



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Nóstos Algos

T E S I S

Para obtener el título de:

Licenciatura en Artes Visuales

Presenta:

Melissa Gabriela Hernández Segura

Directora de Tesis:

Maestra Karina Erika Rojas Calderón

México, CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi abuelita Carmelita y a mi abuelita Mary; por la ternura, la
dulzura y el calorcito de sus manos*

*A mi mamá, Judith, y a mi papá, Miguel; por los desayunos llenos de
besos, las aguas de limón a mitad de la madrugada y por darle forma
a mi corazón*

*A Miguelito y Danielita, mis hermanos; por las risas de oro, los días
de reyes que siempre tendremos, y por la complicidad inquebrantable
ante la vida*

Agradecimientos

A mi familia, por enseñarme a ser jardín.

A mi mamá, Judith, por ser sonrisa, refugio y amor; a mi papá, por ser sentimiento, calor y protección; a ambos por enseñarme a vivir con amor. A mis abuelitas que siempre llevaré en mi corazón, mi Carmelita, mi *Amor eterno*, y mi *María bonita*. A mis hermanos, Miguel y Dani, por ser el verano y el espejo de lo que soy. A Tobías y a Leilita, por llenar la casa de alegría. A todos ellos, por su infinita paciencia al contarles mil veces el mismo problema, y mil veces aconsejarme con amor.

A la maestra Karina Rojas, por su paciencia, excelencia, y dedicación a sus clases, sin las cuales la escuela me hubiera resultado imposible. A Juan Naranjo, maestro y amigo, por sus clases en las que aprendí a dibujar y por motivarme a dar siempre lo mejor de mí. A Ulises Verde, por todo su apoyo, por la oportunidad de ser docente, y por todo lo que he aprendido enseñando. A la FAD y a las maestras Nicté-Ha, Josset y Noemí; por su atención y retroalimentación a este proyecto.

A mi tía Zoilita, Wichito, Jessy, Jacobito, Issac y Abraham; por todas las risas, el cariño, las anécdotas divertidas y, sobre todo, el amor. A mi tía Lupita, Gena, Alfonso, Genaro, Claudia e Itzel; por todo el apoyo incondicional en mi crecer, por su cariño y su infinita ternura; y a Beñém, por las pláticas secretas, de lágrimas y risas con las que crecimos juntas.

A Michelle, por compartirnos vida, por los consejos directos y entre risas; por ser mi mejor amiga desde que somos niñas. A Alicia, por todo su apoyo y su corazón de oro, por su amistad y escucha, y por ver juntas las chicas Gilmore. A Itchita, por la dulzura de su ser y por cantar *Please don't gooo* conmigo en las clases de dibujo. A Daniel, por todos los "no manches Meli", los consejos, los abrazos, las risas y la incondicionalidad. A Israel, por su cariño, las partidas de ajedrez y las pláticas existenciales feat Los ángeles azules; y a Charlie por los Jueves de Nutrisa, y por siempre hacerme reír. A todxs mis compañerxs de la facultad que marcaron mi paso por la misma y de quienes aprendí demasiado. A mis amigas Shari, Anita, Marisol,

Peque, Mariana, Allison y Ana por ser tan increíbles; y a Brenda quien me regaló mis primeras acuarelas de la prepa y a quien llevo siempre en el corazón.

Y finalmente, gracias a todas las oportunidades que me ha otorgado la vida, y a todas las personas que han formado parte de ella, y de quienes he aprendido algo, de una u otra manera. Gracias a mí, por estar aquí.

...y seguí cantando.

Índice

Introducción

Capítulo 1. La nostalgia. Una aproximación histórica del concepto nostalgia

1.1 El origen de la nostalgia y el temperamento melancólico

1.1.1 La nostalgia

1.1.2 El temperamento melancólico

1.2 La ficción y la metáfora como formas de afrontar la nostalgia

1.2.1 La ficción

1.2.2 La metáfora

1.3 Referencias visuales y literarias en torno a la nostalgia

1.3.1 Referencias de la literatura

1.3.2 Referencias visuales

Capítulo 2 El objeto como concepto. Una aproximación a los conceptos que construyen reflexiones sobre la nostalgia

2.1 El objeto como extensión del cuerpo

2.2 La memoria y la imaginación

2.2.1. El vacío como elemento compositivo en el dibujo y su detonante en la imaginación

2.3 La marca

2.3.1 El dibujo y su lenguaje gráfico como marca

2.4 La huella

2.4.1 El autorretrato como huella

Capítulo 3 *Nóstos Algos*. Producción visual en torno a la nostalgia

3.1 Propuesta 1. *El cuerpo de una golondrina*

3.1.1. La Nostalgia como despedida, la substancia y el recuerdo articuladas a partir del objeto

3.1.2 *El cuerpo de una golondrina*

3.1.3 Propuesta visual

3.2 Propuesta 2. *Ítaca*

3.2.1 La Nostalgia como búsqueda incesante del hogar y el objeto como pilar de la identidad propia

3.2.2. *Ítaca*

3.2.3 Propuesta visual

3.3 Propuesta 3 *¿Quién soy cuando no estoy?*

3.3.1 La nostalgia como enfermedad y su punto de inflexión en el cuerpo

3.3.2 *¿Quién soy cuando no estoy?*

3.3.3 Propuesta visual

3.4 Reflexiones finales

Conclusiones

Fuentes de consulta

Introducción

Nóstos Algos es un proyecto que se origina en la necesidad de otorgarle un cuerpo a la nostalgia para dialogar con ella. Esta corporeización parte del reconocimiento que se le otorga a diferentes objetos cuya historia tiene una relación intrínseca con la vida privada de la artista, así como, en la presentación de una serie de autorretratos contruidos a partir del dibujo, enfatizando la connotación simbólica de la relación entre la línea y el vacío.

El objetivo principal de la producción es generar una reconciliación con la nostalgia desde una perspectiva simbólica a través del objeto y de la representación, entendiéndola como una emoción, cuya salida no conduzca únicamente hacia un panorama negativo, sino hacia narrativas que posibiliten un mejor conocimiento de nosotros mismos y nuestro pasado, acercándolo al presente para resignificarlo.

El proyecto, también busca empatizar con en el espectador, en donde pueda reconocer su propia historia en las piezas, e identificarse con ellas, iniciando un diálogo silencioso con las narrativas presentadas.

Las piezas buscan ahondar en la nostalgia diferentes perspectivas, para generar un diálogo que permita esta reconciliación; ahora bien, el concepto de nostalgia puede ser muy amplio y direccionarse hacia diferentes puntos, para concretarlo en la investigación y posteriormente en las piezas que consolidan la producción de este proyecto, se consideró necesario abordarlo en tres capítulos:

En el primer capítulo, en donde se aborda el origen histórico de la nostalgia, así como, las referencias históricas y artísticas que se consideraron para el proyecto y que construyen sus bases y nos ofrece un punto de partida desde el cual situarnos frente a la propuesta artística *Nóstos Algos*.

En el segundo capítulo, se ahonda en la parte discursiva que construye a las piezas, abordando conceptos como memoria, vacío, huella, y marca desde una perspectiva dibujística y filosófica, así como, su relación con el dibujo y la nostalgia y como forman parte de las piezas que conforman la producción visual.

Y finalmente en el tercer y último capítulo, se contiene la propuesta visual del proyecto a través de tres series distintas: *Ítaca*, la primera serie, cuyo medio de producción es el arte objeto, tiene como objetivo el reconocimiento a partir de la nostalgia de objetos personales de la artista, y donde el valor emocional los plantea como pilares simbólicos de su vida y de su identidad.

La segunda serie *El cuerpo de una golondrina*, en donde el arte objeto y el dibujo confluyen a través de un objeto común: la servilleta, en donde la huella se comprende como el indicio de un acontecimiento significativo, y que busca detonar narrativas imaginarias en el espectador dialogando con sus propios recuerdos.

Y la tercer serie, *¿Quién soy cuando no estoy?* Consta de una serie de autorretratos, trabajados desde el dibujo en donde la línea y el vacío, manifiestan el estado anímico de la artista, abordando la nostalgia como enfermedad y su punto de inflexión máximo en el cuerpo.

Así se pretende que la investigación sea útil para el lector interesado en la creación de propuestas visuales que resignifiquen el concepto de memoria desde la nostalgia, el proyecto busca generar un diálogo silencioso entre las tres series, que conduzcan al espectador hacia su propia historia, reconciliándolo con su pasado e identificando la nostalgia como un estado de dulzura que puede aportarnos conocimiento acerca de nosotros y nuestra historia.

Capítulo 1

La nostalgia.

Una aproximación histórica al concepto de la nostalgia.

1.1 El origen de la nostalgia y el temperamento melancólico

En el presente apartado desarrollaremos el concepto de la nostalgia abordado como estado anímico y el impacto que tiene en la construcción de una identidad; también se desarrollara el concepto desde su condición histórica a través de la conexión que posee con el temperamento melancólico y sus características.

1.1.1 La Nostalgia

La palabra nostalgia tiene sus raíces etimológicas en las palabras de origen grecolatino *Nóstos* (regreso) y *Algos* (dolor), y refiere a una emoción de añoranza nacida de las partidas y las ausencias; una emoción que desde mi pensamiento es articulada desde la memoria y detonada a través del recuerdo, es una emoción que se nutre del pasado y que obedece al anhelo de reencontrarlo, rescatarlo o revivirlo.

Dentro de este estado anímico la persona que la padece tiende a la introspección y a un estado reflexivo abordado desde el abatimiento, que puede derivar en la abstracción absoluta, sin embargo, al ser una emoción nacida de la añoranza, es tan amarga como dulce y está conformada en gran medida por la ternura; es un dolor suave provocado por la ausencia de lo amado o, en todo caso, del amor y su calidez, así como del reconocimiento que construye en nuestra identidad; finalmente lo que añoramos es lo que fuimos en cierto contexto, es decir, añoramos una parte de nuestra persona que ya no encontramos y que probablemente no volverá, y en ello radica precisamente el sufrimiento que conlleva en si la nostalgia; la posibilidad de que aquello que amamos jamás retorne, el miedo a lo irrepetible y la constante frustración de anhelar algo que sabemos extinto; porque como suele decirse, nada vuelve aunque regrese. La nostalgia se construye de ausencias y de vacíos, es hija de las horas muertas pues ocupa la mente cuando esta se encuentra en estado de

ocio o de reposo, y nos entrega a nuestra persona enfrentándose a una transformación y a un proceso catártico que parece desarrollarse en el medio de un limbo, que le sigue siempre a la muerte, ya sea literal o metafórica.

La muerte deriva siempre en nostalgia, es parte de su legado, nos vuelve conscientes de la forma en que repercute en nosotros la ausencia de la vida. La nostalgia se presenta como un telar que va hilándose conforme el pasar de los días, es parte de su dulzura sutil y constante; encuentra las formas más agudas de manifestarse dentro de los más pequeños detalles, y ese es el peligro de la nostalgia, pues existe dentro de una atmósfera que puede detonarse en cualquier instante, el aroma de una prenda puede remitirnos de manera fuerte e inmediata a un día particular de nuestras vidas, el color del cielo puede desencadenar en nosotros un cataclismo emocional, una pequeña nota en un cuaderno de años puede hacernos llorar, el sabor de la comida puede hacernos viajar en el espaciotiempo. En realidad, la forma en que este tipo de detonantes pueden afectarnos es inmensa; nuestra sensibilidad se dispara y nos supera pues impera en ella la vida, convirtiéndonos en viajeros eternos y constantes de nuestra propia existencia, deambulando de forma a veces sorpresiva por nuestras experiencias; el mundo es un detonante emocional profundo y basta con que nuestro subconsciente atrape algo del exterior para empezar a sentirnos vacíos.

Aun así, la nostalgia, es la evidencia misma de la vida que nos vuelve conscientes de la muerte como un fenómeno por el cual transitan nuestras acciones; es la evidencia de la felicidad y la alegría pues la añoranza parte siempre del amor. Cual espejo que devuelve nuestro reflejo, la nostalgia nos muestra puntos clave en nuestra existencia, aquello que nos importa, que nos ha cambiado y que ha configurado lo que somos.

En la antigua Grecia podemos encontrar una de las expresiones más memorables de tal emoción en uno de los grandes clásicos de todos los tiempos, poema épico homérico: *La Odisea*. En ella el concepto de nostalgia va ceñido al de transición, es decir, al viaje; Ulises, héroe protagonista de la historia, deposita el sentido de su existencia, durante los veinte años que pasa fuera de su hogar, en el sueño de

regresar; es decir, su vida se ve direccionada por el anhelo de volver; de esta forma su ser es motivado por una ausencia, sin embargo, Ulises no permite al dolor corromper su espíritu y abraza la nostalgia como un carburante para fortalecer su voluntad; Ulises no desiste, se sobrepone a la angustia que genera la incertidumbre, a la desesperación del recuerdo, a la tortura de las ausencias y nos enseña sobre paciencia y valor.

Es curioso que un personaje articulado desde la nostalgia demuestre entereza con tal fuerza, con ello pone en evidencia las diversas formas en que este sentimiento puede manifestarse

1.1.2 Temperamento Melancólico

La nostalgia parte, como ya mencionamos, de un sentimiento de añoranza desencadenado en sufrimiento, que en su desarrollo histórico ha sido contemplado, junto con la depresión, la ansiedad y la locura, como uno de los diversos síntomas de la *melancolía*, partiendo desde el punto de vista medieval, que es un estado de profundo letargo, en donde la tristeza impera por sobre las demás emociones y envuelve en absoluto al ser que lo padece consumiéndolo.

Desde la Grecia Antigua y hasta la Edad Media, se desarrolló una doctrina que obedecía a cuatro formas esenciales que dictaminaban las diferentes manifestaciones corporales y temperamentales de los seres humanos.

La teoría de los cuatro humores buscaba otorgar una explicación de carácter médico, mediante un análisis geográfico, estacional y fisiológico de los seres humanos, a partir del cuerpo y sus fluidos vitales catalogaba a cada individuo dentro de un esquema bajo el cual se regían las posibles enfermedades que este podía padecer a lo largo de su vida, la tendencia anímica de su personalidad, este esquema estaba basado en el fluido o humor que poseyera en mayor medida dentro de su cuerpo cada persona; la flema, la sangre, la bilis amarilla y la bilis negra constituían los cuatro humores que daban origen a los cuatro temperamentos: Flemático, Sanguíneo, Colérico y Melancólico.

Cada humor tenía otorgadas características específicas, correspondía a una estación del año y a una edad del ser humano específicas; la sangre correspondía a la primavera y la niñez, la bilis amarilla al verano y la juventud, la bilis negra al otoño y a la edad madura y la flema al invierno y la vejez. De igual forma cada humor residía en dos órganos corporales específicos, de la bilis negra correspondiente al temperamento melancólico, se sabe que residía en el hígado, que su medio de salida era a través de los ojos, que sus cualidades eran frías y secas; las personas que poseían este temperamento tendían al aislamiento, a ser poco irascibles, tristes, muy enfermizos, abstraerse y tender a un estado de somnolencia y pesadez constante, aunque son descritos como personas ordenadas en sus costumbres; su fisionomía correspondía a la delgadez, tez morena, cabello y ojos negros; de igual forma llegó a considerarse a la calvicie y el tartamudeo como rasgos afines a este temperamento. ¹

Durante la edad media, la *melancolía* fue considerada una enfermedad corporal con repercusiones derivadas en alteraciones mentales que incluían el miedo, la ansiedad, nostalgia, misantropía y la depresión llevados al extremo de la locura.

Aunque cada individuo poseía dentro de si todos los humores, tenía uno siempre en mayor cantidad que dictaminaba su carácter, su salud y sus enfermedades. De acuerdo a la temporada del año, la región geográfica y la fisionomía de la persona era probable que padeciera ciertas alteraciones corporales, emocionales y mentales que podían ser curadas, prevenidas o predichas de acuerdo al temperamento que poseyera. En el caso de la bilis negra, al entrar en contacto con los demás humores podía producir combinaciones temperamentales que se describen de la siguiente forma:

Si la bilis negra que causa la melancolía se mezclare con sangre, aparecerá unida a alegría y risa y no acompañada de tristeza intensa; más si se mezclare con bilis amarilla sus síntomas serán agitación, violencia y obsesiones, y será como el furor. Y si fuere bilis negra pura, entonces habrá máxima cavilación y menos agitación y

¹ Klibansky Raymond, Panofsky, Saxl, Saturno y la Melancolía, Alianza, Madrid, 1991, pág 78

*furor, salvo que el paciente sea provocado y riña, o alimente un odio que no puede olvidar.*²

1.2 La ficción y la metáfora como formas de afrontar la nostalgia

A continuación, analizaremos la forma en que se relacionan la ficción y la metáfora con la nostalgia desde la percepción cotidiana del ser humano, así como los detonantes que provocan dicha relación y la forma en que los comprendemos. De igual forma daremos un seguimiento histórico breve a ambos conceptos y ejemplificaremos con ello la relación mencionada.

1.2.1 La ficción

La realidad es extraordinaria pero constantemente abrumadora, nos sitúa frente a situaciones que nos generan tanta alegría como sufrimiento, y en medio de las vertiginosas transiciones de las que somos parte, es difícil definirnos, saber quiénes somos y lo que queremos. Es posible que un evento sucedido hace años repercuta en nuestra memoria de forma inesperada, y muchas veces, comprendemos las cosas que nos suceden hasta pasado cierto tiempo; aun así, la vida prosigue, y continuar sería insoportable de no ser por aquel resquicio de la mente reservado a la imaginación.

Dentro de aquel ajetreo de circunstancias que conforman la vida; la ficción es un consuelo y una cama blanda para dormir la angustia. Nacida del conflicto con la realidad, la imaginación otorga calma y salida a las circunstancias adversas, mientras que la ficción puede ayudarnos a sobreponernos y afrontarlas.

La ficción es una encarnación de la nostalgia, pues le da cuerpo a los sueños y a la añoranza; si nos remontamos a las teorías sobre el origen de las criaturas fantásticas podemos encontrar un hilo de tristeza ligado al destierro, por ejemplo, aquella que nos remite al Arca de Noé; el siguiente poema de José Emilio Pacheco lo expresa perfectamente:

Hablamos de animales muy presentes

² Avicena, *Liber Canonis*, Venecia 1555, Vol. XIX, pág 493.

Que según todas las mitologías
Sobrevivieron al diluvio
No obstante, hubo quizás una segunda arca.
Se perdió entre la tempestad más terrible del mundo
Y atracó en una orilla fuera de todo
Gracias a ella perdura
Otros seres que sólo podemos ver
En sueños y pesadillas
Y ahora están aquí convertidos en arte
En los dibujos de Toledo y los textos de Borges³

Esta segunda arca, su errante destino, han provocado que estas criaturas existan sin una morada, sin un descanso y sin una patria, y nosotros hemos podido percibir las bajo la mirada nostálgica de las cosas que nunca llegan a suceder, como aquel unicornio de Chas Addams que mira partir el arca y llegar el diluvio tristemente desde su abandono. Allá a donde fueron las mitologías se fue, intrínsecamente, un fragmento de nuestra condición humana, aquel pedazo errante que forma parte de nosotros y que le pertenece, irremediablemente, a aquella arca.

Como animales sobrevivientes a tal corte a veces tenemos dolores fantasma, por ejemplo, extrañar sin saber qué se extraña o aburrirnos de nuestra condición, pues éramos en todos los seres.

De tal forma que, lo fantástico pertenece a otra tierra, muy real, pero después de todo *otra tierra*, y podría conectarse con lo divino, pero de alguna forma hemos establecido un vínculo con lo fantástico que dialoga con nuestra existencia en dimensiones iguales, y de esa forma este diálogo tan cercano y; a mi parecer,

³ Pacheco, José Emilio, *Prólogo Zoología Fantástica*, Galería Arvil, México, 2013, p.9

creado bajo las mismas condiciones de existencia ha posibilitado el consuelo que encontramos en él.

El nacimiento de lo fantástico es generado por el choque entre nuestras limitaciones perceptivas e intelectuales, ante nuestra necesidad de comprender el entorno en que vivimos. Las raíces del mismo se encuentran en el pensamiento mágico religioso que se desenvuelve durante el paleolítico y el neolítico, en donde éste no solo era una manifestación de lo espiritual en el ser humano, sino un mecanismo de supervivencia necesario para la subsistencia de la especie; el ser humano creía en lo invisible más que en lo visible, lo que determinaba el comportamiento y la toma de decisiones de una sociedad se regía por el conocimiento del mago o chamán de cada clan.⁴

Los fenómenos naturales y las condiciones ambientales, bajo las cuales se desarrollaba la vida de estas sociedades escapaban, en ese entonces, al entendimiento meramente racional del ser humano, por lo que otorgó un carácter mágico a su relación con ellos; de la flora, la fauna y la geografía nacieron las primeras mitologías, y estaban contempladas en un inicio como formas puntuales de conocimiento. Lo fantástico surge así, como una forma de comprender el mundo en donde el linde entre lo real y lo imaginario no implicaba lo falso, era sencillo y natural transitar entre ambas dimensiones, sin separar una de la otra, como dos puntas de un mismo lazo, dos caras de la misma moneda, de igual forma lo racional con lo intuitivo no estaba confrontado sino profundamente fusionado, como lo sugiere el siguiente texto:

El hombre común del renacimiento no tuvo ciencia, tuvo fe en Dios y miedo al diablo; no fue el animal racional del que suele hablarse sino un alma imaginativa; no pudo comprender aun su lugar dentro de la naturaleza; su defensa estuvo en lo supernatural; supersticioso, de pensamiento místico, santo, milagroso, mágico, no dependía de brújulas ni compases, sino que las fantasías le llevaban de extremo a extremo del mar. Lo heroico le entusiasmaba. Hacía la geografía y la

⁴ Hausser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Punto Omega, España, 1980.

historia con imágenes de colores. América le parecía vestida de oro, plata y perlas: en sus bosques perfumados de canela habitaban gigantes y amazonas: en el mar, sirenas. Allá estaban las que se creyeron fábulas de poetas griegos y latinos: la Antilla, el Brasil; Colón iba tras las ciudades de mármol de Marco Polo, la tierra del gran Khan, las perlas de Ofir y templos de Salomón. Los conquistadores y colonizadores eran como Amadis de Gaula. En los mapas había monstruos y todo era fabuloso: Vespucci hablaba de gigantes; Sebastián Cabot, hombres con patas de avestruz; en Venezuela, Ehínger descubrió las amazonas, Nicolás de Federman, la nación de los pigmeos. Fletcher, el compañero de Drake, describió gigantes en la Patagonia y Walter Raleigh hablaba de El Dorado. Ingleses, españoles, portugueses, italianos y alemanes se lanzaron en busca de todas esas cosas.⁵

Como podemos observar, la ficción fue también una motivación hacia la búsqueda de nuevas fuentes de conocimiento, el ser humano volcó su alma en ambiciones, abusos, segregaciones sociales y crueldad, se dejó enfermar para justificar sus búsquedas; la ficción puede también desembocar en lo obsesivo, pero es cierto que guarda la verdad de las cosas.

Es un elemento de supervivencia tan necesario y vital para el ser humano como el aire y el agua, un salvavidas invisible y, si se le busca desde lo humilde, una mano dulce y un refugio intocable al mal tiempo, capaz de reconciliarnos con la soledad y el miedo; es una forma de escapar y de mantenernos a salvo, de sobrevivirnos.

1.2.2 La metáfora

En esto decir aquello, la metáfora es la figura retórica que desplaza el significado entre dos términos con fines estéticos; parte de un proceso donde se construye una

⁵ Jarmy Chapa, Martha, *La expansión española hacia América y el Océano Pacífico*, Fontamara, México, 1995. P. 21

idea por medio de otra. Hacemos uso de este recurso de forma tan constante, que muchas veces se vuelve imperceptible, hemos adoptado la metáfora como un elemento cotidiano en la construcción de nuestro lenguaje y como un elemento de expresión estructurado a partir de la vivencia personal y, puntualmente, de los objetos; tal como menciona el siguiente texto:

...la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no sólo el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.⁶

La metáfora forma una parte vital dentro de nuestros procesos de observación y aprendizaje, da cohesión y estructura la realidad a través de nuestra percepción; primero a partir del objeto, pues estrecha aún más el vínculo entre concepto y objeto ya que los dibuja bajo el mismo plano y genera a raíz de ellos, otra realidad que, aunque guarda dentro de sí algo fantástico, nos familiariza con ellos de forma más natural e, irónicamente, realista, pues proyecta en nuestro pensamiento una imagen mental que existe únicamente basada en el imaginario que poseamos como individuos.

La metáfora nos brinda un acercamiento mayor al concepto referido, provoca una relación con él a través de la experiencia propia, es decir, se apoya en nuestro conocimiento previo, nuestra estructura de pensamiento y manejo de lenguaje para estrechar el vínculo entre los significados remitidos; todo esto genera un proceso de identificación y apropiación del concepto a partir de la metáfora.

El sentido de reconocimiento, identidad y apropiación de la metáfora otorga un espacio en blanco dentro del individuo, que puede llenar en total libertad; nos referimos con ello a la imagen mental que se crea basada en el concepto remitido; esta imagen, que pertenece a lo oculto, detona también el carácter de lo imaginativo en el individuo derivando así en la interpretación.⁷

⁶ Lakoff, George, Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, 2da edición, Madrid, 2015, p. 39.

⁷ Ibidem

La metáfora parte de lo simbólico, pues es el puente que hila los dos conceptos y que genera los significados, el símbolo otorga un carácter especial al objeto y le imprime una personalidad, por ejemplo, la figura de la Golondrina, el ave migratoria alusiva a las despedidas, cuyo significado parte de una característica conductual particular del animal que tiene que ver con procesos biológicos, pero que se asocia con la tristeza y las despedidas por parte del humano pues se reconoce en ellas de forma simbólica.

El símbolo implica una dimensión conceptual mucho más grande que la del significado inherente de las cosas, el símbolo remite a otra realidad y a diversas interpretaciones; Ernst Cassirer menciona que el ser humano no es un animal racional sino simbólico y, bajo este precepto, la mayor parte de las conexiones significativas que realiza con su entorno se dan de forma simbólica, es decir, lo que no significa algo para el individuo, difícilmente ocupa un lugar dentro de su visión del mundo.

La metáfora surge de lo significativo y de lo perceptivo, pues mucho de lo que conlleva es hablar de cómo se *sienten* las cosas, más allá del significado lógico de las mismas; es decir, si decimos *Su cabello era como el mar*, hablamos desde la percepción sensorial que poseemos del mar aterrizándola en el objeto directo referenciado: el cabello.

A partir de los sentidos se refuerza aún más el vínculo surgido entre el concepto y el sujeto, pues traslada al individuo a aquello que ha visto, sentido, tocado, etc., y de alguna forma, trae de vuelta la experiencia y la sensación de la misma; a través de lo sensorial la metáfora toma cuerpo, pues la misma nace de la observación; retomemos la figura de la golondrina, es un ave que ha sido referenciada en la poesía, la pintura, y más importante, en nuestro cotidiano; el cariño que se ha forjado en torno a estas aves ha nacido de la observación, al verlas partir y al recibirlas, al observarlas anidar, cantar y volar mientras florece la tierra, y verlas partir de nuevo con el cambio de las estaciones, extrañarlas, sentarse a meditar sobre ello; todo eso ha construido el imaginario que ahora poseemos de estas aves y que se ha convertido en un arquetipo de la nostalgia y las despedidas.

Gracias a las metáforas podemos decir las cosas sin mencionarlas, y esto queda en la parte *oculta* de la misma, es esa parte oculta y que no se menciona, la más importante, porque es en esa brecha en donde hay un espacio abierto para la imaginación y la experiencia, para la apropiación y la nostalgia. La metáfora posibilita el expresarnos y echar el dolor fuera, sin explicitarlo, lo explícito es áspero y crudo, la metáfora es sutil y suave, pero más potente, pues encierra al símbolo, y nos refiere a lo que importa de un concepto, no nos habla de su significado literal o figurado sino de lo que, de hecho, *es para nosotros*; entendiendo este fenómeno como un evento subjetivo que genera relaciones de pensamiento diversas de acuerdo al individuo que lo experimente; esto de alguna forma nos traslada, de forma irónica, como se mencionaba anteriormente, a una lectura más transparente y más cercana de las cosas, nos hace entenderlas mejor y de igual forma afrontarlas. La metáfora es una posible manifestación para todo aquello que nos genere un nudo en la garganta, bueno o malo, es posible externarlo de esa forma sin herir(nos), pues podemos quedar ocultos también, y es una forma de hablar desde lo particular sobre lo universal.

Dentro de nuestro cotidiano, la realidad es una metáfora constante del pasado, pues está llena de reminiscencias, y porque bajo nuestra condición humana estructuramos nuestra vida por medio de un criterio de temporalidad cronológica, los conceptos *ayer, hoy, mañana*, son breves exhalaciones del *pasado, presente y futuro* de nuestra existencia, de esta forma vamos dándole sentido a lo que nos sucede y tomamos decisiones basados en cosas que no *estamos viviendo*.

Nuestro presente se ve articulado por esos dos brazos que corresponden a lo que ya sucedió y a lo que aún no sucede; nuestro día a día existe condicionado bajo estas dos temporalidades que coexisten en un abrazo. Debido a ello, encontramos significados ocultos en todas partes y cualquier cosa puede ser una reminiscencia, los recuerdos existen encerrados en una caja de fósforos, unas llaves, y cualquier tipo de objeto banal, la belleza se ha encerrado en lo minúsculo, en lo no trascendental y lo hemos capturado por medio de las metáforas.

El peligro de las metáforas es que pueden conducirnos a una idealización, corremos el riesgo de idolatrar y de obsesionarnos, al igual que con las ficciones, es posible que alteremos cierto sentir, amplificando el impacto que tiene en nosotros; pero si tenemos cuidado y evitamos el letargo, la metáfora puede ofrecernos un diálogo tranquilo con la nostalgia, pues es capaz de suavizar el recuerdo y su impacto en nuestro presente, genera una especie de tregua bajo la cual es posible hablar del mismo y abrazarlo; así al partir de lo sensorial, detona en nosotros el vínculo con la experiencia y el símbolo, pero lo hace desde lo oculto, ofreciéndonos un terreno tranquilo para el desahogo y la reconciliación con aquello que extrañamos.

Finalmente, la metáfora y las ficciones permiten resignificar la realidad a la que nos afrontamos, ambos conceptos permiten subsanar la tristeza que impregna el sentir nostálgico y nos ayudan a percibir nuestras experiencias de un modo distinto, las ficciones y las metáforas nos permiten combatir con dulzura los estragos que las despedidas, duelos y heridas puedan provocarnos, y estar abiertos a otras posibilidades frente a realidades complicadas.

1.3 Reflexiones visuales y literarias en torno a la nostalgia

1.3.1 Referencias de la literatura

El proyecto se compone de metáforas visuales y referencias arquetípicas, muchas de las cuales tienen su origen en diversos personajes de la literatura; la psicología de los mismos repercute de forma directa en la producción, pues forma parte del proceso de reconocimiento e identidad que buscan definir las piezas.

Estas referencias deben comprenderse como puntos de partida que motivaron la creación de la investigación y de las piezas, más no como elementos sólidos que se encuentren dentro de ellas de forma concreta en el resultado final; cada uno de los arquetipos y de los personajes mencionados en este apartado funcionan como referencias paralelas al desarrollo conceptual de las series.

Uno de los principales personajes sobre los que versa la producción es el de Susana San Juan, figura central de *Pedro Páramo*, novela escrita por Juan Rulfo; Susana,

personaje femenino que constituye el hilo estructural de la novela, y que encarna el sentimiento de la nostalgia llevada al extremo de la locura y la enfermedad; se encuentra presente en toda la obra de Rulfo a través de su ausencia, su tránsito punzante, a través de la memoria de los personajes, la evoca de una forma casi sagrada. La pureza y devoción con que Pedro recuerda se confronta con una Susana cargada de ira, desesperación y dolor.

Susana es la encarnación de los deseos frustrados y el odio que esto genera, la ansiedad llevada al extremo a través del sufrimiento corporal; el personaje se transforma en una evocación, una plegaria y un suspiro, es el dolor vuelto silencio y la memoria lastimada. Es precisamente ese sentir del personaje lo que busca expresarse mediante la producción de la última serie, que consta de una serie de autorretratos elaborados mediante el dibujo; con ello el personaje de Susana construye un referente directo dentro de la producción visual que pertenece a la tercer serie del proyecto, en donde, no a modo de proyección personal través del autorretrato, sino como referente, funge como un personaje que encarna el concepto de la nostalgia llevada al punto de la enfermedad con el que me interesa trabajar.

El arquetipo de personaje femenino cuya vida se construye desde la nostalgia, puede encontrarse encarnado en diferentes personajes en la historia de la literatura, como lo son Ofelia en *Hamlet* de Shakespeare, Rebeca en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o Catherine Earnshaw en *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë; todas estas mujeres llevan la nostalgia al punto de inflexión en que se encuentra con la enfermedad, generándoles padecimientos físicos y mentales que derivan en una locura en que desasocian su propia identidad. Esta disociación de la identidad y la personalidad dentro de sus personajes es lo que me interesa trabajar en el proyecto de autorretrato, no abordando puntualmente cada una de sus historias o de sus personajes, sino esta característica disociativa generada desde la nostalgia.

Otro de los personajes que evocan el concepto de la nostalgia, pero desde otra perspectiva y que es una referencia protagónica del proyecto es Ulises de *La Odisea*

de Homero; el viajero eterno cuyo anhelo por retornar a Ítaca, convierta la nostalgia en fuerza para mantener viva su voluntad. Este sentimiento de esperanza, y lo que Ítaca representa para el personaje, es lo que se busca abordar dentro de la producción, así como, la relación de Ulises con el mar y con el concepto de *viaje* entendido como *Odisea*; pues finalmente es el viaje y no el destino lo que se glorifica; son esos veinte años de travesía los que constituyen la vida de Ulises y forjan su carácter. La construcción en la identidad del personaje se da, como mencionamos anteriormente, a través de ausencias, por medio del vacío emocional provocado por la añoranza de lo que ama. Es la ausencia lo que motiva al personaje, el vacío. La nostalgia es en Ulises el punto clave del éxito en su retorno.

1.3.2 Referencias visuales

El proyecto que está compuesto por una serie de autorretratos trabajados desde el dibujo tiene sus principales referentes visuales en la obra de dos artistas: Edward Hopper y Egon Schiele.

El trabajo de ambos gira en torno al estado introspectivo del ser humano; a través del cuerpo en Schiele, y a través del espacio en Hopper. Ambos buscan por medio de sus representaciones mostrar la psicología de sus personajes y reconocerse en ellas.

En los interiores de Hopper se enfatiza un estado de letargo, soledad y abatimiento, convirtiendo lo público en privado y viceversa; algo que el sociólogo norteamericano Richard Sennett llama *paradoja del aislamiento visible*⁸, en donde nos muestra a sus personajes como maniquíes de un escaparate, como parte de una escenografía ordenada cuidadosamente en donde imperan los espacios cerrados y vacuos. El tratamiento del espacio en el trabajo de Hopper, y su relación con los personajes que lo habitan, vuelve sus pinturas sumamente atmosféricas. La creación de un ambiente quieto, distante y encerrado, acentúan la sensación de soledad y de hastío como se menciona a continuación:

⁸ Kranzfelder, Ivo, *Edward Hopper*, Taschen, 2002, Italia, p. 159

La influencia de las relaciones humanas que Hopper atribuye a la ciudad no es precisamente positiva. La escena, por muy conocida y usual que sea, resulta agobiante. Se representa en ella el hastío, el aburrimiento.⁹

Las relaciones humanas entre los personajes que habitan los interiores de Hopper jamás dialogan entre sí, se desenvuelven dentro de su propio ensimismamiento y parecen replicar el interior cerrado y el vacío en el que se encuentran. Las poses corporales de reposo y quietud, imitan los objetos del interior y acentúan la atmosfera pausada y silenciosa; parece existir todo el tiempo una barrera invisible entre el espectador y lo personajes, así como entre la convivencia de los mismos dentro del cuadro, como si se encontraran dentro de una pecera.

El concepto de nostalgia se manifiesta en Hopper bajo el sentimiento de hartazgo y fastidio; todos sus personajes parecen estar aspirando a otra cosa, a algo que simplemente les es imposible alcanzar en ese espacio, en esa vida que les corresponde. La nostalgia aparece en Hopper como el deseo frustrado, silenciado por el transcurrir de los días.

En el caso de Egon Schiele y en el de Lucien Freud se manifiesta la psicología de los personajes a través de lo corporal, como puede observarse en los numerosos retratos que consolidan la mayor parte de su obra. En el caso de Lucien, sus personajes remiten a un estado mental que de forma consciente se manifiesta desde el presente; es decir, un estado anímico que se revela desde la temporalidad dentro la que se encuentran inmersos sus personajes.

La nostalgia se presenta en Schiele a través del sufrimiento de sus personajes, atormentados por ellos mismos, parecen auto infligirse dolor. Las poses corporales acentúan este estado de contención profunda de emociones, los cuerpos alargados,

⁹ Ibídem



Autorretrato, Egon Schiele, 1912, acuarela, lápiz y carboncillo sobre papel, 35x 25.3 cm, colección privada

delgados y afilados, trazados gestualmente y que nos devuelven la mirada, parecen ocultar algo, como si estuvieran rebelándose de sí mismos. La mirada en los personajes de Schiele es fuerte y culmina todo el lenguaje corporal que presentan. La aplicación violenta de color y la gestualidad del trazo resaltan a los personajes sobre el vacío del fondo, en donde parecen existir de forma atemporal, la vacuidad del fondo sobre el que se presentan exalta aun más el estado emocional y mental que los envuelve.

De igual forma, el trazo ejecutado desde una primera intención en Schiele nos muestra una proyección directa del estado anímico del artista; en donde el sufrimiento encarna las figuras descuidadas, cansadas y desgarradas, construidas desde la línea, evocando con el trazo una condición corporal y mental que se dramatiza con el contraste cromático en su producción.

El retrato en Schiele evoca una percepción subjetiva de la realidad permeada de las inquietudes y conflictos personales del artista; sin embargo, en contraste con la producción que conforma este proyecto; la calidad de línea en Schiele no es delicada o suave; sino firme y determinante, delimitando con cierta agresividad desde el trazo la psicología de sus personajes.

Otra de las referencias visuales más importantes que comprenden el proyecto es la consideración al vacío por parte de la estética oriental, particularmente manifestada dentro de la estampa y pintura japonesa tradicionalista del siglo XIV, en donde, a

partir de planos de color y del trazo se generan volúmenes y atmósferas, que confluyen dentro de una composición que no le teme a la vacuidad. Al contrario de la mentalidad occidental construida respecto del vacío, en donde el horror vacui rige las composiciones y la postura del artista frente a su obra plástica, como nos lo indica el siguiente texto:

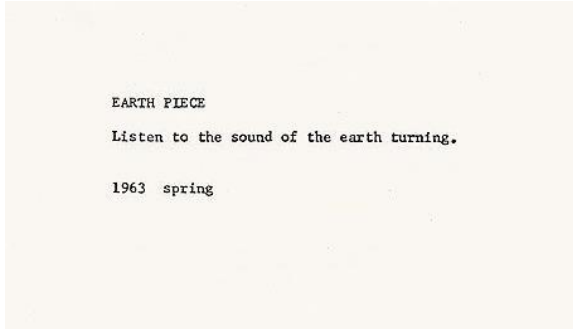
La mentalidad occidental no está entrenada para mirar el vacío, de ahí que le aterre lo abismático, que le incomode lo indefinido, que le dé vértigo lo infinito. Cuando el artista occidental pinta o expresa el vacío, está indicando la ausencia del algo, nunca la plenitud. Cuando pinta un cuadro blanco o deja una página vacía, está aludiendo a lo que ahí pudiera haber y no hay.¹⁰

En la concepción estética oriental no se le considera un defecto el dejar respirar el soporte sobre el que se realiza la pintura, la estampa o la caligrafía; al contrario, es indispensable. El vacío dentro de las composiciones permite que tanto el espectador como el artista encuentren en él una posibilidad, un espacio en blanco que puede ser llenado por la imaginación; es precisamente ese valor estético y sus implicaciones filosóficas lo que este proyecto desarrolla dentro de sus composiciones.

Otros de los referentes visuales que más influyeron dentro de la producción son los artistas conceptuales Yoko Ono y Ulises Carrión. La forma en que plantean la creación de nuevos imaginarios a partir de narrativas simples construidas desde el lenguaje motivo la forma en que fueron creadas las series de arte objeto de la producción. A pesar de no hacer uso de la palabra como elemento protagónico de mis piezas, al contrario de Yoko Ono y Carrión, parten de la posibilidad de recrear mediante la imaginación experiencias a través de la obra de arte que no abarcar únicamente a la contemplación, sino que hace falta interactuar con lo que se observa, generando relaciones desde lo personal, para crear cierta intimidad con las piezas que detone en el espectador la construcción de una nueva narrativa.

¹⁰ Maillard Chantal, la sabiduría como estética, Akal, Madrid, 2001, p.70.

La forma en la que Yoko construye sus poemas, planteando absurdos y paradojas



Earth Piece, Yoko Ono, 1963, arte conceptual.

sutiles que buscan la creación de escenarios dulces y tiernos en donde la nostalgia esta siempre presente planteada desde la capacidad del ser humano de imaginar y volver una realidad una visión que ayude a mejorar el entorno y contexto que permean al espectador.

Los poemas contruidos de esa forma simple recuerdan la estética oriental del vacío, en donde esta ausencia permite que otras cosas tomen lugar de lo que no se muestra completamente; este juego de conceptos que convierte los poemas de Yoko en sutiles formas de abrazar el pasado, la tristeza y mejorarlas desde elementos comunes como lo serían una manzana, o un lápiz; influyeron decididamente en la creación de la segunda serie de arte objeto abordada a través de servilletas.

Otro referente importante es Loiuise Bourgeois cuya forma de construir sus piezas desde la experiencia personal, el recuerdo, la memoria para confrontarlas, nos habla de una nostalgia que se comprende desde el presente y que se abraza como parte de la historia que construye la identidad de una persona. En ella la nostalgia se presenta como un motor que busca crear desde el afecto, desde la intimidad y desde el trauma.



Las 10 de la mañana es cuando vienes a mi, Louise Bourgeois, 2006, grabado, acuarela, lápiz y gouache sobre papel, Colección Tate y Galería Nacional de Escocia.

La forma en que Louise trabaja desde el conflicto, el dolor, la tristeza desde una perspectiva profundamente personal e íntima, refleja el concepto de nostalgia abordado desde lo cotidiano, desde la forma en que se va construyendo la vida todos los días dentro de estos espacios de intimidad, sobre lo que significa ser mujer y las heridas profundas emocionales que marcan su historia. La obra de Louise funge como referente principal de la primera serie de arte objeto, *Ítaca*, en donde a través del objeto, la memoria y lo simbólico, se busca encontrar pilares en la construcción de la identidad de la artista a los cuales siempre pueda volver, hablando desde lo personal y la experiencia privada, para convertir los objetos en piezas que buscan generar una narrativa con la que el espectador pueda identificarse.

Este capítulo busca aportar al lector un contexto teórico que funja como punto de partida dentro de la producción realizada como resultado de esta investigación; en donde se ahonda sobre el origen histórico de la nostalgia, así como del enfoque que busca dársele dentro de este proyecto; los referentes literarios y visuales brindan una mirada más cercana a los conceptos que buscan trabajarse en el siguiente capítulo, en donde se hablará sobre las cualidades conceptuales y formales de la propuesta visual.

Capítulo 2 El objeto como concepto

Una aproximación a los conceptos como objeto de reflexión de la nostalgia

En el siguiente apartado se abordan los aspectos teórico conceptuales del proyecto; revisando la relación del objeto con el cuerpo, sus implicaciones directas con la nostalgia a través de la memoria, así como, la forma en que un objeto puede generar narrativas en función de las marcas y huellas que formen parte de él; y de cómo el autorretrato y sus diversas convergencias con otras manifestaciones, como el arte objeto, son un medio de reflexión en esta propuesta plástico visual.

2.1 El objeto como extensión del cuerpo

...El cuerpo establece así una clasificación en el mundo antes que todo pensamiento... por el solo hecho de que poseemos un cuerpo, el mundo está ordenado en torno a él, está arreglado en relación a las reacciones del cuerpo.¹¹

-Simone Weil

El objeto es materia, pertenece al mundo de lo tangible y finito de igual forma que el cuerpo. Ambos, interactúan a partir de los sentidos y se configuran a través de ellos en el mundo, compartiendo condiciones de temporalidad y espacialidad que permiten su relación en la dimensión estética.

La relación entre objeto y cuerpo puede sucederse de formas diversas, y está mediada a través de los sentidos, sin embargo, lo que determina la manera en que esta relación se desenvuelva será el valor que posea el objeto en función del cuerpo.

De las condiciones que se le pueden atribuir al objeto como valor, existen dos que tienen una relación intrínseca con el proyecto, el valor de *uso*, y el valor *simbólico*. El primero está ligado a la utilidad del objeto y obedece a su función, la cual determina la forma, tamaño, peso, color, y demás variantes físicas del objeto; está construido para el desempeño satisfactorio de una función específica, la forma en

¹¹ Weil Simone, *Lecciones de filosofía*, Omnibus, Francia, 1996, p.19

que se relaciona con el cuerpo humano, es decir, cuando el cuerpo hace uso del objeto. Por ejemplo, un par de zapatos, un carro, un celular, etc., todos son objetos que cumplen una función, están diseñados de acuerdo al cuerpo que va a hacer uso de ellos: la talla, el tamaño, la edad, etc. El vínculo que se genera con el valor de uso entre cuerpo y objeto es estrecho, pues se da de forma cotidiana, a veces imperceptible y profundamente cercana, al grado en que el cuerpo modela al objeto, adaptándolo a sus necesidades y apropiándose de él, estas alteraciones sutiles en el objeto que indican a quien pertenece y la forma en que es utilizado; un objeto puede decirnos demasiado de la persona que lo posee: estilo de vida, ocupación, personalidad, etc. De igual forma puede hablarnos de su propia historia, de lo que el paso del tiempo ha modificado en él mediante su desgaste. El valor de uso en un objeto delimita desde un principio su duración de vida, de acuerdo a la función que deban desempeñar existe un aproximado de tiempo de vida en su fabricación bajo el cual se cumpla de forma satisfactoria su propósito, el tiempo de vida de un objeto, con valor de uso, termina cuando éste deja de ser funcional, al convertirse en un desecho que, la mayoría de veces es reemplazable.

La relación entre cuerpo y objeto, a través del valor de uso está basada en el consumo del primero, se da de forma intrínseca a los sentidos pues gran parte de los objetos están destinados a satisfacer una necesidad sensorial, es decir, el criterio de su consumo puede verse determinado en algunos casos por el placer de los sentidos que el objeto detone en el consumidor, así como por el fin práctico con que pueda ser utilizado y que facilite labores de forma inmediata o que aporte algún beneficio al consumidor en cualquier aspecto.

El valor simbólico, a diferencia del valor de uso, se le *otorga* al objeto; este valor se relaciona con la forma de vivir y de pensar de las personas y dota al objeto de un significado que sobrepasa sus propiedades físicas; este valor está ligado con la experiencia que se genera dentro de la relación entre el individuo y el objeto, tiene un valor emocional, intrapersonal y significativo para la persona que lo posee; este sistema relacional a partir del valor personal puede ser abordado como se muestra en el siguiente texto:

...el uso de un material residual que ha perdido su función después de ser usado para reaparecer en un sistema de relaciones nuevo, constituye, en sí mismo, un gesto suficientemente expresivo de esa intención ética y vitalista subyacente en algunas de sus declaraciones, algo que el propio material se encarga de recordarnos demostrando al mismo tiempo su capacidad para generar una significación que pueda considerarse circunscrita al ámbito estricto de lo estético¹².

Así, lo simbólico se convierte en la cualidad principal del objeto, pues se reconoce de esa forma; el símbolo resignifica el objeto y le otorga un valor espiritual. Cassirer definió al símbolo de la siguiente forma:

Es una realidad material que indica otra cosa. Es algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual.¹³

Este valor simbólico en el objeto genera el desplazamiento de su valor de uso, lo relega a una mera propiedad que pasa a segundo plano, en función de las razones por las cuales es conservado, pasando de ser un objeto cuya vida está basada en el desempeño satisfactorio de una función, a ser un objeto de contemplación y atesoramiento. El valor simbólico que pueda otorgársele a un objeto definirá la forma en que lo percibimos en el mundo, pues es lo simbólico también una forma de conocimiento:

...la filosofía de las formas simbólicas, no se propone ser una metafísica del conocimiento, sino una fenomenología del conocimiento. Tomando la palabra "conocimiento" en su sentido más amplio y comprensivo..., no sólo en el acto de la comprensión científica y de la aplicación teórica, sino toda actividad espiritual por la cual nos creamos un mundo.¹⁴

La experiencia generada de la relación entre el individuo y el objeto se vuelve primordial, el objeto se convierte en portador de una historia, no ya meramente

¹² Cirlot Juan Eduardo, *El mundo del objeto, a la luz del surrealismo*, Palabra plástica, España, 2000, p.58

¹³ Cassirer Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de cultura económica, México, 1995, p.36

¹⁴ Cassirer Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, Fondo de cultura económica, México, 1995, p.154

descriptiva de forma espacio-temporal del contexto de su existencia, sino de una vivencia personal que encierra vínculos emocionales e identitarios.

Así las narrativas generadas a partir del objeto simbólico son siempre de carácter personal e implican un vínculo sumamente íntimo con el individuo. Esta intimidad, deriva en un apego emocional profundo hacia el objeto, despojándolo de su carácter de *objeto*, es decir, eliminando las propiedades de uso, reemplazo y desecho; así se transforma en otra cosa, que lleva consigo un aura y le otorga *vida*; pues pasa a ser un cuerpo que contiene una parte de la identidad de la persona con quien se ha establecido el vínculo simbólico.

De esta forma, el objeto se vuelve una extensión emocional del individuo, que reescribe o resignifica las vivencias que se han depositado en el mismo, por ello se conserva con precaución. Un objeto puede decirnos mucho de la persona que lo posee; nos puede hablar de su niñez, de sus hábitos y su carácter, pero primordialmente puede detonar en ella recuerdos. El objeto se convierte en un ente capaz de generar sensaciones y de establecer una relación *viva* con el individuo.

Estos objetos se convierten en portadores de nostalgia, ya que el afecto y la intimidad que se genera con ellos es el principal motor de los vínculos simbólicos generados; la relación, que se da posteriormente, entre el individuo y el objeto nace del *extrañar* aquello que contienen dentro, de la necesidad de acercar aquello que se encuentra lejano, a través del objeto, y de confortar a partir del recuerdo. El objeto, conecta emocionalmente al individuo con su pasado y lo hace de forma tangible, puesto que el objeto es algo que puede tocarse, que puede verse y percibirse a través de los sentidos; de esta forma, el individuo puede *tocar* su pasado, ponerlo entre sus manos o abrazarlo generándo un alivio o reconectando al individuo con aquello que necesita.

Lo que sucede es un viaje espaciotemporal por parte del individuo, a través del objeto, en donde este vuelve cargado de lo que significa el objeto, atesorándolo aún más, conforme la sensación o experiencia que encierra se vuelve más lejana, y por ello al objeto como punto de conexión con ella, más valioso. Por ello, los objetos vinculados con personas fallecidas son atesorados con mayor fuerza por las

personas que les tienen afecto, dado que la posibilidad de conectar con ellas ya no existe; el objeto y la memoria son los únicos medios que posibilitan este acercamiento, de re-vivir y de vencer la tristeza que trae consigo una ausencia; el vínculo simbólico entre objeto e individuo es una forma de sobreponerse a la muerte pues implica traer a la vida, de forma breve, algo que ya no está.

Cualquier cambio que sucede en la vida implica la bienvenida a cosas nuevas, y la despedida de otras que no volverán, cada cambio es una especie de nacimiento y de muerte. El peso simbólico atribuido a los objetos, así como la reminiscencia que generan en nosotros es una forma de adaptarse a las transiciones y de lidiar con la nostalgia, desde el afecto, al convertirse en extensiones del individuo que construyen la identidad.

2.2 La memoria y la imaginación

Nada de lo que sucede se olvida jamás, aunque tú no puedas recordarlo.

- El viaje de Chihiro, Hayao Miyazaki, 2003

La memoria es el sentido de la nostalgia, en ella se resguarda cada una de las experiencias de un individuo a lo largo de su vida, es el lugar de almacenamiento de cada uno de los recuerdos, y de cada evento significativo. Almacena aciertos y errores, generando aprendizaje a través de ellos, es por medio de la memoria que se reconoce la felicidad y la tristeza, nos construye y nosotros la construimos a ella, con ella se tejen los vínculos emocionales con otras personas, al permitir construir poco a poco, de recuerdo en recuerdo, la persona que somos.

El origen etimológico de la palabra *memoria*, proviene de la titanide Mnemósine, cuyo nombre se traduce como *memoria* y de la cual es diosa en la mitología griega, hija de Gea y Urano, y madre de las 9 musas: Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania. A Mnemósine se le atribuye la capacidad de recordar, de ejercer el poder de la razón y de comprender y hacer uso del lenguaje mediante el habla o la escritura; debido a esto, los oradores, poetas e individuos que ejercieran habilidades mediante la lingüística debían adorarla en

agradecimiento por permitir que hicieran uso de la retórica de forma persuasiva y elocuente.¹⁵ Mnemósine, también es el nombre de uno de los ríos que se encuentran en el inframundo y que permite a aquellos que beban de él recordar su vida después de la muerte, contrario a aquellos que están destinados a la reencarnación y que deben olvidar todo cuanto han vivido, ellos debían beber del río Lete, el cual propiciaba el olvido; gracias a Mnemósine se mantiene vivo lo ya ocurrido. Es probable que partiendo de estas concepciones míticas, Aristóteles, filósofo griego de la antigüedad, reflexionara en torno a la memoria como parte de un proceso de abstracción que se origina gracias a los sentidos externos, como lo son la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato; y que se procesan a partir de sentidos internos, como lo son el sentido común, la intuición y la memoria. Para Aristóteles la memoria no es ni una sensación ni un juicio, sino un estado o transformación de uno de los dos cuando ha pasado el tiempo; los sentidos generan una impronta en el alma a través de la percepción; impronta que después se ve evocada por el individuo a partir de la memoria en forma de recuerdo.¹⁶

La memoria es entonces la facultad humana que nos permite recordar, por lo tanto su objeto son los recuerdos; gracias a ella es posible generar conocimiento empírico y establecer relaciones entre diversos fenómenos. El recuerdo es fruto de la memoria y puede establecerse de forma deliberada por parte del individuo, al contrario de la memoria, que permanece inherente a la voluntad del individuo y se genera de forma inconsciente.

La relación entre memoria y nostalgia es sumamente estrecha y se articula a través del recuerdo; la nostalgia nos embarga cuando *extrañamos*, la memoria es la razón por la que somos capaces de extrañar; sentir nostalgia quiere decir que nuestra memoria guarda emociones agradables, reconfortantes y placenteras a las que deseáramos volver.

¹⁵ Wilkinson, Philip, *Mitología*, Altea, México, 2012.

¹⁶ Suárez, Javier, *La memoria, un acercamiento entre Aristóteles y la neurociencia*, Redalyc, Colombia, 2006, p.9

A continuación las diferencias entre *memoria* y *recuerdo* se encuentran sintetizadas en el siguiente cuadro:

Memoria	Recuerdo
<ul style="list-style-type: none"> * Facultad que almacena, procesa y codifica a través del tiempo lo que ya ha ocurrido. * Se genera de forma inconsciente e inherente a la voluntad del individuo. * Deriva en la acción de <i>Recordar</i>, que significa <i>volver a pasar por el corazón</i>. * Construye la identidad de un individuo al permitirle relacionar experiencias y fenómenos sensibles en un orden progresivo. * Permite al individuo adquirir conocimiento, ejercerlo y construir nuevas habilidades basadas en él. * Almacena de forma indiscriminada lo trascendental e intrascendental en un individuo. 	<ul style="list-style-type: none"> * Fruto de la memoria, se contiene y genera a partir de ella. * Puede generarse de forma inconsciente y deliberada, es decir, puede ser selectivo. * Es el resultado que genera la memoria al accionarse y aportar al presente fenómenos sensibles del pasado. * Obedece a la particularidad de un momento o un fenómeno específico. * Se relaciona con el impacto a nivel personal que tiene en el individuo; el recuerdo parte de lo significativo.

La memoria es el puente que establece la conexión entre diferentes temporalidades, es la forma en que continúan relacionándose e interactuando desde un mismo cuerpo; la vida no es lineal gracias a la memoria, no es una sucesión de instantes que solo tienen una continuidad progresiva y que se mueve únicamente en una dirección; la memoria se encarga de transportar al individuo constantemente a lugares, personas, sensaciones y circunstancias que no se encuentran en la realidad tangible, es decir, somos viajeros constantes del tiempo y cada una de esas reminiscencias afectan nuestro presente, pues nos generan emociones y afectan nuestras decisiones.

La memoria es el medio por el cual logramos un aprendizaje, pues de no tenerla no procesaríamos nunca una experiencia y no obtendríamos de ella salvo aquello que nos provocó en el momento en que sucedió, sin embargo, podemos recordar el mismo evento al pasar de los años, en diferentes momentos de nuestra vida y aprender o reconocer algo diferente en cada vez que lo hagamos, o puede incluso provocarnos emociones opuestas dependiendo de la forma de pensar o de sentir que poseamos, es decir, a pesar de que el fenómeno exista inalterable y el Yo que lo vivió también, la perspectiva cambia y el situarnos en un estado diferente cambiará drásticamente la forma en que se percibe el mismo evento. El conocimiento, aprendizaje y relaciones que se obtienen de estas diferentes percepciones sucede gracias a la memoria.

En función de lo anterior, el tiempo es el factor del que depende la memoria, es el tiempo a lo que es más vulnerable la memoria y de igual forma, quien se encarga de nutrirla. Por un lado. el tiempo es quien otorga la posibilidad de generar nuevos recuerdos y por el otro es quien eventualmente los permea de olvido.

De tal forma que, si la memoria es una forma de preservar la vida en forma de recuerdos, el olvido es todo lo contrario; recordar es un acto profundo de afecto, es un gesto lleno de cariño y sinceridad; es lo único capaz de combatir la muerte y es por ello la reacción instintiva de quien sufre una pérdida, pues se siente necesidad de honrar a alguien a través de su recuerdo para sanar una herida a través del afecto y con ello apaciguar el dolor de la ausencia. Así como la memoria es capaz de causar alivio a través del recuerdo, también puede provocar dolor y sufrimiento a través de él, hasta convertirse en algo peligroso, enfermizo y letal; puede derivar en una obsesión incontrolable y atrofiar los sentidos y la percepción de la realidad de un individuo.

El olvido puede ser un arma de doble filo, aunque *olvidar* no es lo mismo que *dejar de recordar*, el *dejar de recordar*, sucede cuando un fenómeno pierde su importancia y deja de afectar al individuo de forma consciente en su presente, pero sigue existiendo en su memoria, solo que deja de buscarlo en ella; por el contrario, el olvido tiene que ver más con la muerte simbólica de aquello que ha sido vivido e

implica matar un recuerdo, es decir, que no exista posibilidad de reconocimiento con él; cuando sucede eso, el recuerdo pasa a convertirse en un fenómeno ajeno al individuo con el cual éste no logra indentificarse; olvidar algo, implicaría para el individuo, olvidar una parte de sí mismo y lastimar su memoria más allá del recuerdo; esto puede ser una experiencia traumática tras la cual se formen en el individuo vacíos espirituales y emocionales.

La memoria construye la identidad de un individuo, es en donde puede encontrar una respuesta sobre quién es, quién ha sido y quién quiere ser; puede articularse de forma consciente a través del recuerdo, y es el hilo con que se teje la existencia, guiándola o redireccionándola.

La memoria juega un papel indispensable dentro de la imaginación, pues aquello que se imagina parte de lo que se conoce, de aquello que está almacenado en la memoria en forma de concepto, recuerdo o experiencia. Gracias a la memoria es posible articular una realidad nueva y desarrollarla, la imaginación se acciona mediante estas conexiones, deformando las propiedades de la memoria, y transformándolas en algo nuevo. La memoria otorga el conocimiento necesario para que al aplicarlo sea posible innovar sobre prácticas o conceptos mediante la imaginación.

Desde mi percepción, imaginar es una acción que se construye desde la evocación, pues nos habla de algo que no está presente y que se elige conscientemente por el individuo; imaginar es accionar la capacidad de capturar lo invisible e imposible y aterrizarlo en el plano mental, lingüístico o tangible. La capacidad de imaginar puede equipararse a la de crear, pues es en ambas se busca generar algo nuevo o buscar nuevas formas de relacionar conceptos; ambas acciones se conectan intrínsecamente y son parte un mismo proceso. La *imaginación* es el primer grado de *creación*, pues consiste en concebir algo que no existe y posteriormente desarrollarlo. Imaginar es natural para el ser humano, sin embargo, se le atribuye esta capacidad en dimensiones mayores durante la infancia, pues es en esta etapa en la que se le alienta con mayor insistencia a realizarlo, premiándolo incluso, sin ser limitado socialmente como ocurre cuando es mayor. Durante la infancia se

posee una capacidad de asombro mayor, pues gran parte de las cosas que funcionan como experiencias son nuevas; conforme un individuo crece su capacidad de asombro disminuye y la resolución de problemas pasa al dominio de lo práctico y lo inmediato, sesgando o relegando al ocio la imaginación.

Sin embargo, la imaginación debería ser motivada a formar parte vital en el desarrollo de cualquier persona adulta, pues la intimidad existente dentro del proceso imaginativo permite al individuo convertir este proceso en una práctica de introspección y/o abstracción, en donde le es posible manifestar inquietudes personales e incluso resolverlas; la imaginación es un espacio que permite la liberación absoluta del individuo, en donde es posible moldear en la medida en que desee los recursos de la memoria, resignificándolos o deformándolos, otorgándoles dimensiones o sentidos diversos, ampliando así la posibilidad de un mismo concepto y generando nuevas lecturas del mismo.

La imaginación es un aspecto fundamental dentro de las propuestas visuales planteadas en este proyecto, pues es gracias a ella que sucede la asociación de conceptos mediante una imagen que deriva en narrativas.

2.2.1 El vacío como elemento compositivo en el dibujo y su detonante en la imaginación

El espacio vacío es un silencio compositivo, un descanso visual en donde impera la nada y que permite respirar a la obra, no es solamente la ausencia de formas, sino la presencia directa del soporte sobre el que se incide, el punto de origen de aquello que se revelará más tarde. Otorgarle protagonismo, ese valor compositivo, es darle presencia dentro de la narrativa visual que ofrece la obra en sí, presentándolo no ya solo como el espacio *negativo* de la obra, el soporte que se encuentra debajo de la creación, sino como parte vital de ella, un elemento consciente que busca transmitirnos algo y que determina la disposición de los demás elementos de la pieza.

Construir desde el vacío implica una visión diferente de las cosas; implica enunciar *la nada*, y clamarla, respetando el espacio que le corresponde, al cuestionar el papel

de los demás elementos presentes dentro de la composición, de esta forma, el individuo como sujeto creador, *participa* dentro de esa creación, más no la domina; deposita en él elementos pero no bajo la visión de quien piensa que hace falta llenarlos, sino comprendiendo que el vacío es, por sí mismo, la existencia de algo que se encuentra presente antes de su intervención.

De acuerdo con la visión occidental de este valor compositivo, el espacio vacío es siempre una invitación para depositar en él algo que lo llene, que le dé sentido, y que incluso hay que eliminar pues denota el sentimiento de lo incompleto, de lo inacabado y de lo imperfecto; permitir que el soporte respire dentro de la configuración representacional occidental es sinónimo de lo “no formal”, es decir, permisible dentro de un boceto o bosquejo, pero jamás dentro de la pieza final, un espacio vacío es lo mismo que un lugar que está *sin trabajar* y, que por lo tanto, no puede considerarse terminado. Esta concepción en contra del vacío se denomina *Horror vacui*; pues no es sólo la *decisión* de no permitir espacios vacíos dentro de las composiciones, sino la *necesidad* por eliminarlos, comprendiendo como inconcebible que la obra pudiera estructurarse por medio de algo en lo que el individuo no tuviera control. Todo ha de verse perfectamente racionalizado a través de la acción, de la presencia de la misma, como la siguiente cita nos ilustra:

La mentalidad occidental no está entrenada para mirar el vacío, de ahí que le aterre lo abismático, que le incomode lo indefinido, que le dé vértigo lo finito. Cual el artista occidental pinta o expresa el vacío, está indicando la ausencia de algo, nunca la plenitud. Cuando pinta un cuadro blanco o deja una línea interrumpida, el receptor tiende a completar mentalmente los signos, nunca los huecos entre ellos, completa la figura, porque lo ente es lo esencial.¹⁷

Mientras que en la filosofía oriental, el vacío es lo opuesto, pues, en vez de aludir a una ausencia, sugiere una posibilidad. Este cambio tan simple de concepción del vacío implica un salto discursivo gigantesco, dentro de los valores compositivos que pueden impregnar el mismo concepto; en vez de mostrarse como en el *horror vacui*,

¹⁷ Millard, Chantal, *La sabiduría como estética*, Madrid, Akal, 1995, p. 70

a través del miedo al silencio como una metáfora compositiva de la muerte; puede presentarse como esperanza, como un espacio en que podría posibilitarse algo más que escapa de nuestro dominio; la concepción oriental del vacío encuentra en ello no una manifestación de la muerte sino un punto de origen de vida, es decir, el espacio que por sí mismo, posibilita la existencia de una acción, es decir, de una creación:

El taoísta, en cambio, esbozará un *caballo* para indicar el salto y, más allá, en los espacios blancos, esa energía que siendo, por azar, caballo, es no obstante, la posibilidad de ser el salto, el caballo, y todas las demás cosas. El receptor habrá de borrar mentalmente los signos para completar el vacío y hallará, entonces, antes que la composición, la huella invisible de la Posibilidad.¹⁸

Por ello, el primer trazo es fundamental dentro de la concepción oriental de composición, pues en él se encuentra *la fuente de toda existencia, raíz de la infinidad de los fenómenos*; al contrario de la concepción occidental del trazo en la escuela tradicionalista de dibujo y pintura que va desde el periodo clásico hasta los Ismos en el pensamiento moderno, en que es asociada con el contorno y busca por todos los medios eliminar su visibilidad pues sugiere únicamente expresarse como un valor compositivo de construcción de la forma, más no *la forma* en sí, y que, en su búsqueda por una representación mimética de la realidad, debe ser eliminada o disimulada.

De esta forma el vacío dentro de la composición parece tener dos salidas conceptuales, la que evoca una ausencia y la que evoca una posibilidad. Así, ausencia y posibilidad, en realidad son dos conceptos que podrían no ser tan distantes el uno del otro, ni contradictorios; este punto medio entre ambas concepciones es lo que busca manifestarse en la producción presentada en el capítulo siguiente. La convergencia de estos dos conceptos en la misma obra podría plantear una forma distinta de percibir ese vacío. Finalmente la ausencia puede ofrecernos una posibilidad, pues es a raíz de esta ausencia que pueden

¹⁸ *Ibíd*em

resignificarse los demás elementos presentes dentro de la composición; esta ausencia de elementos nos orilla a construir algo que, posibilita ejercer nuestra imaginación para otorgarle el sentido que se desea al resto de los elementos. El vacío ofrece la posibilidad de elegir y decidir.

Hacer consciente ese vacío dentro de la composición, promueve un ejercicio de imaginación deliberado que responde a lo que percibimos de nosotros mismos en la obra, es decir, nos introducimos en ese espacio vacío, en él cabe lo que conmueve, lo que asusta y lo que genera esperanza, la forma en que se decide hacer lectura de él determinará lo que la obra significa. La obra se *abre* y elimina la lectura unidireccional del vacío, otorgando la libertad de direccionarla a través de la imaginación y de resignificarla el número de veces que deseemos. Esto podemos



percibirlo en las obras Ch'en Shun, en donde por medio de pinceladas directas sobre el papel, genera atmósferas y volumen dentro de los elementos que se integran con el blanco del papel que los contiene, el vacío existe como un elemento compositivo protagónico de las obras que les otorga un sentido.

Ch'en Shun (1483-1544), *Granadas*, 1544. Museo de Shanghai, Chung- kuo mei.shu ch'iiian-chi, álbum sobre el estudio de las plantas, pintura, volumen 7 (Shangai: People's art publishing Co. 1989)

2.3 La marca

Una marca es un señalamiento, es provocado por una incisión accidentada o intencionada, que forma parte de la existencia de un ente y construye su identidad pues se convierte en una parte icónica de reconocimiento del mismo. La marca puede suceder desde fuera o desde dentro, ya sea por una incidencia externa, o de forma interna como formación natural del ente que la presenta, cuando es realizada desde fuera se debe a un impacto, el choque de dos elementos que generan la incidencia del primero en el segundo, el resultado de ese choque es la marca; desde ambas formas es una incisión profunda y determinante, por lo que el paso del tiempo

o factores externos pueden difícilmente alterarla, lo que le otorga un carácter de perdurabilidad y que impide que pueda ser eliminada.

Si bien, de acuerdo a mi percepción y al objeto de interés que presenta el proyecto en relación al dibujo, las marcas pueden ser realizadas de forma intencionada o accidental; las marcas realizadas intencionadamente buscan señalar y diferenciar para volver un ente reconocible. El reconocimiento es uno de los principales objetivos de la marca, pues busca identificar, otorgar identidad y determinar algo dentro del ente que la posee. A través del reconocimiento, la marca se convierte en una característica protagónica de su portador, quien se estructura a partir de ella. Las marcas ocasionadas de forma inintencionada no tienen un objetivo, sin embargo, son reflejo de la fuerza del impacto que las provocó, alteran de forma permanente al cuerpo que las recibe.

Desde ambas formas las marcas pueden ser registros simbólicos del fenómeno que los provocó, una reminiscencia eterna del impacto, pues son una incisión determinante en el ente que la presenta, es decir, son poco susceptibles de verse alteradas por elementos o circunstancias que las rodeen; las marcas pueden ser tangibles o intangibles, corporales o emocionales, y alteran a un cuerpo o a un ser estableciendo una diferencia en su existencia que los transforma.

La forma en que un ente se apropia de sus marcas define la vida de las mismas y nos indica la forma en que debemos hacer lectura de ellas; es la existencia de ese ente en relación a su marca, la forma en que convergen, lo que señala su relevancia, el sentido que cobra a partir de ello; las marcas corporales y emocionales se vuelven los cimientos dentro del reconocimiento de una persona.

Una marca establece una diferencia e implica cambio, pues transforma y redirecciona, establece un fin o un principio, y evidencia ese cambio; establece un antes y un después, un punto de quiebre, y suele ser evidencia de un trauma.

La vulnerabilidad le da sentido a una marca, y es a partir de ella que el cuerpo se reconfigura, la forma en que un ente coexiste con sus marcas es la forma en que dialoga con su fragilidad, este diálogo puede generarse a través de diversas

emociones: dolor, alegría, tristeza, nostalgia, etc., y es de esta forma que el cuerpo se apropia de su marca y de la memoria que genera nuevas narrativas entorno a ella, resignificando su incidencia y aprendiendo de ella. De esta forma, la marca se convierte en parte indisoluble del ente que la porta, pues establece a partir de ella nuevas formas de concebir su existencia y de interpretar su realidad.

2.3.1 El dibujo como marca

El dibujo es algo vivo, no lo maten.

- Gilberto Aceves Navarro

El dibujo puede comprenderse como marca pues es un registro permanente que impacta una superficie y la transforma; una marca puede tener una lectura gráfica desde el dibujo, pues en él, se convierte en un elemento discursivo que opera desde lo visual y lo sensible.

Dibujar es tomar decisiones, desde el primer momento en que el lápiz incide sobre el soporte lo transforma, lo convierte en *otra cosa* que cuando existía en blanco. Por ello es posible abordar el dibujo como marca, pues incide de forma determinante en el soporte para transformarlo; esta metamorfosis sucede primero en la persona que realiza el dibujo; la marca final que se asienta mediante el trazo es el resultado de un deambular mental y emocional que forma parte del proceso creativo, que implica una serie de reflexiones que se manifiestan a través del trazo. John Berger escribe al respecto de este proceso de la siguiente forma:

...Sin embargo, cuando hice una marca, en algún punto por debajo de las costillas en primer plano, la naturaleza de la página volvió a cambiar. De pronto la zona de luz opaca dejó de ser ilimitada. Lo que había dibujado cambió toda la página, del mismo modo que el agua de una pecera cambia en cuanto metes un pez en ella. A partir de ese momento uno ya solo mira al pez. El agua pasa a ser simplemente la condición de su existencia y la zona en la que puede nadar.¹⁹

¹⁹ Berger, John, *Sobre el Dibujo*, Gustavo Gili, España, 2011, p.5

A pesar de que, el trazo es definitivo, hay siempre espacio para el error; el dibujo es una práctica en donde se permite comprender que las elecciones que se hagan se pueden redireccionar mediante otro trazo, mediante otra decisión; de esta forma el error no es punible y no debe de comprenderse como algo negativo, sino como parte de un proceso que no podría completarse sin él, que es muchas veces, quien conduce hacia *la verdad* de lo que se busca.

El trazo, como la marca, es decisivo, incide al soporte de forma tajante y lo transforma drásticamente. Un dibujo es una señalización consciente de elementos, que se depositan deliberadamente sobre un plano; con esto, no se quiere decir que no existan el azar, el error o el accidente dentro del mismo, al contrario, son elementos indispensables en la construcción de cualquier manifestación gráfica; más bien nos referimos a las elecciones y a las decisiones que se toman cuando se dibuja, cada decisión se ve manifestada y forma parte del proceso creativo y finalmente se revelan ante nosotros de forma transparente en el resultado del mismo; cada acierto, cada error, cada cambio de dirección es evidenciado desde el trazo.

Dibujar es un proceso en el que no hay lugar para las mentiras, no hay forma de no evidenciarse, y con esto no nos referimos a un sentido moralista de la acción, sino a la forma en que no podemos negar lo que se muestra intachablemente ante nuestros sentidos.

De igual forma, es a través del trazo, como se construye al dibujo, que el estado anímico del sujeto creador se revela, por ello obedece a un estado mental y emocional bajo el cual se desenvuelva su ejecución; el trazo será la marca de este estado pues es en donde quedará plasmado, como lo sugiere el siguiente texto, fragmento de los escritos de Matisse:

Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mis emociones: la simplicidad del medio lo permite. Sin embargo, y contra lo que pueda parecer,

estos dibujos están mucho más acabados de lo que creen algunas personas que enseguida los identifican con una suerte de esbozo.²⁰

De igual forma, este proceso creativo en el que se manifiesta el estado anímico del individuo a través del trazo, recuerda al automatismo surrealista como método de creación artística en donde el individuo buscaba suprimir el control consciente dentro de su proceso creativo, liberando al inconsciente y permitiendo que éste dirigiera la creación, obteniendo así un resultado que revelara una parte del artista desconocida para sí misma y de la cual pudiera aprender.

Así, el dibujo es una herramienta de autoconocimiento, en donde siempre se busca *algo* que parece empezar a revelarse mediante nuestros trazos, parece que siempre nos está acercando a *otra cosa*, más allá de la representación y de las formas, el dibujo como práctica humana es un proceso de búsqueda incesante que materializa la parte más vulnerable del individuo; esta búsqueda es eterna, pues carece de respuestas, el sentido de esta búsqueda reside en la búsqueda en sí misma. La insistencia en esta búsqueda y en la obtención de respuestas se ve alimentado de forma constante, debido a que el acto de dibujar genera en nosotros comprensión y conocimiento, y por lo tanto es una forma de aprendizaje.

La vulnerabilidad de la que se habla en función del dibujo está ligada con la que se relaciona a la marca, pues dibujando, mostramos la parte sensible de nuestro ser, aquella parte que busca corporizarse a través de las líneas, que necesita mostrarse y manifestarse con urgencia. Podemos rastrearla mediante nuestros trazos, y así, observar la forma en que persiste de manera inconsciente a través de ellos.

El dibujo es una manifestación gráfica directa, sincera y transparente, en donde es posible observar, a través de ella, aquello que nos ha impactado con más fuerza, es un proceso de profunda intimidad. Dibujar nos auxilia a comprender mejor la realidad que percibimos, pues nos ofrece un conocimiento del exterior a partir de la introspección; revela lo consciente y lo inconsciente y evidencia nuestra forma de pensar y de sentir. El dibujo entabla una relación estrecha con la parte instintiva e

²⁰ Matisse Henry, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Paidós, España, 2010, p.172

intuitiva del ser humano; hace falta escuchar lo que el dibujo tiene que decir y por ello requiere de silencio y es este silencio del que nace, el silencio es génesis del trazo y del proceso creativo; es un lapso mental en que toda la intención se enfoca en el dibujo, donde el cuerpo adquiere una verdadera soltura; el cuerpo es fundamental en la acción de dibujar y proyecta el estado emocional y mental de quien lo crea; si bien es la mano la que en mayor medida ejecuta los trazos, también al mismo tiempo los pies dibujan, nuestras vértebras y la sangre. Así, lo corporal expresa siempre las elecciones que tomamos y las marcas que se manifiestan a través del trazo. La línea establece límites creando formas y corporizando ideas, el cuerpo de un dibujo es la línea y es por medio de ella que se construye, la línea encierra la verdad de una forma pues la sintetiza y nos acerca a lo esencial; permite que el soporte y el dibujo confluyan en un diálogo que no impone una existencia por sobre la otra, y comprende al dibujo como una existencia que se posibilita gracias al vacío del soporte, que coexiste siempre con él; esta construcción que es parte del proceso creativo puede verse ejemplificada en el siguiente texto de John Berger:

... La segunda línea modificó la naturaleza de la primera. Hasta ese momento, la primera línea parecía carecer de objetivo, ahora la segunda le daba un significado fijo y determinado. Juntas, las dos líneas sujetaban los bordes de la zona que había entre ellas, y esta zona, en tensión por la fuerza que en su momento había dado a toda la página la potencialidad de profundidad, se levantaba como para sugerir una forma tridimensional. El dibujo había comenzado.²¹

El dibujo es una respuesta y una pregunta ante la vida que embiste y a la que somos vulnerables, y debido a esta vulnerabilidad, dibujar es evidenciar las marcas de *quien soy*: una práctica en donde es imposible engañar o esconderse puesto que el dibujo es evidencia; dibujar es una de las formas más antiguas en las que se expresa el deseo de permanencia.

De igual forma, el hablar de la semiótica del dibujo como práctica dentro de este proyecto, implica hablar de sus propiedades formales; dentro de la composición

²¹ Berger, John, *Sobre el Dibujo*, Gustavo Gili, España, 2011, p.6

visual que construye las propuestas dentro de sus tres series; se observa un espacio abierto a través del vacío; esto permite que la composición no genere un circuito cerrado para el espectador; cada una de las piezas se conecta con la otra a través de este vacío y esto genera una narrativa visual que otorga una lectura ordenada de las obras. En las series de arte objeto, vemos como las formas están contenidas dentro de este vacío compositivo, generando un contraste *fondo/figura* muy marcado en relación a la tercera serie.

El dibujo abordado desde las tres diferentes series articula un entendimiento del mismo que no parte únicamente de sus cualidades matéricas, sino de la forma en que se desplaza dentro del formato que lo contiene y, sobre todo, la manera en que se extiende de manra cognitiva-conceptual hacia la imaginación del espectador.

2.4 La huella

En las películas animadas tienes algo que ha sido borrado, pero puedes ver el rastro de lo que ya no está. El movimiento a través del tiempo parece hacer visible el tiempo, lo que asemeja a hacer la memoria visible.²²

- William Kentridge

La huella es la evidencia de un fenómeno, es el registro de lo que ha sucedido, el rastro que deja detrás; una huella lleva consigo siempre la condición de la temporalidad, pues relata a través de sí, al tiempo, ofreciéndonos una parte de la narrativa que la construyó. A diferencia de la marca, la huella no es perdurable, tiene un tiempo de vida finito que es susceptible a las circunstancias que lo rodean y que se ve afectada por el paso del tiempo, sufre desgastes, afectaciones e intervenciones y puede llegar a ser completamente borrada. La huella es vulnerable, es frágil y no se encuentra a simple vista, hace falta conocer su existencia o adentrarse en ella para poder reconocerla.

²² Kentridge William, *Fortuna*, MUAC, México, 2015, p. 15

El término *huella*, proviene del verbo *hollar*, que significa pisar, dejar un vestigio con el pie en el suelo²³; el vestigio es lo que se convierte en la huella misma, por ello, la importancia de la huella, a diferencia de la marca, reside en el fenómeno que la provocó; la lectura que se hace de ella, es a través, de la narrativa que la generó y de la forma en que coexiste con nuestro presente. Las narrativas que pueden haber generado una huella se encuentran siempre en el pasado, en lo que ya ha sucedido de forma inalterable, por lo que nuestro acercamiento hacia la huella es a través del recuerdo y la memoria, aunque gran parte de la información que se puede obtener a partir de una huella proviene de la percepción; la forma en que se altera la narrativa de una huella parte de la historia de esa persona; por ello una huella puede ser un espejo, un espacio que ofrece la posibilidad de evocar elementos personales y reconocerlos a través de él.

Mucho de lo que obtenemos de una huella forma parte del individuo, pues la forma como se interpreta se verá determinada, en gran parte, por las experiencias a lo largo de la vida del individuo y aquello que conozcamos, es decir, aquello que forme parte de los juegos de lenguaje de aquello que se conoce. La interpretación de una huella siempre llevará impreso el sello de quien la está realizando, es algo indisoluble; por lo que en una huella no puede haber la objetividad, la existencia dentro de ella de espacios vacíos y huecos de información implican que deban ser completados por quien la observa para generar narrativas.

La imaginación es un componente clave para hacer lectura de estas narrativas, pues éstas se construyen desde el recuerdo, a veces fragmentado, la imaginación opera entonces como cómplice de la interpretación y lo hará desde la memoria, pues una huella evoca un fenómeno pasado, así que buscará imaginar *hacia atrás* al armar las piezas de un rompecabezas haciendo uso de los elementos de los que disponga, desplegando las posibilidades de algo que ya ha sucedido, al traerlo al presente, provocando la coexistencia de dos tiempos a partir de la huella.

De igual forma que la marca, puede ser generada de forma accidentada o intencional, sin embargo, la huella tiende a obedecer en mayor medida a un carácter

²³ Diccionario Enciclopédico, Larousse, México, 2005.

de inintencionalidad, suele ser un registro inconsciente, natural o azaroso de un fenómeno, por eso suele pasar desapercibido, esto provoca que la forma en que se realiza una huella no sea tan controlada o determinante como la de una marca. Cuando el azar traza el cuerpo de una huella la convierte en el reflejo directo y sincero de un fenómeno. Por ello, la libertad con que se origina suele ser uno de los factores por los cuales se atesora, e incrementa el vínculo emocional que lo une con quien lo atesora, pues es un fragmento que guarda el sentimiento de un momento de forma sincera.

Tanto la huella como la marca son fragmentos que portan una historia que pertenece a otro momento, sin importa que alteremos su forma, la reminiscencia de un suceso pasado existirá siempre en éstas.

Atesorar una huella implica la existencia de un vínculo que conecta con ella, es decir, debe ser significativa y su reconocimiento debe ser consciente y voluntario; cuando se busca conservar una huella, ha de ser mediante la protección y el aislamiento; ya que su vulnerabilidad a diversos factores como lo son el tiempo y su entorno, la convierten en un ente frágil; esta vulnerabilidad la vuelve sutil; por ello no cualquiera puede reconocerla; a diferencia de la marca cuya presencia es determinante, la huella debe de buscarse y de reconocerse.

2.4.1 El autorretrato como huella

Es quizá cualquier pieza artística, en su límite, un autorretrato. El sujeto creador se devela a través de su obra de una u otra forma, pues, independientemente del contenido de la misma, refleja sus inquietudes y nos presenta aquello que le importa, señalándolo de forma consciente, haciéndolo visible. Esta visibilidad nos muestra su impermanencia, es reflejo de un instante y el eco de un cuerpo que busca definirse, por ello puede comprenderse como una huella; un autorretrato es la evidencia de la forma en que una persona se concibe en el momento en que es realizado; un autorretrato es una huella personal que se manifiesta enunciándose, conteniendo dentro de sí, todo este contexto que forma parte de la persona que lo realiza en el momento de su ejecución.

El autorretrato es un límite en sí mismo, pues es el borde de una identidad, uno de los lindes del cuerpo que la conforma, una de las pieles que revisten al nombre propio; es un espejo que ofrece la posibilidad de un autoreconocimiento exponiendo la forma en que alguien se concibe a sí mismo; es un límite, pues se encuentra en el borde de lo interno y lo externo, es la introspección exteriorizada y confronta el linde de la existencia de la persona con sus pensamientos y emociones internas, vulnerables y ocultas, con la parte que se muestra y relaciona pública y socialmente.

Esta confrontación se conjuga en la creación de un autorretrato, se muestra como un solo ente, dialoga con ambas partes del sujeto creador y del espectador, quien se identifica con él reaccionando de diversas maneras y llevando consigo una impresión que se relaciona con su propia existencia, es decir, el autorretrato se presenta como una huella que funciona en ambos sentidos, en relación al creador es el producto del proceso de autoconocimiento que detallamos anteriormente, y para el espectador se convierte en un detonante que lo cuestiona y que resignifica su identidad.

Por ello un autorretrato puede resultar incómodo pues manifiesta una intimidad profunda que no estamos acostumbrados a observar en la cotidianidad, ya que al observarlo de forma explícita, nos expone pues nos reconocemos en él; las obras de Egon Schiele, sus retratos y autorretratos, ejemplifican perfectamente esta vulnerabilidad expuesta:

En el centro de las obras de Egon Schiele nos encontramos con la indagación del ser humano, el descubrimiento de sus anhelos e instintos más incontrolables, y sus vergüenzas y su soledad interior. Los lenguajes que Schiele va encontrando para ello tocan directamente sus emociones, agresividad y radicalismo. El desnudo físico de sus modelos, con frecuencia de mujeres jóvenes y adultas, pero también del propio pintor y amigo, el actor Erwin Osen, se corresponde con la vulnerabilidad del alma, que queda de esta forma totalmente expuesta.²⁴

²⁴ Padberg Martina, Egon Schiele, Kônemanm, España, 2017, p.137

De esta forma comprendemos el proceso de elaboración de un autorretrato como una forma de vulnerar el concepto que tenemos de nuestra persona, lo que implica encontrarse a la orilla de diversas interrogantes personales que se ven protagonizadas por la siguiente: ¿Quién soy?, o más bien, ¿Quién estoy siendo?, pues un autorretrato habla de algo que *está sucediendo*, por ello se aborda como una huella, es el rastro de ese momento, no de algo eterno o definitivo, sino de un ser que es susceptible al cambio y que *está cambiando*, que es capaz de evolucionar y que es vulnerable, que se encuentra en un proceso de construcción a la interrogante planteada anteriormente; hacer un autorretrato permite habitar la incertidumbre de la interrogante, al ofrecer al cuerpo una posibilidad de personificarse y que, por lo tanto, muestra un camino para que este se defina.

El proceso creativo de un autorretrato sucede en gran medida de forma intuitiva, lo que se deposita en un autorretrato no está en su totalidad controlado, puede ser comprendido de primera instancia; hace falta distanciarse un poco, permitir que el tiempo lo transforme, transforme a la persona que lo contempla, para poder tener un acercamiento nuevo hacia él y reconocer elementos que antes no se habían considerado.

Un autorretrato es una forma de autoconocimiento y reafirmación, su elaboración implica un proceso de reconocimiento de identidad, este reconocimiento es el resultado de un proceso de construcción, dentro del cual la persona selecciona lo que tiene más relevancia para ella y construye el autorretrato en función de ello, acentuando su estado anímico.

El autorretrato es entonces una herramienta de autoconocimiento que permite enunciarnos y hacer una selección de nosotros mismo respecto de lo que nos parece más relevante o interesante, al mismo tiempo que nos vuelve vulnerables pues manifiesta aquellas cosas que nos aquejan sobre nuestras personas; la huella en que se convierte un autorretrato permite la existencia de un registro, una cápsula que encierra el presente en que se realizó y lo contiene.

Dentro de este capítulo exploramos los elementos conceptuales y formales que conforman el cuerpo de la producción visual resultante de esta investigación; ahondando en las cualidades visuales del vacío y la línea, así como en su relación con la memoria y la imaginación, y la marca y la huella como fenómenos gráficos y sensibles; todos estos conceptos articulan las piezas que se presentan en el siguiente capítulo, en donde, a pesar de tener un origen desde narrativas personales, buscan tener como propósito un reconocimiento en el espectador que parta de su propia historia.

Capítulo 3 Nóstos Álgos

Producción visual en torno a la nostalgia

A continuación, se presentan las propuestas visuales que buscan consolidar el concepto de nostalgia por medio de tres diferentes salidas. Las dos primeras muestran una serie de Arte Objeto en donde se aborda la relación del objeto con el cuerpo, la memoria y la construcción de identidad; mientras que la tercera consta de una serie de autorretratos solucionados, a partir del dibujo, en donde se busca abordar el concepto de nostalgia llevado al extremo del malestar físico, la enfermedad y la abstracción mental. Las dos primera propuestas buscan detonar en el espectador la construcción de una narrativa estructurada a partir de la relación con los objetos presentados; la tercera propuesta busca ser una representación gráfica del estado anímico suscitado a través de la nostalgia, en donde el vacío funge como un espacio de atemporalidad y ambientación imaginaria desde el espectador, para los autorretratos.

3.1 Propuesta 1: El cuerpo de una golondrina

3.1.1 La nostalgia como despedida, la substancia y el recuerdo articulados a partir del objeto

La serie *El cuerpo de una golondrina*, está construida desde la *huella* como fenómeno simbólico de las despedidas dentro de un mismo objeto: la servilleta. Evocando el adiós y el desprendimiento, las piezas son una metáfora de los recuerdos, en donde el objeto funciona como la parte viva y materializada que nos queda de aquello que ha partido. La huella y la substancia que la conforman, son las reminiscencias de un suceso significativo específico que busca preservarse.

La serie consiste en 9 servilletas intervenidas mediante el dibujo entendido como un fenómeno que está sucediendo todo el tiempo y que puede originarse de forma intencionada o azarosa, manifestándose en una mancha de labial o en el anotar apresurado de una nota; las diferentes intervenciones realizadas a un mismo objeto, modifican la posibilidad narrativa del mismo, en este caso en la narrativa de una

servilleta. Estas intervenciones fueron realizadas tanto de forma controlada como azarosa, permitiendo que el objeto y el contexto en el que se desenvuelve formaran parte de la propuesta.

Las huellas depositadas en las servilleta se comprenden como parte del desprendimiento de ciertas sustancias relacionadas intrínsecamente con lo corpóreo, tales como la lágrima, la sangre, el labial, el medicamento bebido o la fragilidad de unas flores que se marchitan; las sustancias que se encuentran en las servilletas tienen un peso simbólico y tienen como objetivo establecer una relación entre el objeto y el cuerpo; la sustancia manifiesta un estado anímico y una referencia corporal, por ejemplo, el labial obedece a la sensualidad, el erotismo y el enamoramiento; es una huella directa de los labios, evocando un beso, un gesto de afecto impregnado en una servilleta para ser conservado. La señal temporal anotada con prisa a un lado del labial, enriquece la narrativa y la direcciona hacia la construcción de posibles sucesos imaginarios.

Así, lo corporal está presente en las piezas de forma implícita a través de las huellas. El labial rojo y la forma de los labios, las lágrimas y el papel estrujado, las gotas amarillas que se beben para controlar la ansiedad, y finalmente, la pieza en la que el cuerpo se encuentra manifestado de forma más explícita: la servilleta manchada de sangre, haciendo alusión a una herida fresca.

El lenguaje nostálgico de los fluidos y movimientos corporales nos indica emociones dentro de las piezas: aquello que provocó la rasgadura de papel, el motivo por el cual la mano escribe una dirección apresurada, el papel apretujado por una mano.

La visión nostálgica que permea cada una de las piezas nos permite reconocerlas como reminiscencias de fenómenos aislados que contienen una historia dentro de ellos; el preservar y presentar las servilletas exponiendo cuidadosamente sus huellas en las que se denota la relevancia de los fenómenos que evocan y que deben ser comprendidas como el cuerpo de diferentes recuerdos que busca atesorarse.

Dentro de esta serie entendemos al dibujo como un fenómeno y no como una práctica; un fenómeno que está constantemente sucediendo y que se aloja en diversas experiencias para resignificarse; la proyección visual y gráfica de este fenómeno reside en el reconocimiento que se hace del mismo al ubicarlo dentro del objeto mismo; de ahí su relación con la nostalgia y con lo efímero; la relación de los planos visuales establecidos por el azar y por el descuido, finalmente se establecen como composiciones sólidas cuando al objeto se le atribuyen cualidades contemplativas y con un valor estético; más allá de ser concebidas como elementos inanimados; al entender al dibujo como un fenómeno posibilita una visión mucho más orgánica de lo que pueden ser sus límites.

3.1.2 El cuerpo de una golondrina

La propuesta visual fue realizada a partir de la intervención de un mismo objeto, la servilleta, de diferentes formas, en donde a través de la marca y la huella, se define la lectura del mismo.

El cuerpo de las golondrinas, busca evidenciar el rastro de las despedidas como práctica humana, que implica el deseo de atesorar la permanencia de una presencia o de un acontecimiento, en que el objeto es el cuerpo de esta presencia simbólica y que al contemplar la ausencia de aquello que lo ha impregnado de un significado, cobra vida.

El objeto protagónico de la serie tiene un uso constante, desechable y cotidiano: la servilleta. El fragmento de papel receptor de memorias sutiles y de bolsillo, pequeño, blanco y maleable, pasa desapercibido dentro de la larga lista de objetos que utilizamos y consumimos diariamente; presente para el aterrizaje de las ideas sueltas, las notas de afecto y la salsa de tomate; tiene una existencia cuyo fin es, básicamente, el de impactarse con otro objeto, materia o sustancia. Esta volatilidad con la que el objeto desenvuelve su existencia es la que lo dota de un protagonismo inadvertido dentro de nuestro cotidiano; convirtiéndolo en un objeto imprescindible en nuestro tránsito diario; objeto relegado a la cómoda categoría de lo que siempre está “a la mano”, y por ello, receptor continuo de las pequeñas cosas y las primeras impresiones; siempre bajo el carácter de lo instantáneo puede revelarnos pequeños

fragmentos de historia. La proximidad de dicho objeto con diversas sustancias corporales como las lágrimas, el sudor o la saliva, dejan implícita una acción de por medio; de igual forma el labial, el rayón de pluma, el fuego, etc., nos señalan un evento o un fenómeno.

Analizar estas pequeñas marcas y huellas, que se hacen de forma convencional en las servilletas y, principalmente, la acción de conservarlas afectivamente como un *recuerdo* tangible de algo que ya no está, es lo que ha construido esta producción; el pequeño texto que titula cada una de las piezas refiere a un contexto que, desde lo poético, ayuda al espectador a la construcción de un escenario, *su propio* escenario.

El cuerpo de las golondrinas, es una serie de arte objeto que consta de nueve piezas, cuyo título evoca al ave migratoria por excelencia, metáfora de las partidas; que plantea un camino de huellas de arena que nos conduce, a partir de lo simple, a darle un cuerpo a la añoranza y a las ausencias, evocar emociones, historias y fragmentos de vida.

3.1.3 Propuesta visual



I.- Todos los caminos conducen a Roma

Tinta azul sobre servilleta de papel

Arte Objeto, 2019



II.- La miel y la hiel

Labial y tinta sobre servilleta de papel

Arte Objeto, 2019



*III.- Si miras atrás te
vuelves de sal*

Servilleta de papel
estrujada

Arte Objeto, 2019



No expirar

Garbera sobre
servilleta de papel

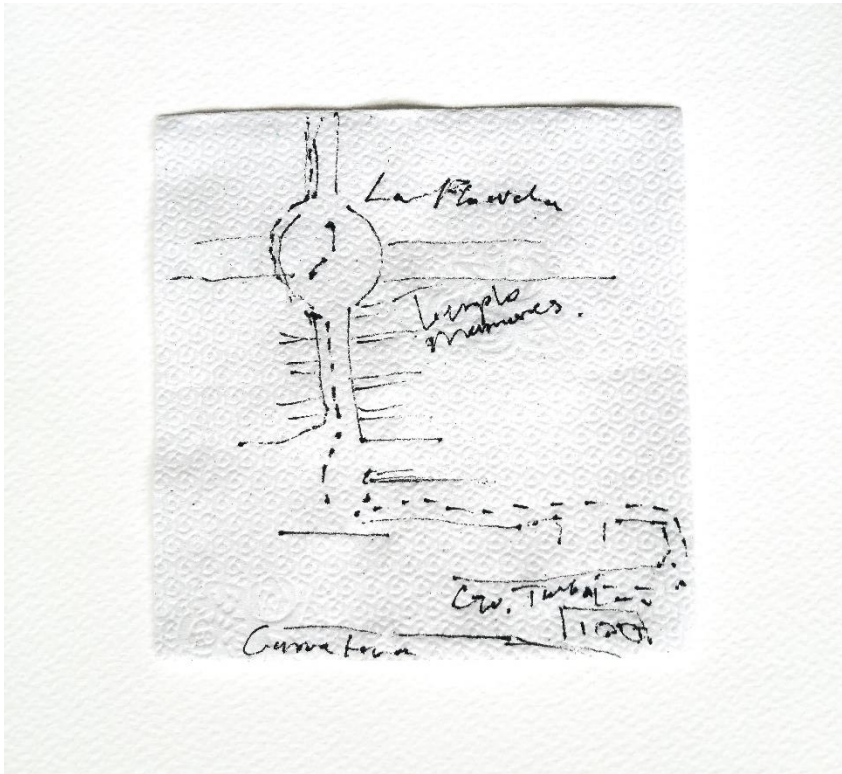
Arte Objeto, 2019.



Herir la herida
Servilleta de papel
intervenida con
fuego
Arte Objeto, 2019



Ansiedad
Gotas homeopáticas
para la ansiedad
sobre servilleta de
papel
Arte Objeto, 2019



*Santo y seña a los
dieciséis*

Tinta sobre servilleta
de papel

Arte Objeto, 2019.



Dolor de manos

Servilleta de papel

Arte Objeto, 2019



*La gota que
derramó el vaso*
Sangre sobre
servilleta de papel
Arte objeto, 2019

Cada una de las piezas está conteniendo un fenómeno de la vida personal de la artista, que busca enunciarse de forma sutil y secreta; las piezas buscan evocar dentro del espectador aquellos sucesos en su vida privada que se reflejan dentro de las huellas contenidas dentro de las servilletas, aludiendo a cuestiones existencialistas dentro de la vida humana, como lo son la experimentación del amor y del deseo, la consciencia del tiempo, el miedo a la enfermedad o a la muerte, la consciencia de una identidad y de un cuerpo propio, que puede sangrar y ser lastimado así como amado. Todas estas inquietudes se externalizan a través de diferentes sustancias que funcionan como metáforas visuales de estos conceptos, metáforas que estructuran el cuerpo del ave migratoria relacionada a las despedidas: la golondrina; finalmente las servilletas se convierten en un vehículo que conserva el registro de ciertas experiencias y nos transporta a ellas desde la nostalgia, entendiéndolas como eventos que sucedieron en el pasado y a los cuales únicamente podemos acercarnos a través de los recuerdos.

3.2 Propuesta 2. *Ítaca*

3.2.1 La nostalgia como búsqueda incesante del hogar y el objeto como pilar de la identidad propia

La producción visual que compete a este apartado consta de una serie de objetos cuya selección se determinó mediante un criterio simbólico, otorgándoles un carácter metafórico desde la nostalgia. El peso simbólico de cada selección habla de un trasfondo emocional y personal que pretende la conservación de una memoria a través del recuerdo; el suceso que permea cada uno de los objetos, así como el desgaste presentado en ellos nos habla del carácter de conservación del objeto por parte de su portador.

Esta serie, tiene como objetivo evidenciar marcas emocionales en la vida de la artista que han construido su identidad y que han cimentado bases conductuales sobre las que se ha estructurado su vida, los objetos son metáforas de aquello que considera propio, metáforas de una patria; en donde el espectador puede reconocerse desde su propia historia a través de los objetos y, generar diversas narrativas posibles en torno a las piezas.

La metáfora, convierte los objetos en elementos que configuran ficciones desde la contemplación, transformando la percepción que el espectador tiene de ellos y dotándolos de un carácter mágico, ritual o de devoción. La lectura doble que se hace de los objetos, desde lo evidente y lo metafórico fusiona dos lenguajes semióticos, en donde la forma aparente de los objetos se permea de este carácter simbólico y nostálgico, conjugando el origen funcional y cotidiano de los objetos con lo sagrado y mágico.

Los objetos presentados son portables, es decir, sus dimensiones son pequeñas y manipulables, son objetos cuya relación con el ser humano es estrecha y directa; al presentarlos de forma aislada, acentuando su carácter de individualidad, se busca resaltar el peso simbólico que ha sido atribuido a ellos, la marca emocional que representan y que ha superado su propósito como objeto funcional, enunciándolo desde lo personal y no desde su labor práctica. El carácter nostálgico que guardan

los objetos permite que sean comprendidos como elementos que evocan un pasado o un evento significativo para el individuo.

La memoria y el recuerdo son conceptos claves de estas piezas, pues articulan su presencia y son el puente que los conecta con la nostalgia, al tiempo que son los elementos que buscan detonarse en el espectador para que este se relacione con ellas. El recuerdo nace en la individualidad de quien lo experimenta, y las piezas buscan detonar estas vivencias particulares en el espectador. La memoria, por otro lado, puede ser compartida y puede generar relaciones de conceptos entre diversos individuos cuya experiencia ofrezca una posibilidad de reconocimiento. El mechón de pelo, las fotografías, una fecha antigua, las pastillas, por mencionar algunos de los objetos presentados en la serie, aluden a experiencias o conceptos que ofrecen esta posibilidad de reconocimiento, tales como la familia, el hogar, el cuerpo y el pasado. Todos estos elementos juegan con las temporalidades a los que pertenecen, evocando diferentes contextos que impregnan un contenido.

Este proyecto muestra al objeto, como portador y narrador de historias, identidades y memorias, mostrándose como elemento protagónico de la serie. *Ítaca*, es una serie de objetos que no toca el olvido y que se erigen como pilares en la construcción identitaria de la artista.

3.2.2 Ítaca

Navegábamos no sin dolor, mas contentos en parte por salvar nuestras vidas después de perder los amigos.

Homero, La Odisea.

Para saber quién he sido me he preguntado qué es lo que extraño, todo aquello que sea motivo de añoranza me es por ende significativo y valioso. He podido rastrear desde la nostalgia, un camino luminoso de fenómenos que me han marcado y que han modelado mi carácter, influyendo en mis decisiones y en la forma en que veo la vida desde las partes más recónditas de mi historia; han consolidado mi principio, y que han sido calor y refugio en el mal tiempo. Extrañar algo implica desear, en cierto grado, volver a ello; la nostalgia es precisamente eso, el dolor de ese deseo.

¿Qué es Ítaca? En esta propuesta es un símbolo que tiene su origen en el hogar y patria del personaje protagónico de *La Odisea*, Ulises; Ítaca, es más que un lugar o un espacio, se convierte en una esperanza inalterable de su existencia que dicta la dirección de su barco y le otorga un destino a mitad del mar infinito. Ulises construye su identidad desde aquella raíz y busca con todas sus fuerzas retornar a ella; sin embargo, Ítaca se convierte en un sueño, un velo que direcciona y da calma a su mirada, pero que no está presente más que en forma de anhelo y de estrella; es el viaje lo que constituye la vida de nuestro héroe, no es Ítaca al final lo que lo representa, sino esos veinte años en el mar, su viaje, *La Odisea*.

Constantino Cavafis supo hablarnos del verdadero significado de Ítaca a través del poema que se muestra a continuación:

Ítaca

Quando emprendas tu viaje a Ítaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.
No temas a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al colérico Poseidón,
seres tales jamás hallarás en tu camino,
si tu pensar es elevado, si selecta
es la emoción que toca tu espíritu y tu cuerpo.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni al salvaje Poseidón encontrarás,
si no los llevas dentro de tu alma,
si no los yergue tu alma ante ti.

Pide que el camino sea largo.
Que muchas sean las mañanas de verano
en que llegues -¡con qué placer y alegría!-

a puertos nunca vistos antes.
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
Llegar allí es tu destino.
Mas no apresures nunca el viaje.
Mejor que dure muchos años
y atracar, viejo ya, en la isla,
enriquecido de cuanto ganaste en el camino
sin aguantar a que Ítaca te enriquezca.

Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.
Pero no tiene ya nada que darte.

Aunque la halles pobre, Ítaca no te ha engañado.
Así, sabio como te has vuelto, con tanta experiencia,
entenderás ya qué significan las Ítacas.²⁵

Pero Ulises siempre tuvo Ítaca, siempre fue el hilo de Ariadna que dio dirección y sentido a su existencia, lo mantuvo a salvo en las entrañas de su pensamiento, le otorgó la fuerza de resistencia para sobreponerse a las adversidades; es decir, la esperanza de un lugar que lo hacía sentirse seguro, un refugio que, a través de sus

²⁵²⁵ Ítaca, Cavafis Constantino, Nórdica, España, 2015.

recuerdos, lo abrazaba con familiaridad y lo reconfortaba, ofreciéndole la posibilidad de un descanso, al fortalecer la voluntad de su viaje.

Carecer de un propósito puede volvernos errantes, la construcción en la identidad de nuestro personaje tiene sus cimientos en esa raíz su hogar, ¿Quién sería Ulises sin Ítaca?

Sin embargo, esta fe ciega puede resultar peligrosa si se da de cara con la desilusión, el desengaño puede ser más fatal que cualquier monstruo marino, que la cólera de cualquier dios, pues en ese desengaño no hay cabida para un lugar al cual correr, no hay refugio, no hay amor y puede quebrar al carácter más fuerte pues es como quitar el piso sobre el que se camina.

Ítaca pues, es dos caras de una misma moneda lanzada al aire, es azar y es destino. Si bien, es cierto, como menciona Cavafis: *Ítaca no te ha engañado*; lo que se busca señalar es el papel de este *lugar* a lo largo del viaje, a lo largo del mar. Su relación tan estrecha con la nostalgia nace del hecho de ser una esperanza que se construye desde la pérdida y la ausencia; comenzando por la patria misma y luego construyéndose desde el viaje que va transformando a nuestro personaje en una serie insufrible de pérdidas y pruebas que se llevan siempre una parte de él.

De esta forma *Ítaca* se consolida como un proyecto de arte objeto, que busca ahondar en la estructura de la identidad propia y en el pánico que le sigue al hecho de perderla; la selección de objetos íntimos son metáforas visuales del viaje.

Ítaca es el sueño de ese lugar, la búsqueda, un tanto desesperada, de no perderse a sí mismo durante el viaje, de no perder nunca la dirección del timón y un reflejo del pánico que genera la desorientación. Más allá de la meta importa el camino, pero hace falta saber a dónde se va, que es de dónde venimos, para no perder la entereza y para ponerle un límite al mar, y que es lo que busca ofrecernos esta serie, a través de la interpretación metafórica de este concepto cuyo origen reside en la literatura para ser explorado desde un lenguaje visual.

2.3.3 Propuesta visual



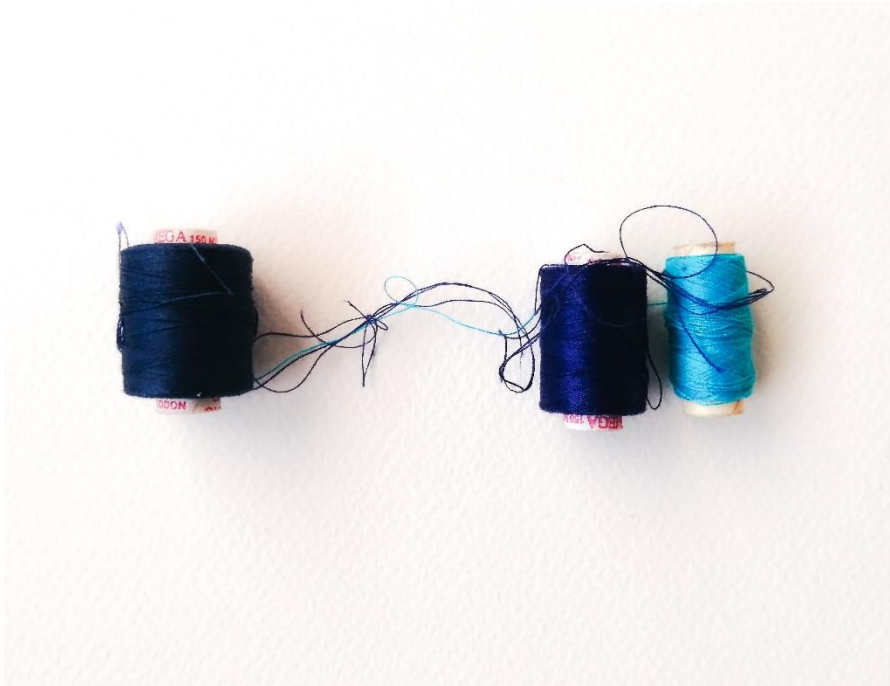
*¿En donde
terminaría el mar
si Ítaca no
existiese más?*

Arte Objeto,
2019



*Pánico A:
Olvidar cómo
regresar*

Arte Objeto,
2019.



Tener miedo del agua

Arte Objeto, 2019



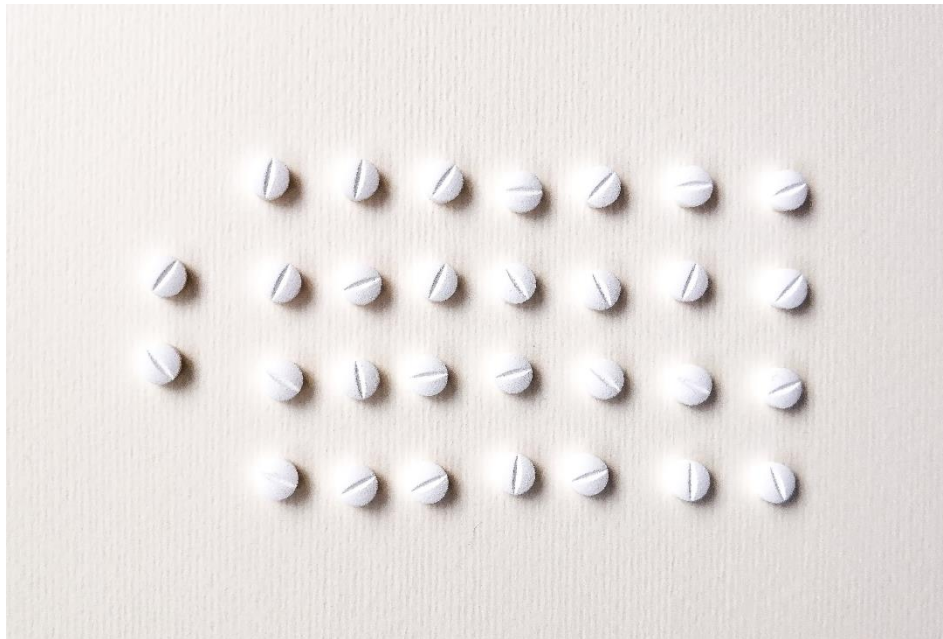
Autorretrato M

Arte Objeto, 2019



Ilusa

Arte objeto, 2019



Los calendarios

Arte Objeto, 2019



La entraña
Arte Objeto, 2019



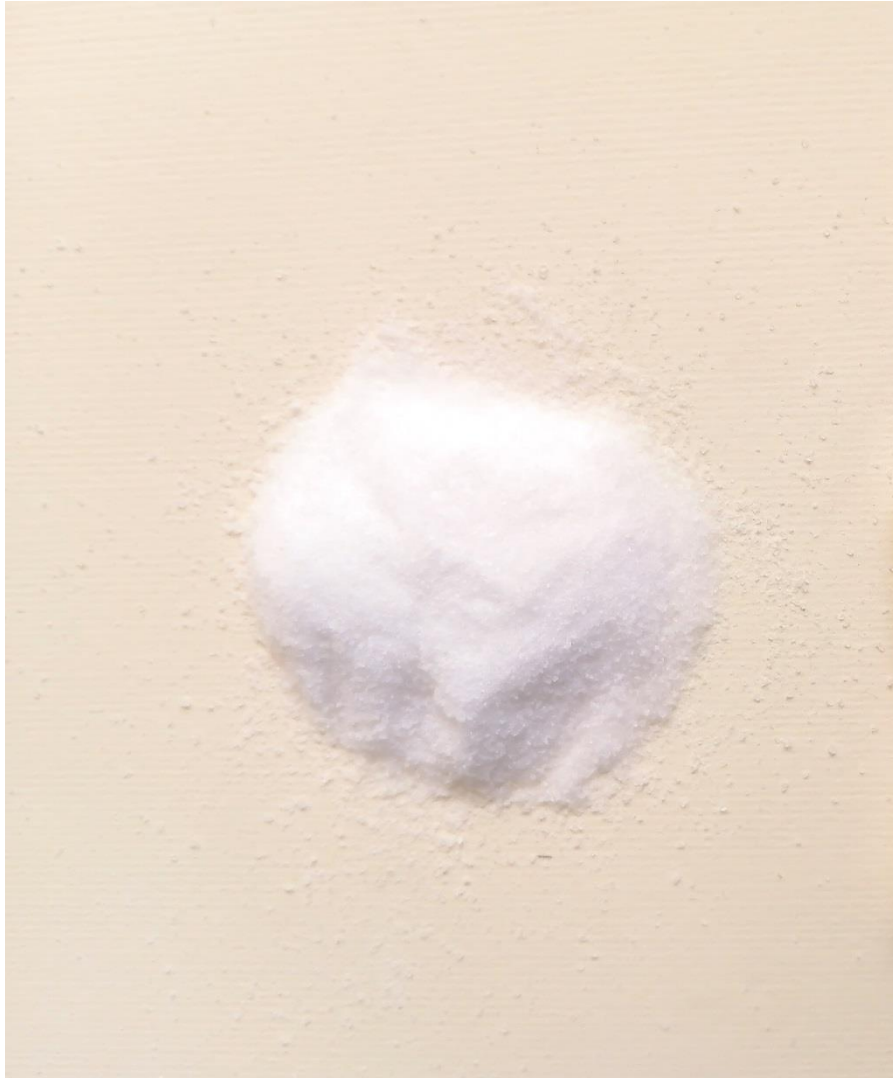
Mal tiempo
Arte Objeto, 2019



Grano de Arena
Arte objeto, 2019



Indisoluble
Arte objeto, 2019.



La nostalgia

Arte objeto, 2019

Cada una de las piezas que conforman esta serie, buscan desenredar un *hilo de Ariadna* dentro de la vida de la artista, al tiempo que fungen como metáforas de sensaciones y momentos universales y específicos que suceden dentro del desarrollo en la vida de una persona. El objetivo de la serie es enunciar la tristeza, y la nostalgia como formas de regresar a la estructura de una identidad enraizada a nuestra persona. La serie busca generar en el espectador un reconocimiento con su propia historia y experiencias personales dentro de estos puntos de quiebre que nos hacen retornar y reafirmar quienes somos como individuos.

3.3 ¿Quién soy cuando no estoy?

3.3.1 La nostalgia como estado de letargo y su punto de inflexión en el cuerpo

La condición anímica de una persona se proyecta a través de su cuerpo, manifestándose en su salud y sus movimientos, es una relación bidireccional, entre la corporalidad y el estado anímico, el impacto que tiene la una en la otra es directo y recíproco. El cuerpo evidencia lo que una persona atraviesa mental o emocionalmente, estableciendo límites y emitiendo señales de alarma que alertan al individuo sobre su condición. Cuando la nostalgia se lleva a ese punto, está acompañada por ciertos niveles de depresión y ansiedad, que han dejado al cuerpo profundamente agotado y han quebrado las reacciones naturales de alarma, es un cuerpo que se encuentra pasivo e inmóvil, quieto y en silencio.

En los autorretratos de la serie se busca explorar desde el dibujo el contraste entre la vitalidad y energía propias de la juventud, que siempre se asocia con la felicidad o la alegría, con la realidad que implica serlo. Estos estados de ánimo derivan en un reposo introspectivo en donde el cuerpo busca la intimidad que le permite mostrarse tal cual es. Dentro de la serie se contraponen los conceptos de juventud y de agotamiento extremos, con lo que no sólo se busca una representación personal e individual, sino también a una nostalgia generacional, en donde a pesar de la vitalidad, energía y entusiasmo que debieran caracterizar a la juventud, existe una realidad cansada, hastiada y sedentaria que da cuenta de su realidad y de sus posibilidades a nivel profesional, económico y del mundo en el que vive, incapaz de remediar la crisis global que afronta y que le fue legada, nostálgica de un escenario que ya no es posible; todo esto es llevado al extremo de la crisis emocional personal o el bloqueo mental, que parecen ser estados que se presentan cada vez con mayor frecuencia en nuestro entorno.

El estado de introspección y el aislamiento que se marcan dentro de las piezas, acentúan el carácter nostálgico de las representaciones, evidenciando un cuerpo que, a pesar del potencial de vitalidad que posee, se encuentra en reposo absoluto, abstraído de sí mismo, un poco abandonado, frágil y vulnerable.

Un autorretrato es una forma de autoconocimiento y reafirmación, y su elaboración implica un proceso de reconocimiento de identidad que no siempre sucede de forma consciente, la revelación del estado anímico, de la concepción del cuerpo propio y la forma de representación del mismo, pueden señalarnos aspectos de nuestra persona de los que no nos habíamos percatado, por ello realizar un autorretrato es una forma de percatarse de la corporalidad propia.

Este reconocimiento es el resultado de un proceso de construcción, dentro del cual la persona selecciona lo representado, y refleja su estado anímico; esta construcción es una confesión y también un anhelo, pues la persona proyecta no solo sus puntos débiles, sino también sus aspiraciones. Un autorretrato nos muestra también lo que la persona quisiera ser. De esta forma confluyen el pasado y el futuro, enunciándose de forma tangible por medio del autorretrato.

Los autorretratos de la serie están realizados a lápiz, debido a las posibilidades técnicas y discursivas del material, pues sugiere el inicio del primer trazo, la primera intención que siempre recae en el trazo sencillo del lápiz, y que puede aparecer y desaparecer en el papel, otorgando volumen a la forma mediante una sola línea, línea que conduce y señala únicamente las formas presentadas permitiendo que se condensen con el valor del papel sin dominarlo; el trazo del lápiz corresponde a una fragilidad de permanencia pues puede ser borrado o pasado por alto; esta vulnerabilidad se corresponde con la vulnerabilidad que muestran los cuerpos; la línea es tenue, suave y delicada, si no existe una observación consiente por parte del espectador incluso puede parecer que el papel se encuentra en blanco; esta sutileza permite a las formas fundirse con el vacío de la hoja de papel, el cual, como mencionamos en el capítulo anterior, es el valor compositivo protagónico de las piezas.

Uno de los referentes más importantes para este proyecto es Egon Schiele; la forma en que están trabajados sus autorretratos y retratos denotan un estado anímico de forma muy explícita, en donde la línea actúa como un agente violento y decisivo que acentúa características físicas, exagerándolas para denotar el estado de angustia de sus personajes. De esta forma este proyecto busca abordar la línea como un

agente que detona carácter y que moldea a los personajes de forma decisiva y frágil, al contrario de la violencia en el trazo de Schiele, la siguiente serie busca transmitir la fragilidad y vulnerabilidad de un cuerpo a través de una línea, en donde predominen la nostalgia y la melancolía, así como la consciencia de la finitud del cuerpo, como un ente que se enferma, se cansa, y se transforma, que es finito y que existe en comunión con el blanco del fondo en el que se deposita, fundiéndose con él, evidenciando así el carácter fugaz de su existencia.

De igual forma, para esta serie se hacen presente las referencias literarias mencionadas en el primer apartado de la investigación, como lo es la figura del personaje *Susana San Juan*, en donde se hace latente la disociación de identidad a través de la nostalgia llevada a un punto de quiebre que se conjunta con la enfermedad y la consciencia de la muerte.

3.3.2 ¿Quién soy yo cuando no estoy?

La producción que respecta a este apartado se basa en una serie de seis autorretratos que abordan el concepto de la nostalgia como un estado perpetuo de letargo, acentuado por el aislamiento, y que derivan, en una pregunta clave que articula todas las piezas, ¿Quién soy yo cuando no estoy? El punto máximo de nostalgia se alcanza con el abandono de uno mismo, esto es cuando se llega a un punto de no reconocimiento de la propia persona, de no conexión con la identidad que se asume de forma cotidiana

Esta propuesta muestra dos conceptos opuestos, pues busca plasmar el *no reconocimiento a través del autorretrato*; el cual es uno de los puntos de partida del autoconocimiento y de aseveración de identidad que una persona puede manifestar.

En los autorretratos que forman parte de esta producción, los valores de identidad que suelen acentuarse en las representaciones físicas de una persona, no se encuentran; como lo son los rasgos del rostro, que dentro de las siguientes piezas permanecen ocultos o deformados, alterados por la condición anímica que los presenta; esto debido a que, dentro de este estado de nostalgia, llevado a un límite

corporal y emocional, es difícil poseer una identidad estable y se pierde la noción de lo propio, de lo individual y lo personal. Esta pérdida de identidad provoca que, estos lapsos sean en gran medida únicamente percibidos por la percepción corporal de la persona, hasta cierto punto, pues se abstrae de todo y de sí mismo; se concentra en un único punto que va más allá de la situación por la que atraviesa, pasando a un estado de shock que envuelve de forma absoluta al personaje, encontrándose pasmado e impedido para desenvolverse fuera de sí.

De ahí surge la pregunta ¿Quién soy cuando no estoy?, y que da pie a la elaboración de estos autorretratos, este estado de nostalgia te arrebatada de ti mismo y hace que se pierda la consciencia de lo que está sucediendo, como si estuvieras atravesando algo que no fuese real y lo único real, ya lo único real es el cuerpo, que sobrevive a esos lapsos como un ente más independiente de lo que conforma al *ser*, aunque no deja de manifestar la condición anímica del individuo.

Las poses corporales de los autorretratos denotan cansancio, hastío y una pesadez contenida, pero en una condición vulnerable manifestada a través de la desnudez; el lenguaje corporal de las representaciones, muestra ciertas sensaciones que atraviesan al cuerpo durante esos lapsos, como lo son el frío, la debilidad física, así como, ciertas alteraciones que lo marcan, como las ojeras pronunciadas y la delgadez extrema; estos cuerpos se funden con el vacío como un valor compositivo protagónico de la obra.

Este vacío, como ya mencionamos anteriormente, está sugiriendo una ausencia y a la vez una posibilidad, al igual que el estado de nostalgia llevada al límite, evoca la posibilidad de un nuevo destino, sugiere la posibilidad de un escenario nuevo, y participa como punto de quiebre del personaje, pues dentro de este shock o estado de abstracción absoluto, se alcanza un vacío mental y emocional que permite posibilitarnos a algo nuevo, pues en él se logra una aceptación absoluta del dolor, superándose para llegar a cierta calma resignada pero liberada; es, en cierto grado, llegar a este punto crítico y límite, una forma de purgarse y de aceptarse.

La necesidad de autorepresentarse a través de ese lapso es una medida de aceptación, de liberación y de búsqueda para una recuperación de la identidad. De

aquí la necesidad de creación y objetivo de estos autorretratos, como una forma de volver a uno mismo, de comprobar que se está ahí y de aceptarse, así como de llegar al punto en que el vacío posibilita un nuevo comienzo.

Es importante señalar las cualidades formales que conforman esta serie; la ejecución de las propuestas desde un punto de vista gráfico está construida desde la consideración del vacío como plano protagónico de la propuesta visual; fungiendo la línea, como figura retórica metafórica de la vulnerabilidad corporal y emocional señalada anteriormente. La ausencia de segundos planos compositivos alude al vacío como un estado de abstracción mental total; la calidad de línea delicada, frágil y delgada tiene como objetivo aludir a la desaparición del *Yo*, como una entidad consciente, tangible y firme; para ofrecernos una visión que se diluye con el fondo y que se percibe desde su extinción; en este punto el plano *fondo/figura* se ve transgredido y convertido en una sola forma que contiene a la otra en sí misma.

Por otro lado, la ausencia de color dentro de las piezas intensifica esta condición de disociación personal, en donde de forma simbólica su ausencia corresponde a la ausencia de memoria y de identidad; ofreciéndonos a través de la línea de grafito únicamente la estructura corporal y el estado anímico en las representaciones; es decir, únicamente el contorno de la forma, su silueta; el vacío construye de nuevo la forma desde dentro y el volumen es generado a partir de la sutileza de una línea continua. De igual forma, el grafito permite trabajar desde la fragilidad que su materialidad nos otorga, dotando de nuevo, simbólicamente, esta sensación de vulnerabilidad; la facilidad con la que el material puede borrarse y desaparecer alude al estado anímico de los autorretratos en los que es de vital importancia presenciar esta fragilidad que enmarca el paso del tiempo en el cuerpo.

3.3.3 Propuesta visual



Sin título

Lápiz sobre papel

17 x 24 cm

2019

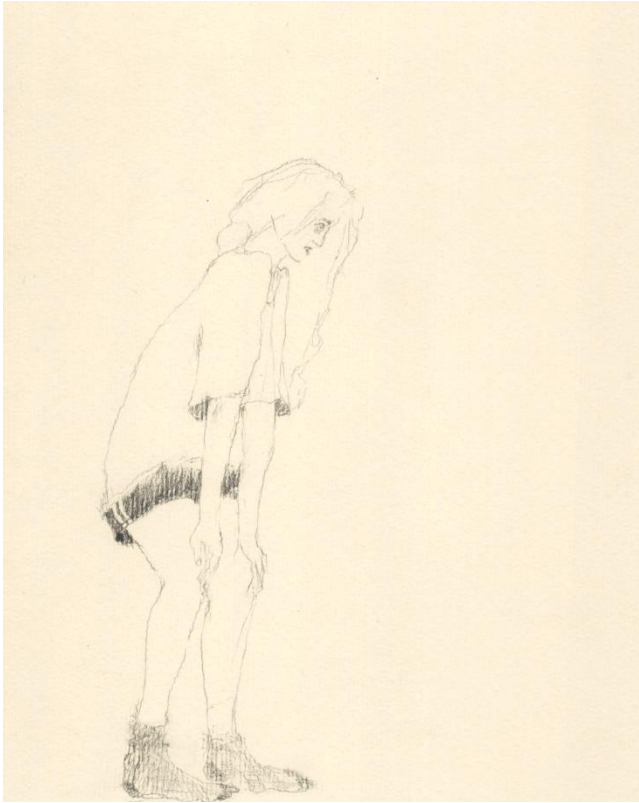


Sin título

Lápiz sobre papel

20 x 22 cm

2019



Sin título

Lápiz sobre papel

20 x 24 cm

2019



Sin título

Lápiz sobre
papel

22 x 20 cm

2019



Sin título

Lápiz sobre papel

22 x 20 cm

2019



Sin título

Lápiz sobre papel

19 x 21.5 cm

2020



Sin título

Lápiz sobre
papel

15.5 x 24 cm

2020



Sin título

Lápiz sobre papel

18 x 21.5 cm

2020

Las piezas de autorretrato mostradas dentro de esta serie dan seguimiento del estado anímico personal de la artista; en donde se corporizan elementos emocionales y estados mentales a través de la línea y el vacío; en donde la fragilidad de una estabilidad anímica se diluye en el papel como una metáfora de la ansiedad como síntoma de la nostalgia. Como resultado, la creación de los autorretratos marca una evolución dentro de un proceso de crecimiento personal que evidencia los puntos de quiebre de disociación respecto de experiencias personales; y que son importantes señalar pues dan forma e impulso a la reafirmación identitaria de la artista.

3.4 Reflexiones finales

A lo largo de una investigación desarrollada durante un año, se concretó la producción de tres series visuales cuyo hilo conductor fue la nostalgia. En donde se logró fusionar la investigación teórica con la práctica artística, a través de las piezas, entablando relaciones con los medios formales y simbólicos que las constituyen.

Los diversos enfoques desde los cuales se abordó el concepto central, permitieron ofrecer diferentes salidas a la producción, bajo las cuales, cada serie tuvo una producción distinta, que si bien trabaja desde el mismo tema, cambia en la perspectiva que muestra y en la forma en que abraza la nostalgia.

El desarrollo de la investigación teórica del primer y segundo capítulo, permitió tener un planteamiento claro de la propuesta visual resultante, aterrizando los conceptos formales y discursivos de las piezas, al insertar en ellas valores y referencias históricas y artísticas. De igual forma el correcto desarrollo de los marcos históricos y conceptuales, permitieron asentar las piezas sólidamente, logrando generar una producción concisa y bien direccionada.

La investigación permitió la experimentación con diferentes medios, como lo fueron el arte objeto y el dibujo, así como la posibilidad de generar un diálogo que entre ellos que permitiera relacionarlos. Éstas dos disciplinas, más allá de ser el medio

bajo el cual se trabajaron las piezas se convirtieron en parte del resultado, siendo el dibujo y el arte objeto parte fundamental del sustento conceptual de las piezas.

El proyecto permitió la reconciliación con el estado de nostalgia planteada en los objetivos iniciales bajo los que se origina la investigación, en donde, no se le adjudiquen únicamente consecuencias negativas, sino que posibiliten el autoconocimiento y el aprendizaje, y se pueda permitir al pasado confluir en nuestro presente de una forma dulce y tranquila, comprendiendo a la nostalgia como aquel estado que nos permite tener discernimiento de lo que es importante para nosotros y lo que no, de lo que puede ayudar a asentar la forma en que nos definimos como personas y darle estructura a nuestra identidad.

De esta manera el proyecto logró materializar el concepto de nostalgia desde los distintos enfoques que me interesaban como lo fueron, la memoria, la huella y la marca; brindándole una salida material a través de las tres series realizadas. Trabajar con las piezas a modo de metáforas visuales convirtió el resultado en una serie de piezas que incitan a la imaginación, en donde la evidencia explícita de un evento se convierte en muestras de afecto simbólico, y en donde las líneas, en el caso de los autorretratos, no sólo delimitan una forma sino enuncian un estado anímico.

El objetivo del proyecto logró concretarse debido a que se materializó la búsqueda del símbolo a través de la evocación y la memoria. El proyecto *Nostos Algos* consolidó una búsqueda introspectiva de aquello que se extraña y que duele, generando una tregua a través de las piezas, al abrir el paso a posibles escenarios que se extienden de forma indefinida en nuestra imaginación, abrazándonos desde la nostalgia para ubicarnos como individuos sensibles, pero capaces sobre todo de reconstruirnos indefinidamente.

Conclusiones

El proyecto de producción de tesis concluye con mi proceso como estudiante para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales por parte de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM. Mi formación dentro de la carrera fue enriquecedora, aunque no siempre sencilla, mis intereses por el dibujo y el arte conceptual se concretan en este proyecto, y reflejan el desempeño que tuve a lo largo de la misma. Realizar la investigación para este proyecto me ha motivado a continuar trabajando sobre el tema de la nostalgia, principalmente a través del dibujo desde una perspectiva conceptual, en donde pueda comprenderse como un fenómeno inseparable de la forma en que transita la vida y mi cotidianidad.

Al desarrollar este proyecto concienticé a mayor profundidad los conocimientos adquiridos durante la carrera; mi estancia en la escuela se desarrolló mayormente en los talleres de gráfica y pintura, en donde logré comprender mejor mi relación con el aspecto formal de mi producción, descubriendo un interés por los materiales y técnicas orgánicas que implican trabajar desde la huella y la marca, este interés se concretó en la segunda serie presentada en la tesis, siendo un interés que sigue transformándose y desarrollándose. Las clases de dibujo fueron otro pilar para mi formación, pues encontré la disciplina en la que quería desempeñarme, al comprenderla no solo como un medio, sino como el eje central discursivo de mi producción, cuyos alcances se transforman y se abordan de diversas perspectivas; ya sea desde una forma gráfica tradicional en la cual la línea y el vacío son el elemento protagónico de la composición, hasta comprenderla en el arte objeto, como indicio y como una forma de trazar memorias; al concluir este proyecto me interesaría generar propuestas en donde estas dos formas de trabajo converjan en un plano formal como conceptual.

Otra parte importante dentro del desempeño de este proyecto fue el formar parte del seminario de estudios de Medio Oriente, el cual me hizo repensar la forma en la que aprendía artes visuales dentro de la facultad y eventualmente replantearme conceptos que estructuraron este proyecto, tales como las nociones de forma y vacío, así como, el impacto que tienen en el dibujo, ya sea desde sus connotaciones

formales como lo son la composición y el uso del color hasta un enfoque simbólico y discursivo que permea la práctica artística y de la cual continuo aprendiendo. Todo esto me hizo comprender que más allá de la forma predominante en que se abordaban las propuestas artísticas dentro de la carrera, había cabida para otro tipo de discursos y de manifestaciones, que podían insertarse en el medio desde otra perspectiva y que su validación por parte de las figuras de autoridad académica. De igual forma la labor que desempeñé como adjunta dentro de la facultad durante mi servicio social me hizo comprender mejor la forma en que funciona la escuela respecto a las necesidades que existen por parte de los alumnos, así como, en las resoluciones que se toman para solventarlas; y comprender con mayor objetividad el aprendizaje que obtuve durante la carrera, así como acrecentar mi interés por desarrollarme como docente en artes.

Las problemáticas que identifiqué como egresada y exalumna de la facultad y que me encuentro trabajando son: primeramente el constante desánimo que se vive dentro de la carrera y que limita o frena por completo el deseo y la voluntad de producir por parte de los egresados, y segundo, la precariedad laboral a la que nos enfrentamos al salir, y no poseer herramientas para desarrollar nuestra profesión más allá de la ejecución que realizamos en las aulas de clase; sin embargo, intento solventar estas situaciones mediante la constancia en el trabajo y el aprendizaje que genero del mismo, concientizando más sobre el medio en el que me desarrollo como artista visual, al aprovechar las oportunidades y aspectos favorables que me ofrece.

El proyecto de tesis *Nostos Algos*, le dio un cuerpo y dirección a mi producción artística, reflejando mis intereses y el desarrollo profesional que tuve a lo largo de la carrera; las series que lo conforman, marcan una evolución tanto en los medios formales como en los conceptuales que no tiene un final, sino que continua en una constante transformación; el proyecto también consolidó un cierre personal a la etapa de mi vida que conformó la carrera, así como de una serie de situaciones que me afectaron durante la misma, y de cierto estado anímico depresivo que había asumido desde hace años como parte de mi personalidad y que ahora, gracias a la

confrontación de varias situaciones mediante mi producción, comprendo como un estado que soy capaz de controlar y direccionar, que es una parte que puede o no formar parte de mi persona, más no definirla, así como, concientizar que siempre tengo opciones y el apoyo necesario para superarlo.

Realizar la tesis y la producción que la conforma me ayudó mucho a asentar todas estas reflexiones en torno a mi carrera como artista visual, así como a comprender y concretar de mejor forma las bases que poseo para desarrollarme. Al realizar las series que consolidan la producción reconocí mi proceso y lo comprendí como una forma de aprendizaje. En la primer serie de arte objeto *Ítaca*, le di un cuerpo a ciertas cosas que funcionan como pilares de mi vida, y a las cuales puedo volver siempre; la segunda serie corporiza también la presencia de la memoria, la confluencia del pasado en el presente y el futuro, pero de una forma positiva, abrazando con afecto las posibilidades narrativas que puedo generar desde un recuerdo. Finalmente, la última serie *¿Quién soy yo cuando no estoy?*, hace evidente una evolución en el estado anímico mediante el autorretrato, conciliando el estado mental y emocional con el cuerpo y buscando llegar a una tregua.

Para concluir, el proyecto de tesis fue sumamente enriquecedor, pues propició mis deseos de continuar desarrollándome como artista visual y enfatizó la dirección que deseo tomar con mi producción, me interesa desenvolverme desde el dibujo y continuar experimentando desde las prácticas que conformaron este proyecto para alcanzar o desarrollar nuevos intereses. El proyecto también impulsó y reforzó la seguridad que siento hacia mi trabajo, otorgándome una mayor confianza para difundirlo y exponerlo, aceptándolo como un proceso que está en constante cambio y del cual continúo aprendiendo. Me interesa darle continuidad a este proyecto en una maestría en artes visuales enfocada al dibujo en donde pueda seguir desarrollándome como artista visual, y tenga la posibilidad de seguir aprendiendo y creciendo desde mi producción.

Fuentes de consulta

- AVICENA, *Liber Canonis*, Venecia 1555, Vol. XIX, pág 493.
- BERGER, JOHN, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- BORGES, JORGE; TOLEDO, *Zoología Fantástica*, México, Artes de México, 2013.
- BROWN, L.N, *Block Printing and Block Illustration in Japan*, Londres, 1964.
- CAVAFIS CONSTANTITO, *Ítaca*, Nórdica, España, 2015
- ESQUIVEL, LAURA, *Como agua para chocolate*, México, Debolsillo, 2016.
- FAHR-BECKER, GABRIELE, *Grabados Japoneses*, Múnich, Taschen, 2002.
- FERRER EULALIO, *Los lenguajes del color*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- FOUCAULT, MICHAEL, *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura México, Económica, 2006.
- GAUTHIER, GUY, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 2008.
- GOMBRICH, ERNEST, *La Historia del Arte*, China, Phaidon, 2013.
- HAUSSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Punto Omega, España, 1980.
- HOMERO, *Odisea*, Madrid, Gredos, 2015.
- HONOUR, HUGH, *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 1992.
- JARMY CHAPA, MARTHA, *La expansión española hacía América y el Océano Pacífico*, Fontamara, México, 1995. P. 21
- KENTRIDGE WILLIAM, *Fortuna*, MUAC, México, 2015.
- KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY, SAXL, *Saturno y la Melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

LAKOFF, GEORGE, JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, 2da edición, Madrid, 2015, p. 39.

LE GOFF, JACQUES, Truong Nicolas, *Una historia del Cuerpo en la Edad Media*, Madrid, Paidós, 2005.

MAILLARD CHANTAL, *la sabiduría como estética*, Akal, Madrid, 2001.

MARCHÁN FIZ, SIMON, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1990.

MATISSE HENRY, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Paidós, España, 2010

NORDSTRÖM, FOLKE, *Goya, Saturno y Melancolía*, Madrid, Machado, 2013.

PACHECO, JOSÉ EMILIO, *Como la lluvia*, México, Era, 2015.

PADBERG, MARTINA, *Egon Schiele*, Barcelona, Konemann, 2017.

RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, México, Planeta, 2006.

REYES, FRANCISCO, *Flor Garduño*, México, Tecolote, 2016.

SCHIMIED, WIELAND, *Edward Hopper Portraits of America*, Nueva York, Prestel, 2011.