UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Artes y Diseño

De Voz Presente.
Una propuesta metodológica para develar el proceso creativo.
Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Margarita Vázquez López

Director de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón.

CD.MX.
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.

Agradecimientos:
A mi abuela ***Margarita Pérez Macario***
y a mi abuela Juana Miranda Uriostegui por su apoyo y amor incondicional,
Gracias especiales, por toda la
a ayuda para concretar este proyecto a
Arturo Abeijón Malváez e Isabel
Belén Vázquez López, mi hermana.

A mi madre Margarita López Miranda,
a mi padre Saúl AlfonsoVázquez Pérez y mi tío José Francisco Vázquez Pérez.
A mis hermanos Alfonso Vázquez López y Maricruz Vázquez López.

Infinitas gracias por su paciencia con este proyecto y a lo largo de la carrera a:
-Maestra Karina Erika Rojas Calderón, al Maestro Fernando Ramírez y Margarito Leyva.

A las dos artistas que me brindaron su tiempo y creatividad:
-Areli Samanta Reséndiz Maldonado y María Teresa Orozco.

Indice.

Introducción

1.- Polifonía corporal y dispositivos artísticos: los sentidos.....4

1.1. EL cuerpo Implícito.....4
1.1.1 El ojo como cámara obscura. 6
1.1.1.1 La duda de la sensopercepion del siglo XIX: el mirar de los impresionistas y los postimpresionistas. 8
1.1.2 El dibujante y su registro de lo táctil en lo visual: del drama del dibujante por emular lo vivo.....13
1.1.1.2 La perspectiva. 16
1.1.1.3 El contraposto y el Sfumatto. 20
1.2 El cuerpo explícito. 22
1.2.1 La mirada explicitando la participación del cuerpo: el arte cinético y movimiento. 25
1.2.2 La exaltación del cuerpo desde la materialidad de la obra y el entorno. 31

2.- Metodologías Críticas: el paso del artista como objeto de estudio a el artista como investigador y el giro etnográfico del arte actual.....38

2.1 Modos de validez de la inteligibilidad de arte: lo bello, lo bueno y lo verdadero. 38
2.1.1 La idea de autor como genio. 41
2.1.1.1 El aporte de la etnometodología al problema del autor frente al investigador. 42
2.1.1.1.1 La reflexividad y la indexicalidad, paralelismos con la investigación de un artista visual.....43
2.2 La participación observante: la tura. 44
2.2.1 Mecanismos tura. 46
2.2.1.1 Soma.....47
2.2.1.2 Sêma. 49

3.- Aplicación de la metodología Tura 50

3.1 Descripción de las personas que realizarán los ejercicios tura. 50
3.2 Tabla de resultados de Areli Samanta Reséndiz Maldonado. 52
3.2.1.Mecanismos Tura aplicados Areli Samanta Reséndiz Maldonado. 58
3.3 Tabla de resultados de María Teresa Orozco. 66
3.3.1. Mecanismos Tura aplicados por María Teresa Orozco 73

4.- Conclusiones 82

Anexo 1 - Entrevistas a Areli Samanta Reséndiz Maldonado y María Teresa Orozco. 84
Anexo 2- Escritos entregados en las cajas con mecanismos tura a Areli Samanta Reséndiz Maldonado y María Teresa Orozco. 122
Anexo3 - Carta para ceder derechos. 124

5.-Bibliografía 126

Introducción

¿Por qué es importante develar el proceso artístico? En primera instancia, ésta pregunta tiene a mí parecer tres posibles respuestas: la que ofrece el productor o artista, la del espectador o consumidor y la de las instituciones culturales y de educación que validan los productos dados por éstas. Esta investigación da una respuesta desde los dos primeros; como aclaración personal de mi quehacer en primer término y en segundo, como posicionamiento frente a lo que parece ahora una constante desconfianza e incomprensión de la pieza artística en la actualidad. Frente a este último fenómeno, se verá que la responsabilidad es adjudicada enteramente al productor sin darle completamente la palabra, o delegando la responsabilidad a estetas que han dado intentos de validación que presentan puntos sin fuerza actual o nostálgicos y que apelan a un tipo normatividad basada o en la obra presentada y sus elementos técnicos, o en el marco conceptual sobre el que se erige la pieza, presentando una escisión entre lo técnico y sus resultado visuales y el concepto que contiene la pieza. Este trabajo busca plantear una visión que integre tanto las ideas a las que se intenta dar una respuesta desde la pieza, y los medios desde donde se factura, partiendo desde la revisión de procesos de construcción de obras de dos artistas actuales, desde una premisa principal: en la complejidad de la adquisición de conocimiento y sentido de la realidad, de donde se basa un artista para producir, la relación entre el significado de lo sentido por el cuerpo y la estrecha relación con el saber que de éste se construye mutuamente en la comunidad, gestan el camino que se seguirá para encontrar el medio para comunicarse. El cuerpo, el significado, el lugar y el tiempo desde donde se arrojan, son lo que dan las claves para poder acceder a la traducción que el productor hace en su obra de la realidad, pues sin ellas la lectura que se haga de cualquier obra, será incompleta e injusta. Pero, para poder comprobar la existencia de estos elementos y su relación se verá, dando un paso atrás, cómo es que al cuerpo a lo largo de la Historia del Arte, es un elemento que no es presentado como importante en el proceso de producción e incluso dado como ajeno al artista, al proponerlo como fuente de estudio o investigación pero no como parte de la construcción de conocimiento. Esto se verá en el apartado “cuerpo implícito” del capítulo uno, desde la relación que es erigida como fundamental para el artista plástico entre la mano y el ojo, y cómo ésta sólo es posible en tanto que el cuerpo se subsuma a conceptos y prácticas técnicas que estén basadas en el saber científico como único validador; este punto será revisado desde las prácticas Impresionistas y Postimpresionistas desde la figura de Georges Seurat y sus estudios sobre la luz, el color desde los pigmentos y la afectación de éstos en el ojo. Posteriormente se revisará de nuevo en base al dibujo, centrado en la idea de lo táctil-visual en el siglo XV, desde los conceptos perspectiva, armonía, contraposto y sfumato en Leonado Da Vinci.

En este mismo capítulo, en el apartado “cuerpo explícito”, se verá el paso a una nueva concepción del cuerpo, el tiempo y el lugar en tanto que comienza a debatirse la manera en que habían sido pensados, a causa de las distintas crisis mundiales, y de la gran sacudida que esto presupuso en el hábito intelectual y ético: el cuerpo se explicita en la guerra, y detonó este cabio al presentar a la finitud humana como principio del tiempo, el espacio y el significado de las cosas. El arte sede el paso al cuerpo en artistas del Cubismo primero, a Fovistas, Futuristas, Constructivistas y finalmente culmina en el Dadá para inyectar la presencia del cuerpo y el tiempo en la pieza artística, y proponiendo con ella además, que el artista puede ofrecer conocimiento y que es capaz de ser auto reflexivo con su quehacer .Posteriormente se verá como el arte cinético es ya una reflexión consiente del cuerpo y de cómo influye en la concepción de la pieza; volcándose ya no sólo la importancia de lo visual, sino en cómo afectará al público de su tiempo, en que implicaciones tendrá según el lugar en donde se exponga o realice la pieza, y el significado que finalmente provoque en el espectador.

A lo largo de este trabajo, la pieza de arte será tratada como una investigación desde donde el artista observa y da respeta a los fenómenos que lo rodean; se busca además no incurrir en los mismos errores del pasado, siendo de urgente necesidad el crear un método que ofrezca herramientas de lectura fiables: aquí se presentará una quimera metodológica que de voz a las piezas que parecen encriptadas, apto solamente para espectadores comprometidos con crear su propio juicio. Se presentarán para ello, cuatro ejes interpretativos que le den credibilidad: el cuerpo (ya explicito), el lugar y tiempo donde son creados, y el significado arrojado por el sentido de los tres conceptos anteriores unidos. La finalidad es clara: devolver al espectador actual, la capacidad de interpretar sin miedo, y el de darle de nuevo voz al autor, sin mas intermediarios que su propia producción.

Esquema Guía.

Esta es una vista del proyecto general, que marca los presupuestos clave en los que se basa la argumentación de la presente tesis.

1

Situación actual del arte:

-El espectador sospecha del artista a falta elementos con pueda anclarse a la obra.
-Irresponsabilidad interpretativa por parte del espectador.
-Al acercarse a esta metodología, se cambiará el estatus de la pieza, para elevarla al nivel de "investigación", devolviendo al artista la responsabilidad de fundamentar su pieza.

2

La forma en que la Historia del Arte interpreta las obras:

-Se trata a la obra de arte como una expresión subjetiva de la realidad, dejando a un lado su capacidad de revelar y contener conocimiento, de trabajar con presupuestos de otras disciplinas y su capacidad de ampliarlos o de tener impacto social.
- Ha donado un marco interpretativo que deja la responsabilidad de fundamentar la obra a otras disciplinas como la filosofía o las ciencias. A causa de ello, se han filtrado creencias que eliminan una parte fundamental en el entendimiento de la obra artística y la realidad: el cuerpo.

3

Los objetivos para alcanzar son:

-Dar nuevas formas para acercar a las personas al arte actual y mostrarles lo que acontece en la obra.
-Generar un compromiso interpretativo, que le de más seriedad a los comentarios que se emiten sobre una pieza.
-Reinsertar al cuerpo como un concepto central en el análisis de una obra de arte y como parte fundamental del conocimiento humano

4

Para llegar a ello, se hace una revisión en el primer capítulo y en el segundo de:

-La importancia del contexto en que se genera la reflexión artística, ya que éste administra: costumbres, saberes, valores, ideología, etc.
-Revisar el contexto del autor y bajo que parámetros se entiende al cuerpo nos dará las pautas ideológicas y de sentido en que es posible la pieza.

5

Se analiza cualquier posibilidad formal desde el contexto del artista y se comienzan a perfilar desde ejemplos lo que son nuestros 4 ejes interpretativos:

1- El tiempo en que se realizaron las piezas.
2.-El lugar en que fueron hechas.
3.-El papel del cuerpo y la conexión que existe con la forma de entender el mundo y por lo tanto, en la obra de arte.
4.-El significado que genera, con la síntesis de cuatro anteriores.

6

A partir del capitulo tres, se elabora una metodología resultado de la revisión y crítica de las formas de interpretación anteriores, y tomando como base conceptos de la etnometodología.

7

En el capítulo 3 se describe el método tura. Y formalmente se describe los 4 ejes interpretativos que contiene: 1.-Kronos 2.-Topos 3.-Soma 4.-Sema.

Con este método, se tendrá respuesta a los 4 ejes base para interpretar la pieza desde la voz del propio artista, y con el lenguaje en se especializa y los medios en que naturalmente piensa y se desarrolla el productor visual: en herramientas como el dibujo y la intervención de imágenes y objetos, que develan el hilo argumentativo de su obra.

8

El resultado será:

-Ver a través de los ojos del artista cómo observa la realidad y bajo que parámetros.
-La capacidad de interrogar a la obra de arte y entablar un diálogo.
-Una serie de tablas que pueden auxiliar una puesta curatorial de la obra de las dos artistas entrevistadas, y los objetos e imágenes intervenidos.]

1.-Polifonía corporal y dispositivos artísticos: los sentidos

Toda acción encierra un cronotopo[1] particular, de lo que podemos derivar que la pieza visual artística articula, en sus múltiples maneras de manifestarse, situaciones que van desde lo afectivo, lo ambiental, lo social, etc. Es por ello que su estudio constante, generalmente por parte de historiadores y críticos, sitúa nuevas variantes contextuales que agregan significado a la pieza y que re-dirigen nuestra mirada sobre ésta. Este primer apartado busca demostrar la importancia del contexto del autor en la exégesis de cualquier pieza artística, además de presentar cuatro estructuras interpretativas que nos darán un puente confiable desde la cual crearse una interpretación: el ambiente donde se forjan, el tiempo en el que fueron pensadas, y basado en las dos anteriores, el significado que el artista tiene sobre su cuerpo, y el impacto que ésta tiene sobre su obra. Los dos primeros puntos en apariencia intuitivos muchas veces son pasados por alto, y dependiendo del corte teórico eliminadas en favor de la pura formalidad de la obra (en el caso de las artes visuales, entiéndase elementos como el punto, la línea, la tonalidad y color) y en casos más graves, reducidos por completo a un análisis visual, sin tomar en cuenta que ese mismo resultado es parte de la época en la que fue creada. Es entonces que surgen dos preguntas: ¿una obra de arte plástica puede ser leída desde la pura visualidad?, y ¿qué tanto impacta la teorización y discursos sobre el ojo en el proceso y técnica de la obra? A esas dos cuestiones se busca dar respuesta en este apartado, siempre de la mano de de los dos últimos elementos interpretativos: el sentido que el artista da a su cuerpo, consecuencia del contacto con su comunidad y las prácticas que rodean a este concepto, lo vuelve parte inseparable de la producción artística.

Esta reflexión busca exponer cómo es que el cuerpo es co-productor de la pieza y cómo la significación del cuerpo genera sentido que se refleja irremediablemente en la pieza de arte. Este nuevo enfoque de interpretación será puesto a prueba en dos ejemplos: en la obra postimpresionista de Seurat y en el concepto de dibujo de Da Vinci, revisando la conexión entre el concepto de ojo y la mirada. No se pretende abordar el hecho de la representación visual, si no a partir de elementos contextuales que dan sentido al cuerpo de determinada manera y que se vacían en el proceso y técnica artísticos. La siguiente polifonía, busca distender las maneras en que esta co-pertenencia entre cuerpo, el significado y el contexto se expresan.

1.1El Cuerpo Implícito

La pregunta por el cuerpo se ha olvidado casi por completo a lo largo de la Historia del Arte hasta antes del siglo XX. Se han aproximado a la pieza artística sin tomar en cuenta la tensión que existe entre

1 Entiéndase sólo como la unión de dos términos griegos: <kronos> que significa tiempo y <topos> que es espacio; esto para hablar de que cualquier expresión tiene que ser situada dentro de un lugar y un momento para “materializar su representación [Proporcionando] un medio para comprender la experiencia, y con ella, la ideología que la forma misma […] exhibe.” Este análisis lo sigo desde el libro coordinado por Iris M. Zavala donde, retomando la línea que da Mijaíl Bajtin, se trata sobre éste término. Véase: Zavala, M. Iris, Bajtin y sus apócrifos, Barcelona, Antropos, 1996.

nuestro conocimiento y el significado del cuerpo, dando cuenta de su existencia sólo desde el ámbito de la contemplación, esto como consecuencia del nacimiento de las ciencias como hoy las conocemos y del giro epistemológico marcado por Galileo y su teoría geocéntrica, segregando a lo largo de su desarrollo el conocimiento que el arte y el cuerpo puede ofrecer y creando un conjunto especifico: el de la desconfianza, por ofrecer datos falsables y sesgados por el sujeto, sin una forma de justificación, dando un paso definitivo a ser un accesorio de la mente, la parte de la humanidad donde se da el existir efectivo, pasa a tener el estatus de objeto de estudio, justificado siempre desde algún dispositivo dado por la ciencia o área de conocimiento válida:

> "[…] porque como ahora para mí ya es conocido que, hablando con propiedad, no concebimos los cuerpos si no por la facultad de conocer que hay en nosotros, y no por la imaginación, ni por los sentidos, y no los conocemos porque los veamos o los toquemos, si no únicamente porque los concebimos con el pensamiento, conozco con evidencia que no hay nada que me sea más fácil de conocer que mi espíritu"[2.]

La historia del cuerpo ha sido siempre la historia de "lo otro". El hilo conductor de la historia de las ideas siempre ha tenido una preocupación, descubrir qué es aquello que nos ha permitido hacer civilizaciones (con sus leyes, instrumentos, edificios y su arte). Dentro de la historia de la civilización, el arte ha sido un enigma: ¿cómo es que el hombre es el único ser vivo que lo puede generar?, ¿cómo es que el hombre ha sido capaz de alcanzar un grado de representación como el que hasta hoy mostrado?.De todas esas preguntas, acompañando a cada respuesta, historia y análisis, se encuentra la "razón". Esta corriente de pensamiento ha llegado a tal grado teórico qué hay investigaciones preguntándose seriamente ¿en qué parte de nuestro cerebro se encuentra la "neurona", "sección", parte que corresponde al arte?

En el presente capítulo se intentará mostrar que, a lo largo de la historia de la razón, la mente, el espíritu o el cerebro (llámese cómo se llame a la substancia pensante) hay una historia paralela de algo que ha quedado implícito, algo que, ante la mirada focalizada del historiador de las ideas, se ha dejado de observar. En cada corte histórico, en cada reconstrucción historiográfica se cuenta una versión articulada desde el presente, la Historia del Arte la ha contado desde la razón y en ese sentido es su propia historia lo que ha quedado explicito. Frente a la razón explícita queda contar la historia paralela, la historia del cuerpo implícito.

Esta historia podía iniciar en Egipto o en Grecia, contrastando a la razón verdadera frente a la percepción (corpórea) falsable. Entre la permanencia de las ideas frente a lo efímero del cuerpo. Pudo recorrer el medioevo que criminalizó lo corporal, lo pasional y erótico por la luz interior. Sin embargo, esta reconstrucción histórica parte desde el apuntalamiento de la razón en la ciencia el arte y la filosofía y el apuntalamiento que jamás desaparecerá.

---

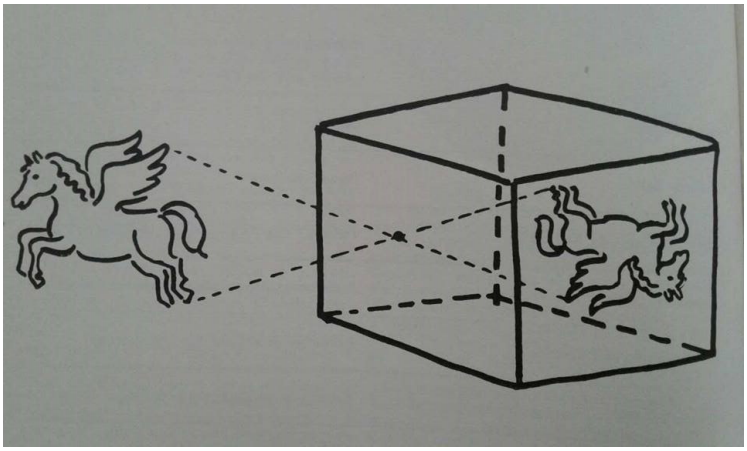
2 Descartes, René. Meditaciones Metafísicas, Madrid, Editorial Gredos, 2011, pp. 25

El renacimiento fue el momento en el que explícitamente cuerpo y mente vieron una imposibilidad conceptual para unirse (son conceptos contrapuestos irremediablemente). En ese momento todos los logros de la mente fueron los fracasos del cuerpo. Lo mismo sucede con el ojo impresionista, que trabaja desde presupuestos donde el cuerpo y su materialidad son vistos como obstáculos para el entendimiento del ojo y el paradigma de la nueva visión objetiva desde la cámara obscura, heredera de la tradición racionalista de Descartes. Este primer apartado muestra desde estos dos episodios del arte, una versión más justa para con el cuerpo. Haciendo explícito aquello que se ha mantenido implícito en la historia del arte.

1.1.1 El ojo como cámara obscura

En el siglo XIX existe un nuevo direccionamiento de cómo se entiende el fenómeno de la visión, pensando al ojo como un órgano que posee determinadas características ligadas a su anatomía, y se crea un lugar de análisis que diera evidencia sobre la manera en que esas partes funcionaban, objetivando el ojo desde mecanismos como cámara obscura.[3] Este mecanismo, se vuelve el modelo epistémico desde inicios del siglo XVIII impactando posteriormente el pensamiento del siglo XIX, en racionalistas como Descartes primero y en empiristas como Locke después, reconfigurando el posicionamiento del observador y del hombre ante su estructura de conocimiento. El ojo entonces funge como algo no confiable para obtener conocimiento, pero se pondera como un objeto de análisis de la razón. Es entonces que artefactos como la cámara obscura gestan un giro en el entendimiento de la visualidad. Habría que corregir la vista de su imprecisión perceptual a través de un artefacto que pudiera darle autenticidad y valor como prueba de realidad:

> "La cámara obscura impide a priori que el/la observador/a vea a su cuerpo como parte de la representación. El cuerpo por tanto constituye un problema que la cámara nunca podría resolver si no marginándolo y convirtiéndolo en un fantasma, con el fin de establecer un espacio racional"[4]

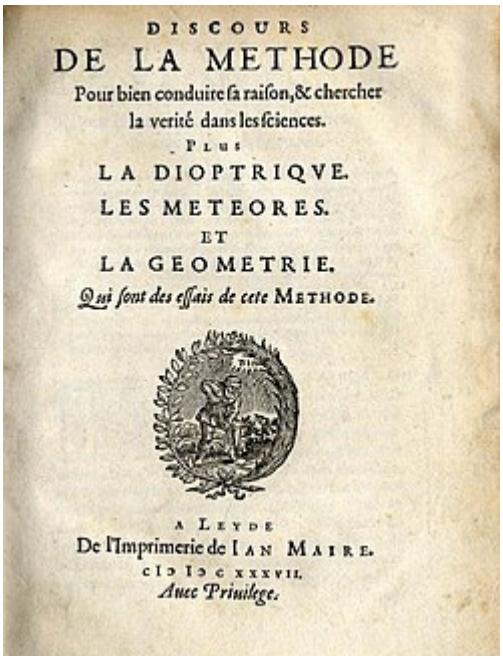


El funcionamiento de la cámara obscura, sirve también como una fórmula explicativa al ojo.

3 Siguiendo la línea de investigación propuesta por Jonathan Crary, que se puede encontrar en su libro: Las técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XIX, citado más adelante.

4 Crary, Jonathan. Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XX, México,CENDEAC, 2008,pp. 66.

Como consecuencia, esto impacta en muchos proyectos científicos que buscan entender la visualidad y que irremediablemente impactan en el quehacer artístico. De los tratados de mayor relevancia podríamos mencionar los estudios sobre el espectro visible de Isaac Newton, quien germina uno de los principales detonantes de la revolución científica en 1672, en una carta dirigida al secretario de la Royal Society: la óptica. Este estudio, heredero de la "Dioptrica"[5] de Descartes, propone al ojo como algo que se puede cuantificar, al igual que cualquier elemento que se encontrara en la naturaleza, como lo dictaba el proyecto moderno; es uno de los antecedentes más importantes del conocimiento actual sobre el comportamiento de la luz, y es también heredero de esta corriente determinista que relega al cuerpo como mero contenedor del pensamiento.


DISCOURS
DE LA METHODE
Pour bien conduire sa raison, & chercher
la verité dans les sciences.
PLUS
LA DIOPTRIQVE.
LES METEORES.
ET
LA GEOMETRIE.
Qui sont des essais de cete METHODE.

A LEYDE
De l'Imprimerie de IAN MAIRE.
CIↃ IↃ C XXXVII.
Auec Priuilege.

En esta obra, trata de analizar el funcionamiento del ojo desde la geometría.

Esto se inserta en la creencia de época que poco a poco llega hasta los oídos de artistas que se preocupan por el comportamiento de la luz y el cómo la percibimos, e intentan abordarlo desde la obra. Al generar un diálogo con los impresionistas y a los postimpresionistas, que apegados a este tipo de estudios construyeron sus piezas artísticas, ser verá claramente las ideas sobre la luz y el ojo puestas en la exploración artística.

5 René Descartes, es la figura que inaugura el nuevo quehacer de la filosofía: analizar la naturaleza a través de "la luz natural" que es la razón. Es por ello que considera a las matemáticas como única vía para poder obtener conocimiento verdadero; y para fundamentar esto escribe su Discurso del Método (1637). El apéndice uno, la Dióptrica, trata sobre el comportamiento de la luz y su análisis a través de la geometría, buscando darle una solución cuantitativa a este fenómeno. Este trabajo trasciende incluso en la propia teoría Newtoniana sobre la luz desde el concepto de "corpúsculo" que Descartes propone como una unión entre partículas, y que Newton adopta, pero proponiendo al corpúsculo como no homogéneo y de distintas dimensiones, atribuyéndole a esta variación de tamaño la generación del color.

1.1.1.1La duda por la sensopercepción del siglo XIX: el mirar de los impresionistas y postimpresionistas

Para el siglo XIX el ojo es punto cardinal para la configuración de la obra de arte, y sobre todo para la pintura, que en se vuelca, con los Impresionistas primero y posteriormente con los divisionistas, sobre el tratamiento del ojo como perceptor de los colores y su transfiguración desde el movimiento[6]:

> "[…] el tomar conciencia de que la forma y los colores de los objetos no son constantes, que varían según el grado de luminosidad, que la luz renueva sin cesar el espectáculo de las cosas, con los que el sujeto del cuadro resulta indiferente a favor de la luz que lo transfigura."[7]

El Impresionismo primero se vuelca en el análisis de la luz sobre los objetos desde la impresión que captamos en una vista global de un paisaje u modelo:

> "Lo que llama mi atención es la observación detenida de la ley sobre los valores tonales. El artista enfrentado a uno u a otro tema, deja que sus ojos le guíen, y éstos lo perciben en términos de superficies cromáticas que se relacionan entre sí […] Todo el artista gira en torno al funcionamiento de su ojo: el percibe las cosas en términos de luz, color y masas."[8]

En este horizonte se presentan búsquedas particulares que podemos dividir en dos: una que busca dar vida al mapa emocional, comenzando a superar la relación analítica con el cuerpo; y por otro lado la que alimenta la noción de cámara obscura, desde el análisis del comportamiento del color luz y el pigmento. Este cambio en la investigación visual, es patentado por los escritos de Emile Zolá, portavoz de la crítica de los impresionistas, quien señala el paso de un "naturalismo" a un impresionismo de tipo "científico", refiriéndose a el cambio de intenciones de un grupo de artistas, que culminará en lo que hoy llámanos Postimpresionismo.

Las figuras que alimentan estas dos tendencias en el primer caso son Paul Cézanne, quien concentra una apertura a lo emocional, y a través del postimpresionismo se concreta en figuras como Vincent Van Gogh y Paul Gauguin:

> "La lección de Cezanne va más allá de los impresionistas: la Sensación no está en el juego "libre" o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo […]. Lo pintado

6 Me refiero específicamente al plenarismo, que se enfocaba en el devenir del color a través de escenas que captaban cierto estadio de la luz, en determinado momento temporal.

7 Arias Anglés, Enrique. Historia Universal del Arte 9. Del Romanticismo al Modernismo, España, EPASA, 2000, pp. 48

8 Francina, Francis. La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX, Madrid, Akal, 1998, pp.23

es la sensación. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto se representa como objeto, si no en cuanto a que es vivido como experimentado"[9]

Por el otro lado el artista Camile Pizarro, comienza a emparejar su investigación con las dadas desde el ámbito científico sobre el color y la vista y con ellas estructura sus obras; lo suceden figuras como Georges Pierre Seurat y Paul Signac. Estos dos últimos concretan la teoría de la objetivación del ojo, culminando en la empresa de darle a sus cuadros el nivel de investigación científica, desde el análisis del comportamiento de los colores. Primero se adentraron a conocer teorías sobre el comportamiento de la luz y después de la mezcla de color desde las teorías de Michel Eugène Chevreul en su texto "Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores y la armonía de los objetos coloreados" (1839). Es por ello que Seurat transforma los elementos formales en herramientas que le permitían corroborar y experimentar como un científico en su laboratorio: sus datos recabados serían el círculo cromático, que al ser figura geométrica dividida proporcionalmente, ofrece una rápida localización del color secundario o terciario exacto, dependiendo de los materiales y calidad de pigmentos; además de la trasformación de la pincelada coma, utilizada por sus antecesores, en pincelada punto, que le permitió amalgamar más cantidad de colores puros en el lienzo, para liberarse de las ataduras del color - pigmento y lograr corroborar la mezcla de color en la retina. Eliminó además cualquier elemento transitorio o accidental de sus cuadros, conformando con todo lo anterior un propio método, con el que esperaba "aplicar su arte a los resultados de las investigaciones científicas del campo de la física".[10]

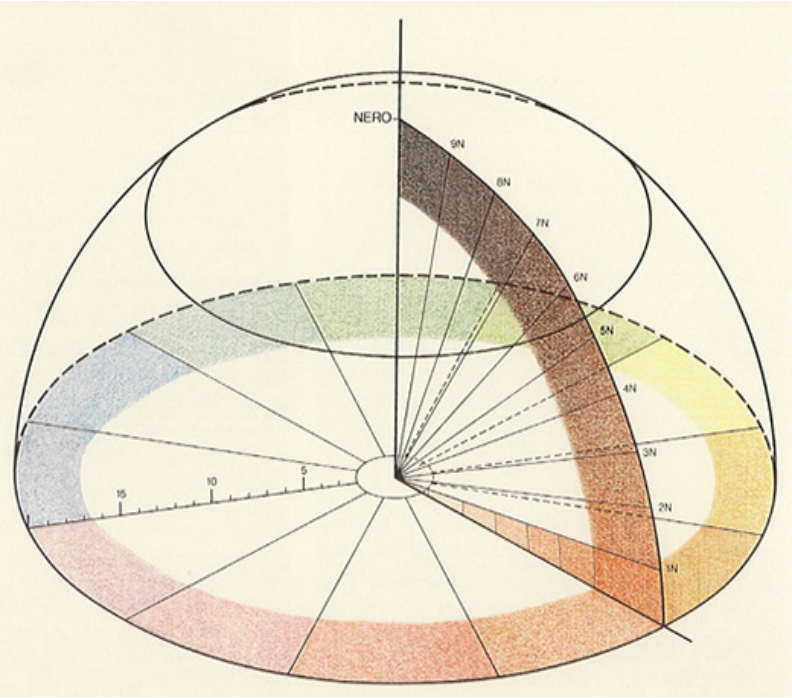
La figura de Seurat concreta una de las creencias más aceptadas por los artistas y los críticos: sus piezas nacen y se nutren de conceptos donde la función del órgano visual ofrece conocimiento sólo en el momento en que sus percepciones se someten a un filtro científico, y creen fielmente que el ojo es imparcial, y funciona de manera independiente de las creencias del sujeto que las experimenta. Teorías como las de Eugene Chevrol, concretadas en su texto, pues aunque seguía vivo, era incapaz por su edad de ofrecer cátedra alguna, influencian al postimpresionismo a considerar a la pieza artística como una investigación científica, donde el pintor utiliza argumentos tales como creencia de la armonía del color, *"el ojo del pintor como prisma analítico"*[11], y el abandono de la materialidad de la pintura, para demostrar desde la mezcla óptica, la fusión natural del ojo afectado por los colores. Entiéndase por esto, no que se niegue, muchos de los avances de la ciencia, si no que se deja de ver ingenuamente la parte humana de la ciencia.

---

9 Deleuze, Gilles. Francis Bacon. La lógica de la sensación, España,Arena Libros, 2002 pp. 42

10 Rewald, John. El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin, España, Alianza Editorial, 1982 pp. 63.

11 Siguiendo los planteamientos del libro de Solana, Guillermo. El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica del arte (1867-1895), España, Ediciones Siruela, 1997, pp. 85



El circulo cromático, una herramienta útil de trabajo para los artistas, es también un ícono de la sistematización del funcionamiento del ojo.

De los argumentos que ofrecerá el posimpresionismo no terminan allí y se puedan constatar en su crecimiento paralelo con la música tonal. El color como armonía, se une al estudio de la música como comportamiento ondulatorio o como onda posteriormente. El análisis de uno se equipará al otro, incluso en la nomenclatura: la tonalidad como elemento divisible proporcionalmente, junto con otros elementos que se pueden combinar geométricamente y calcular para dar una resolución armónica es el objetivo deseado:

> "El arte es armonía. La armonía es la analogía de los opuestos la analogía de semejanzas de tono, de matiz, de línea, tomando uno dominante y bajo la influencia de la iluminación, en combinaciones que son alegres, tranquilas o tristes"[12]

Esta armonía supone la resolución del cuatro bajo elementos que sólo le atañen al órgano que percibe el fenómeno; lo que lleva a una supresión del dibujo lineal llevándolo sólo al nivel de direccionalidad de la pincelada, entendiendo al objeto sólo a través del color. Esto también se emparenta con la división tajante entre la asociación entre los táctil y lo visual, que se comienza a dar desde la crítica al impresionismo, y que se vacía en la creencia de que el pintor debe de despojarse de toda preconcepción del objeto pintado para *mirarlo desde la inocencia del ojo*[13],como si se miraran las cosas por primera vez, vacías de significado, desde el *puro ojo:*

> "[…] la mezcla óptica implica trabajar con la misma luz, transmutar íntegramente los fenómenos

12 Eisenman S., Crow T., Lukacher B., Nochlin L., Pohl F. Historia y critica del arte del siglo XIX, España, 2001, Akal, pp. 19
13 Ibid. Pp. 16. Esto tomando de un comentario sobre Jonh Ruskin crítico de arte de la época.

luminosos en la palpable y viscosa sustancia pictórica. El pintor que mezcla los pigmentos <pintara con fango, cuando el ideal sería pintar con el espectro”[14]

Georges Seurat (1859-1891)
Modelo de espaldas
1887
Óleo sobre madera
Alt. 24,5; Anch. 15,5 cm.
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR

Esto lleva al artista a abandonar la materialidad de la pintura, lo que no refiere a la acumulación de material sobre el soporte, si no a que el pigmento mismo comienza a ser un elemento que pesa al pintor para poder especular sobre la luz. La dificultad es flanqueada por la obra desde el empleo de colores puros sobre el cuadro, su aplicación dividida y la búsqueda de la síntesis visual del color. La materia es de nuevo un accesorio, al igual que el cuerpo.

El ojo del pintor despojado del obstáculo de la cualidad del pigmento, pasará a ser *“un prisma analítico”*, que pueda flanquear su visión a través de su método, y así ofrecer algo más que una representación: lo fidedigno en la obra no es dado por su mimesis , sino porque habla de un nuevo sentido de la realidad del ver, que renueva también la noción de virtualidad en lo bidimensional, donde la representación de una cosa vale por su capacidad de manifestar una verdad científica.

Esos “modos de ver” finalmente configuran el diagrama de lo natural en el ojo que sirve como argumento de verdad que desvirtúa el punto de vista del artista como emocional e invalida también la noción de representación que venía cargando desde el renacimiento; dejan a un lado lo “subjetivo” para incrustar a la obra como un elemento objetivo, dotando vida, no desde un artífico visual si no desde quien con su ojo recorre la pieza y sin saber activa la verdad de su funcionamiento:

“De este modo, al descomponer la impresión luminosa en sus componentes el ojo impresionista

14 Ibidem. pp.19

revelaría no sólo un conocimiento exacto de la radiación luminosa, si no también una conciencia elevada de su propio funcionamiento en cuanto a órgano”[15]

Los estudios de Seurat, culminan con esta pieza, que se estructura desde su ojo como prisma analítico.i

Es así que la obra de artistas cromo-luministas, patenta un argumento que sigue perdurando desde la verdad científica y psicológica, y que contemporáneamente se ha puesto de nuevo en movimiento con artistas que vuelven al divisionismo, y la mezcla visual desde el pixel, con otras implicaciones contextuales pero con su raíz visible: todos lo humanos (o las razas que aún era un argumento que se daba para marcar las relaciones sociales en el siglo XIX) podemos percibir lo mismo, pues como especie, nuestro cuerpo opera desde una misma disposición natural:

> “Seurat fue el primer artista que comprendió que las sensaciones vibrantes poseen una estructura propia pero además forman parte de una estructura visual. La genuina modernidad artística –la posibilidad de llegar a ser un artista científico- implicaba sacar a la luz estas estructuras, el código oculto del color”[16]

Esto demuestra que el contexto y cómo éste se construye con el sujeto dotan del sentido, en este caso, la idea de que el ojo susceptible al análisis científico y que tiene cierta operatividad. Esto culmina en la obra y se entreteje en ella: el saber comunitario impacta el saber del cuerpo y por tanto el cómo se aborda en nuestro quehacer propio, en este caso la obra de arte.

15 Ibid. Pp. 18

16 Kuspit, Donald. Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación, Madrid, Circulo de Bellas Artes,2006 pp. 20

1.1.2 El dibujante y su registro de lo táctil en lo visual: del drama del dibujante por emular lo vivo

Cuando se piensa en dar forma a una idea, se piensa en dibujarla. Un autor visual intenta darle forma a través de un boceto. Este puede hacerse con letras, materiales diversos sobre algún soporte o con un texto: "Dibujar es la acción de definir una forma en el espacio, lo que va desde un trazo en un papel hasta la definición de una forma de pensamiento en el espacio cultural"[17]

Cuando a un productor de imágenes se le instruye a dibujar, se le encamina a cierto tipo de prácticas que le dotarán de la capacidad de plasmar sus ideas en correspondencia con lo que quiere expresar y cómo se expresa. En un principio el objetivo es captar al modelo de la manera más natural o parecida. Posteriormente se encamina poco a poco a enfrentar de forma más comprometida el producto de la observación de forma detenida. La observación minuciosa se vuelve entonces un instrumento primordial en el dibujo y se encamina a que la mano se coordine con el ojo. Poco después se genera un proceso donde comenzamos a ver con más detalle cómo dibujamos, al entender que en proporción a lo que se mire pausadamente, como ir tocando cada parte del modelo, se logrará hacer una topología de su imagen:

> "[…] la mirada es el resultado de nuestra vivencia corporal visual-táctil-motriz con otros cuerpos en un espacio […] Tenemos una intuición física de equilibrio tanto de nuestro propio cuerpo como en las cosas que acontecen en el mundo, y eso es lo que nos da la pauta para comprender lo que vemos en el orden más bien táctil del equilibrio de los pesos."[18]

Este fenómeno se puede ligar a la imagen dada por Maurice Merleau Ponty con referencia a Jean Paul Sartre sobre la miel y el tacto: la miel, nos atrae al tacto y succiona levemente. Justamente esa sería la relación que existe entre el tacto y lo visual. Esa atracción, manifiesta que la capacidad de tocar nace del hecho de en potencia, ser tocados por otro: "[…] todo lo visible puede llegar a tocarme, incluso haberme tocado ya."19

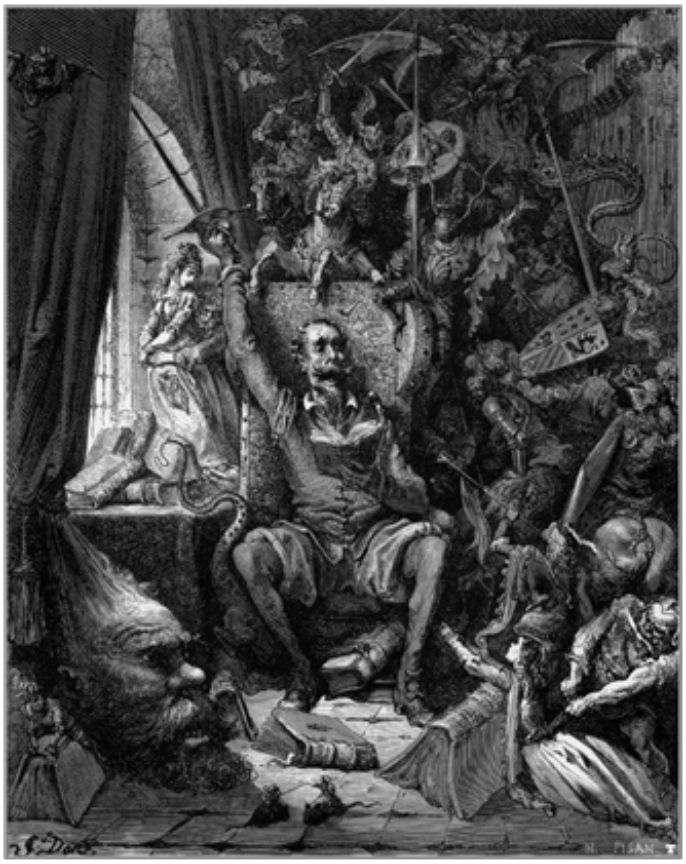
Esta cualidad es catapultada en el dibujo, donde el artista busca dar vida a lo que mira, desde un soporte y materiales que toca. En la actualidad se ha ampliado esta imagen y se ha intentado dar una nueva respuesta a lo que nosotros llamamos boceto y principalmente a lo que llamamos dibujo. Pero, a pesar de esta reestructuración del cómo se piensa y hace dibujo, persiste la idea de que este trabajo debe llevar a un resultado que refleje perfectamente un pensamiento; y muchas veces la respuesta atrae a

17 González Casanova, Miguel Ángel. Gramática del dibujo en 100 lecciones, México, Ediciones Media Luna, 2009, pp. 7
18 Ibídem
19 Didi- Huberman, G. La Pintura Encarnada: seguido de La obra Maestra Desconocida, Honoré de Balzac, España, PRE-TEXTOS, 2007, pp. 20.

la idea de que el retrato fiel de una cosa, objeto o ser vivo, es la culminación de la empresa. El dibujo, en este caso, se vuelve una urdimbre que juega con lo que provoca en el autor para plasmar lo mirado y lo que causa a otros. Equilibrio de lo que se ve y se plasma como lo "que parece vivo", es el juego que enmarca lo que se llama dibujo tradicional.

De la misma manera en que se abordó anteriormente, recurriré ahora al dibujo tradicional como un elemento que nos develará la obsesión de plasmar la carne y lo vivo en el papel, como síntoma de un cuerpo implícito: el nexo entre lo visual y lo táctil es verdad sólo cuando el dibujo provoca su confusión, dando pruebas al mismo tiempo de cómo funciona la mirada y su órgano rector, el ojo.

Las ideas que van modelando la disciplina del dibujo desde esta perspectiva, se desarrollan a lo largo del el Renacimiento que comprende los años de 1400 a 1600, donde el ojo y su estructura –mucho antes que la cámara obscura- se investiga desde su capacidad de provocar la impresión de una escena real en un plano bidimensional.



La obra cumbre de Miguel de Servantes "Don Quijote de la Mancha", representa la muerte de los relatos de caballería, paradógicamemte desde la voz de uno. El desmoronamiento de los valores feudales, es palpable en el texto. Ilustración de Gustave Doré.

Este giro se va gestando desde varias piedras angulares: en el año 1007, aparece la palabra "burgués", aplicada a comerciantes que rápidamente se hicieron ricos y quienes se convertirían en los financiadores de la obra artística, aunado a el humanismo, que extrae valores de la Antigüedad Clásica y que catapulta al hombre como el centro de todas las cosas, dando apertura "[…] al ple-

no conocimiento del universo natural y [reclamando] un papel activo en el mundo y en la historia"[20]

Esta transformación del poderío económico provoca que grandes masas de población migraran a las ciudades, donde el intercambio de bienes económicos y culturales era mucho más rico y permitía la apertura hacia nuevas formas de pensamiento, que dan muerte a los "ideales de caballería", obediencia al Feudo y la comunidad cerrada a las que se pertenecía. En el arte en específico, Filippo Brunelleschi es quien exporta primero los modelos griegos, que aplica en su arquitectura dando nuevas perspectivas al dibujo en particular, para dejar fuera a los modelos del llamado "estilo internacional" o Gótico, que habían provocado desarrollo análogo en toda Europa; esto lleva a Italia a volverse uno de los centros de intercambio más importantes a causa del comercio, donde gran parte de la inversión se vuelca en el arte a causa de volverse símbolo de "fama, honor y prestigio"[21]

Este puente entre los modos de ver del estilo Gótico al Renacentista tiene además de Brunelleschi otras fuentes. Cosme de Médicis, gran consumidor de arte se comienza a interesar en discutir el pensamiento Griego, y pide a Marsilio de Ficino la traducción de los textos de Hermes de Trimegito y Platón a las que se les agrega comentarios críticos de su interprete. Se suman, además las discusiones convocadas por él, en la Villa llamada Careggi en 1462, con la presencia figuras como Giovani Pico della Mirandolla, Francesco Cattani de Diacceto, Cristoforo Landino, Lorenzo de Médicis, Angelo Poliziano y Girolamo Beniveni; juntos forman la llamada Academia Platónica de Florencia.[22] Esto permite que se dé un estatus importante al creador de arte frente a los ojos de los mecenas. La figura del artista comienza a dar un giro, donde se le da estatus de pensador o intelectual que puede hablarnos de lo humano.

La figura en la que éstas nuevas cualidades culminan y refleja lo que Gombrich llama la "evolución de la mirada" Renacentista, es Leonardo Da Vinci, que conjunta ciertas características que la época considera como valiosas e introduce una nueva "ciencia de lo pictórico" que podemos encontrar desplegada a lo largo de su obra y de tres elementos tanto prácticos como teóricos, sobre los que estructura sus ideas sobre el ojo desde el dibujo: la perspectiva, el contraposto y el sfumato.

20 Gallino Antonella, Prosserpio, Cristina. Los Siglos del arte. El siglo XV, España, Grupo Editorial Modalori, 2005, pp. 20
21 Gombrich, E.H. Historia del Arte. Decimosexta edición, China, Phaidón, 1997,pp.288
22 Argumento seguido desde el libro de Ranciero, Luis. Leonardo Da Vinci, Barcelona, Ediciones Folio, 2007.

1.1.1.2 La perspectiva

La perspectiva toma fuerza como ya vimos desde la formación de los artistas en los talleres "[los constructores] trasmitieron desde la antigüedad la geometría esotérica de Pitágoras, que en siglo XV se hace explicita en la estética matemática que da lugar a la perspectiva"[23]

Posteriormente como ya mencionamos Brunelleschi propone el giro a lo Griego y se le unen artistas visuales como Piero della Francesca quien realiza su tratado sobre perspectiva "De Prospectiva pigendi", donde se exporta la idea de proporción y armonía desde la geometría, para culminar en motivos religiosos que parecen cobrar vida, "[…] gracias al nuevo arte de la perspectiva [que] aumentó la sensación de realidad"[24]

Esta experimentación con las nuevas herramientas representativas comienza con artistas como Paolo Uccello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, y muchos más incluidos el mismo Piero de la Francesca, que exploran sin salir de sus marcos explicativos el plano bidimensional, tratando de emular fielmente lo visto:

> "[…] una mano, ya he puesto este ejemplo, no tiene que ver solamente con un cuerpo, expresa y continua un pensamiento que hay que saber extraer y reflejar".[25]

Esa mano que desde su habilidad, refleja un pensamiento que va anclándose de ese saber que le es heredado, podemos vaciarla en la figura de Da Vinci, quien desde sus estudios de dibujo con seres vivos y de lo que él llama su *mecánica*[26] que es el trabajo conjunto entre elementos anatómicos y la proporción, dejan de ser una mera cualidad de las cosas para volverse principio de ellas desde la armonía, ambas como el elemento natural de todo ser, y por ende la base de todo conocimiento:

> "La música es hermana de la pintura: ambas expresan armonías, la música en sus acordes, la pintura en sus proporciones: los intervalos musicales y la perspectiva lineal están sujetas a las mismas razones numéricas, puesto que objetos de igual tamaño, alejándose a intervalos iguales, disminuyen en progresión armónica"[27]

---

23 Ibid, pp.76.

24 Ibid, pp.233.

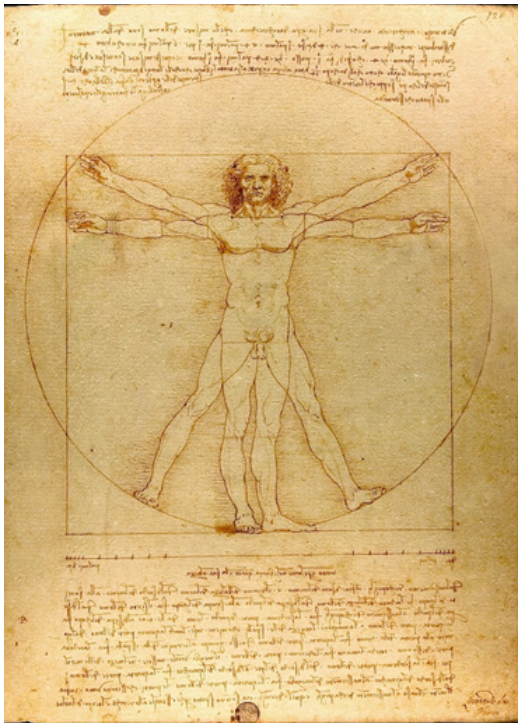
25 Citado de la Obra de Balzac en la obra antes citada de Didi- Huberman, G. La Pintura Encarnada: seguido de La obra Maestra Desconocida, Honoré de Balzac, España, PRE-TEXTOS, 2007, pp. 171

26 Leonardo considera que "la naturaleza no puede dar movimiento a los animales sin instrumentos mecánicos […] sobre acciones del movimiento que la naturaleza da a los animales […]. Ranciero Luis, hace un análisis de lo que él llama mecanicismo, en su apartado Anatomía y Mecánica.

27 Aquí se cita a Leonardo desde el análisis de: Ranciero, Luis. Leonardo Da Vinci, Barcelona, Ediciones Folio, 2007, pp. 67

Según Gombrich, E.H “Fue Brunelleschi quien proporcionó a los artistas los medios para resolver este problema (la ilusión de profunidad).” Además los mezenasgos, abrieron la posibilidad de la experimentación, como lo muestra esta, pintira de Tommaso de Giovani (Masaccio), las primeras en resolverse con perspectiva.

La armonía y el número al igual que consideraban los pitagóricos, de quienes se reavivan muchos argumentos, eran la pauta de conocimiento y como vimos más arriba, la música se equipara y empata con el quehacer visual, desde la proporción.



La idea de Da Vinci sobre la armonía de la naturaleza, lo hizo empatar esa noción con la perfección maquínica.

La proporción debía de encontrarse en cualquier estudio para poder ser considerado; Da Vinci se afirma en este argumento no sólo por validez, busca darles mayor sentido a través de todo su trabajo. Muestra de ello son sus estudios visuales sobre los sólidos platónicos y el Hombre de Vitrubio. Este último da cuenta también de la manera en que el cuerpo se emparenta necesariamente con la armonía y la perspectiva. Argumento que Leonardo sustenta dedicando diez años a la disección y dibujo de las partes del cuerpo humano y cómo este funciona, principalmente el ojo:

> "[…] cruzó el abismo existente entre la anatomía medieval y la moderna […]. Entre 1487 y 1493, trabajó en disecciones del sistema nervioso sensitivo, particularmente del ojo, para verificar sus teorías del Tratado de la Pintura; con su claridad de ideas, afirmó que las leyes de la perspectiva sólo podían comprenderse conociendo el mecanismo del ojo"[28]

El ojo es pues el mecanismo del que nos dotó la naturaleza a todo ser humano y el cual debe de estudiarse; sus elementos y estructura deben de someterse al entendimiento desde la perspectiva, que es el modo de objetivación del cuerpo en este momento:

28 Ibid, pp. 109.

"[…] yo doy grados a las cosas puestas frente al ojo, como el músico da a las voces puestas frente al oído. Aunque las cosas delante del ojo se toquen, no por ello dejaré de hacer mi regla de 20 a 20 brazos, como lo ha hecho el músico con las voces que, aunque se unan y escuchen juntas no ha dejado de poner grados de voz a voz […] ha puesto nombre a las variedades de alzar y bajar la voz"[29]

Para ser capaz de realizar el contraposto, fue una condición necesaria su conocimiento sobre el funcionamiento de los músculos.

La perspectiva es al final la principal característica que define al ver, pues era necesaria para poder ser considerada como clara y verdadera; daba además parámetros normativos tanto de la calidad de la obra como para el estudio del ojo y de su funcionamiento que era un elemento objetivable en la obra.

29 Ibid, pp. 78.

1.1.1.3 El contraposto y el sfumato

Leonardo introduce no sólo nuevas maneras de hacer o técnicas en la pintura, reconfigura el ver del pintor y su espectador, influenciando a la siguiente generación como Rafael, Giorgione y Correggio. El contraposto es el estudio de la forma mecánica, o sea de la anatomía de cada parte del cuerpo de cómo era posible su movimiento, y sus particulararidades. Da Vinci propone que al dibujar se trabaje exhaustivamente la caracterización del ser vivo, buscando que sus miembros corporales estén en distintas direcciones tomando a la columna, la zona toráxica y la pelvis como eje, "el torso [como] núcleo giratorio con proyecciones centrífugas"[30] para así mover brazos, piernas y cabeza en sentidos opuestos y con ello sumar movimiento a la figura para restarle estatismo y dotarla de vida.

Este dar vida, en Leonardo opera también en su afán de "cazar las expresiones", en agregar a la fórmula del contraposto la expresión facial para obtener al final el estado de ánimo y lograr la empatía del observador procurando la veracidad de la imagen.[31] Este agente humano que opera en las imágenes de Leonardo se ancla al afán de poner al hombre en el centro de todo quehacer dándole reconocimiento: "por primera vez desde los griegos […] se propone representar la expresión humana: el estado de ánimo de la persona se hace motivo de arte"[32]

Este boceto de Leonardo, muestra el modo en que inserta movimiento al modelo, donde el eje corporal es el dorso que se mantiene estable, y se mueven las extremidades, cuello y cabeza.

30 Charles Bouleau. Tramas. La geometría secreta de los pintores. España, Akal, 2006, pp. 195.

31 Existe una ciencia llamada Kinesia descrita por Julius Fast en su libro "El lenguaje del Cuerpo", que analiza nuestras expresiones corporales como un sistema complejo de comunicación a través de movimientos consientes o inconscientes, resultado de la internalización de valores y comportamientos culturales aprendidos, que se puede tomar como acreditación de lo realizado en los bocetos de Da Vinci y su afán de trasmitir a través del lenguaje corporal el carácter del personaje que pintaba.

32 Ibid, Pp. 130.

En suma a las cualidades del contraposto, la técnica del sfumato completa el naturalismo en las piezas de Da Vinci desde la tonalidad y el matiz que son llevados a su más estrecha relación, dando como resultado la eliminación del tratamiento lineal. Leonado logra este efecto transponiendo capas delgadas de pintura, que simulan la carne y sus capas: trabaja sólo desde manchas, sin marcar los límites de la figura. Los estudios anatómicos de Leonardo refuerzan este tratamiento, pues para lograr las expresiones, no sólo conjuntaba los elementos de dibujo mencionados, también dibujaba desde adentro y capa por capa la figura humana: esqueleto, músculos, venas y piel. Esa búsqueda de la piel viva, de lo que algunos llaman la "cualidad psicológica" de los cuadros no sólo de Da Vinci sino de todos sus herederos, podemos llamarla una obsesión de lo háptico:

> "[…] el lienzo seria en primer lugar, la inminencia (el no, todavía no) de un instante alucinatorio del cuadro; el de la certeza que el cuerpo de Catherine Lescault, está allí ante mí, "palpable", y "va a ponerse pie", por ejemplo. En cuanto tal, el lienzo seria la condición de posibilidad pictórica de una alucinación del soma, el cuerpo, en el sêma, la figurabilidad."

Esta cita, aunque un poco descontextualizada de lo tratado por Georges Didi-Huberman, que realiza un análisis sobre un texto literario, que nos presenta a un pintor, que al final "alucina" su obra maestra, nos habla de los límites entre lo real y lo teorético. Leonardo no podía haber creado ninguno de estos elementos sin todo aquello que alimentó su escucha y vista para poder verlo. Esta índole de dar vida, pende de lo háptico, de todos sus estudios sobre el cuerpo y de su concepción de ojo, que culmina en el sfumato: "porque después de todo sólo se trata de un efecto de pintura: entre la evidencia de la formalidad del plano y la evidencia de una certidumbre alucinatoria de la piel"[33]

Para ser capaz de realizar el contraposto, fue una condición necesaria su conocimiento sobre el funcionamiento de los músculos.

33 Ibid.Pp.135.

Esa certidumbre alucinatoria, no es marcada completamente por la figura de Leonardo, ya que no hace nunca una distinción explicita entre ciencia y arte, o entre valores objetivos y subjetivos, sin embargo su conciencia de lo táctil sólo existe desde el cuerpo, en tanto que funge sólo como herramienta o puente, modelado por alguna herramienta de veracidad: la perspectiva, la anatomía, el contraposto o el sfumato.

Da Vinci asume la tonalidad y a la perspectiva como la base de su reflexión visual, y fundamento medular de su objetivación del ojo, donde la atmósfera impresa en la tela da patente de la relación difusa entre lo tocado y lo que se mira.

> "[…] el pintor tiene el poder de hacer lo mismo, y más aún, puesto que pone la imagen del amado delante del amante; y a menudo el amante besa esta imagen y le habla […] el pintor afecta del tal modo las mentes de los hombres que éstos se enamoran y acaban amando una pintura que no representa a ninguna mujer viviente. Y me sucedió a mí que hice una pintura de tema religioso y fue comprada por un amante que quiso que le quitaran los atributos divinos para poder besarla sin escrúpulos, al final su conciencia prevaleció sobre suspiros y deseos, y tuvo que apartar la imagen de su casa"[34]

1.1El Cuerpo Explícito

Un hombre es lo hace con lo que hicieron de él

J. P. Sartre

El cuerpo ha tenido como hemos revisado, desde la historia occidental, un lugar ligado al tiempo desde la finitud de la existencia humana: en la muerte. Como lo marca su propia raíz griega, es lo perecedero o el cadáver, que necesita de otro elemento que lo dote vida. Da Vinci mismo en sus estudios de dibujo, analiza al cuerpo como mecánica, y reverbera por otro lado el conocimiento obtenido de él, en sus teorías de la visión, como elemento inmaterial que supera la muerte: el significado, lo teórico, la parte intelectual es la que trasciende. Da Vinci participa de un modo de ver al sóma (el cuerpo) que tiene su origen en el espacio (topos) y tiempo (kronos) en el que tuvo presencia; fue influenciado por los estudios de Ficino, que tenían una raíz Platónica y hacen la distinción tajante entre cuerpo y alma (psyché). Con la llegada de la modernidad, el concepto de psyché se transforma, a manos de Descartes, en el de razón. El cuerpo, reducido a res extensa, es incapaz de ligarse a la representación o significado de las cosas y se establece un puente con él, sólo a través de un espacio racional: un estudio o máquina que exponga su funcionamiento y donde el sóma jamás participaría activamente del conocimiento. Seurat continúa, siglos después, alimentando este presupuesto desde su arte, donde equipara al cuadro pictórico con

34 Ranciero, Luis. Leonardo Da Vinci, Barcelona, Ediciones Folio, 2007, pp. 140

una investigación racional del ojo y de las percepciones que tenemos del color y del pigmento, basado en presupuestos de la Química (Chevrol) y la Física (Descartes y Newton).

Es así como la ciencia comienza a delimitar el territorio de lo corporal como fuente se sospecha y como naturalmente opuesto a la objetividad e imparcialidad ofrecida por la razón:

> "La ciencia […] se inicia dividiendo el reino de los objetos de la percepción sensible en dos mundos: el de las partículas equipadas sólo con propiedades matemáticas que se unen, separan o mueven según lo determinan las leyes de la mecánica y el de los colores, sabores y olores […][35]"

El cuerpo y el arte quedan sólo como subjetivos, como elementos secundarios de una investigación, por su dependencia de la percepción del sujeto. A lo largo del tiempo esto se normalizó en el lenguaje tanto científico como artístico, erigiendo ciencias que darían explicación a estos fenómenos no racionales:

> "[…] originalmente fue pensada como una distinción de carácter ontológico y tuvo como una de sus primeras consecuencias no sólo la de desproveer de realidad a las cualidades secundarias, sino también la de hacer que se les concibiera como el producto de la actividad cerebral y psicológica del sujeto"[36]

La actividad artística queda relegada entonces a ser incapaz de validar nada más que la experiencia subjetiva, incapaz de brindar conocimiento e incluso de auto explicación y susceptible a ser sólo un objeto de estudio de otras ciencias. El artista cae en cuenta ya entrado el siglo XX que es necesario responder bajo que marco teórico reflexionaba, respondiendo a lo que hay detrás de su producción y de su capacidad de transformarla conscientemente, dando comienzo al largo camino de romper con los presupuestos de la incapacidad del arte para ofrecer conocimiento. Esto inicia con la respuesta de artistas de vanguardia a la condición en que hacía imágenes, desde la búsqueda de nuevas posibilidades al abordar el concepto de forma y color, que marcan el punto de quiebre dentro de los marcos explicativos antes planteados, entre ellos el de la perspectiva:

> "En lugar de engañar al ojo, los Fovistas y los Expresionistas buscaban la verdad subjetiva en el color y los cubistas en la forma. El problema principal al que se enfrentaron fue como reproducir objetos tridimensionales en el plano bidimensional de la tela sin recorrer a la ilusión de la perspectiva.[37]

---

35 Esta cita y la argumentación son seguidas de la reflexión sobre desde el artículo "Newton: percepción y explicación científica" escrito por Nydia Laura Zavala, en el libro: Benites, Laura y Robles A. José (compiladores). Percepción: Colores, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1993.Pp. 101-116.

36 Ibid. Pp.105

37 Ruhrberg Karl. Arte del siglo XX, India, Tachen, 2005. Pp. 167

La palabra perspectiva cobra un nuevo sentido con el paso de estos movimientos hacia la reflexión del arte en la obra misma y de los recursos que utiliza. El Cubismo en específico, a pesar de lidiar aun con la duda por la veracidad de los datos sensoriales, es la corriente da el paso decisivo para una nueva perspectiva: dotan de tiempo a la obra al presentar distintos momentos de un objeto, dándonos el recorrido de éste, de un solo golpe.

Otro movimiento que patenta la temporalización del espacio representacional es el futurismo, que en 1909 lanza su manifiesto y hacen de la velocidad, rapidez y dinamismo, su guión y herramientas para explorar la forma. Los artistas que le siguen trazan toda una tradición del arte abstracto haciendo uso de las investigaciones formales del cubismo y el futurismo, teniendo como objeto central el movimiento en la pieza.

El Rayonismo por ejemplo, es quien hace más palpable la unión entre los dos movimientos y lanza su manifiesto, en 1913. Natalia Goncharova y Mijail Larionov son quienes intentan liberar el color y la forma de todo compromiso con el naturalismo y lo figurativo. En ese mismo año Kasimir Malevich crea el Suprematismo y renuncia también a toda referencia de lo real desde la "no objetividad", marcando un tiempo silencioso y quieto:

> "[…] un nuevo realismo puramente pictórico [donde la] realidad de las montañas, el cielo y el agua [es] ausente"[38]

Malevich invierte la fórmula y la manipula para culminar, apegado al cubismo analítico, en cuadros donde se cae en cuenta de la inmovilidad, como vemos en su polémica pintura Cuadrado blanco sobre fondo blanco (1915). Por otro lado, Vladimir Tatlin y Lazar Márkovich Lissitzky siguen esta línea apoyados más en la labor tecnológica desde su Constructivismo. Todos estos movimientos desde el ritmo, desde la renovación del significado de los elementos pictóricos como cromatismo y línea, trabajados desde el aumento o decrecimiento casi musical, dan tiempo a la obra, dando las bases para las preocupaciones del arte cinético. Un acontecimiento importante, que es parte de la detonación de éstas preocupaciones, es el fin de la Paz armada que acaba con el inicio de la primera Guerra Mundial en 1914 y que impacta directamente en el hacer, nacimiento y desarrollo de las piezas artísticas y de los propios artistas. El Dadá es uno de ellos, nacido de la enemistad internacional, la tensión social y la apertura del cabaret Voltaire en 1916 en Zurich. Era un movimiento multidisciplinario que tuvo una amplia recepción y difusión por un público cansado y en guerra.

Marcado por el paso de lo bélico, incluso desde el deceso de sus miembros – como el poeta August Stramm, el pintor futurista Umberto Bocioni y August Marke- buscaron acusar la falta de sentido que les circundaba y trabajar bajo un orden irracional para ridiculizar esa realidad y de algún modo formar una resistencia. El temor y la incompatibilidad de artistas como Hugo Ball y su esposa Emy Hennings y

38 Ibidem. pp.164

artistas como Tristán Tzara, Hans Richter, Marcel Janco o Hans Arp, con los valores nacionalistas y la figura del héroe de guerra, unieron más sus ideas para crear el concepto Dadá.

La destrucción de los valores visuales como el orden lineal, tonal y cromático en sus piezas, son para ellos la manera de señalar la incongruencia y el poco sentido de los valores de la época y tratar de poner a flote, la situación política con la que estaban inconformes. Al obtener como respuesta una macabra concordancia entre muerte, poder y dinero, en pos de intereses de nación, la réplica Dadá fue destruir la racionalidad en la que decían basarse: se abandona la perspectiva, la métrica, la melodía, etc. Burlonamente desarticulan en sus obras los horizontes de significado de cualquier signo, dando cuenta de nuevas maneras de otorgarles sentido: abandonan las artes tradicionales, que marcaban el "saber hacer bien", como la pintura al óleo o la escultura en pedestal, por actos o espectáculos irreverentes y extravagantes, con la firme idea de que el juego poético puede destruir cualquier precepto y renovarlo. El Club Dadá, fundado por Richard Huelsenbeck en Berlín (1918), da cuenta de eso al señalar los clichés de la época en términos éticos, religiosos y culturales a manera de oposición: "El proletario estaba como alejado y no despertaba de sus somnolencia, por eso hubo que reforzar el activismo DADÁ: contra un mundo que ni siquiera reaccionaba con hombría frente a una atrocidad imperdonable"[39]

La dimensión política es aquí el principal motivo para tratar el concepto tiempo en la pieza Dadá, ya que gracias a todos estos factores, se volvió necesidad el romper con la pasividad de la contemplación del arte pasado, para potenciar desde la interacción directa con su público, el intercambio de ideas para consensuar una nueva forma de mirar y entender la realidad. El soma de su tiempo, se manifiesta a través de la presencia, donde la mirada deja su pasividad para ceder al movimiento, que no sólo pone en juego a los demás sentidos, si no que conjuga en cuarta persona todo lo que acontece en la pieza artística: la obra deja de ser una reflexión singular, para saltar a un diálogo colectivo.

1.2.1 La mirada explicitando la participación del cuerpo: arte cinético y movimiento.

Vale preguntarse por el modo en que cada uno vive su cuerpo

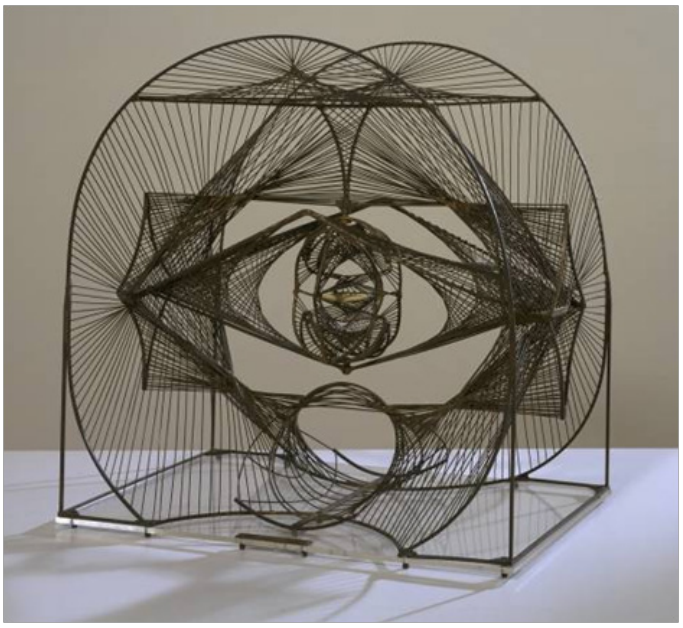
Nosotros somos nuestro cuerpo. Por ello, no hemos de preguntarnos

cómo vivimos con nuestro cuerpo si no como vivimos nuestro cuerpo.

Luis Xavier López Farjeat

39 Elger Dietmar. Dadaísmo. Köln, Tachen, 2004. Pp. 16

Como revisamos, el cuerpo comienza a abrirse paso desde la presencia y desde la temporalización del espacio en la obra, ya sea como preocupación para la formulación visual o como acto político. Este paso al tiempo se debe también a una nueva conciencia del cuerpo que se detona gracias a la guerra, pues constató a través de sus millones de bajas la finitud de éste, su fragilidad y el poder determinante en su devenir. La palabra movimiento, renace con el arte cinético, ahora ya impregnada por un clima intelectual donde se enfatiza la futilidad de la existencia y se cuestiona desde la pieza, su valor ya no sólo formal y material si no también su capacidad de crítica al propio quehacer artístico y a su contexto social, resultando una preocupación genuina por la persona que vive las piezas, dando explícita la participación de este en todo el proceso: los albores del cubismo, que reactivan las preocupaciones de Cézanne sobre los distintos puntos de vista de un cuerpo, que a su vez devela a un observante en movimiento; los futuristas, rayonistas, contructivistas y suprematistas, refuerzan y experimentan esta idea en sus modos posibles, pero sin llegar al movimiento directo del Dadá con sus acciones. Con el Manifiesto Realista en 1920, desde Rusia las voces de Naum Gabo, Tatlin, Alexander Rotchenko y Antoine Pevsner, se abre ya incluyendo esta nueva perspectiva del movimiento a el quehacer del artista y se comienza a resignificar la escultura desde el observante y el tiempo:



Maqueta de Pevsner "La liberación del espíritu", 1952.

"[…] la escultura constructiva no solamente es tridimensional, es tetradimensional, en la medida que intentamos introducir el elemento del tiempo en ella. Cuando digo tiempo, quiero decir movimiento, ritmo: tanto el movimiento real como aparente, al que se percibe mediante el flujo de líneas y formas en la escultura y la pintura […] "[40]

40 La voz de Gabo citada en: Stangos Nikos. Conceptos de Arte Moderno. Madrid, Alianza Editorial, 2004,.Pp. 177.

El arte da un giro político, buscando que sus obras fueran referentes para una comunidad.
Esta obra de Vladimir Tatlin (1920) es la maqueta de lo que sería un monumento de acero para la III Internacional.

El factor tiempo está imbricado completamente con el de cuerpo en tanto que masa liberada, pues según Naum Gabo y Antoine Pevsner, la escultura se podría construir a base solamente de volúmenes, aligerando la pieza para temporalizarla: se puede igualar el volumen de una gran masa sin todo su peso, con elementos ligeros como piezas planas o torciendo alambres. Gabo bajo esas premisas genera la pieza *Costrucción Cinética*, que constaba de una varilla que agitada con la ayuda de un motor generaba un movimiento oscilatorio que sugería un volumen; posteriormente Gabo y Pevsner abandonan estas prácticas y vuelven a las esculturas que trabajan con el ritmo, llevando al mismo resultado que con el futurismo: a "celebraciones estáticas de sucesos cinéticos"[41], a un espacio de representación del tiempo solamente, pero donde no existe movimiento real.

Construcción cinética, de Naum Gabo, 1920.

41 Ibid.

Posteriormente, Moholy- Nagy y Alfred Kemeny en 1922 vuelven a reactivar esta idea, pero haciendo énfasis en la participación de la persona, haciéndolo responsable de construir la pieza junto con el artista: se toca por inercia la noción de autor, ya que ahora la obra está en estado latente, abriendo el horizonte de interpretación al agregar a las variantes la respuesta de quien mira. Alexander Calder, enfrenta este doble problema con sus "móviles" donde el volumen se vuelve ligero para poder ser afectado por el aire, y el observante puede entonces, tener múltiples perspectivas recorriendo la pieza, dando sentido a lo visual desde la totalidad del cuerpo inmiscuido en la experiencia. Alexander Clader sienta las bases para que ya entrada la década de los cincuenta, más artistas se sumaran a esta preocupación volviéndose una sintomática internacional: en América del Norte, en base la abstracción geométrica se desarrolla la preocupación por el color la forma y la composición; en América Latina, se crean narrativas propias, homologables al movimiento literario del "boom"[42] y sus miembros se desarrollan no del todo en sus países de origen sino que se incrustan en la escena tanto norteamericana como europea; en Europa crece bajo signos del neo-constructivismo, dando apertura a la beta que Seurat había ya inaugurado, donde el trabajo del artista debía operar bajo premisas científicas y buscando la constatación de ellas en sus obras.

De la serie Constellations (Constelaciones), iniciada en 1943, hecha de Madera pintada e hilos de acero.

42 Según varios autores como Damian Bayón o Julio César Schara, el arte óptico en América Latina se vuelve profuso con autores como Jesús Rafael Soto, Hugo de Marco, Horacio García Rossi, o Carlos Cruz Diez.

Prueba de este viraje son las exposiciones Le Movement de 1955 en la Galería Denis René, y la muestra The Responsive Eye celebrada diez años después en febrero de 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). El acompañamiento teórico de estas manifestaciones poco después de celebrada esta exposición comienza a hacer una tipología de ellas, definiéndolas según dos grupos: uno que se enfocaba en movimientos que dependían de nuestro ojo, creando obras que causaran impresiones de movimiento o transformación a través de instalaciones donde la visión sacara de estabilidad a todo el cuerpo, generalmente a través de instalaciones que según el punto de vista daban determinada lectura; estas piezas seguían claramente la línea de estudios psicológicos sobre el funcionamiento de nuestro órgano visual.

Por otro lado, se define a las piezas con movimiento físico, que se caracterizaban por ser tridimensionales y por ser movidas o afectadas por distintos motores ya fueran elementos naturales (como el agua, el viento) o artificiales (energía eléctrica o circuitos).

A partir de estas manifestaciones, se presentan dos niveles de tiempo y dos modos de entender la mirada: uno que inmiscuye el cuerpo desde elementos subsumidos a la arquitectura y su relación tradicional con la pintura, buscando que lo óptico se afecte con el movimiento del espectador, diseñado desde el saber que se tiene del funcionamiento del ojo; o desde piezas que inyectan el movimiento directo en el espacio tiempo del partícipe.

Un grado distinto de inmiscuir lo visual, al participante y el cuerpo son lo que les denomina como arte óptico o de movimiento virtual y por otro arte cinético, señalado por algunos teóricos como el antes citado Nikos Stangos.

El arte óptico ya separado del cinético, propone un análisis de la psico-percepción humana a través de la obra, del cuerpo del espectador y su pasear en el dispositivo, a través de lo que llaman “el movimiento virtual”, que ha sido estudiado por teorías perceptuales como un efecto óptico, que refiere a una ilusión provocada por el ojo frente a determinada imagen:

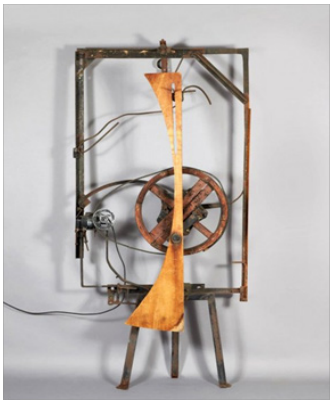
> “Los efectos ópticos se refieren a cualquier tipo de ilusiones. Y éstas remiten a toda percepción visual de las relaciones espaciales u otros atributos que el sujeto percibe o interpreta de manera diferente a las relaciones físicas entre los estímulos objetivos que produce la percepción”[43]

> Este tipo de movimiento entonces se encuentra en la mezcla formal y de color que se lleva en un formato bidimensional, y donde el movimiento lo podemos encontrar directamente en la mezcla que se lleva a cabo en el ojo.

43 Marchàn Fiz, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid, 1986, Akal. Pp.105

El arte óptico, tuvo muchos portavoces y la mayoría buscaba renovar los conceptos tradicionales de arte y de artista, proponiendo una activación desde lo común, el cuerpo:

> [Buscaban] "liberar al público de las inhibiciones y de las deformaciones de apreciación producidas por el esteticismo tradicional; transformar la relación obra-ojo, eliminando los valores intrínsecos de la forma estable y reconocible […] para desplazar la ficción del ojo […] hacia una nueva situación visual basada en el campo del a visión periférica y la inestabilidad "[44]



Pieza que integra un motor eléctrico, con el que se genera movimiento, realizada por Jean Tinguely, en 1967.

Artistas como Vasarely, Jesus Rafael Soto o Bridget Louise Riley trabajan bajo estos presupuestos. El arte cinético, puede analizarse bajo el origen del movimiento en la pieza, siguiendo la línea de Stangos. Este teórico diferencia primero, las obras que se mueven, y las clasifica por la fuente de éste. Primero a los que utilizan fuerzas naturales, entre ellos Calder, Kenneth Martín, Georges Rickey que utilizan el aire; Takis que utiliza el magnetismo en su Ballet Magnético o las "las máquinas inútiles" de Bruno Munari. Especifica después las piezas movidas por la energía eléctrica como las del Pol Bury, Shöffer o Tinguely. Por otro lado existen obras que utilizan luz, pero no de la manera en que ya conocemos como la cámara fotográfica o el cine, si no más como el afán postimpresionista de trabajar con la luz pura, con el espectro mismo (sin el significado del cuerpo que ellos tenían claro está) y tratarlo como a la música, deshaciendo la relación que se hace de ésta con el mundo abstracto: el liberar al arte de su afán de representar ideas y en cambió de volverla algo tangible, real, tetradimencional, en palabras de Gabo.

Obras como las de Gerhard von Graevenitz, donde objetos de aluminio proyectan luz, trabajando la refracción; con referencia a sus creaciones apunta:

> "Mis objetos cinéticos son objetos visuales. Los elementos son simples y geométricos. Los objetos cinéticos no son esculturas tradicionales puestas en movimiento. Moción significa el cambio de relaciones que define la estructura espacial y temporal. El arte cinético no es un nuevo estilo, sino un nuevo arte en el sentido que establece una nueva relación entre objeto y el espectador."[45]

44 Anna María Guasch. Arte último del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007. España, Ediciones del Serval, 2009.pp. 114
45 Osborne, Harold. Arte del siglo XX. España, Editorial Complutense, 2001. Pp. 337

Este afán colaborativo entre artista y comunidad o sus participantes, nace de toda esta revisión de la palabra movimiento y ha encaminado la reflexión hacia la palabra entorno, que relaciona más profundamente los conceptos de tiempo, espacio, cuerpo y significado, en tanto que la pieza se vuelve un lugar compartido:

> "[…] estructuras de expansión pueden servir sólo para representar objetivamente en el espacio tridimensional lo que los pintores y escultores han evocado en obras convencionales bajo el reinado del Estilo. Esta expansión significa que la obra de arte llega al público, se hace más visible, se comunica sobre todo con el espectador y el participante […] Las tentativas de crear un entorno vivo siempre han estimulado la colaboración que es un elemento más"[46]

1.2.2 La exaltación del cuerpo desde la materialidad de la obra y el entorno

Estos cambios de sentido en los términos de cuerpo, movimiento, espacio expositivo y espectador nos llevan hasta fenómenos artísticos donde la formulación de la obra desde sus elementos formales se abandona, junto a cualquier rasgo de representación, y se abre la vía a la presentación: es pues que la pieza busca convivir en el mismo espacio que el paseante. Esto culmina con lo que Anna Maria Guasch llama "el proceso de desmaterialización de la obra de arte", que comienza con el minimalismo, considerada como "la última expresión de formalismo", en tanto que explota el espacio expositivo en pro de la relación entre tiempo-participante-obra.

El minimalismo como primera etapa de este proceso de desmaterialización, inicia desde el presupuesto dado por la tradición artística de la palabra técnica, para aplicarlo a los materiales con los que trabajan: ellos no inciden radicalmente en el material, al contrario, caen en cuenta que muchos de ellos, están ya modificados desde la industria, y que el artista en lo que debe de trabajar con más fuerza es el acomodo de éstos en el espacio expositivo- ya sea entro de la galería o fuera de ella- y en la idea que detona la pieza. Eccentric Abstraction, Celebrada en 1966 en la Fischbach Gallery de Nueva York presenta obras con este corte, donde artistas como Louise Bourgeois o Eva Hesse juegan con la infravaloración de la pieza.

Louise Bougeois que aún trabaja todavía monolitos o figuras estáticas, busca referir al cuerpo femenino o masculino en estados sexuados, basándose en la ambigüedad de la imagen que, con sus pocos elementos escultóricos y táctiles, se encuentre con un índice, que lo hará recrear alguna narrativa. Eva Hesse otra de las artistas que más aporta a esta puesta, comienza a dotar de tiempo a la obra desde el efecto de su descomposición, desde presentación de contrarios: dureza contra fragilidad, estabilidad

46 Popper, Frank. Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Madrid, Akal, 1989. Pp. 58.

con inestabilidad y, gracias a esta sensación dada por los opuestos, culmina en una impresión de movimiento gracias a su cualidad táctil. Aunque su objetivo es el absurdo, este es detonado únicamente por sus rastros marcados a través del título de la pieza y los juicios del paseante. Hesse se cambia el sentido, desde sus experimentaciones, de la palabra movimiento a la de entorno temporalizado: se da el paso al arte procesual.

El arte procesual es una postura de investigación adoptada por artistas como Roberth Morris, que buscan quitar al objeto artístico cualidades que no permitían experimentar con el factor de tiempo más importante: lo efímero, que contenía según sus reflexiones el germen de la eliminación de la representación, los afanes de ilusionismo naturalista o el uso de metáforas visuales y con ello la infra-valorización de las piezas; se renunciaba a todo esto desde las cualidades flexibles del material y las fuerzas del entorno que marcan pauta a estas cualidades.

El arte cinético, ya comenzaba a romper con las ideas de la estabilidad de la pieza, pero no lograba abandonar la tradición formal de la que dependía: el constructivismo y las formas básicas. Artistas como Richard Serra, la misma Hesse o Carl André, desean realizar piezas que de algún modo sufrieran una transfiguración -ya fuera desde la hechura o desde el material de factura -que por su inestabilidad se trasformara:

> "[…] la noción de que el trabajo del artista es un proceso irreversible, cuyo resultado es un objeto-icono estático ya no tiene sentido. En estos momentos, el acto artístico tiene como función desorientar y descubrir nuevos modos de percepción […]"[47]

El trabajo con fieltro u otros tejidos, materiales industriales sin ningún tipo afectación hecha por el artista, o la reavivación del chorreado (dripping) el vertido (pouring) y la mancha (stain) proveniente de Jackson Pollock, hacen patente sus expectativas de hacer una obra en el devenir.

La exposición que terminó de estrechar y reavivar el sentido del espacio y tiempo en la obra fue Anti-Ilusion: Procedures/ Materials celebrada en 1960, donde Marcia Tucker y James Monte curadores de la puesta, propusieron a los artistas realizar las piezas en el lugar mismo de la exposición (in situ), para estrechar aún más el lazo entre efímero-presencia-lugar. Esto llevó a la idea de que el espacio expositivo es propenso a ser explotado como soporte de la obra, y más importante aún: la relación entre material y espacio ya no depende entonces de la búsqueda de una forma determinada, si no es el rastro de una acción o una en potencia: el cuerpo queda develado desde el material y su acontecer. Estas propuestas ponen al descubierto y hacen participe al cuerpo desde la planeación de la pieza, resignificando elementos como la perspectiva, lo táctil y el dibujo desechando la idea de que el ojo y la mano son los

46 Cita de Robert Morris, de su artículo Notes on Sculpture en: Guasch, Anna María, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial, Madrid, 2002. Pp. 44

únicos rectores de la creación visual. Estas piezas encadenadas con el sin sentido, la sobre-lectura del espectador y la ambigüedad, llegan a la antiforma, donde artistas pretenden hacer una revisión de estos estatutos que validaban una conciencia del cuerpo inmanente, desligado de su carnalidad.

In situ o “en el lugar” es el concepto base de estas exploraciones y lo que provoca que el cuerpo tanto del artista, como del material y el del observador crearan juntos nuevas nociones de obra y espacio expositivo. Esto desemboca en otro pensar el entorno: el movimiento norteamericano del Earth Art y el europeo Land Art, que nacen con el propósito de reconfigurar la relación del artista tanto conceptual y material, con el espacio y el tiempo de la pieza.

Robert Morris como una de las principales figuras reflexivas, da sentido a sus piezas no solo desde la hechura si no desde escritos, donde se puede ver el paso nítido entre este primer desarrollo desde lo absurdo, hasta la culminación de los materiales deformados por el agente natural de la gravedad, y el estrechamiento del saber del cuerpo, ya no como mero filtro de la realidad con miras a ser falseado por la mente, si no que por estar vivo, nos permite estar presentes, intercambiar con otros seres vivos y estar expuestos a la naturaleza.

Notes of Sculpture, texto que renueva las nociones de escultura, instalación y paisaje, desde preceptos como la afectación física de la pieza por la naturaleza y el tiempo unido necesariamente a la importancia del espacio donde se realizaba la obra donde se jugaba con su transformación que podía ser radical o apenas una señalización, en búsqueda de que estos factores potenciaran el sentido de recorrer ese entorno modificado y que a su vez despertara otros índices en el espectador. Se suma a ello una documentación de la pieza y del proceso creativo del artista, que servía como archivo del cambio de la pieza y como posible reactivación de ésta en espacios como galerías. Estas cualidades llegan a un nuevo nivel de la antiforma,que deriva de la naturaleza del material, a lo material como naturaleza. Este cabio gesta una serie de earthworks, como la pieza Observatory (Ijmuiden, Holanda 1971, instalación temporal) que concreta la visión de Morris sobre el espacio y la naturaleza como material, montando un observatorio astronómico, realizado con apilamientos y desplazamientos de tierra; en su oquedad es posible apreciar los movimientos del sol, específicamente los solsticios de verano e invierno.

Robert Morris, Observatory 1977.

Este corte nuevo también es acompañado por Robert Smithson, quien delimita dos conceptos que servirán de base teórica para estos movimientos: Site, un lugar público sin connotaciones artísticas, que se interviene con fines de recuperación y resignificación; y el Nonsite que corresponde al “lugar interior”, el lugar expositivo o galería. Esta línea, permitía al artista, dar un índice al espectador de lo exterior (Site) en el interior (Nonsite), desde la documentación de la pieza que podía ser desde visual (fotografías, dibujos, planos o videos) hasta extractos físicos del lugar que no se demarcaban como vestigio, si no como parte esencial de la pieza. Estas características las concreta en la pieza Spiral Jetty o Muelle en espiral, llevada cabo en un lago salado en Utah en 1970. Esta obra contenía distintos presupuestos de Smithson que siguen alimentando la idea de inyección de tiempo en el espacio de la obra: primero que existe en este nuevo hacer la pieza, una derivación a lo azaroso, a lo entrópico desde que se alcanza la pieza y se deja a la exposición del entorno; segundo, la pieza en su desmaterialización entrevé la relación tecnología/naturaleza irremediablemente presente en la existencia humana; y por último el resaltar el saber histórico del lugar mismo, haciéndolo presente o reavivándolo desde el significado comunitario del lugar.

Spiral Jetty o Muelle en espiral, 1970.

Artistas como Nancy Holt, o Walter De María exploran la percepción del tiempo desde fenómenos naturales, propios del lugar escogido o Site, que son señalados por las piezas. Nancy en Sun Tunnels o Túneles solares, realizada de 1973 a 1976, llevada a cabo en el Great Basin Desert en Utah, coloca cilindros de asfalto de 2.5 metros de alto, agujerados en base a las constelaciones de capricornio y cáncer, que al recorrerlas se puede detonar distintas lecturas de las sombras o alumbramientos dependiendo de momento del día. Por otro lado De Maria construye cuatrocientos pararrayos entre 1974 y 1977 en Nuevo México, dando cuenta con la instalación de la sonoridad del rayo y de su visualidad imponente a la escala humana.

Simultáneamente el Land art en Europa se concentra en el espacio compartido tanto natural como urbano y la relación que establecemos con ellos. Jan Dibbets, por ejemplo, no interviene radicalmente

los espacios, los demarca con tizas, hilos o pintura, buscando poner en jaque al ilusionismo y la idea de perspectiva, que prevalecía gracias al arraigo de las provenientes del renacimiento, vaciadas ahora en el quehacer fotográfico. La idea de superar el perspectivismo y la noción de valor documental en la fotografía fue el afán que busco investigar en piezas como Construction of Woods -Construcción de un bosque- de 1969 donde interviene el objeto fotografiado, una fila de árboles, con pintura blanca formando una figura que los traslada al primer plano, para que al tomar la fotografía se eliminara la ilusión de perspectiva. Con sus piezas, pretende además dar cuenta de la escala humana que accede a la naturaleza, al igual que Richard Long, quien construye piezas con objetos que encuentra en sus viajes, anteponiendo ritmos distintos a los del lugar:

> "Esta relación nunca sobrepasa la escala humana- su cuerpo, ya se ha dicho es la medida del mundo- ni pretende herir, sino, en cualquier caso, esculpir la naturaleza […]"[48]

Esta perspectiva del cuerpo, la traslada también a los espacios expositivos donde generalmente presenta pedazos del espacio mismo que visitó tratando de evocar su presencia.

Artistas más enfocados en un arte que de ningún modo fuera estable y se afectara de la misma manera que un ser vivo, ampliando el concepto aún más de entorno, están Hans Haacke y Christo Javacheff y su esposa Jeanne-Claude. Hans Haacke, explora sistemas autorregulados en su Cubo de condensación, en donde toma un cubo y coloca agua dentro de él, y al sellarlo obtiene un ciclo de evaporación-condensación-precipitación, que se mantenía ya sin su intervención.[49]Con Christo y Jeanne la fórmula es dada más bien por la utilidad del objeto o arquitectura que intervenían envolviendo completamente, negando su uso cotidiano y extrayéndo lo del paisaje: deja que su ausencia presente su significado en la vida de quien habita cerca de estos objetos.

Esta modificación desde Morris hasta Christo del sentido de la mirada en la obra, conlleva un abandono de la pasividad del espectador y consecuentemente lo hace responsable de su labor interpretativa y por tanto co-creador de la pieza; el concepto de movimiento, tiene aquí una partida doble: pertenece a la mutabilidad del material como a la presencia corporal del artista y del espectador. La raíz de estos dos alcances de la mirada y el movimiento es claramente el cuerpo, que se volverá posteriormente con el llamado arte del cuerpo, la materialidad de la obra, ya que es allí donde inicia y termina la experiencia compleja con los otros: "[…] la historia de las manifestaciones corporales desde 1960 "es lo que ocurre al margen de todas las perspectivas y en lo que todas ellas se erigen.De esta forma se demuestran las manifestaciones corporales en todo su contexto histórico y social; en su capacidad para vincular sujetos (y, por tanto, cuerpos) a través de la densidad temporal."[50]

48 Ibidem. Pp. 76.

49 Esto en la pieza Condensation Cube – Cubo de condensación-, 1965.

50 Ciata de Maurice Merleau Ponty, de la Fenomenología de la Percepción, en: Warr Tracey, Jones Amelia. El cuerpo del artis-

Es importante recordar que el paso dado por Pollock o movimientos como Fluxus, donde el elemento somático hacen la pieza, son piedras de choque para ulteriores manifestaciones como el Eart y Land art, y para el llamado arte del cuerpo, donde la brecha entre la pieza y su hacer se estrecha eliminando también la de pieza terminada y la pasividad del público.

Ives Klein es de los primeros en dar respuesta desde sus Antropometrias (1960), donde colabora con Maurice d´Arquian el director de la Galería Iternationale d´Art Contemporain en París, para realizar un performance donde empapando a modelos de pintura azul, y señalándoles cómo moverse a manera de pincel, crea improntas de su cuerpo en papeles en la pared y suelo; esta pieza reaviva la idea de apertura del espacio artístico y la importancia de su realización en comunidad. Uno años antes Allan Kaprow realiza la pieza 18 Happenings en 6 parts, presentado en el Reuben Galery de Nuva York, donde crea un espacio lúdico dividido en diferentes compartimentos construidos a lo largo de la galería, donde se proyectaban imágenes, se leían poemas, acompañados de una orquesta con instrumentos de juguete, para posteriormente inmiscuir al público desde dinámicas de ritmo como aplausos, cambios de silla o sala.

Posteriormente Piero Manzoni con sus más reconocidas piezas como Esculturas vivientes de 1961 o sus bases mágicas, habla sobre las nociones de autor y el poder del artista para trasladar cualquier objeto cotidiano al espacio de la galería: reanalizando eso que es natural dentro de nuestro hacer diario. Manzoni propone al cuerpo como materialidad de la obra, y cuestiona su nivel de objeto desde la figura del readymade. Esto es llevado a propuestas más radicales como Merda d´artista y Corpo de aria, donde pone a la venta sus excreciones, lo que propone pensar y “aceptar que cualquier huella física del ser humano –sobre todo el propio artista- podía tener valor artístico”.[51]

Piero Manzoni en esta pieza (1961) cuestiona al cuerpo como objeto y la materialidad de la obra de arte.

ta. Phaidón, España, 2006.

51 Ibidem.Pp. 85.

La idea de una acción que puede dejar huellas físicas, que existe además bajo la mirada de otro, es también eje de propuestas que se inician tomando al cuerpo como base, medio y fin del proceso artístico: el tiempo depende únicamente de la presencia y conciencia de finitud del cuerpo. Aquí comienza a dividirse estas prácticas entre autorretratismo y el performance, donde se deja a un lado por completo la pintura y se empeñan en señalar el conocimiento somático, desde acciones violentas o transgresoras con el espectador al mostrarles fluidos como sangre, excreciones, y ligados a estos elementos sensaciones de incomodidad, dolor, y situaciones que además ponían en jaque los presupuestos dados sobre éstos, llevando lo que usualmente se encuentra en lo privado a lo público rechazando y revalorando la postura ética de la pieza artística.

En esta misma línea artistas austriacos en 1965, crean como respuesta el Wiener Aktionsgrupe o Accionismo Vienés, respondiendo a las derivaciones pictóricas norteamericanas, buscando hablar desde elementos religiosos, del cuerpo y su significado ético y sexual. Sus acciones toman la materialidad del cuerpo y la vuelven medio y detonante; retoman elementos de diferentes rituales litúrgicos para generar un espacio donde la catarsis se abriera paso a través de elementos dialécticos como la contraposición de la figura dionisiaca contra el orden cristiano.

Al disolverse el grupo conformado por Herman Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler en 1968, cada artista llevó su propuesta no muy lejos de lo propuesto anteriormente: Nitsch crea el Teatro de las orgías y los misterios, donde a través de una acción global, se buscaba estimular todos los sentidos, y activar elementos del inconsciente reprimidos y relegados a través de enfrentarse a lo abyecto, desde el exhibicionismo como clave de develación. Este último elemento también es tomado desde el sadomasoquismo por Günter Brus, que en sus acciones trabaja con su cuerpo hipersexualizándolo y sometiéndolo a mutilaciones.

La agresión y lo grotesco de muchas de estas obras obligan al espectador a voltear la mirada, a dejar de inmiscuirse solamente desde lo visual, forzándolo a donarse a la experiencia completa, volviendo inseparable lo dado en la experiencia por los sentidos y el significado: lo visual deja de ser el fin de las piezas artísticas. Además, en sus conceptos dan cabida a la complejidad de las relaciones humanas, dando respuesta a ellas, responsabilizándose de su investigación desde la instancia histórico-formal, al tomar postura ante su propia tradición (como vimos con Roberth Morris, en cuanto a la escultura y el paisaje, o Ives Klein con la pintura a caballete) y por otro lado al ámbito comunitario de valores como belleza, fealdad, lo grotesco, etc., que son tratados ya como locales y no universales, dejando a un lado la idea de que la pieza de arte depende únicamente de lo atractivo visualmente o de lo bello. Esta marcha hacia una nueva forma de erigir de la pieza y de la crítica es de lo que se hablará en el siguiente capítulo.

2. Metodologías Críticas: el paso del artista como objeto de estudio a el artista como investigador y el giro etnográfico del arte actual

La pregunta por el producto artístico se ha planteado de múltiples maneras, y se le ha dado muchas respuestas, ya que se inscribe en variados ámbitos y quehaceres humanos. Sin embargo, lo que ha permeado y regido el significado de esta palabra es la voz de ciertos autores que predominan gracias a que sus geografías han permitido su intercambio y esparcimiento, incluso por ámbitos de dominación económica.

Estas proposiciones que dan determinado valor al arte comparten créditos desde los tempranos inicios de la filosofía y posteriormente, la sociología, la antropología, la psicología, donde el artista es sólo un fascinante objeto de estudio– al que muchas veces se le tilda de incapaz de ser consciente de su producción y jamás un investigador serio- y que, como se ha revisado, solo a partir del siglo pasado han llegado a cambiar y darle nuevos giros a esta palabra. Ofrecer una revisión a las mutaciones de este concepto, a través de opiniones y estudios críticos que fluctúan alrededor de la pieza y el artista será el objetivo de este apartado. Su importancia radica en el hecho de que los marcos interpretativos, que son el podio de donde habla, modela el objeto de estudio del que trata, acompañándolo y estructurándose a la par.[52] Este acompañamiento, a lo largo de su desarrollo ha venido delineando prejuicios y juicios de valor que incluso en nuestro tiempo, se siguen considerando ad hoc a la obra de arte. El poder identificar su origen podrá ofrecernos el panorama de en qué medida son válidos o porqué siguen influyendo en cómo vemos la obra de arte.

2.1 Modos de validez de la inteligibilidad de arte: lo bello, lo bueno y lo verdadero.

Se puede señalar como el inicio de uno de los paradigmas de más fuerza en el arte, el de considerar como rasgo esencial de éste el que nos parezca bello, desde la época griega: “De hecho fue desde la nueva mentalidad filosófica y las nuevas exigencias de saber planteadas por el socratismo cuando por primera vez en la historia de Occidente, que sepamos que se le exigió al arte una legitimación.”[53]

Su validez comenzó a pensarse desde antes de Sócrates, pero se concreta con su discípulo en los Diálogos de Platón, específicamente en La República, en su Hipias Mayor, Fedro o Ión y en ellos desarrolla la idea sobre las artes, que debían de alienarse a la razón, lo que nos llevaría a dos objetivos: el

52 Siguendo aquí el argumento presentado en el libro: Cauquelin, Anne. Las teorías del arte, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2012.

53 Gadamer, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. España, Paidós, 2015.Pp.29.

de la justedad y la utilidad. Éstas dos se relacionan con su teoría del conocimiento, donde el mundo se encentra dividido en dos: el material, que contendría todo lo sensible y el de las ideas *(topus uranus)* que es la fuente inmutable, atemporal, habitado por la esencia de los pensamientos. El mundo material es sólo una copia del inmaterial, por lo tanto, las áreas de conocimiento que se encentren más depuradas de su espacialidad como la matemática o la filosofía, o sea más abstractas, podrán tener un grado más de autenticidad y verdad. Estos objetivos dentro de su sistema filosófico son parte de la *"formación del hombre"*, idea que remonta a su maestro Sócrates, y como consecuencia, impregna al arte de su deber de inspirar el bien en las personas.

El arte en la filosofía de Platón no tiene un tratado especifico, es más bien comentado a lo largo de su obra, y en ella existen tres conceptos que comienzan a darle paso a una cualidad que tiene un lugar primordial en las reflexiones en torno a la pieza de arte a lo largo del acompañamiento crítico: lo bello como la más importante, lo bueno y lo verdadero. Lo bello en Platón es una cualidad inmaterial a la que accedemos desde el entendimiento el cual tiene una conexión con la fuente de nuestras ideas:

> "El alma alcanza a contemplar, parcialmente este lugar de la verdad cuyo habitante más resplandeciente es la belleza […] La belleza en sí – "ésa esencia cuyo ser es realmente ser"- es la idea que más luz irradia, por lo cual ella misma posibilita, a través de sus reflejos terrenales, su percepción y su relativamente, más fácil recuerdo por las almas que, caídas, ansían volver a contemplarla tal y como ella es en sí."[54]

Lo bello en Platón se emparenta triada que permite el acceso a una inteligibilidad patentada pues se aleja del caos, de lo impredecible y de la sinrazón. Esto con el fin de alcanzar la diánoia (o inteligencia que atraviesa) a través de la phrónesis (o sabiduría) y el noûs (inteligencia) donde lo bello es un indicio y estimulante para alcanzarla. La belleza es una cualidad inmaterial, que como sabemos a acompaña la señalización de la obra de arte, pero dentro de ésta filosofía, jámas llegaría una obra de arte visual a ser bella, ya que su ser finito no le permitiría alcanzar jamás la idea de belleza: lo absolutamente bello, como el único elemento rescatable del devenir material de la obra, y como se observa en ésta filosofía, jamás llevara a la diánoia pues no alcanza al mundo de las ideas. Muchas de estas reflexiones forman una tradición que comenzará con otros filósofos como Plotino y más delante con romanos con Cicerón.

La época Medieval se retoma la triada de lo bello con San Agustín y Tomás de Aquino pero resignificada: ahora la idea es llevada por el artista al espacio desde la hechura de la obra, dando conexión directa con el *topus uranus* que en ese momento se emparentaría con Dios. Por ello sirve para poblar todos los ámbitos públicos y es una herramienta de evangelización. Esta idea del genio artístico que, con la belleza de su obra, nos devela la verdad, trasciende hasta teóricos como Da Vinci y toda la escuela platónica de

54 Grave Tirado, Crescenciano. Verdad y Belleza. Un ensayo sobre ontología y estética. México, UNAM, 2002, pp.15.

Florencia con Marsilio Ficino y Piero della Francesca como ya vimos más arriba.

Desde que la figura del artista aparece en el abandono de las prácticas feudales de los gremios, el análisis de los productos artísticos aparece. Uno de los primeros que ahora es un archivo histórico es el de Giorgio Vasari con su libro "Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos", en donde describe la vida del artista, su quehacer e incluso su personalidad:

> "[…] Vinci que reunía junto a una belleza física más allá de todo elogio, una gracia infinita en todos sus actos su talento era tal que no importa la dificultad que se le presentara a su espíritu él resolvía sin esfuerzo. En él la destreza se aliaba una fuerza enorme; el espíritu y el valor tenían algo de real y de magnánimo."[55]

Se inaugura pues la figura del artista de la obra y el público, y con éstas también la del crítico quien señalará al artista como un receptor de ideas capaces de develarnos algo bello, y por lo tanto verdadero y bueno. Sin embargo, como apunta Anne, no existe con anterioridad al siglo XV, estudios propios del artista o de la obra, sino que sólo se enfocan al estudio de las categorías bello-bueno-verdadero donde el arte tiene un lugar.

Esta idea podemos verla también en una de las corrientes que han donado más argumentos acerca de cómo se manifiesta lo artístico, que es el idealismo y romanticismo. Una de las figuras que aporta gran parte de elementos teóricos es Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que reconcilia parte de la teoría kantiana sobre la importancia de la labor subjetiva de la percepción del objeto pero salvando las cualidades propias de éste, en cuanto a que por sí mismo posee un valor de verdad, y presenta a la obra de arte como dialéctica entre la interioridad y la exterioridad: el arte reconcilia la idea inmaterial con el aspecto sensible, materializando la idea.

El arte en el sistema de pensamiento Hegeliano, no puede quedar fuera del proceso hacia el saber absoluto, ese saber que permite alcanzar un estado de pensamiento evolucionado, que refleja el saber de determinadas épocas. Aquí, se puede observar un síntoma presente en las filosofías anteriores: el arte y el artista son analizados por otras esferas de conocimiento, pues, no alcanza del todo, a ser parte de un conocimiento pleno; puede llevar, acercar, o detonar búsquedas desde lo bello hacia lo verdadero, pero jamás es saber pleno, ni desde el artista, ni para la persona que lo recibe: es pues sólo un estímulo.

Hegel, para apoyar su teoría realiza una periodización de las maneras en que el arte se ha manifestado a lo largo del tiempo donde demuestra que el arte es "la actividad específica de los sujetos" que tienden a responder al espíritu, y realiza paralelamente a esta afirmación la descripción de las maneras en que el arte se ha manifestado, dividiendo el tiempo histórico en tres estadios donde el arte busca independizarse de su espacialidad, para culminar en la subjetividad. El primer momento localizado es en la

55 Vasari, Giorgio. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores. Madrid, Ed. Cátedra, 2002.Pp.50

arquitectura de Persia, de la India y Egipto, describiéndolos como dependientes del factor espacio para manifestarse; esta etapa es denominada simbólica. Grecia sería el segundo momento llamado clásico, donde la escultura comienza a encarnar la figura de lo individual, y comienza a dar cabida al espíritu subjetivo. El tercer momento y donde se independiza la obra por completo de su materialidad es el romántico, donde la bidimensionaldad, la perspectiva y la proporción, alimentan de lleno la interioridad, siendo la pintura dentro de las artes enfocadas a lo visual, quien representa mejor este momento. La poesía y la música demarcan en un grado mayor superando cualquier arte ligado en algún grado a la materialidad, relegando al final a lo plástico, por su dependencia con la vista y al ámbito de las apariencias, señalándolo sólo como signo de desarrollo, pero no como culmen del espíritu.

2.1.1 La idea de autor como genio.

Los románticos, por otro lado, desde los Fragmentos aparecidos en 1798 de Friedrich Schlegel, marcaron fuertemente la noción de autor y obra: la idea de un artista diferenciado de su comunidad por tener una capacidad distintiva para ver, entender y expresar ideas de la naturaleza que se devela en las obras que este sujeto realiza, y la capacidad de correspondencia del saber científico y artístico unidos desde la obra.

Cada argumento romántico, reactiva y mezcla distintos saberes anteriores; como por ejemplo: del modelo griego se exporta la figura del filósofo como poeta y la triada de lo bello-bueno-verdadero, del renacimiento además, la idea de hombre como centro del universo y como consecuencia, la correspondencia del modelo de mente humana con el orden del universo. Al tener estructuras parecidas entre macro y micro universo, el artista que lleva una “sensibilidad” capaz de ver estos paralelismos que “atraviesa[n] vivamente la pesadez, la opacidad del mundo tenebroso, rígido y sin proyecto.”[56] El artista es entonces, un hombre con la capacidad de develar cualidades ocultas inaccesibles para los demás. Esta cualidad es llamada Witz, o ingenio y es cualidad de un sujeto que puede dar a través de lo bello con la verdad. La figura del genio, como es posible ver, elimina la capacidad del autor para ofrecer conocimiento, pues coloca la invención y la creación en un plano inalcanzable para la escala humana: tiene rasgos divinos. Es por ello que dentro de cualquier investigación, vuelve implícito el cuerpo del artista y es incapaz de rendir sentido: es por ello que se sebe de abandonar este presupuesto.

56 Cauquelin, Anne. Las teorías del arte. Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2012.Pp. 33

2.1.1.1 El aporte de la etnometodología al problema del autor frente al investigador.

Las maneras de acercarse al arte cambian, después de que se comienza la era de las colonias, y se promueve a preguntar –desde quien tiene el dominio- sobre estos nuevos seres, sobre que son y sus productos:

> "Desde el siglo XV, con la expansión imperial europea y la invención de la imprenta la noticia de la existencia de distintas formas de vida humana circulaba en libros que consumían sabios de la metrópolis europeas y núcleos de gente ´culta´ de las colonias y nuevas naciones."[57]

El estudio de lo humano era emparentado con el quehacer de las exploraciones botánicas y se exporta su método, el científico; el hombre encontrado para ellos es entendido entonces, como tropezar con los orígenes primitivos del ya evolucionado hombre.La apertura que se genera al acercarse a ese otro comienza a poner en duda la continuidad de la historia y lectura de la obra artística, aunque en un inicio sólo se le diera un lugar en la historia a esos distintos quehaceres como lo primitivo.

Para evolucionistas, estos seres eran semejantes al pasado originario de la humanidad; y para acercarse a ellos el método de estudio de la etnología en un inicio, constaba de la entrevista a viajeros, comerciantes, o misioneros que muchas veces llevaban consigo objetos provenientes de esas comunidades y eran expuestos en museos o en los gabinetes de curiosidades. Los cuestionarios más reconocidos fueron los del Royal Antropological Institute aplicados desde 1874. La idea de realizar expediciones parecidas al de los biólogos o botánicos, comenzó con Alfred C. Haddon quien viaja a Oceanía.

Desde allí Franz Boas en Gran Bretaña, Bronislav Malinowski en Europa y Margaret Mead en Estados Unidos comienzan a desplegar la idea del trabajo de campo, que provoca un cambio metodológico que deriva en la etnografía y el reporte monográfico. Son los primeros en acercarse a las comunidades, entablando una relación con los habitantes – con periodos largos de exposición- con el fin de generar un archivo de esos otros que parecían caminar a la extinción: "el uso del término etnografía [se aplica a] los pueblos primitivos o salvajes no en su dimensión bilógica sino sociocultural."[58]

Malinowski, físico y químico llega al campo de los estudios humanos, desde su estadía forzada entre 1914 y 1918 en Oceanía. Es el primero en defender la presencia directa del investigador en la comunidad estudiada, para comprender y legitimar su estudio. Comenzó además a enfatizar en sus acercamientos la observación detenida de las costumbres cotidianas que construían lo que para Malinowski era el punto de lectura entre el hacer y el decir: el lenguaje.

---

57 Guber Rosana. La etnografía. Método, Campo y reflexividad. México, Siglo veintiuno editores, 2015.Pp. 23
58 Ibidem. Pp.26

El hacer y el decir son los elementos que permiten al etnólogo trabajar con la comunidad y tener un sesgo: ver las diferencias entre lo que se dice y se hace. Sumando a ello, se podía obtener una visión totalizadora, según Malinowski, que daría cuenta de los valores que circulan dentro de una determinada comunidad sin perder jamás de vista el contexto de donde son generados.

Por otro lado la escuela norteamericana avanza hacia el trabajo de campo con la figura de Margaret Mead y sus trabajos en Samoa Polinesia, donde buscó en su informe, reflejar el continuo de la vida cotidiana, sin utilizar informantes clave.Robert E. Park y el sociólogo William I. Thomas desarrollan en la ciudades, sumándose al análisis de las comunidades desde su propia voz, con estudios que se emparentan a los etnográficos desde comunidades urbanas en 1930, con el fin de aplicar el análisis de costumbres cotidianas, y el trabajo de campo a grupos humanos de mayor número, agregando elementos como test, encuestas y cálculos etnográficos.

Con la caída definitiva del colonialismo, la tensión entre investigador- investigado, comienza a cuestionarse contundentemente y a exigírsele al estudioso que distendiera el podio desde donde se miraba al otro: ya no se niega o se esconde tras el vaciado de datos protocolares, se le pide que además examine su saber heredado y constitutivo. Esto desmantela la creencia del exotismo revelador que dotaba de imparcialidad al investigador y abre las puertas al análisis de la propia comunidad donde se vive, y del cual el alejamiento que demarca la línea de investigación, sería dado por las vías de la reflexión que se distenderían con mayor fluidez, a causa del conocimiento pleno de lengua, la inserción del investigador con mayor naturalidad a los espacios compartidos y a la escucha tanto de sí mismo como de a quién conoce estrechamente: " la tarea de familiarizarse con lo exótico terminó por exotizar lo familiar."[59]

El problema entre participación con la comunidad y la "representación textual" final del investigador se presenta problemática, pues los sesgos en juego moldearán el sentido de realidad de uno y de otro.

2.1.1.1.1 La reflexividad y la indexicalidad, paralelismos con la investigación de un artista visual.

El lenguaje desde las técnicas etnometodologícas es quién construye activamente el sentido de realidad que circunda en una comunidad: la función performativa del lenguaje, o sea la capacidad de éste para influenciar el cambio social, permite a las personas re-significar y ampliar el sentido de las palabras; además de verse influenciado por dos características: la indexicalidad, que refiere el saber compartido de significados y a indicaciones de tiempo, lugar o persona inseparables del contexto dado, por ejemplo expresiones como "la gente", "eso" o "aquí"; la reflexividad, que comprende la otra cara del lenguaje, y enmarca la cualidad que una descripción tiene, de realizar al mismo tiempo una definición, tipificación y construcción del significado. Mientras señalamos una situación, estamos también vaciando el sentido

59 Ibidem.Pp. 37.

que hemos creado en torno a ella y por ende le damos esa denominación, que cambia y transforma tanto lo descrito como lo pensado, en torno a la experiencia: "la reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión. El relato es el soporte y el vehículo de ésta intimidad."[60]

Es aquí donde la producción de conocimiento social, se compromete con el hecho de que al describir, también se estará construyendo aquello de lo que habla y que no es independiente del sentido que circunda en común, estrechándose con la vida cotidiana del investigador.

Ahora la demarcación de estos dos conceptos, y lo presentado en el apartado de cuerpo explicito, me llevan a un paralelismo donde equiparo el quehacer artístico y su proceso, al de una investigación etnográfica: el artista desde la triada paseante/público, acompañamiento crítico y artista, demarca situaciones de interacción, donde expone sus propias construcciones de significado desde signos reconocibles para su comunidad (indexicabilidad) y las entrama para llevarlas desde la interacción conjunta a entender la comprensión y empleo de determinado concepto (reflexividad): la exotización de lo familiar, me lleva a pensar que la pieza artística se puede entonces proponer como vía de investigación, abriendo también así los modos en que supuestamente el arte puede inteligir.

Con esto último me refiero concretamente a que el cuerpo, ya explicito, llevado a experimentaciones como el arte del cuerpo, Fluxus o el arte cinético, nos han dado las herramientas para ampliar el sentido de la condición que antes era considerada necesaria para entender algo como arte: la capacidad de discernir la obra desde elementos sensitivos entendidos como técnica visual. Estas corrientes han cambiado el papel que el cuerpo tiene en la obra, descentralizado de lo visual y de lo bello, para demarcarse más como una investigación de la cultura donde la pieza artística es un herramienta con la que se puede pensar la realidad, y de la cual el artista tiene que dar cuenta con el rigor de cualquier investigación.

2.2 La participación observante: la tura

"Entre el Ying y el Yang, ¿cuántos iones? Del sí al no, ¿Cuántos quizá? Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de que nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas la turas de este mundo. Los valores, turas, la sanidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas."

Julio Cortázar

La función lingüística del sufijo tura o ura, es el de extraer de un sustantivo la acción inventiva que de ella se desprende. Es una forma muy cercana la relación que existía con los posfijos griegos "sis" y "ma".

60 Ibidem. Pp. 43.

Ambos tenían una relación de acción y producción, de invención y generación, por ejemplo: poiesis como la acción y poema como el resultado. El sufijo tura, es eso que nombro (indexicalidad) y al mismo tiempo defino con mi acción y reflexión (reflexividad).

La tura se hermana con la fábula, el mito, las estructuras sociales que se erigen como algo que siempre ha estado ahí, siempre verdadero, y sin embargo perenemente consciente de ser producido por el hombre. Es decir. La "tura" hace visible que, ahí donde tenemos tanta seguridad, ahí donde hay suelo firme: la sociedad, lo santo, la belleza, etc., se encuentra en el fondo pura invención. De esta manera la "tura" impele la aceptación sin cuestionamiento. Rechaza la admisión y el acostumbramiento: "¿Por qué entregarse a la Gran Costumbre? Se puede elegir la tura, la invención, es decir el tornillo o el auto de juguete […]"[61]

No logramos verla pues estamos demasiado inmersos en ella: "Nos arde un fuego inventado, una incandescente tura, un artilugio de la raza, […] Ardemos en nuestra obra, fabuloso honor mortal, alto desafío del fénix. Nadie nos curará del fuego sordo […]"[62]

Para la presente investigación se utilizará un neologismo que permita decir: "sacar a la vista lo propio de la invención", "método que permita "desvelar" aquello oculto pero presente en el producto creado". Es decir, el sufijo "tura" funciona para hacer alusión a que el análisis será de la creación, del resultado de la acción. Pero a su vez admito la formulación de Cortázar y pretendo que se tome al resultado artístico como invención.

De esta manera uniré tura, que es el estar consciente de que la obra artística es el resultado de la acción de una conciencia crítica preguntándose y dando respuesta a algún cuestionamiento: es una investigación; y la entrevista no dirigida que, como herramienta de la etnometodología, busca ser consciente de la "medida humana del investigador sin hacerse al cobijo de supuestos históricos, o sociológicos"[63] . Los mecanismos tura serán herramientas que buscan acceso a la obra, desde la forma usual en que el artista investiga: desde el dibujo, desde la transformación de objetos, desde la producción visual misma, para acceder junto con su voz propia al significado de ésta naturalmente, desde el lado más cotidiano, y así sesgar lo menos posible la interpretación. Con esto pretendo devolver la voz al creador, ya no un tercero que con su mirada privilegiada lo descubre, si no al autor que por sí mismo nos revela como en la obra participa su cuerpo, su temporalidad y su entorno; para

así desmitificar al arte: "[…] la maternidad fue para mí una experiencia muy fuerte. Mi mamá murió en 1980 y Adán, mi primer hijo, nació en 1981 por lo que experimenté un cambio de generación muy fuerte.

61 Cortázar, Julio. Rayuela.España, Editorial Cátedra, 2008, pp. 545.

62 Ibidem. Pp. 13

63 Guber,Rosana.La etnografía. Método, Campo y reflexividad. México Siglo veintiuno editores, 2015, pp. 25.

[…] Fue pensar en todo esto y al entrar en la depresión posparto me dediqué a trabajar porque es mi manera de ver que es lo que está pasando y por donde." [64]

Los modos de interpretación de la obra de arte, como vimos anteriormente, expulsaban la noción de cuerpo de ella, esto como consecuencia directa de la divinización del arte, o del aura de la obra de arte. Persisten aún en la opinión común y especializada la idea de la obra de arte como elemento revelador para el sujeto, como un producto con cualidades supra-terrenales: belleza en sí, revolucionaria y transformadora inmediata, reveladora del ser. Permitiendo así el nacimiento de hermenéuticas multidisciplinarias, es decir: de interpretaciones del arte desde todos los campos posibles, como un producto más allá de lo humano. Por ello caracterizado comúnmente como a-temporal (pues sobrevive al paso del tiempo) y a-espacial (pues en cualquier lugar es reconocible). Sin embargo, sin darse cuenta, todos los discursos que plantean al arte divinizándolo, eliminan lo humano de la obra. De ahí que como resultado el artista sea un medio para la realización de la pieza, pero al mismo tiempo no la constituye. Este error fundamental, se elimina si se aplica a la obra los cuatro elementos de interpretación plateados anteriormente: el tiempo (kronos), el espacio (topos), el cuerpo de artista (soma) y cómo resuelve visualmente su pieza, concretándolo en un sentido o significado (sêma).

2.2.1 Mecanismos tura

Estos mecanismos responden a condiciones del lenguaje compartido que se pondrán en juego, para llegar a las nociones de cuerpo explícito, que tendrán como resultado un cuadro comparativo, entrevistas y piezas artísticas, éstas últimas como parte del registro y base de la investigación. Se elaborará en dos partes, una que será presencial y otra no, ya que las turas fueron diseñadas a base de dos herramientas metodológicas de la etnografía: la observación participante, que refiere a la exposición prolongada del investigador en la comunidad dada y su participación cara a cara con la persona, que será la parte presencial del trabajo; y la entrevista no dirigida, que es aquella que sin guion y analizando escenarios propicios para esta, se trabaja a través de la propia voz del entrevistado y sus preocupaciones, y se proporcionará a través de objetos entregados al artista que será entrevistado.

La primera fase de la investigación constará de la entrega de una maleta que contendrá mecanismos *tura*, para la elaboración no presencial y posteriormente una entrevista no dirigida, que se le propondrá al entrevistado como una "sesión de dibujo" y donde a través de este se buscará ver la manera en que opera el entorno al elaborar una pieza.

Cada parte de la entrevista no presencial abarca una serie de actividades que serán marcadas por una numeración y una carta de presentación que contendrá las instrucciones:

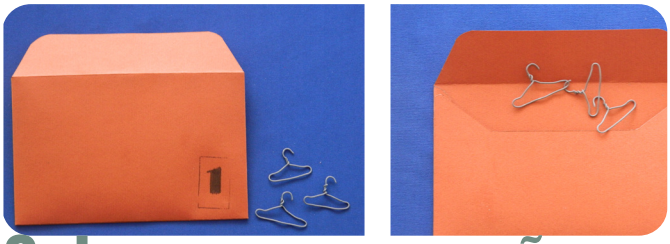
64 Zamora Betancourt, L. El imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 41.

Carta de presentación. (Anexo 2) Contiene las indicaciones necesarias para la realización de los dos sobres “Soma” y “Sêma” que contendrán respectivamente actividades a realizar no presencial y presencialmente en párrafos cortos y ambiguos, para que el artista pueda llevarlos al término en base a los múltiples sentidos que puede tener: es sólo un índice del cual se pueden anclar de la manera en que ellos deseen.

Caja contenedor
de mecanismos tura

2.2.1.1 “Soma”

Este apartado, tratará el trabajo del artista en su estudio, y fungirá como parte del análisis de lo que este puede decir sobre sí mismo desde su hacer. Será la parte donde el investigador no entrará y la obra será confrontada con lo que diga en el apartado del entorno o “sêma”. Los sobres numerados, se conjuntarán con las indicaciones de la carta presentación y contendrán:



Sobres con pequeños ganchos,
es de las primeras actividades marcadas en la carta.

-Acercamiento a la percepción de sí mismo: el primer ejercicio responde a inscribir a la persona en una autorreflexión de su pasado y de los cambios por los que ha trascurrido: el sobre contiene unos pequeños ganchos hechos de metal, que el artista deberá intervenir, creando una especie de cronología intima de su devenir.

Pequeño peluche de tela con forma humana.

Ejercicio numero dos de la maletita entregada.

-El cómo mira y se relaciona con su entorno personal: el artista se verá enfrentado a dibujar una persona de su elección que posteriormente se pedirá describa, y explique el porqué de su elección.

-El juego como factor de intercambio amistoso: la pregunta tres de “soma” es relativo al libro de “El principito”, que como referente identificable, busca quitar la pesadez del estudio de entrevista y proponer un diálogo cercano al juego y estrechando el vínculo de su quehacer cotidiano en el estudio.

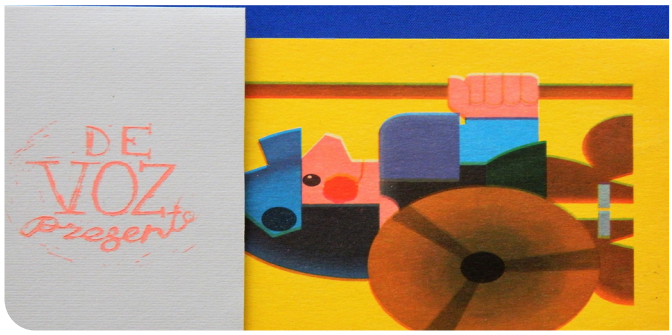
-La pregunta cuatro se refiere al acto íntimo del autorretrato y el hecho reflexivo que surge al hacerlo de la misma acción del dibujo. Esta respuesta estará completa cuando el artista una vez terminado, y posteriormente explique esa acción al investigador.

-La postal enviada como aparte de este ejercicio, contiene una pregunta que busca concretar las reflexiones hechas anteriormente entre la unión de las reflexiones de personalidad y autoría, enmarcada en un envío que pretende una respuesta del artista frente a su disciplina, el cómo la enmarca y bajo qué criterio.

2.2.1.2 “ Sêma.”

La entrevista presencial tendrá como objetivo entender la importancia del espacio donde el artista se desarrolla y de cómo se inserta en su lenguaje artístico elementos del entorno cotidiano.

Dentro de la maleta que se le entregará, el apartado sema contendrá un cuadernillo intervenirle, donde se realizarán pequeñas actividades basadas en el dibujo como médula de la entrevista, ya que éste es entendido como una disciplina diaria de pensamiento que la persona utiliza para explorar y distender sus ideas, y llevarlas a una resolución que puede ir desde la planeación de una pieza o de un ejercicio de abstracción: puede fabricar un elemento abigarrado de información o un elemento sintético de éste, llegando a éstos por causas que determina el lugar, donde se lleve a cabo la acción de dibujar.



Cuadernillo para *dibujar*

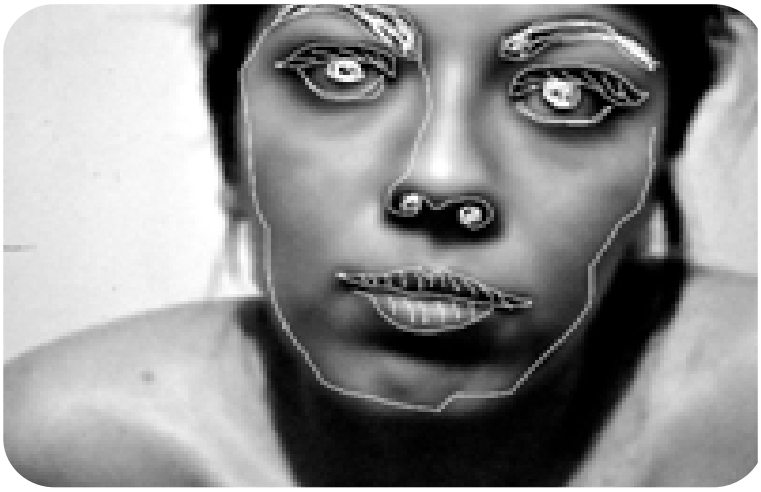
Es entonces que al artista se le hará una entrevista no dirigida que tendrá como base el dibujo. Varias de estas preguntas estarán acompañadas de elementos que propondré varios señalamientos abiertos, para la identificación de los puntos clave:

- Ubicación de lugares significativos: mapas de México, la Ciudad de México y el barrio donde vive el artista para que señale y explique su relación con esos lugares significativos tamaño carta transferidos a papel de algodón. Dentro de éste también que señale que lugares prefiere para dibujar.

- Movimiento de la ciudad: Figuras negativas recortadas de transportes citadinos, áreas verdes y de recreación, etc., junto con una barra de pegamento para realizar un paisaje, que será la pauta para acercarse a la manera de concebir tanto el tiempo en el que vive como el espacio en que se mira accionar.

3.- Aplicación de la metodología Tura

3.1 Descripción de las personas que realizarán los ejercicios tura.



Areli Samanta Reséndiz Maldonado

Sexo: Femenino

Edad: 27 años

Nacionalidad: Mexicana.

Ocupación: Artista visual

Relaciones o formas de trato interpersonal: Areli, es compañera mía desde el inicio de la carrera de Artes Visuales, en la que ingresamos en 2011 y culminamos el 2014. Esos cuatro años, se formó una estrecha relación, que me ha permitido ver su desarrollo desde las disciplinas como el grabado y la fotografía y culminar en su investigación desde el video, el performance, y el arte digital.

Formación: Además de las clases impartidas en la Facultad de Artes y Diseño y de su diplomado para obtener el título enfocado en Historia de Arte en México, Areli ha realizado múltiples cursos con intereses en el arte politizado, la mass media y la tecnología y arte digital entre ellos: Arte y Política por el Centro Cultural Border, el curso de Especialización en VFX por RenderFarm, y en 2016 el Taller de Arduino igualmente en el Centro Cultural Border, así como el taller de Darwin Evolve Bits Software processing por Transpiksel México.

Ha participado en distintas exposiciones colectivas: • 2014. Creative Commons Ciudad de México, Hecho en México, Jornada de Proyecciones Nacionales, Museo Universitario del Chopo. • 2014. Vestigio, Memoria y Olvido : Arte Contemporáneo, Galería de la biblioteca Enrique Rivero Booell de la Facultad de Ingeniería, UNAM. • 2013. Archivo y Memoria en el Arte, Casa de Cultura “Luis Spota” delegación Xochimilco. • 2013. Múltiples realidades, Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Vallejo. • 2012. Arte en Medio, Reflexiones en torno al medio ambiente, delegación Milpa Alta. • 2011. Ruta de muertos, delegación Xochimilco.

María Teresa Orozco

Sexo: Femenino.

Edad: 26 años.

Nacionalidad: Mexicana

Ocupación: Pintora, ilustradora, dibujante y grabadora.

Relaciones o formas de trato interpersonal: A Teresa, la conozco desde el cuarto semestre de la carrera en Artes Visuales, donde la conocí en el taller de Grabado en Madera, donde comenzamos una amistad, aún no tan profunda pero en vía de extenderse.

Formación: Además de la Carrera en Artes Visuales por la Facultad de Artes y diseño, tere se ha enfocado en el mundo editorial y ha tomado cursos en la Editorial Acapulco, y colaborado con “La diéresis, editorial tradicional” con la que ha colaborado en la creación de dos libros: “Entomofilia” en 2012 y “Gatomaquia” 2013.

Ha participado en distintas exposiciones: Diálogo y Reconocimiento íntimo en 2012, en la Facultad de Ciencias de la UNAM; Archivo y memoria en el arte de 2013, en la casa de cultura Luis Spota y Vestigio, Memoria y Olvido de 2014 realizada en el Anexo de la Facultad de Ingeniería.

3.2 Tablas de Resultados

De Areli Reséndiz Maldonado

Concepto

KRONOS

Reflexión desde

Turas

Cita de voz del artista

- 1.-"Pero si, ahorita me interesa que sea más participativo cómo el hecho de moverte y que se active algo del video ¿no?, que también es una posibilidad. O también ahorita conocí como medio el videojuego, entonces por ejemplo construí varios juegos que son participativos o sea no son como el video juego de niveles, sino más bien tú decides que decirle al personaje que está interactuando contigo. O sea tú eres un personaje y aparte tú decides que decirle al otro personaje y ésa reacción te afecta a ti ¿no?, o sea es más participativo es como una película interactiva en cierto modo."

Lectura de la cita

- 1.- Areli se refiere al factor tiempo desde el concepto de actualidad, de vigencia, dentro de lo experimentado desde el individuo en relación con los factores políticos, vivenciales y personales que le afectan e imbricado con el factor espacio, inseparable. La pieza "Re-flexiones", hablaba del tiempo: del lapso que se pasa en el transporte público diariamente, que generalmente es demasiado, y donde ese tiempo transcurre cerca de otra persona, que raramente vemos, a menos que suceda algo extraordinario. El video es también testigo de ese tiempo, que se puede preservar y presentar posteriormente.

Concepto

TOPOS

Reflexión desde

Turas

Cita de voz del artista

- 1.- "Pero creo que estar aquí en el D.F. pues sí ir caminando en el metro, ir en el camión pues ves cosas ¿no?, aunque igual y no las estés buscando así como "voy a buscar algo para producir" no, sólo pasas y ves algo y lo piensas como una posibilidad no necesariamente que lo estés buscando. Pues creo que eso es lo que deja el D.F., que hay tantas cosas [risas]."
  2.- "De hecho en el Diplomado, no sé si te he contado que el maestro de foto, el de San Carlos, nos contó que en su clase de foto les decía sus alumnos "salgan a tomar fotos". Y que a él se le hacía raro que a muchos, que le había pasado mucho que [...] alumnos tomaban a gentes que vivían en la calle como que era muy frecuente que le llevaran fotos de ésas, y a mí se me hizo raro porque dijo algo como: "pero porqué les toman fotos a ellos, ustedes no son indigentes" Como que no era su contexto de los que tomaban las fotos [...] O sea soy gay y pues es normal que tome fotos a gays. No soy indigente entonces no tomo fotos a indigentes. Como que muy radical yo sentí. Pero pensé: ¡si está en nuestro contexto! Y recuerdo que como en ésa semana yo iba en el metro y una señora indigente se sentó al lado de mí. O sea ¡cómo no va a ser mi contexto!"
  3.-"[...] Sí, como si lo público es tan público, que realmente no es de nadie [...]"

Lectura de la cita

- 1.- La Ciudad de México para Areli, a pesar de vivir hasta su adolescencia en Cuautitlán Izcalli, siempre marcó toda su vida porque gran parte de sus actividades, y donde pasaron la mayoría de sus experiencias es en la delegación Azcapotzalco. El elemento del espacio para Areli, es parte medular en su obra, sobre todo en cuanto a paisaje urbano e interacción social, pues para ella implica cierta responsabilidad en cuanto a lo que nos rodea y conciencia de cómo entablamos relación con los otros. La pieza presentada, es un libro de artista a base de dibujo digital, donde Areli, desde la paleta de color alterada busca contrastar un paisaje idílico con personas indigentes, con el fin de delatar su normalización y su estado invisible de estas personas en los espacios públicos.
  2.- Areli deja ver en esta cita, la importancia de analizar constantemente nuestra entorno cotidiano: nuestro medio ambiente es donde tenemos contacto directo con otros, y esa relación es determinante en nuestra forma de construir nuestro sentido de la realidad.

Concepto

S O M A

Cita de voz del artista

1.-"Más bien eso, ésa idea de superioridad, en muchos aspectos: entre personas, entre animales, entre no sé [...]"
2.- "Matilda, es sólo un texto, pero si lo sentí como el ideal de los niños, como cuando pues tampoco. Pues si algún niño no le gusta leer, pues tampoco está mal. Pero en el texto si decían como los otros niños "hay que horror."

Lectura de la cita

1.- La idea de cuerpo de Areli pende de la idea de entorno: el respeto a éste y el cuestionamiento constante de nuestros presupuestos de poder sobre otros. Esta imagen adjunta, es parte de in gift, que presenta aun gripo de personas en masa caminando, desanimadas, con la cabeza baja, ademanes parecidos a los de un esclavo. Además se adjunta un pequeño boceto de su mascota "jazz", quien falleció este año y una de las razones por las que Areli consideraba a los animales como seres a lo que no se les podía imponer u someter a deseos humanos.
2.- Aunado a lo anterior, Areli cuestiona constantemente la relación entre el cuerpo significado socialmente y el individual: considera que reflexionar sobre los conceptos que se nos han heredado y los que circulan con la denominación de "aceptados" o "verdaderos" son lo que hay que admitir sólo si son revisados exaustivamente.

Concepto

S E M A

Reflexión desde

Turas

Cita de voz del artista

1.- "No sé, igual y también tiene que ver que tú buscas la técnica dependiendo tu idea ¿no?, por ejemplo en grabado, yo no sabía mucho que era grabado, o cómo podía resolver algún grabado, pero buscando y todo, pues te das cuenta que hay muchas posibilidades."

2.- " [...] Pero creo que tiene que ver con lo mismo, con encontrar algo que no puedes dejar de pensarlo, pero a la vez entender, como que hay allí [...]."

3.- "Pues sí, aunque yo creo que realmente, no sé si surgen no tan pensada. Igual y como (no sé si suene muy romántico) pero como una necesidad o algo que surge. [Risas] Es que recuerdo, una vez que le preguntaron, o sea surgió ésa pregunta [...] "de donde sale tu inspiración, de donde sacas tus piezas, o del contexto" y ella dijo: "pues si me voy tan atrás hasta podría decir, cuando era niña una vez vi una hoja que me llamó la atención [...] o sea es como todo eso; como no poder dejar de pensar en eso."

4.- "Pues sí, es como lo que decías, ¿Cómo te puede importar más no sé, cualquier animal que una persona? Pero también es otra forma de vida de percibir el mundo, y de interactuar. Y casi no se hacen piezas de eso: como que no sean dirigidas a ¿personas?" [...] Pero si es importante entender distintas formas de ver aparte de la tuya." "Pero en oro curso de la Sala Siqueiros, allí hay muy buenos, deberías de tomarlos, son gratis. Pero el chico que dio el curso, nos dijo de un hombre que literal era carpintero y partir de eso reflexionaba de otras cosas, y era artista. Y su profesión era ser carpintero; pero no tuvo que ir a una escuela, o sea no se formó en la academia y al final sacó varias cosas a partir de que era carpintero. O sea a eso me refiero, o sea pensé mucho en eso cuando estaba pensando en Matilda. O sea no necesariamente te tienes que forjar en los libros y en la academia no sé."

Lectura de la cita

1.- El significado se detona de la reflexión que Areli tiene desde su entorno principalmente, que podría decirse es la médula de su producción para vaciarse en la materialidad de la pieza. Ésta puede ser desde el grabado, y los distintos tipos de incidencia sobre un material y su reproductibilidad, hasta el video o el performance.

2.- Ese no dejar de pensarlo, remite a la cualidad de la experiencia y el juego de significados puestos en juego: el proceso artístico, se vacía en momentos repetitivos que dan sentido a un problema que para Areli, circunda diariamente en su entorno- temporalizado por su presencia.

3.- La vida del autor y sus experiencias determinan el sentido de realidad que vaciará en la obra: se conjunta y se modela en la obra.

4.- El respeto, y la capacidad de empatía con el entorno, comienzan a llevar actualmente a Areli a pensar piezas creadas para seres vivos que no sean humanos, proyecto aun en germinación, pero que servirían de alguna manera para mejorar el medio ambiente.

Mecanismos Tura Aplicados

3.2.1 Proceso de Areli Reséndiz Maldonado

Concepto

KRONOS

Cita de voz del artista

- "Y bueno, los vestiditos igual y como algo simbólico, también use jumpers para colgarlos, que es como del Arduino, y están conectados a los de afuera, y aquí están [señala el sobre que los contiene, y los va colgando]. Es que van como acomodados […].
Lo hice con fotos casi todos, entonces lo hice en la compu, y con el contorno de un vestido. Pero los hice más […] no sé, están como mezclados. Porque los hice con partes de mi vida, pero también cosas que me gustan y así […] Y entonces éste que fue el primero que hice, es de una foto de la boda de mis papás [risas] que es como el comienzo, el inicio de todo, entonces sería como el primer vestido. Luego […] luego éste [señala el vestidito] que lo hice como, con una foto mía de cuando era bebé en la primaria [risas], y con una foto que apenas tomé, pero, tiene que ver más con los recuerdos, o sea, con todos los recuerdos de siempre, o sea, de niña hasta ahora […]. Y éste también un poco [señala otra de sus creaciones] como que estaba viendo fotos de mi infancia [risas] y puse una, y encontré dos: en una salgo de diablito y en otra de ángel. Pero fue muy raro porque en la de diablito salgo con mi papá; y en la de ángel con mi mamá [risas de ambas]. Entonces sentí que era como los dos lados […] de todas las personas en realidad."

"Y después hice, bueno éste no es tan vestido, pero sí lo quise hacer como ropa, pero en forma de corazón, de mi jazz [...] bebé [...] Este es como el del medio, siempre [risas] Y éste que es como lo que me interesa, que es como la imagen, y el movimiento y el video. Entonces puse fotos que he tomado que tienen que ver con movimiento, no son imagen fija, tiene que ver con movimiento [...] sólo es eso que me interesa mucho el video, entonces también lo quise hacer así [...] y éste es también como de lo que me gusta [señala el vestido] que es Edgar Allan Poe, y creo que también tiene que ver eso con lo del cuervo [risa] Pero bueno éste dibujo yo lo hice, igual en digital, y pues sí, sólo es como parte de mí, o sea de lo que me gusta y de mis intereses un poco, y éste es como mi sello [señala otro vestido] "Rema" [risas].

"-¿Y ése sello, es que chistosamente tu nombre, cuando juntas Reséndiz Maldonado, es "Rema".

- Sí, pues hice un barquito, a parte de que me gusta un poco [...] Y éste es más como [señala otro vestidito] o sea lo hice con una foto mía pero fue también un poco cuestionarse todo, o sea: ¿quién soy, y de dónde vengo?, o sea como, toda la maletita en una imagen, entonces es como, mi foto y arriba el nombre, pero en forma de pregunta [...] que siempre está, o sea no te la tienes que hacer como pregunta tal cual, pero siempre está allí la duda de hacia dónde vas un poco, y entonces también hice, en vez de un vestido, un pantalón [risas] con la imagen de las vías de metro, que es más como simbólico de los caminos que hay y que hay que decidir. Y creo que eso es lo más difícil de todo ¿no?: caminar. Entonces fue el final, y fue diferente, y es un pantalón."

Concepto

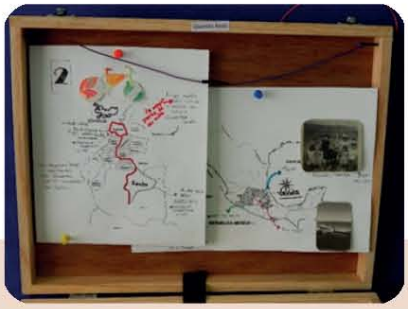
KRONOS

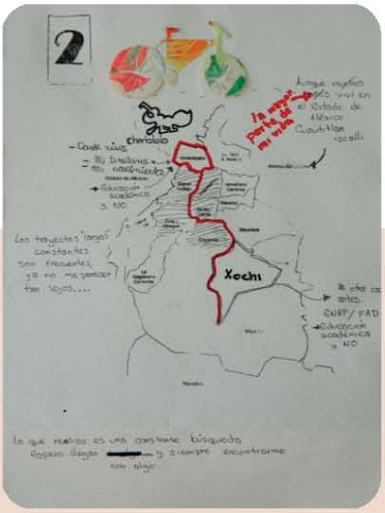
Distinciones entre lo dicho y lo hecho

- En este ejercicio, se distiende una biografía de Areli: son los hechos más importantes de su vida, y que han determinado sus investigaciones.
  Comienza con la foto de sus padres, y algunas de su infancia. Marca un apego importante a su madre, que es una figura de autoridad y ejemplo a seguir. Además y como gesto importante, entrelaza hechos de su vida personal con los de su investigación artística, y desde allí reflexiona las dos: el ejemplo más claro es el de su pequeño perro "Jazz" al que dibuja a manera de caricatura, y que se vuelve para Arely un signo visual que representa lealtad, y congruencia con su idea de respeto a cualquier forma de vida, unido a acciones concretas como su vegetarianismo y cuidado a los seres vivos.
  Delimita además el significado de otros signos, como el cuervo, que es igual a una caricatura de su personalidad ligada al estudio de los textos literarios de Edgar Allan Poe, y a la estética propia que de ellos se desprende.
  Termina con dos dibujos importantes dentro de su desarrollo como artista y de su vida personal: un pequeño barco de papel, que le sirve como identidad y firma, y el de los pantalones con la foto de unas vías del tren. El barco, al igual que las vías, son el devenir que actúa de manera azarosa y donde se debe trazar un objetivo al cual dirigirse; los pantalones, son la valentía que se requiere para poder dirigirse a tal destino.

Concepto

TOPOS





Cita de voz del artista

- "Pues sí, realmente en el mapa es como [...] a los lugares que he ido del país que no son tantos, pero pues son los recuerdos un poco. Y también de donde viene mi familia, ya que de parte de mi papa son de Hidalgo [risas] y de parte de mi mamá de Michoacán. Entonces también lo puse."

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

- Areli en el mapa de México con todos su estados señala el origen de su madre y padre: los abuelos Maldonado Vega, y los Reséndiz Ramírez. Marca los espacios que le heredan historia desde sus padres. En le mapa de la Ciudad de México, se pude leer que su vida mas significativa (su educación, su nacimiento, su aprendizaje fuera de las aulas, esta en "Chintololo" en la Delegación de Azcapotzalco, incluso cuando en parte de su infancia vivió en el Estado de México (Izcalli). Traza además una línea que marca su trayecto diario a la Facultad de Artes y Diseño (antes ENAP). Hace énfasis en la distinción entre educación Académica y la que se daba en consecuencia o fuera de ella. Al pie de la página se puede leer: "Lo que realizo es una constante búsqueda. Espero llegar y siempre encontrarme con algo."

Concepto

SOMA

Reflexión desde

Turas

Cita de voz del artista

- "Así, recorté, de la que escribiste aquí. Y bueno, un poco, de momento no sabía que poner, es que era dibujar a una persona, pero dibujé una mezcla de todo, y estoy como yo, en una mitad, pero [risas] y a la vez un pirata, entonces es un personaje, igual le puse un jumper, para que se concrete a otras cosas. Y atrás, le escribí una frase, que es, de lo que estábamos hablando la vez pasada ¿no?, de cómo se trata de explicar todo a través de la academia, pero a la vez, siempre hay otras, formas de ver, que no necesariamente tienen que ser académicas ¿no?, aunque irónicamente, lo saco al tema o lo tengo presente a través de la academia, pero soy consciente de que no todo es eso."

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

- En esta pieza, se pueden leer de nuevo los signos que definió anteriormente, como a Jazz como integridad, o ahora desde el pirata (que se puede vincular con el del barco), la idea de devenir. Su cuerpo, es definido por estos elementos significativos: ella aplica valores efectivos a cada uno de esos signos, por ejemplo, su régimen alimenticio (el vegetarianismo) con el de Jazz, el de pirata con el de devenir y azar y finalmente la frase, que deja clara su postura ética. Su relación con su entorno siempre será de respeto y con un marcado énfasis en devolver a cada sujeto su estatus de igualdad.

  En el pequeño muñeco de manta se puede leer en su espalda "[...] El discurso académico aplica el presupuesto de la desigualdad [...] la pretensión de presentar en su desnudez las "voces de los de abajo [...]."

Concepto

SEMA

Reflexión desde

Turas

Cita de voz del artista

- 1.-"Y de la postal la hice como una grande; pero no sé, creo que siempre ésta la duda de qué es el arte, entonces como que intervení, lo que habías escrito, "el arte es", y lo puse en forma de pregunta: ¿qué es el arte?, y luego en el otro lado: el arte es el que [risas]. Lo que siempre, bueno no siempre, pero lo que me he cuestionado, través justo de la academia es que, justo la pregunta por le arte tiene que ver más con una época, pero más bien, tiene que ver con una duda académica; pero si es una duda natural de querer saber que es el arte, no en un sentido pretensioso ni académico, no sé no sabría qué contestar. Y también aquí, dentro del sentido de la academia, también cuestiono el hecho de la legitimación, y a través de la institución, y que todo tiene que ver con el contexto al final. Pero bueno es un punto que me interesa mucho: la idea de legitimación del arte y a partir de eso, cómo se crea un imaginario de entender que alguien nos tiene que decir, qué es el arte y donde se encuentra ¿no?. Jugué un poco con tu dibujo, y como alcanzar eso, y así mezclar las dos y ésta soy yo."

  2.-"El dibujin del cordero [risas] que es como, no sé es como muy lo que he pensado muchas veces, y ya sabes a lo que se refiere ¿no? o sea, a tener el poder o la decisión de la vida de alguien más se me hace como algo muy raro, ósea ¿realmente puedo tener el poder de decidir de la vida de alguien más?, ¿por qué?, ¿quién me dio ése poder? No sé en eso pensaba cuando leí el cordero. Que realmente el sentido del poder viene de muchas cosas no solo en eso, como en eso de sentirte superior, o no sé cómo muchas cosas en el sentido social, pero también [risas] dibujé el del principito."

  3.-"Y aquí el del autorretrato dibujando, pues es un cuervo dibujando [risas] Y también incluí una foto, que no es un autorretrato, pero es cuando estoy utilizado Arduino, y me gustó poner allí. Quisiera mezclar eso: como lo análogo y lo digital. Que no necesariamente al utilizar Arduino tengan que dejar el dibujo. O sea que se esté mezclando siempre. Y […] pues creo que ya era todo."

  4.-"Y aquí, bueno encontré un sobrecito, entonces le metí algo [señala el sobre con unos labios dibujados] Y ya te imaginarás que es Margarita [risas]. Y pues ya, realmente es eso como, o sea literalmente esta maleta soy yo, o sea tiene que ver conmigo en muchos aspectos y de lo que he vivido, y de lo que he pensado para hacer algo ahora, y el contexto que me ha marcado, entonces literalmente ésta maleta soy yo […]"

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

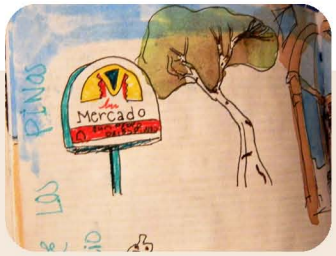
- 1.- El significado se detona de la reflexión que Areli tiene desde su entorno principalmente, que podría decirse es la médula de su producción para vaciarse en la materialidad de la pieza. Ésta puede ser desde el grabado, y los distintos tipos de incidencia sobre un material y su reproductibilidad, hasta el video o el performance.
  2.- Ese no dejar de pensarlo, remite a la cualidad de la experiencia y el juego de significados puestos en juego: el proceso artístico, se vacía en momentos repetitivos que dan sentido a un problema. Cuesti{on que para Areli, circunda diariamente en su entorno- temporalizado por su presencia.
  3.- La vida del autor y sus experiencias determinan el sentido de realidad que vaciará en la obra: eso se conjunta y se modela en la obra.
  4.- El respeto, y la capacidad de empatía con el entorno, comienzan a llevar actualmente a Areli a pensar piezas creadas para seres vivos que no sean humanos, proyecto aun en germinación, pero que servirían de alguna manera para mejorar el medio ambiente.

3.3 Tablas de Resultados

De María Teresa Orozco

Concepto

KRONOS



Reflexión desde turas

Cita de voz del artista

1.- "No, es que exactamente cuál sea el proyecto que más me gusta porque lo que más me ha gustado de varios proyectos es el proceso, más que lo que resulta de ése proceso. Y por ejemplo ése libro es el resultado de cuatro años de trabajo, de cuatro años de dibujar caballos, de una manera bastante obsesiva. "

2.- "[…] hice en torno al dibujo como una forma de autoconocimiento, y la relación que he encontrado con el caballo, mi familia y conmigo, fue una investigación como tú decías que el autor es investigador, de cuatro años."

3.- "[…] porque inevitablemente trabajo de noche, me gusta más trabajar de noche, pero se podría decir que de cosas similares que repito en general en mis proyectos es eso: manías de trabajo pero que, no necesariamente las hago de manera consiente, más que una fórmula de cómo debo hacer un proyecto."

Lectura de la cita

1.- Aquí podemos ver y dentro de los libros de boceto, que diariamente va llenando María Teresa, cómo el proceso artístico se une con el mismo devenir, de la forma en que se vive y de lo que nos rodea, y que muchas veces no queda explícito en la pieza artística, ya en la obra terminada.

2.- El factor tiempo y autoconocimiento se ven unidos desde la identidad y cuerpo de Tere, quien desde su familia, que practica la charrería, se acerca a los caballos y se familiariza con ellos de manera profunda, volviéndolo desde el tiempo, un elemento de identidad y de sus antepasados: el caballo representa la herencia de generaciones anteriores.

3.- Tere trabaja todo desde el dibujo, su labor más minuciosa y de más detalle, la realiza en las noches. Varias piezas de dibujo de éstas bitácoras por otra parte las realiza fuera de su estudio, volviéndose un archivo de algún ser vivo, situación u objeto que se encuentra en el transcurso de su camino.

Concepto

TOPOS

Reflexión desde turas

Cita de voz del artista

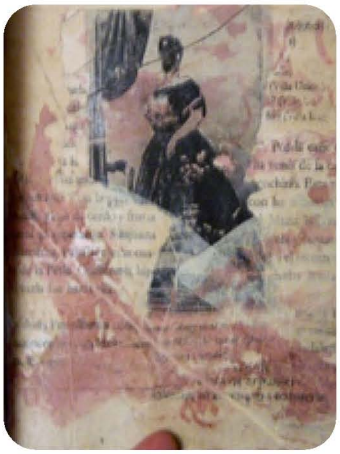
- 1.- "[...] sin dejar de dibujar, eso es algo que no puedo; pero me controlé un poco más, traté de hacer lo que yo creía que tenía que ver con lo que estaba viviendo; y hasta ahorita que me está sucediendo algo, para mí bastante significativo, que tiene que ver con la venta de una casa que conozco desde siempre, es que volví a trabajar como de esta misma forma obsesiva que tenía al dibujar caballos."
  2.-"Y una cosa lleva a la otra, por ejemplo con esto de la mudanza estoy tratando de juntar objetos, que tengan que ver de alguna o de otra manera con ése lugar, ya sean de mis abuelos, de la casa y desde allí trato de hacer mi propia narrativa digamos de lo que eso significa para mí."

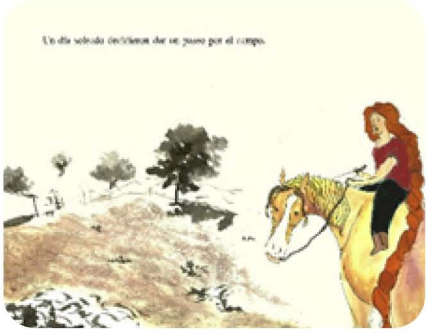
Lectura de la cita

- 1.- María vivió parte de su niñez y adolescencia en una casa ubicada en la calle uno, número 18 en la colonia San Pedro de los Pinos; por lo cual representa un lugar importante del que se tiene que apartar a causa de que es puesta a la venta. En los alrededores ha gestado su vida y por ende, ahora comienza la asimilación de éste cambio desde el dibujo, formando también una despedida y memoria de ella además de quienes, al mudarse allí en el momento en que sus padres deciden separarse, la acogen junto a su madre: sus abuelos.
  2. - Desde la conciencia desde el alejamiento espacial de su ahora antigua casa, Tere se da cuenta de la importancia de ése lugar y de lo que significa también desde el tiempo que ha pasado en ella, re-significando los espacios y objetos, y reconfigurándolos en su nueva casa.

Concepto

Soma





Reflexión desde turas

1.- "[…] porque el miedo al espacio en blanco, lo tengo pero lo tengo a partir de prejuicios sobre ciertos papeles digamos, eso es lo que me funciona en los cuadernos: el papel es un papel barato, es un papel que puedo destruir que puedo cortar, puedo pegar y no me importa, si me compro un pliego de guarro y lo corto para hacer veinte ilustraciones, me voy a enfrentar de manera completamente diferente , me va a dar mucho más miedo, lo voy a trazar hasta que el dibujo me quede completamente perfecto, si o es que decido trasferir directamente al papel."

2.-"Pero eso me pasa, no puedo alejarme de las propuestas personales. por lo menos a las conferencias que he ido, a los talleres, clases magistrales o seminarios y demás, casi todos, de no ser uno que tenía más cuestión social, todos dicen de alguna o de otra forma, que las cosas personales, las experiencias, son las que detonan proyectos, o por lo menos en su caso así ha sido, y que para sus personajes, por ejemplo la de hoy, que fue lo mejor que he visto en mi vida […]. Este Sebastián decía que en sus personajes un poco están influenciados por su personalidad, porque le preguntaron cómo construía la psicología de sus animales, ¿si los has visto no?, él decía en parte que era él, y algunas otras actitudes eran de personas cercanas a él. Que siempre, se dibuja de alguna o de otra manera en sus dibujos, dibuja amigos suyos, su hija y a su papá […]."

Cita de voz del artista

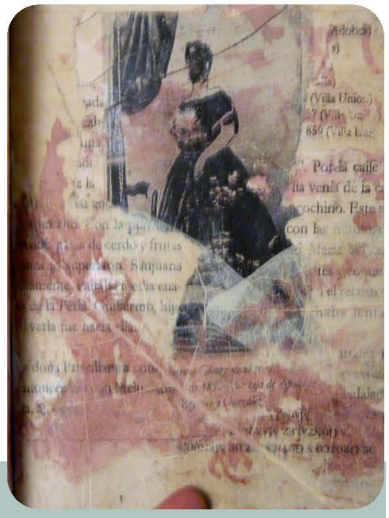
Concepto
Soma

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

1.- Teresa da importancia siempre al material desde donde trabaja, la identidad del material, el cuerpo de la manzana de Cézanne al que hacía referencia Merleau Ponty, es el cuerpo del que se ancla, y el cual muchas veces se vuelve guía para el tratamiento formal y conceptual de la pieza. La imagen presentada está hecha a base de collage, que justamente habla de la inserción de otro tiempo; además inserta un papel que está realizado con lo que parece ser hojas de árboles y que María considera su uso especial, a causa de su parecido a la unión de hojas secas como papel.
2.- Tere trabaja con su identidad y acontecer en las piezas. Paralelamente crea personajes que representan a sus seres queridos o a ella: en sus bitácoras ha comenzado, desde hace dos meses, a dibujarse como un pájaro. En varios dibujos se podía ver unido las percepciones de su personalidad y el paso del tiempo sobre su vida, y desde el cambio de casa, también de los momentos de aparente estabilidad que experimentamos y que al quebrarse, dan cuenta de cómo el tiempo comienza a pasar sobre nosotros: el cuerpo deviene igual que los objetos que nos rodean.

Concepto Sema

Reflexión desde turas



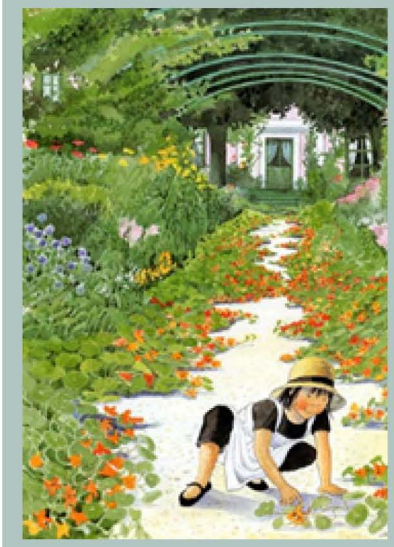
Cita de voz del artista

1.- "[…] porque quiero lograr algo que lograron conmigo la verdad. Tengo un libro muy querido, se llama Linnea en el Jardín de Monet. Ése libro en esencia es una de las razones, que me inclinó hacia las artes, primero y al final hacia la ilustración. Entonces me parece que es una manera muy noble de dar algo […]. Me interesa que haga, aunque sea algo muy sencillo, llegue a través de un libro, porque es una experiencia que a mí me sucedió."

2.- "La verdad no veo que sea un trabajo distinto al otro porque el proceso de ahora es la consecuencia a lo que ya había hecho antes. Sólo las series van cambiándole de nombre, pero los motores que hay detrás son realmente los mismos […]."

3.- "De hecho este proyecto, en general mis trabajos, me gusta que surjan más de manera natural, digamos: de cosas que estoy viviendo, de experiencias que estoy viviendo o cosas que no entiendo que suceden a mí alrededor y a partir de eso trabajar."

4.-"Como que lo veo a partir de contexto en el que está y no voy a querer hablar de la misma manera de la caja de zapatos de Gabriel Orozco que de la última cena de Da Vinci; no se hicieron con la misma idea, no lo hicieron en el mismo contexto, no es la misma persona, no puedo querer juzgar una cosa como si fuera la otra; a mi probablemente me interesen más algunas cosas de una pieza y me interesen menos de la otra, es muy relativo."



Linnea en el Jardín de Monet, fue el libro que detonó en ella el interés por las artes y posteriormente por la ilustración.

Ilustración de Quentin Blake, del libro "Sólo se es joven... ¡dos veces!"

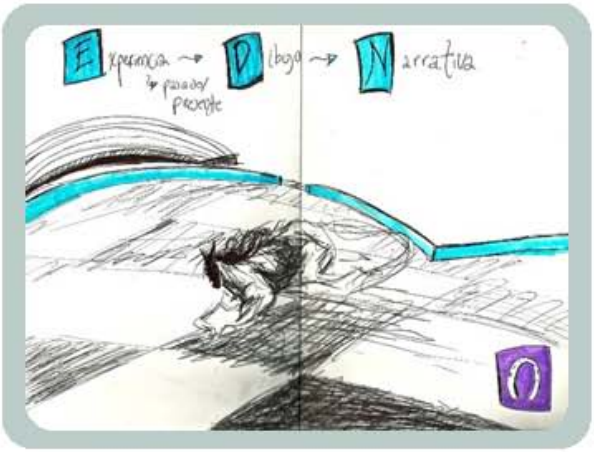
Lectura de la cita

1.- La relación que para María representa la más significativa con una persona que participa de su obra, es aquella que se detona como una provocación desde el dibujo y que el participante encuentre tanto relación con alguna situación personal como motivación para preguntarse y renovar el sentido sobre ésta.

2.- La consecuencia de repetir acciones, en esta caso el dibujo, que puedan dar sentido y respuesta a nuestro contexto, crean un método que se ajusta a este modo de ver: permite advertir lo que decimos de algo, y ponerlo alejado para cuestionarlo, además de someterlo a los juicios que otras personas tienen sobre lo plasmado.

3.- La forma en que dotamos de sentido los hechos que nos rodean, y la manera de discernirlos se vacían en la obra, y se relaciona con las experiencias que se viven. La manera en que María puede inteligir se relaciona con el dibujo, que es parte indisoluble de entender y expresar el significado que obtiene de su entorno.

4.- La presencia de múltiples métodos existentes en las Artes Visuales, exige también la revisión de éstos, en búsqueda de lo que puedan enriquecer o cambiar el propio. Anclarlos a su contexto puede manifestarnos formas distintas y motores de la pieza. Quentín Blake, es uno de los Ilustradores que es eje Importante de María, desde la manera en que estructura la línea, hasta la manera en que refleja un concepto.



Mecanismos Tura Aplicados

3.3.1 Proceso de MaríaTeresa Orozco

Concepto

KRONOS

Reflexión desde turas

Cita de voz del artista

- "[...] La parte donde más me tarde fue en la de los ganchos, porque al principio quería vestirlos con ropa, pero no estaba muy segura si tenía que ser con ropa o no [...] y al final fue lo que más pensé y dejé hasta el final, y por eso en muchos de los dibujos hay pequeños ganchos o hay algo colgado en alguien más, como un ave [...] como delantales o casas. Pero casi todo está ligado con el tiempo, con el paso del tiempo. Me quedé pensando mucho tiempo en los ganchos, en qué colgaría en ellos y que no colgaría allí [...]. Y al final resolví como hacer los ganchos, bueno como vestirlos [abre la caja donde los guardó] no tienen el mejor mecanismo pero aquí están: cada uno está vestido con diferentes elementos que estoy usando mucho para dibujar en general, que aparte aparecen en los cuadernos y en mis cuadernos de dibujo y en la tapa de la maleta, por dentro digamos. Por ejemplo el ave, que para mí es el vuelo, es algo, que sigue que avanza; o el sillón que tiene que ver más con algo personal: es el sillón que era de mi abuelo [...] El caballo, porque alguna vez dibujé caballos; o la casa que es lo que más aparece en todo; igual la mano que es recurrente, todavía no sé porque, pero estoy dibujando mucho manos y entonces la colgué. Un suéter, simplemente porque quería hacer referencia a una serie de dibujos que tengo sobre un oso, que está vestido con éste papel; y flores y hojas, del libro [...] de un libro que es muy importante para mí [...] que es el libro que te había contado la vez pasada [...]"

Concepto

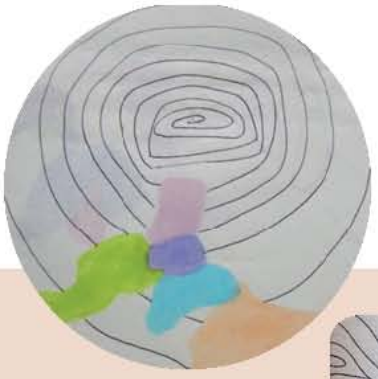
KRONOS

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

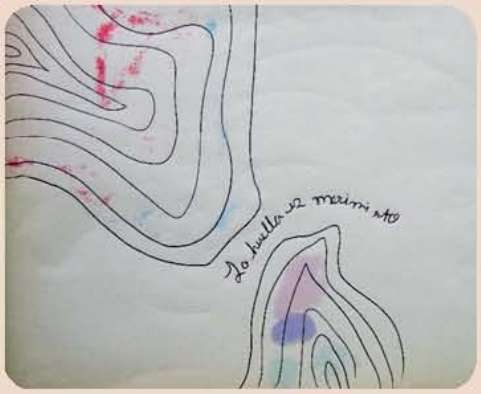
- Los ganchos para María fueron la línea a seguir para resolver todos los ejercicios propuestos. Son una síntesis de signos que maneja a lo largo de la tura: son formas reconocibles donde vacía el significado de algo importante para ella; además se vuelven los protagonistas de sus historias y ha puesto en ellos, etapas de dibujo que significan a la vez etapas de su vida, pues se encuentran imbricados: el caballo por ejemplo lo liga con su familia que practica el arte de la charrería, y la figura de su padre charro, acompañado de cinco años de buscar en la figura del equino su herencia y su postura frente a ésa práctica.
  Para lo que ella fue el origen de su "obsesión por el dibujo", se encuentra en ícono de las flores, haciendo referencia a Linnea en el jardín de Monet, que se une con la mano, que es el filtro principal para su manera de pensar las cosas: el dibujo. Por otro lado, las figuras del suéter, el sillón, y la casa, pertenecen a este cambio de hogar, que impregna por ahora toda su producción: el cambio de ambiente,la reconfiguración de su espacio, la remite necesariamente a preguntarse por el tiempo, que parece dársele desde el lugar perdido.

Concepto

TOPOS



Reflexión desde turas



Cita de voz del artista

"[...] este tipo de entramados aparece muchas veces, son las líneas de los dedos, que tienen que ver con el paso del tiempo y el origen.
Hice un poco lo que quise con los mapas, la verdad no lo trabajé tanto como la primera parte porque a mí me entusiasmó más. Marqué en el mapa de la república los estados más significativos, aquí está Jalisco, que es de donde viene casi toda mi familia; y de Campeche porque es de allí mi abuela, aunque sólo he ido una vez, pero nunca he ido al pueblo donde ella nació. Está Veracruz, porque he ido dos veces y sucedieron cosas importantes allí, y Guanajuato. Y yo nací en León. Querétaro, que es done vive una de las hermanas de mi mamá, y he viajado mucho para allá. El estado de México, porque allí viví gran parte de mi vida, y ahora allí vive toda la familia de mi papá. Allí vive una tía con la que me llevó muy bien; y Morelos, por Cuernavaca que antes, iba casi todos los fines de semana, y el D. F. [Ciudad de México] porque es donde vivo, donde a pasado prácticamente la parte más importante."

"En el mapa de la ciudad, marqué Naucalpan, porque no lo frecuento mucho, para mi es importante porque allí está mi papá. Y entonces decidí ponerlo allí extra. Y las diferentes delegaciones donde estoy más, pero haciendo énfasis en las partes en las que más he llegado a ir, porque por ejemplo: Xochimilco no lo conozco todo pero he llegado a ir, allí fue donde estudié y puse Santiago [risas]"

Concepto

TOPOS

[...] Y lo que hice con esto [los mapas] fue dibujar con diferentes cuadritos de colores. Y aquí si escribí cada una de las preguntas abiertas. Marqué los colores que había marcado en el mapa para formar dibujos, tratando de usar algunos de los elementos que me gustan para dibujar como por ejemplo la huella, porque al final tiene que ver un poco con lo mismo, con el paso del tiempo para mí [...] y aquí están los pies, pues [...] no sé, ¡camino! [risas] y uní un poco, los colores de la ciudad con los de la república, que tenían formas parecidas por lo menos lo que tenía allí [...] traté de componer, con las manchas, las línea y los sangrados que deja el plumón, y ésta última parte la complete con los elementos de la huella [...]"

"[...] después comencé a trabajar más lo que es mudarse, el camino o el cambio [...] por eso es que la casa se presenta mucho.
Pero antes de contarte de los ganchos, hice esto porque sí, quería que fuera una especie de closet, donde tuviera los ganchos colgados, pero la estructura no salió como quería, y quedó una casita [...]
Y es éste otro mapa, no distinguía muy bien donde era, pero supongo que tú lo acercaste más acá, digamos, a la noche buena [la colonia donde ahora vive] pero como todavía no encuentro nada que me una a este lugar, decidí enfocarme a San Pedro de los Pinos y la Nápoles que es la colonía que está a ladito, digamos que San Pedro y la noche Buena están divididos por la colonia Nápoles, pero éste cacho de la Nápoles que en la que llegaba a estar más, porque era el camino hacia mi casa y aquí está San Pedro y la casa.

Distinciones entre lo dicho y lo hecho

Los mapas, de nuevo los marca como caminos transitados por el cuerpo, por la tinta interminable de los pasos que nos van dejando huellas.
Trabaja señalizaciones específicas en los mapas y después, desde las formas y manchas que se genera al marcarlos, los traslada a un papel, donde de nuevo los relaciona con la huella. El espacio de la obra se temporaliza, desde la figura del devenir en la espiral del dedo.

Concepto

Soma

Reflexión desde turas

Cita de voz del artista

1.-"[señalando la tapa interior de la maleta] y aquí están todos éstos elementos un poco inventariados: por ejemplo están las huellas digitales, y diferentes texturas, algunas son con café y otras son con tintas para sellos, y son mías. Está el corazón, y el ave que también se está yendo. Aparece un oso, que como te decía hace rato estoy trabajando, que es mi abuelo en esencia, y el número dieciocho que era el número de la casa en que vivía. Y en éstas dos aparecen tramados, estas líneas que son las huellas; igual están las huellas de un ratón, según yo y aquí está con el oso, porque el ratón aparece en este proyecto con el oso, según yo. La mano la casa, y la paleta de colores y las líneas que estoy ocupando para trabajar: éstos colores los relaciono mucho con lo oxidado, con el paso del tiempo, la tierra, el polvo, lo viejo; y la línea, bueno la mancha es lo que se queda y la línea es lo que sigue, que avanza por eso está este juego con ambos elementos."
2.- "Aquí empecé a trabajar lo del muñeco [señala una parte del trabajo en el cuaderno […] que terminó siendo esto [toma el muñeco en sus manos]. Al principio si quería ponerle, si cabello, ropa o algo así pero la verdad no tengo ni idea de cómo se hace eso, entonces decidí mejor empezar un corazón, la verdad es que era más chiquito, pero la acuarela, porque quise hacerlo con acuarela, que no es buena idea, se hizo, se comenzó a expandir, y mejor lo hice con marcador: y son raíces, digamos que salen de un corazón. Igual es uno de los elementos más recurrentes en mi dibujo ahorita. Por eso es que parece algunas veces en los dibujos […]."

Concepto

Soma

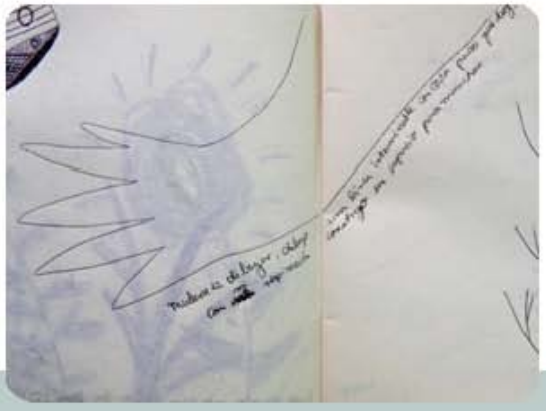
Distinciones entre lo dicho y lo hecho

1.-Las huellas de la casa, que es esta figura ambivalente entre el pasado y el futuro, son las nuevas cosas que hay que llenar y los cambios que hay que afrontar; la huella como la que está entre lo caduco y lo porvenir en el trabajo de Teresa toma un giro a lo aptico, su huella es patente de la presencia y lo ausente: es aquí donde de puede ver que para María el cuerpo es algo nos dota de identidad, de memoria y por lo tanto de cierto tipo de permanencia que presencia ante el cambio y la perdida (desde la figura del ratón y el oso). La mano de Tere es el ser encarnado, que al mismo tiempo construye su memoria y su nuevo camino. La figura de la casa entonces, contiene dos sentidos: el de lugar, espacio físico donde habitamos y construimos experiencias, y el de cuerpo, que es donde nuestra existencia se deposita.

2.-En el muñeco encontré, de nuevo la corroboración a la idea de la importancia de lo táctil en el trabajo y disciplina del dibujo que Tere presenta; el muñeco cerca del corazón tiene escrito: "el dibujo es la casa que habito"; lo que podría homologar a la imagen de casa, que es la identidad edificada, a través múltiples acciones y pensamientos, que generan sentido y significado en nosotros: el dibujo es una manera de pensar y de hacer un archivo de lo vivido.

Concepto Sema

Reflexión desde turas



Cita de voz del artista

1.- "traté de dibujar un cordero, y después lo hice más como una bolita, pero eso no lo reflexioné tanto si te soy sincera [...]."

2.- "[...] la última parte que hice fue la de "dibújate dibujando" y "dibújame un cordero"", y la verdad no supe, o sea no [...] fue algo en lo que pensara mucho, nada más [...] puse una mano dibujando [...]."

3.- "[...] están las postales, y aquí están. La verdad esta pregunta de qué es el arte para mí, es algo que me suele dar mucha flojera y prefiero no responder; me hice un poco pato digamos [risas] y más bien lo dejé como "el arte es" así, como simplemente es, en una postal, y en la otra que es proceso, haciendo énfasis en el proceso, y dejando la pregunta anterior. En lugar de hablar mucho sobre el tema, yo me dediqué a dibujar, especialmente aquí [señala la postal azul]. Y aquí está mi mano y aquí estás tú (porque según yo ésta eres tú). Y aquí [señalando la postal roja] hay otra mano y una niña que también eres tú. Le quería poner un timbre, pero no tengo timbres, porque dice "reenvíame una postal" [...]."

Concepto Sema

- *Reflexión desde turas*

1.-La idea que detonó este ejercicio, no alcanzó a detonar alguna inquietud en el imaginario de María, falló el ejercicio.
2.-La mano de Tere dibujada es no sólo su identidad, es la principal arma de reflexión: "es la tinta interminable, a cada paso que doy", letrero que acompaña y refuerza la idea de la mudanza. La mudanza al igual que el dibujo de Tere, es una mutación constante, que regresa a lo ápice desde estas pequeñas pérdidas, parecidas a las presentadas por la dermis, que diariamente se experimentan como reacción al cambio. "Es la cosa que habito": el cuerpo de nuevo es ese acompañante silencioso, que es testigo y hacedor de esos cambios.
3.-La pregunta por el arte, representa algo que Tere no quiere flanquear, porque ella a dicho creer en las distintas operatividades de las piezas en términos de sus distintos afanes comunicativos y de su contexto. Para ella como es nítido, el arte es una especie de impaciencia comunicativa, consigo misma y con quien desee acercarse a su producción, que ella busca culminar desde el objeto libro.
También ha dejado ver que, como reafirma en las dos postales, el proceso artístico está plagado de las afecciones individuales que a través de índices el artista busca entender y compartir.

4.- Conclusiones

De alguna manera la humanidad ha buscado trascender su propia finitud desde la imagen: se equivocan al decir que en el principio fue la palabra, pues antes de que se articulara nuestra boca, nuestros ojos nos guiaban en el mundo ¿Por qué una noción tan cotidiana como el de la visión pudo volverse tan compleja? ¿Es acaso que hemos cambiado como humanidad, y por lo tanto nuestro ojo nos acompaña en ése nuevo ver? ¿Por qué el arte parece tan inalcanzable en estos días, si al ser producido por una persona de nuestro tiempo, debería ser más cercano a nosotros?

El arte visual y la palabra escrita (prosa o poesía) tienen el mismo objetivo, el de preservar la vida humana o cuando menos, la visión de una vida que se desvanece. El elemento finito de la fórmula: obra de arte, autor y trascendencia de la vida, es el cuerpo, que sitúa al sujeto en un espacio y tiempo limitados, sin embargo su importancia se ha mantenido oculta, dándole más importancia a la obra, como elemento trascendente, perfilando el sentido de la pieza a preguntas tales como: ¿Qué ofrece a la humanidad entera?, ¿Qué papel juega a lo largo de la Historia humana? Siempre se cuestiona a la obra quitándole su singularidad, la parte del autor no mítico. La crítica del arte se ha encargado de restarle humanidad al arte y conferirle un lado divino o incluso demoniaco, desde donde alguna entidad supra-terrenal nos habla. Es momento, no de dejar la creencia, si no de fundamentarla y darle una explicación, además de hacernos cargo de las interpretaciones que se le pueda dar a la pieza, y dejar a un lado el ansia de que alguien más nos procure el sentido: este método es para aquellos que están cansados de no entender la pieza artística y se comprometan con la obra de arte.

Es así que se perfilan distintos objetivos para este método: el de poner en la mesa la importancia el cuerpo en la producción artística y de devolverle su lugar en la historia del arte, además de proponer al espectador una interpretación responsable de la pieza, así como reconsiderar a la obra de arte visual como una investigación capaz de pensar críticamente la realidad es que nace este proyecto.

Como vimos, para hacerlo, hay que estar conscientes de la tensión que existe entre el significado que le damos a la palabra cuerpo y nuestro cuerpo, para comenzar desde allí a derivar los otros tres elementos intrepretativos: el espacio, el tiempo y el significado. El significado, como lo indican las tablas de resultados, sólo se presenta una vez que se configuran los demás conceptos clave. Es por ello que, al acercarnos a cualquier pieza, lo primero en lo que caeremos en cuenta es en la singularidad de esa creencia y tendremos un índice claro, desde el cual buscar sentido en la obra que se nos presente.

Hablar de cuerpo, y aplicarlo a el análisis de una obra de arte, con pretensiones de observar la experiencia cualitativa del artista puede dar una resolución al actual debate sobre el cuerpo, y como abordarlo en preguntas actuales como: ¿que es un cuerpo femenino y como lo vivimos actualmente?, ¿cómo

tratamos a nuestro cuerpo fuera del ámbito del consumo?, ¿cómo vive un cuerpo con una identidad sexualidad distinta a los binomio heterosexuales? y como esto impacta en nuestro ver en cualquier experiencia y por lo tanto en la experiencia artística. Además, provee de un origen igualitario a las obras de arte, dando legítima entrada a una historia del arte desde la equidad de género.

Para tener acceso al significado de una obra, primero hay que darnos cuenta de que al enfrentarnos a ella, estamos cargados de nuestros propios prejuicios, creencias y conocimientos, y que hay que ponerlos a la vista para no hacer una lectura ingenua o sobrecargada. Para sortear esa infinita posibilidad de significados, se ha creado los mecanismos tura, que dan cuenta de estos tres puntos. Los mecanismos, abren la puerta del mundo de vida de el sujeto que realiza la pieza, desde elementos lúdicos. La tura permitiría realizar una curaduría que no resolvería al espectador el sentido de la pieza, y le daría herramientas para encontrarlo por sí mismo.

A través de la tura, podemos darnos cuenta que la pieza no es para nada un signo cerrado y de univoca lectura: puede ampliarse y profundizarse si se aplican los cuatro elementos herméticos aquí presentados (soma, s ma, topos y kronos). Estos cuatro elementos son idóneos para dar cuenta de las variadas maneras en que el soma es visto por distintos seres humanos, siendo capaz de poner al mismo nivel, cualquier tipo de producción: una actual y una antigua, una de Latinoamérica con una europea u oriental, todas pueden pasar por este filtro y dará cuenta de su visión particular.

Además, los mecanismos tura son capaces de contener archivo, que podría ser expuesto junto con las piezas del autor y ayudar a su interpretación, algo que es necesario en la actualidad, para que más personas se sientan capaces de mirar la producción actual y no relegarla.

Otro punto que se busca visibilizar, es la capacidad de una obra de arte de ponderarse como una investigación con el mismo nivel de importancia al de cualquier disciplina del conocimiento, y que por lo tanto exigirle la misma rigurosidad tanto al que ofrece resultados (al artista) como al que se presenta ante ellos (espectador). Ofreciendo a este último un camino que seguir para la interpretación de esa obra, pero pidiéndole también compromiso y seriedad: se busca descreditar la creencia que acosa a la producción artística, que permite que cualquier persona acceda a ella bajo una opinión no informada.

Anexo 1.

En este apartado se encuentran vaciadas las entrevistas con exclamaciones, muletillas y silencios, dado que en la entrevista es de corte cualitativo y se busca encontrar no sólo en la palabra enunciada, si no en lo que circunstancialmente se enuncia el entrevistado. Esto está explicado en el apartado 2.1.1.1.1 La reflexividad y la indexicalidad, paralelismos con la investigación de un artista visual y 2.2 La participación observante: la tura.

Primera entrevista con Arely Reséndiz Maldonado. Revisión de lugar de trabajo.

Areli muy amablemente me recibió en su casa, ubicada en Azcapotzalco el 11 agosto del 2015, donde pude acercarme a su lugar de trabajo (su propio cuarto) y me mostro algunas piezas que realiza.

Primero realicé preguntas para tener donde anclarme para la segunda etapa. Como nos hemos conocido ya durante seis años, su modo de vivir su espacio personal se presentaron de manera espontánea y natural.

Antes de iniciar la plática y después me mostro parte de si trabajo actual. Está realizado mucha experimentación en torno al arte participativo desde medios digitales. Me mostro varios ejercicios de programación que realizó en unos de el talleres del Centro Cultural Border.

Entrevista completa

M: Bueno pues, tu nombre.

A: Soy Areli Samanta Reséndiz Maldonado.

M: Bueno pues, [ah] ¿Dónde has vivido are, has vivido siempre en el D.F?

A: No, no, antes vivía en el Estado, en Cuautitlán Izcalli, mucho tiempo, de hecho hasta que entré a la ENAP viví en el D. F. Pero siempre he estado en el D.F. O sea siempre he ido a la escuela en el D.F y todo en el D.F sólo vivía en el Estado.

M: Ok, y [sonido de duda] cuando, donde has vivido siempre ha sido como un lugar tranquilo, muy movido […]

A: En Izcalli era muy tranquilo de hecho era una cerrada y así puras casas allí donde vivía, como atrás

una calle ya estaba la avenida y todo, y una tienda y cosas así, pero allí dentro de la unidad era muy tranquilo, [uh hum]

M: Y cuando eras niña eras muy callada también Areli.

A: [risa] si siempre he sido así de hecho.

M: Y cuando, ¿en que momento decidiste ser artista?

A: Pues no sabía bien que, bueno ósea tenía como la intención de hacer cosas y crear cosas yo y estaba, no tenía tanta información sobre la licenciatura de artes y pensé mucho tiempo estudiar diseño, igual en la ENAP pero diseño, y ya fue en el último año cuando debes elegir [suspiro] carrera, que no sé diseño no me convenció por el sentido más comercial, que igual no necesariamente tiene que ser así, pero creí que no era lo mío y entonces también estaba artes en mis opciones y me encaminé más a ésa. Pero la verdad es que no conocía mucho de la licenciatura.

M: ¿Nada?

A: Bueno veía el plan de estudios y todo pero pues no, ¡nunca sabes cómo!

M: ¡No! Nunca sabes cómo realmente […] Y entonces, cuando entraste a la ENAP [hee] que fue lo que más te impactó, y si te convenció lo que era, lo que buscabas, no te convenció […]

A: Cuando entré a la ENAP como que no sabía muy bien que iba a pasar, y no sé, fue como mi etapa de ¿y si no es lo que me gusta? Pero fue luego luego cuando entré. [Risas] Bueno si le he preguntado a otros si es que lo han pensado o sentido también, y si, pero no, igual y no tan pronto ¿no? Igual y no tan pronto pero si, en la licenciatura. Pero y después que fui conociendo más cosas, porque primero realmente no, llegas a conocer todas las posibilidades ¿no?, que puedes hacer estudiando artes o interesándote en el arte. Pero ya después que fuimos avanzando y conociendo otras cosas dije: no si, aquí es donde quiero estar.

M: ¿Y en ése momento es cuando ya estabas en talleres?

A: ¡Si!, si sobre todo en talleres y, sobre todo en teoría. O sea teoría del arte, y conocer otras propuestas de arte, no necesariamente las que son más conocidas, o las más famosas; si no ya otras propuestas y, pues si ya haciendo práctica en los talleres y pensando un proyecto personal.

M: A ok, perfecto. Y cuando empezaste a pensar un proyecto personal, cual fue el primero que, que tú, dijiste este ya, ya es una obra; que tu dijiste, bueno esto ya es algo que ya está diciendo algo que yo quiero decir.

A: [Mmm] Pues creo que eso llevó un poco de tiempo porque primero también en los talleres había que aprender un poco la técnica no, y ver cómo te funcionaba para lo que querías hacer. [Mmm] No sé pues me interesa mucho lo social igual, no es que, no siento que es como que lo busques no, más bien siento que no puedes dejar de pensar en eso ¿no? O sea no es que "hoy voy hacer lo social [risas] y mañana […]" No se mas bien siempre lo había pesado y [duda] que yo piense que ya está resuelto, pues va como encaminado a eso un reflejo social de la situación en México y todo eso.

M: Ok, y la técnica en que te ha ayudado, te ha ayudado, cómo empezaste con la técnica, tuviste problemas […]

A: Pues sí, bueno tuve problemas porque igual no sabía cómo hacerlo pero me ayudo porque desde ahí púes cada quien ve lo que le gusta y lo que busca visualmente. O [duda] Y la técnica te ayuda sobre todo a eso, para seguir buscando otras formas de resolver o si ya te quedas con esa […] Pero, bueno a mi si me ayudó bastante, igual y ahorita no lo estoy aplicando tal cual la técnica pero tener esas bases creo que es bueno porque [duda] conoces varias posibilidades para la producción o sea no sólo quedarte con una.

M: [Uh Hum] ¿Y crees que la técnica determinó en algún momento el concepto que tú estabas buscando? O sea, que me refiero que, ¿en algún momento de alguna manera impacto en tu trabajo la técnica a la idea que tenías en un inicio?

A: [Mmm] No sé, igual y también tiene que ver que tú buscas la técnica dependiendo tu idea ¿no?, por ejemplo en grabado, yo no sabía mucho que era grabado, o cómo podía resolver algún grabado, pero buscando y todo, pues te das cuenta que hay muchas posibilidades para hacer grabado, igualmente no sólo "lo social", que a mí me interesa no, si no también otras cosas y en la foto [Heee] No si igual y se piensa que la foto pues es muy fácil de hacer, pero también tiene su lado visual complejo ¿no?, y también aprendí mucho allí en el sentido visual.

M: Sí, pues sobre todo en, [espérame], porque grabado puede ser pura textura realmente, u otras cosas que no sé, son visuales, no dejan de ser visuales, pero también son táctiles ¿no? Y en cambio la foto es difícil volverla táctil, a menos que sea análoga o, ¿qué piensas de eso?

A: ¡Sí!, el grabado pues si es como más textura, más materia más cuerpo; y de hecho hasta la misma placa puede ser la pieza. No necesariamente tienes que imprimirla así en papel o que sea en otro soporte; la misma placa incidir en ella pues si te da otra textura y otra manera de utilizar el medio ¿no?, que en la foto pues sí es sólo como papel o a veces otro soporte, si siempre es la imagen sobre un soporte y en el grabado es incidir justo para que se haga la imagen, entonces sí tiene otras cosas que, o sea no solamente visuales, si no también puede ser como táctiles o ser objetos ¿no?, en el grabado.

M: Definitivamente. ¿Y de allí empezaste a producir? Empezaste a hacer tus primeros experimentos en el grabado y foto. ¿Y alguno de ésos experimentos impacta tu obra actual? [Perdóname]

A: [risa] Si pues, por ejemplo en foto pues la imagen fija ¿no?; y ahorita actualmente me interesa mucho el video, el videoarte y pues el video es foto en movimiento. Y pues sí totalmente impactó hacer foto y que después resultara en una imagen en movimiento, no que se quedara fija.

M: Entonces derivaste hacia allá ¿no?, al video

A: Sí al video.

M: de las primeras obras que yo recuerdo tuyas, son como, tienen mucho texto, algunas tienen texto en grabado, en foto casi no tenían texto, pero que buscabas en grabado era, como más o menos ¿Cuál era tu línea en grabado, o sólo era la experimentación?

A: Pues creo que fue mucho de experimentación pero, si buscaba sobre todo, bueno como al principio, buscaba algo muy mío, de hecho hasta me grababa a mí misma [risas]. Como que si buscaba algo muy personal y ya después, igual ya en lo social y fue como mas, como en las relaciones de poder o todo esto. Pero, o sea que yo sienta que en grabado puede resolver eso todavía no.

M y A: Todavía no […].

M: Ok, si es como una técnica que ¿todavía no has explorado totalmente?

A: Sí, no totalmente y no he explorado resolver ésa, como las relaciones de poder en el grabado

M: SI, si es muy difícil.

A: Sí […].

M: Y de la foto y prácticamente se convirtió en una producción de video.

A: [Uh Hum] Sí.

M: [Heee] Yo creo que allí tiene que ver más él ámbito participativo por lo que veo, o sea arte ¿participativo, me refiero, interactivo, cinético? Hacía que línea te […]

A: Sí sobre todo me interesa el arte participativo, creo que igual fue avanzando un poco o creo que a la mayoría nos pasa, o sea por ejemplo la foto y exponerla en su marco ¿no? Y luego yo que quise hacer video y ya es un poco más de participación porque no sólo es una imagen fija entonces la reacción del que lo ve en cada parte del video pues, es diferente. Pero si ahorita me interesa que sea más participativo cómo el hecho de moverte y que se active algo del video ¿no?, que también es una posibilidad.

O también ahorita conocí como medio el video juego, entonces por ejemplo construí varios juegos que son participativos o sea no son como el video juego de niveles, sino más bien tú decides que decirle al personaje que está interactuando contigo. O sea tú eres un personaje y aparte tú decides que decirle al otro personaje y ésa reacción te afecta a ti ¿no?, o sea es más participativo es como una película interactiva en cierto modo.

M: bueno tú sales ¿no? [Ohh] ¡Que interesante! Eso está súper bien. Pero bueno, más que nada lo que quiero llegar; ¿cómo crees que funciona una obra de arte un dispositivo de arte?

A: [Risas]

M: Ya sé que depende, como decías, incluso tu postura ha ido evolucionando, desde que dijiste "ya no quiero que esté solamente en un marco" ¿no?; quiero que esté, o que la gente lo toque o participe o coproduzca la obra conmigo, en una obra interactiva.

A: Si.

M: Pero ¿cómo crees que funcione? o ¿en qué punto? ¿Crees que tú estás dando una pauta o que solamente o los dos van a crear una obra?; bueno obviamente depende siempre del concepto, de lo que quieras decir muchas veces. Pero ¿crees que siempre se dice todo lo que tú quieres decir, o vas a determinar completamente lo que quieres que la gente escuche? […]

A: No, pues creo que es difícil determinar algo por completo ¿no?; y más si es participativa pues siempre el otro va aportar algo que no sabes tú que; o tú quieres aportar algo y el otro no lo percibe así y lo entiende de otra manera ¿no?. Pero no sé, en general que yo piense en una obra de arte y ¿cómo es que es arte? [risas] Pues no sé realmente, bueno por del lado institucional no creo que alguien realmente tenga el poder de decir "esto es arte", o sea los hay institucionalmente; pero no creo que para todos sea arte lo que ellos digan ¿no? O sea a mí me interesaría mucho poner algo en la calle y que vallan pasando y, que no necesariamente digan "estoy interactuando con una obra de arte hecha ya"; sino más bien que lleguen y que participen y que se lleven algo ¿no? No que coinciden "hay esto es una obra de arte". Creo que eso me interesa más que estar pues en algún sentido legitimada o que ya se predisponga "es que voy a interactuar porque esto es arte y se debe de hacer así".

M: Si, entiendo esta parte. Eso obviamente tiene que ver completamente con el contexto que tienes, o sea con lo que te está rodeando como tú decías siempre has vivido en el D.F. que es un ir y venir despapayoso siempre estar en el D.F. pero, ¿qué es lo que más te ha afectado de vivir en el D.F., o que recuerdas más pese a que siempre has vivido aquí?

A: [risas]

M: [risas] de lo que escuchas de lo que veas.

A: Bueno antes cuando no vivía en le D.F., pero estaba todo en tiempo en el D.F., [risas] sólo iba a dormir, si se notaba una diferencia ¿no? De estar aquí en el D.F. de estar en el Estado, que era muy tranquilo o por lo menos donde yo vivía y sí se notaba como un contraste muy marcado: acá mucho ruido, muchos coches, mucha gente, [ah …] muchos visual; y aquí era más tranquilo y no por lo menos antes no se veía tanto tráfico. Pero creo que estar aquí en el D.F. pues sí ir caminando en el metro, ir en el camión pues ves cosas ¿no?, aunque igual y no las estés buscando así como "voy a buscar algo para producir" no, sólo pasas y ves algo y lo piensas como una posibilidad no necesariamente que lo estés buscando. Pues creo que eso es lo que deja el D.F., que hay tantas cosas [risas].

M: Que te impactan […]

A: [Uh Hum]

Segunda Entrevista, llevada a cabo el jueves 24 de noviembre del 2016, en el parque Tezozomoc.

Mientras revisa la maleta que le entrego con los ejercicios y ella comienza a leer la carta presentación.

M: Me gusta mucho tu cabello, ¡se ve muy bonito!.

A: Hoy se ve muy despeinado.

M: A mí me gusta cómo huele. [risas]

M: Esta cámara está muy suave, es fácil de agarrar.

A: ¿Cómo que muy suave?

M: Como que está muy tranquila de agarrar. Como está en automático […] porque si yo tuviera que realizar las tomas, seguro haría unas muy horribles.

A: [risas] (lee la carta)

A: Pero o sea, ¿a cada uno le vas a dar una de estas? [Maletín]

M: [risas]. Si cada quien tendrá su propia petaquita. Así voy a poder distender cómo cada quien trabaja.

A: ¿y tú hiciste el muñequín?

M: ¡No!, ¿Quién crees que lo hizo?

A: ¿Mariana?

M: ¡Si!, Mariana me lo hizo. De hecho le hice el diseño, y yo lo intenté, pues me dije, con lo de bordado lo puedo hacer, pero como quería que fuera manta, la manta es difícil de tratar, como que se me deshilachaba horrible, y Mariana con la máquina, quedó limpiesísimo.

A: Y si, ¡quedó muy bonito!. Y pues de los dos apartados, el que vamos a trabajar ahorita, es el de sêma. Y en este ahorita nada más podemos empezar con unos ejercicios; vienen dos mapas en transferencia: uno de México y otro del D.F. (Ciudad de México). Me faltó el de tu localidad, o sea la trasferencia de Azcapo, porque me dije que yo sólo quería que saliera tu casa, pero como no me sabía muy bien tu dirección, dije bueno ya […]

A: ¡Me la hubieras preguntado!

M: Estas con las que vamos a trabajar y podemos trabajar en estos dos cuadernos. De hecho de eché mil cuadernos, por si, porque bueno también a Tere le eche muchísimos, porque ella también trabaja muchísimo. Cualquier cosa que se te ocurra que se te venga a la mente puede ser anotada en los cuadernos. Y es muy abierto no tienes que hacer ningún tipo de cosas [determinadas]

A y M: [risas].

M: Puedes empezar donde tú quieras. Por ahora podemos seguir con la entrevista dibujando. Y lo demás lo puedes hacer en tu casita.

A y M: [risas].

A: ¡cómodamente!.

M: estos son unos recortes de un papel que me gusta mucho, y son de movilidad, de cosas que suceden en la ciudad [en ese momento Areli saca el sobre, lo abre y comienza a jugar con una figura negativa de una bicicleta hecha del papel mencionado] Son poquitos, porque no quería que todo fuera en recorte, traigo: resistol, tijeras, cúter, exacto, lo que quieras.

A: ¿Y a quien más vas a entrevistar?

M: Porque quería a Tere y aparte te digo que quería a Uryan, o a Iker, el artista de […]. Pero todavía no sé si lo voy a hacer.

A: Debería de entrevistar a Edder, aunque te quedaría lejos su casa.

M: ¡A no importa! Me gusta ir a su casa es muy bonita. Y me siento como con mi abuelita con su mamá.

A: ¿si?

M: ¡si!, Es como muy rico, y hasta su cocina huele bien genial.

A y M: [risas]

M: Ese día que llegué con tanta hambre dije: ¡sí, es la gloria!, con Edder. Y de hecho, ¿tu casi con Edder tu casi no lo vi dibujar como en la calle?

A: Creo que yo tampoco, pero como está con lo de la tesis. Pero yo creo que si debe de salir, porque es con la comunidad, de los globos.

M: Y su familia siempre estaba ligada con los globos de cantoya. Y también pensé en Fer- Hombre [risas], en Fernando, porque tiene como varias cosas que me interesaban de arte urbano. Como en el último año en escultura, ya no pensaba tanto en un objeto, siempre pensaba en cosas como más […] Sobre todo cuando presentamos el proyecto con el señor escultor […] ¿cómo se llamaba?

A: ¿Nacho?

M: ¡No! Con Nachito también presentó creo que unas gelatinas

A: ¿Así?

M: [Risas]

A: ¿¡Quién lo viera tan callado!?

M: [Risas] Estaba muy callado pero realmente se tenía unas cosas muy buenas.

A: ¡Sí!

M: Siempre se tenía cosas muy interesantes. Comenzó a hacer cosas muy rifadas en el museo.

A: ¿qué museo?

M: En el UNIVERSUM, ya vez que todos fuimos a parar para allá.

A: ¿A poco también él estaba allí?

M: Todos de fueron para allá, pero como nos hacen desarrollar un proyecto.

A: ¿A si?

M: Sí, yo desarrollé unos botes de separación de residuos, y él como siempre está muy metido en cerámica, armó un taller donde ellos tenían que hacer su propia maceta a base de barro de Oaxaca, tierra y otras cosas, o sea como masetas biodegradables. Y si me gustaría entrevistarlo, pero me queda una caja, y todo lo demás es replicable, por eso lo hice con transferencia y sellos […]

A: De hecho.

M: Y es cómo fácil de hacer, y tengo otro muñeco más de Mariana. Entonces estoy decidiendo bien a quien porque, van como por grados, porque aunque Tere diga que no, en sus libros de trabajo, tiene una cantidad de trabajo sobre el entorno, sobre lo que le rodea. Pero hasta su concepto de dibujo, cotidianamente es muy libre, trabaja sin boceto, todo lo trabaja sin boceto y esto hasta me dio cosa, me dije: no manches, yo ya me he vuelto más coo con el boceto y asi.

A: ¿Ah si?

M: Y ella no, es libre completamente, y me encanta como se ve tan espontáneo y tan armado en tan poco tiempo, o sea su dibujo. Es súper espontaneo, lo arma con mancha y línea y plumilla. No me imagino su bolsa cuando salga, seguro está mu pesada, yo creo […]

A: ¿Pero si sale a dibujar Tere?.

M: Diario.

A: ¿¡a poco!?

M: Diario, siempre. Tiene uno que me encanta, creo que no lo tengo aquí [en la cámara] pero es uno donde está una panadería, y dice: la panadería donde “de la panza al corazón”, o algo así le puso y estaba toda la fachada de la panadería […] Está bien genial. Pero me sorprendió mucho el trabajo de Tere en ese aspecto.

A: [analizando aún el contenido de la petaquita, y refiriéndose a las tablas de multiplicar que los cuadernos que le entregué tienen serigrafiadas] Y […] ¿éstas tablas de multiplicar?

M: ¡Si están súper viejitos!. La mamá de uno de mis alumnos me dijo que cuando era pequeña, ella utilizaba cuando era joven estos.

A: ¿qué las tablas?

M: No, este tipo de cuaderno.

A: ¡Ah! ¿Para la escuela?

M: Te puse el de gatitos Areli.

A: ¿y grabaste todo, desde que se despierta?

M: No, no me imagino diciéndole “haz como que te despiertas”

A y M: [risas].

M: llegué a su cuarto y estaba todo […]

A: ¿pero ya en su nueva casa?

M: Ya en su nueva casa. Sí lamentablemente, porque me dijo, “vamos a mi otra casa el sábado”, justo tenía planeado, porque está interviniendo todas las paredes, como por una espacie de […]

A: ¿de la vieja casa?

M: de la vieja casa, todas las paredes, porque me dijo: “o de todas maneras la demuelen o la van a tirar o la vana a pintar toda”. Pero así, todas las paredes en grandote, y aves que ella siempre, ves que ella tenía su cuarto lleno de caballos. A Eso me gustaría tomarle foto, ya ves, como archivo, para guardar allí. Me gustaron los caballos que hizo, y no sé si te acuerdas que hizo un dibujo con esta cuestión de los feminicidios […]

A: [concentrada ya en un dibujo que comenzaba a hacer] Ajá.

M: Ése lo hizo en grande. Y también quiero trabajar en muro. De hecho con una alumna, estamos trabajando esténcil, y como soy un bebé del esténcil, no tan bebé, pero sí, lo que he intervenido don las paredes de la casa de mi abuelita, casi no he trabajado en espacios públicos Y quiero comenzar a trabajar algo así.

A: ¡Si!. Pero no tengo aerosol.

M: ¡Llorar!.

A y M: [Risas]

M: Yo estoy juntando latas. Una lata bastante sencilla. Teno tres que compré en el centro, no son especializadas para el trabajo de […] vez que hay unas que sí.

A: Muy buenas ¿no?

M: Pero si quería hacer algo con esténcil. Ese señor se ve que sufre mucho con la remada.

A: Deberíamos de rentar un bote, y tú remas.

M: Pus remaremos en círculos [risas]. ¡Pero no me salen los patos! Tengo ganas de intervenir paredes, Te digo que he intervenido la casa de la abuela con osos, por todas partes en acrílico.

A: Deberíamos decirle a Tere que nos preste una pared.

M Pue si he querido hacerlo, pero cortar el material rígido […]

A: es pesado, ¡si!

M: ¿ y la animación que estás haciendo de que va?

A: Sólo es una chica caminando. Es que un día que fui con Nadja a un festiva allí en el Centro, nos dieron unos lentes 3D [risas]. Entonces le tomé una foto a los lentes y dije: voy a hacer a una chica que camine sobre ellos.

M: ¿sobre ellos?.

A: [Ajá] Va caminando. Sólo es muy sencilla, ella va caminando y luego se sienta sobre los lentes.

M y A: [risas].

M: Y esos lentes, ¿has visto ese tipo de piezas que se mueven con esos lentes, o que se mueven por efecto óptico?

A: o que saltan ¿no?, pero creo que sólo hay que mezclar lo colores.

M: ¡Si!, para lo de, por ejemplo mezcla de color en 3D sí, pero con los que son cinéticos creo que no, hay debe haber una variación de formas y hay sino sé cómo la hacen. Y en que programas lo estás haciendo.

A: pues los dibujillos en el Ipad y la animación en After [After Effects]. Pero nunca había hecho una animación así. A penas hoy la animé. De hecho cuando Nadja me dijo vamos hacer una animación en dibujo, le dije : ¡Ay! . Es que son mil dibujos [risas]

M: Entonces la que hiciste ¿está hecha, en dibujo digital?.

A: Sí en dibujo digital.

M: De hecho te acuerda de la pieza de Re-flexiones que hicimos, del performance.

A: La del metro.

M: ¿Qué hiciste los dibujos? Los chulearon bastante, quedaron muy bien hechos.

A: Sí pues es algo así. De hecho una vez que en Border, como al final del diplomado, así como que “hay que enseñar lo que hacen cada quien”, y enseñé ese video, y todos [dijeron] “está bien padre”.

M: ¡Si les gustó!

A: Ajá.

M: De hecho he notado que hubo como un boom de colectivos, yo creo que el trabajo colaborativo, es lo de hoy, También porque juntar los recursos para realizar una pieza tu solo, a menos que sea una pieza como lo que nos enseñaron un poquito en la ENAP, como proyectos, más de hechura o digitales, pero que sea pequeña escala, si lo puedes todavía hacer tu, pero ya un trabajo como grande y con muchos recursos si necesitas gente como a tu lado.

A: De hecho, hace poco fui a una conferencia, de Gilberto Esparza, no sé si lo conozcas y a su esposa.

M: Sí. Ese señor ha hecho cosas increíbles y su esposa también

A: Pero bueno esa vez de la conferencia, presentó lo de plantas nómadas, y dijo que se había tardado cinco años.

M: ¡No manches!, si fue un rollo. Pues es que para mí una pieza es investigación, es lo que a veces me desespera, creo que no es tan como visible en el arte, contemporánea si ya es más visible pero si es una investigación, y todo el tiempo estas como intentando escudriñar cosas, no siempre todo viene así como ordenado no, pero de todas maneras, desde ése ir investigando en todos los ámbitos vas haciendo una pieza. De hecho Tere también me dijo que ella creía que la pieza también es investigación.

A: Pero sí me sorprendí. O sea no creí que fuera fácil, pero luego pasa que ya no te interesa tanto, o lo vas dejando

M: Pero también Tere me dijo que de caballos, sólo en ése libro fueron cinco años de dibujar caballos, o sea para que yo culminara con ése libro hice dibujos desde hace cinco años; no sé cuando ves el libro, que tanto dimensionarás eso.

A: Y dije: ¡oh dios! Hubieras ido, porque se presentaron varios proyectos.

M: ¿parecidos, igual con ese corte?

A: [Ajá] había uno, de un chico, que era más joven que Gilberto.

M: ¿pero cómo cuantos años tendrá Gilberto?

A: No sé cómo unos cuarenta.

M: No sé porque la pieza de una máquina se pone en un rio y que va limpiándolo, ¿no hablo de ésa?

A: Esa es la de plantas nómadas. Es que hay otra como que tiene muy parecida.

M: porque hay otra donde hay una planta, que tiene una máquina que se mueve en base al sol, como que busca el sol.

A: No me acuerdo ahorita. Por que habló de que [la pieza] se mueve en base al sol […]

M: porque aparte había una que limpiaba también al mismo tiempo el lago; las bacterias por así decirlo limpiaban.

A: Si era esa, porque dijo que no era algo mecánico si no que más bien que las plantas, mismas eran las que limpiaban el agua, pero con el proceso que ellas tienen.

M: Si, es como el principio de una […] bueno vez que en el museo estaba la casa sustentable, también había una parte de tratamiento de aguas residuales, donde la planta acomodada como si fuera un filtro, las piedras en determinado orden para que lleguen a la plata y la planta también con su proceso valla limpiando el agua y ya después sale más o menos potable.

A: Si, Gilberto pensó que las plantas tienen un proceso, digo no es que ya mañana todo valla a estar limpio.

M: Me gustaría hacer algún día algo así.

A: A mí también.

M: Pero lo has estado buscando, con todos los talleres que has tomado.

A: Pues si de hecho. Pero había otro chico que tenía un proyecto sonoro, pero no recuerdo bien donde era, pero grababa, como se des-helaba [ciertas partes del planeta] por la contaminación.

M: Es como lo que sucede ahora en todas partes, como en Perú por ejemplo.

A: Pues creo que justamente era allí en Perú. Porque era un lado Latinoamericano

A y M: [risas]

M: […] ¿Y era la pieza grabada nada más, no tenía elementos visuales?

A: pues allí pasaron unas fotos, un poco.

M ¿pero no era parte de la pieza?

A: Según yo no, o sea era el audio, y también mencionó bueno y todo el proceso de estar allí. Como que no sólo era un segundo de audio y ya; cómo que allí acamparon, toda la reflexión de estar allí sin nada.

M: […] No me imagino que imágenes pudo haber obtenido al estar allí. Y bueno la experiencia completa: ¿Cómo una especie de Land art?

A: Si como un poco.

M: Bueno más bien como de Eart Art.

A: Pero también había un biólogo allí, entonces como que había una discusión, donde el biólogo decía que el arte sólo era arte.

M: ¿o sea que no podía ser agente transformador de nada, o a que se refería?.

A: Ajá, […] cómo que sólo se presentaba allí, como una vía a la reflexión.

M: ¿pero no podría accionar de ninguna manera?

A: Ajá, y puso un ejemplo […] que cuando fue la revolución industrial, " y Van Gogh no tuvo nada que ver con la revolución industrial".

M: Bueno también a quién se acerca, al más súper teorizado de la vida, bueno ya han hecho exégesis, ¡bueno!

A: [risas] Sí y el chico del hielo le dijo, pues sí no tuvo que ver con la revolución, pero al él nadie le preguntó, o sea que justo era la separación de arte y ciencia. Y más bien ellos, o todos los proyectos que estaban allí, era como juntar todo. […] Pues sí, nada tuvo que ver Van Gogh, pero nadie le preguntó, que tal que hubieran utilizado, teorías que no fueran de la ciencia y dije: ¡Sí!

M y A: [risas]

M: Si pues yo también estoy de acuerdo […] la otra vez estaba leyendo a Merleau Ponty […] una serie de conferencias en radio, igual decía así como: está bien que tengamos como base, o que digamos como que si hay una diferencia entre arte y ciencia, y la hay, pero tampoco […] la ciencia tiene porque relegar, dejar a un lado el conocimiento que el arte pueda ofrecer, o dejarlo siempre en segundo término. Yo creo que eso sería un excelente ejemplo Gilberto, el de los hielos. Está bastante interesante. Pero esa pregunta por el agente trasformador, y la hicieron hace muchas décadas: fluxus, dadá; ¿qué podemos hacer políticamente, ante algo que está sucediendo allí enfrente? Pues podemos hacer, sí podemos. El Arte urbano aboga un poquito por eso, pero ya se volvió un poco pasivo, y hay muchos que trabajan la lata, pero ya es como parte y hablo de ciertas personas, no todas, la consideran como vandalismo.

A: Pero el biólogo decía así como: el arte me gusta y todo pero, como que él si tenía marcado, el esto es ciencia y esto es lo que va a ayudar realmente, o sea en el sentido de sustentabilidad.

M: No, está equivocado, algo que creo, que me sirvió estar metida en esos rollos, siento que está equivocado, tampoco puedo decir que está completamente, porque oviamnete no, ojala alga algo porque eso cambie, pero tener la mentalidad de que la tecnología va a ser algo que nos va a venir a salvar de nuestros propios trabajos propios o cotidianos que podríamos trabajar para mejorar el ambiente. Pesar que va a venir una celda solar a salvar toda la energía que gastamos a lo tonto, en vez de decir, bueno mejor reduzco desde un inicio y bueno ya no necesito una celda solar , que bueno cuando la tire, en veinte años, va a tardar otros veinte años en degradar todo delo que está hecho.

A: ¡¿Ah sí?!

M: o sea está hecho de cobre, se silicio, de todas esas cosas que también son residuos y que a menos que sean reciclables, por ejemplo el cobre o metales como esos si se reciclan más, pero aun así ese ciclo está roto, realmente en México lo residuos no son súper manejados, y creo que eso todos lo sabemos, si es un elemento que en México no se da completamente. No estoy de acuerdo la tecnología no nos va a venir a salvar para nada.

A: ¿Pues cuando nos ha salvado en realidad?

M: nos ha venido a meter más en problemas, las dos Guerras Mundiales, las guerras nucleares, bueno no voy decir nada pero creo que allí se empieza mucho a independizar en la importancia como sociedad para la ciencia. Se le invierte a la ciencia mucho más, porque también es potencialmente poder en algún sentido. Bueno creo que está equivocado en eso. Y bueno desde que ahora que conviví más con biólogos, algunos son muy radicales en el aspecto de la división entre artes y ciencias. Pero algo que me decía Arturo, me sorprendió mucho, porque una de sus maestras, o sea trabaja con neurociencias […] ella propone, que eso [pasa] en las esferas de licenciatura que están alejados de los institutos. En los institutos yo creo que eso ya no sucede, es difícil que un investigador haga un juicio de ese valor o de ese nivel por así decirlo porque no sé cómo lo fundamentó, sobre la relación arte y ciencia sobre la trans [diciplina] y la interdisciplinaridad.

A: Pues él no era doctor, pero si tenía marcado el valor de que sólo era algo estético […]

M: Pus creo que eso si se va manejando ya mucho […] y eso me pasó al estar mucho con biólogos, tiene muy marcado así como: […] la naturaleza es así y es así. Y pues no vas a cambiar la evolución y la evolución es así, y tampoco están cerradas a un argumento, pero si son personas que marcan mucho esa parcela de conocimiento como la más importante o la única que dota de verdad […] pero igual en los institutos donde la investigación es más especializada ya no es tan así.

M: Ahora que fui a ver a Anish Kapoor, me sorprendió mucho esa parte: la gente se siente desprotegida, o extraña al acercarse a arte o como decía Arturo, a pagar por arte que no entienden.

A: Pues siempre ¿no?

M: Bueno si, como con Vang Gogh, regresando a ese ejemplo, también era rechazado, ¿no? Por eso también el salón de los rechazados.

A: Pero ahora siento que a la gente le molesta más.

M: Igual porque ahora nos toca escucharlos: te dio que mi seme acercan y me preguntan: ¿aquí que tengo que ver? ¿Cómo que tienen que ver?

A: pues lo que quieran [risas]. ¿Pero quién te preguntó?

M: Cuando todavía estaba en el museo, y muchos fueron a ver a Anish, una chica súper interesada en los museos, y ama los museos y es súper buena organizando gente, yo creo que si va a llegar medio lejos [risas]. […]

A: Por cierto […] [risas]

M: Lo que le dije es que, bueno si te digo de dónde, cómo o cuáles son las ideas de Anish Kapoor, ya no vas a ver lo mismo que estabas viendo cuando lo viste, o sea si le empiezo a decir : bueno pues él está basado en el primitivismo y bueno estaba ligado con otro artista que trabaja la carne, lo primitivo y les gusta el ritual y por eso trabaja esos colores y por eso trabaja cosas que te atraen y te atrapan, pero no te dicen completamente lo que está sucediendo, y por eso trabaja mucho, aunque tiene esculturas públicas, trabaja mucho en torno a el espacio de la galería , como lo hace este: ¿el del tiburón […] del formol? […]

A: ¿Es Demian Hirst?

M: [Ajá] ¡Sí es Demian!, entonces ellos trabajan el primitivismo, salen de ésa línea; tampoco es que sigan haciendo lo mismo que hacían en un inicio, y ha experimentado como te digo también en el espacio público. Pero le dije, si te digo todo eso, ya no vas a ver: siento que interfieres un poco con la instalación misma, con la propuesta de la instalación que es al final: experiméntalo.

A: Y que dijo: ¡no, dime!

M:No, (me dijo), “es que me siento perdida, entré en el de arte moderno y vi, literal, una roca con un alambre, y no supe que ver allí”. Y pues le dije: “ahí si no sé, yo tampoco reconozco la pieza”

A y M: [risas]

M: Y no sé, es allí es donde viene la división de lo que puedes ver, ya rascándole un poco al artista, lo que han escrito de él, lo que él mismo ha escrito se su obra […] si te interesa […]. La otra vez salí a dibujar, y me agrada mucho la reacción de la gente, de hecho, me dijo Tere que a ella no le había pasado nunca, que le dijeran […]

A: ¡Dibújame, dibújame desnudo!

A y M: [risas]

A: ¿Nunca le han dicho? [En tono irónico].

M: A ti siempre te lo dicen porque eres muy guapa.

A y M: [risas]

M: En el camión o en el transporte público es más divertido, porque la gente se te queda viendo […]. Y siento que allí se da una interacción muy rica, porque la gente se te queda viendo y te dicen, o he escuchado cuando dicen: “si le está quedando”, “ah no, ¡si le está quedando bonito!”.

A: Ni se parece.

M: Estaba yo dibujando una señora, con la técnica que me dijo este Aure , que era nada más con palillo y tinta china.

A: ¡Estaba bueno!

M: Porque dibujaba con muchos pelitos y me decía: “ limpia tu línea señorita”, entonces ése lo estaba dibujando y sí me salió ése perfil, recuerdo que si me gustó y un señor se asomó (así literal) y me dijo: “¡te está quedando muy bien!, ¡vas muy bien!, ¡no lo dejes de hacer!”.

A: y tu: “¡si señor lo dejaré ahora!”

A y M: [risas]

M: Pero sí me pareció interesante, eso que pasó allí: ésa interacción es lo que me interesa, a veces […] y el contacto con las personas. ¿No habías venido aquí a dibujar aquí verdad?

A: No, aquí no.

M: Y luego Aure, nos dejaba salir a dibujar, ¿A dónde salías a dibujar, sólo dibujabas en tu casa?

A: No, creo que si por ahí cerca, pero no, no había venido aquí. ¿Tú si salías a dibujar Margarita?

M: Pues dibujaba más en el transcurso a mi casa, ¡pues como eran mil años! También, cuando una vez me salió Mariana , que era mi pretexto favorito para dibujar […]

A y M: [risas]

M: Es que tenía, un montón de Marianas en mis dibujos, ¡es que siempre se sentaba en frente de mí en el camión y la dibujaba! Pero hubo una que si me encantó, yo siento que allí ya empecé a dibujar […]

A: Sentiste que tenías el dibujo en tus manos […]

M: Allí se develó […]

A: [risas] Te salió una Mariana

M: ¡Me salió una Mariana!

A: ¡Ay, ésa Mariana!

M: Me acuerdo que me habías dicho que vivías hasta Izcalli […]

A: Sí, antes vivía en Izcalli. ¿Quieres ir también Margairta?

M: ¡Si, voy a tomarte fotos en tu antigua casa!

A: [risas]

M: No, creo que donde creses, forja mucho de ti […]

A: ¡Sí!, pero yo casi no estaba allá.

M: Lo que me decías, aquí vivías en el D. F. Realmente tu vida estaba aquí.

A: Si de hecho, yo creo que yo venía aquí cuando era niña [el parque Tezozomoc], en el kínder yo creo.

M: ¡A poco!

A: ¡Sí!

M: ¿Y por qué venías a aquí?

A: Porque yo venía por aquí a la primaria.

M: ¿Por tu mamá verdad? Que trabajaba por aquí.

A: Sí.

M: ¿Y tu mamá siempre ha trabajado, toda la vida?

A: Pues sí, desde que la conozco

A y M: [risas]

A: Y tu mamá: ¿cuántos hermanos tiene?

A: ¿Hermanos? Cuatro creo […]

M: ¡Ah! ¿Fueron cuatro?

A: Si fueron poquitos.

M: A comparación de las miles de familias mexicanas, con muchos hijos.

A: Pues sí, mi papá tiene ocho hermanos. Así que creo que sí […]

M: Mi mamá tiene muchas hermanas, ¡hermanas!

A: Ah ¿sí?

M: Sólo tiene un hermano, creo que también eran siete.

A: Creo que sí eran demasiados.

M: Pobre abuela. Porque no me imagino, ¿Qué haces con tanto niño?, moviéndose por allí. Y al final como mi mamá era la más grande, los cuidaba.

A: Ah ¿sí?

M: Sí.

A: Creo que tengo aquí una foto de cuando mi papá era niño.

[Saca su celular y me enseña la foto, en blanco y negro]

M: ¡Órale! Qué bonita foto, ¿ésos son sus hermanos?

A: ¡Ajá!

M: ¿Y la señora que tiene un burro?

A: No sé, quien ¿a ver? No sé quién es. Debe de ser como su tía.

M: ¡Está bien bonito su buro!

A y M: [risas]

M: Tu papá es muy pequeño: ¡sí se parece, si se ve que es él!

A: ¡Sí!

M: Mi mamá también tiene fotos así. Y se ven muy antiguas.

A: Pero no creo que sea tanto.

M: No pues mi mamá no tiene los mil años, igual el papel fotográfico hace que se vea así. Mi mamá tiene una foto donde es mi antepasado, somos muy parecidas, en ese momento y esa edad era lo más parecidas. Mi mamá era muy guapa.

A: ¿Y que habrá sido de ése burro?

M: ¡No sé! Are, ¡no sé!

A y M: [risas]

M: Bueno yo no sé, en mi caso yo siempre he tenido un animal en mi casa, no se: un pez, un gato, un perro […]

A: ¡Un burro!

M: ¡No! [risas] pero tuvimos una cabra.

A: ¿En tu casa?

M: ¡Si!

A: ¿Por qué?

M: Pues había una cabra.

A y M: [risas]

A: Ellos porque vivían en un rancho, ¿pero en una casa?

M: ¡Pues sí! Hemos tenido, patos, conejos, pájaros; mi abuela tenía siempre pájaros, le encantaban. Le gustaba verlos bañarse, a mí también.

[Se dan varios comentarios acerca de los patos y el lago que tenemos al frente]

M: A Parte del performance, ¿has hecho alguna otra pieza que tenga que ver con el entorno?

A: Pues del entorno, ¡yo creo que todo! ¿no?

M: ¿Tú crees?

A: Pues si, todo tiene que ver con eso, “a la final”

A y M: [risas]

M: ¡Esos viejos tiempos de la Facultad! Pues yo también creo que muchas cosas se basan en le entorno, donde creces […]

A: O lo que ves; o cuando íbamos todo Tlalpan, todo lo que veíamos allí.

M: Diariamente.

A: O sea, allí es donde vi tantos indigentes, que se veía tan normal.

M: Y que de repente te vuelves insensible ante esas cosas como lo que te decía: la violencia que ves diario, que se te hace normal de repente, y bueno es allí donde dices: es preocupante: ¿es normal? No sé […] por ejemplo, de los animales, como por ejemplo los patos que tenemos aquí, cuando están en la calle, son públicos igual que […] Igual se me vino a la mente un poco porque vi el video de una chica, bueno de una señora, a la que en Chile justamente no la dejaban abortar, en Chile creo que no es todavía (sino me equivoco) no es legal, entonces muchas mujeres mueren o pues obviamente, lo fingen como si fuera un aborto espontáneo, y ése era el caso de esta señora, que al final tu cuerpo, cuando estás embarazada en Chile es un cuerpo público, porque tú no decides en base a tu propio embarazo ¿no?. Y creo que de repente eso sucede cuando […] ¿no sé si recuerdas a los gatitos, que encontramos en la ENAP? Yo creo que en ésa etapa me quedé muy traumada con los gatitos, porque los cuide tanto pero no los pude rescatar porque sus pulmones estaban dañados de que los dejaron ¡en una bolsa! ¡Qué carajo! ¿Qué persona tan enferma se le ocurrió esto?

A: ¿Realmente puede dormir por la noche?

M: Haciendo eso, ¿habiendo hecho eso? Entonces yo creo, éstos patos, si alguien llega y los patea, y si alguien llega y se lo lleva a su casa y lo hace un caldo, que ojala no pase […]

A: Pues si hay una especie de vigilancia, no sé […]

M: No creo que se puedan llevar un pato tan sencillamente […]

A: Igual, a parte, en el camino graznaría.

M: Si, no se quedaría impasible a que te lo llevaras. Pero no sé: ¿qué opinas por ejemplo de los animales

de la calle? Los pájaros por ejemplo son un nivel distinto, son más independientes, los gorriones que están brincando en todos lados o esos que están allí que son falsos cuervos ¿no?

A: Pues sí parecen ser tomados como lo público. Porque realmente éste parque fue construido y no sé si trajeron los patos.

M: Que también afectan la fauna nativa

A: [Ajá]

M: Y por ejemplo un gato, nos contaban en la reserva ecológica de la UNAM, los gatos se vuelven tan salvajes que ya no pueden ser reinsertados, tienen que ser asesinados; si los agarran, son asesinados.

A: ¡¿A poco?!

M: Cuando me dijeron eso, pensé: ¡jampas les diré que vi un gato! La verdad es que no lo voy a hacer, pero al mismo tiempo te das cuenta que tlacuaches (bueno esos si se defienden) pero otros animales pequeños van a ser depredados por los gatos. O lo que pasó con la peste negra, que me traumé; porque las pulgas dan miedo. Mataban a los gatos porque creían, que eran de mal agüero. Entonces hubo como una casa indiscriminada de gatos, y luego como se echaron a los gatos, empezaron a proliferar las ratas, al proliferar las ratas, las pulgas hicieron que se esparciera la enfermedad. Todo por matar a los gatos.

A: Todo por una idea loca.

M: Una idea muy loca de hecho. Igual estoy siendo muy grosera con la época, igual en ésa época consideran que los gatos eran muy malos […]

A: Pues sí supongo.

M: Pero al final desembocó en todo eso.

A: Pues sí, pero no sé si también pase con las personas, que viven en la calle […]

M: ¡Exactamente! Me acuerdo que hiciste una pieza, era digital. Esa pieza a mí me gustó mucho, me movió bastante […]

A: De hecho en el Diplomado, no sé si te he contado que el maestro de foto, el de San Carlos, nos contó que en su clase de foto les decía sus alumnos “salgan a tomar fotos”. Y que a él se le hacía raro que a muchos, que le había pasado mucho que […] alumnos tomaban a gentes que vivían en la calle como que era muy frecuente que le llevaran fotos de ésas, y a mí se me hizo raro porque dijo algo como: “pero porqué les toman fotos a ellos, ustedes no son indigentes” Como que no era su contexto de los que tomaban las fotos.

M: ¡Qué onda! Igual ya era tan normalizado era en su mente, que [pensaba] quiten eso del paisaje, eso no es parte del paisaje.

A: Si, bueno es que después nos enseñó su obra y él era muy su discurso, toda su obra era él literalmente: él era gay y sus sus fotos eran de gays, de hombres.

M: En base a la teoría Queer, muy queer.

A: [Ajá] O sea soy gay y pues es normal que tome fotos a gays. No soy indigente entonces no tomo fotos a indigentes. Como que muy radical yo sentí. Pero pensé: ¡si está en nuestro contexto! Y recuerdo que como en ésa semana yo iba en el metro y una señora indigente se sentó al lado de mí. O sea ¡cómo no va a ser mi contexto!

M: Si, diario, o no diario usualmente pasa eso […]

A: En todos lados, pasa eso, o sea vas caminando y pasa a lado de ti y pasa que a muchos les da miedo. Pero al final si es parte de nuestra vida

M: También del momento en que estemos allí, en qie te vuelves parte de ése momento. No sé a mí de repente me causa conflicto y de repente he visto muchas personas que trabajan por hacer asociaciones por hacer entidades que trabajen en pos de esas personas, pero las llamamos justo eso, “esas personas”, alejadas ajenas y hay tantas cosas por resolver que de repente te angustias, como que de repente, hay otra cosa y se suma y se suma,

A: Pero yo creo que tiene que ver con lo mismo, o sea lo de los animales, y con esto, es “lo alejado”. Como es público entonces, no es mi problema.

M: Pues eso sucede mucho en México. Por ejemplo: con la basura nada más. Ahorita que me fijaba, afuera del metro y en cualquier metro, aparte de haber mercado informal, hay una cantidad de […]

[Sucede una distracción, y comenzamos a ver a una garza que se encontraba cerca de nosotras]

M: Pero […] esa parte sucede, del entorno yo creo que sí. En México sucede muchísimo.

A: Si como si lo público, es tan público que realmente no es de nadie […]

M: Nadie se interesa por cuidarlo, Y bueno ¿Crees que el artista puede hacer algo por eso? Siempre que lo pienso enserio digo […] por ejemplo la crítica del biólogo también se me hace plausible, aparte de señalar, de decir, bueno esto está sucediendo, esto ya se está normalizando, no sé por ejemplo lo de la violencia, con lo del simposio, está pasando esto, la gente está soñando esto, como ejemplo de la pieza de teatro ojo, la pieza de tal persona que también trabajaba con la violencia, la plática del MUAC […]

A: Recuerdo los videos y si estaban fuertes.

M: Hay gente evidenciándolo, periodistas, creo que evidenciar no sé qué tanto ya sea el trabajo del artista. Creo que ya no podemos quedarnos sólo en ese límite. Yo por ejemplo para reflexionar, utilizo piezas; o sea también, lo que me decía Arturo: Duchamp, que ponga la fuente y la gente no lo va a identificar como tal; o que Christo embale una [bicicleta], todos van a decir "se va de viaje" o que va a pasar. […] Pero son ejercicios, de repente […] la otra vez leía a Mónica Mayer y decía: "las piezas para lo que me sirven son para reflexionar lo que me está pasando: de repente mi mamá se murió; quedo embarazada, y voy a tener hijos y voy a ser mamá, todo eso en un mismo año"; entonces hizo una pieza. También es investigarse, investigar lo que está alrededor mío, la pieza podría ser eso.

A: Pues sí, aunque yo creo que realmente, no sé si surgen no tan pensada. Igual y como (no sé si suene muy romántico) pero como una necesidad o algo que surge. [Risas] Es que recuerdo, una vez que le preguntaron, o sea surgió ésa pregunta […] "de donde sale tu inspiración, de donde sacas tus piezas, o del contexto" y ella dijo: "pues si me voy tan atrás hasta podría decir, cuando era niña una vez vi una hoja que me llamó la atención […] o sea es como todo eso; como no poder dejar de pensar en eso.

M: Junto, de repente. Yo no creo que seamos un chip que apaguemos, que digamos "chip de artista"

A: Pero supongo que cuando Mónica Mayer cuando hizo la pieza como que, surgió asi, porque quería entender algo, supongo […]

M: Y creo que a mí también me pasa, cuando quiero entender algo y de repente se la presento a otra persona, quiero que vea allí eso que de repente me preocupó.

A: ¡Ajá!

M: Lo que decíamos ahorita de, personas que viven en la calle; y digo si un animal es preocupante que viva en la calle, yo creo que es igual de preocupante, muchas personas no lo consideran así y dicen "por qué te importa más el perro, y menos tu sobrino", no pues no me importan más ni menos, me importan igual.

A: ¡Ajá! ¡Me importan!

M: ¡Exacto! A secas, quitándole el más o el menos. Y creo que a la gente a veces, he visto que más personas piensan lo mismo que yo. Pero hay otras que piensan: "no una persona, es más importante, tiene sentimientos"; el perro también, yo también creo que el perro siente. Pero pues no sé, en ése aspecto, ésta parte del entorno, creo que es importante. Por ejemplo Tere es muy plausible, ella lo entiende por el dibujo; ella sienta a entender lo que le rodea, por una pieza, por un dibujo; y ¿Areli cómo lo hace?

A: No sé, yo creo que pensando […] creo que pienso mucho las cosas.

M: Yo también pienso muchísimo las cosas, pero yo soy muy lenta.

A: [risas]

M: Digo esto se tardó dos años, para concretarse.

A: [risas]

M: Es como carajo, si te tardas un rato y creo que la gente de repente piensa que es como “enchílame ésta” o “rápido básate en éste concepto”.

A: Pero creo que tiene que ver con lo mismo, con encontrar algo que no puedes dejar de pensarlo, pero a la vez entender, como que hay allí.

M: Si porque creo que, tomando en base todavía a Gilberto Esparza, o sea cuando él hace una pieza, no sólo piensa en “el problema ambiental”.

A: ¡Ajá!

M: “Bueno voy a hablar del problema ambiental” Igual estaba en el lago y vio algo, o no sé; porque también no voy a sentarme a hacer “a Newton se le calló la manzana en la cabeza y entonces pensó que la gravedad” […]

A: Pero supongo que tiene que ser algo así ¿no?

M: De repente los accidentes, caen.

A: Pero sí, yo creo que también realmente sólo enunciarlo, como que ya no funciona tanto.

M: Más porque ya tenemos muchos medios de enunciación.

A: Ajá.

M: O sea el periódico (ya no tanto), todos los medios audiovisuales que tenemos, el internet.

A: Todo el internet yo creo.

M: Si, ahorita ya es el internet, no tocó la etapa de todo internet. Veo a mis alumnos, y realmente ellos, si no fuera por Cable e internet, su plática sería […] no sé de qué, enserio.

A: [risas]

M: Pero ya todos están sobre-informados de muchas cosas, o sobre estimulados completamente. Yo veo a mis sobrinos, ellos no tienen ni cable ni nada, y mis alumnos ya tienen iphone 5.

A: ¡Ya está el siete! [risas]

M: “Es que mi mamá ya me va a dar el siete, ya nada más que salga” […] Digo no manches. Y bueno también ése ámbito material, bueno […] a mí si me tocó salir a jugar a la calle, ¿no sé si a ti te haya tocado?

A: No sé, más bien fue nuestra generación todavía le tocó salir a la calle a jugar, a jugar “stop”

M: [risas] yo también juagaba al “stop”; pero jugábamos cosas raras […]

A: ¡Ah! [risas] ¡no sólo stop!

M: Jugábamos cosas que nos inventábamos, o luego cuando ya empezamos, con la locura del skate, ya todas empezábamos con la patineta.

A: ¡A poco!

M: ¡Sí! Pero era muy difícil, entonces todas llorábamos. Pues si, yo creo que el entorno tiene muchas cosas que darnos.

A: ¡Pues yo creo que todo! ¿no?.

M: Pues sí, yo creo que el tipo de interacción, que tipo de personas somos, va mucho acorde de lo que se nos pone en frente, como error, como accidente, o como lo que está allí siempre. Por ejemplo mi mamá o mi abuela son importantísimas para mi vida, yo creo que no sería la mujer que soy sin ellas (enserio).

A: Uh hum […]

M: Sin el ejemplo de mi abuela de cuando se fue a vivir sola, y lo logró, si yo no hubiera pensado en eso cuando me salí, tenía mucho miedo, no lo hubiera hecho,

A: ¿A poco?

M: Y sí se lo dije; y me dijo: sentí muy bonito cuando me dijiste eso. ¡Pues no manches, tú te saliste más chiquita! Te saliste a los catorce.

A: ¡Las abuelitas!

[Nos concentramos de nuevo en una garza cercana a nosotras, hacemos comentarios de ellas]

M: Si pero no sé, no sé cuál sea la siguiente vía […]

A: ¿En vez de enunciar? Pues no sé, pues lograr que se haga como una reflexión […]

M: Es lo que ¿sería tu fin, por ejemplo?

A: Sí yo creo que sí. Aunque no como la reflexión que yo haría. Creo que sería como imponer: “piensa en esto”. Pero si como otras formas de vida, sería interesante.

M: ¿Cómo que otras formas de vida?

A: Pues sí, es como lo que decías, ¿Cómo te puede importar más no sé cualquier animal que una persona? Pero también es otra forma de vida de percibir el mundo, y de interactuar. Y casi no se hacen piezas de eso: como que no sean dirigidas a ¿personas?

A y M: [risas].

M: También sería interesante. Me acuerdo de muchas piezas que solo están dirigidas a personas: tienes razón.

A: Porque una vez yo escuché, es que no recuerdo quien era, pero era una chica que hizo una pieza que era con luces, pero era como para ayudar a cruzar, no sé si a las luciérnagas, o algo así, y bueno también a ti te parecía bonito o trayente; pero tenía una función que no era para humanos.

M: [¡Guau!] Que interesante. Que recoveco tan interesante. No lo había visto nunca […] porque por ejemplo si hay personas, bueno no sé, en la carretera, pensando que allí es donde cruzan […] la otra vez veía que un burro, iba pasando y creo que lo iban a atropellar, y una chica lo ayudó, y se toma una foto con el burro que está sonriendo: ¡ está sonriendo el burro!. U otra donde lamentablemente mueren, castores, y familias de animales ¿no?, y digo ése tipo de empatía también, y sería también dar un paso atrás y preguntarse también ésa parte.

A: ¡Sí!.

M: Por ejemplo ¿Qué es estar sin casa? ¿Qué es realmente estar sin casa?. Y eso lo he vivido […] y se siente horrible, no tener con quién llegar, no tener a quién decirle […] igual y si he tenido quien me ayude; Arturo y sus amigas me han ayudado muchísimo. Pero si realmente no hubiera tenido, y si hubiera sido alguien que naciera en ésa condición, no sé la vida se te pinta terriblemente […] se te corta. Como a una persona que viene de otro país y se introduce a uno nuevo.

A: De hecho sí.

M: Creo que sí, creo que sería una buena beta de investigación.

A: Si pero creo que es más que una idea hippie: “no pues todos amémonos”. O sea ¡no! Pero si es importante entender distintas formas de ver aparte de la tuya.

M: Creo que eso es difícil, porque no sé si a mí me preocupa ver que ganó Trump (no lloré pero ¡casi!) […]

A: ¡Casi! [risas]

M: [risas] ¿Enserio ése señor racista, xenófobo, y aparte de todo lo que hace a las chicas también, tiene una visión de lo femenino bastante atrasada; la mata de donde viene también está preocupante […] Y es como, ¿si esto está pasando. Otra mujer, que la otra vez estaban pasando, y le decida a la otra: "tú eres aquí de Latinoamérica, entonces no me vengas a hacer éstas cosas a mi país" ¡Vives también en Latinoamérica, te aviso"; o como que México está más arriba y no tan abajo. Qué tanto estamos haciendo éstos juicios y no nos damos cuenta.

A: Igual es tan normal que ya lo ven así, como cuando ganó Trump, igual se me hizo raro que en las encuestas, […] que lanzaban los datos como " la gente negra tanto por ciento, la gente latina", sea como ya hagan una diferencia así, creo que desde allí hay un problema.

M: Si también allá que tienen de todo ¿no?

A: [Ajá] Y entonces sólo los que votaron y ya, pero a mí se me hizo raro una diferencia tan "los negros votaron por, los chinos por, y los latinos por", o sea como que lo tengan allí tan dividido, siento que desde allí está el problema.

M: Y hay muchas cosas entonces en términos de realción, que están mermando al arte, ¿tú crees que eso pasa?; me refiero a relaciones humanas […] por ejemplo raciales, ya están siendo marcas mucho más y no sé porque.

A: Si, yo también siento que están siendo marcadas.

M: Toda la generación a la que yo que estoy dando clase, cuando llegaba la maestra Nadja, o sea Nadja, que para todos era Nad, había alumnos que no les gustaba que ella les diera clase, pero yo sentía que tenía que ver más con una cuestión racial, que con otra cosa. Yo no soy blanca, pero soy más blanca a veces que mis alumnos, y ¿sabes lo que dicen?: es que yo soy güerita a comparación de mi hermano, o sea no soy tan güerita pero soy.

A: [ajá] como que eso es lo que está bien.

M: Como que se percibe más estando en el bien, que estando en el mal ¿sabes?; cuando yo veía de repente éstas cuestiones, pero mira tú brazo y mira el mío: yo estoy más blanca que tú, ¿entonces yo soy más buena o cómo? Eres bonita, mira tu cabello es precioso, tus ojos, o tu piel tiene un color hermoso; pero se dibujan con el color carne más clarito que encuentran cuando son morenitos. Yo creo que su familia también son como "ah ésos son naquitos".

A: Soy mejor [risas]. O que la belleza es sólo como lo güero.

M: [Ajá]

A: Eso está raro, no sé porque, pero sí. Aunque siento que en todos lados todavía. No sé si sólo las nuevas generaciones.

M: Bueno no siento que en nuestra generación exista ésa división, si creo que hay gente que está retrasada, yo considero que está mal, eso si lo puedo ponderar, y decir, no considero que deba de ser güera para ser bonita.

A: ¿A no Margarita? [Risas]

M: Ese tipo de cosas no, a veces soy muy agresiva, y me decían es que a veces puedes llegar a ser agresiva. Es que me molesta que de repente sean agresivos entre sí, o que se digan que son tontos, y que después culpen a otros por sus tonterías o como tienen nanas, y tienen gente a su mando, desde que son niños pequeños, son prepotentes. Igual de repente, me dicen "traime esto", y me encantaba cuando Nadja les decía "no, no tengo porque que traértelo, cómo se pide"; y cuando me di cuenta de eso dije sí, ¡párale a tus tacos!, porue sin quererlo estaba alimentando esta relación de superioridad, que ellos ya traían,

A: Más bien eso, ésa idea de superioridad, en muchos aspectos: entre personas, entre animales, entre no sé […]

M: No lo había pensado, también te enfocaste a Focault [risas]

A: Pero ahora ya estoy leyendo a Ranciere.

M: [risas] No pues todavía no te alcanzo, ya la siguente entrevista en un año te alcanzaré. Es muy raro porque Nadja me prestó también el libro de Matilda, pero como también estaba leyendo a Ranciere, como que sentí que en sí el texto era muy pretensioso […]

M: ¿El de Ranciere?

A: ¡El de Matilda!

M: ¿Encerio? No lo he leído.

A:¿Pero has visto la película?

M: Si.

A: Bueno yo sentí así el texto: "hay niños que son así, pero Matilda es especial, a ella le gustaba leer".

O sea sí pero tampoco que no te guste leer tampoco está mal, siento que no es lo mismo pero al revés,

M: A mí de repente eso me pasa, algunos niños que están conmigo, alguno no son normales, literalmente se nota que no lo son, también hay una parte donde no te puedes cegar, también porque puede sonar a esto, pero escoger las palabras también actualmente tiene que ser mucho más riguroso, porque de repente escucho lenguaje del tipo "hay no seas niña", de repente me noto diciendo eso y digo, ya libérate de ése tipo de cosas, porque si todavía lo tienes en tu lenguaje todavía está allí. " Hay ésa vieja es una puta" o "ésa vieja es una fácil", es lo mismo. Entonces sigues jugando a eso. Pero tampoco hay que negar que, por ejemplo la niña que te comentaba ésa no es normal, no está dentro del parámetro. Si tiene ataques de niña de quince años, si los tiene, pero si es una niña, ya disociarlas sería lo peligroso.

A: Matilda, es sólo un texto, pero si lo sentí como el ideal de los niños, como cuando pues tampoco. Pues si algún niño no le gusta leer, pues tampoco está mal. Pero en el texto si decían como los otros niños "hay que horror".

M: Creo que tenía un alumno que se asemejaba algo así: tenía un estilo muy energético, dibujaba cosas increíble, no se a mí me recordaba a una artista pop […] no quiero sonar racial, es negro.

A: [risas] No ya, seguro apoyabas a Trump.

M: [risas] y bueno, yo lo relacionaba con su paleta de color. Y decía: "no es que no dibujo bien"; porque su hermana es una muy genial, hace puntillismo, le encantan las cosas delicadas, todo le tiene que quedar perfecto y al lado de ella, sentía que no iba a lograr lo que ella, y pues eso no está bien. No sé si se compara mucho con ella pero ralló su mejor dibujo de puntillismo, y lo odiamos un poco, porque se clavó un buen su humana en peso y de repente lo rallaron. Igual en ésas relaciones que tenemos con otros se forjan ésos juicios de tal o cual cosa. No sé qué haya vivido Trump, o que le hayan metido en su cabeza durante toda su vida, pero es lo que al final es Trump.

A: Sí de hecho. Pero yo lo que escuché, su mamá también era indocumentada, aunque realmente, asía se forjó a Estados Unidos.

M: Creo que en ése aspecto estamos muy de acuerdo.

A: Pero en oro curso de la Sala Siqueiros, allí hay muy buenos, deberías de tomarlos, son gratis. Pero el chico que dio el curso, nos dijo de un hombre que literal era carpintero y partir de eso reflexionaba de otras cosas, y era artista. Y su profesión era ser carpintero; pero no tuvo que ir a una escuela, o sea no se formó en la academia y al final sacó varias cosas a partir de que era carpintero. O sea a eso me refiero, o sea pensé mucho en eso cuando estaba pensando en Matilda. O se ano necesariamente te tienes que forjar en los libros y en la academia no sé.

M: Bueno, no sé, tú sabes que a mí sí me gusta ése camino […]

A: A mí también me gusta ése camino, y siento que es mi camino, pero también hay partes donde no existe ése camino y también es posible.

M: Algo así paso con uno artista que trabajaban con el artista al que quería entrevistar, y que también era una posibilidad pero no sabía cómo abordar la entrevista yo, pero ¿cómo le digo que intervenga esto?, igual le va a aparecer como pinche locura; porque él trabaja con Iker, hace marionetas, empezó haciendo marionetas, en base a un colectivo de marioneteros, y hacia espectáculos, tiene chispa ése señor, se llama Humberto. Y Humberto también tiene una habilidad técnica increíble; agarra cosas que se encuentra en la calle de todo también influenciado por Iker a encontrar en cualquier cosa algo que se mueva algo que viva. De repente lora unas cosas, como una jirafa; ahorita estaba haciendo un proyecto en el CNA, empezó a mover mucho más, por su habilidad técnica y por su capacidad de llevar a lago a que se mueva, lo logra y llega y lo hace. Entonces creo que es genial y estoy de acuerdo.

[Divagamos sobre el paisaje]

Primera Entrevista y revisión del espacio de trabajo de María Teresa Moreno Orozco.

Se comenzó a grabar, ya adentrada la plática sobre su quehacer.

T: Igual ellos no están tan llenos de prejuicios, como va sucediéndonos a todos: que empiezas crecer y muchas cosas vas dejándolas atrás, y eso es algo que si quiero en algún momento lograr; como puede haber un intercambio como un niño en mi trabajo, por lo mismo que te digo, me gusta, este tipo de respuestas bastante más libres que las que un adulto puede tener.

M: O hacer.

T: Pero eso no significa que todo mi trabajo va a ser única y exclusivamente para niños.

M: De hecho, ¿no te gustaría que tu trabajo fuera sólo para niños?

T: De hecho eso es algo que me gusta, que me encanta de uno de mis autores favoritos: que es Quentin Blacke.

M: ¿Sí!

T: Tiene un libro que se llama “Solo se es joven: ¡dos veces!” Que es para personas de dos a cien años [risas]. Y todos los personajes son ya viejitos y hacen diferente cosas que solamente van a hacer los niños o gente más joven; por ejemplo creo que es una donde está pintando (que es la que más me gusta) pero, hacen cosas muy diferentes de las que uno pensaría que va a hacer un adulto y lo que es divertido, es cuando le introduces eso, que realmente el libro es para quien lo lee. No para […] o lo que está dentro del libro, es para quien lo lee, no tiene por qué enfrascarse para niños o adultos.

M: Y cuando haces un proyecto, por ejemplo, ¿cuál es el proyecto que más te ha gustado en toda tu vida?

T: Es una pregunta muy difícil […]

M: Por ejemplo, de la tesis, bueno lo subiste como, unas fotos nada más de hecho, a internet, me di cuenta que sí, fue un trabajo como ya muy serio, muy pieza final, se veía bastante bien ya como una pieza final.

T: No, es que exactamente cuál sea el proyecto que más me gusta porque lo que más me ha gustado de varios proyectos es el proceso, más que lo que resulta de ése proceso. Y por ejemplo ése libro es el resultado de cuatro años de trabajo, de cuatro años de dibujar caballos, de una manera bastante obsesiva. Disfruté mucho más el proceso que el resultado final: porque además, aunque suene un poco lejano un proyecto como este, para mí al menos eran muchos más factores como: llenar trámites y formatos, y buscar sinodales y dar vueltas y vueltas a la escuela, que para mí es bastante tardado porque está un poco lejos y entonces, no lo disfruté tanto, se podría decir, no me dejó tan satisfecha como los cuatro años atrás. Estoy contenta porque me gusta visualmente, me gusta lo que generé, pero te digo, es el resultado de lo que hice durante cuatro años, eso nada más es la puntita de […]

M: el iceberg.

T: ¡Sí!, como que todas estas reflexiones que hice en torno al dibujo como una forma de autoconocimiento, y la relación que he encontrado con el caballo, mi familia y conmigo, fue una investigación como tú decías que el autor es investigador, de cuatro años. El libro fue hasta cierto punto más orgánico para realizarlo porque ya tenía todo esto detrás, y por otro lado no lo terminé de disfrutar tanto como probablemente hubiera sido si no lo enmarcara dentro de éste “ es mi proyecto de titulación”. Por lo mismo que te digo: lo más que disfruto es el proceso, encuentro muchas más cosas, incluso son más espontáneas, que al principio no tienen mucho sentido y conforme van pasando los años, les encuentro una razón y me doy cuenta que por algo lo estaba haciendo, que no era consiente. Esa serie me gusta pero más por el proceso. Y ahorita es lo que estoy tratando de hacer, porque tuve como un lapso entre que dejé de dibujar caballos porque llegué a un punto donde ya […]

M: no podías más.

T: Ya era demasiado, demasiado.

M: ¡Como yo con los osos ahora!

T: ¡Si!, llegó un punto donde ya no quería saber nada de caballos y me controlé bastante más, sin dejar de dibujar, eso es algo que no puedo; pero me controlé un poco más, traté de hacer lo que yo creía que tenía que ver con lo que estaba viviendo; y hasta ahorita queme está sucediendo algo, para mí bastante significativo, que tiene que ver con la venta de una casa que conozco desde siempre, es que volví a trabajar como de esta misma forma obsesiva que tenía al dibujar caballos. La verdad no veo que sea un trabajo distinto al otro porque el proceso de hora es la consecuencia a lo que ya había hecho antes. Sólo las series van cambiándole de nombre, pero los motores que hay detrás son realmente los mismos; no sabría decirte cuál es el que más me guste.

M y T: [risas].

M: Bueno, pues no sé, creo que es muy claro, o tienen muy muy claras las ideas en tu cabeza, y más o menos cómo es tu proceso. Nunca es el mismo, no creo que para una pieza, o nunca me ha pasado lo mismo para una pieza, o sea que para cualquier pieza que hago nunca he visto que sea lo mismo.

T: No, porque no es una cosa de formulario: primero tengo que sacar mis libros de dibujo, y ponerme a bocetar, y después a investigar y leer un montón de autores: ¡no! De hecho este proyecto, en general mis trabajos, me gusta que surjan más de manera natural, digamos: de cosas que estoy viviendo, de experiencias que estoy viviendo o cosas que no entiendo que suceden a mí alrededor y a partir de eso trabajar. Y una cosa lleva a la otra, por ejemplo con esto de la mudanza estoy tratando de juntar objetos, que tengan que ver de alguna o de otra manera con ése lugar, ya sean de mis abuelos, de la casa y desde allí trato de hacer mi propia narrativa digamos de lo que eso significa para mí. Pero no es que siga una fórmula de que se debe hacer ni cómo se debe, porque eso para mí no existe, inevitablemente repito cosas, repito manías, que me he ido generando con el tiempo como la manera en la que trabajo. Por ejemplo mi espacio de trabajo, creo que era bueno el que tenía antes, era un poco más amplio, pero creo que es bueno y así tenga un espacio enorme, voy a trabajar en espacio reducidos, como mis ilustraciones, que en lo general son pequeñas, me enfrasco, y eso aunque no quiera no hacerlo, lo higo haciendo , y no es algo bueno, porque en términos físicos no es algo bueno, porque es una pésima postura, trabajo en un espacio luego con poca luz, porque inevitablemente trabajo de noche, me gusta más trabajar de noche, pero se podría decir que de cosas similares que repito en general en mis proyectos es eso: manías de trabajo pero que, no necesariamente las hago de manera consiente, más que una fórmula de cómo debo hacer un proyecto.

M: [eh] Nunca es completamente consiente. Hay muchas cosas que detonan en ti. Bueno yo creo que nada más tendría que entrevistar a tus bitácoras de trabajo, porque aquí está todo lo que me estás diciendo, literalmente: aquí está todo pero con dibujos

M y T: [risas]

T: Bueno es que dibujar es lo que más me gusta.

M: Yo creo que a mí también, creo que es una disciplina. Tú tienes que estar trabajando todo el tiempo. Pero no sé, cuando estábamos con Alfi Rivera , y decían como esta cuestión de: ¿Cómo haces que una persona reconozca un dibujo? Creo que ese tipo de cosas no me interesan. Me gusta hablar más de otras cosas del dibujo. Por ejemplo no sé si te acuerdas de otra de las preguntas que no hizo, que era más o menos ¿ustedes creen que siempre hay que tener la "mano caliente", o sea tenemos que estar siempre […]

T: ¡Ah! De estar dibujando

M y T: todo el tiempo.

M: porque si no pierdes.

T: la práctica.

M: Yo no creo que haya un dibujo bueno, no creo que haya un dibujo únicamente bueno, si no que cuando tú encuentras una respuesta en él, es cuando empiezas a seguirle rascando a ese dibujo que encontraste, y creo más o menos es algo así que es una ilustración, un poquito encontrar en ésas líneas algo que te está diciendo otra cosa.

T: Bueno son cosas diferentes uno como el ejercicio del dibujo y otra lo del si hay un dibujo terminado o no como pieza única, si es que te entendí. O ¿no te entendí?

M: ¿cómo?

T: Lo que dijiste que hay un dibujo que, el dibujo de los dibujos.

M: ¡Ah!, eso sí nunca me pasa, siento: es que aquí le faltó, y es que aquí no tiene, y bueno a mí me pasa eso, no sé si a ti te pasa pero, o sea incluso para enfrentarme ahorita a la hoja, como tú que veo que trabajas muchísimo: a mí me da miedo, y digo "la voy a arruinar, no me va a salir"

T: Depende mucho de la persona, vez eso pero en mis cuadernos de dibujo. Si tratas de encontrar eso que me estás diciendo, en un trabajo digamos para enmarcar o para una serie, o para un libro o para un proyecto en específico no va a ser igual; porque el miedo al espacio en blanco, lo tengo pero lo tengo a

partir de prejuicios sobre ciertos papeles digamos, eso es lo que me funciona en los cuadernos: el papel es un papel barato, es un papel que puedo destruir que puedo cortar, puedo pegar y no me importa, si me compro un pliego de guarro y lo corto para hacer veinte ilustraciones, me voy a enfrentar de manera completamente diferente , me va a dar mucho más miedo, lo voy a trazar hasta que el dibujo me quede completamente perfecto, si o es que decido trasferir directamente al papel. Es distinto, por eso trato de no bocetar, porque me gusta más esta cosa de primera intención, que realmente no es de primera intención porque constantemente estoy dibujando y muchas veces lo que va a ser una serie, o va a ser un cuento, algún proyecto en específico, es resultado de todos estos dibujos, tan obsesivos que hay en mis cuadernos. Y esto de la mano caliente que decías, no sé, depende a quien se lo digas, para mí si es importante dibujar siempre pero porque tengo un interés particular en el dibujo, tanto así que si un día no dibujo, por "x", "z" o "y" razón no me siento bien conmigo, algo me falta, de veras, algo tengo, […] algo tengo de verdad con el dibujo. Pero no a todos les funciona de la misma manera, unos van construyendo sus mismas maneras de trabajar y sus procesos, es muy individual digamos, la manera de abordar el dibujo. Hay personas que ni siquiera piensan en dibujo digamos trabajan a partir de la fotografía, el video, muchas otras maneras, de la palabra, que no necesariamente ven a la palabra como dibujo que podría decirse que es una manera de hacer las cosas […]

M: Es muy abierto.

T: En mi caso si […]

M: Pero si hay un límite ¿no?, también ¿tú sientes algún límite? Por ejemplo cuando estábamos en clase de arte contemporáneo, y de repente sacan la caja de zapatos, o pasan otro tipo de piezas que son mucho más […] como más conceptuales. A mí ésas piezas a veces me hablan, algunas de ellas no todas, como cualquier pieza, por ejemplo: yo veo a Da Vinci, y me agrada, pero no me habla mucho, yo veo sus cuadro y no me atrapa, prefiero ver lo que están produciendo actualmente, que sólo ver lo que han producido anteriormente, a eso; no sé ¿tú qué opinas? […]

T: En mi caso es distinto, porque la verdad es que no niego como diferentes propuestas de arte, conceptual. Al contrario hay varias que probablemente a mí no me dicen nada, pero entiendo que están inscritas en un contexto específico y que funcionan para ése contexto; que no funcionen para mí es una cuestión meramente subjetiva. Y por eso me acerco a creadores, bueno a referentes, productores en los que encuentro siempre ciertas maneras de hacer y ciertas maneras de decir que van más de acuerdo con mis preocupaciones personales pero no tengo ningún conflicto con lo que tú decías con la caja de zapatos y nada más. Como que lo veo a partir de contexto en el que está y no voy a querer hablar de la misma manera de la caja de zapatos de Gabriel Orozco que de la última cena de Da Vinci; no se hicieron con la misma idea, no lo hicieron en el mismo contexto, no es la misma persona, no puedo querer juzgar una cosa como si fuera la otra; a mi probablemente me interesen más algunas cosas de una pieza y me

interesen menos de la otra, es muy relativo. Tú decías que lo sientes muy lejano o que no te gusta, a mí por ejemplo no me llama ver la Monalisa como a todos, pero me fascina su trabajo de dibujo, en parte es porque consumo dibujo.

M: ¡Amas el dibujo!

T: De manera obsesiva, no sólo porque lo haga yo, sino porque me gusta ver el trabajo de otros dibujantes o de otros artistas como quieras decirle. De él me encanta, el estudio de los pliegues por ejemplo, o del cuerpo humano me parecen fascinantes pero eso es una cosa meramente subjetiva. Que no te he de negar que de alguna manera repercute, que trabajos que se podría decir que consumo, y lo que yo hago […] pero eso a todos nos pasa un poco.

[Hago comentarios sobre su dibujo que revisaba en esos momentos]

M: Y después, […] bueno porque yo te veo muy clavada en el ámbito editorial es lo que (entiendo) lo que más te interesa. De ése ámbito ¿Qué es a lo que le tiras, más lejano?

T: ¿Más lejano, como mi meta más grande?

M: ¿Si cuál es tu piedra más pesada?

T: [¡ Uyy!] Es que hay dos vertientes en mi caso: una que tiene que ver conmigo como ilustradora, como dibujante, así lo voy a dejar, que es dar a conocer mi trabajo, que eso si me interesa mucho, porque me parece […] porque quiero lograr algo que lograron conmigo la verdad. Tengo un libro muy querido, se llama Linnea en el Jardín de Monet.

M: No ese no lo conozco.

T: Ése libro en esencia es una de las razones, que me inclinó hacia las artes, primero y al final hacia la ilustración. Entonces me parece que es una manera muy noble de dar algo, digamos, no me interesa trascender en el mundo como alguien que haga obra como no sé contestataria, o que diga “todo está mal” y acercárteles y asistir a marchas. Me interesa que haga, aunque sea algo muy sencillo, llegue a través de un libro, porque es una experiencia que a mí me sucedió. Y por otro lado el mundo editorial es fasinante, conozco poco, trato de conocer lo más que puedo, pero es amplísimo, no sólo en México, si no en cosas que están sucediendo en todo el mundo que son fascinantes, a mí lo que más me interesa es el mundo de la literatura infantil y juvenil del libro independiente. Pero quisiera, de hecho, bueno no hoy , pero en éstos momentos, estoy con una amiga, con Paulina estamos empezando nuestro primer libro, ya te avisare cuando esté, y estamos empezando una pequeña editorial. La idea es que a la larga se pueda generar un catálogo amplio: la posibilidad de dar talleres, de tener un taller de impresión, y a la larga ver que más se puede hacer con eso. Pero ahorita estamos en el primer libro, y ya veremos que

sucede.

M: ¿Pero entonces si estás pensando en crear una editorial propia?

T: ¡Si! […] Se llamará armadillo ediciones.

M: ¿Y porque armadillo?.

T: La verdad porque nos gustó, y yá.

M: ¿Les gustó el armadillo?

T: No bueno, queríamos un poco más ligero, porque nuestro giro, o nuestra línea editorial es en parte querer hacer accesible no nada más en términos económicos, sino en el contenido del libro, y vamos a empezar utilizando elementos de la cultura popular mexicana, y empezamos haciendo bromas como "el chile ediciones", y nombres por el estilo y de allí nada más llegó de manera natural "armadillo". No te puedo decir porqué en México los mayas comían armadillo ¡no! Nada más sucedió.

M: [Ah] Ok, no es como en otras editoriales, que tienen un rollo muy armado sobre […]

T: Esta no, es más sencilla.

[Divagamos en comentarios sobre su proyecto de tesis]

T: Y aquí no tengo el libro, todavía lo tengo en la casa.

M: "En La casa"

T: Si todavía tengo una que otra cosita. Quiero traérmelos hasta el final, porque me dio por dibujar en las paredes, entonces todavía los necesito.

M: ¡Oye! ¿Pero en las paredes todavía puedes intervenir?

T: ¡Sip!

M: ¿ Te dijeron que si?

T: [Ña] Pues es venta. Total, la van a pintar.

M: ¿ La van a a pintar?

T: Es seguro, mínimo la resanan, pero por ejemplo, había una repisa que tenía allí como cincuenta años, no como cuarenta años ¿tú crees que donde estaba la repisa no lo van a pintar? Está toda llena de humedad y demás. Tienen que meterle, así son lo compradores de propiedades. Y ellos al menos la

quieren para oficina. Y al menos la pinten primero. Así que si pinto una pared o cinco, da igual.

M: [Híjole] Ésa casa es genial.

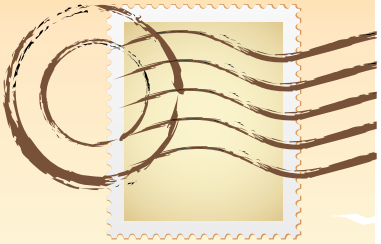
T: [Hay] Lo sé.

M: Digo no quiero dar en la llaga, perdón. Creo que esa casa es muy importante.

T: ¡Si! Tanto así que hasta un cuaderno le dediqué. De poquito en poquito, y mientras vas a avanzando vez más sobre ése lugar. Pero eso me pasa, no puedo alejarme de las propuestas personales. En la carrera todo el mundo decía, bueno no todo el mundo, varias personas decían que era muy egoísta, que qué quería decir yo, que siempre partía de cuestiones personales; y desde que decidí ser rebelde y acercarme al mundo de la ilustración, entre comillas porque soy bien ñoña, acercarme más al mundo de la ilustración, por lo menos a las conferencias que he ido, a los talleres, clases magistrales o seminarios y demás, casi todos, de no ser uno que tenía más cuestión social, todos dicen de alguna o de otra forma, que las cosas personales, las experiencias, son las que detonan proyectos, o por lo menos en su caso así ha sido, y que para sus personajes, por ejemplo la de hoy, que fue lo mejor que he visto en mi vida […] Este Sebastián decía que en sus personajes un poco están influenciados por su personalidad, porque le preguntaron cómo construía la psicología de sus animales, ¿si los has visto no?, él decía en parte que era él, y algunas otras actitudes eran de personas cercanas a él. Que siempre, se dibuja de alguna o de otra manera en sus dibujos, dibuja amigos suyos, su hija y a su papá […]

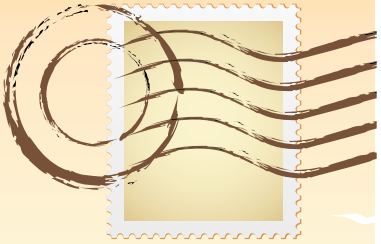
Anexo 2

Escritos entregados en las cajas con mecanismos tura a Areli Samanta Reséndiz Maldonado y María Teresa Orozco.



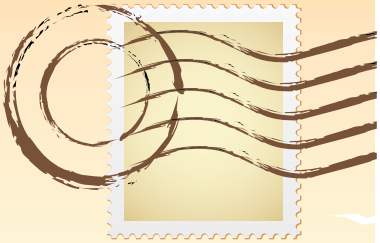
Querida (nombre de la entrevistada):

Gracias por aceptar este intercambio, por tu tiempo e interés.
Lo que encuentres en esta caja es totalmente manipulable, recortable e intercambiable. Los dos sobres, “soma” y “sêma” respectivamente, tienen numeraciones internas por las que te puedes guiar o no. Las instrucciones son sólo posibilidades, indicaciones incompletas, que tomarán rumbo desde lo primero que entiendas de ellos.
Adjunto cuadernillos, para que allí además de lo propuesto, anotes todo lo que se detone con los ejercicios con cualquier recurso (dibujo, recortes, palabras).



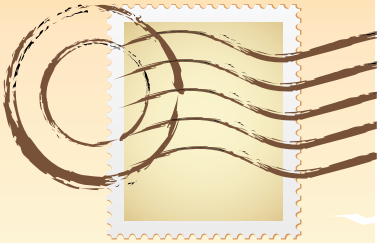
Sêma

1.- En el mapa de México señala los territorios más significativos, apunta en el cuaderno que experiencias te recuerdan.
2.- En el mapa de la Ciudad de México, señala los lugares que más frecuentas y anota en el cuaderno lo que actividades realizas (puedes dibujar, escribir pegar imágenes).
3.- En el mapa de tu barrio dibuja tu casa, y en sus alrededores que es lo que visitas frecuentemente.



Soma

1.- Hay unos ganchos que hay que vestir. ¿Cómo les harías si cada uno fuera un estadio de tu vida?
2.-En el muñeco de trapo adjunto, dibuja una persona.
3.-En una hoja del cuaderno adjunto, ¿podrías dibujarme un cordero?
4.- Dibújate dibujando.
5.- Reenvíame postal. Debes responder la pregunta escrita en ella. Puedes borrar todo, romperla, intervenirla de la manera que gustes.



6.- “Tengo una petaquita,

Para ir guardando,

Las penas y pesares,

Que estoy pasando.

Pero algún dia,

En base a este fragmento de canción, intervén el maletín de madera, indicando como sería tu propia petaquita: ¿qué lleva

México D.F. a 7 de enero de 2019

Por medio de la presente yo, Areli Samanta Reséndiz Maldonado otorgo mi permiso para el uso de fotografías, videos y audios sobre mi producción artística, para su reproducción en el proyecto de titulación "De Voz Presente. Una propuesta metodológica para develar el proceso creativo".

ATENTAMENTE.

_____ _____

Areli Samanta Reséndiz Maldonado Testigo

_____ _____

Testigo Testigo

México D.F. a 7 de enero de 2019

Por medio de la presente yo, María Teresa Orozco otorgo mi permiso para el uso de fotografías, videos y audios sobre mi producción artística, para su reproducción en el proyecto de titulación "De Voz Presente. Una propuesta metodológica para develar el proceso creativo".

ATENTAMENTE.

_____ _____

María Teresa Orozco Testigo

_____ _____

Testigo Testigo

Bibliografía

Arias Anglés, Enrique. (2000). *Historia Universal del Arte 9. Del Romanticismo al Modernismo.* España:EPASA.

Benites, Laura y Robles A. José (compiladores)(1993) *Percepción:Colores.*México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Charles Bouleau (2006) Tramas. *La geometría secreta de los pintores.* España: Akal.

Crary, Jonathan (2008) *Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XX.* México: CENDEAC.

Deleuze, Gilles (2002) *Francis Bacon. La lógica de la sensación.* España:Arena Libros.

Descartes, René. (2011). *Meditaciones Metafísicas.* Madrid, Editorial Gredos

Dietmar, Elger. *Dadaísmo.(*2004) Köln:Tachen.

Didi- Huberman, Georges (2007) *La Pintura Encarnada: seguido de La obra Maestra Desconocida, Honoré de Balzac.* España: PRE-TEXTOS.

Eisenman S., Crow T., Lukacher B., Nochlin L., Pohl F (2001) *Historia y critica del arte del siglo XIX.* España: Akal

Elger Dietmar (2004) *Dadaísmo*. Köln: Tachen.

Francina, Francis (1998) *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX.* España:

Foucault, Michel. (1999) *La arqueología del saber.* España: Siglo veintiuno editores.

Gallino Antonella, Prosserpio, Cristina (2005) *Los Siglos del arte. El siglo XV.* España: Grupo Editorial Modalori

Gombrich, E.H.(1997) *Historia del Arte.* China: Phaidón.

González Casanova, Miguel Ángel (2009) *Gramática del dibujo en 100 lecciones.* México: Ediciones Media Luna.

Grave Tirado, Crescenciano (2002).*Verdad y Belleza. Un ensayo sobre ontología y estética.* México: UNAM.

Guasch, Anna María (2009) *Arte último del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007.* España: Ediciones del Serval.

Guber Rosana (2015) *La etnografía. Método, Campo y reflexividad.* México: Siglo veintiuno editores.

Kuspit, Donald (2006) *Arte Digital y Videoarte. Transgrediendo los límites de la representación.* Madrid: Circulo de Bellas Artes.

Marchán Fiz, Simón (1986) *Del arte objetual al arte del concepto. Epilogo sobre la sensibilidad posmoderna.* Madrid: Akal.

Osborne, Harold (2001) *Arte del siglo XX.* España: Editorial Complutense.

Popper, Frank (1989) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy.* Madrid: Akal.

Price, Sally. (1989) *Arte primitivo en tierra civilizada.* Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Ranciero, Luis (2007) *Leonardo Da Vinci.* Barcelona: Ediciones Folio.

Ruhrberg Karl (2005) *Arte del siglo XX.* India: Tachen.

Rewald, John (1982) *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin.* España: Alianza Editorial.

Solana, Guillermo (1997) *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica del arte (1867-1895).* España: Ediciones Siruela.

Stangos Nikos (2004) *Conceptos de Arte Moderno.* Madrid: Alianza Editorial.

Warr Tracey, Jones Amelia.(2006) *El cuerpo del artista*. España: Phaidón

Zavala Zapata, Iris M. *Bajtín y sus apócrifos,* Barcelona, Antropos, 1996.