un mirador natural, unos 40 metros abajo del punto más alto. Así, se podó y abrió el camino utilizando herramienta de jardinería, picos, palas y tijeras. Durante el trayecto, Evaristo y yo conversamos sobre lo que consideramos importante en torno al arte y la vida. Finalmente, realizamos una improvisación sonora utilizando guitarras, armónicas y escultura sonora, recorriendo el nuevo camino abierto por ambos.

Imagen 18. *Sol Zamora Corona, El camino, diálogo e intervención e improvisación de sitio específico en el Rancho La Pila, Hidalgo, medidas variables, 2015.*

Proyecto ser humano y naturaleza
Arte objeto y estrategias dialógicas
Postales y contenedor
Medidas variables
2017

Este proyecto fue llevado a cabo durante mi estancia en Barcelona, donde a través de una convocatoria libre invité a los participantes a responder a la pregunta: ¿Cuál es la relación contemporánea entre el ser humano y la naturaleza?, mediante una imagen en formato postal. Las postales muestran las distintas visiones de la naturaleza que concibieron personas de varios países, como México, España, Italia, Francia, Argentina, Bélgica y Holanda, entre otras. El propósito de la pieza fue hacer reflexionar a los participantes sobre la pregunta detonadora, lo que permitió un intercambio visual, más allá de la distancia geográfica.

Imagen 19. *Sol Zamora Corona, Proyecto ser humano y naturaleza, postales y contenedor, medidas variables, 2017.*

3.4.2 Especulaciones

Denomino especulativas a las piezas que surgen en sesiones de trabajo en las cuales, sin ningún concepto preconcebido, empiezo o bien a experimentar con el material que está a la mano o bien a echar a andar a través de movimientos, de sentir el espacio, las texturas de las cosas, los cambios de temperatura del día, un proceso de creación *in situ*, intuitivo, en el que las distintas ideas y derivas logren conectarse en el hacer y pensar, buscando la praxis. Por ello, voy escribiendo en mi bitácora los pensamientos que surgen al momento mismo de empezar a trabajar dichos materiales. La intención de este proceder es captar el flujo de pensamiento que surge en el momento en que inicia la experimentación, en el instante en que el arte se convierte en creación conceptual y acción, es decir, un punto donde se conjugan pensamiento y acción. Este proceso especulativo busca indagar en la consigna *hacer y pensar,* capturando mediante la escritura el instante mismo en que surge el pensamiento artístico.

Es pertinente señalar que un ejemplo notable del quehacer especulativo se puede encontrar en la obra de Peter Fischli (Zurich, Suiza, 1952) y David Weiss (Zurich, Suiza, 1946), en especial el video *Der Lauf der Dinge* o *El curso de las cosas.* En este video, observamos una cadena causal de sucesos a partir de una máquina de Rube Goldberg, un dispositivo que echa a andar esta reacción en cadena. Así, las cosas hierven, caen, ruedan, saltan, demuestran cierta independencia en el sentido en que responden a la gravedad, el calor y el impulso cinemático, como lo hace el ser humano, para así ir creando un efecto dominó con la cosa siguiente. *Der Lauf der Dinge,* nos demuestra que a través del mundo de las cosas somos capaces de pensar, tener actividad especulativa, y que ellas se mueven, chocan y accionan procesos. Considero que las posibilidades creativas de esta estrategia, la de la especulación, son enormes. Es decir, apuesta por una experimentación de la materialidad que puede ir desde un punto de partida más controlado hasta un proceso completamente abierto e indeterminado, lleno de derivas.

Para construir el mundo
Especulación
Cabeza de unicel, tela blanca, mármol, hojas, ramas, globo, agua, metrónomo
Medidas variables
2015

Sobre el piso del taller de escultura fui instalando los materiales con los que iniciaba la producción artística de este proyecto: una cabeza de unicel, tela, un pedazo de mármol, hojas, ramas, un globo translúcido, agua y el tiempo marcado por un metrónomo. De esa forma se iba estableciendo una conexión artística con esos objetos, los cuales movía y observaba ensayando distintas posibilidades. Mientras iba instalando los materiales escribía la idea que tengo de cada uno, y de esa forma se me fueron abriendo algunas cuestiones que posteriormente desarrollé con mayor plenitud, como la idea de la vocación ontológica de la escultura, es decir, su función primordial de crear un mundo con una existencia efectiva, es decir, material. A la postre y sin saberlos, estos materiales estaría presentes en las obras de mi investigación, como si ese primer contacto con ellos hubiera intuido una relación por construirse en el tiempo por venir.

Imagen 20. *Sol Zamora Corona, Para construir el mundo, especulación, cabeza de unicel, tela blanca, mármol, hojas, ramas, globo, agua, metrónomo, medidas variables, 2016.*

La forma y el instante
Especulación
Aluminio y ventilador
Medidas variables
2015

En esta pieza utilicé un pedazo de aluminio, por ser un material flexible que se va amoldando según cómo se incide en él. El aluminio se amarró a un ventilador pequeño con alambre, para que al encender el ventilador fuera variando su forma por acción del aire. Tomé un registro fotográfico y en video. Considero que en esta pieza está presente un modelado especulativo del material.

Imagen 21. *Sol Zamora Corona, La forma y el instante, especulación, aluminio y ventilador, medidas variables, 2015.*

Los objetos transformados
Especulación
Madera, piedra, maceta, pintura
Medidas variables
2016

En esta pieza tomé elementos naturales del entorno, como piedras, ramas y hojas, y no naturales, como pedazos de fierro, llantas y objetos rotos, pintándolos de blanco. De esta forma, los objetos dejan de lado su naturaleza visual y se recomponen en el espacio para crear imágenes de una naturaleza distinta a lo que eran antes de la transformación. Asimismo, hice pruebas usando distintos fondos para experimentar con la luz, donde el contraste funciona como formas de desaparecer o aparecer visualmente los objetos.

Imagen 22. *Sol Zamora Corona, Los objetos transformados, especulación, madera, piedra, maceta, pintura, medidas variables, 2016.*

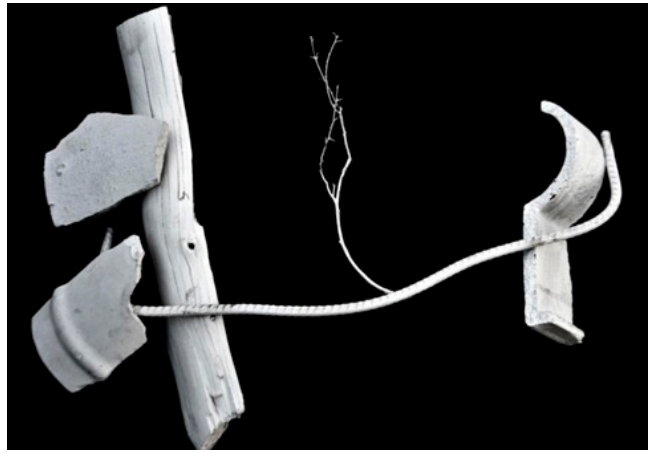


Imagen 23. *Sol Zamora Corona, Los objetos transformados, especulación, madera, piedra, maceta, pintura, medidas variables, 2016.*

Imagen 24. *Sol Zamora Corona, Los objetos transformados, especulación, madera, piedra, maceta, pintura, medidas variables, 2016.*

3.5 Cosas

Esta categoría incluye trabajos que emplean una amplia variedad de materiales: orgánicos, sucesos, entes que nos rodean, palabras, pintura, procesos, fricciones, gravedades, sonidos, velocidades, de ahí que haya decidido llamarlos bajo el amplio sentido de cosas. En todos estuvo presente el esculpir, ya sea directamente sobre la forma material, intelectualmente en el concepto o en el acto mismo de dar forma a una experiencia.

3.5.1 Serie *Esculpir la vida*

En esta serie me interesé en producir desde la escultura una reflexión sobre la vida en términos existenciales, tocando temas personales como el cambio, la identidad, la fugacidad inherente a nuestra existencia y el desenlace inevitable de la muerte, entre otros. Me interesa encontrar puntos de encuentro entre mi práctica como escultora y mi reflexión sobre lo que va sucediendo en mi propia vida, es decir, producir en materiales naturales distintos cambios físicos y químicos (forma, color, exposición a distintas sustancias), utilizando la escultura no sólo como técnica sino como una manera de dar forma a la vida vegetal (y por ende, a mi misma) en términos vitales. Puedo decir que a través de mi práctica y estudio de la escultura, disciplina que amo, he ido descubriendo no sólo su dimensión artística sino también como forma de reflexionar sobre nosotros mismos.

Lo que queda de nosotros
Escultura
Hojas intervenidas
ø 32 cm
2017

Estas piezas son una exploración que, a través del secando, pintado y posterior montaje de las hojas a la manera de los botánicos antiguos, me permitió preguntarme si cada hoja natural habría cambiado completamente su Ser debido a estas intervenciones o si aún había algo de ella presente. La última de las hojas fue esqueletizada, esto es, se extrajo su pulpa por medios químicos con el mismo fin.

Imagen 25. *Sol Zamora Corona, Lo que queda de nosotros, hoja natural montada en vidrio, ø 32 cm, 2016.*

Imagen 26. *Sol Zamora Corona, Lo que queda de nosotros, hoja negra montada en vidrio, ø 32 cm, 2016.*

Imagen 27 .*Sol Zamora Corona, Lo que queda de nosotros, hoja blanca montada en vidrio, ø 32 cm, 2016.*

Imagen 28. *Sol Zamora Corona, Lo que queda de nosotros, hoja esqueletizada y montada en vidrio, ø 32 cm, 2016.*

Sólo quiero ser yo misma
Arte objeto
Madera sometida a distintos procesos químicos
20 x 50 x 8 cm
2016

Partiendo de la misma madera, distintas partes fueron sometidas a algunos procesos para explorar su transformación: quemado, hinchamiento con agua, aclarado, aplicación de resina, putrefacción, extracción de olor. La intención de la serie es mostrar como un organismo vivo va cambiando por los agentes externos hasta llegar a un punto radical. La pieza fue seleccionada en la Bienal de Arte Joven de Portugal 2016.

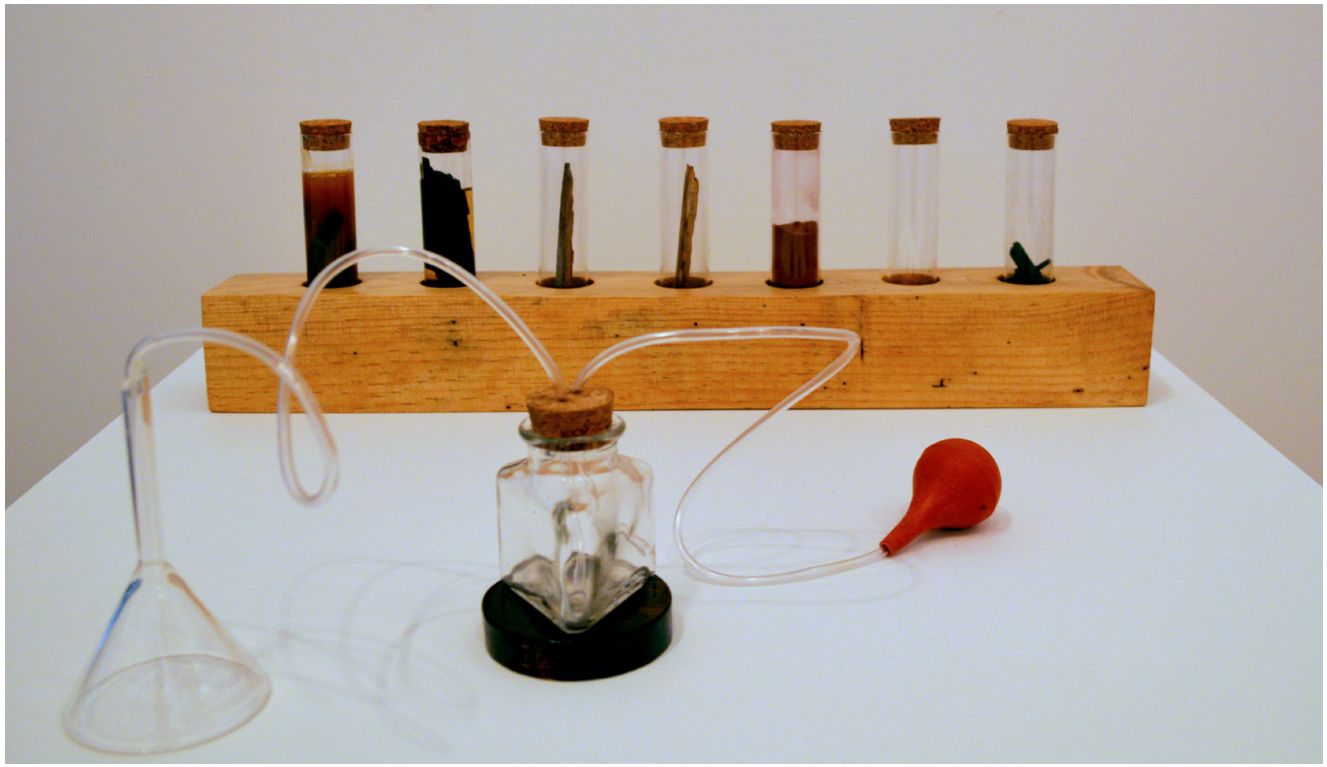


Imagen 29. *Sol Zamora Corona, Sólo quiero ser yo misma, madera sometida a distintos procesos químicos, 20 x 50 x 8 cm, 2016.*

Devenir fuego
Instalación
Corteza y transfer
Medidas variables
2018

Distintos pedazos de la corteza de un árbol se enrojecieron por la fricción al lijarlos. Una vez que logré el cambio de color, transferí el símbolo del fuego tibetano, como metáfora de la transformación del material, esto es, como si al lijar se hubiera transformado la corteza en fuego.

Imagen 30. *Sol Zamora Corona, Devenir fuego, instalación, corteza y transfer, medidas variables, 2016.*

Imagen 31. *Sol Zamora Corona, Devenir fuego, instalación, corteza y transfer (detalle del transfer), medidas variables, 2016.*

3.5.2 Serie *Devenir árbol, devenir tiempo, devenir río*

Río es devenir
Instalación sonora
PVC, tierra, plantas, luz
Medidas variables
2016

Río es devenir habla de las incesantes transformaciones de lo vivo, en tanto flujo vital, al hacer alusión a la forma de un río en movimiento. La pieza está acompañada de una improvisación sonora realizada con escultura sonora (Globófono, Pentacordio, un cristal *apres* Baschet) y piano tradicional, pues la improvisación misma es un flujo indeterminado, creado en el instante. La pieza fue seleccionada en la Bienal de Arte Joven de Portugal 2016.

***Imagen 32* (Izquierda).** *Sol Zamora Corona, Río es devenir (vista frontal), instalación sonora, PVC, tierra, plantas y luz, medidas variables, 2016.*

Imagen 33. *Sol Zamora Corona, Río es devenir (detalle del río), instalación sonora, PVC, tierra, plantas y luz, medidas variables, 2016.*

Imagen 34. *Sol Zamora Corona, Río es devenir (detalle de las sombras), instalación sonora, PVC, tierra, plantas y luz, medidas variables, 2016.*

Nosotros (Mediterráneo)
Escultura
Alabastro
15 x 13 x 7 cm
2017

La escultura es una talla directa sobre alabastro, hecha a partir de una concha recogida en las costas del Mediterráneo. La pieza se instala acompañada de otras conchas naturales, para que el arreglo del conjunto haga pasar la pieza tallada como una más de las naturales, formando una unidad orgánica entre lo natural y lo no natural.

Imagen 35. *Sol Zamora Corona, Nosotros, talla en alabastro y conchas naturales, 15 x 13 x 7 cm (medida de la talla), 2017.*

Costas
Escultura
Piedra y resina
Medidas variables
2018

Estas piezas son ensambles entre resina y mármol travertino de distintas tonalidades. En ellos busco explorar, desde la perspectiva de la forma, ideas como el límite, los bordes y la fractura de la piedra, teniendo como resultado piezas que remiten a superficies y formas de pensar litorales y abiertas.

Imagen 36. *Sol Zamora Corona, Costa, escultura, mármol travertino y resina, 49 x 20 x 4 cm, 2017.*

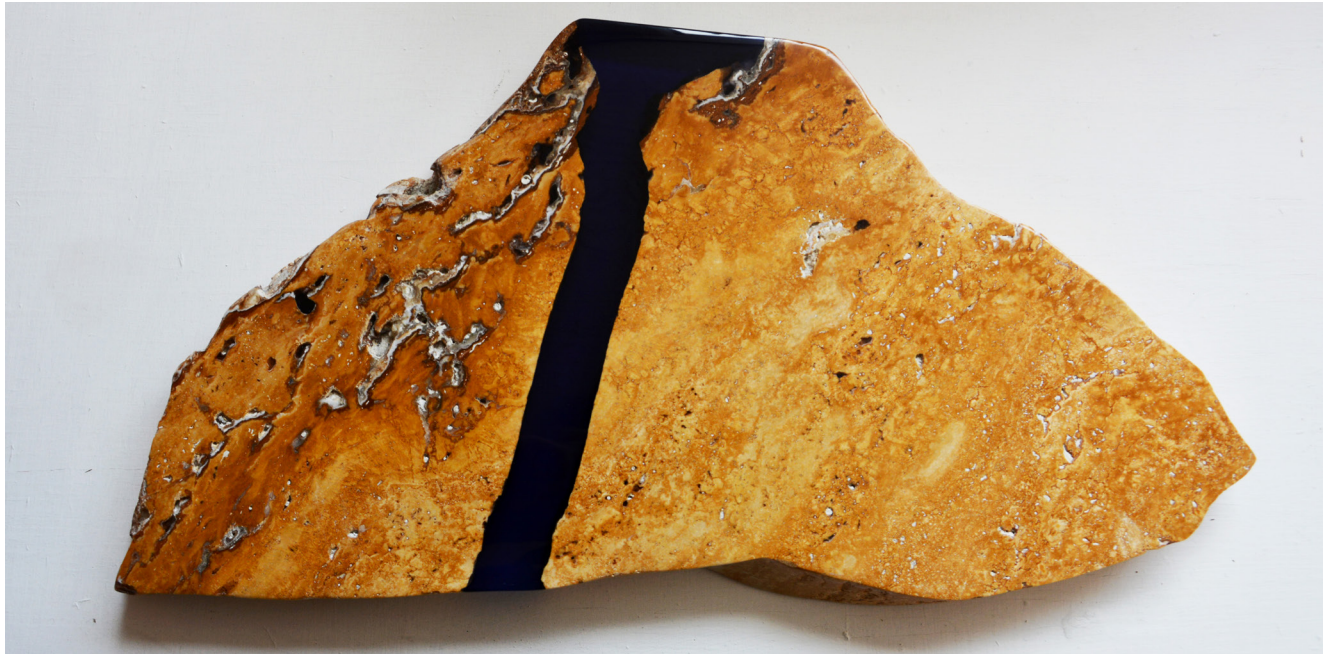


Imagen 37. *Sol Zamora Corona, Costa, escultura, mármol travertino y resina, 27 x 33.5 x 3 cm, 2018.*

Rostro cambiante (persona)
Instalación
Cera, arena y video
Medidas variables
2018

La pieza es un autorretrato en cera colocado sobre una cama de arena. Cuando se instala, se proyecta un video en el que la máscara se mueve sobre la arena, dejando un rastro que simboliza la singularidad del camino vital. Los juegos entre la arena y el rostro, que permiten que este se oculte y desoculte incesantemente, expresan distintos momentos del cómo nos vamos transfigurando en lo que somos, para después volver a cambiar.

Imagen 38. *Sol Zamora Corona, Rostro cambiante (persona), instalación, cera, arena y video, medidas variables, 2018.*

3.5.3 Serie *Las cosas que recuerdan*

(...)
En la ausencia sin deseos
en la soledad desnuda
en las gradas de la muerte
escribo tu nombre

En la salud recobrada
en el riesgo disipado
en la espera sin recuerdos
escribo tu nombre

Y en virtud de una palabra
vuelve a comenzar mi vida
nací para conocerte
y nombrarte

Libertad.

Paul Eluard, *Libertad*

Esta serie de trabajos está conformada por piezas que contienen en su materialidad memorias íntimas, a través de la escritura de cartas, los recuerdos de experiencias sensibles, o bien, de la intervención de fotografías antiguas, rescatando relaciones que subyacen entre el ser humano y la naturaleza.

Libros Haiku

La obra se compone de dos libros miniatura. Cada libro lleva por nombre un haiku del poeta zen Matsuo Bashō, el poeta japonés de la naturaleza. El pequeño tamaño de las piezas hace alusión a la idea misma del haiku como verso breve pero de enorme potencia poética, normalmente inspirados en la contemplación del mundo natural y la experiencia sensible. Las piezas fueron seleccionadas para exponerse en la feria del Libro del Palacio de Minería 2016.

La luna de la montaña/
ilumina también/
a los ladrones de flores
Arte objeto
Madera, flores secas, hoja de oro, vidrio
5 x 3 x 3 cm
2016

Imagen 39. *Sol Zamora Corona, La luna de la montaña/ilumina también/ a los ladrones de flores, arte objeto, 5 x 3 x 3 cm, 2016.*

Se oscurece el mar:/
gritos de gaviotas,/
apenas blancos
Arte objeto
Madera, arena, caracoles, vidrio
5 x 3 x 3 cm
2016

Imagen 40. *Sol Zamora Corona, Se oscurece el mar:/gritos de gaviotas,/ apenas blancos, arte objeto, 5 x 3 x 3 cm, 2016.*

Lo que existe entre nosotros
Arte objeto
Serie de fotografías antiguas intervenidas y contenedor
Medidas variables
2016

La obra es una serie de cinco fotografías antiguas, en las cuales se retratan distintos paisajes y jardines, intervenidas con cuentas de vidrio. Éstas últimas, por acción de su forma, funcionan como lupa y aumentan las partes de la imagen donde están colocadas, evidenciando la casi imperceptible presencia humana en las fotografías y rescatando así las actitudes de asombro, contemplación, afecto y emoción del ser humano frente a la naturaleza.

Imagen 41. *Sol Zamora Corona, Lo que existe entre nosotros (detalle), arte objeto, medidas variables, 2016.*

Imagen 42. *Sol Zamora Corona, Lo que existe entre nosotros, arte objeto, contenedor y fotografías antiguas intervenidas, medidas variables, 2016.*

Siempre regreso donde quedó mi corazón. Cartas de mujeres sobre el amor
Papel hecho a mano y objetos
Colección de cartas y colección de objetos
Medidas variables
Escritas a partir de agosto de 2016 a la fecha

La obra se compone de una colección de cartas escritas por mujeres de todas las edades y condiciones sociales, mismas a las que les pedí que escribieran dirigiéndose a un amor presente o pasado. Dichas cartas fueron escritas sobre una hoja de papel hecho a mano artesanalmente usando rosas secas, gladiolas y pompones secos, cortezas, tallos, raíces y retales de libros de poesía húmedos, cuadernos y periódicos. Los materiales naturales se recogieron de áreas verdes, parques y bosques en la Ciudad de México. Asimismo, se les pidió a las mujeres que acompañaran su carta con un objeto que conservaran como recuerdo de esa relación. Podía ser un objeto que fuera recuerdo de algún momento vivido por la pareja, o en los casos en los que ya no les quedara alguna cosa, una fotografía impresa. Todas las cartas tienen la fecha y ciudad en la que fueron escritas. Las cartas tocan temas como el amor idealizado, la muerte, el desengaño, el desasosiego, la búsqueda de Dios a través del amor de pareja, la pérdida y la plenitud amorosa. Son un testimonio de vida escrito de puño y letra por sus protagonistas, para quienes la escritura de su carta significó un a su vez una reflexión sobre sus vivencias, su forma de ver el mundo y de amar. Considero que en ellas, la labor de escultura está presente en la manera en la que dieron forma a vivencias frecuentemente no elaboradas. En su despliegue físico, yo di forma a cada una de las hojas hechas a mano como un acto íntimo, y como resultado del proceso cada hoja es única. A continuación se muestra una de las cartas, su transcripción y la fotografía del objeto.

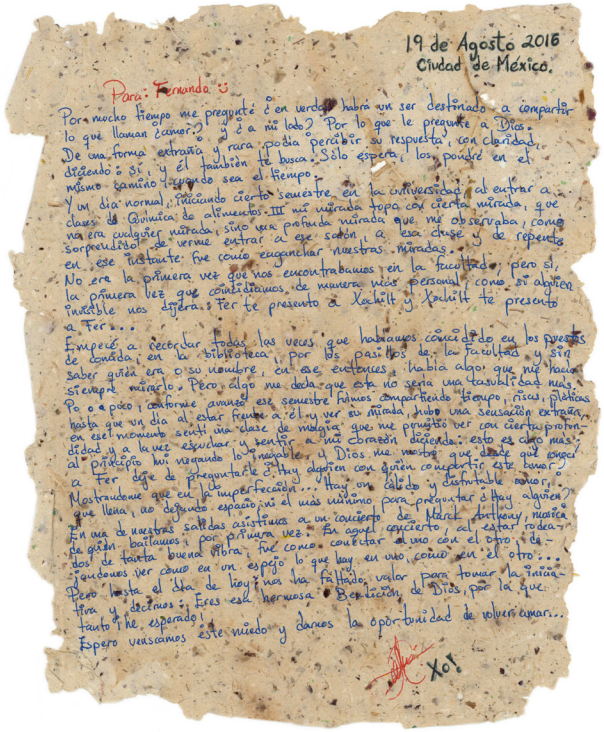


Imagen 43. *Sol Zamora Corona, Siempre regreso donde quedó mi corazón. Carta de Xóchitl, arte objeto, papel hecho a mano de 34 x 23 cm, fechada el 19 de agosto de 2016.*

Imagen 44. *Sol Zamora Corona, Siempre regreso donde quedó mi corazón, Objeto de Xóchitl, medidas variables, 2016.*

19 de agosto del 2016
Ciudad de México

Para Fernando:

Por mucho tiempo me pregunté si ¿en verdad habrá un ser destinado a compartir lo que llaman amor? Y ¿A mi lado? Por lo que pregunté a Dios. De una forma extraña y rara podía percibir su repuesta, con claridad, diciendo: sí, y él también te busca. Sólo espera, los pondré en el mismo camino cuando sea tiempo.

Y un día normal, iniciando cierto semestre en la universidad, al entrar a clases de Química de alimentos III, mi mirada topó con cierta mirada, que no era cualquier mirada, sino una profunda mirada que me observaba, como sorprendido de verme entrar a ese salón, a esa clase, y de repente en ese instante fue como enganchar nuestras miradas.

No era la primera vez que nos encontrábamos en la facultad; pero si la primera vez que coincidíamos de manera más personal, como si alguien invisible nos dijera: Fer te presento a Xóchitl y Xóchitl te presento a Fer...

Empecé a recordar todas las veces que habíamos coincidido en los puestos de comida, en la biblioteca, por los pasillos de la facultad y sin saber quién era o su nombre en ese entonces, había algo que me hacía siempre mirarlo. Pero algo me decía que ésta no sería una causalidad más. Poco a poco, conforme avanzo ese semestre fuimos compartiendo tiempo, risas, pláticas hasta que un día al estar frente a él y ver su mirada hubo una sensación extraña. En ese momento sentí una clase de magia que me permitió ver con cierta profundidad y a la vez escuchar y sentir a mi corazón diciendo: esto es algo más; al principio huí negando lo innegable, y Dios me mostró que desde que conocí a Fer dejé de preguntarle ¿hay alguien con quien compartir este amor?.

Mostrándome que en la imperfección... hay un cálido y disfrutable amor, que llena, no dejando espacio; ni el más mínimo para preguntar ¿hay alguien?.

En una de nuestras salidas asistimos a un concierto de Marc Anthony, música de quien bailamos por primera vez. En aquél concierto, al estar rodeados de tanta buena vibra, fue como conectar el un con el otro, dejándonos ver como en un espejo lo que hay en uno, como en el otro...

Pero hasta el día de hoy: nos ha faltado valor para tomar la iniciativa y decirnos: ere esa hermosa bendición de Dios por la que tanto ¡he esperado!

Espero venzamos este miedo darnos al oportunidad de volver a amar...

Xo!

3.5.4 Serie *Las Cosas para vivir el ocaso*

Lo que hay de grande en un hombre está en ser un puente y no un fin: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Devenir muerte (**Para Julio**)
Escultura
Hoja natural
15 x 12 x 17 cm
2017

La pieza consiste en una hoja de árbol a la que se les ha dado forma mediante procesos de secado, dando como resultado una hoja-escultura. La pieza refleja la idea del darle forma a sí mismo, así como la fragilidad y la fugacidad de la vida y todo lo que existe. En esta pieza está presente el principio de muerte que desarrollé al inicio de este capítulo. *Devenir muerte* hace énfasis en la escultura de medios vivos, en las que las piezas tienen una existencia definida, concreta, efímera como la nuestra, y por ello, más refulgente y entrañable.

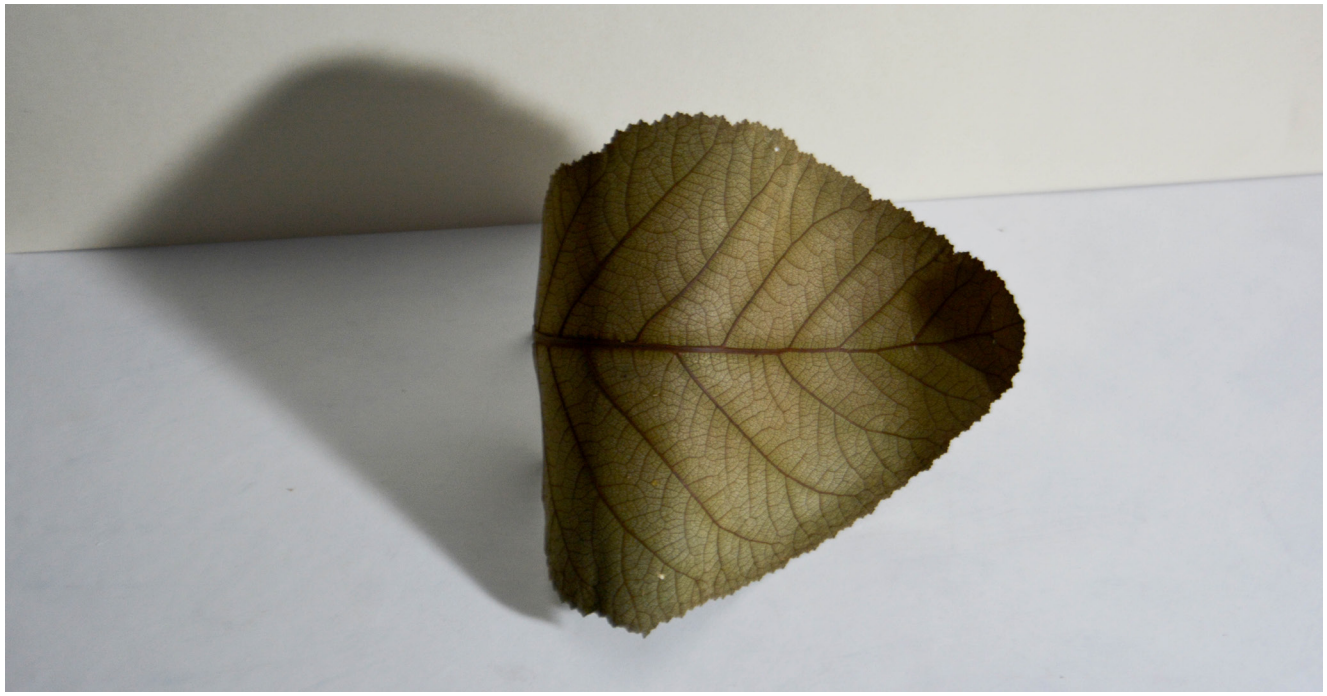


Imagen 45. *Sol Zamora Corona, Devenir muerte, escultura, hoja natural, 15 x 12 x 17 cm, 2017.*

Urna
Escultura
Resina y perla natural
15 x 14 x 10 cm
2017

Esta pieza trabaja el concepto de urna utilizando la técnica de encapsulado de una perla en resina. La perla representa los restos que quedan después de la muerte, pero también tiene la intención de hablar de cómo algo de la vida se conserva en ella, a través de cualidades como su forma orgánica, su brillo y color. En particular, el uso del color en la urna tiene la intención de dar la sensación de ser un medio acuoso que permite que existan juegos con la luz natural. Así, la perla de los restos de una vida flota tranquila y luminosamente en el mar, para siempre.

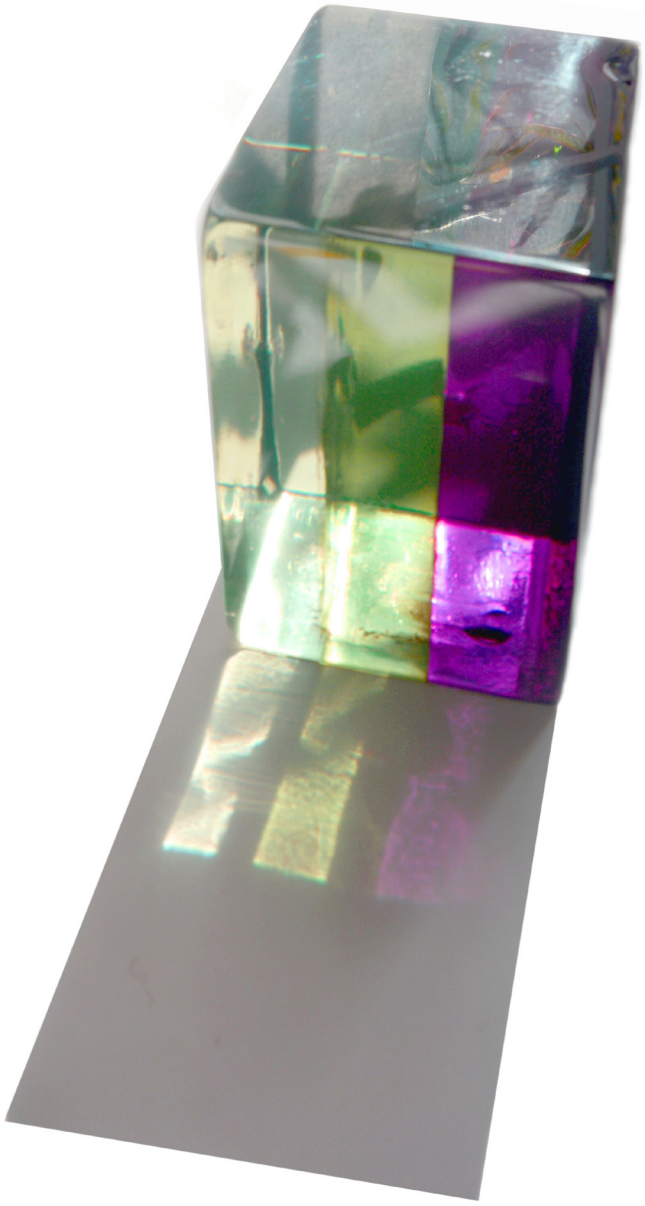


Imagen 46. *Sol Zamora Corona, Urna (vista frontal), escultura, resina y perla natural, 15 x 14 x 10 cm, 2017.*

Imagen 47. *Sol Zamora Corona, Urna (vista lateral), escultura, resina y perla natural, 15 x 14 x 10 cm, 2017.*

3.5.5 Escultura sonora

Los sonidos son lo inexplicable
el sonido es como la vida
¿Qué es la vida, qué es el sonido?
El sonido es más que meramente ruido
y el sonido ordenado es música
...el sonido del viento, el sonido del amor.

Lou Reed, *entrevista para Parrot ZIK*

El taller del escultor es cualquier cosa, excepto un lugar silencioso. Ayer reflexionaba que las largas horas de trabajo no son solitarias, siempre están acompañadas del ruido de las máquinas, una cortadora aquí, una lijadora allá, los golpes del martillo. Los ruidos no sólo los producimos, sino que nos guiamos por ellos como una brújula guía al navegante. Cuando escogemos una piedra para tallarla, un mármol, un basalto, un ónix, la vemos, la exploramos, la tocamos, le damos la vuelta al espacio que la rodea. La escogemos por todas esas cualidades que responden a la vista y al tacto, pero también la percutimos. Un escultor experimentado escucha sus materiales y así es capaz de saber qué pasa dentro de ellos: si hay una fractura, una parte arenisca o un espacio sin materia. Un buen golpeteo al esculpir no sólo habla de una buena técnica (golpear el cincel con el martillo con la postura, la fuerza y la presión adecuadas) sino de un ritmo preciso con el que frente a tus ojos se va revelando la forma, y en el que como resultado la mano y la muñeca no se cansan. Por ello, podría decir que de alguna manera, desde la escultura somos testigos, no sólo visuales, sino acústicos, de los procesos propios de nuestro quehacer: el ensamble, la construcción y el dar forma a los materiales y al espacio, pero también a nosotros mismos a través de estas transformaciones.

En ese sentido, pareciera ser que la diferencia que marca el encuentro entre la escultura y el sonido es de una octava. Este es el intervalo que Pitágoras encontró entre el sonido metálico del martillo golpeando el hierro durante la forja y el que le sucedía. El golpeteo propiamente dicho es el eco de un momento alquímico, nos anuncia la transducción del sonido en forma. Entonces, podríamos decir que la escultura ya lleva en sí misma una dimensión sonora, la cual nos pide reconocerla, explorarla y compartirla.

Las piezas que se desarrollan en este apartado de mi investigación son aproximaciones, en su más poderoso sentido, el de búsqueda, a ese punto de encuentro. Las llamamos esculturas sonoras porque su trabajo implica un compromiso entre los problemas propios de las artes visuales, en específico de la escultura en el campo expandido, a saber, el espacio, el material y el engarce preciso de sus relaciones entre concepto y forma.

Su construcción no está pensada solamente en función de que sean tocados, de ahí que no sean plenamente instrumentos en el sentido de la tradición musical, es decir, en tanto objetos bellos que además son ciertamente capaces de desenvolverse plenamente en un plano funcional. Por el contrario, estos son objetos no son concebidos desde un punto de vista que cumpla con las necesidades de resistencia y manipulación que requeriría un instrumento estrictamente musical. En ellos persisten las preocupaciones sobre la

forma y el espacio, que se imponen a cualquier punto de vista meramente práctico o ergonómico. Un instrumento musical se ajusta a las necesidades del instrumentista, mientras que la escultura sonora se instala en el espacio, dejando de lado por unos momentos al músico. Digamos que aún conservan esa delicadeza singular que han heredado del objeto artístico. Además, a diferencia de un instrumento musical, las esculturas sonoras, por el contrario, son objetos sin una teleología, esto es, sin un fin. Me gusta decir que más bien son objetos escultóricos que están dispuestos a ser influidos por el sonido que habita en ellos, y esa disposición se traduce en que mantienen una relación dialéctica entre dichos sonidos y su propia forma. En otras palabras, son esculturas que están dispuestas a dejarse transformar en virtud de entrar a los terrenos de la experimentación. Dejan que cambiemos su forma para dejarse escuchar.

Esta es otra dimensión de lo que considero es la vocación ontológica esencial a la escultura, es decir, la construcción de un mundo y a la que ya me había referido en la primera parte de mi investigación. La escultura se pregunta por el espacio y la materia que habitan ese universo. El arte sonoro hace sonar ese mundo: un árbol, las nubes, una piedra, un globo, lo áspero, lo mojado, todo es la posibilidad de un acontecimiento sonoro que nos aguarda.

Para nosotros, como escultores, la clave es escuchar, buscar y dar forma, transitar libremente las derivas que el arte y la experimentación sonora han trazado. Seguirlas es recorrer un rastro efímero en la arena. No sabemos exactamente el punto de llegada, pero somos libres de arriesgar nuestro Ser en su búsqueda. Tomamos como materia de trabajo lo que se nos va presentando: la disonancia, el desvío, la inestabilidad, la afinación propia y única. Esta última es algo presente en varias de las obras sonoras que desarrollé en este apartado, porque es uno de los pocos lugares donde aún es posible ser como uno mismo.

Por todas estas cualidades, una escultura sonora no remite al lenguaje musical convenido en determinada tradición, no hay patrones o esquemas de composición a seguir, escalas, tonos o armaduras a las cuales ceñirse. Lo mismo ocurre con las nociones de ritmo, melodía o armonía, de ahí que podría decirse más bien, que cada escultura sonora inventa un nuevo lenguaje musical desde cero, cada vez que alguien se aproxima a ella, se aproxima a una exploración sonora impredecible. Desde luego, esto no niega la posibilidad de una afinación cromática o de una escala definida. Simplemente destaco el sentido de relacionarnos como intérpretes frente a una escultura sonora, recorriendo hasta sus últimas consecuencias el camino de esta exploración. En ese sentido, esto es improvisar y cada recorrido es único.

Así, lo que ofrece la escultura sonora al músico de formación, es un momento en que su conocimiento teórico y técnico pareciera resultarle extraño frente a determinada escultura. Para cierto tipo de músicos esto representa un asunto incómodo y aburrido, para otros esa situación pareciera recor-

darles lo que es también la esencia del quehacer musical y como quien se deshace de unos zapatos incómodos, una nueva fluidez se apodera de ellos. En la mejor de las experiencias, su relación con la escultura sonora pareciera hacerlos redescubrir el sonido y la música.

Asimismo, la escultura sonora es también una puerta para quienes carecen de una formación musical. En este sentido, podemos encontrar un punto común con el enfoque de los hermanos franceses Baschet, considerados los padres de la escultura sonora. Su trabajo se situó en un cruce entre el arte, la ciencia y la exploración sonora. La reflexión iniciada por el trabajo de los hermanos nos lleva como escultores a pensar sobre las relaciones entre sonido y forma. Asimismo, la escultura sonora contiene una dimensión antes no explorada por el arte, responde también a un posicionamiento político, artístico y social. Esta cuestionaba el poco acceso que había a la música por parte del espectador, pues normalmente la música estaba restringida a aquellos que habían sido formados bajo los cánones de la perspectiva clásica y académica.

Pero este punto de encuentro no se restringe a la dimensión social que tiene dicho posicionamiento, el acceso libre a una experiencia musical para todos, sino también implica cierto acercamiento a una forma musical desarrollada ampliamente por el jazz y el blues, entre otras corrientes: la improvisación. Sobre este tema, debo mencionar que la improvisación en estas formas musicales es verbal y musical, hecha sobre una escala africana pentatónica, base creativa tanto en las canciones de trabajo de los campos algodoneros en los que se explotaba a los esclavos, y en cuyos cantos encontraban libertad y vida; como en su posterior evolución en blues. Dicha concepción musical remite directamente a los músicos griot y jollofs de las tribus del noreste de África, justo una de las zonas mayormente brutalizadas por el tráfico de esclavos en el Siglo XIX (Charters 1973, 18). Cantantes griot y jollofs llegaron al delta del Mississippi en calidad de esclavos y una versión del instrumento de cinco cuerdas estiradas sobre la costra de una especie de calabaza cubierta en la boca por una piel de cabra es el origen del hoy popular instrumento norteamericano conocido como banjo, y cuya etimología la encontramos en la lengua Yoruba: *Bami jo / baila para mí* (Charters 1973, 18). Antes de que el blues fuera grabado y esto lo restringiera a un formato con una duración no mayor a tres minutos y medio, tenía la misma estructura improvisatoria de libre flujo musical de los músicos griot y jollofs en donde una sola pieza musical puede extenderse hasta más de media hora, incluyendo segmentos de libre improvisación instrumental enlazados a la improvisación verbal en el formato llamada y respuesta. Es decir, en un formato de diálogo, mismo que deseamos rescatar en el presente proyecto no sólo como forma musical sino como forma de debate y de escultura, como lo he presentado ya con Beuys y Wilson. Con la escultura sonora la improvisación a veces usa una estructura semejante: hay repeticiones de ciertas figuras intercaladas con largos periodos de improvisación libre, aunque debo men-

cionar que las formas de improvisación son tan amplias como las formas de ser de cada persona.

Volviendo a la escultura, puedo afirmar que el escultor por su parte, como describía en el relato en torno al trabajo cotidiano del taller, encuentra una cualidad más de la materia: la vibración propagada en el aire. Es decir, el sonido.

Así, la escultura sonora, al implicar la creación de los instrumentos con los que después se improvisa, crea una relación única entre el improvisador y su instrumento. Quien explora el sonido desde la escultura sonora, no sólo habrá de desarrollar las propias reglas con las que trabajará dicha escultura, como lo hacen los improvisadores que trabajan con instrumentos tradicionales o ya existentes, sino que habrá de definirlas. Sobre todo en improvisadores libres que no tienen una formación musical previa, ya sean espectadores o artistas que se acercan por primera vez al sonido, el descubrimiento de un lenguaje propio va de la mano con el desarrollo de una técnica, o mejor dicho, una manera de abordar esa pieza en específico.

Una vez que se han construido la obra, la experiencia de improvisar con esculturas sonoras implica olvidarse del objeto mismo y concentrarse puramente en el sonido que se puede sacar de él. Un punto de partida posible para dicha exploración está ligado a la recuperación de las referencias sonoras con las que tenemos una relación natural e íntima, referencias inscritas en el amor y en la vida. Las más básicas de ellas: el sonido del corazón que palpita en nosotros y el ritmo de nuestra propia respiración. Estos dos fenómenos sonoros pueden servir de guía para quien se inicia en la improvisación sin tener una formación académica, entre los que me encuentro yo misma, y sobretodo, para aquellos que hacen su exploración desde el uso de instrumentos no tradicionales, ayudando al intérprete a descubrir de manera natural un pulso, su propio pulso, a través del cual darán vida musical a ese nuevo lenguaje por descubrir. Lo único que hay que hacer es ejercitarse en seguir el *pneuma*.

El *pneuma*, *πνεῦμα* en griego, que significa respiración, aire en movimiento o viento, en la antigua medicina griega es la circulación armónica que permite el correcto funcionamiento de todos los órganos para mantenernos con vida. La alteración, bloqueo o agotamiento de dicha circulación armónica es la causa de la enfermedad y de la cesación de la vida. Pienso aquí en aquel fenómeno común al que el improvisador libre se enfrenta, la disyuntiva entre quedarse congelado, bloqueado, sin saber qué hacer ante la desnudez a lo que lo orilla el momento de improvisar, o bien recorrer libremente el camino de la exploración dejando que los sonidos fluyan, y donde, como una de las posibilidades que se abren, la noción de armonía, del ritmo como pulso son redescubiertas más no ya como cánones sino como acontecimientos de plenitud. El término sánscrito *Vidya* presente en la filosofía hindú, significa tanto flujo vital como sabiduría, su contra parte, *Avidya*, significa bloqueo de la vida –enfermedad- e ignorancia. Así como no podemos fingir la salud, no podemos fingir la vida, recurrir a cier-

tas imposturas –formas prefabricadas que en este terreno no traerán un buen resultado, habrá simplemente que escuchar la vida sonora- de lo que sucede en una improvisación, individual o colectiva y disfrutar el paseo, tal vez ahí lo que signifique la frase adjudicada al músico Thomas Green donde se define la belleza como una respiración.

Si bien dejo de lado todo dogmatismo académico, se debe entender que la improvisación no es cosa gratuita ni un hacer sin sentido. Por el contrario, hay cierta disciplina en ello, cierta práctica, cierta mediación entre lo estrictamente teorético y la falta total de forma. Filosóficamente hablando, ciertamente la improvisación libre como práctica estética pone en movimiento la relación entre lo universal y lo particular, lo abstracto y lo concreto, la idea y la percepción sensorial del instante. Se trabaja pues con la intuición y es desde este proceso intuitivo desde donde se dialoga al improvisar en conjunto. Mediar en demasía ese diálogo con cierto tipo de estructuras compositivas, es romper un equilibrio delicado, en donde de nueva vez una voluntad objetiva y esquematizante, la idea, el yo pienso cartesiano bloquea el flujo deseado del mero juego de lo vital.

En la tradición budista tibetana el término *Lung*, ལུང་, se traduce también como viento o como respiración. Se reconoce el viento en la naturaleza agitando un árbol y se observa la propia respiración meciendo nuestro cuerpo, nuestra habla, nuestros pensamientos.

Cuerpo, habla y mente dotados de sabiduría montan el *Lung,* como a un caballo, el *Lung ta* o caballo de viento es símbolo de la poesía, la música y el canto en dicha tradición, y son estos los mediadores entre el cielo y la tierra –lo ideal y lo concreto- y las posibilidades de quien sabe cabalgarlo -como un improvisador que ha observado, conoce y domina su respiración y por lo tanto, su instrumento, su escultura- son infinitas. Un buen improvisador, es en cierto modo, simplemente un buen jinete.

Allen Ginsberg ya daba cuenta de las relaciones entre respiración y poesía, que desde la Grecia antigua, son música. Desde el enfoque de trabajo de mi investigación, la escultura sonora bebería de esta tradición donde respiración, improvisación e intuición poética se manifiestan en un mismo momento, del cual sólo puede dar cuenta la poesía de Ginsberg:

I write poetry because the English Word Inspiration comes from Latin Spiritus, breath, I want to breathe freely. I write poetry because Walt Whitman gave world permission to speak with candor. I write poetry because Walt Whitman opened up poetry´s verse-line for unobstructed breath (Gingsberg 2007, 937).

Imagen 48. *Sol Zamora Corona, Lung Ta, Camafeo, 34 x 50 cm, 2017.*

3.5.6 Serie *Las cosas que hablan y escuchan*

Estas esculturas sonoras se han utilizado en numerosos encuentros de improvisación y experimentación sonora, para explorar las posibilidades de su sonido, su funcionamiento y forma. Las piezas tienen las cualidades y posibilidades que desarrollé anteriormente, es decir, buscan aprovechar las características acústicas de sus materiales, manteniendo un compromiso con la forma.

Globófono
Escultura sonora
Madera, globo, piezoeléctrico
35 x 50 x 20 cm
2016

La pieza utiliza la forma del globo como caja de resonancia, la cual es excitada por medio del frotamiento o pellizcado de sus cuerdas. Lo translúcido del globo alude a la idea de *pneuma*. El sonido se amplifica o bien por un pizoeléctrico, o bien a través de un cono Baschet.

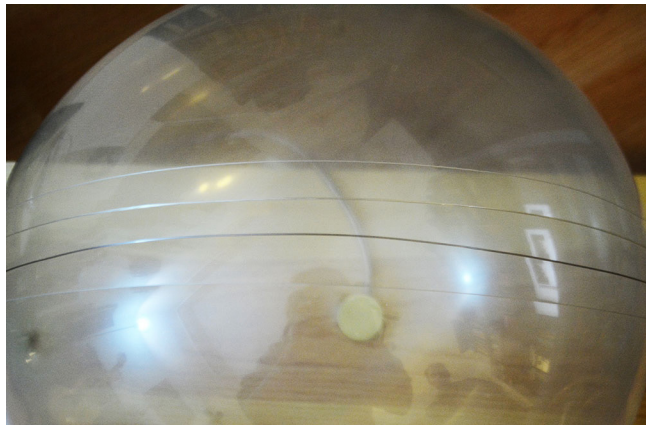


Imagen 49. *Sol Zamora Corona, Globófono (detalle), escultura sonora, madera, globo, piezoeléctrico, 35 x 50 x 20 cm, 2016.*

Imagen 50. *Sol Zamora Corona, Globófono (vista frontal), escultura sonora, madera, globo y piezoeléctrico, 35 x 50 x 20 cm, 2016.*

Pentacordio
Escultura sonora
Madera, piezolectrico, cuerdas
20 x 60 x 40 cm
2017

Esta escultura utiliza un cajón de madera con distintos puentes del mismo material, tensando con su altura cuerdas de guitarra. Los puentes se solucionaron utilizando pequeños cubos de madera, los cuales dan distintas alturas sonoras según la distancia a la que se pongan de los extremos de la caja. El pentacordio utiliza un pizoeléctrico colocado en el centro de la caja, por debajo, para amplificar el sonido. Las cuerdas se pueden tocar, percutir y raspar con diversos objetos (entre los que destacan agujas de tejer, tornillos, pedazos de vidrio y mármol), la madera se puede acariciar, frotar y percutir con los dedos, dando distintas texturas sonoras.

Imagen 51. *Sol Zamora Corona, Pentacordio, escultura sonora, madera, cuerdas, piezoeléctrico, 20 x 60 x 40 cm, 2017.*

Girasol (cristal apres Baschet)
Escultura sonora
Cristal, metal, cono Baschet
120 x 34 x 35 cm
2016

Esta pieza se construyó utilizando el principio desarrollado por los hermanos Baschet del Cristal que lleva su nombre, al ser instrumentos que trabajan por la vibración producida mediante el frotamiento con agua de sus cristales. *Girasol* usa varillas de diferentes grosores pues estas variaciones permiten dar alturas sonoras distintas, así como un cono Baschet a manera de amplificador acústico. El color de éste alude a la flor del girasol, y el cuerpo, enraizado al suelo, al tallo de la planta. Esta escultura sonora formó parte de la exposición *Après Baschet: un*

héritage qui résonne, inaugurada en junio de 2018, primera exposición de escultura sonora Baschet en México.

Imagen 52. *Sol Zamora Corona, Girasol (ejecución), escultura sonora apres Baschet, cristal, metal y cono Baschet, 120 x 34 x 35 cm, 2016.*

Imagen 53. *Sol Zamora Corona, Girasol (vista frontal), escultura sonora apres Baschet, cristal, metal y cono Baschet 120 x 34 x 35 cm, 2016.*

Ascenso y descenso
Escultura sonora
Acero, granito, cono Baschet y baquetas
70 x 34 x 35 cm
2017

Esta escultura sonora está compuesta por varillas metálicas de distintos tamaños, que al percutirse con las baquetas (construidas *ex professo* para el instrumento), producen sonidos de distintas alturas, en progresión. La encía es de granito rojo, y como amplificador utiliza un cono Baschet de aluminio en forma de hoja.

Imagen 54. *Sol Zamora Corona, Ascenso y descenso, escultura sonora, acero, granito y cono Baschet, 74 x 34 x 35 cm, 2017.*

Diseños de encías para escultura sonora

Las siguientes son dos encías para Cristal Baschet, construidas utilizando lajas de piedra con una buena resonancia sonora, granito jaspeado y mármol gris. La encía es justamente la pieza que permite el paso de la vibración de los cristales a los difusores, de ahí que se les haya dado el contorno de un ave, para jugar con la metáfora del canto.

Cabeza binaural
Sistema de grabación binaural
Vaciado en yeso, silicón, micrófonos de alta calidad
38 x 20 x 22 cm
2017

El sistema biaural es un sistema de grabación que hace énfasis en el sonido ambiental y las texturas sonoras. Se crea haciendo una cabeza de yeso cerámico con una reproducción real de orejas humanas en silicón, usando mis proporciones. La intención es que dicha cabeza capte el sonido como cada uno lo percibe, en su singularidad. Con ella se grabó el registro de las exploraciones sonoras.

Imagen 55. *Sol Zamora Corona, Paloma, encía de granito jaspeado, 30 x 45 x 1.5 cm, 2017.*

Imagen 56. *Sol Zamora Corona, Águila, encía de mármol gris, 22.5 x 50 x 1.5 cm, 2017.*

Imagen 57. *Sol Zamora Corona, Cabeza biaural, sistema de grabación binaural, vaciado en yeso, silicón y micrófonos de alta calidad, 38 x 20 x 22 cm, 2017.*

Naturaleza binaural
Sistema de grabación binaural
Caracoles y micrófonos de alta calidad
Medidas variables
2017

Tomando en cuenta la idea del sistema binaural como un sistema de grabación para espacios abiertos y paisaje sonoro, se sustituyeron las orejas de silicón de la solución anterior por unos caracoles nautilus, aprovechando la similitud entre la forma de la oreja y los caracoles. Así, el punto de vista desde el cual se escucha ya no es el humano sino es el de una forma natural, haciendo la metáfora de la naturaleza escuchándose a sí misma.

***Imagen 58**. Sol Zamora Corona, Naturaleza binaural, sistema de grabación, micrófonos de alta calidad y caracoles, medidas variables, 2017.*

CONCLUSIONES

Para cerrar mi investigación, traigo a cuenta las preguntas planteadas en la introducción de esta tesis: ¿Es posible que la escultura, en su sentido de campo expandido, tome procesos propios de la reflexión filosófica para nutrir sus propios procesos de creación?, ¿es posible entender a la filosofía como un acto de creación, que puede expresarse en piezas concretas de escultura e instalación? y ¿Cómo es la expresión concreta de ese tejido?. En torno a la primera cuestión, considero que escultura y pensamiento van de la mano, pues la labor del escultor es en sí misma una actividad que implica un ordenamiento espacial intelectual particular, una forma de conocer inserta en una coordenada en el espacio y en el tiempo, una indagación que escarba hacia la profundidad de su objeto de estudio en vez de alejarse de él. De tal manera que puedo afirmar que tener un pensamiento escultórico implica la comprensión de este proceder, misma que se puede dar de forma intuitiva o intelectualizada.

Desde mi perspectiva, a esto se sumaría el que la relación con las cosas del mundo esté atravesada por la idea de que éstas por sí mismas pueden interpelar al pensamiento, decirnos algo, y que es labor del escultor tanto la producción de estos objetos como el escucharlos, meditar sobre lo que tiene que decir cada cosa y crear las condiciones para que su irrumpir, su habla suceda, si se quiere entender este acontecimiento en el sentido heideggeriano. Ello exigirá del escultor sensibilidad y cercanía con la potencia afectiva de la materia. Habrá que entender, siguiendo a Deleuze en la meseta del *Ritornello*, que la sensación le da al material el poder y la agencia de existir, debemos por tanto sentir la gestualidad del barro y el empuje y la fuerza del metal. En este punto, regreso al proceso por el cual se hace el papel a mano, mismo que utilicé en las cartas de la serie *Las cosas que recuerdan*. En los talleres de producción de papel se suele afirmar que el papel tiene un sentido, esto es, que sus fibras se acomodan hacia cierta dirección, como el ejemplo del sentido de las vetas de la madera que Deleuze y Guattari describen en el *Tratado de la nomadología*. Pero parece ser que el sentido que toman las fibras es expresión de una suerte de voluntad propia contenida en ellas, pues nada más determina el sentido que toman las fibras más que su propia materia, informada por las cortezas, los tallos, o los retales de viejos libros, cartas y hojas que conforman la pulpa cuando se recicla. Viene a mi mente de nuevo *Der lauf der dinge* o *El curso de las cosas* de Fischli y Weiss, obra citada en la serie *Especulaciones*. Si acaso habría que entender que hay algo que no determinamos nosotros cuando especulamos, sino que el material lo determina por sí mismo.

En cuanto a la segunda cuestión, la de si es posible lograr que la filosofía, disciplina en la que me he apoyado transversalmente en mi investigación, sea un acto de creación, expresada en piezas concretas, considero que la respuesta es también afirmativa. Creo que es posible trabajar en un tejido entre pensamiento y quehacer artístico y que esto se logra buscando la praxis a través del enroque entre teoría y práctica, en un único movimiento de dos piezas, como he desarrollado en el primer capítulo de mi investigación. Con ello, el artista no sólo manejará mejor la relación entre teoría y práctica sino que podrá atravesarla, problematizarla y hacerla crecer ampliando sus alcances como creador y, siguiendo la consigna de Marx, transformando las relaciones del mundo. Asimismo, la expresión de esa búsqueda en obras concretas arrojará una producción amplia y diversa, presente en el capítulo final de mi investigación, como lo son los horizontes que he ido descubriendo del sentir y el pensar, pues tanto pensamiento como creación implican cierto delirio, una forma litoral que no tiene límites claros en virtud de la libertad que nos otorga, dándole a la teoría esa capacidad creadora que tanto buscaba Deleuze. Podría decir que mi producción artística son como los dibujos que uno va haciendo con los dedos en la arena, mientras miras el mar meditabundo. Ya nos decía Nietzsche, como se menciona al inicio de esta investigación, que la vida es también pensamiento, y el lenguaje es también cuerpo.

Asimismo, hago hincapié en que los encuentros con la filosofía no sólo son teóricos, sino vitales. Viene a mi mente el espíritu de hesitación del poeta Fernando Pessoa, originado según sus propias palabras, por la suma de desalientos y entusiasmos que constituyen la vida y que ha animado profundamente este recorrido. Pero otro ejemplo atinente de una relación fructífera entre arte y filosofía fue la del pintor René Magritte, pues numerosos cuadros suyos retratan temas filosóficos como la alegoría de la caverna de Platón o la historia de Fidias. A ello podemos agregar el famoso intercambio que sostuvo con Foucault, en torno a su libro *Las palabras y las cosas* (1966), mismo que dio origen al icónico cuadro *La traición de las imágenes* (1928-1929), que incluye la famosa inscripción *Esto no es una pipa*. Considero que Magritte, quien también jugaba al ajedrez, y Foucault, en su intercambio personal realizaron este mismo enroque.

Desde la escultura, destaco por supuesto las relaciones construidas por Ian Wilson, con el pensamiento como forma primera de escultura y el lenguaje como un despliegue más de ésta, mismo que logró ubicar dentro de las coordenadas de la figura dialógica del circo de tiza. A ello puedo sumar que Wilson centró su interés en una pregunta de gran tradición filosófica, la del absoluto, pregunta que encuentra su respuesta en otro absoluto: el amor. Por su parte, a estos encuentros con la filosofía, sumo el de Joseph Beuys como el artista que logra explorar las posibilidades dialógicas y de la materia a través de su relación íntima y profunda con las cosas, a las cuales nunca renuncia. Para Beuys, un principio primordial es que la materia es susceptible de transformarse, como lo es el mundo para Marx y para mí. Por mi parte, mi padre me enseñó de niña a jugar ajedrez y así, de alguna manera me enseño a pensar también, y en mi madre encontré la forma verdadera de un alma poética. Ahí el enroque originario, donde encontramos que toda investigación tiene un lazo vital.

En todas estas experiencias, la filosofía se abre ya no como una teoría rígida, sino como una experiencia vital y creadora que va trenzando dentro de sí la labor conceptual, la producción artística y aquellas experiencias que han constituido para nosotros la vida. En ese proceso, su espíritu de duda inunda todo y surge la búsqueda del porqué de la existencia, la pregunta sobre el cómo vivir, cómo actuar, sobre el Ser ó el cómo conocemos. Todas estas son formulaciones teóricas que nos ayudan a dar forma a nuestras propias experiencias e inquisiciones vitales e iniciar la tarea inacabable de crear la consciencia de lo que somos y no somos, y de ser posible, transformarla. A este respecto, hay un famoso cuadro de Gauguin que pinta en uno de sus viajes a Tahití, que en el cabezal lleva la leyenda que le da nombre: ¿De dónde venimos? ¿Quiénes *somos? ¿Adónde vamos?* (1897). Las preguntas son las que solían hacerse los paseantes tahitianos cuando se encontraban con otra persona en el camino, a manera de saludo y que Gauguin retoma a través de su pintura. Sin embargo, en virtud de esta investigación, yo me decanto por volver otra vez a las pregun-

tas mismas, que aquellos caminantes habían transformado bellamente en una cuestión existencial que se dirimía con cada encuentro fugaz con otro en su recorrido. El tiempo nos ha hecho olvidar que las preguntas originarias son de los paseantes tahitianos, y que por más potente que sea una obra, nunca podrá agotar cuestiones tan profundas. Todos estos problemas, así como los puntos que he destacado anteriormente constituyen mis desarrollos personales por venir.

Finalmente, para cerrar el círculo de tiza, quiero recuperar la idea que inaugura esta tesis: la profundidad se oculta en la superficie. Me interesa reafirmar, que profundidad y superficie confluyen en un punto. Cuando se llega a ese punto a través de los sucesivos devenires que nos da la producción escultórica, se revocan los contrarios. Pensar ya no es un esfuerzo lógico e inmóvil, sino un territorio sonoro, un río de sonoridad pura, fluyente y libre, lleno transformaciones y murmullos; es el río mismo de las cosas del que hablo, amplio y diverso. Ahí, yo encuentro el sonido de la risa de mis hermanos, a la línea del dibujo de aquél río, al caballo de viento cabalgando la segunda sílaba de su poema. Asimismo, corremos como ese mismo río a través del fluir del tiempo, donde pasado y presente se encuentran, volviéndonos contemporáneos en el punto en que la tradición y el porvenir del arte se funden. Entonces hay transformación.

Desde el arte, todos estos procesos me llevan a un punto de creación y expresividad. Busco una praxis que le dé lugar a lo espontáneo, a lo expresivo, a lo intuitivo, no sólo a un desarrollo teórico. En palabras de Deleuze, sería un devenir expresivo. En este proceso puedo pensar, por ejemplo, en el compositor Erik Satie, quien logró arrancarle expresión al esquema línea-blanco-negro de la partitura tradicional. Satie con frecuencia escribía notas al margen o en el encabezado de sus partituras, notas de gran fuerza poética que parecían describir más bien contextos espirituales, memorias vitales que debían ser traídas nuevamente al corazón, miríadas de impresiones vagas y cambiantes que deben ir y venir al momento de ejecutar una obra. Seamos pues una escritura al margen y devengamos expresivos, sigamos profundizando hacia adentro del corazón como nos han enseñado el enroque entre escultura y filosofía, saliendo así de toda formalidad académica. Como artista y como mujer, yo quiero ser un accidente más que una esencia, angustia que va hacia todas direcciones, un conjuro que imprime su particular tempo en la herida de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido por Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca-UACM, 2008.

Bodenmann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Boltanski, Christian, Garb Tamar, Donald Kuspit, y Didier Semin. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon Press Limited, 1997.

Bourriard, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora, 2005.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Charters, Sam. *Robert Johnson*. Nueva York: Oak Publications, 1973.

Coomaraswamy, Ananda K. *La danza de Siva. Ensayos sobre arte y cultura india*. Traducido por Eva Fernández del Campo y Pablo Giménez Dasí. Madrid: Ediciones Siruela, 1996.

Crispolti, Enrico. *Cómo estudiar arte contemporáneo*. Traducido por Marisa García Vergara. Madrid: Celeste ediciones, 2000.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2010.

Davis, Bret. W. Heidegger. *Key concepts*. Durham: Acumen, 2010.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

_____. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama, 2013.

_____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.

Didi-Huberman, *Georges. Ser cráneo: lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Barcelona: Cuatro ediciones, 2009.

Ellegood, Anne. *Vitamin-3d*. Londres: Phaidon Press, 2009.

Epicuro. *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 1995.

Fiz, Simon Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974, epílogo sobre la sensibilidad moderna*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

Frieze. «About time.» en Frieze Magazine. Vol. 92. Londres, 30 de Junio de 2005.

Ginsberg, Allen. «Improvisation in Beijing» en *Collected poems 1947-1997*. Nueva York: Harperperennial Modern Classics, 2007.

Guash, Anna Maria. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

_____. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____. «El origen de la obra de arte» en *Revista de filosofía* (Universidad Iberoamericana), nº 115 (2006): 11-36.

_____. *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2003.

Heráclito. *Fragmentos de Heráclito*. Traducido por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Hudek, Anthony. *The object*. Londres: White Chapell Gallery & MIT Press, 2014.

Husserl, Edmund. Artículo de la fenomenología de la "Enciclopedia Británica". 30 de agosto de 2015.

_____. *Las conferencias de Paris. Introducción a la fenomenología trascendental*. México: UNAM, 1988.

Krauss, Rosalind. «La escultura en el campo expandido.» en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

Leche, John. *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid: Cátedra, 2010.

Martin, Javier San. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Madrid: Biblioteca nueva, 2008.

Martin, Paris Matia. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*. Madrid: Akal, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993.

Pessoa, Fernando. «Carta a o autor de Sacha.» en *Crítica Artigos e Entrevistas*. Lisboa: Ediciones Fernando Cabral Martins, 1999.

_____. *Diarios*. Traducido por Juan José Alvarez Galván. Madrid: Editorial Gadir, 2009.

_____. *Obra Poética e em Prosa*. Introducción, biografía y notas de Antonio Quadros y Dalila Pereira da Costa. Vol. II. Lisboa: Lello & Irmao-Editores, 1986.

Platón. «Fedón.» En *Diálogos* Vol. III, traducido por Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1988.

_____. *La República*. Traducido por Antonio Gómez Robledo. México: UNAM, 2000.

_____. *Menón*. Traducido por Ute Schmidt Osmancik. México: UNAM, 1986.

_____. *Teeteto*. México: Porrúa, 1996.

San Martín, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Grijalbo, 1980.

Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

Stivale, Charles J. *Deleuze, Key concepts*. Nueva York: Routledge, 2014.

Varios. *Fragmentos Presocráticos. De tales a Demócrito*. Traducido por Alberto Bernabé. Madrid: Alianza, 2010.

Williams, Bernard. *Descartes: El proyecto de la investigación pura*. Madrid: Cátedra, 1996.

Wilson, Ian. *Los debates, catálogo razonado de sus discusiones*. Barcelona: MACBA, MAMCO y el Museo de Eidhoven , 2009.

CATÁLOGOS

Wilson, Ian. *Los debates, catálogo razonado de sus discusiones*. Barcelona: coedición del MACBA, MAMCO y el Museo de Eidhoven de Holanda, 2009.

LIBROS DE ARTISTA

Andre, Carl; Baldessari, John; Barry, Robert; Broodthaers, Marcel; Buren, Daniel; Burgin, Victor; Burn, Ian; Ramsden, Mel; Cadere, André; Graham, Dan; Huebler, Douglas; Kosuth, Joseph; LeWitt, Sol; Paolini, Giulio; Penck, A. R.; Ryman, Robert; Snick, Philippe van; Weiner, Lawrence; Insley, Will; Romeu, Joost A.; Wilson, Ian; Spillemaeckers, Fernand (editor). *Deurle 11/7/73*. Bélgica: Ostende/Publigrafik, 1973.

Wilson, Ian. *Section 21-29, 1977-82*. Paris : Ghislain Mollet-Viéville, 1985.

_____. *Section 31, set 22*. Berna: Kunsthalle, 1984.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Agamben, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo?. Conferencia impartida en el curso de filosofía teoré-

tica de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Venecia, en 2006, recuperado de: https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf (consultado el 25 de noviembre de 2015).

Chelsea Space, *Dematerialised,* recuperado de: http://www.chelseaspace.org/archive/jackwendler-images2.html (consultado el 21 de febrero de 2016).

Danto, Arthur, C. "El final del arte" en *El paseante Revista de Granada*, 1995, No.22, recuperado de: http://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf (consultado el 17 de noviembre de 2017).

DIA Art foundation, *Ian Wilson: the pure awarness of the absolute/ Discussions,* recuperado de: https://www.diaart.org/about/press/dia-art-foundation-presents-ian-wilson-the-pure-awareness-of-the-absolute-discussions/type/text (consultado el 11 de diciembre de 2018).

Fischli, Peter y Weiss, David. *Der lauf der dinge* o *El curso de las cosas,* recuperado de: https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/fischli-y-weiss-el-curso-de-las-cosas/ (consultado el 15 de octubre de 2017).

Frieze Magazine, *About time*, N. 92 junio – agosto 2005, recuperado de: https://frieze.com/article/about-time-0 (consultado el 28 de enero de 2016).

Lum, Ken. "From Chalk circle to full circle, Ken Lum on Ian Wilson", en *Artists on Artists Lecture Series*. Conferencia impartida el 09 de diciembre de 2013 en la *Dia Art Foundation,* recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=mDSXXDQT3Eo&list=PL_zVvzXpDv7FV2pq2PXUANiSbC-YPrD5D&index=2&t=455s (consultado el 13 de enero de 2017).

Marx, Karl. *Tesis sobre Feuerbach*, recuperado de: https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/45-feuer.htm (consultado el 19 de noviembre de 2017).

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción,* recuperado de: https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf (consultado el 19 de noviembre de 2017).

Tate Gallery. *Joseph Beuys*, recuperado de: http://www.gosee.us/news/vip/the-rebel-years-of-duesseldorf-s-bohemian-art-scene-faszinieren-de-dokumente-at-museum-kunstpalast-12745 (consultado el 24 de febrero de 2016).

The Reinassence Society. *Ian Wilson, Discussions,* recuperado de: http://renaissancesociety.org/exhibitions/520/ian- wilson-discussions/ (consultado el 21 de febrero de 2016).

Wilson, Ian. *Chalk circle* en Art Institute Chicago, official page, recuperado de: https://herbertfoundation.org/en/collection/38/ian-wilson (consultado el 28 de enero de 2016).

_____, Ian. *Deurle II/7/73* en MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, recuperado de: http://www.macba.cat/en/a01527 (consultado el 23 de mayo de 2016).

_____, Ian. *Untitled*, recuperado de: http://www.artnet.com/artists/ian-wilson-untitled-ac-CnVVuLob5DsLWa33CMUwsQ2 (consultado el 18 de mayo de 2017).

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Ian Wilson, *Untitled,* técnica: escultura, materiales: fibra de vidrio, medidas: 20.1 x 50.8 cm, año: 1967, recuperado de: http://www.artnet.com/artists/ian-wilson/untitled-ZLOzycnlQCOTp-QuDUEnlXw2, consultado el 11 de diciembre de 2018 ..... p. 37

Imagen 2. Ian Wilson, *Chalk circle*, técnica: escultura, materiales: círculo dibujado en el suelo, medidas: 183 cm de diámetro, año: 1968, recuperado de https://herbertfoundation.org/en/collection/38/ian-wilson (consultado el 11 de diciembre de 2018) ..... p. 38

Imagen 3. Ian Wilson, *Discussions* en DIA, Nueva York, año: 2011, recuperado de https://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/ian-wilson-the-pure-awareness-of-the-absolute-discussions-project (consultado el 11 de diciembre de 2018) ..... p. 40

Imagen 4. Ian Wilson, *Certificate for a discussion with Jack Wendler*, certificado, año: 1972, recuperado de: http://www.chelseaspace.org/archive/jackwendler-images2.html, (consultado el 11 de diciembre de 2018) ..... p. 41

Imagen 5. Ian Wilson, *Deurle 11/7/73*, técnica: libro de artista, medidas: 21.4 x 13.4 cm, año: 1973, recuperado de: https://www.macba.cat/en/a01527 (consultado el 11 de diciembre de 2018)..... p. 43

Imagen 6. Ian Wilson, *Section 31, set 22*, técnica: libro de artista, medidas: 21.5 x 14 cm, año: 1984, Acervo bibliográfico del *MACBA*, fotografía de archivo personal ..... p. 43

Imagen 7. Ian Wilson, *Section 21-29*, técnica: libro de artista, medidas: 21.5 x 14 cm, año: 1977-82, Acervo bibliográfico del *MACBA*, fotografía de archivo personal ..... p. 44

Imagen 8. Ian Wilson, *Los debates*, catálogo razonado de sus discusiones, 2009 ..... p. 45

Imagen 9. Joseph Beuys, *Silla con grasa*, técnica: escultura, materiales: silla y grasa, medidas: 41.6 x 94.5 cm, año: 1964, recuperado de: http://flavorwire.com/229315/10-very-temporary-art-works/9 (consultado el 12 de diciembre de 2018)..... p. 49

Imagen 10. Ute Klophaus y Joseph Beuys en los círculos de discusión de la Academia de Artes de Dusseldorf, Alemania, 22 de junio de 1967, recuperado de https://www.gosee.us/news/vip/the-rebel-years-of-duesseldorf-s-bohemian-art-scene-faszinierende-dokumente-at-museum-kunstpalast-12745 (consultado el 11 de diciembre de 2018) ..... p. 51

Imagen 11. Joseph Beuys, *Pizarrones*, técnica: escultura, medidas: 12.6 x 91.4x18 cm, Tate Modern Gallery, Londres ..... p. 51

Imagen 12. Sol Zamora Corona, *La intuición del instante,* técnica: libro intervenido, medidas: 17 x 11.5 cm, año: 2018 ..... p. 61

Imagen 13. Sol Zamora Corona, *Bitácora especulativa*, técnica: registro de pensamiento, medidas: 21 x 15 cm, año: a partir de 2015 (obra en eterno proceso) ..... p. 61

Imagen 14. Sol Zamora Corona, *Naturaleza potencia*, técnica: libro de artista, medidas: 28 x 35 cm, año: 2017... ..... p. 62-63

Imagen 15. Sol Zamora Corona, *Círculo de materia,* (detalle donde se muestra la tiza en polvo), técnica: escultura, material: círculo materializado en el suelo con yeso, medidas: 183 cm de diámetro, año: 2016 ..... p. 64

Imagen 16. Sol Zamora Corona, *Círculo de materia*, técnica: escultura, materiales: círculo materializado con tiza en polvo y diálogo, medidas: 183 cm de diámetro, año: 2016 ..... p. 64

Imagen 17. Sol Zamora Corona, *Círculo de materia*, técnica: escultura, materiales: círculo materializado en el suelo con tiza en polvo, medidas: 183 cm de diámetro, año: 2016 ..... p. 64

Imagen 18. Sol Zamora Corona, *El camino,* técnica: diálogo, intervención e improvisación de sitio específico en el Rancho *La Pila*, Hidalgo, medidas: variables, año: 2015 ..... p. 65-66

Imagen 19. Sol Zamora Corona, *Proyecto ser humano y naturaleza*, técnica: arte objeto, materiales: postales intervenidas y contenedor, medidas: variables, año: 2017 ..... p. 67

Imagen 20. Sol Zamora Corona, *Para construir el mundo*, técnica: especulación, materiales: unicel, rama, agua, globo, metrónomo, tela, medidas: variables, año: 2016 ..... p. 69

Imagen 21. Sol Zamora Corona, *La forma y el instante*, técnica: especulación, materiales: aluminio y ventilador, medidas: variables, año: 2015 · p. 70

Imagen 22. Sol Zamora Corona, *Los objetos transformados*, técnica: especulación, materiales: hojas, ramas, piedras y pintura, medidas: variables, año: 2016 ..... p. 71

Imagen 23. Sol Zamora Corona, *Los objetos transformados*, técnica: especulación, materiales: hojas, ramas, piedras y pintura, medidas: variables, año: 2016 ..... p. 71

Imagen 24.Sol Zamora Corona, *Los objetos transformados*, técnica: especulación en el espacio, materiales: hojas, ramas, piedras y pintura, medidas variables, año: 2016..... p. 71

Imagen 25. Sol Zamora Corona, *Lo que queda de nosotros*, técnica: hoja natural montada en vidrio, medidas: 32 cm de diámetro, año: 2016p. 73

Imagen 26. Sol Zamora Corona, *Lo que queda de nosotros,* técnica: hoja negra montada en vidrio, medidas: 32 cm de diámetro, año: 2016..... p. 73

Imagen 27. Sol Zamora Corona, *Lo que queda de*

nosotros, técnica: hoja blanca montada en vidrio, medidas: 32 cm de diámetro, año: 2016 ..... p. 73

Imagen 28. Sol Zamora Corona, *Lo que queda de nosotros,* técnica: hoja esqueletizada, medidas: 32 cm de diámetro, año: 2016 ..... p. 73

Imagen 29. Sol Zamora Corona, *Sólo quiero ser yo misma*, técnica: madera sometida a distintos procesos químicos, materiales: madera, vidrio, medidas: 20 x 50 x 8 cm, año: 2016 .....p. 74

Imagen 30. Sol Zamora Corona, *Devenir fuego*, técnica: instalación y transfer, materiales: corteza, medidas: variables, año: 2016..... p. 75

Imagen 31. Sol Zamora Corona, *Devenir fuego (detalle)*, técnica: transfer, materiales: corteza, medidas: variables, año: 2016..... p. 75

Imagen 32. Sol Zamora Corona, *Río es devenir* (vista frontal), técnica: instalación sonora, materiales: pvc, plantas, tierra, corteza medidas: variables, año: 2016 .....p. 76

Imagen 33. Sol Zamora Corona, *Río es devenir* (detalle del río), técnica: instalación sonora, materiales: pvc, plantas, tierra, corteza medidas: variables, año: 2016.....p. 76

Imagen 34. Sol Zamora Corona, *Río es devenir* (detalle de las sombras), técnica: instalación sonora, materiales: pvc, plantas, tierra, corteza medidas: variables, año: 2016.....p. 76

Imagen 35. Sol Zamora Corona, *Nosotros (mediterráneo)*, técnica: talla directa en alabastro, materiales: alabastro y conchas naturales, medidas de la talla: 15 x 13 x 7 cm, año: 2017..... .p. 77

Imagen 36. Sol Zamora Corona, *Costas*, técnica: escultura (ensamble entre piedra y resina), materiales: resina y mármol travertino, medidas: 44 x 40 x 4 cm, año: 2017 ..... p. 78

Imagen 37. Sol Zamora Corona, *Costa*, técnica: escultura (ensamble entre piedra y resina), materiales: resina y mármol travertino, medidas: 27 x 33.5 x 3 cm, año: 2018 ..... p. 78

Imagen 38. Sol Zamora Corona, *Rostro cambiante (persona)*, técnica: instalación, materiales: video, cera y arena, medidas: variables, año: 2018· p. 79

Imagen 39. Sol Zamora Corona, *La luna de la montaña/ilumina también/ a los ladrones de flores*, técnica: arte objeto, medidas: 5 x 3 x 3 cm, año: 2016 ..... p. 80

Imagen 40. *Sol Zamora Corona, Se oscurece el mar:/gritos de gaviotas,/apenas blancos*, técnica: arte objeto, medidas: 5 x 3 x 3 cm, año: 2016·· p. 81

Imagen 41. Sol Zamora Corona, *Lo que existe entre nosotros (detalle)*, técnica: arte objeto, materiales: serie de fotografías antiguas intervenidas, medidas: variables, año: 2016..... p. 81

Imagen 42. Sol Zamora Corona, *Lo que existe entre nosotros*, técnica: arte objeto, materiales: serie de fotografías antiguas intervenidas, medidas: variables, año: 2016..... p. 82

Imagen 43. Sol Zamora Corona. *Siempre regreso donde quedó mi corazón.* Carta de Xóchitl, técnica: arte objeto, materiales: papel hecho a mano medidas: 34 x 23 cm, año: Fechada el 21 de agosto de 2016..... p. 83

Imagen 44. Sol Zamora Corona. *Siempre regreso donde quedó mi corazón.* Objeto de Xóchitl, fecha del objeto, medidas variables, año: 2016..... p. 83

Imagen 45. Sol Zamora Corona, *Devenir muerte (para Julio), hoja natural, 15 x 12 x 17 cm, 2017* p. 84

Imagen 46. Sol Zamora Corona, *Urna (vista frontal) ,* técnica: escultura, materiales: resina y perla natural, medidas: 15 x 14 x 10 cm 2017 ..... p. 85

Imagen 47. Sol Zamora Corona, *Urna (vista lateral) ,* técnica: escultura, materiales: resina y perla natural, medidas: 15 x 14 x 10 cm 2017 ..... p. 85

Imagen 48. Sol Zamora Corona, *Lung Ta,* Camafeo, 34 x 50 cm, 2017..... p. 91

Imagen 49. Sol Zamora, *Globófono* (detalle), técnica: escultura sonora, materiales: globo, madera, piezoeléctrico, medidas: 35 x 50 x 20 cm, año: 2016 ..... p. 92

Imagen 50. Sol Zamora Corona, *Globófono* (vista frontal), técnica: escultura sonora, materiales: globo, madera, piezoeléctrico, medidas: 35 x 50 x 20 cm, año: 2016..... p. 92

Imagen 51. Sol Zamora Corona, *Pentacordio*, técnica: escultura sonora, materiales: madera, vidrio, cuerdas, medidas: 20 x 60 x 40 cm, año: 2017 ..... p. 93

Imagen 52. Sol Zamora Corona, *Girasol* (Cristal *apres* Baschet, ejecución), técnica: escultura sonora, materiales: cristal, acero, varilla, medidas: 120 x 34 x 35 cm, 2016 ..... p. 94

Imagen 53. Sol Zamora Corona, *Girasol* (Cristal *apres* Baschet, ejecución), técnica: escultura sonora, materiales: cristal, acero, varilla, medidas: 120 x 34 x 35 cm, 2016 ..... p. 94

Imagen 54. Sol Zamora Corona, *Ascenso y descenso*, técnica: escultura sonora, materiales: acero, granito y cono Baschet, medidas: 74 x 34 x 35 cm , año: 2017 ..... p. 95

Imagen 55. Sol Zamora Corona, *Paloma,* técnica: escultura, materiales: granito, medidas:, 2017p. 96

Imagen 56. Sol Zamora Corona, *Águila*, técnica. Escultura, materiales: mármol, medidas, 2017 ··· p. 96

Imagen 57. Sol Zamora, *Cabeza binaural (detalle)*, técnica: vaciado y sistema de grabación biaural, materiales: yeso, silicón, micrófonos de alta calidad, medidas del vaciado: 38 x 20 x 22 cm:, año: 2017 ..... p. 96

Imagen 58. Sol Zamora Corona, *Naturaleza binaural*, técnica: sistema de grabación, materiales: caracoles y micrófonos de alta calidad, año: 2017 ..... p. 97

DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PEN-
SAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS
ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁ-
NEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PEN-
SAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO
· DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLO-
GOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS
ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS EN-
TRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS EN-
TRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS
ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLO-
GOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO ·
DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIEN-
TO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSA-
MIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y
PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁ-
NEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEM-
PORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CON-
TEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCUL-
TURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ES-
CULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ES-
CULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCUL-
TURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA
CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CON-
TEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁ-
NEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PEN-
SAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO ·
DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE
ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEM-
PORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO
· DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y PENSAMIENTO · DIÁLOGOS ENTRE ESCULTURA