



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de artes y diseño

Transitando dibujos y dibujando espacios:
La consciencia, la percepción y la emoción.

Tesis
Que para obtener el título en licenciada
en Artes Visuales

Presenta: Estela Aguirre Miranda

Directora de tesis:
Maestra María del Carmen Rosette Ramírez

Facultad de Artes y Diseño, CD.MX. 2024



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.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN	5
Contexto y referencias artísticas	7
El cuerpo que explora	11
EL TERRITORIO DEL CUERPO: AFUERA – ADEENTRO	17
Habitar-Adentro	21
El cotidiano-Afuera	29
Los sentidos: herramientas de exploración o territorios desconocidos	35
Las emociones	43
La creatividad	53
TRANSITANDO DIBUJOS Y DIBUJANDO ESPACIOS	63
El espacio: Intangible	65
El espacio habitando: Tangible	75
El vacío	81
El dibujo como detonante de ideas	89
El recorrido	97
El recorrido, el dibujo y la percepción	107
Transitando dibujos	113
TRAZO TEJIDO	119
El dibujo habitando el textil	125
LOS TRAZOS QUE CONSTRUYERON A LAS PIEZAS	131
“Puntos Cardinales”	135
“Preguntas infantiles”	143
“Las tejedoras”	151
“Recorrido: Bordando en piel”	161
REFLEXIÓN GENERAL	164
BIBLIOGRAFÍA	166

Agradecimientos

Agradezco los espacios físicos que me fueron brindados para mi hacer creativo y a las personas que me brindaron, en particular quisiera agradecer a dos espacios:

Al taller Chin chan pu y a la maestraza del fuego que me abrió las puertas del mismo, eres, fuiste y siempre serás una parte fundamental de mi hacer creativo, gracias por tus palabras, por todas las veces que intercambiamos ideas sobre los conceptos teóricos, prácticos e incluso por tu ayuda durante la revisión del texto, gracias porque del vientre de “Ay Nanita” nacieron varias de las piezas de esta tesis. Gracias por tu amistad.

A mi hogar, y a la persona que ha decidido habitarlo conmigo, gracias por tu presencia, por tus palabras, por siempre llevarme a cuestionarlo todo, gracias porque me ayudaste a ver que este proceso de la tesis era algo importante para mí, gracias por los debates en torno al arte, gracias por darme el espacio (tangibles e intangibles) para ser quien soy, para explorar los sinfines de la investigación, gracias por tu contención, tu cariño y tu amistad. Por hacerme parte de una familia que me ha adoptado y me ha brindado su corazón.

Ahora me gustaría agradecer a mi mamá Martha Laura Miranda Hernández, porque fuiste quien me enseñó el amor por la lectura, la escritura, el tejido y el andar, gracias por esas horas y horas que desde niña pasaste conmigo errabundando por el centro de la Ciudad de México gracias por enseñarme a encontrar la magia de lo ordinario, gracias por enseñarme a honrar el conocimiento de mis abuelas, de mis tías, de nuestros ancestros.

A mi papá Oscar Alejandro Aguirre, porque fue contigo con quien me adentré en mis primeros museos, por la música, por el teatro, por el dibujo y la pintura, gracias por enseñarme que las emociones construyen al arte, gracias por confiar en mí, por apoyarme y acompañarme en la decisión de estudiar arte, gracias por tus carcajadas sonoras, extraño tanto tu presencia, qué dirías de esta tesis, de las piezas, del dibujo...

A mis hermanas Fernanda y Sofía compañeras de vida por enseñarme tanto sobre los caminos que hemos recorrido, porque siempre han sido una narrativa diferente, de una historia que compartimos, porque me abrazaron y me cobijaron en muchos momentos difíciles.

A mi familia, porque soy consecuencia del paso de cada uno de ustedes por mi andar. En especial a mis tías y a mis abuelas porque hay mucho de ustedes en este texto y en mi corazón.

A mis amistades, a aquella bruja de los cristales que me acompañó como guía y como hermana, a aquella bailarina incansable que me enseñó tanto en el proceso de habitar el cuerpo, a ese biólogo y fotógrafo de clóset que tantas veces me preguntó sobre la tesis, a la veterinaria e investigadora incansable que con una metodología rigurosa intentó revisar este texto, a la vestuarista y diseñadora que le dio forma y diseño a este texto, a la tatuadora que generó junto conmigo una de mis piezas favoritas de la investigación.

A mis maestros, ustedes saben quiénes son, por ser el puente entre una serie de ideas y una investigación, gracias por enseñarme a investigar, a producir, a pensar por mí misma, gracias por no quedarse solamente en la academia y por inculcarme la pasión que implica explorar el mundo del arte.

Finalmente, agradezco a Paprika, Seika, Sissi, Yago, Hannah, Momo, Tupida, Putín, Prozer, por ser espacios, seres mágicos, y guías por acompañarme en cada momento de esta investigación por ser y estar siempre.



Figura 1, *Habitat el tiempo*. Estela Aguirre Miranda (2020), Collage, plumones y acuarela 29 X 21 cm. CDMX, México.

INTRODUCCIÓN

Nada existe puramente como un punto en un mapa o un momento en el tiempo: todo guarda relación con todo lo demás.
Julian Bagginy. *Cómo piensa el mundo.*

En la presente exploración, el dibujo funciona como motivo para investigar el proceso creativo y los elementos que lo conforman, entre otras cosas, por siempre haber sido la técnica predilecta de la exploración de la artista; por su cualidad de inmediatez, así como por la manera en la que el dibujo puede ser tan simple o complejo como la artista lo desee. Lo que ha generado que se le utilice tanto como medio de esquematización de los conceptos y procesos, como por la obra por sí misma.

El dibujo tal como el lenguaje, es una forma de pensar, de estructurar y de explorar ideas, ni uno ni otro existen solamente como consecuencia del papel, sin embargo el dibujo basa sus orígenes en lo visual, mientras que el lenguaje lo hace en lo fonético; por lo que al primero le ha representado mayor esfuerzo ser concebido fuera de su soporte inicial.

De ahí que el dibujo existiendo fuera del papel sea la motivación de las presentes exploraciones plásticas, en las que más allá de comprobar la veracidad de dicho fenómeno, la intención es la de explorar desde este lugar, los elementos que forman parte del proceso creativo de la artista; planteando que, aparte de ser un ejercicio que habita la espacialidad o dicho de otra forma la tridimensión, el dibujo, es una forma de pensar el arte y la realidad en la que nos encontramos, generando como consecuencia que se cuestione la percepción y la intelectualización del cotidiano de la autora y cómo ello se vincula con el dibujo.

A lo largo del texto se analizan los elementos que han permitido a la artista encontrar al dibujo en otras prácticas, como cuando se busca el sabor de una receta que ha estado en la familia, pero de la cual no se conocen los ingredientes exactos. Se exploran los andares y prácticas que han llevado a la construcción y creación de las piezas aquí retratadas, reflejando un proceso en el cual la experimentación plástica es el fundamento de la investigación teórica del análisis de la artista y de sus vivencias, dejando como resultado de la misma, un vestigio de los elementos que le fueron fundamentales a la hora de crear, o de aquellos “lugares” que constantemente visita cuando las manos hormiguean en el proceso de hacer. Esta también es la razón por la cual el índice no sigue la estructura convencional de una tesis, ya que a pesar de poder ser un orden de lectura, este texto puede ser abordado desde los capítulos que al lector le interese leer de manera individual o en su totalidad.

Con el fin de jugar con la versatilidad del dibujo, y también un poco con la manera en la que construimos nuestros saberes, éste se observa desde diferentes áreas de estudio, como la física, la geometría, la neurociencia y diferentes filosofías; planteando a la autora de la presente, en las diversas áreas de estudio, siempre como espectadora, visitante y entusiasta de estos espacios de conocimiento, como

creativa y curiosa de los temas abordados e intentando retomarlos desde el punto de vista del arte, tomando quizá algunos elementos que le permiten explicar particularidades del dibujo y de su propio proceso, más nunca como experta y entendiendo que hay conocimientos que escapan su panorama. Dichas áreas se visitaron desde el punto de vista de los ejercicios que se estaban desarrollando, habitándolas momentáneamente para desde allí observar ciertos matices en los que vemos al dibujo habitar fuera del papel.

La investigación se encuentra dividida en tres partes: *“El territorio del cuerpo: Afuera-adentro”*, que narra el proceso de investigación que surge, de pensar el cuerpo como el punto de partida de la exploración del dibujo, dado que es gracias a éste que podemos ejecutar, pensar y percibir al dibujo. *“Transitando dibujos y dibujando espacios”* en el que la narrativa se centra en los procesos derivados de habitar el dibujo, de encontrarlo en el cotidiano, del andar y el recorrido como formas de dibujar, y de las reflexiones sobre la percepción y la propiocepción en el proceso. Y finalmente, *“Trazo tejido”*, en el que se utiliza el tejido como forma de dibujo y como herramienta de investigación del espacio intentando que éste sirva como punto de reunión de los elementos analizados anteriormente; el cuerpo, el recorrido, el dibujo y el espacio.

Fueron reunidos y organizados los elementos que han sido fundamentales para la investigación teórico-práctica de la que se deriva la presente, sin embargo es importante mencionar que el hecho de que la estructura del texto tenga el orden mencionado, no quiere decir que dichos elementos se encuentren en un orden jerárquico, sino que reflejan la metodología que guio el proceso de investigación plástica, siempre con la consciencia de que todos los elementos forman parte de un conjunto que se encuentra en constante interacción.

Algunos capítulos inician con un texto corto de la autora, ello se debe a que desde estas narrativas se permitió empezar a bocetar el vínculo que la une con el contenido a investigar, intentando también mediante las mismas, plantear a los conceptos desarrollados como algo más que un tema de investigación, más como los elementos que construyen el cotidiano y el imaginario de la autora, siendo este vínculo una manera de arraigo a las realidades e irrealidades que construyen la parte onírica que en ocasiones escapa al conocimiento científico o teórico que se plantea en el proceso de aprendizaje escolarizado de la licenciatura, y que invitan al lector a mirar desde el conocimiento empírico las aproximaciones que unen a aquello que se investiga con quien lo investiga.

El texto se encuentra redactado en primera persona porque por medio del lenguaje la escritura se sitúa en el proceso desde el cual se narra la experiencia de exploración de un ejercicio teórico-plástico que pertenece a su ejecutora, ejercicio en el que se fueron entretejiendo los conocimientos, las teorías y las prácticas de otros; artistas, teóricos y científicos que guiaron y acompañaron a la autora. Proceso que finalmente construyó los sentipensares¹ que se reúnen en la presente y que por lo tanto resultan inseparables de su ejecutora, de su momento y de su voz en la redacción.

1 Término acuñado por Saturnino de la Torre que refiere a la relación existente entre las emociones y el conocimiento como un mismo acto en el que ambas partes son igual de importantes.

Contexto y referencia artísticas

Al realizar la presente investigación, me encontré con un sinfín de textos que centran su atención en el objeto artístico, en el arte como concepto, idea, objeto de estudio, etc., y con otros tantos que se enfocaban en el contexto de los artistas o del resto de la población, artistas incluidos. Solamente unos cuantos textos ponían la mirada en los procesos, y de éstos apenas una contada minoría eran escritos por los mismos artistas hablando de sus propios procesos.

Entre ellos, "Cartas a Theo" donde encontré una ventana por la que pude observar el cotidiano de un artista que, por medio de las interacciones con su hermano, analiza sus vivencias cotidianas, lo que le interesa del arte, lo que le atormenta de la misma, y lo que vive en el día a día, en los dibujos de Van Gogh lo percibo diferente, más cómodo y aunque quizá analítico parece sentirse más libre de explorar.

Louise Bourgeois; en "Destrucción del padre/ reconstrucción del padre" donde se compilan diferentes textos y testimonios de la artista, que nos permiten mirar partes de su vida privada, que se relacionan con su forma de crear, pensamientos derivados de sus vivencias y de sus procesos de sanar ciertas experiencias.

Lynda Barry, en "Syllabus: Notes from an Accidental Professor" y en "What it is: The Formless Thing which Gives Things Form", en los que mientras estructura la redacción sobre los elementos técnicos que dan forma a sus procesos, también habla de sus experiencias de la infancia, de los recuerdos que tiene más arraigados y de cómo esas vivencias han ido guiando aquello que le interesa explorar o investigar.

Por último y en resonancia con la época actual presento el caso de Marija Tiurina, artista británica quien por medio de sus redes sociales comparte procesos personales, vivencias cotidianas y procesos creativos en los que nos permite observar cómo lo que la rodea y lo que vive permea su hacer creativo.

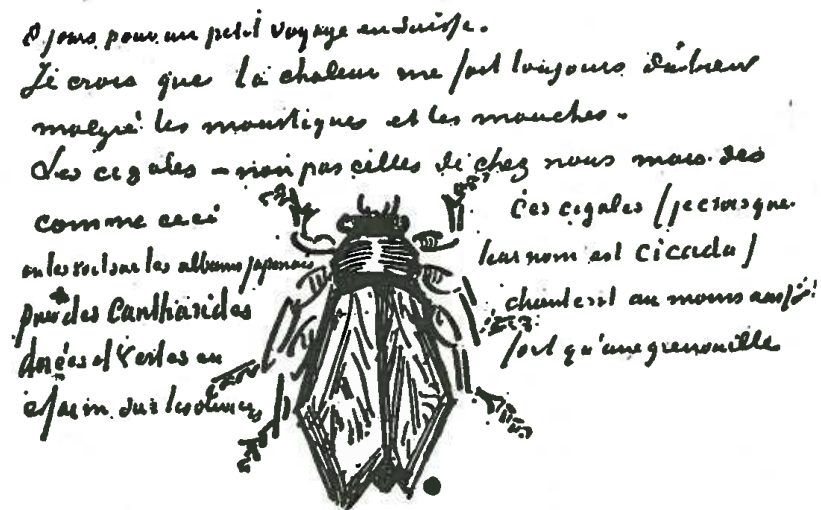
En el caso de los dos primeros; el que podamos tener acceso a ambos textos tiene que ver con que alguien pensó que sería útil para el mundo si esos textos se editaban y se publicaban. Lynda Barry, y Marija Tiurina deciden poner sus pensamientos en los formatos correspondientes y hacerlos públicos. En mi opinión todos los ejemplos mencionados resguardan un valor inmensurable, es desde mi punto de vista volteando a ver lo que hacemos, en el cotidiano, que podemos entender un poco más de cómo el arte responde a ello y cómo nosotros utilizamos el arte para entre-tejernos con la realidad que nos rodea y con la realidad que nosotros hemos decidido ser.

Bock y a McKn., solamente que estos señores habían partido por ocho días a un pequeño viaje por Suiza.

Creo que el calor me hace siempre bien, a pesar de los mosquitos y las moscas.

Me parece que hago bien trabajando sobre todo en los dibujos en este momento, y proceder de manera que tenga colores y tela en reserva para el momento en que venga Gauguin.

Quisiera encontrar en el color la misma falta de problemas que en la pluma y el papel. Por mi miedo a malgastar el color, fracaso a menudo en la pintura de un estilo.



Con el papel, cuando no se trata de escribir una carta, sino de hacer un dibujo, no se malgasta casi nada; tantas hojas Whatman, tantos dibujos. Yo creo que si fuera rico, gastaría menos que ahora.

¿Te acuerdas en Guy de Maupassant, de aquel señor cazador de conejos y otras piezas, que había cazado tanto durante diez años y se había derrengado tanto en correr detrás de la caza, que en el momento en que quería casarse no se excitaba ya, lo que le causaba las más grandes inquietudes y consternaciones?

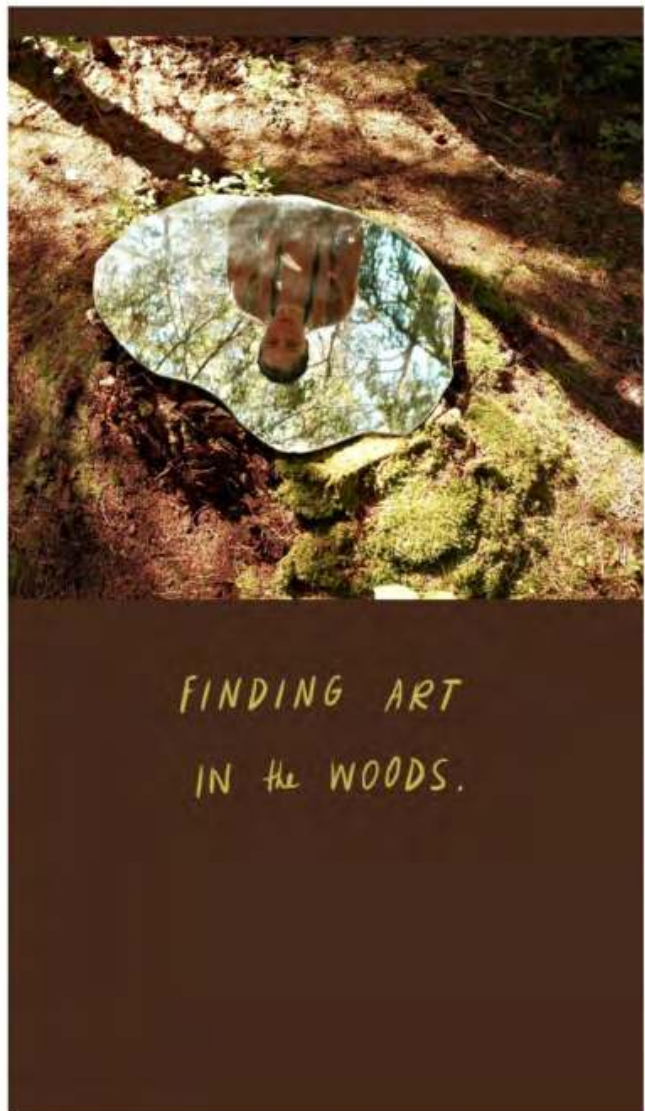
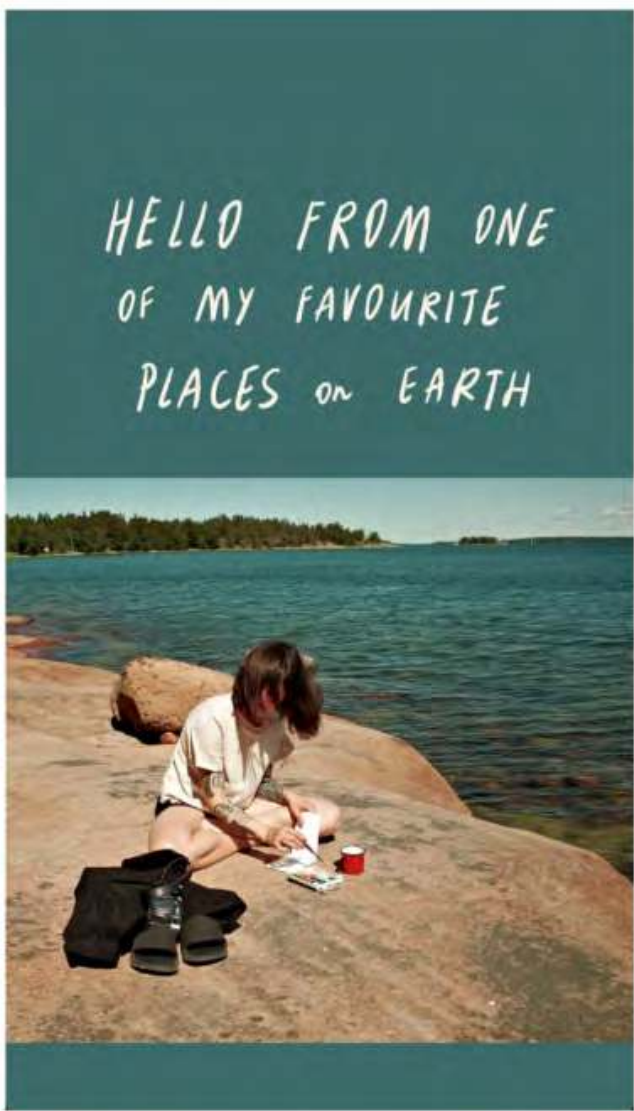


Figura 3, Visualización de dos historias de Instagram, la artista tiende a interactuar con sus entornos de diferentes formas ya que mucho de lo que hace tiene que ver con sus recorridos, viajes y encuentros con el cotidiano, tomado del instagram de la artista Marija Tiurina, (2021-2022).

El cuerpo que explora

De niña, me gustaba recolectar plantas, flores y ramitas. Observaba las diferentes formas que tenían, las clasificaba según sus características, a veces las guardaba en algún lugar de mi recámara en el que terminaban secándose y siendo olvidadas, otras las rompía y machacaba, recuerdo embarrar el líquido que les salía en una hoja de papel e intentar usar los tallos para dibujar.

Mi planta favorita para cortar y machacar era una que se llama "Árbol de Jade", me llamaba la atención porque sus hojas parecían nopales miniatura y les salía mucho líquido y crecían en las jardineras del edificio. Jugar con hojas me llevó a preguntarme qué las hacía ser verdes, sacarles el juguito me trajo más preguntas que respuestas, porque no siempre éste era verde, después pensaba que la sangre que salía cuando nos cortábamos era roja y eso no nos daba un aspecto rojo en la piel, continué jugando con plantas durante muchos años, a pesar de que ello no haya traído una respuesta a mi pregunta me resultaba satisfactorio explorar las posibilidades de las plantas.

Estela Aguirre Miranda



Figura 4, De la colección Preguntas Infantiles, Plantas recolectadas y acomodadas para estampar en papel de algodón, 50.3 X 35.7 cm, (2021), CDMX.

Andar, tocar, oler, saborear, escuchar, mirar, golpear, romper, registrar, coleccionar, son algunas formas de explorar aquello que nos rodea o aquello que nosotros mismos somos. ¿Cómo podemos conocer si no exploramos, cómo podemos tener una idea de lo que es y de lo que somos si no podemos generar esas interacciones con nuestro entorno? Lidia Turner dice lo siguiente a este respecto “...No se sabe bien sino lo que se descubre. Qué alegría irradian los niños al descubrir un nuevo nexo, al comparar, al experimentar que han observado bien y saben describir lo que vieron.”²

La exploración parece ser un ejercicio reservado a lo desconocido, como cuando los niños exploran y descubren el mundo que los rodea, la mayoría de los adultos llegado un punto de su vida dan por conocido el entorno, sin embargo, hay quienes continúan sintiendo curiosidad por aquello que aparentemente nos es cotidiano y bajo esa mirada curiosa siguen explorándolo.

Tal es el caso de Lynda Barry, la previamente mencionada, caricaturista y artista; quien en sus muchos libros explora diversos elementos que le interesan, por ejemplo, en “*Syllabus: Notes from an Accidental Professor*.”³ Nos permite echar un vistazo a un cuaderno en el que va compilando los ejercicios y reflexiones que desarrolla para su clase “*The Unthinkable Mind*”, que da en la Universidad de Wisconsin. Por medio de la exploración del dibujo y la escritura, sus estudiantes exploran la forma en la que se construyen las imágenes, esto enfocado a todas las carreras que se imparten en la universidad, no exclusivamente a estudiantes de arte, dando como resultado que los puntos de vista y productos visuales sean tan variados como lo es el grupo.

2 Lidia Turner y Balbina Pita, Pedagogía de la ternura, (Cuba: Editorial Pueblo y Educación, 2002), 20-21.

3 Lynda Barry, “*Syllabus: Notes from an Accidental Professor*”, (USA: Drawn & Quarterly, 2014).



Figura 5, Visualización de las páginas 10 y 11 del texto *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*, texto y figuras por Lynda Barry.

Lynda Barry, entre otros elementos que menciona como fundamentales para la exploración en su clase habla de estar presente y de observar lo que se encuentra ahí. En el capítulo dedicado a los sentidos menciona que hay momentos en los que el dibujo en particular se siente como una especie de meditación, lo cual resuena con mi forma de experimentar el dibujo; cuando entro en este estado lo que estoy dibujando parece nuevo para mi percepción, lleno de características que no había notado antes, la mente se silencia y los trazos junto con el modelo es lo único importante.

Otro ejemplo de exploración es el del libro “*Drawing from Life: The Journal as Art*”, donde Jennifer New dedica todo un capítulo a los diarios de exploración y se enfoca en particular en algo que llama *beginner’s mind* o *travel-like state*:

*Transported away from schedules and familiar sights, our senses are reawakened. It is easier to see when the sights are uncommon, easier to smell when the scents are unfamiliar. The trick, then, is to carry this heightened awareness with us when we return home. To achieve this state without ever leaving home is more difficult still. It takes great discipline, resembling the Zen practice of <<shoshin>>, or beginner’s mind, in which a childlike sense of anticipation and awe is brought to all of life’s experience.*⁵

En el libro, Jennifer menciona a varios personajes quienes por medio de los viajes o de diferentes prácticas en su cotidiano, van detallando las experiencias vividas, que, por medio de este sentido de asombro generado por la mente de principiantes, modifican cómo perciben su cotidiano, a sí mismos, a la comprensión de una cultura, un país, o incluso la misma interacción con su entorno que es planteada desde otro lugar. Por lo que la mente de principiantes me parece otro elemento fundamental a la hora de explorar.

4 “Mente de principiantes o mente en modo viajero.” Jennifer New, *Drawing from Life: The journal as art* (China: Princeton Architectural Press, 2005), 90, [Mi traducción].

5 “Alejados de los horarios y de los paisajes familiares, nuestros sentidos se despiertan. Es más fácil observar cuando los paisajes son poco comunes, más fácil oler cuando los olores no nos son familiares. El truco, entonces, es traer esta conciencia intensificada, con nosotros cuando regresamos a casa. Alcanzar este estado sin nunca haber salido de casa es más complejo aún, conlleva una considerable disciplina, llevando a la mente a un estado que se puede alcanzar con la práctica Zen shoshin, le llamo, mente de principiante, en la cual un estado de asombro y expectativa, como la que experimentan los niños, es traído a todas las experiencias de la vida.” Jennifer New, *Drawing from Life*, 90, [Mi traducción].

En el libro, Jennifer menciona el proyecto; “The 1,000 Journals Project” impulsado por Brian Singer, diseñador, quien envió por correo 1000 diarios alrededor del mundo con apenas unas cuantas instrucciones en las que solicitaba a desconocidos que intervinieran los diarios y que después se los hicieran llegar a alguien más, una vez llenados en su totalidad se solicitaba el regreso de los diarios a Brian. La intención del diseñador era recolectar los procesos, experiencias y cotidianos de las personas que hubieran tenido los diarios; solamente un cierto número regresaron a manos de Brian, a partir de éstos se publicó un libro en el que se compilan partes de los mismos. Es interesante hojear el libro ya que en él hay una mezcla de todo y de nada, a penas pequeños vistazos de lo que Brian llama “...the group’s collective consciousness...”⁶ por medio de la cual exploramos a los otros y a nosotros mismos como consecuencia.

Finalmente, pero no menos importante, tenemos el caso de Kery Smith, autora e ilustradora, quien en su libro “¿Cómo ser un explorador del mundo?” plantea una serie de ejercicios que permiten a uno alcanzar el o los estados mencionados anteriormente, en los que se utiliza el cotidiano como campo de exploración permitiéndonos cuestionar aquello que se daba por sentado, y al final lo que uno explora, es cómo uno explora.

Los ejemplos anteriores son mencionados, porque fue gracias a ellos que pude delimitar, entender y nombrar las partes del proceso de exploración que iba a emprender como parte de mi proceso creativo. Antes de encontrarme con ellos tenía la creencia de que la exploración en el arte tenía que ser mucho más seria, no que este tipo de acciones resten seriedad al proceso, sino que desde estos lugares he podido establecer una relación más honesta con mis piezas.



Figura 6, Visualización de las páginas 94 y 95 del libro *Drawing for Life: The Journal as Art*, texto por Jennifer New, imágenes por Sophie Binder.

6 “...la consciencia colectiva del grupo...” Somegy, *The 1000 Journals Project*, (San Francisco: Chronicle Books, 2007), 5, [Mi traducción].



Figura 7, Fotografía de mi diario de exploración, (2020), ilustración y collage, acuarela y bolígrafo 29 X 21 cm. Estela Aguirre Miranda, Ciudad Juárez y Villa del Carbón.

EL TERRITORIO DEL CUERPO: AFUERA – ADENTRO

Antes de morir, mi abuelo pasó varios meses en coma. Nunca entendí muy bien qué fue lo que le llevó a este estado, solamente recuerdo que todo comenzó con una molestia estomacal por la que fue ingresado en la clínica ocho, en San Jerónimo. Todos los miembros de mi familia pasaron a verlo y todos coincidían en que estaba desvariando y siendo agresivo, sentí miedo y de alguna manera sabía que eso que se encontraba recostado en una cama de hospital rodeado de cables, máquinas y hablando sin sentidos no era ya mi abuelo, así que me negué a verlo, entre mis pensamientos recité un hasta luego.

Después de estar en esa clínica lo transfirieron a un hospital en el que, como consecuencia de la confusión generada por el proceso de duelo, que mi abuela estaba viviendo, una firma en un papel dio a los médicos "permiso" para que los estudiantes de medicina practicasen en él algunos procedimientos, sobra decir que, al enterarse mi familia, enfurecida exigió que se le trasladara a otras instalaciones, mi abuelo pasó mucho tiempo en coma hasta que finalmente su cuerpo murió. Sigo pensando que ya no era mi abuelo, aunque su cuerpo se encontraba ahí, el conjunto de cosas que lo hacían ser él dejaron de estar cuando por una molestia estomacal dejó su casa.

Estela Aguirre Miranda



Figura 8, *Cáscara*, Estela Aguirre Miranda, (2020), dibujo, lápices de colores, 10 X 10 cm. Querétaro, México.

Esta historia, tal como se encuentra narrada, es como yo la recuerdo, pensé en buscar familiares quienes confirmaran o negaran la veracidad de lo que mi memoria resguarda, pero al final me negué a hacerlo, porque pienso que es importante, cómo a pesar de saber que la vida o la muerte del cuerpo de mi abuelo dependía de que las máquinas dejaran de registrar signos vitales, su muerte para mí sucedió mucho antes de que esto pasara, o de que incluso mis familiares así lo vieran. También siento que el planteamiento del abandono del cuerpo, previo a la muerte biológica, rodea la narrativa debido a que imaginar que la totalidad de mi abuelo se encontraba presente en todo ese periodo de tiempo resulta inquietante.

La vida y la muerte son características del cuerpo humano, un cuerpo vivo tiene tantos sistemas y formas de existir como de connotaciones sociales, un cuerpo muerto guarda celosamente el misterio de la descomposición, de la quietud y de lo que se experimenta al pasar a ese estado y después del mismo. Un cuerpo vivo es el sujeto mientras que uno muerto es el objeto. De acuerdo con el pensamiento de Foucault, en el proceso que vivió mi abuelo, se podría afirmar que su cuerpo estaba habitando una heterotopía/heterocronía, me explico; la utopía es según el autor *“un lugar fuera de todos los lugares,”*⁷ la utopía será entonces aquello que no tiene lugar; existe, pero no existe en nuestra realidad como la conocemos. En el siguiente párrafo Foucault describe la utopía del cuerpo:

*Y además ese cuerpo es ligero, es transparente, es imponderable; nada es menos cosa que él: corre, actúa, vive, desea, se deja atravesar sin resistencia por todas mis intenciones. Sí. Pero hasta el día en el que siento dolor, en que se profundiza la caverna de mi vientre, en que se bloquean, en que se atascan, en que se llenan de estopa mi pecho y mi garganta. Hasta el día en que se estrella en el fondo de mi boca el dolor de muelas. Entonces, ahí dejo de ser ligero, imponderable, etc.: me vuelvo cosa, arquitectura fantástica y arruinada.*⁸

7 Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 8.

8 Michel Foucault, *El cuerpo utópico*, 12.

El cuerpo existe y en teoría su propia existencia negaría la cualidad de la utopía, sin embargo y desde mi propia experiencia en él, el cuerpo existe no de manera lineal, el cuerpo se afirma y se niega a sí mismo constantemente, las interacciones con el entorno modifican cómo se percibe a sí mismo y cómo va existiendo, en una existencia sublime y ambigua. El cuerpo de mi abuelo existía, pero era ahora más parecido a una heterotopía, un espacio que existe entre los espacios pero que es distinto a todos, *“absolutamente diferente... y en un recorte singular del tiempo...”*⁹ por lo tanto dentro de una heterocronía.

Por su estado entre la vida y la muerte, no se encontraba ni en la utopía del cuerpo, ni en la utopía del cuerpo sin cuerpo, ni de la liberación del alma. El cuerpo de mi abuelo simplemente pareció ponerse en una extraña pausa por medio de la cual escapaba al tiempo y al espacio del cuerpo, nuestras constantes aparentes, quizá interactuando entre ambas entidades en un estado de inter-espacio que parecía habitar. Siendo sujeto y objeto al mismo tiempo, aún ahora mismo sin cuerpo alguno, sigue siendo objeto de análisis de la presente investigación, porque más allá del cuerpo, se desarrolla una cierta noción de lo que somos y de aquello que no somos, porque ahí donde no somos inicia el otro, o en palabras de Moshe Feldenkrais: *Todo ser viviente posee un límite que lo separa del resto del mundo. Lo que está contenido dentro del límite posee una estructura cuyo funcionamiento asegura la auto propulsión, es decir la actividad de ser.*¹⁰

Independientemente de todas las nociones que existen sobre lo que es nuestro cuerpo y de dónde éste termina, con los planteamientos de autores como Jean-Luc Nancy o Foucault los límites del cuerpo rebasan aquellos planteados por la piel, o incluso por la vida o la muerte de éste, se van extendiendo, permitiéndonos habitar espacios propios del cuerpo, pero fuera del mismo, tal como mi abuelo ahora mismo habita mi corazón y mi pensamiento.

“Afuera-adentro” es el título alternativo o complementario del primer capítulo de la presente investigación, debido a que percibo que perpetuamente interactuamos con nuestro cuerpo desde estos dos espacios, pudiendo inclusive abarcar una parte de ambos y generando con ello otra forma de propiocepción, me permito invitar al lector a acompañarme a reflexionar sobre la forma en la que habitamos nuestro cuerpo, un espacio que vamos recorriendo como las hormigas que recorren la banda de Möbius.¹¹

9 Foucault, 21.

10 Moshe Feldenkrais, *La dificultad de ver lo obvio*, (México: Paidós, 1996), 30.

11 *“La banda de Möbius es una superficie con una sola cara. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. Fue descubierta de forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858.”*

“Banda de Möbius”, Wikipedia la enciclopedia libre, consultado el 9 de febrero del 2023, https://es.wikipedia.org/wiki/Banda_de_Möbius

Habitar-Adentro

Mi cuerpo es afuera como es dentro, mi percepción de éste varía según el enfoque desde el cual quiero verlo, mi cuerpo existe y se hace presente aún cuando no lo he pensado.

Mi cuerpo siente, transforma, opera, se extiende y se contrae, se regenera y se degrada, mi cuerpo es temporal, frágil, imperfecto, tangible, caliente, sintiente, evidente, innegable mi cuerpo es físico y energético.

Estela Aguirre Miranda

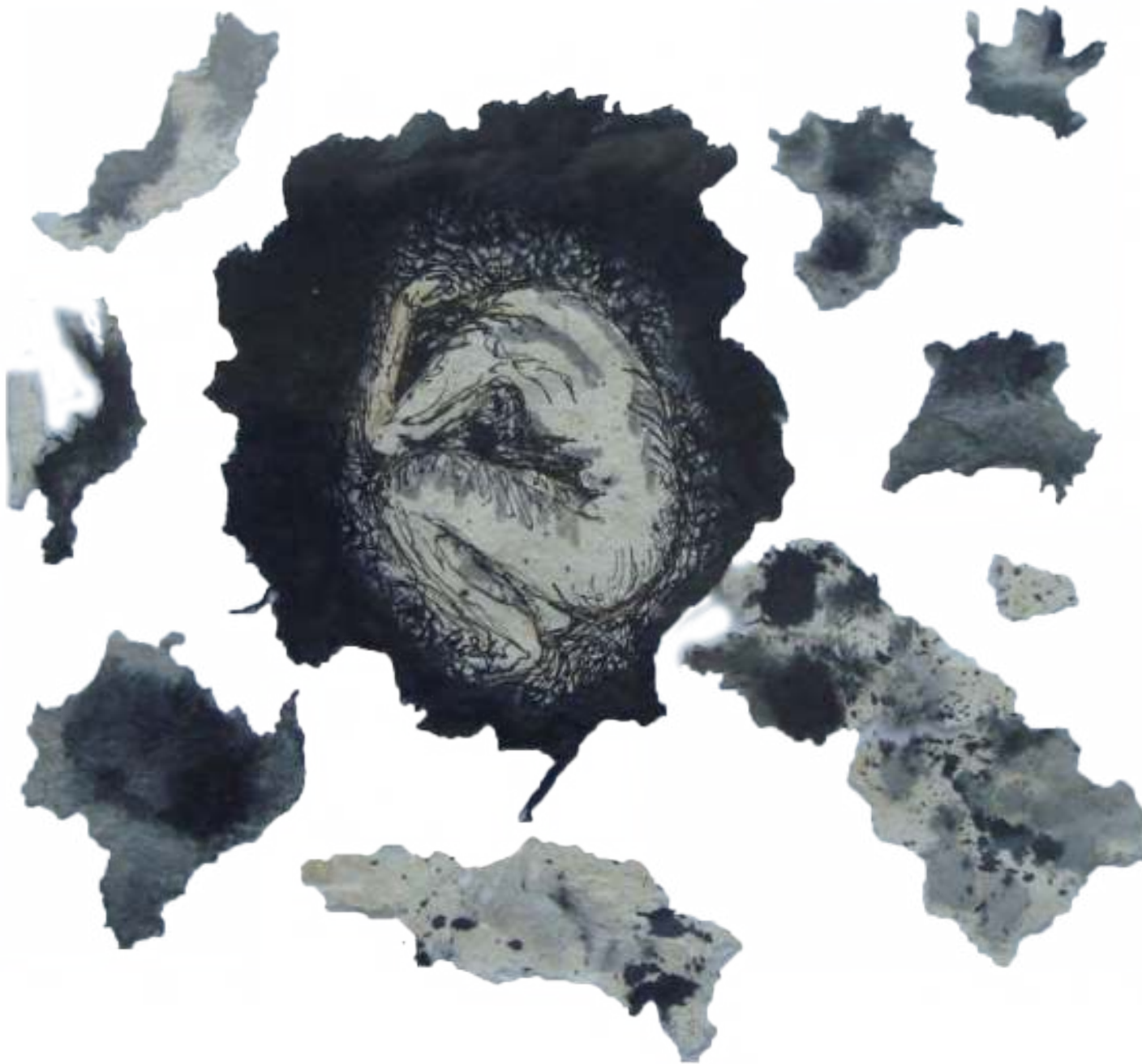


Figura 9, De la colección *GÉNESIS*, Canto N°1, Estela Aguirre Miranda, (2011), Dibujo a tinta prensado en acrílico, 21.7 X 20 cm, CDMX, México.

Jean- Luc Nancy habla del cuerpo como un espacio no limitado a la piel, como un espacio que se extiende y se contrae, que interactúa más allá de lo evidente con aquello que lo rodea, y que es capaz de transformarse;

Cuerpo cósmico: palmo a palmo, mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las placas tectónicas. Si parto en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. Cuerpo místico, sustancial, universal y marioneta tironeada por mil hilos.¹²

Mi cuerpo es un magnífico espacio de movimiento y mutabilidad, que cambia, de acuerdo con el uso que esté dándole, puede comprimirse y resguardarse de las inclemencias del tiempo, hacerse tan pequeño y silencioso como el principio de una idea que se escapará si nos movemos bruscamente; también suele expandirse y extenderse ante el movimiento generado por un buen ritmo, o en palabras de Foucault: *“Después de todo, ¿acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?”¹³*

Aparte de todo lo que se piensa, se dice y se actúa sobre él, ejecuta un sinfín de acciones orgánicas que me permiten continuar con vida; al mismo tiempo es un encuentro político con la sociedad y sus costumbres, lo que a veces me ha hecho sentir que mi cuerpo es de todos menos mío.

Viví una buena parte de mi vida pensando que mi cuerpo tendría que ser distinto, que mi cabello era demasiado crespo, mis ojos demasiado pequeños, mi piel llena de imperfecciones, mis axilas demasiado olorosas, mis dedos regordetes y extraños, mis manos demasiado torpes. Mi cuerpo era una lista infinita de defectos y habilidades mal ejecutadas. Estas ideas vivían en mí y tal como un pensamiento parasitario, crecieron y se alojaron, creando la sensación de no pertenencia, de extrañeza, de necesidad de huida de mi propio cuerpo.



En las sociedades contemporáneas, normalidad perfección y belleza van de la mano. En la perfección se encuentra la <<verdad corporal>> de mujeres y hombres; y en las mujeres, la belleza es la <<norma>>. Ya desde el siglo XIX, con el advenimiento de la higiene y la medicina como ciencia, la salud, se convirtió en el tercer vértice de la triada. Tales valores asignados a los cuerpos en la modernidad se han convertido en normalizadores y en este juego de ficciones, la búsqueda de la belleza y la perfección implica perseguir una quimera.¹⁴

Figura 10, *Sin título*, Estela Aguirre Miranda (2020), collage, dibujo y fotografía, CDMX, México.

12 Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, Extensión del alma, (Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007), 12.

13 Foucault, 15.

14 Alejandra Díaz y Fabián Giménez, *Ficciones del cuerpo*, (México: La Cífra Editorial, 2015), 31.

Parte de lo que enuncian Díaz y Giménez en la cita anterior era lo que dictaba cómo debía ser mi cuerpo, que entonces era un espacio público, abierto para que el otro dictara y regulara su forma y su aspecto. Lo que me llevó a desistir de esta lucha sin fin conmigo misma, fue el cansancio generado por la crítica, la autocrítica y la incomodidad constante. Al dejar de luchar contra mi cuerpo cuerpo, por no ser eso que “debía”, me apropié de él y lo reclamé como mío, el siguiente paso fue redescubrirlo y reencontrarme en él, esta reflexión me desconcierta, quería habitar el espacio sin habitar mi cuerpo.

Estar en mi cuerpo sin habitarlo, quedándome sólo con pequeños espacios en los que me alojaba cómodamente, tal como se puede estar sentado en una recámara de una casa, en una ciudad, en un país, en el mundo y no habitar ninguno de estos espacios, se está como sombra, como un animal que no hace ruido por miedo al maltrato, ocupando la menor cantidad de espacio posible conteniendo todo lo que se es en una compresión del sí mismo.

Habitar el cuerpo implica apropiarse de él, en un ejercicio aparentemente redundante, en el que no se da por hecho que el cuerpo se habita por pertenencia, sino por la manera en la que se es consciente de la relación derivada del acto de habitar, como lo plantea el arquitecto Juhani Pallasmaa a continuación.

El acto de habitar es el medio fundamental en el que uno se relaciona con el mundo... el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante... ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser... el propio acto de habitar es un acto simbólico, e imperceptiblemente, organiza todo el mundo para el habitante. Además de nuestras necesidades físicas y corporales, también deben organizarse y habitarse nuestras mentes, recuerdos, sueños y deseos. Habitar forma parte de la propia esencia de nuestro ser y de nuestra identidad.¹⁵

Cómo habitar mi cuerpo después de haber sido una inquilina errante en él, comencé por pensarlo y por catalogarlo, recurriendo a la mente, en busca de respuestas que ahí no se encontraban. Mi cuerpo es mente, o mi mente es cuerpo, o quizá mi mente está en el cuerpo de la misma forma en la que está el alma. Mi cuerpo ha sido, en determinados momentos, mutilado por el pensamiento hegemónico de algunos pensadores quienes afirman que éste se encuentra fragmentado, diseccionado y ordenado en una jerarquía que me resulta un poco irreverente.

Mente sobre materia, decía Descartes, *“pienso luego existo”¹⁶* y cómo pienso si no existo. Era claro que, tal como lo menciona en algún momento Jean-Luc Nancy, pensar el cuerpo no bastaba, es como querer conocer el mundo desde una habitación, desde un único punto de vista.

En el encierro de la pandemia una querida amiga nos dio unos talleres llamados; *“Moverse desde dentro”* fue muy interesante notar la forma en la que lentamente,

15 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (España: Gustavo Gili, 2019), 8.

16 René Descartes, *El discurso del método*, (Barcelona: Plutón Ediciones, 2015), 104.

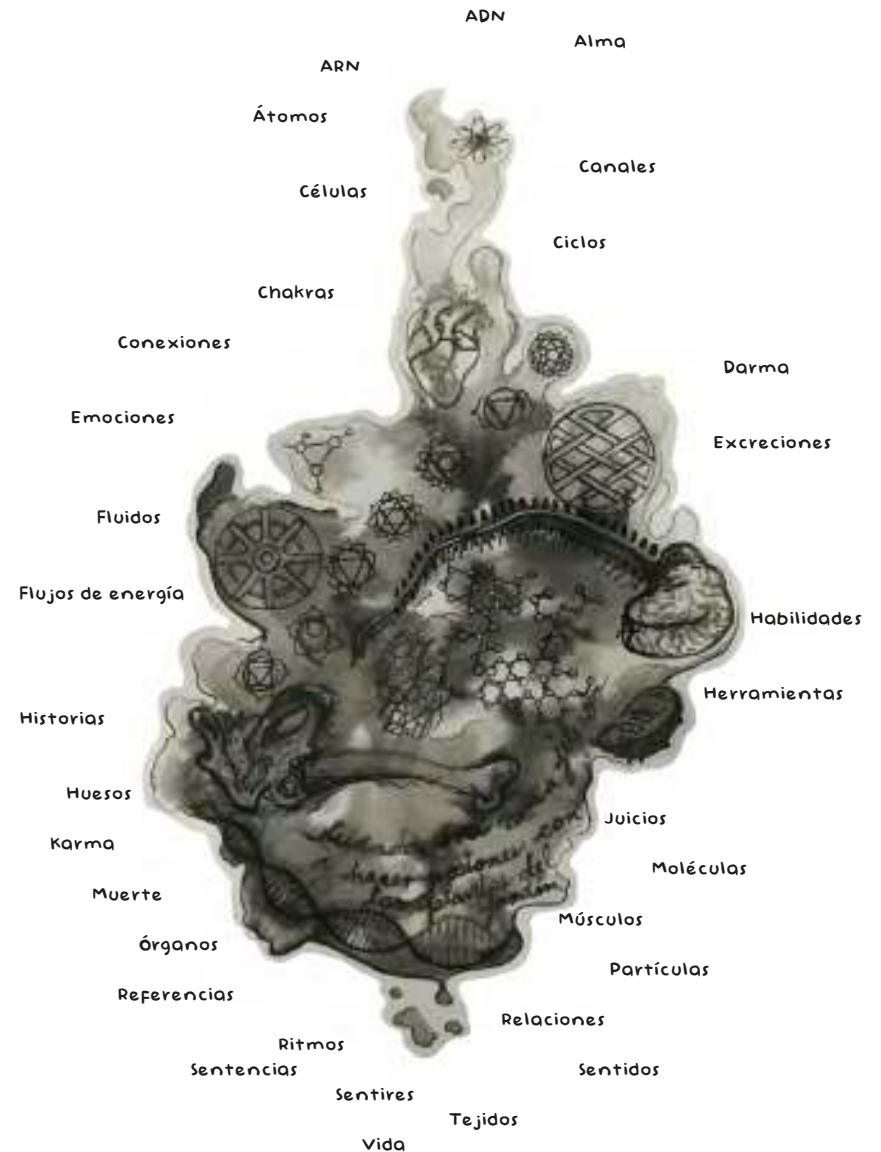
pacientemente, amorosamente; las partes del cuerpo al moverlas se sentían un poco ajenas, lejos del ajetreo cotidiano del cuerpo y con consciencia plena, colocando cada una de las fibras musculares que contienen a un hueso y que se conectan a otro por medio de una articulación. En una coreografía silenciosa el conjunto de un todo iba desplazándose por el suelo de mi recámara, avanzando y fusionando al ser con el tapete de yoga, con el suelo de madera de mi recámara, con el aire que me rodeaba, con los sonidos del exterior, con mi mente siendo una esponja, una estrella de mar, quizá una medusa... La libertad de la Totalidad. Totalidad es un término que me permite referirme a todo aquello que conforma al ser; cuerpo, sentidos, emociones, mente, el entorno influyendo en el sujeto y el sujeto accionando en su entorno.

Un todo que existe tanto afuera como adentro, que es mutable, que conjuga más cosas que las que podemos nombrar. *“La fuente del conocimiento no es ni los sentidos ni la razón, ni la intuición, sino el hombre en su totalidad. Saksena citado por Bagginy.”*¹⁷

Así el cuerpo, esa totalidad que a veces se fragmenta, nos permite explorar nuestro entorno, vivirlo, cuestionarlo, modificarlo y modificarnos. Ya sea vivo o muerto el cuerpo dice algo, es un discurso, una referencia, una vivencia, un recuerdo, una herramienta, un elemento político, un sujeto, un objeto, una serie de conceptos, pero puede ser aún más o mucho menos, que todo esto para cada individuo.

A continuación, presento una ilustración que surgió del proceso de pensar el cuerpo, lo que me llevó a enlistar partes de él, conceptos o ideas que lo rondan, que lo conforman o lo crean en mi imaginario y en algún espacio. Todo lo que creo que es mi cuerpo se encuentra en esa lista como si fueran ingredientes, mezclando todos y cada uno en la proporción correcta, a penas un poco más de cualquier elemento de la lista resultará en la destrucción del cuerpo y en la creación de un algo más que se tendría que llamar de cualquier otra forma.

Mi cuerpo es:



¹⁷ Julian Bagginy, *Cómo piensa el mundo. Una historia global de la filosofía*, (Ciudad de México: Paidós, 2020), citando a S. K. Saksena, *Relation of Philosophical Theories to the Practical Affairs of Men*, en Moore (comps.) *The Indian Man*, 13-14.

Figura 11, *Cuerpo*, Estela Aguirre Miranda, (2020), dibujo a tinta, 14.5 X 21 cm, CDMX, México.

El cotidiano-Afuera

Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse.

Georges Perec. *Especies de espacios.*

Georges Perec nos introduce a este capítulo, por ser uno de los autores que involucra al cuerpo y al espacio, sin necesariamente nombrar al primero, en su libro “Especies de espacios.” Ordena los espacios que ha habitado, nos lleva a visitarlos, a recorrerlos con él, pasamos de la página, al párrafo, y del párrafo a la cama, después a la habitación, la recámara, los muros, etc., en una especie de recorrido en el que vamos leyendo-andando hasta que finalmente salimos del libro.

Mientras recorremos todos esos espacios cotidianos nuestro cuerpo sigue allí en la posición y en el espacio en el que nos encontramos mientras leemos, la magia que percibo con Perec es que en su exploración de la cotidianeidad, me lleva a pensar mi cotidiano como algo extraordinario, como una especie de fantasía onírica en la que todo lo que me rodea incluso mi propia consciencia del espacio y la suya se encuentran unidos; así aunque mi cuerpo permanezca estático en mi recámara mientras leo, el capítulo La página, recorro un espacio cotidiano de una forma nueva, mientras leo, mi percepción del recorrido que hago transforma esa cotidianeidad en algo nuevo.

Esta es la razón también de que haya decidido dedicarle un capítulo a lo cotidiano, es en este “lugar” en el que encontramos respuestas a preguntas no planteadas, en el que nos topamos con aquellos grandes despertares que nos llevan a crear.

Aquí me gustaría puntualizar que llamo cotidiano a aquello que, por repetición, hemos llegado a considerar como constante, por lo tanto, el que algo sea considerado como cotidiano tiene que ver con el contexto; para alguien que vive rodeado de vida salvaje, puede resultar indiferente ver una cebra pastando, pero para quien vive en una ciudad esa vista puede resultar extraordinaria.

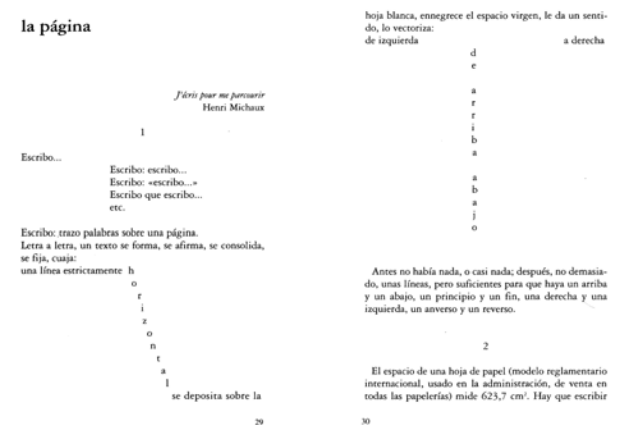


Figura 12, Visualización de las páginas 29 y 30 del texto *Especies de Espacios: Texto y figuras* por George Perec.

Por otro lado, hay una parte de nuestra percepción del cotidiano que genera que en ocasiones demos por hecho lo que nos rodea, la costumbre o la rutina hacen que pasemos por alto cosas a las que en ocasiones dejamos de observar, ese fenómeno puede generar que dejemos de cuestionarnos lo que conocemos y aquello con lo que interactuamos.

Como ejemplo de esta situación, he mencionado antes que pensar el cuerpo no me fue suficiente a la hora de apropiarme de él, sin embargo durante la investigación plástica se hizo evidente que, en mi caso, el pensamiento siempre le ganaba a la sensación, que este tipo de dicotomía permeaba y aún permea mucho de lo que hago, dicotomía que es enunciada por primera vez por, el antes mencionado, René Descartes en el siglo XVII en el “*El discurso del método*”, cuando hizo el planteamiento de la división de dos reinos, el de la mente (*res cogitans*) y el de la materia (*res extensa*), aunado a ello planteó la frase “*pienso luego existo*”.¹⁸



Figura 13, *Dead Inside*, Felicia Chiao, (2019), Ilustración.

En la sociedad actual podíamos ver hasta hace poco la presencia de dicho planteamiento, siendo remarcado en diferentes partes de nuestro cotidiano en las que se enfatiza en todo momento esta diferencia, entre lo material y lo físico, fragmentando y organizando a los seres humanos en dos grandes columnas en las que las cualidades de la una no pueden coexistir con la otra.

Probablemente este tipo de división tan presente en nuestra consciencia de manera tan profundamente arraigada se deriva de la mal interpretación de los escritos de Descartes, tal como lo menciona Jean-Luc Nancy cuando lo analiza:

Pues este último no distingue estas dos res tan claramente sino a fin de demostrar cuán independientes son sus «realidades» respectivas la una de la otra, hasta el punto de que no existe la menor dificultad para pensarlas unidas según lo que él llama, con una extrema precisión, una unión sustancial: no una tercera res, sino la unión de las dos primeras que son las únicas (como Spinoza, en particular, lo recordará designándolas como los dos atributos de la única sustancia).¹⁹

Pensar nuestro cuerpo como un algo que se encuentra en partes, y que de manera consciente decidimos activar o apagar cualquiera de esas partes en función de lo que se hace, no se corresponde con la forma en la que realmente el cuerpo opera en el cotidiano. El funcionamiento del cuerpo involucra acciones involuntarias e inconscientes como respirar, tragar, digerir, estar, etc. Acciones que nos llevan a un nivel importante de automatización presente en nuestra biología y que le permiten al cuerpo seguir vivo, acciones que dejan aparentemente fuera a la mente, pero en las que ésta se encuentra inscrita en todo momento.

18 Descartes, *El discurso*, 104.
19 Nancy, 3.

Dicha automatización no nos resulta tan ajena ya que de forma inconsciente empezamos a desarrollar actividades cotidianas sin siquiera prestarles atención, el ser se ha automatizado. Podemos, por ejemplo, hablar sin necesariamente analizar lo que estamos diciendo o caminar sin preguntarnos cómo lo hacemos, el cerebro no necesita detenerse y enfocarse para llevarlas a cabo. Es quizá esta automatización lo que reafirma la creencia de que el cuerpo y la mente se encuentran separados; el neurocientífico Ramachandran dice: “*No existe en el universo una <<sustancia mental>> distinta de una <<sustancia física>>: ambas son una y la misma. (El término técnico para ello es monismo neutral.)*”²⁰

He escuchado a muchas personas decir que manejan su auto y llegan a su destino sin saber exactamente qué ruta han tomado, o sin tener que pensar los movimientos necesarios para accionar el mecanismo del auto de una forma correcta, entrando en un profundo estado de relajación, similar al estado de meditación, descrito a continuación por el físico Fritjof Capra;

En la meditación profunda, la mente permanece totalmente alerta. Además de la percepción a sensorial de la realidad, capta también todos los sonidos, imágenes y otras impresiones del entorno, pero no se aferra a las imágenes sensoriales para analizarlas o interpretarlas.²¹

En mi caso manejar no es una actividad que disfrute ni con la que pueda entrar en el estado descrito anteriormente, nunca pude estacionarme escuchando música o mientras hablaba con alguien, la totalidad de mi cuerpo tenía que estar enfocada a entender la mecánica de los movimientos en relación al espacio en el que debía acomodar el coche; esto empeoraba cuando me encontraba en una calle muy transitada, de inmediato sentía la tensión acumularse en mi cuello, entre mis omóplatos y mi columna vertebral, sentía cómo empezaba a sudar y mi corazón se aceleraba, lo que supongo, indicaba que mi cuerpo estaba entrando en un estado de alerta.

Cuando empecé a manejar, solamente una persona logró que yo entendiera cómo manejar, un amigo cercano, quien con el auto estacionado y apagado me planteaba situaciones teóricas (de tránsito) y me pedía que hiciera los movimientos necesarios para manejar. El ejercicio me permitió reconocer la secuencia de movimientos y practicarlos en un ambiente seguro y sin presión lo que me llevó a una mejor comprensión de la actividad y a restarle importancia a los errores, básicamente porque si llegaba a cometerlos no había riesgos en esta simulación, lo siguiente fue llevar a la práctica dicho entrenamiento, logré mi cometido, sin embargo unos años



Figura 14, *Before you open your mouth*, Daniel Mathers, (2012), dibujo a tinta, Hallesville, Australia.

20 V. S. Ramachandran, *Los laberintos del cerebro*, (Barcelona: La liebre de marzo, 2011), 42.
21 Fritjof Capra, *El TAO de la Física: una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*, (España: Editorial Sirio, 2019), 50.

después decidí dejar de manejar, porque el hacerlo me ponía nerviosa, me resulta desagradable, considero que soy más dichosa cuando no tengo que hacerlo.

Los ejemplos anteriores demuestran que el cuerpo y la mente son partes que no se encuentran aisladas la una de la otra, en el primer ejemplo la ejecución de la tarea lleva al sujeto a una profunda relajación, porque puede permitirse estar parcialmente presente tanto en el cuerpo como en la mente, el cuerpo se está encargando de llevar a cabo los movimientos necesarios para operar el auto utilizando lo que podríamos llamar la memoria del cuerpo, mientras que la mente, que seguramente ya conoce la ruta, se está permitiendo estar en silencio, ambas partes están participando de la misma actividad.

En el segundo ejemplo en el que hablo de mi propia experiencia en relación con dicha actividad, mis emociones y mis experiencias previas me generaron la convicción de que no soy buena manejando. Las emociones aquí permean a la experiencia, para otros cotidiana, de extrañeza y pánico, dando como resultado que manejar no termine de automatizarse y que yo no lo perciba como algo cotidiano.

A tal grado hemos asumido que el ser se encuentra dividido, que entendemos al cerebro como un órgano en el que hay un lado creativo y un lado racional, sin embargo, como lo mencionan Alejandra Ortiz Medrano y Leonora Millán en "Máandarax" diversos estudios han demostrado que el cerebro genera interconexiones entre ambos hemisferios para llevar a cabo acciones tanto creativas como intelectuales, comunicándose por medio del cuerpo caloso, siendo esta idea de la división de las tareas, un mito popularizado durante los años ochenta.²²

Existe por ejemplo un libro llamado "Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro." En el que Betty Edwards, la autora, describe cómo activar el hemisferio derecho o cómo engañar al hemisferio izquierdo²³, y no es mi intención declarar que es un mal libro, cuando lo leí por primera vez me hizo todo el sentido del mundo, sin embargo, se volvió un tanto agobiante pensar que cuando quería dibujar tenía que ir haciendo una serie de trucos y pasos para desconectar un poco a mi lado "lógico", a este respecto Julian Bagginy dice lo siguiente.

El progreso científico ha dependido del reduccionismo, pero este genera debilidades en una cultura en la que se convierte en el estado mental por defecto. La tendencia reduccionista ciega a las personas ante los efectos complejos de los sistemas enteros, y conduce a una confianza excesiva en que la clave para solucionar los problemas estriba en la identificación de sus elementos separados.²⁴

En contraste con los planteamientos de Betty Edwards, Frederick Franck en su texto "The zen of seeing." Plantea la importancia de la observación pausada, detenida y en la que se pone atención con todos los sentidos a la hora de dibujar, involucrando a todo el cuerpo en dicha actividad y equiparando al dibujo con la meditación refiriendo que cuando se dibuja al estar presente, permitiendo al cuerpo presenciar el fenómeno que se pretende representar se logra plasmar a los objetos desde un

22 Leonora Millán y Alejandra Ortiz, creadoras y presentadoras, Mundo Zurdo, "Máandarax: ciencia en tu vida diaria", podcast audio, 26 de Septiembre del 2018, <https://open.spotify.com/episode/05fYzhB91WXLlGjNMmeBFR?si=pAAx6kjRvi7GFFFA6UD5g>

23 Betty Edwards, Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro, (Barcelona: Ediciones Urano, 2000), 14.

24 Baggini, Cómo piensa, 177.

punto de vista más cercano a su apariencia,²⁵ lo que a su vez se relaciona con lo que plantea Bagginy, ya que en el proceso de comprender mediante la división corremos el riesgo de dejar de percibir a lo que nos rodea como sistemas complejos interconectados.

Existen prácticas que son conocidas por llevarnos a la consciencia de nuestro cuerpo, entre las más relacionadas con esta idea están; la meditación o el yoga, en éstas permitimos a la Totalidad del ser mantenerse en el momento presente y conjuntan lo que el pensamiento occidental nos ha hecho creer que se encuentra fragmentado, sin embargo, yo he encontrado la posibilidad de llegar a este estado por medio del dibujo, o del tejido, por lo que me parece importante señalar que hay momentos y actividades del cotidiano que nos llevan a estos estados, en los que podemos conjugar al ser con su medio, en los que nos podamos observar en Totalidad y vacío, dichas prácticas requieren de una conexión y concentración completas.

Somos un todo que interactúa con un TODO del que somos parte, en un ejercicio recursivo. "La mente es el cuerpo y el cerebro en movimiento."²⁶



Figura 15, *Fleeting parts*, Melina Naef, (2016), escultura, técnica mixta.

25 Frederick Franck, *The Zen of seeing*, (Nueva York: Random House Ink, 1973).

26 TEDx Talks, Enseñar y aprender de los pies a la cabeza. Hernán Aldana, TEDxPuraVidaEd, video de YouTube, 22:56, publicado el 25 de junio de 2019, <https://youtu.be/hCnkIMK4Fvc?si=HnWpambObAW9D7kKW>

Los sentidos son un puente entre el ambiente y nuestro cuerpo, el cerebro por sí solo es ciego al mundo que lo rodea, de tal forma que se ha ido desarrollando y especializando en las maneras para decodificar los estímulos del entorno para generar una mejor interacción del cuerpo con éste, el óptimo funcionamiento de dicho mecanismo también pretende “garantizar la supervivencia y adaptación del ser”, parafraseando al neuro científico, David Eagleman.²⁷

Edward T. Hall, divide a los sentidos en dos grupos; los receptores de distancia (ojos, oídos, nariz) y los receptores de intermediación (relativos al tacto; piel, mucosas y músculos).²⁸ El primer grupo nos permite percibir y analizar aquello que sucede en nuestro entorno, el segundo las reacciones que tiene nuestro cuerpo con relación a este y así comprender cómo nos encontramos en respuesta (propiocepción). “Para eso aparece el sistema nervioso, para que el cuerpo saque más beneficios del ambiente que lo rodea... el cerebro es una máquina predictiva, encaminada a reducir la incertidumbre del entorno.”²⁹ Lo que intuitivamente sabemos, es que, es gracias a esta serie de interacciones, que vamos aprendiendo sobre el mundo, nuestro cerebro filtra información relevante del medio y la adapta basándose en nuestras experiencias previas, y, no nos cuestionamos si lo que percibimos es realmente el retrato fiel de la realidad que nos rodea.

El *Umwelt* es un concepto planteado por David Eagleman en su conferencia TED, en la que dice que: “Nuestra experiencia está limitada por nuestra biología”, menciona que creemos que nuestros sentidos nos muestran una realidad objetiva pero lo que realmente percibimos es tan solo una pequeña porción de lo que existe; “percibimos <<rebanadas del ecosistema>> o <<umwelt>> que es una palabra alemana para denominar el mundo circundante”, después menciona que es fácil asumir que el umwelt es toda nuestra realidad objetiva, así aceptamos la realidad tal como es presentada a nosotros por nuestros sentidos.

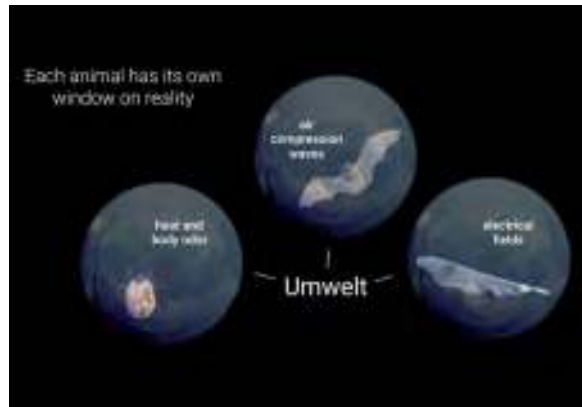


Figura 16, Ejemplo del Umwelt de tres animales, tomado del video de David Eagleman, TED, min. 3:01, (2015).

27 TED, David Eagleman: ¿Podemos crear nuevos sentidos para los humanos?, video de YouTube, 20:38, publicado el 18 de marzo de 2005, <https://youtu.be/4c1lqFXHvqI>

28 Edward T. Hall, La dimensión oculta, (México: Grupo Editorial Siglo XXI, 2011), 57.

29 TEDx Talks, “Enseñar y aprender de los pies a la cabeza. Hernán Aldana, <https://youtu.be/hCnkiMK4Fvc>

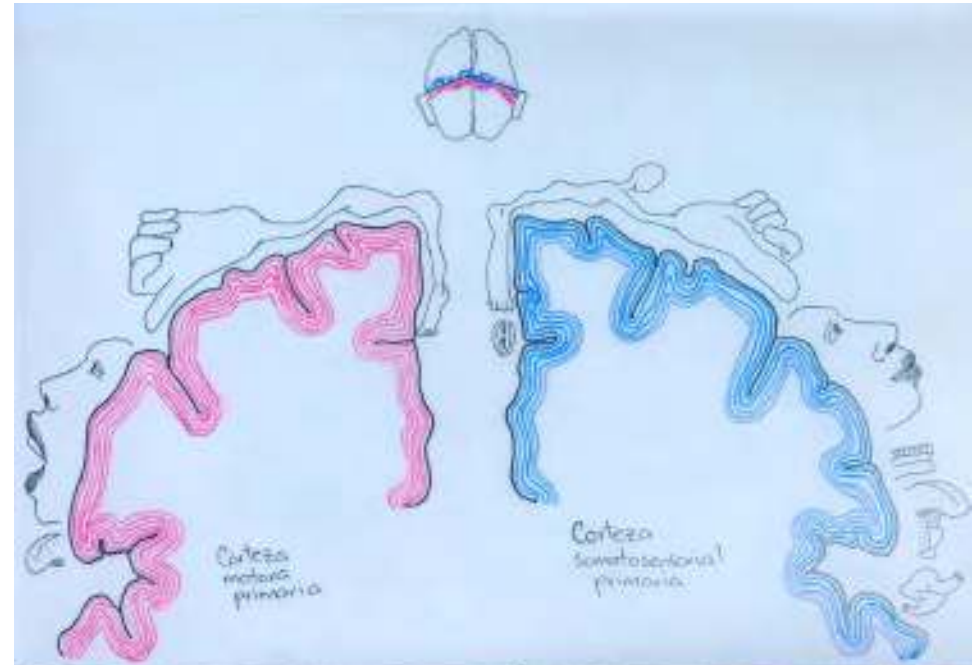


Figura 17, Representación Cortical, Estela Aguirre Miranda, (2020), Dibujo a tinta, 21.5 X 15.7 cm, CDMX, México.

Los nuevos descubrimientos científicos han venido a demostrar que existen por ejemplo ondas en el ambiente como las UV o los rayos X que no podemos ver, o que el umwelt de un perro será más enfocado al sentido del olfato, así como el de un murciélago al del oído.³⁰

Me resulta interesante pensar que, aparte de que los sentidos nos dejan percibir solamente una parte de nuestro entorno, también moldean la forma en la que las partes del cuerpo se representan en nuestro cerebro, a partir del tacto, por ejemplo, se genera la representación somatosensorial; Marta Torrón, dice que el cuerpo existe dos veces, “Existe aquí donde lo tocamos y existe en el cerebro.”³¹

Entre 1937 y 1954 Wilder Penfield y su equipo desarrollaron una representación pictórica de las divisiones anatómicas de la corteza motora primaria y la corteza somatostésica primaria... El espacio que ocupa una parte del cuerpo en esta zona del cerebro no es fijo, si una parte del cuerpo no se utiliza o si al contrario se utiliza constantemente, su representación cortical disminuye o aumenta.³²

Las zonas del cerebro que se encargan de el sentido del tacto y del movimiento del cuerpo, Corteza Motora y Corteza Somatosensorial, ubicadas en el lóbulo parietal y que procesan la información de la piel, los músculos, las articulaciones; detectando información sobre el tacto, la temperatura, el dolor y la presión, y por las que podemos percibir el tamaño, la forma y la textura de un objeto, modifican cómo nuestro cerebro percibe al cuerpo, o la cantidad de espacio que dedica a cada parte.

30 TED, David Eagleman: ¿Podemos crear nuevos sentidos para los humanos?, <https://youtu.be/4c1lqFXHvqI>

31 Marta Torrón, “Conferencia: Del cuerpo borrado al cuerpo redibujado”, Marta Torrón Fisiosexología, (Consultado el 9 de noviembre del 2020), [Archivo de Video], <https://martatorron.com/zona-vip/>

32 Alex Figueroba, Los homúnculos sensorial y motor de Penfield: ¿qué son?, Psicología y Mente, (Consultado el 9 de noviembre del 2020), <https://psicologiymente.com/neurociencias/homunculos-penfield>

Y a pesar de que las proporciones en mi cuerpo físico no cambiaron después de tener esta información me resulta interesante visualizar la forma en la que esto ha sido, estudiado. La representación cortical y los homúnculos de Penfield son recursos visuales por medio de los cuales nosotros entendemos y graficamos cómo el cerebro se relaciona con las diferentes partes del cuerpo, aunque de nuevo siento que con ello solamente observamos una pequeña parte de las profundas relaciones que nuestros sentidos generan con lo que nos rodea.



Figura 18, Homúnculos, sensorial y motor, Cerebro y más, (2018).

Aparte de que los sentidos son la herramienta de exploración por medio de la cual comprendo el entorno, parecen un territorio desconocido, un engaño, un estímulo que genera reacciones corporales, que pueden ser consecuencia de algo que no está realmente frente a uno. El texto que se encuentra al principio del capítulo es una evocación de los sentidos; en la narrativa, se evocan sensaciones, sabores, sonidos o imágenes, por lo que puedo afirmar que una buena parte de la experiencia estética viene de las experiencias sensoriales y que en el arte, tanto en su creación, como en la expectación de la misma conecta todo el tiempo a la mente y al cuerpo por medio de los sentidos.



Figura 19, Tipografías para armar un bosque, de la serie: "El árbol y el bosque", Ana Dolores Noya, (2010), Gráfica, técnica mixta, Argentina. La ciudad de la estampa de la repetición de los elementos representados, así como los negros de las tintas, sirven y nutren a la composición, Dolores Noya aparte de utilizar el grabado por el grabado, dota de un sentido particular a cada impresión por medio de las intervenciones que hace a cada uno. Generando con ello sentidos y nuestra percepción, que viven a través de uno e incluso en algunos momentos, invaden espacios no convencionales como cajones.

Un velo de encanto envuelve los recuerdos de aquellos talleres que dejaron una huella impregnada en mis sentidos y puedo decir que fueron los talleres que más disfruté, imagino que esta es la razón de que me interese generar dichas experiencias durante la producción. Puedo recordar con claridad una sensación de placer al entrar al taller de hueco grabado; hacer grabado involucraba a todos mis sentidos, desde la preparación de la placa, sentir cómo cambiaba al ir la puliendo, raspar la superficie con la punta y tener que utilizar el tacto en función del tipo de línea que quisiera dibujar, el olor de la tinta que lo impregnaba todo, el olor de los diferentes barnices, ver cómo el ácido iba consumiendo aquello que no había sido bloqueado por el barniz, escuchar el rodillo al pasarlo sobre la tinta para calentarla, etc.

El proceso de experimentar el taller me era mucho más satisfactorio que el resultado de la impresión en el papel, y como he dicho antes parte de ello sigue presente en mi producción, los procesos me son fundamentales, me gusta involucrar experiencias sensoriales en mi hacer, al dibujar, por ejemplo me gusta recorrer con la vista aquello que dibujo mientras mi mano sigue el caminar del ojo en el territorio del papel, camino objetos utilizando los ojos y las manos, lo que queda en el papel es la huella del recorrido. Al tejer dibujo fuera del papel, la línea existe entre mis manos, la puedo tocar, siento la textura de la fibra que ha sido hilada y en un ir y venir del gancho voy organizando los trazos que van dando cuerpo a aquello que deseo tejer-dibujar.

Me resulta muy interesante pensar en los sentidos como herramientas y al mismo tiempo como velo que cubre nuestro entorno, en cualquier momento una percepción equivocada ya sea por la luz, por algunos elementos del entorno o por un estado alterado de consciencia pueden engañar a los sentidos y a la reacción del cuerpo derivada de ello. Ramachandran por ejemplo, habla de cómo los sentidos se ven afectados por una mutación genética que se llama sinestesia:

Los módulos cerebrales, en lugar de permanecer separados, producen de forma accidental conexiones cruzadas, creando una curiosa condición llamada sinestesia, descrita claramente por primera vez por Francis Galton en el siglo XIX. La sinestesia que parece transmitirse genéticamente, produce una confusión de los sentidos. Por ejemplo, oír una nota musical concreta puede sugerir un color particular... los números percibidos visualmente pueden producir un efecto semejante... la sinestesia produce una conexión cruzada entre las áreas de número y de color en el giro fusiforme debido a una anomalía heredada genéticamente.³³

No me resulta fácil escapar de la creencia de que el cerebro gobierna todo aprendizaje y toda interacción, pero podemos, por medio del arte, generar vínculos entre nuestro *umwelt*, nuestros sentidos y nuestra Totalidad. En efecto los sentidos que forman parte de nuestro cotidiano pueden ser engañados, o explotar en una experiencia creada por un artista, pero es importante reconocer que aprendemos de nuestro entorno y nos desarrollamos en el mismo, por medio de cuatro elementos que en mi experiencia son fundamentales: cuerpo, sentidos, emociones, entorno.

33 Ramachandran, Los laberintos, 32.

Los artistas Canadienses Janet Cardiff y George Bures Miller, por ejemplo, por medio de sus piezas juegan con las experiencias sensoriales de aquellos que participan de las mismas. Por medio de videos o de audios el espectador vive una experiencia sensorial que se yuxtapone a aquello que se experimenta en el espacio en el que se desarrolla la pieza. *"Sus proyectos producen un mundo discordante al nivel de lo sensible, donde la realidad, la recepción y la ficción coexisten."*³⁴



Figura 20, Vista de: "Walks", Janet Cardiff & Georges Bures Miller, [Captura de pantalla de su página de internet].

Aún desde la virtualidad, intentan que la experiencia sea lo más cercana a la real por lo que en su página de internet despliegan el aviso de que el sitio está diseñado para ser utilizado con audífonos por el uso de audios binaurales, generando con ello la sensación de estar en los espacios por la distribución aparente del sonido. Con sus piezas "Walks", llevan al transeúnte a visitar y recorrer lugares mientras ve un video de un recorrido previamente grabado por los mismos espacios. Así, mientras se anda un espacio físico, se percibe un espacio virtual que es el mismo pero en distinto momento y ambos son reales para nuestros sentidos dando como resultado una yuxtaposición de las experiencias, tanto la virtual como la real.

En las piezas de Cardiff y Bures lo visual se contrapone con todos los otros sentidos, el video no refleja la realidad. En la ciencia hay quienes como Desmond Morris consideran que el sentido dominante del ser humano es la vista, como consecuencia de la evolución;

*El equipo sensorial de los primates superiores está mucho más dominado por el sentido de la vista que por el del olfato. En el mundo arbóreo, el hecho de ver bien es mucho más importante que el de oler bien, la nariz se ha hundido considerablemente para dar a los ojos un mejor campo visual... El oído es importante, pero menos que para los que cazan, sus orejas son más pequeñas y carecen de la movilidad de las de los carnívoros.*³⁵

34 Díaz y Giménez, Ficciones, 91.

35 Desmond Morris, El mono desnudo, (México: De bolsillo, 2012), 13.

En el arte, principalmente en el arte clásico el sentido que más se estimulaba era la vista, sin embargo, en la actualidad hay artistas que se enfocan en estimular otros sentidos, generando con ello experiencias sensoriales, como las piezas de Ernesto Neto, quien interviene los espacios con texturas, formas y olores que generan en el espectador la conexión con sensaciones, que antes de ser razonadas lo llevan a viajes perceptivos que van más allá del discurso, o de las piezas, que pueden incluso evocar una experiencia infantil, como que se descubre el mundo (de los sentidos) nuevamente, al artista le interesa que se conecte físicamente con la obra, que se sienta la obra:

*...pensar por nuestros poros, por nuestras venas por nuestros pelos, por una sensibilidad amplificada, me gusta la idea de estar inmerso, mi trabajo siempre tiene la idea de inmersión.*³⁶



Figura 21, Soplo, Ernesto Neto, (2020), Instalación, técnica mixta, Santiago de Chile.

36 Centro Cultural la Moneda, "Entrevista con Ernesto Neto", Video de YouTube, 7:26, publicado el 20 de enero de 2021, <https://youtu.be/wIV7FfpX6rk>

Las emociones

There are certain children who are told they're too sensitive, and there are certain adults who believe sensitivity is a problem that can be fixed, in a way crooked teeth can be fixed and made straight.³⁷

Lynda Barry. *Accessing the Imaginary*.

Las emociones al igual que los sentidos son una respuesta hacia los estímulos del medio, ambos dependen de neurotransmisores y nos sirven para saber si debemos ponernos a salvo o si nos encontramos seguros en algún ambiente o situación.

Aunque puede parecer que tanto los sentidos como las emociones se gestan como una respuesta que solo depende de la mente, en ambos casos; tanto en la experiencia sensorial como en la respuesta emocional, podemos observar una reacción corporal. Incluso tenemos frases que las nombran; “mariposas o un nudo en el estómago”, “se me paró el corazón”, “me quedé helada”, “mi mente se nubló”, etc., dejándonos el impacto de lo que el cuerpo experimenta, por lo que me atrevo a afirmar que las emociones pertenecen a todo el cuerpo.

Experimentamos, habitamos y nos desarrollamos en el entorno por medio de un espacio/nave, corpóreo, sensible y pensante. Las emociones llegan como las olas, nos encontramos constantemente navegándolas, habitándolas. Es interesante la forma en la que nos relacionamos con ellas, en un aparente control de las mismas; en mi caso por ejemplo, nunca me gustó mostrarlas, crecí con la creencia de que nos hacen ver débiles, no siempre me han resultado claras y a la fecha me cuesta mucho trabajo mostrar mi cariño hacia otros. Sin embargo me di cuenta de que crear, me implica habitar las emociones, que me permito o intento ser vulnerable cuando me siento creativa y que son una herramienta que me posibilita vincularme con el proceso creativo de cada una de las piezas, más honestamente.

En esencia, todas las emociones son impulsos para actuar, planes instantáneos para enfrentarnos a la vida que la evolución nos ha inculcado. La raíz de la palabra emoción es motore, el verbo latino “mover”, además del prefijo “e”, que implica alejarse, lo que sugiere que en toda emoción hay implícita una tendencia a actuar.³⁸

Mientras trabajaba en las piezas que exploran el cuerpo, encontré la repetición de formas que han estado presentes en diferentes momentos, una señal del encierro en mí misma, una confrontación con la noción de que estoy hecha de varios elementos, la angustia de no distinguirlos todos, formas que se repiten en varios proyectos y procesos personales.

En la Figura 22, se muestra el vaciado de un modelado que hice en 2015, en la Figura 23 un tatuaje que diseñé y me tatuaron en 2012, y la Figura 24 es un modelado hecho en 2021. Cada una de las piezas tenía un fin distinto pero la exploración de las emociones involucradas en ellas fue lo que me llevó a encontrar la repetición de la impronta.

³⁷ “Hay algunos niños a quienes se les ha dicho que son muy sensibles, y, hay algunos adultos quienes piensan que la sensibilidad es un problema que puede ser arreglado, de la misma forma en la que los dientes chuecos se arreglan y se enderezan.” [Mi traducción]

³⁸ Daniel Goleman, *La inteligencia emocional*, (México: Ediciones B México, 2000), 24.



Figura 22, *Homúnculo 1*, Estela Aguirre Miranda, (2020), Escultura en pasta blanca, 33 X 13 X 12 cm, Querétaro, México.



Figura 23, *Sin título*, Estela Aguirre Miranda, tatuado por Polako, (2012), tatuaje 22 X 9 cm, CDMX, México.



Figura 24, *Homúnculo 2*, Estela Aguirre Miranda, (2020), escultura en pasta blanca, 14.5 X 19.5 X 15.5 cm, Querétaro, México.

Experimentar las emociones puede ser apabullante, darnos cuenta de que las negamos tanto que de pronto nos desbordan, al final sentimos, y ese sentir no puede ser reducido solamente al estímulo.

El sentir puede venir de diversos lugares como, recordar una experiencia, a partir de un pensamiento, de una acción, de una actividad, o incluso de una alteración en la producción y balance de los neurotransmisores, sin embargo, las emociones, nos llevan a la acción, puedo decir que en mi caso son el motor de la creación. El proceso emocional que experimento durante el proceso creativo es un gancho que me mantiene agarrada del arte.

Ron Mueck, es un artista australiano, quien desarrolló su técnica haciendo efectos especiales para películas, lo que le dio un manejo único de materiales como el silicón y el látex con los que hace esculturas hiperrealistas, por medio de las cuales plantea escenas aparentemente cotidianas, jugando con la escala y el contexto de las mismas.

Una de las veces que más claramente recuerdo que sentí un vínculo emocional hacia las obras de arte fue cuando visité la exposición que hubo de Ron Mueck en el museo de San Ildefonso, aparte de la espectacular técnica, el artista nos presentaba personajes en situaciones aparentemente ordinarias, lo que me llevó a encontrarlas como espejos de mí misma y de mis emociones.

Me llevó a confrontar una realidad en la que mi sola presencia y tamaño generaban un discurso, me vi sumergida en el cuerpo de una mujer que yo interpreté como enferma, tirada en una cama en espera de que el vacío al que tan profundamente observaba la sacara de ahí. Me hizo cuestionarme si mi propia talla es lo suficientemente grande o lo suficientemente pequeña como para poder juzgar desde mí misma, la situación de una pareja diminuta acurrucándose en medio de una galería.

Las piezas de Mueck me hicieron cuestionar, magnificar o minimizar una situación cotidiana, obligándome a hacer una introspección y un análisis de cómo lo que decían sus piezas, de la sociedad, del cuerpo y del estado anímico de las mismas, modificaban las emociones que me habitan.



Figura 25, *Alexander Van de Sande*, Ron Mueck, (2005), escultura, técnica mixta.

Las emociones pueden transformar la manera en la que percibimos todo lo que nos rodea, de la misma forma en que el arte transforma cómo nos sentimos. Tiempo antes de morir mi papá, me recomendó ver la película “El Gran Concierto” y no la vi sino hasta después de su muerte, recuerdo que durante toda la película sentí muchas emociones, encontré símbolos en la historia que en ese momento solamente me hablaban a mí. Cuando terminó sentí enojo, un enojo enraizado profundamente y lloré, lloré mientras en la pantalla corrían los créditos al ritmo de “Concierto para violín y orquesta, en re mayor. Op. 35” de Tchaikovsky. Durante un año más o menos, después de la muerte de mi papá fue la etapa en la que más emociones habitaron mi cuerpo, o en la que me sentí más consciente de ellas, probablemente porque no había manera de hacerlas a un lado, de evadirlas y continuar. También fue en ese momento en el que surgieron las formas amarradas que señalé anteriormente (figuras 22, 23 y 24).

John Berger en su libro “Sobre el dibujo” tiene un capítulo en el que narra el proceso de dibujar a su padre muerto:

Yo iba a ser el último que mirara el rostro al que estaba dibujando. Lloraba mientras me esforzaba por dibujar con mayor objetividad. Conforme dibujaba su boca, sus cejas, sus párpados, a medida que sus formas específicas iban surgiendo entre líneas a partir de la blancura del papel, sentía la historia y la experiencia que las habían hecho como eran. Su vida ahora era tan finita como el rectángulo de papel en el que yo dibujaba...³⁹



Figura 26, *Sin título*, John Berger, (s/f), dibujo a lápiz.

39 John Berger, *Sobre el dibujo*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 52.

El proceso mencionado anteriormente me parece admirable, la forma en la que el dibujo lo lleva a analizar las emociones que se encontraba atravesando al dibujar, la líneas y gestos tan sutiles que utiliza para retratarlo, el hecho de que la fotografía del dibujo en el libro esté en formato vertical y no horizontal en contra de la postura natural de la muerte; John Berger nos deja espiar el proceso de dibujar a su padre muerto, muy en resonancia con el proceso del dibujo, en el que al iniciar la percepción de su “modelo” era una y al terminarlo se había transformado. El proceso de crear que involucra a los sentidos y a las emociones, genera experiencias tan profundas que transforman al artista o que van modificando sus procesos.

Tal es el caso de Louise Bourgeois quien por medio de su producción creativa, entre otras cosas, se libera de su pasado, de aquellos profundos sentirs que su infancia ha guardado en su cuerpo en forma de emociones, utilizando a la plástica como un canal en el que los símbolos, los procesos, los materiales y las formas liberan, exorcizan aquello que ha escapado a las palabras o a la consciencia. Incluso en algún momento llama a sus piezas “espontáneas” debido a que responden a “una cierta dinámica emocional.”⁴⁰

La apariencia de mis figuras es abstracta, y puede que el espectador sienta que ni siquiera son personajes en absoluto. Son la expresión, en términos abstractos, de emociones y de estados de conciencia. Los pintores del siglo XVIII realizaban “conversation pieces”; mis esculturas podrían calificarse de “confrontation pieces.”⁴¹

Me reflejo en el proceso de Louise Bourgeois, encuentro similitudes entre sus formas y las mías. En la figura 27, vemos una fotografía de su instalación *Celda XXVI*, quizá las formas reflejan cómo reverberan las emociones; en los materiales, en el cuerpo y en la mente. Al tratar de definir dichas emociones con palabras utilizo las siguientes; el encierro en uno mismo, la sensación de ruptura y deconstrucción, el proceso de transformación, el exorcismo de esa emoción/sensación que durante tanto tiempo ha anidado en uno, en palabras de Louise Bourgeois;

Mi objetivo es re-vivir una emoción pasada. Mi arte es un exorcismo, y la belleza es algo de lo que nunca hablo. Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que soy incapaz de eliminarlo.⁴²



Figura 27, *Cell XXVI*, Louise Bourgeois, (2003), Instalación, técnica mixta.

40 Louise Bourgeois, *La destrucción del padre/reconstrucción del padre*, (Madrid: Editorial Síntesis, 2002), 35.

41 Bourgeois, *La destrucción*, 14.

42 Bourgeois, 171.

Por último, me gustaría mencionar el videojuego “Gris”. Tiene una estructura de juego lineal y no le da indicaciones al jugador generando que uno avance intuyendo a partir de los escenarios los pasos a seguir. Al andar, vemos cómo los escenarios van cambiando, de un mundo que inicia en blanco y negro, al rojo, al verde, al azul y finalmente al amarillo, con cada nuevo color, los escenarios se van haciendo más complejos, habiendo empezado con una serie de trazos orgánicos en blanco y negro, pasando a formas geométricas, después a estructuras arquitectónicas complejas y terminando con escenarios que parecen inspirados en el art Nouveau.

Todo en el juego, desde los visuales, los trayectos, el personaje, los logros a desbloquear, la falta de instrucciones, etc., son una referencia a las formas en las que nos relacionamos con nuestras emociones, en el proceso de duelo. Quizá el vínculo que desarrollé con éste tiene que ver con que había atravesado el duelo anteriormente, la virtualidad del juego me permitió ver y atravesar este proceso desde otro lugar, un poco como lo que he descrito que sucedía en las piezas de Cardiff y Bures en la página 41 de la presente, en las que lo que vemos en el video se yuxtapone con nuestro recorrido.

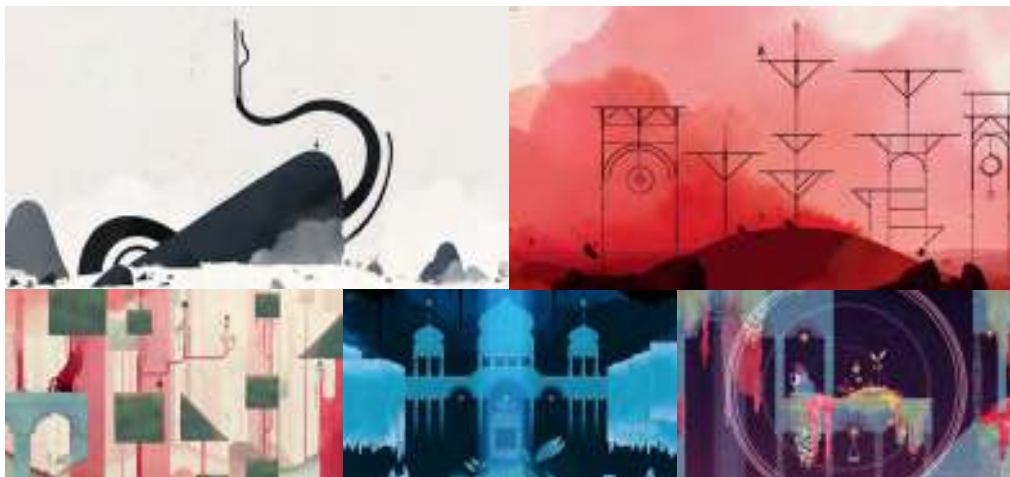


Figura 28, Nómada studio, (2018), Cinco escenarios de los cinco niveles del juego, videojuego, ilustración digital, España.

No es mi objetivo decir que toda producción artística y pieza están siempre ligados a una serie de emociones, o que es necesario que percibamos el espectro emocional del artista al haber producido una pieza, sin embargo llama mi atención la postura de Humberto Maturana, biólogo, quien en su “Árbol del buen vivir” menciona que las emociones están presentes en nuestra biología e incluso utiliza el nombre Homo sapiens amans para referirse al ser humano, lo que implica que biológicamente estamos predispuestos a depender de nuestras emociones y de nuestros vínculos emocionales.⁴³

43 Humberto Maturana y Ximena Davila, El árbol del buen vivir, (Argentina: MVP Editores, 2017).

La postura de Maturana tiene que ver con el hecho de que no nos podemos desvincular de estas. Desde un punto de vista fisiológico, el desarrollo de una actividad que nos apasiona o nos aterra, genera una química cerebral particular por medio de los neurotransmisores, esto se percibe en ciertas respuestas corporales; por lo que resulta natural que repitamos una actividad, que al hacerla nos lleva a una satisfactoria exploración, que inclusive en ocasiones puede desembocar en el descubrimiento o el análisis de un sentir que no podemos nombrar, o que evitemos situaciones o actividades que nos generan repulsión.

Así, las emociones intervienen en el proceso creativo, seamos conscientes de ello o no. Y el proceso creativo se basa en nuestra experiencia del mundo, en lo que queremos decir o hacer con una técnica, con un material o con un discurso. Para ello recurrimos a la memoria, a nuestra experiencia, pero como veremos a profundidad en el siguiente capítulo, los recuerdos ligados a las emociones son aquellos que intervienen en dicho proceso. David Stephen lo verbaliza de la siguiente manera; *“There is one way a memory tends to stick around, and that’s when there’s a strong emotion attached to it. In fact, emotions and the nervous system go hand in hand.”*⁴⁴

En mi opinión utilizamos y vinculamos nuestras emociones a nuestro entorno, más de lo que somos conscientes. Estoy convencida de que la mayoría de productores creativos generan un vínculo con el medio de producción (plástica, teatro, música, etc.), que viene de las emociones.

44 “Hay una forma en la que una memoria tiende a quedarse con nosotros, esto es cuando hay una emoción intensa ligada a ella. De hecho, las emociones y el sistema nervioso van mano a mano.” [Mi traducción].
Cuerpo humano: un mundo entrañable, Temporada 1, Episodio 1, “Reacción”, David Stephen, emitido el 4 de junio del 2021, en Netflix, <https://www.netflix.com/mx/title/81139212?s=i&trkid=13747225&viang=es&clip=81456286>



Figura 29, *Directive Forces*, Joseph Beuys, (1974), Dibujo en pizarrón, Berlín.

Si expandimos el concepto del arte, todo aquello que hagamos puede ser considerado como tal, cuando le preguntan a Beuys ¿Qué es el arte?, él contesta lo siguiente:

*De manera general se puede decir que el arte es el elemento, en el contexto amplio del mundo, a través del cual, el hombre siente ser el centro creador de algo, el centro productor de algo nuevo o sea revolucionario.*⁴⁵

En el video, mientras Beuys contesta a la pregunta, se pone a pelar lo que parecen ser manzanas, con un movimiento de navaja del que resulta una cáscara en espiral, a lo que el entrevistador, señala que esa es una acción escultórica, con lo que Beuys está de acuerdo y afirma que la capacidad humana se relaciona con el trabajo humano, por ello es importante desarrollar el trabajo, manual o intelectual. Es importante notar que cuando dice lo anterior continúa pelando la manzana, este “trabajo” del que habla el artista tiene que ver más con la acción humana que con otras nociones de trabajo.

Sobre lo mencionado por Beuys, la creatividad es un algo que sucede cuando nos permitimos explorar aquello que nos da curiosidad. También se puede dar cuando intentamos resolver algo, casi siempre se involucra la acción, a mi juicio, la creación fluye mejor cuando la Totalidad (mente, cuerpo, entorno) se involucran en el proceso.

Cuando nos permitimos explorar y jugar desde este lugar creativo nos podemos plantear una ruta de exploración diferente, no siempre es necesario saber cómo se resolverá el juego, o cuál es el destino final de la ruta, es un proceso espontáneo en el que lo que desconocemos nos puede dar las herramientas necesarias para irnos planteando una serie de posibilidades. Me gusta mucho cómo lo enuncia Bourgeois: “Los procesos no son predecibles ni científicos, sino que todo se desarrolla en una maraña de asociaciones... pero de un modo positivo.”⁴⁶

45 Clase de Arte Contemporáneo, Todo hombre es un artista. Documental en español, Video de YouTube, 56:17, Publicado el 28 de marzo de 2018, <https://youtu.be/cGRADyl-ZeM?si=plZzDXhM4xY3oH-46>
46 Bourgeois, 73.

El proceso creativo, en mi experiencia, es el resultado de una suma de varios elementos; entre otros los conocimientos adquiridos, mis inquietudes, mis emociones, los procesos de trabajar los materiales, aquello que quiero decir y los procesos de desarrollo de la idea al hacer. Siempre haciendo es como entro en el proceso creativo, no puedo solamente pensar en una idea, necesito involucrar a mi cuerpo en el proceso de pensamiento y es ahí donde surge el momento ¡eureka!

Una vez me contaron una historia en la que un grupo de siete niños, que eran hermanos se encontraban jugando en su departamento mientras sus papás no estaban, al mayor, Alejandro, se le ocurrió, que con harina podrían hacer una pista de hielo, por lo que se puso a regarla por todo el departamento, a continuación, todos los niños en calcetines se pusieron a patinar en la harina, con la cual quedó completamente cubierta la casa. Sobra decir que más que valorar el nivel de creatividad con la que el hijo mayor había entretenido a sus hermanos, lo que éste recibió fue un regaño, de esos con los cuales las antiguas generaciones justificaban niveles de violencia física y psicológica, que no son bien vistos entre las nuevas generaciones.

Si la historia anterior fuera contada desde el punto de vista de un artista, curador o galerista, probablemente alabaríamos la forma en la que, con un material tan simple como la harina se crea una experiencia sensorial, para cuestionar o reafirmar la presencia del espectador en ese escenario. Sin embargo, durante mucho tiempo las sociedades dejaron de mirar a las infancias cuando en realidad ellas tienen las respuestas a los procesos que en ocasiones encontramos coartados como adultos.



Figura 30, Fotografía de ejercicios descritos en Dibujo Anatómico de Peter Jenny, exploración de las manchas, Estela Aguirre Miranda, (2020), CDMX, México.

Marcela Garrido habla del juego; “...lo cierto es que el juego parece ser uno de los más avanzados métodos que la naturaleza ha inventado para que un cerebro complejo se cree a sí mismo...”⁴⁷, el juego aquí es la clave porque conlleva accionar en el cotidiano para resolver, o explorar lo que genera curiosidad, así las experiencias sensoriales que involucran emociones derivadas de la infancia dejan una huella profunda en los adultos, como ejemplo de ello presento los siguientes casos de creadores en el mundo del arte.



Figura 31, Vista de la instalación, *Torsión elíptica I, II, IV, V, VI*, (Torqued ellipses I, II, IV, V, VI 1996 - 99), *Doble tensión elíptica I, II, III* (Double torqued ellipses I, II, III, 1997 - 99) y *Serpiente* (Snake, 1996), Richard Serra, Nueva York / colección privada y Museo Guggenheim Bilbao.

Richard Serra; en una charla con Charlie Ross. Narra una historia de su infancia, en la que cuenta que acompañó a su padre al astillero donde trabajaba como plomero, lo llevó a ver zarpar el barco en el que recientemente había estado trabajando, Serra describe la experiencia como algo emocionante pero al mismo tiempo un poco aterrador, ya que el barco era enorme, “...it's like a skyscraper on its side...”⁴⁸. Cuenta cómo le quitan los grilletes al barco, y lo sueltan por la rampa, por la que este objeto enorme empieza a descender a un ritmo acelerado, cuando el barco golpea el agua la proa se sumerge y la popa se levanta, lo que le generó un sentimiento de aprehensión, porque pensó que no iba a flotar, sin embargo, el barco flota y la quitan los grilletes al barco, y lo sueltan por la rampa, por la que este objeto enorme empieza a descender a un ritmo acelerado, cuando el barco golpea el agua la proa se sumerge y la popa se levanta, lo que le generó un sentimiento de aprehensión, porque

47 Marcela Garrido, *Neurociencias y educación: Guía práctica para padres y docentes*. (SCRIBD: Mago Editores, 2016), 106. (Consultado el 21 de octubre del 2021), <https://es.everand.com/book/442767537/Neurociencias-y-educacion-Guia-practica-para-padres-y-docentes>
48 “...es como un rascacielos de costado...” KunstSpectrum, Richard Serra – Talk with Charlie Rose (2001), video del YouTube, 53:33, Publicado el 20 de mayo de 2011, <https://youtu.be/KEvklGKd6UE> [Mi traducción].

pensó que no iba a flotar, sin embargo, el barco flota y la gente que observaba el suceso comienza a celebrar. Richard Serra dice lo siguiente; “I think certain things stick in your core, they stick in your imagination, and you have the need to come to terms with them.”⁴⁹

Es curioso que lo que ahora vemos en las enormes piezas de Serra, sea un material tan profundamente ligado a ese barco que protagoniza la narrativa, en una posición que puede generar tanto asombro como una sensación aplastante y que genera la inestabilidad que el artista presenció en la historia, al mismo tiempo, esta suerte de estabilidad suspendida, la sensación de enormidad sostenida por algo que supera nuestro entendimiento.

Lo que alcanzamos a ver en la narración de Richard Serra y cómo su experiencia se refleja en sus piezas, sucede también con Louise Bourgeois y su encuentro con los textiles a temprana edad, siendo su familia creadora y reparadora de tapices, lo que nos permite entender el vínculo que generó con estos materiales, es bien sabido que sus piezas son un reflejo de sentimientos que surgieron en la infancia, de que las enormes arañas hacían alusión a su madre, de que en general lo que la artista percibía la mayor parte de su infancia, generó que sus piezas fueran tomando las formas en las que se nos presentaron.

Olafur Eliasson, artista danés, en su infancia estuvo rodeado de paisajes imponentes y naturales, lo que revela mucho de su siempre querer involucrar vistas naturales en ambientes artificiales y en cómo sus piezas nos hacen reflexionar sobre nuestro impacto en el entorno.⁵⁰ En la pieza retratada en la figura 32, las proyecciones junto con una especie de niebla hacen que la presencia del espectador modifique el entorno, por consecuencia del calor corporal las espirales del humo se modifican, al colocarse por encima de las cabezas de los visitantes pareciera que éstos se encuentran por debajo de algo, aunque no queda claro debajo de qué, las formas nos remiten al agua, niebla controlada, etc. En su más reciente pieza “Little Sun”, hace



Figura 32, *Symbiotic seeing*, Olafur Eliasson, (2022), instalación, Kunsthau Zürich.

49 “Pienso que algunas cosas se clavan en tu núcleo, se clavan en tu imaginación y tienes la necesidad de gradualmente comprenderlo, aceptarlo”. KunstSpectrum, “Richard Serra” [Mi traducción].
50 Eva Millet, “Earth Speakr”, niños al rescate de la naturaleza: El creador danés Olafur Eliasson pone su arte al servicio del planeta con los niños como grandes protagonistas, “La Vanguardia”, 15 de diciembre del 2020, <https://www.lavanguardia.com/magazine/buena-vida/20201117/33792/olafur-eliasson-altavoz-ninos.html>

llegar pequeñas lámparas a África, estas funcionan con energía solar, con el fin de que las personas puedan iluminar sus hogares y los niños puedan tener acceso a la luz necesaria para leer.

Y como los anteriores, podemos encontrar un sinfín de ejemplos en los que las experiencias en etapas tempranas de desarrollo permean los procesos creativos de quienes los ejecutan, lo que me lleva de nuevo a la frase de Serra que cito en la página anterior, aquello que en un inicio se aloja en nuestro núcleo, en nuestra imaginación nos lleva a explorar campos de acción que nos permitan comprenderlo mejor, “to come to terms with.” (aceptarlo).

Estos son los momentos en los que la emoción, ligada a la experiencia sensorial, entran en juego en el proceso creativo, los tres ejemplos que planteo anteriormente son apenas un atisbo de cómo en este hacer involucramos partes de nosotros y de nuestras historias como una manera de comprender. Es natural que recurramos a lo que somos para crear, en ese hacer nos vamos reflejando a nosotros mismos.

A causa de lo hasta ahora planteado, dos partes que encuentro fundamentales en el proceso creativo son; el juego y la imaginación. Ya que el primero nos permite quitarle una carga que como sociedad hemos puesto en la creación: “que viene del tormento del artista bohemio y tocado por una luz angelical que en ocasiones lo evade.” La idea de que jugamos cuando creamos nos permite dejar de ver al proceso creativo como ese algo místico que ojo, sí hay algo de magia en el proceso, pero el juego nos hace cómplices de nosotros mismos con la creación, nos permite abordar las dinámicas desde un espacio ligero en el que podemos dar paso al error, a las propuestas fallidas y disfrutar de nuestro hacer, Aceves Navarro lo enuncia a continuación refiriéndose en este caso al dibujo;

El juego es un suceso no trivial, ya que su verdadero ser radica en que la identidad del jugador sea olvidada para que la representación pueda llevarse a cabo. No se trata de ser otro o de ser el otro, o de ser lo otro, el asunto implica una indagación sobre el sí mismo y un constante despliegue de esa mismidad. En ello se da una experiencia de alteridad y aleatoriedad en tanto se da la condición de ser otro y se depende de sucesos fortuitos.⁵¹

Los “sucesos fortuitos” de los que habla Aceves, no pueden suceder si estamos en aparente control de la situación, para soltar el control podemos pensar en el momento de hacer como un cese de control, como un juego en el que quizá podamos encontrar algunas rutas de navegación que más adelante se aborden, si así lo queremos, desde un punto de vista más analítico.

El otro elemento, la imaginación, que en nuestra sociedad adultocentrista ha sido ridiculizada, minimizada y entregada (a regañadientes) a las infancias. El adulto

51 Luz del Carmen Vilchis, Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008), 202.

*No es mi intención generalizar, estoy hablando del modelo adulto adultocentrista, reconozco que tenemos un sinfín de adultos que imaginamos y disfrutamos haciéndolo.

aparentemente no imagina, el adulto tiene procesos creativos que surgen del “genio”, de la inspiración, me remito a las palabras del filósofo Peter Stolerdijk para referirse a la inspiración:

Entre las expresiones valiosas, hoy anticuadas, con las que en su momento la metafísica construyó sutiles puentes entre el cielo y la tierra, hay una que aún sigue acudiendo en ayuda de algunos contemporáneos -y no solo artistas y sus imitadores- cuando se encuentran en la embarazosa situación de dotar de un nombre respetable a la fuente de sus ideas y ocurrencias: inspiración... Hasta cierto punto sigue siendo apropiada para señalar el confuso origen heterogéneo y dispar de ideas y obras no atribuibles a la mera aplicación de normas ni a la repetición técnica de modelos conocidos de búsqueda y hallazgo.⁵²

Creo que el hecho de nombrar a la inspiración como fuente de nuestros procesos creativos resta responsabilidad al sujeto, ya que de nuevo un algo, misterioso y supremo nos está tocando y como resultado producimos, sin saber cómo lo hemos hecho. Por consecuencia de ello el término imaginación es mucho más honesto, cuando imagino yo soy la única responsable de lo que imagino, dice Stolerdijk; *Quien apela a la inspiración admite que las ideas súbitas son sucesos no-triviales cuya ocurrencia no es posible forzar nunca. Su médium no es su dueño, su receptor no es su producto.⁵³*



Figura 33, Sin título, Aarón, dibujo, (2018), CDMX, México.

La imaginación parte de la realidad, de cómo ésta nos impacta, de cómo me relaciono con ella, de cómo la percibo y me percibo en ella, a partir de esta realidad soy capaz de crear mundos que escapan de ella que plantean nuevas realidades que me habitan. La neurocientífica Nadine Dijkstra en el siguiente párrafo explica esta complicidad entre la realidad y la imaginación;

52 Peter Stolerdijk, *Esferas I*. (SCRIBD: Siruela, 2014), 37. Consultado el 26 de octubre del 2021.

<https://es.everand.com/book/282685151/Esferas-I-Burbujas-Microferologia>

53 Peter Stolerdijk *Esferas*, 38.

*To imagine something that is not there, we use our knowledge to generate an image of what we think something looks like. Recent studies have shown that the neural processes supporting pure imagination are highly similar to those involved in perceiving the outside world.*⁵⁴

Cuando imaginamos, construimos mundos, que podemos llevar a lo tangible, muchos de los grandes pensamientos, obras de arte y teorías científicas surgieron de este lugar, de imaginar maneras de solucionar planteamientos que en su momento parecían descabellados e intangibles. La imaginación en nuestro cerebro utiliza conexiones neuronales que se utilizan en la acción, Alejandro Jodorowski lo dice de la siguiente manera; *“Para el inconsciente, lo que se ha hecho en lo imaginario es como si se realizara realmente. En el sistema nervioso, cuando se imagina alguna cosa, se activan las mismas conexiones.”*⁵⁵



Figura 34, Proceso de creación de; *La historia de Rita*, en el taller Las tres mosqueteras, plastilina, (2019), foto, CDMX.

Así, para nuestra mente imaginar es hacer, la creatividad lleva a la Totalidad a la ejecución de la imaginación, por ello me resulta importante como elemento creativo, porque es a mí parecer el génesis de la creación.

Con relación a ello, recientemente Olafur Eliasson publicó un video en el que entrevista a Kumi Naido, un activista y artista, con quien se encuentra colaborando y generando propuestas para enfrentar la crisis por el calentamiento global. Una de las cosas que más llamó mi atención fue cómo Naido definió la palabra activismo: *“Activism, is fundamentally an act of hope, it is about human beings saying, we refuse to accept that the world we live in is the best that humanity can create for itself...”*⁵⁶

En todos los momentos de la historia de la humanidad, el ser humano ha estado creando y como consecuencia se está creando a sí mismo por medio de lo que crea. En la reflexión de Naido, se afirma que el mundo en el que vivimos ha sido creado por nosotros, me identifico con su planteamiento. La creación es un ejercicio del ser humano, y lo que el ser humano crea es un reflejo de lo que es, colectivamente lo

54 *“Para imaginar algo que no está ahí, utilizamos nuestro conocimiento de cómo creemos que eso se ve, para generar una imagen. Estudios recientes han demostrado que los procesos neuronales que se encargan de la imaginación pura, son muy similares a aquellos involucrados en la percepción del entorno.”* [Mi traducción].

Nadine Dijkstra, *The fine line between reality and imaginary*, (NAUTILUS: Scribd, 2021), <https://es.everand.com/article/517847208/The-Fine-Line-Between-Reality-And-Imaginary>

55 Alejandro Jodorowski, *Psicomagia* (Madrid: Ediciones Siruela, 2004), 324.

56 *“El activismo es, fundamentalmente un acto de esperanza, son los seres humanos diciendo nos negamos a aceptar que el mundo en el que vivimos es lo mejor que la humanidad puede crear para sí misma...”* [Mi traducción].

Olafur Eliasson, *“Olafur Eliasson and Kumi Naido – On art and activism”*, Video de olafureliasson.net, 9:02, Publicado el 17 de noviembre del 2021, <https://vimeo.com/642793738>

que hemos creado como espacios para habitar son un reflejo de lo que la sociedad piensa de sí misma. Cómo interactuamos con nuestros ecosistemas son el reflejo de cómo interactuamos con nuestro interior. Por medio de la creación el ser se crea y se recrea en un ejercicio constante, actualmente creamos a un paso tan vertiginoso que las creaciones se nos escapan y empiezan a engullirnos.

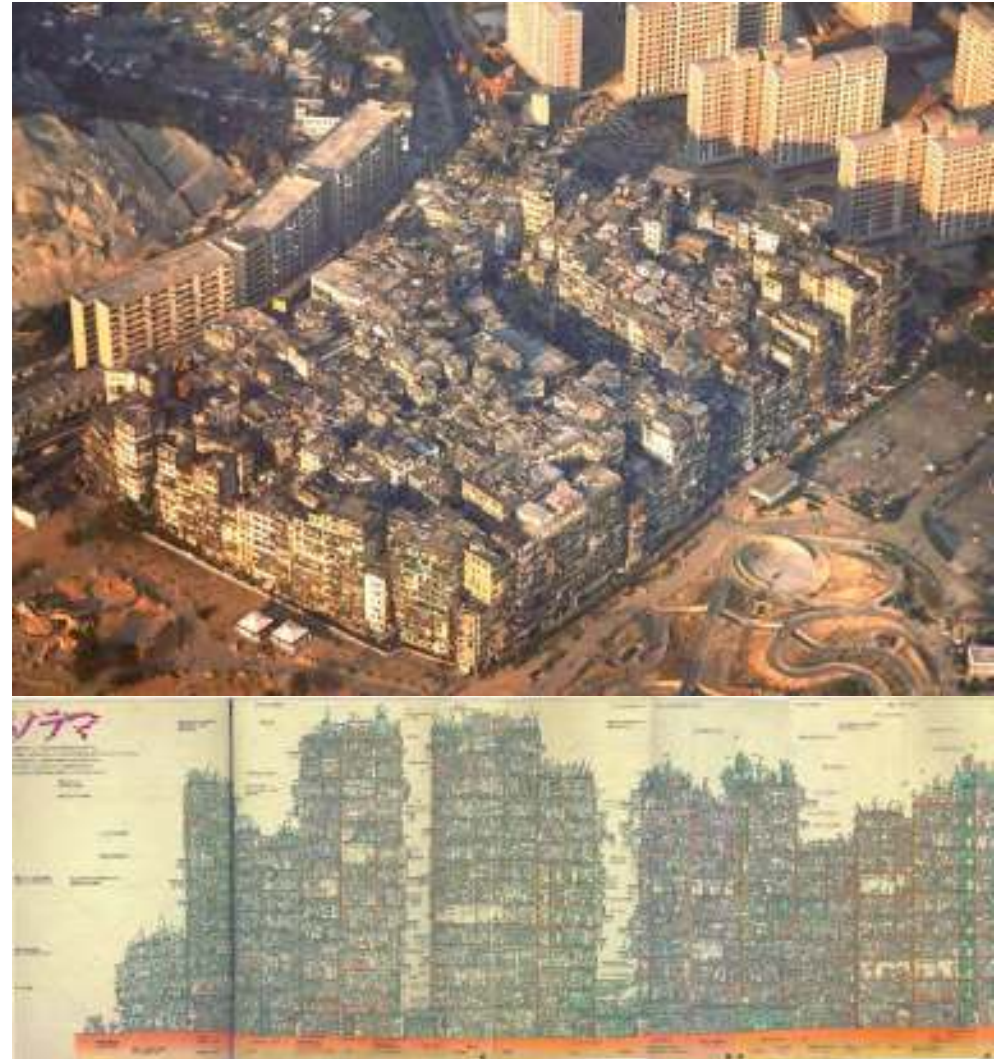


Figura 35, Dibujo de sección de la ciudad amurallada de Kowloon, dibujo hecho por un grupo de arquitectos japoneses, (1992), Hong Kong. Antes de demoler la ciudad, un equipo de arquitectos se dedicaron a documentar por medio de un dibujo particularmente detallado los espacios que la conformaban, es importante mencionar que dicha ciudad creció con sus habitantes quienes fueron construyéndola ellos mismos sin la supervisión de arquitectos o ingenieros.

TRANSITANDO DIBUJOS Y DIBUJANDO ESPACIOS

El título de esta sección es con el que he decidido nombrar la presente investigación debido a que, fue el proceso de recorrer las piezas y habitarlas lo que me permitió encontrar mi propio proceso creativo, junto con la posibilidad de utilizar al dibujo como pretexto o como forma de recorrido de los espacios que en esta investigación he ido explorando, y fue también lo que me permitió aprender a habitarme. En los siguientes capítulos la investigación se centra un poco más en el dibujo, en la forma en la que el espacio incide en él, y en mí misma como consecuencia.



Figura 36, *GÉNESIS*, Estela Aguirre Miranda, (2012), Libro-objeto técnica mixta, papel amate prensado en placas de acrílico, poesías e ilustraciones, medida variables, fotografía de Jimena De Arechavala, CDMX, México.

El espacio: Intangible

Un murmullo que no cesa interrumpe las actividades de todos los miembros del clan, un ruido jamás escuchado que los hace estremecerse desde las entrañas hasta las puntas de sus vellos... la líder del grupo Naminka Nómada⁵⁷ levanta la mano pidiendo que se haga el silencio, al hacerlo, el ruido que ahogaba el entorno cesa, esto inquieta más a los oyentes quienes, por órdenes de Naminka, rápidamente empiezan a juntar sus pertenencias para emprender el viaje que los aleje de lo que todos interpretaron como una amenaza... el murmullo se vuelve ensordecedor.

Naminka quien se mantuvo expectante, observa a la distancia un enorme Sahel⁵⁸ que se aproxima desafiante, dando gigantescas zancadas, todos saben que ahí termina el recorrido, los seres humanos han intentado domesticar a los Sahel desde el inicio del tiempo, sin embargo, estas hermosas y salvajes criaturas son tan escurridizas como el tiempo mismo y han marcado el fin de muchos clanes que se han atrevido a intentar domarlas, por lo que el enfrentamiento no es una opción.

Estela Aguirre Miranda

57 Término tomado de "Walkscapes: ...el nómada era un jefe o un anciano del clan que dirigía la distribución de los pastos..." tomado por Careri, de Bruce Chatwin, Los trazos de la canción, (Barcelona: Ediciones Península, 2015).

58 La definición se explica con claridad en los siguientes párrafos, término tomado de; Eugenio Turri, "Sahel", en *Gli uomini delle tende*, (Milán: Comunità, 1983), citado por Francesco Careri, en Walkscapes, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 31

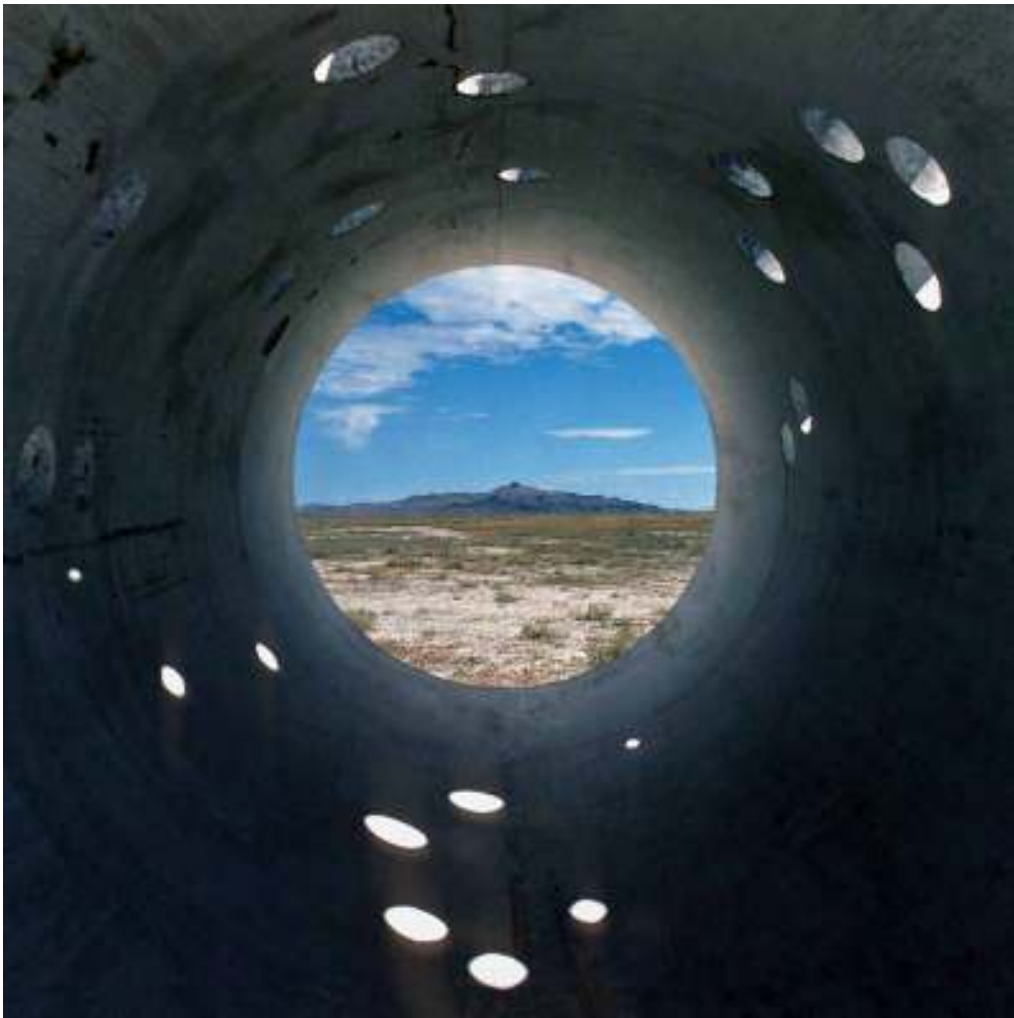


Figura 37, *Sun tunnels*, Nancy Holt, (1976), instalación, tubos de concreto, Utah, EUA

La forma en la que he decidido plantear el espacio en este capítulo y el siguiente es desde dos perspectivas: el espacio intangible, que se construye desde la conceptualización del fenómeno y el espacio tangible que es aquel en el que nos ubicamos en el cotidiano. Fue importante para mí hacer esta distinción porque, aunque considero que ambos pueden ser uno mismo, por lo que hay momentos en los que no resulta tan clara esta división; en el dibujo y en las artes en general intervienen, ya sea, como parte de los elementos que el artista ha elegido poner ahí o de forma circunstancial.

El espacio intangible es una criatura mitológica que los seres humanos nos hemos creado.⁵⁹ El cuento anterior surgió, de tratar de entender la forma en la que conceptualizamos el espacio, permitiéndome imaginar que conceptualizamos el espacio desde los primeros momentos en los que los seres humanos se enfrentaron con él, desde los inicios de la especie.

Me parecía importante nombrar al espacio salvaje, antes de ser el espacio domesticado que nos rodea hoy en día, *el Sahel* del cuento es una paradoja, ya que en el texto de Careri, Sahel es el límite entre el espacio “salvaje” y el espacio que habita el ser humano.

La palabra ‘Sahel’, que denominaba el borde meridional del Sahara, proviene del término árabe sabel, que significa ‘orilla’ o ‘borde’. El Sahel constituye el margen de ese gran espacio vacío a través del cual, al igual que en un gran océano, se “echan amarras” en algo estable y marcado por la presencia del hombre... es un límite cambiante que configura un lugar de intercambio y de constantes reequilibrios entre ambas civilizaciones.⁶⁰



Figura 38, *She Changes*, Janet Echelman, (2005), instalación, acero galvanizado e hilos tejidos, Portugal.

⁵⁹ Es una criatura mitológica bajo la premisa de que los mitos surgen como una manera de explicar los fenómenos que rodean al ser humano, conformando la cosmovisión o el sistema de creencias de una cultura.

⁶⁰ Eugenio Turri, “Sahel”, en *Gli uomini delle tende*, (Milán: Comunità, 1983), citado por Francesco Careri, en *Walkscapes*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 31.

Mi Sahel es un espacio-criatura mitológica que existe antes de que el ser humano pudiera denominarlo como esa frontera; en el cuento, quizá el Sahel nombra esa frontera por ser solo lo que los seres humanos alcanzan a percibir de ese espacio salvaje, sin haberlo atravesado para poder explorar sus entrañas.

El término Nómada, que forma parte del nombre de mi personaje principal, denota recorrido, errabundeo. Lo elegí porque en la definición de Bruce Chatwin el Nómada es un hombre, un poco con el fin de cuestionar la dinámica patriarcal de la conquista del territorio, intentando así generar la reflexión de que bajo este sistema un líder nómada arquetípico, (hombre) no titubearía al enfrentarse con la criatura con el fin de expandir su territorio, mientras que Naminka Nómada tiene un momento reflexivo derivado de su encuentro con la criatura, en la que elige la partida como forma de protección tanto de su clan como del Sahel.

El espacio es una criatura mitológica, de quien sus características dependen de lo que nosotros pensemos y teorizamos al respecto. Puede en ocasiones ser el vacío que existe entre dos partículas que, aunque comparten determinado espacio se mantienen separadas por un algo entre ellas, puede ser también la habitación en la que me encuentro o el hueco que queda entre mis manos cuando las junto. *“Como en el mundo de Alicia, el espacio que habita mi gato es elástico y el tiempo simplemente lo maneja a voluntad.”*⁶¹

El espacio es mutable, es un reflejo, un espejismo, una conceptualización de mi entorno, tan complejo o tan simple como yo lo quiera percibir, lleno de subjetividades, de acentos, de particularidades, que hacen a mi espacio diferente al de otros. Todo lo anterior debido a que la forma de conceptualizar el espacio depende de mi experiencia del mundo.

Pensar el mundo como un lugar tan profundamente subjetivo nos llena de desconcierto, lo que nos lleva al análisis, a la medición y al intento de estandarización de todo lo que nos rodea, sin embargo esto puede resultar también ambiguo ya que el estudio de los fenómenos, en este caso del espacio está delimitado por el campo en el que se le estudie, el espacio no va a ser el mismo para un filósofo que para un biólogo ya que en él se estudian elementos que le son de interés a cada área de estudio. Ahora, aun limitándonos a la Física el espacio es un fenómeno que los científicos perciben que se comporta de forma variable y esta variabilidad depende de un sinnúmero de factores; tal es el caso de la forma de entender el espacio de Newton y el de Einstein, posturas que el físico Fritjof Capra compara;

*El escenario del universo newtoniano, en el cual ocurrían todos los fenómenos físicos, era el espacio tridimensional de la geometría clásica euclidiana. Se trataba de un espacio absoluto, siempre en reposo e inmutable.*⁶²

61 Lino Cabezas et al., "Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo", (SCRIBD: Ediciones Cátedra, 2002) Consultado el 19 de noviembre del 2021, 630.

<https://es.scribd.com/doc/293178879/Estrategias-Del-Dibujo-en-El-Arte-Contemporaneo>
62 Capra, 67.

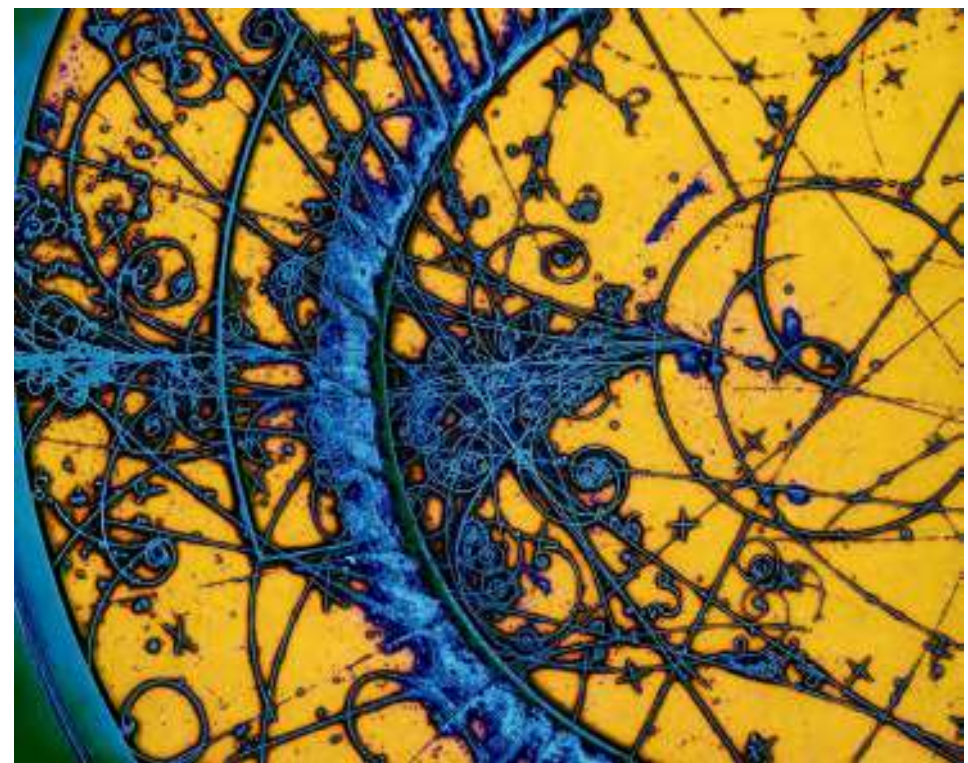


Figura 39, Huellas dejadas por partículas subatómicas en una cámara de burbujas. CERN (2015), Suiza. La cámara de burbujas es donde se genera la colisión de las partículas subatómicas en un acelerador de partículas con estos experimentos se recrean eventos como el Big Bang. Gracias a dichos experimentos se ha encontrado el Bosón de Higgs o la partícula de Dios, que vino a explicar el origen de la masa, lo que explicaría a Newton, como se produce la gravedad y a Einstein, quien comprendió la gravedad como la distorsión del espacio/tiempo por la masa, le explicaría que es la masa.

En el caso de Newton, en este momento histórico nos encontramos en el proceso de desarrollo de la ilustración, evento en el cual el modelo mecanicista del universo ha sido aceptado, en el que se plantea que todo lo que nos rodea funciona por medio de mecanismos complejos y que la forma de estudiarlo, es descomponerlo hasta llegar a entenderlo desde sus partes más pequeñas. Así, la percepción de Newton del espacio se corresponde con lo que social y culturalmente se estaba experimentando; el espacio cabía en los modelos racionales de su época, el tiempo y el espacio como absolutos y las dicotomías entre lo lleno/vacío, materia/espacio, masa/forma son los parámetros bajo los que se observa y estudia el entorno.

*En 1905, Einstein inició dos tendencias revolucionarias de pensamiento. Una fue su teoría de la relatividad, la otra una nueva forma de considerar la radiación electromagnética... Einstein creía firmemente en la armonía inherente de toda la naturaleza y durante toda su vida científica su más profundo interés fue encontrar una base única para toda la física... la teoría de la relatividad especial, que vino a unificar y completar la estructura de la física clásica, pero al mismo tiempo implicaba drásticos cambios en los conceptos tradicionales de espacio tiempo, socavando así uno de los cimientos de la visión newtoniana del mundo.*⁶³

63 Capra, 75.

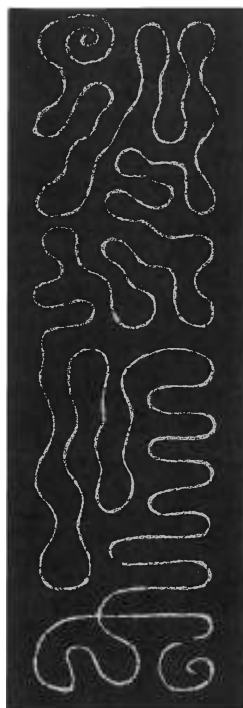


Figura 40, Diagrama del Ying tomado del *Tao Te Ching*, (s. XI), China.

Mientras que para Newton el espacio y el tiempo son dos constantes que existen en un absoluto dentro del que nos encontramos inmersos, para Einstein tanto el tiempo como el espacio son relativos, se entrelazan y dependen del observador, por lo que no son constantes. El objetivo de que observemos las propuestas de estos dos científicos es que comprendamos que sus teorías fueron resultado de su contexto, de cómo ese contexto en relación simbiótica con todo lo que lo constituye, fue modificando lo que se pensaba del espacio en ese momento histórico y cómo lo que se piensa del espacio modifica a los sujetos que lo habitan. A tal grado que, hasta este momento presente, tanto los conceptos de Newton como los de Einstein conservan su vigencia en cierta medida.

En las culturas occidentalizadas estamos familiarizados con el pensamiento de Newton y Einstein; en contraste, el pensamiento de las filosofías chinas como las ideas representadas en diversos tratados, en los que para poder hablar del espacio, es necesario considerar el tiempo, el vacío y la forma en la que el ser humano los experimenta, todo ello como un conjunto inseparable en el que el equilibrio depende de la armoniosa relación de todas sus partes; son las que rigen la relación del ser con el espacio:

Si bien el tiempo es percibido como la actualización del espacio vital, el vacío al introducir la discontinuidad en el despliegue temporal, reinvierte de algún modo la cualidad del espacio en el tiempo, con lo cual asegura el ritmo justo de los alientos vitales y el aspecto total de las relaciones. Este cambio cualitativo del tiempo en espacio (no se trata en modo alguno de una simple representación espacial del tiempo, o de un sistema de correspondencia que sólo permitirá medirlos uno por otro) es la condición misma de una vida verdadera, que no sea unidimensional o un desarrollo en sentido único. Así, Confucio y Laozi proponen en lo tocante a la manera en que el hombre debe vivir el espacio-tiempo, el xuxin, <<vacío del corazón>>, que vuelve al hombre capaz de interiorizar todo el proceso de cambio cualitativo que acabamos de mencionar.⁶⁴

A diferencia de los postulados de la ciencia, en el texto de Francois Cheng se habla del espacio no como un ente aislado, sino como parte de un conjunto del que no tenemos claros cuáles son sus límites ya que estos se diluyen al estar el espacio conformado por otras entidades o relaciones entre entidades, por consiguiente, invita al ser a “vaciar el corazón” con el fin de generar una mejor comprensión del fenómeno del que es parte.

64 Francois Cheng, *Vacío y Plenitud*, (Madrid: Siruela, 2016), 98-99.

Michael Foucault, Marc Augé, Rebecca Solnit y a Georges Perec, analizan al espacio desde diferentes puntos de vista; la filosofía, la antropología, y la literatura, he elegido apoyarme en sus reflexiones por encontrarlas resonantes con la forma en la que yo misma experimento el espacio intangible. Michael Foucault y sus utopías y sus heterotopías, quien plantea una serie de parámetros bajo los que se las puede encontrar, hablando de cómo los espacios se van transformando a partir de las connotaciones que les damos, de su falta de pertenencia;



Figura 41, *Me somewhere else*, Chiharu Shiota (2019), instalación, Bruselas, Bélgica.

En lapieza “Yo en otro lado” el espacio del cuerpo, se ha expandido y ha invadido toda la galería, el tejido da cuerpo a este nuevo espacio.

Así pues, hay países sin lugar e historias sin cronología; ciudades, planetas, continentes, universos cuya huella sería muy imposible detectar, en ningún mapa ni en cielo alguno, muy sencillamente porque no pertenecen a ningún espacio... nacieron como se dice, en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en el espesor de sus relatos, o incluso en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de sus corazones; en pocas palabras, es la dulzura de las utopías.⁶⁵

Marc Augé quien nombra a los “no lugares”, espacios que surgen del uso y la significación de los espacios por las sociedades que las habitan, quien con una serie de ejemplos simples de lo que llamamos lugar, nos hace notar que lo que en la ciudad habitamos en su mayoría son no lugares.⁶⁶

La fabulosa Rebecca Solnit, quien por medio de narrativas que aparentemente no tienen nada que ver con el espacio, lo hace presente como un fenómeno que empapa todo lo que hacemos, que nos recorre, tal como Rebeca recorre espacios que va diseccionando y con los que a su vez crea espacio dentro de nosotros, como la siguiente reflexión que se encuentra en el último capítulo de su libro “Una guía sobre el arte de perderse”;

65 Foucault, *El cuerpo utópico*, 19.

66 Foucault, *El cuerpo utópico*, 19.

Hoy en día existe una extraña intersección entre la realidad y nuestro conocimiento de ella. Los biólogos calculan que se conocen aproximadamente 1,7 millones de especies pero que en el planeta existen entre diez y cien millones. El descubrimiento y la clasificación de especies aumentan a un ritmo frenético, pero lo mismo sucede con la desaparición, tanto de las especies que ya se conocen como de las que no. Nuestro conocimiento aumenta; nos queda menos por conocer; perdemos tanto lo que conocemos como lo que no... Al pensar esto una se imagina el espacio dentro de nuestras cabezas expandiéndose, pero lo que está afuera encogiéndose, como si estuviéramos literalmente devorándolo.⁶⁷

Finalmente, pero no menos importante, Perec, quien genera reflexiones sobre el espacio derivadas del habitar, el espacio perequiano, es un espacio cotidiano y a la vez dotado de cualidades que lo hacen especial, mágico, particular y extraño, un espacio intangible. Uno no vuelve a mirar igual a un muro, la habitación o la calle después de leer “Especies de espacios”, incluso se podría pensar que los espacios de Perec son espacios tangibles, sin embargo, las cualidades con las que el autor los describe, los elevan y transforman en espacios intangibles.



Figura 42, *Tube shelter perspective*, Henry Moore, (1941), Londres. El metro de Londres se ha convertido en un refugio por los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial a pesar de que Henry Moore representa un espacio real, ésta ha sido transformado por el contexto, la representación de Moore lo hace parecer un espacio imaginado, creado.

67 Rebecca Solnit, Una guía sobre el arte de perderse, (Madrid: Capitán Swing Libros, 2020), 180.

Cuando al inicio del capítulo yo enuncio que el espacio es una criatura mitológica, no es mi intención establecer al mismo como un mero invento de la humanidad, sino simplemente establecer que lo que nosotros conocemos como espacio es creado por nosotros, analizado desde el antropocentrismo, delimitado por nuestra forma de pensarlo y de percibirlo por lo que podemos estar presenciando el génesis de esa criatura mitológica, sin necesidad de negar la existencia del fenómeno que hizo surgir al espacio intangible.

El espacio existe, y nosotros en él, de esta relación nacen los espacios intangibles, que a su vez surgen de nuestras interacciones con el espacio tangible, sin embargo, todas nuestras percepciones de ambos dependen de lo que otros han teorizado al respecto, por lo que las conjeturas que saquemos de este no son simplemente nuestras.



Figura 43, *Howl's castle*, Studio Ghibli (2005), ilustración. Siempre me han maravillado los fantásticos espacios que nos presentan en las películas de Hayao Miyasaki, un autobús gato, los micro espacios de Arriety y en particular el impresionante castillo vagabundo para mí el mejor ejemplo de un espacio intangible y tan real que muchos hemos soñado con habitarlo.

El espacio habitado: Tangible

Después de mucho caminar en la búsqueda de un refugio Naminka Nómada se dio cuenta de que no quedaba más opción, su clan se encontraba rodeado, el Sahel está decidido a invadirlo todo y a acabar con todos lo que se interpongan en su camino, por lo que la única alternativa es la lucha...

Exhausta y desorientada, Naminka Nómada, limpia sus heridas con un paño y con una parte del agua que le queda, un sentimiento la agobia, la inunda, a pesar de haber ganado la batalla contra el Sahel, siente tristeza, al enfrentarse a la criatura ha desaparecido...

Estela Aguirre Miranda



El espacio tangible, es el espacio que habitamos, en el que cotidianamente estamos, espacio domesticado y amaestrado, espacio que en ocasiones tiende a morder la mano de su domador, pero que siempre termina por erguirse en sus cimientos y proveernos de un refugio.

Habitar, es un acto simbólico, en el que el ser se involucra con el espacio a tal grado que el espacio queda marcado en el ser, modificando cómo el habitante percibe y habita futuros espacios, es un ejercicio personal, aunque varias personas ocupemos un mismo espacio, todas lo habitamos de formas distintas, porque esta acción involucra emociones ligadas a vivencias en relación con los espacios que hemos habitado antes.

El arquitecto Juhani Pallasmaa por ejemplo, cuenta cómo a pesar de haber vivido en ocho casas diferentes y en diversas ocasiones haber pasado largas temporadas durmiendo en otros espacios que no eran suyos, su “hogar experiencial” es solamente uno:

Mi hogar experiencial parece haber viajado conmigo y se transforma constantemente en nuevas formas físicas con cada traslado, el hogar estaba más en mi mente y en mi memoria que en un escenario físico particular, o, para ser más precisos, mi mente transforma cada uno de los numerosos escenarios en una imagen única del hogar.⁶⁸

A ello conviene acotar que cuando habla del hogar experiencial se refiere a ciertas memorias que lo hacen evocar “la experiencia del hogar”. Ello, derivado de que cuando algún elemento es capaz de hacer presentes las emociones ligadas a un espacio, podemos asumir que hemos habitado ese momento hasta que se ha quedado grabado y sirve como referencia de una sensación tan punzante que puede traer a estos hogares experienciales y cubrir al espacio en el que en ese momento nos encontramos con la luz que emanan.

Lo que me resulta más interesante del planteamiento de Juhani es que cuando narra sus recuerdos ligados al hogar experiencial, estos no se encuentran ligados al espacio completo, o a un recuerdo detallado sobre los espacios, sino simplemente a uno o dos elementos que formaban parte de ese espacio y que se resguardan en la memoria, como un pedazo de fotografía;

No puedo recordar ni la forma arquitectónica ni la distribución exactas de ninguna de las ocho casas que he mencionado... Para mí la experiencia del hogar nunca ha sido tan fuerte como al ver las ventanas iluminadas de nuestra casa en el paisaje oscuro de invierno.⁶⁹

Los espacios que habitamos no se guardan en nuestro ser de forma arbitraria, se guardan derivado de las acciones que se ejecutan en estos. El acto de habitar implica al ser interactuando con su espacio, lo que eventualmente deriva en experiencias sensoriales que hemos mencionado en el capítulo, de los sentidos, y que funcionarían como el hilo que teje el espacio con la mente, el cuerpo, los

68 Pallasmaa, Habitar, 22.

69 Pallasmaa, 22.

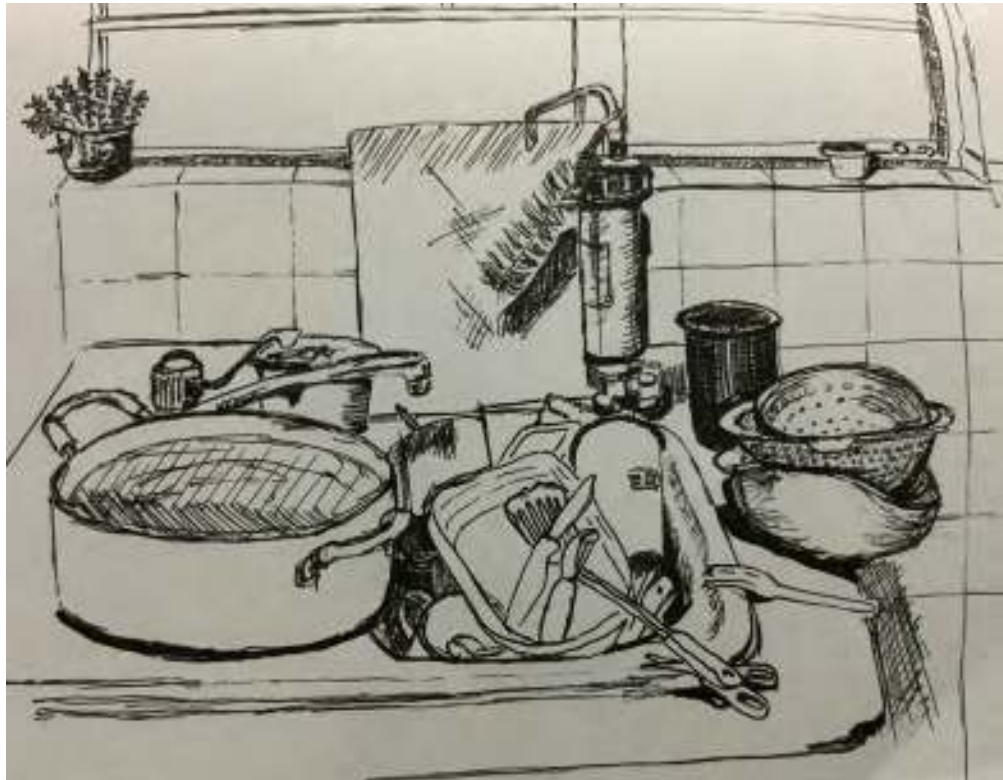


Figura 45, *Cocina Dakota*, Estela Aguirre Miranda, (2015), dibujo a tinta, 12 X 11 cm, CDMX, Ciudad de México.
¿Qué evoca esta imagen? Un espacio habitado, un profundo desdén por el orden y la limpieza, una cena, una reunión, en cualquier caso, la mayoría nos hemos encontrado con dicho escenario.

sentidos y las emociones. Perec, por ejemplo, en su capítulo dedicado a la habitación, cuenta que él puede recordar con sumo detalle todas las habitaciones en las que ha dormido, que le basta con recostarse en la cama para así poder traer a su memoria vivas imágenes de las habitaciones que ha recorrido en su historia.

*El espacio resucitado de la habitación basta para reanimar, para devolver, para reavivar los recuerdos más fugaces, más anodinos, así como los más esenciales. La única certidumbre cenestésica de mi cuerpo sobre la cama en la habitación, reactiva mi memoria y le da una agudeza, una precisión que casi nunca tiene en otras situaciones.*⁷⁰

Perec evoca una imagen con la que nos encontramos familiarizados, porque hemos vivido esa experiencia, quizá no la hemos vivido tal como Perec la describe, pero podemos rememorar las habitaciones que hemos habitado. Hay un equipo en la producción audiovisual: el departamento de arte, que se encarga entre otras cosas, de ambientar los sets o locaciones en las que se va a grabar una escena, es curiosa esta labor ya que, consiste en, hacer parecer que los personajes habitan el set, que la historia que se narra por medio del video se encuentra tan profundamente arraigada con sus espacios que el espectador puede darles credibilidad a los hechos narrados.

70 Perec, 45.

Lograr que un espacio se perciba como habitado involucra a los objetos que utilizamos en lo cotidiano, estos visten los espacios de formas particulares, y es que quizá derivado de nuestra cultura consumista nos hemos acostumbrado a habitar los espacios por medio del acomodo y la acumulación de los objetos que nos rodean.

El cómo habitamos es un reflejo también de nuestra propia domesticación, cuando nos alejamos de los agrestes lugares en los que vivían quienes nos antecedieron, nos domesticamos también a nosotros, nos acostumbramos a vivir en espacios limitados por la planeación territorial, a escuchar a nuestros vecinos, a transitar por rutas preestablecidas, a seguir un orden de actividades cotidianas en la zona en la que, decidimos o nos tocó habitar, y es quizá por ello que tenemos la necesidad de resguardar nuestros espacios, de habitarlos, porque, en palabras de Rebecca Solnit;

*Quizá sea porque no podemos retroceder en el tiempo, pero sí podemos regresar a los escenarios de una historia de amor, de crimen, de felicidad y de una decisión fatídica; los lugares son lo que permanece, lo que podemos poseer, lo que es inmortal. Los lugares que nos han hecho quienes somos, se convierten en el paisaje tangible de la memoria, y en cierto modo también nosotros nos convertimos en ellos. Son lo que podemos poseer y que al final termina poseyéndonos.*⁷¹

El espacio tangible es ese lugar en el que podemos saber con seguridad que nos encontramos. Por eso me resulta importante nombrarlo, es gracias a él que eventualmente podemos asir al espacio intangible en sus múltiples definiciones, porque por medio del espacio habitado podemos entender el vínculo que comparten ambos espacios.



Figura 46, *By hand*, Dan Stockolm, (2016), instalación en barro rojo, Berlín, Alemania.
Los límites generan en el espacio tangible lademarcación de un territorio, en este caso los límites se generan con el ladrillo y con la presencia del cuerpo en el espacio. Es el cuerpo lo que dota de cualidades tangibles al espacio.

71 Solnit, 111.

El vacío

Crecí queriendo llenarme, el vacío o el silencio no eran algo que yo eligiera, parecía que ambas entidades resultaban imperceptibles, pero siempre presentes. En mi infancia, el silencio; mi padre era alguien quien valoraba los pocos silencios que se le presentaban, siempre leía, escribía y pensaba en silencio, mientras el humo de su cigarro dibujaba líneas que acababan por desaparecer. El vacío fue más escurridizo, se ocultaba entre los objetos que llenaban mis espacios, en las paredes pintadas de colores estridentes, siempre llenas de pegostes, en mi desorden de cosas regadas por el suelo, ropa sucia y mascotas merodeando, no fue sino hasta que empecé a pensarlos que se materializaron. Pero ambos siempre estuvieron aquí...

Estela Aguirre Miranda



Figura 47, *Dis.appear 1*, Estela Aguirre Miranda, (2020), dibujo a tinta, 15 X 21 cm, CDMX, México.

La diferencia aparentemente obvia (para alguien con una visión occidentalizada) entre el vacío y el espacio es la inmaterialidad del uno y la materialidad del otro. Pareciera que el espacio es más tangible, porque a éste se le observa de manera más inmediata, pero en realidad podemos observar el espacio gracias al vacío, son entidades solubles, que existen en una mezcla que en ocasiones se llega a homogeneizar, que se articula, entre el uno y el otro.

Me interesa el vacío como esta relación, como este par que me permite construir un algo, decir vacío y espacio es como decir silencio y pausa o ruido y sonido; la distinción entre ambos viene de la carga cultural que cada uno conlleva y, por ende, el concepto vacío visto desde la perspectiva de diferentes culturas puede al mismo tiempo ser un opuesto en sí mismo. Julian Baggini lo dice de una manera muy puntual;

Mientras que la mentalidad occidental centra su atención en las cosas, en Asia Oriental existe asimismo un foco de atención natural en el espacio que hay entre las cosas.⁷²

Esta perspectiva del mundo que nos rodea es cultural y así es que permea cada aspecto de nuestra vida, desde cómo ocupamos los espacios, hasta cómo nos encontramos con los pensamientos metafísicos y filosóficos de las culturas.

El vacío, para las filosofías orientales como el Tao y el Zen, implica parte de un equilibrio que, al encontrarlo, permite observar la conexión con el universo, con la sabiduría, con el vínculo con algo más que abarca un todo, el vacío implica el equilibrio, ello se ejemplifica de forma gráfica en el yin-yang o en los sesenta y cuatro hexagramas del I Ching, en los que por medio de líneas y espacios vacíos se representa la naturaleza del mismo.

Trigramas (espacios - líneas)	☰	☷	☱	☶	☳	☴	☵	☲
	CELESTIAL	TERRA	AGUA	MONTE	FUEGO	VIENTO	LAGUNA	TRUENO
☰	1	11	5	25	11	35	15	41
☷	25	51	3	31	24	42	21	17
☱	6	16	26	4	7	36	14	47
☶	31	52	39	52	16	51	46	21
☳	52	16	8	31	7	26	15	46
☴	44	22	40	52	46	57	52	23
☵	15	51	31	22	36	37	33	45
☲	41	54	30	41	15	51	18	52

Figura 48, Los 64 hexagramas del I Ching, (1200 a.C.), China.

72 Baggini, *Cómo*, 141.



*Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla o en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Percibe el ritmo del espacio y del tiempo: domina la ley de la transformación.*⁷³

En el mundo y la cultura en la que me desarrollé, el vacío no es algo que aprendamos como una cualidad positiva, yo lo aprendí como una “falta de” y hasta hace algún tiempo, el vacío tomó un espacio distinto en mi entendimiento, es algo con lo que vine a encontrarme en el dibujo y en la escultura.

En el dibujo, el vacío, es la página en blanco pero cada vez que un trazo ocupa un espacio, sus vacíos cambian, se reordenan; una especie de tensión que es aparentemente invisible sostiene los trazos que se han dibujado, Berger entre sus recorridos del dibujo encuentra al vacío y lo describe de la siguiente manera;

*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 la condición de su existencia y la zona en la que puede nadar.*⁷⁴

En la escultura me tomó más tiempo entender los vacíos, “el espacio negativo”. El texto de François Cheng, me permitió comprender cómo el equilibrio entre ambos genera la estructura en las relaciones que se producen entre aquello que ocupa un espacio y aquello que en su vacuidad lo sostiene, como en el dibujo, pero diferente porque en la escultura, el vacío se toca.

*Vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada, el vacío es percibido como perteneciente a dos reinos: nouménico y fenoménico.*⁷⁵

De esta forma, mi percepción y mi concepto del vacío fue cambiando y resignificando los espacios que me rodean, los vacíos permeaban cada aspecto de mi habitar. En el tejido, por ejemplo, y dependiendo del tipo de material que se utilice, el vacío que existe entre las fibras puede o mantener el calor o ventilarlo, para de esta forma encontrar un equilibrio térmico. “Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura el uso.”⁷⁶

Era importante para mí hablar del vacío con relación al espacio porque, fue uno de los aprendizajes que se quedaron más claramente grabados en mi proceso, durante la presente investigación, y al mismo tiempo, es uno de los elementos que más trabajo me cuesta respetar en mis piezas... crecí queriendo llenarme y eso se refleja en ellas.

73 Cheng, Vacío, 91.

74 Berger, 10.

75 Cheng, 77.

76 Cheng, 83.



Figura 50, *Dis.appear 2*, Estela Aguirre Miranda, (2020), dibujo a tinta, 15 X 21cm, CDMX, México.

Desmond Morris, en el *"Mono desnudo"*, comparaba a un bebé y a un simio explorando la acción de golpear una crayón contra un papel, inicialmente había un paralelismo entre ambos sintiéndose asombrados por los rastros que esta dejaba en el papel, después el niño se separaba del mono, ya que, habiendo tenido ese proceso de exploración, utilizaba lo aprendido para generar reflejos de su cotidiano en el papel por medio de símbolos y estructuras de representación complejas.

Para el niño, la fase representativa de la exploración gráfica se extiende ahora ante él, pero, aunque es éste el campo más importante de descubrimiento, las antiguas influencias del dibujo abstracto siguen haciéndose sentir, especialmente entre los cinco y los ocho años. Durante este período, se producen pinturas particularmente atractivas, porque se fundan en los sólidos cimientos de la fase de la forma abstracta. Las imágenes representativas se hallan todavía en una fase de simple diferenciación, y se combina de manera impresionante con trazos confiados y firmes del dibujo lineal.⁷⁷

En el proceso de representación del cotidiano, involucramos un sinfín de operaciones que implican sintetizar la información, en esta etapa primaria el niño explora el proceso creativo desde el juego, lo que inicia siendo un sinfín de garabatos puede eventualmente ser la representación de algo que lo rodea (su realidad), la necesidad de explorar se expresa en este ejemplo utilizando un crayón y un papel, pero no es la representación de su cotidiano, ni la fidelidad con la que lo hace, lo que le da su valor, sino el aprendizaje de lo que conlleva su acción y la subsecuente necesidad de repetir el fenómeno lo que eventualmente da espacio a la necesidad creadora. Este, en muchas ocasiones, es nuestro primer encuentro con el dibujo como detonante de ideas.

Existen casos particulares en los que el dibujo responde a otro tipo de circunstancias del cuerpo como lo menciona el neurocientífico Ramachandran; quien refiere que pacientes, que por razones médicas, tienen partes del cerebro como los lóbulos parietales y temporal bloqueados o inutilizados, y como consecuencia de ello tienden a realizar dibujos que podrían ser juzgados como buenos dada la habilidad en la técnica de representación.

Tal es el caso de una niña austriaca, autista, quien con cinco años podía dibujar caballos con una técnica, que según Ramachandran, era equiparable a los dibujos de Leonardo Da Vinci. Ello por poder: *"...ignorar las variables irrelevantes..."* Posteriormente el neurocientífico dice que: *"Nadia perdió su sentido artístico una vez maduró y mejoró sus destrezas lingüísticas."⁷⁸*

Lo cual de alguna forma se relaciona con lo planteado en el capítulo del cotidiano, en el que describo el planteamiento de Betty Edwards quien habla de que, conscientemente debemos, al dibujar, enfocarnos en escuchar al hemisferio derecho del cerebro o ponernos en *"modalidad D"*.⁷⁹

77 Morris, El mono, 63.

78 Ramachandran, 47.

79 Betty Edwards, Nuevo aprender, 83.

Sin embargo, me parece que los postulados anteriores son más un estudio sobre la habilidad de la representación fiel del entorno, que una respuesta a la incógnita sobre el dibujo creativo. La frase que cito de Ramachandran en el párrafo anterior por ejemplo en donde afirma que: *"...Nadia perdió su sentido artístico..."*, me parece un tanto desatinada, cómo se mide el sentido artístico, lo que Nadia perdió fue su habilidad para representar caballos de forma figurativa. No sé si con ello perdió su sentido artístico, tampoco podría afirmar que la cualidad creativa del dibujo va ligada a la representación del mundo o al sentido artístico de los individuos.

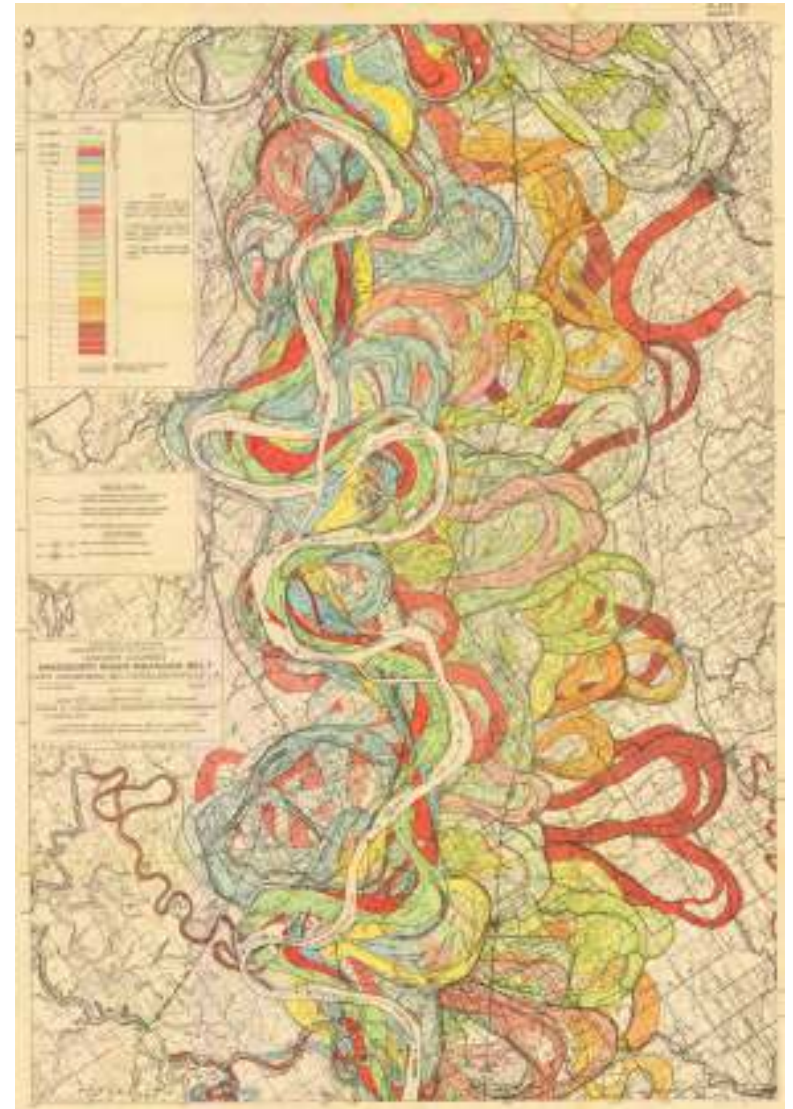


Figura 51, Trayectorias del río Mississippi, Harold Norman Fisk, (1944), dibujo, Mississippi, EUA.

El dibujo es una de las herramientas con las que podemos expresar algo de forma no verbal, e inmediata, organiza los pensamientos de una forma espacial o visual. Por ejemplo, en 1944 el geólogo Harold Norman Fisk en un diagrama documentó y representó las rutas que el río Mississippi había tomado desde 12,000 años atrás y hasta ese momento, esto con el fin de desarrollar la planeación territorial en torno al río.⁸⁰

Al final, el dibujo es un medio por el cual se pueden llegar a expresar los seres humanos, pero sería injusto afirmar que el nivel de creatividad depende de la semejanza de la representación de su modelo, ni siquiera depende de que dibujen, a este respecto Joseph Beuys dice lo siguiente:

*But it would naturally be one sided to say that everyone has to draw in order to be creative... One can train oneself to draw, or also leave it be. But is not absolutely necessary: a person has to discover through reflecting and feeling whether it's important for him.*⁸¹

En efecto, no es necesario dibujar para ser considerado creativo, como he dicho en el capítulo “La creatividad”, esta puede vivirse en un amplio espectro, sin embargo, sí creo que la mayoría, si no es que todos los que eligen dibujar, experimentan el dibujo como forma de expresión creativa. El dibujo se convierte en un detonante y una vez que el lápiz toca el papel, la maraña de ideas que nos habitan encuentran un cauce.

Tal como Beuys considera que todos somos artistas, yo considero que todos tendemos a dibujar. En mi experiencia, todos los niños dibujan, no a todos los niños les gusta dibujar, pero en algún momento de la infancia todos los niños dibujan, con el paso del tiempo el vínculo entre esta actividad y el infante se rompe, Betty Edwards le llama:

*El periodo de crisis. El comienzo de la adolescencia parece marcar, para muchos adultos, el brusco final de su desarrollo artístico en lo que se refiere a la habilidad para dibujar. De pequeños, se vieron enfrentados a una crisis artística, a un conflicto entre sus percepciones cada vez más complejas del mundo que los rodeaba y su nivel de habilidad artística.*⁸²



Figura 52, Retrato de Estela Aguirre Miranda, Fernanda Pérez Miranda, (2014), dibujo, 9 X 4cm, CDMX, México.

80 Ter, 5 diagramas que cambiaron el mundo, video de YouTube, 21:10, publicado el 29 de noviembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=bFRyGrZUoUs&t=1019s>

81 Pero, naturalmente sería unilateral decir que todos tienen que dibujar para poder ser creativos... Uno se puede entrenar para dibujar, o simplemente no hacerlo. Pero no es algo absolutamente necesario: una persona tiene que reflexionar y sentir para descubrir si esta acción es importante para sí misma. [Mi traducción].

Joseph Beuys y Volker Harlan, What is Art? Conversation with Joseph Beuys, (SCRIBD: Clairview Books, 2012), <https://www.scribd.com/book/398670849> 63.

82 Betty Edwards, Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. (Barcelona: Ediciones Urano, 2000), 97

Bajo esta premisa, la idea del no poder dibujar deviene de la idea de que el dibujo tiene que ser una copia fiel de su modelo, pero, a pesar de este “periodo de crisis”, la mayoría terminamos recurriendo al dibujo en ciertos momentos en los que se cuele entre nuestras manos, cuántas veces nos hemos encontrado garabateando durante una llamada telefónica o mientras tomamos notas, estos son los dibujos que yo considero detonantes de ideas, los famosos garabatos, unos cuantos trazos que van tejiendo una idea.

Y es que el dibujo es un pretexto, para pensar con un lápiz. Me parece que el hecho de que sigamos recurriendo a este medio, tiene que ver con su capacidad de asir lo intangible, al dibujar conectamos nuestra realidad material con la inmaterial, los pensamientos parecen ordenarse, pero no se ordenan de una forma jerárquica, o lineal, el dibujo nos plantea un cierto espacio entre las partes que se involucran en la experiencia creativa, lo que en la mente aparece como desordenado, en el dibujo adquiere espacio.

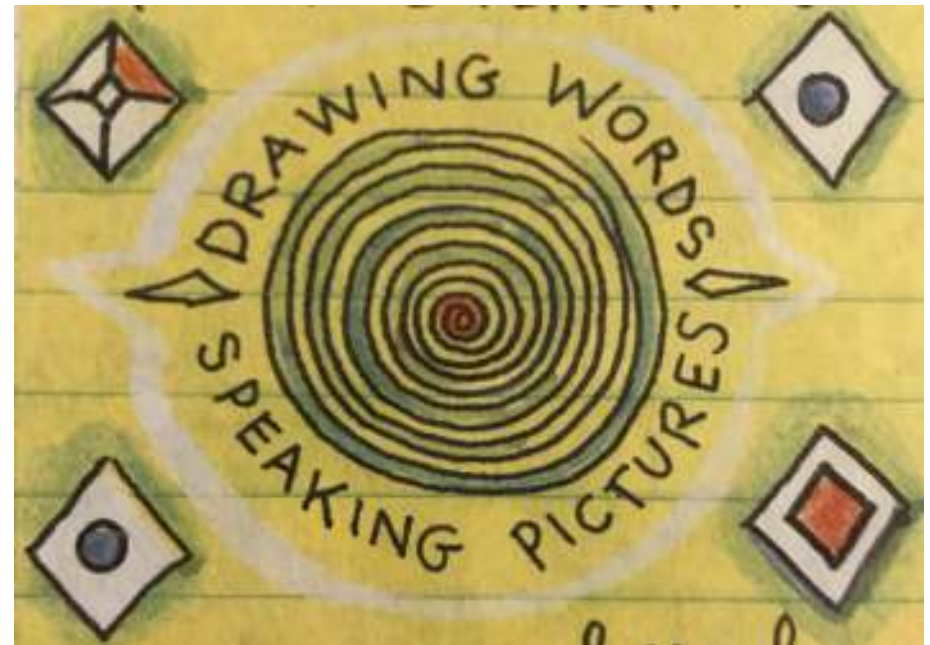


Figura 53, Visualización de un dibujo de Lynda Barry, tomado de; *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*, (2014).

Lynda Barry, en muchos de sus ejercicios, sugiere al garabato como forma de introducirse en el proceso creativo, ya sea dibujando un margen a la hoja, o trazando una espiral, ello es un reflejo de la conexión que se genera entre la mano y el proceso, la magia de los garabatos, en palabras de John Berger es que son: “Un lenguaje vacío que la realidad se encarga de rellenar”.⁸³

83 Berger, 134.

La espiral y el garabato son el paralelo de lo que para algunas personas experimentan al manejar, aquella acción que nos permite relajarnos y que las ideas fluyan. Son la llave de acceso para permitirnos ser no lineales, irracionales, presenta una posible ruta de entrada a la creación ya que no siempre nos resulta sencillo llegar ahí directamente. Desde mi experiencia, entre más se practican las rutas de acceso, nos volvemos más hábiles en saber qué pasos necesitamos dar para poder entrar en ese estado, pero definitivamente para mí, la ruta inicia con garabatos.

Puede ser esta la razón de que encontremos un cierto valor intrínseco en los dibujos/garabatos de alguien más, porque nos permiten explorar cómo el otro se enfrenta con la forma, con los elementos del dibujo y con sus pensamientos. A mí me sucede por ejemplo que hay dibujos que hago que percibo como domesticados, en los que el trazo sigue una serie de reglas de representación, así, lo que estos dibujos retratan es la rigidez o el miedo al enfrentarnos con el modelo o con lo que sea que se quiera representar. Mientras que en los garabatos, veo la libertad de la línea y cómo se resuelve la representación por medio del garabateo salvaje más que con el cálculo constrictor.

Mirar los garabatos de alguien más me resulta tan íntimo como leer su diario, ya que estamos pudiendo observar el proceso del pensamiento de quien los ejecuta, nos enlaza con el mundo de sus ideas, con lo intangible, con lo que nos habita y que a veces conviene traer al mundo de lo tangible para poder asirlo y explorarlo. En este tipo de dibujos generalmente hay cierta despreocupación ya que en su mayoría son para uno, en este sentido el garabato se relaciona con la escritura a mano, cuando tomamos notas de algo a mano esas notas generalmente son para nosotros mismos; Joseph Beuys por ejemplo habla de cómo la escritura también es un tipo de dibujo; *“Writing for instance is also drawing. If you just observe a little what the hand does there, these funny squiggles, then you can see it’s also drawing.”*⁸⁴

Muchos creativos recurren al dibujo, aquí me parece que el acto de dibujar funciona más claramente como una especie de red en la que pueden contener una idea, que de otra forma terminará por escapar y volver a su inefable lugar de origen. En la figura 54, podemos ver dos fotografías de una instalación del artista Olafur Eliasson y un diagrama en el que señala el flujo del recorrido de las estructuras. Cuando no se ha recorrido un espacio, el dibujo nos permite comprender los elementos que conforman la pieza del artista.

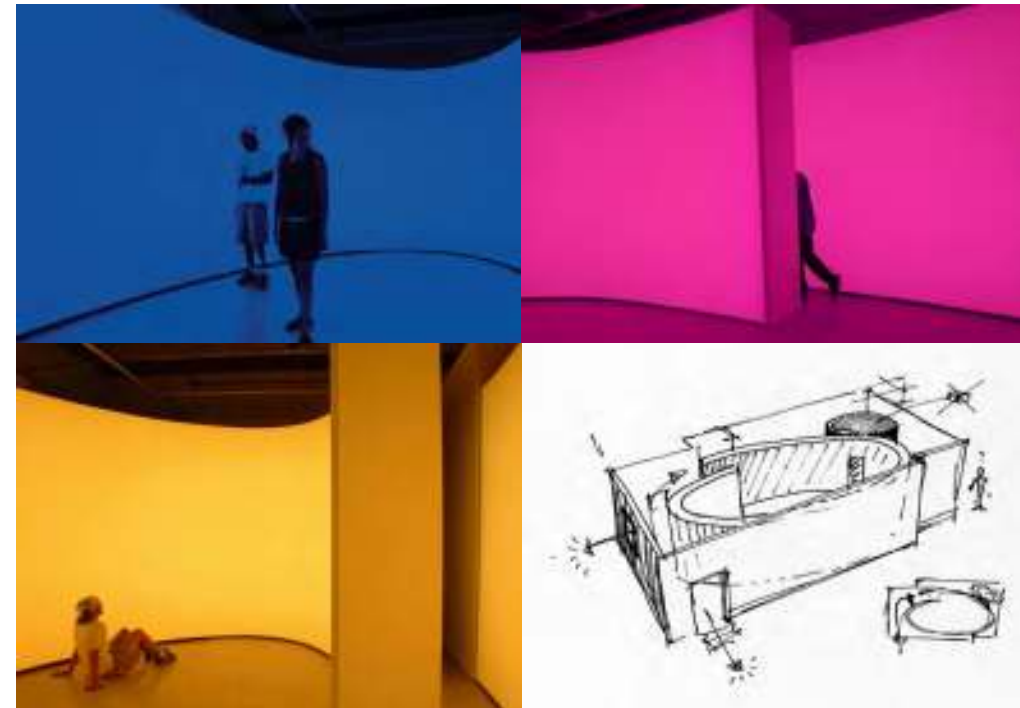


Figura 54, Compilación de imágenes de la instalación; *Your colour memory*, Olafur Eliasson, (2004).

⁸⁴ “La escritura por ejemplo también es dibujo. Si solo observas un poco lo que la mano hace, esos graciosos garabatos, entonces puedes percibir que también es dibujo.” [Mi traducción].
Beuys y Harlan, *What is?*, 64



Figura 55, *Fragmentos recorridos*, (2022), Estela Aguirre Miranda, dibujo, acuarela, tinta, lápiz, 48.5 X 34.5 cm, CDMX, México.

El cuerpo que explora recorre, el recorrido modifica el entorno y a su vez nos modifica a nosotros, lo que percibimos y sentimos, sobre el espacio que nos rodea y sobre cómo nosotros recorreremos estos espacios. La percepción del recorrido y de lo que nos implica generalmente solo se percibe al andar, el arquitecto Francesco Careri se refiere al andar de la siguiente forma;

...en todas las épocas, el andar ha producido arquitectura y paisaje, y que esta práctica, casi olvidada por completo por los propios arquitectos, se ha visto reactivada por los poetas, los filósofos y los artistas, capaces de ver aquello que no existe y hacer que surja algo de ello.⁸⁵

Caminar es un movimiento que puede ser sutil, corto e involucrar el traslado en un espacio limitado, o un complejo y pesado recorrido que involucre espacios nuevos, los cuerpos de más de una persona, desde los inicios de la historia de la humanidad movió clanes enteros de un lugar a otro, llevándolos a la resignificación, construcción e incluso en algunos casos a la invasión de un territorio antes ajeno. El paso del tiempo ha traído nuevas formas de habitar los espacios, con el sedentarismo asentándose en casi todo lo que hacemos, el andar ha sido sustituido por los desplazamientos, en auto u otros medios de transporte, incluso andar a pie ha sido sustituido por deslizarse en hoverboards.

Bajo esta premisa, el caminar, al ser algo que hacemos diariamente y casi sin tener consciencia de ello, suele ser dado por sentado. Sin embargo, la mayoría de las actividades que desarrollamos en el cotidiano tienen que ver con la forma en la que nos desplazamos, en la horizontalidad, y con nuestros pies, quizá si voláramos acomodáramos las diferentes recámaras de una casa verticalmente pudiendo ingresar a ellas en un aleteo en lugar de con unos cuantos pasos. Es así, con el andar, que hemos ocupado tanto espacio horizontal, que hemos tenido que apilar las viviendas y someternos a las escaleras o en algunos casos privilegiados a los elevadores. Georges Perec, en su libro *Especies de espacios* tiene un poema para las escaleras;

No pensamos demasiado en las escaleras.

*Lo más bonito de las casas antiguas eran las escaleras.
Y son lo más feo, lo más frío, lo más hostil, lo más mezquino de los edificios de hoy en día.*

Deberíamos aprender a vivir más en las escaleras. Pero ¿cómo?⁸⁶

Pienso que desplazarnos en la horizontalidad plantea la forma en la que percibimos aquello que nos rodea, desde dónde colocamos a las deidades; los dioses griegos, en la parte más alta del monte Olimpo, Cristo en el cielo, incluso los aztecas tenían el universo vertical y el horizontal, separando el supramundo del inframundo. Colocamos lo divino y lo mágico en las alturas, criaturas capaces de acceder a espacios que nos son ajenos; dragones, hadas y demás seres que inundan nuestro imaginario. Mientras que aquello que nos resulta perturbador o tenebroso se encuentra en el abajo.

85 Francesco Careri, *Walkscapes El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 9.

86 Perec, *Especies*, 67.



Figura 56, Recorrido 1: Irlanda, Coyoacán, Estela Aguirre Miranda, (2022), fotografías digitales, medidas variables, CDMX, México.

Incluso en la novela “La máquina del tiempo” de H.G. Wells, la división de los seres con los que se encuentra el viajero del tiempo se demarca por lo vertical. En la ciudad que está sobre la superficie viven los Eloi, criaturas bellas, delicadas y tan inteligentes que han creado la tecnología necesaria para poder dedicarse al ocio, prácticamente una sociedad hedonista, rodeada de hermosos paisajes naturales y estructuras colosales que denotan su desarrollo tecnológico y cultural, mientras que en el mundo subterráneo viven los Morloks que son, horribles, apestan, son carnívoros y asesinos de los Eloi.

En nuestro imaginario y en nuestro cotidiano, vamos colocando las cosas en función de cómo colocamos nuestro cuerpo, el hecho de que en la Literatura encontremos un elemento en el que tan tajantemente existe esta división nos permite notar cómo jerarquizamos los espacios, en función de las posibilidades que tenemos de ocuparlos.

Lo que está debajo de nosotros nos es aparentemente más accesible que aquello que se encuentra en las alturas. Mientras que lo que está debajo de la tierra parece guardar la promesa de la destrucción, el fuego de la lava, los restos de los seres que habitaron la tierra antes que nosotros, la oscuridad que atrapa, el lugar de los muertos, de los cuerpos que enterramos, etc. El arriba resguarda la promesa de la salvación, los territorios inexplorados, la utopía de las civilizaciones avanzadas, de los nuevos mundos por conquistar, de los misterios del universo. Rebecca Solnit por ejemplo habla de lo que está abajo como el surgimiento de las formas contestatarias de la cultura;

El reino de Hades se llama el inframundo porque está debajo del mundo, del mismo modo que a los sectores de las ciudades que viven al margen de la ley se los llama los bajos fondos. E, igual que en los mitos de la creación del pueblo hopi los humanos y otros seres surgen de debajo de la tierra, es del <<underground>> de donde surge la cultura en esta civilización.⁸⁷

Lo que describo anteriormente, junto con la reflexión de Rebecca, demarcan como la interacción con nuestros entornos va moldeando nuestra forma de percibirlos, de habitarlos. Un ejemplo de esto es; que en los lugares urbanizados y sobrepoblados nos hayamos acostumbrado casi sin esfuerzo a que se nos robe la línea de horizonte, inclusive llegando a justificar que se ocupen los espacios en las alturas. Marc Augé, por ejemplo, habla de cómo los espacios parecen expandirse por la misma limitación de dichos espacios, habla de un espejismo; “*Del exceso del espacio, podríamos decir que es correlativo del achicamiento del planeta...*”⁸⁸, sabemos que los espacios que habitamos terminan en cierto punto, ello regido por la noción de los límites entre lo privado y lo público, el recorrido lo que hace es modificarnos y hasta cierto punto a estos límites.

87 Rebecca Solnit, Una guía sobre, 86.

88 Marc Augé, Los no lugares, 58.

*Desplazar el punto de vista y las convenciones con que se piensan las cosas es en el fondo la transformación más fecunda que podemos operar. Desplazar constantemente los deseos, las expectativas, los miedos y los prejuicios, sacar las cosas de su lugar, mover muros, abrir agujeros, construir puentes, poner en relación unos lugares y unas personas que antes no estaban en comunicación... todo se desplaza constantemente...*⁸⁹

Andar en la actualidad implica toparnos con paredes, la construcción y delimitación de los espacios, generado en ocasiones, en mí, la idea de que lo que quiero es detenerme, parar y no cruzar a otros territorios, quedarme en este mi espacio rodeado por paredes. De pronto el recorrido me lleva a la exploración de espacios que me son ajenos, por haberme alojado por demasiado tiempo en esa pausa, espacios que conozco mediante las historias de otros, por la mística que los ha hecho populares.

El recorrido en este caso se anda con los pasos y con las historias de otros, pero no se experimenta en carne propia. La mayoría de los habitantes de la Ciudad de México, por ejemplo, sabemos de la existencia de los mercados⁹⁰, de Sonora, de Jamaica o el tianguis⁹¹ de Tepito pero pocos hemos andado sus corredores, olido las esencias que desprenden sus cotidianos y nos hemos encontrado inmersos en la experiencia sensorial y física que resguardan. Son tan populares los recorridos en estos lugares que incluso el extranjero se siente al mismo tiempo atraído y temeroso de andarlos.

El andar en palabras de Rebecca Solnit implica *“...desplazar las fronteras del propio ser hacia territorios desconocidos...”*⁹² Punto de vista muy parecido a los planteados por Careri, quien en su libro *Pasear, detenerse*; relata que cuando hace recorridos con sus alumnos, los invita a atravesar los límites que plantean las vallas, puertas o muros, llevándolos con ello al encuentro con el otro.⁹³ El andar implica entonces toparnos con algo, implica el encuentro y la reflexión que se genera con aquello que hay en el camino.

El recorrido, es un reflejo de nosotros mismos, he andado las calles del centro de la Ciudad de México con diferentes personas y cada recorrido tiene un matiz, un ritmo y una logística distinta. Desde la ruta que se toma para llegar ahí hasta las tiendas que se visitan, las pausas que se hacen y lo elegido para comer o tomar.

Una visita al centro de la Ciudad de México con mi mamá implica, comer en los tacos de canasta de “La XEW”, o en las tostadas de “La Madrid” en 5 de Febrero, una visita obligada a la tienda de estambres “El ahorro,” en la calle de Uruguay, y

89 Francesco Careri, *Pasear, detenerse* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 132.

90 Los mercados son lugares públicos en los que se comercia, principalmente con alimentos y productos de primera necesidad. El mercado de Sonora se considera emblemático por comerciar con productos de magia o esoterismo, mientras que el mercado de Jamaica es famoso por comerciar con plantas y flores.

91 Los tianguis, son mercados ambulantes o sobre ruedas; que se instalan periódicamente en las calles.

92 Solnit, 12.

93 Careri, *Pasear*, 132.

probablemente parar en alguna tienda de telas generalmente “La Parisina”, “Junco” o “El nuevo mundo”, comprar agua mineral fría o algún refresco en un “Oxxo” y, quizá una visita exprés a “La Farmacia Paris.” Los recorridos que más disfruto con ella son aquellos en los que no hay un horario establecido, en los que podemos ser espontáneas, deambular sin rumbo fijo, las históricas y tumultuosas calles. Una extenuante experiencia que siempre me ha llenado de regocijo y que creo que modeló mi forma de recorrer.⁹⁴

Aunque no necesariamente vamos al centro de la ciudad de México con el fin de hacer una pieza artística, (habrá quien así lo haga), lo que se experimenta, a pesar de andar las mismas calles casi siempre con el mismo objetivo (el de comprar) es una experiencia nueva, y, aunque sé que esperar con cada una de las personas, el recorrido se ve modificado por la mutabilidad de los espacios y la forma en la que cada uno se apropia de los recorridos y de todo lo que estos conllevan.

La experiencia descrita anteriormente me recuerda un poco a las piezas realizadas por los artistas surrealistas que se mencionan en “Walkscapes”. En el texto, Guy Deboard, Carl Andere, Richard Long, por mencionar a unos cuantos, se refieren al andar, a las experiencias y reflexiones que ello detonaba desde lugares distintos. Lo que sucede con el andar es que modifica, cómo percibimos el entorno y a nosotros mismos, los artistas mencionados anteriormente tuvieron formas distintas de abordar el andar porque probablemente sus historias, vivencias, personalidades, etc., produjeron diferentes perspectivas y experiencias de dicho ejercicio.

Cabe mencionar que el andar ha sido modificado por otros factores, como lo son el consumo y el capitalismo, fenómeno que a su vez ha ido transformando los lugares⁹⁵ en no lugares y los no lugares en lugares. Por ejemplo. La calle de Venustiano Carranza, desde mi experiencia, es más un no lugar que el metro de la ciudad, que en teoría o en su origen puede ser considerado un no lugar, a lugar, pero que con el paso del tiempo y con el constante recorrido de miles de personas por él, este ha ido mutando de no lugar, a lugar ya que ahora cuenta con las cualidades de un *“lugar antropológico; identificador, relacional e histórico”*.⁹⁶

El andar ha sido y sigue siendo una forma de generar espacio, de encontrarnos con nosotros mismos al encontrarnos con el errabundeo⁹⁷; con cómo cultural, social, física y emocionalmente nos relacionamos con los espacios. El andar nos conecta con el fenómeno tiempo-espacio en el que los procesos, los momentos, las experiencias se suceden y contienen, en un afuera-adentro que va dotando al fenómeno “andar” de cualidades casi mágicas que pueden incluso transportarnos a otros tiempos, como al tiempo de los nómadas.

94 Todo lo que en este párrafo se encuentra entrecomillado, son los nombres de lugares populares en el centro de la Ciudad de México, que, en ocasiones, sirven como referencias geográficas ante el errabundeo en la zona.

95 Los “lugares antropológicos” que menciona Marc Augé de los que nombra tres rasgos comunes: identificatorios, relacionales e históricos. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico definirá un no lugar.”

96 Marc Augé, *Los no lugares* (Barcelona: Gedisa, 2008), 58.

97 Término tomado del texto *Walkscapes*, *El andar como práctica estética*. Con el que se refiere a la acción de andar sin un rumbo definido.

La consecuencia más claramente visible, del andar es la forma en la que el ser humano ha ido modificando su entorno en función de su interacción con el mismo, por ejemplo, la acción de “poner de pie” al Menhir, en un territorio en el que lo que abundaba era lo horizontal, en el que la línea de horizonte era inalcanzable, en el que la naturaleza abundaba y poblaba el entorno; un elemento natural, una enorme roca, se volvió el símbolo del andar, del recorrido del ser humano en estas tierras, del cómo decir algo y que ello no fuera borrado por el agreste paisaje, algo que se percibiera modificado, “artificial”.

Su levantamiento constituye la primera acción humana de transformación física del paisaje... su rotación de noventa grados y el hincarla en la tierra transforman dicha piedra en una nueva presencia que transforman el tiempo y el espacio...⁹⁸



Figura 57, *Menhir Sa Pedra Iddocca*, Laconi (Cerdeña), Italia, Tomado de *Walkscapes, El andar como práctica estética*.

Al andar, vamos recolectando el paisaje, el paisaje entendido como esta acción humana de mirar, de enmarcar algo que sucede en la naturaleza y dotarlo de cualidades particulares. Con el Menhir, la transformación de la percepción de la naturaleza se hace tangible para todo aquel que se llegue a encontrar con aquella roca erguida en un territorio por lo demás natural. Dejando como precedente la primera muestra del recorrido del entorno, y de la intervención del mismo, que ha sido accesible a nosotros a través del tiempo. De aquí en adelante el ser humano intervendrá sus entornos, generando límites, caminos, y espacios específicos para las poblaciones, hasta el punto en el que el arte se realizará en función de los espacios que nos rodean y de cómo nuestra interacción con ellos nos lleva de nuevo a las formas de intervenciones más sutiles. La pieza siendo todo lo que conlleva dichas interacciones.

Puedo desde este lugar reconocer al recorrido como una forma de dibujo, por medio del cual en andar me permite reconocer y encontrar al espacio, el andar de mis pies va trazando una espacialidad que transforma mi percepción o mi conocimiento inicial del espacio recorrido.

98 Careri, 40.



Figura 58, *A line made by walking*, Richard Long (1967), Acción, Somerset, Inglaterra.

El recorrido, el dibujo y la percepción

Cómo percibimos fue una de las preguntas que surgieron mientras me encontraba redactando la presente investigación. No voy a ahondar en la mecánica del asunto, creo que reducir la percepción a ello resta al fenómeno particularidades, que se escapan cuando le miramos desde la división, sin embargo, me gustaría citar lo siguiente ya que me parece curioso, que es común entender la percepción visual reducida a imágenes invertidas guardadas en el cerebro y recolectadas por la retina, a lo que Ramachandran dice:

El primer paso que hemos de dar para una comprensión de la percepción es olvidar la idea de imágenes en el cerebro y, por el contrario, pensar en transformaciones o representaciones simbólicas de objetos y acontecimientos del mundo exterior. Del mismo modo que pequeños garabatos de tinta llamados escritura pueden simbolizar o representar algo a lo que físicamente no se parecen, la acción de las células nerviosas, los patrones de descarga representan objetos y acontecimientos del mundo exterior.⁹⁹

No percibimos solamente con un sentido u órgano a la vez, la percepción es una función de la Totalidad, se involucran más partes del cuerpo y del entorno que las que uno pensaría, y siento que lo que sucede, es que tendemos a creer que cuando estamos percibiendo algo que estimula en su mayoría a un sentido, hay una especialización en los órganos encargados de la percepción de dicho estímulo.

El neurocientífico V.S. Ramachandran, por ejemplo, descubrió que las personas que han perdido algún miembro, presentan sensaciones en el miembro fantasma, sintiéndose por esta circunstancia, desconcertados y enloquecidos, para lo cual desarrolló una forma de aliviar las sensaciones de tensión o dolor en estos miembros utilizando cajas de espejo y pidiéndoles que masajearan la parte del cuerpo que aún poseen mientras observan el reflejo, resultando ello en el alivio de la sensación que el miembro fantasma les generaba. *“...el neurocientífico habla de cómo la ‘realidad virtual’ se relaciona con las formas variadas y complejas del mundo material.”¹⁰⁰*

Lo que hace Ramachandran, de acuerdo con Lynda Barry, es utilizar una imagen para de esta forma darle al cerebro la posibilidad de solucionar aquello que, a quien lo padecía no le parecía lógico, sentir dolor en un miembro que no está en el cuerpo, el neurocientífico diseña una experiencia sensorial que cambia la percepción que tiene el cuerpo, debido al trauma. Lo anterior es un ejemplo de cómo la percepción se modifica por la experiencia, a pesar de que las personas saben que no tienen el miembro fantasma perciben sensaciones en el mismo, si la percepción dependiera solamente de lo que nuestros órganos experimentan, bastaría la pérdida del miembro para dejar de percibir sensaciones en él.

El ejercicio de las cajas con espejos es similar a lo que han venido haciendo la mayoría de los artistas, modelar experiencias sensoriales que modifican la experiencia perceptual del visitante. Olafur Eliasson es uno de los artistas que, por medio de sus piezas, modela experiencias sensoriales que modifican la experiencia

⁹⁹ Ramachandran, 37.

¹⁰⁰ Katja Guenther, “It’s All Done with Mirrors: V.S. Ramachandran and the Material Culture of Phantom Limb Research”, National Library of Medicine National Institutes of Health (NCBI), Consultado el 30 de septiembre del 2021. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4904333/>

del recorrido, la frase que cito a continuación ejemplifica al movimiento siendo utilizado como elemento de la experiencia estética; *“Mediar el movimiento. Exponer e integrar nuestros movimientos en la exposición de tal modo que os permitan sentir lo que sabéis y saber lo que sentís.”*¹⁰¹

En el ejemplo, la pieza se recorre y al recorrerla nuestros sentidos nos hacen sentir en un espacio en el exterior a pesar de que sabemos que hemos entrado a un museo, con lo cual lo que sentimos interviene en lo que sabemos y nuestra percepción se altera por la yuxtaposición de elementos aparentemente contrarios, un lago en una sala de museo, un puente rodeado de neblina en un espacio interior. La experiencia que tenemos es suficientemente real, a tal grado que algo del exterior viene a reafirmarla, esta certeza actúa como las cajas de Ramachandran, que vienen a modificar nuestra percepción y las emociones que se generan a partir de ésta la reafirman.



Figura 59, *The mediated motion*, Olafur Eliasson, (2001), Bregenz, Austria.

La presencia de elementos naturales, como un pantano o un espacio con neblina en una galería de museo hacen que la experiencia de recorrido se vea modificada, la relación que establecemos con los espacios agrestes y con los ciudadanos se contraponen y son experimentados por el visitante.

101 Olafur Eliasson, *Leer es respirar, es devenir*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 17.

Tanto Ramachandran como Olafur utilizan la modificación de la realidad para generar una nueva percepción, en el capítulo de “La creatividad”, hablábamos de que el cerebro no es capaz de distinguir entre imaginar y hacer, nosotros sabemos que cuando imaginamos no estamos haciendo, pero para el cerebro las conexiones neuronales del hacer y de imaginar son las mismas. Esta es la razón de que por medio de una experiencia estética o con el ejercicio planteado por Ramachandran podamos modificar cómo percibimos.



Figura 60, *Today's mood*, Richard Haines, (2017), dibujo.

Tanto Ramachandran como Olafur utilizan la modificación de la realidad para generar una nueva percepción, en el capítulo de “La creatividad”, hablábamos de que el cerebro no es capaz de distinguir entre imaginar y hacer, nosotros sabemos que cuando imaginamos no estamos haciendo, pero para el cerebro las conexiones neuronales del hacer y de imaginar son las mismas. Esta es la razón de que por medio de una experiencia estética o con el ejercicio planteado por Ramachandran podamos modificar cómo percibimos.

Cuando dibujamos, se conjunta lo que vemos, imaginamos y hacemos, incluso hay ocasiones en las que la representación del entorno genera una nueva percepción. El dibujo nos permite confrontar nuestra percepción inicial de lo que dibujamos con relación al modelo y lo que pensamos de él. En un diálogo que se da por correspondencia entre John Berger y James Elkins, el segundo sostiene lo siguiente;

...las líneas dibujadas tienen el poder de reconstruir mi imaginación. Cada línea que dibujo reforma la figura en el papel y, al mismo tiempo, redibuja la imagen en mi mente. Y aún más, la línea dibujada redibuja el modelo, porque cambia mi capacidad de percepción.¹⁰²

En mi experiencia, dibujar me permitió experimentar, el andar y el recorrido¹⁰³ como formas íntimamente vinculadas, transitar una idea me implica desde recorrer sus bordes, hasta perderme en los sinfines de esta, permanecer en la superficie para solamente tocar aquello que necesito, o perderme para profundizar tanto en el concepto como en mí misma, y a partir del recorrido plantear si continúo andando este proceso o si es necesario cambiar el rumbo. En esta acción mi percepción se va construyendo a la par que recorro o dibujo.

Cuando dibujo recorro con el lápiz sobre una hoja de papel un espacio que mi cuerpo (de una forma diferente al andar), está caminando. Hay un ejercicio que se menciona en “Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro”, de Betty Edwards, “el contorno escueto”, yo lo conocí como “contorno ciego”, en una clase, se nos pedía que imagináramos que nuestra vista era un auto que iba recorriendo las topografías de la mano que se encontraba libre, no podíamos voltear a ver el papel sobre el que dibujábamos, nuestra vista tenía que seguir recorriendo las líneas de la mano. Dicho ejercicio ilustra, el recorrido del dibujo.

En mi caso la percepción se va modelando con las experiencias que vivimos, con cómo la totalidad se despliega o se limita en este proceso, lo que me ha hecho cuestionarme cómo y, si acaso, el andar es un dibujo que hacemos con nuestro propio cuerpo, que, aunque aparentemente carece de la línea, sí va dejando una serie de trazos en nosotros y en nuestra forma de percibir el entorno. El andar es la escenificación de la experiencia del dibujo.

102 Berger, 101.

103 Aunque son aparentemente sinónimos, el andar implica moverse en un terreno, mientras que el recorrido puede ser visual o imaginario.



Figura 61, Contorno ciego, Estela Aguirre Miranda, (2019), dibujo, 15 X 21 cm. CDMX, México.

Transitando dibujos

Hay distintas formas de perderse... en el sentido literal, significa no poder encontrar el camino de vuelta. En el sentido metafórico, podemos decir perdido en tus pensamientos, un alma perdida, perdido en el tiempo... perdernos para establecer una relación con objetos e ideas sin saber cuál será el resultado.

Keri Smith, *Cómo ser un explorador del mundo. Museo de arte y vida portátil.*

Me gustaría proponer una teoría completamente intuitiva¹⁰⁴ sobre el dibujo y el recorrido: Cuando dibujamos, nuestro cerebro realmente percibe la acción de dibujar como un desplazamiento.

Para sustentar la teoría tomaré prestados dos elementos de la neurociencia: El primero es la plasticidad neuronal, el cerebro es capaz de generar cambios, en su estructura y en sus funciones neuronales, de esta forma el ser es capaz de adaptarse a los nuevos retos que el medio ambiente o que uno mismo le presenta. Mara Dierssen habla de dos tipos de plasticidad; “plasticidad estructural” que tiene más relación con los procesos de aprendizaje y la “plasticidad funcional” que se relaciona con la forma en la que el individuo responde al exterior para sobrevivir en el entorno.¹⁰⁵

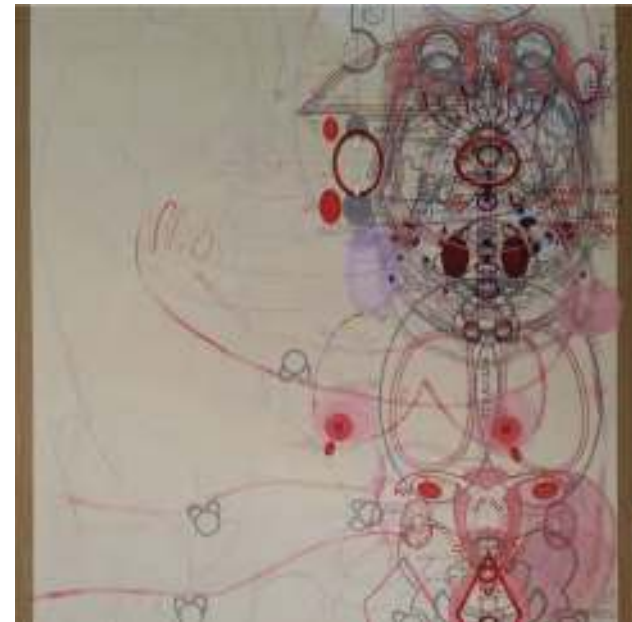


Figura 62, *Orbis Artis*, Lubos Plny, (2016), dibujo.

¹⁰⁴ Sé que no tengo los elementos científicos para poder probar lo que enuncio; por lo mismo la enuncio como teoría intuitiva, cayendo intencionalmente en la redundancia del término, me resulta importante decir que la investigación realizada para el presente escrito me llevó a conectar los puntos de un fenómeno que de ser posible me encantará explorar en un futuro, pero que ahora mismo solamente explico con los conocimientos que tengo al respecto.

¹⁰⁵ Mara Dierssen Sotos, *El cerebro del artista: La creatividad vista desde la neurociencia*, (SCRIBD: Shackleton books, 2019). <https://es.everand.com/book/427033780/El-cerebro-del-artista-La-creatividad-vista-desde-la-neurociencia>

La plasticidad según la autora es la base de la memoria, de la adquisición de habilidades; motoras y cognitivas; de la adaptación a discapacidades y de la recuperación de lesiones. La forma en la que entiendo que esta plasticidad neuronal funciona es que los enlaces en las neuronas y la estructura del cerebro se modifican con relación a las actividades que hacemos con mayor frecuencia. En el documental de Netflix “Cuerpo humano: un mundo entrañable”; mencionan la plasticidad neuronal y la ejemplifican con el boxeo;

When a boxer learns a new move the pathway is temporary, forged by the chemicals surrounding the neuron, but as she practices, day in and day out, those chemical changes become structural, over time neurons will actually change shape and shift their position, and as the pathway gets more fixed, connections between different brain regions strengthen.¹⁰⁶

Como consecuencia de esta plasticidad neuronal es que existe la memoria del cuerpo, las señales que recibe y manda el sistema nervioso se han quedado grabadas, de tal forma que podemos “recordar” y ejecutar un movimiento casi sin pensar que lo vamos a ejecutar.

La memoria es uno de los elementos fundamentales para la creación artística y la memoria depende de la plasticidad neuronal, cuando creamos alguna obra está presente tanto la memoria del cuerpo como la memoria de las experiencias previas con el medio, en este caso el dibujo. Mientras más dibujamos nuestro cerebro se va especializando en esta actividad generando que podamos saber qué tipo de movimientos generan qué tipo de trazos, o cómo solemos representar ciertos modelos, Dierssen les llama imágenes o representaciones <<mnemotécnicas>> así mientras dibujamos, “el cerebro dirige a la mano, pero a su vez la mano dirige al cerebro”¹⁰⁷

Cuando el artista estudia a su modelo y empieza a plantearse cómo va a representarlo en el papel, el cerebro puede empezar a sentir que realiza la acción. Aunque el artista aún no ha comenzado, ni siquiera ha tomado el lápiz en su mano, el cerebro no distingue cuando imaginamos cómo resolvemos el dibujo y cuando en realidad nos encontramos dibujando, las mismas conexiones neuronales que se encargan de la tarea de dibujar, se activan cuando planeamos el dibujo.

La <<representación mental>> es una propiedad cerebral por la cual la imaginación de una acción activa las mismas áreas cerebrales que la realización de la propia acción. Por ejemplo, cuando un artista planea mentalmente la ejecución de una pintura o un espectador observa cómo el artista pinta, se activan las mismas áreas cerebrales que durante la propia ejecución de la pintura, gracias a las denominadas neuronas espejo.¹⁰⁸

106 Cuando una boxeadora aprende un nuevo movimiento, la secuencia bioquímica es temporal, forjada por los químicos que rodean a la neurona, pero mientras ella practique, día y noche, esos cambios químicos se vuelven estructurales, con el paso del tiempo las neuronas ajustarán su forma y su posición porque la secuencia bioquímica se vuelve fija, por consecuencia las conexiones entre diferentes regiones del cerebro se fortalecen. [Mi traducción]. Cuerpo humano: un mundo entrañable, episodio 1, <<Reacción>>, producido por Stephen David (2021, Netflix México), streaming.

107 Dierssen, El cerebro, 150.

108 Dierssen, 148.

Si en el ejercicio del contorno ciego, imaginamos que con nuestra vista recorremos las topografías (de una mano), el cerebro no tiene forma de distinguir que el recorrido que estamos haciendo es diferente al recorrido que hace la vista mientras andamos.

El segundo elemento es la representación cortical de los estímulos somatosensoriales: Ramachandran en “Los laberintos del cerebro” narra lo que experimentaba un paciente, quien había perdido el brazo izquierdo, cuando le tocaban la mejilla

izquierda, el labio superior y la barbilla, refiriendo sensación del tacto en el pulgar izquierdo, dedo índice y dedo pequeño respectivamente del miembro fantasma. El neurocientífico explicaba que esto sucedía debido a que, la representación cortical de la mano y la cara se encuentran muy pegadas, y como vimos en el capítulo de los sentidos, las representaciones no son fijas, pueden modificarse por el uso que se le dé al cuerpo, (figura 17 en la página 38).

Cuando se amputa un brazo, ya no se reciben señales por parte de la corteza cerebral que corresponde a la mano; entonces cada vez se vuelve más ávida de estímulo sensorial, y el estímulo sensorial de la piel facial empieza a invadir el territorio adyacente que ha quedado vacío y que corresponde a la mano ausente.¹⁰⁹

Lo que me llevó a pensar en la posibilidad de que cuando constantemente dibujamos, en un ejercicio reflexivo, por la ubicación cortical que tienen la mano, los ojos y los pies, se pudiera generar un efecto similar al descrito anteriormente y que pudiéramos sentir que andamos, por la cercanía de las áreas relacionadas en el ejercicio del dibujo y el andar.

Personalmente he sentido que, al dibujar, camino ideas u objetos y que al igual que, la forma de experimentar el cuerpo que describo en el capítulo “El territorio del cuerpo: Afuera-adentro”, el recorrido en el dibujo sucede en un inter-espacio: en el dibujar habito el objeto que dibujo, la hoja de papel, el espacio entre ambos, y me encuentro tanto afuera como adentro de mí misma.



Figura 63, *Emptied gestures*, Heather Hansen, (2012), dibujo-danza.

109 Ramachandran, 25-27.

John Berger en su libro, "Sobre el dibujo", sostiene un diálogo con su hermano, Yves y habla sobre este espacio que se habita durante el dibujar:

¿Dónde estamos cuando dibujamos, Yves?... Cuando dibujas tus árboles, estás en el bosque con ellos... Lo que quiero decir es: ¿dónde estamos en espíritu durante el acto de dibujar?... Si no distingo tres tipos de espacio, no soy capaz de responder a tu pregunta. Tú describes dos, el lugar en el que dibujamos (una habitación, un prado, etc.) y el lugar en el que nos sitúa el dibujo (distinto en cada tradición pictórica). Pero ¿no hay un tercer tipo de espacio? ¿No hay un espacio en el que se sitúa el movimiento entre quien está dibujando y lo que dibuja?

Yo siento el proceso de dibujar como si fuera un circuito eléctrico: algo pasa a mi desde aquello a lo que estoy mirando y a la inversa... Y cuando las condiciones son propicias, cuando está todo "conectado" ese flujo me transporta."¹¹⁰

Lo que enuncia Berger en su texto, no se encuentra alejado de lo que realmente sucede cuando dibujamos. Circuitos eléctricos y químicos recorren el cuerpo del dibujante, es así como la información del cuerpo viaja al cerebro y podemos dibujar, hablar, leer o andar.

Claro que, no todas las veces que dibujo tengo esta sensación de andar lo que dibujo, tal como lo enuncia Berger "cuando todo está conectado", es cuando somos capaces de percibir este fenómeno. Hay dibujos que por su inmediatez o su naturaleza son formas de explicar algo de manera gráfica. Por lo que, para experimentar el dibujo como recorrido, tengo que, de manera consciente, entrar en un estado de concentración en el que me permito tomarme el tiempo de elegir las rutas que abordaré mediante el dibujo, así, el resultado de líneas y trazos se convierten en el mapa de la ruta del espacio que he transitado.

Más allá de que la teoría sobre el dibujo-andar sea verdadera o falsa, la exploración de mi proceso creativo, yendo desde los sinfines del cuerpo hasta cómo las experiencias estéticas modifican cómo percibimos y teniendo de pretexto al dibujo; me han llevado a plantearme como posibilidad la teoría del dibujo-andar, quizá haya quienes se sientan identificados con dicho planteamiento, quizá los haya quienes decidan refutarlo. Para mí, esta propuesta, que más adelante me gustaría investigar ha dado espacio para poder pensar el dibujo fuera del papel.

Pensar al dibujo fuera del papel me ha llevado a proponer al tejido como la forma en la que encuentro un vínculo más preciso, quizá obvio, entre el dibujo, el recorrido, los espacios y mi cuerpo; una vez más utilizando las palabras de Berger, cierro este capítulo;

Si retuerzo juntos estos dos hilos, podría decirse que los dibujos son sonidos esculpidos. Puede que parezca una locura, pero cuando estoy trabajando en una superficie bidimensional, siempre tengo la sensación de que estoy en un espacio tridimensional. Todos mis gestos tienen lugar en el aire. ¿No tiene el dibujo más que ver con la escultura que con la pintura?"¹¹¹

110 Berger, 109-113.

111 Berger, 126.



Figura 64, sin título, Karen Schmeisser, (2019), Chile.

TRAZO TEJIDO

Claquiti, claquiti, claquiti... el aroma del café inunda la estancia, todas han llegado puntuales a la cita, algunas cargan con unos bolsones de entre los que empiezan a sacar madejas, telares, agujas, ganchos, bastidores; otras sacan de un morralito apachurrado, un trabajo que muestra los años de maestría en la técnica. A Jovita se la ve un poco desganada, ha tenido que deshacer el trabajo otra vez, se comió un punto (cardinal). Mientras pasan los minutos, los murmullos se van apagando, las tejedoras empiezan a trabajar, el ritmo del claquiti, claquiti, claquiti de las agujas es lo único que se escucha al unísono, mientras, los puntos se van entrelazando, el tejido va creciendo, al fin se empieza a distinguir la forma, el manto celeste empieza a cubrir a la tierra...

Estela Aguirre Miranda



Figura 65, *Bordando el manto celeste*, Remedios Varo, (1961), pintura, México.

Hay un aire de magia ritual que rodea a las personas, que se reúnen a tejer, como un calorcito que empieza a envolver al grupo, las pláticas se saborean de una forma especial y un vínculo distinto a cualquier otro tipo de interacción social se produce de ese encuentro...

La tradición textil es tan antigua como la historia de la humanidad, en el texto “El mensaje está en el tejido”, las autoras remontan esta actividad hasta la invención de la cuerda:

*La cuerda es una de las herramientas más versátiles que nos hemos inventado, y es también una de las más antiguas, aún más que la cerámica y mucho más que la agricultura. Algunos arqueólogos hablan de la <<revolución de la cuerda>>, ya que es la base de muchos otros inventos, como la red o la polea, que a su vez tienen miles de usos que hicieron más fácil la vida a nuestros antepasados. Nuestra vestimenta industrial es una derivación directamente emparentada con estas cuerdas primitivas que se empezaron a fabricar en algún momento antes del Paleolítico superior, hace unos 20 000 o 30 000 años.*¹¹²

112 Annuska Angulo y Miriam Mabel, El mensaje está en el tejido. (SCRIBID: Ciudad de México: Futura Textos, 2016), 57. <https://es.scribd.com/document/375293519/El-Mensaje-Esta-en-El-Tejido>

El tejido, a pesar de haber ocupado un lugar tan fundamental en la historia de la humanidad, no recibe el foco que merece, es decir, tiene menos difusión que otras actividades como la cerámica, la escultura en piedra, etc. Angulo y Martínez, adjudican lo anterior al hecho de que, en una sociedad patriarcal, una actividad de mujeres, asociada con el uso del tiempo libre y con la femineidad debe ser minimizada hasta el grado de su aparente inexistencia. “*La cosa es que la de los textiles, es una de esas historias escondidas en la historia, a pesar de su omnipresencia y de su importancia.*”¹¹³

Alba Guadalupe Mastache, antropóloga, adjudica esta situación a dos factores, que las herramientas que se usan para tejer casi siempre son simples, como palos, y varas, por lo que al ser encontrados en los vestigios, podrían fácilmente ser confundidos con herramientas para cualquier tipo de actividad, así como el hecho de que los materiales con los que se trabaja el tejido, generalmente fibras naturales, se biodegradan muy rápido y solamente bajo condiciones climáticas específicas se han encontrado restos de tejidos;

*A causa de su origen orgánico, los tejidos son materiales frágiles que se destruyen con facilidad y solo en raras ocasiones logran conservarse. En Mesoamérica a diferencia de Egipto, muy pocas veces se dan las condiciones climáticas adecuadas que permitan la preservación de este tipo de materiales... hay elementos importantes que solo pueden conocerse mediante el estudio directo del material textil.*¹¹⁴

Lo curioso, es que a pesar de en ocasiones pasar desapercibidas, las tradiciones textiles se siguen entretejiendo en las historias de las culturas y de las personas, es una actividad que, hasta hace poco tiempo, se transmitía por medio de la tradición oral y así pasaba de generación en generación. En mi caso, fue preguntando a las mujeres de mi familia sobre sus técnicas e historias, que pude enterarme de qué era exactamente lo que se tejía entre ellas y sus prácticas.

En esa misma línea, es que la tradición textil mexicana puede ser aprehendida, por medio de la tradición oral y de los saberes que se van recopilando de generación en generación; como cuando se le pregunta a alguien que posee conocimientos sobre los tipos de bordados o tejidos que se desarrollan en cada espacio geográfico, sobre los significados de las formas, los colores y las técnicas que se ocupan para cada uno, el encuentro con el otro es la clave para aprender las tradiciones textiles.

Claro que, en la actualidad y derivado del internet, podemos acceder a ellas por medio de tutoriales, con la popularización del DIY (Do it yourself- Hazlo tú mismo), sin embargo, en este tipo de redes el contacto es distinto, por una parte, los tejedores de todo el mundo pueden intercambiar saberes y técnicas, pero por el otro se puede ir perdiendo contacto con las historias cercanas que se van tejiendo mientras se teje o se borda, hilando las historias de nuestras ancestras con la propia.

113 Angulo y Mabel, 59.

114 Alba Guadalupe Mastache, El tejido en el México Antiguo, (México: Arqueología Mexicana, 2005), edición en PDF, 20.

<https://catedraleonardi.com.ar/v2/wp-content/uploads/2020/04/7.-Alba-Mastache.-Tejido-Mejico-Antiguo.pdf>

Sin embargo, también gracias al internet, las narrativas que nos conectan con la historia del tejido se pueden encontrar de forma un poco más sencilla que hace algunos años; así los textiles, gritan, rompen la urdimbre y nos obligan a mirarlos desde otro punto de vista, dando espacio entre los hilos para narrar sus historias, para tomar lo que nos atraviesa de la técnica y tejerlo con nuestras narraciones.

En el texto de Damián González Pérez, el tejido, narra el autor, se encuentra vinculado con diversas deidades prehispánicas; todas ligadas a Tlazoltéotl; Cihuacóatl, Xochiquetzal, Chalchiuhcuitle, Coatlicue, Ilmatecuhtli, Ixpapalotl e Ixcuina, y, son vinculadas con el tejido por los motivos utilizados en sus representaciones. Entre los que se encuentran; husos con hilos de algodón o con algodón sin hilar, tzotzopatzlis, animales asociados con el teñido como el caracol y el gusano de nopal, etc.

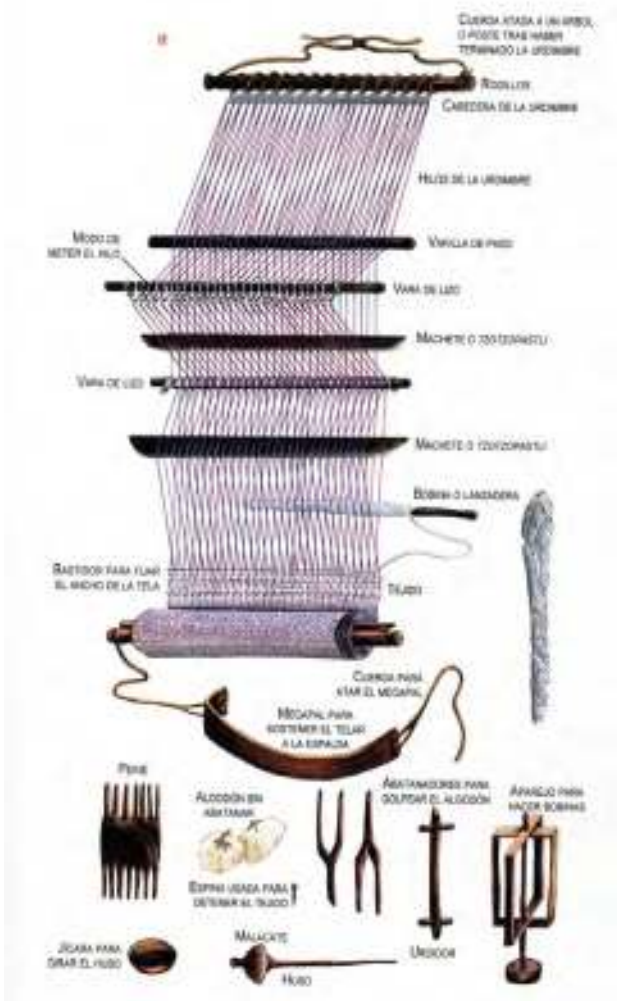


Figura 66, Partes del telar de cintura, ilustración de Magdalena Juárez, (2005).

Las diosas que el antropólogo menciona no están exclusivamente ligadas a los textiles, sino también a la fertilidad, a la vida, a la muerte y a la guerra. Por lo que, no es de extrañarse que, en la tradición de los pueblos autóctonos de México, el tejido, sea de las guerreras, que los palos utilizados para el telar de cintura (*machete o tzotzopatzli, vara de lizo, bobina o lanzadera*) sean símbolos de lucha al igual que elementos para pedir que haya lluvia o que ésta cese. Damián narra un mito de San Pedro Mixtepec, Oaxaca, en el que una mujer, Nahuall papalote (mariposa), se enfrenta con un Nahuall culebra; antes del enfrentamiento pide a las mujeres tejedoras, que lancen "...sus palos de telar de cintura y los lienzos tejidos en el telar, hacia el agua, para que ella los usara como armas en la contienda..."¹¹⁵

Al final de su texto, Damián relata que los adultos mayores, en San Juan Mixtepec, siguen creyendo que una virgen o diosa inventó el tejido y que "...si acaso terminaba de tejer su urdimbre, en ese mismo momento se acabaría el mundo..."¹¹⁶ por lo que a algunas tejedoras se las ve mirando al cielo cuando tejen para saber si ya ha terminado.

En el tejido, aparte de encontrar una actividad en la que conectamos con nuestras ancestras, con nuestra historia y con la cosmogonía de la cultura, nos encontramos con la posibilidad de crear algo utilitario, que en la acción de crearlo nos permite encontrarnos con partes de nosotras mismas, en un estado parecido a la meditación, como el que experimentan algunos en el ejercicio creativo, como lo que describe Berguer cuando habla del dibujo.

Las artes textiles se encuentran profundamente vinculadas con el hacer creativo. La ventaja que tiene el tejido sobre muchos de los quehaceres artísticos es que es portátil, al igual que el dibujo; el tejedor encontrándose en cualquier lugar, puede sacar su madeja y ponerse a tejer.

Cuando tejemos dibujamos, trazamos con líneas y un sistema de símbolos un algo que puede ser figurativo o abstracto, en el tejido tocamos los trazos y los puntos; la mente y el corazón se vinculan en ambas actividades en las que la realidad queda atrapada en la urdimbre. El objeto que ha resultado de la acción de tejer o dibujar, son el resultado de un proceso que personalmente encuentro más valioso que el producto.

115 Damián González Pérez, Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca, Desacatos n.º 54 (2017), 142, PDF, <https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/-Desacatos/article/view/1745/1357>

116 González, Mujeres tejedoras, 154-155.

El dibujo habitando el textil

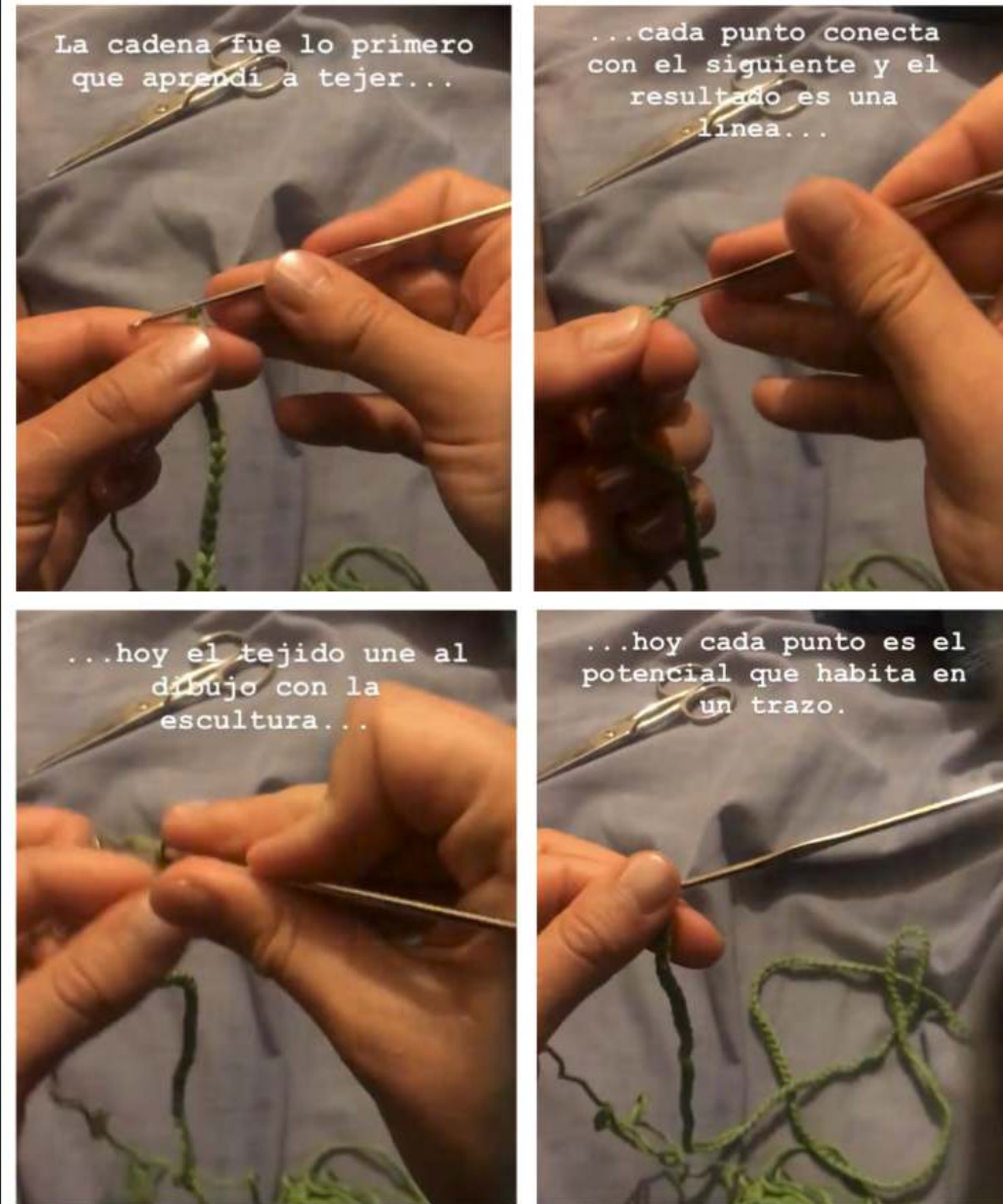


Figura 67, *Tejiendo - dibujando*, Estela Aguirre Miranda, (2021), fotografías digitales, CDMX, México.

Sin importar cuál de las dos actividades antecede a la otra podemos afirmar que los primeros seres humanos que habitaron la tierra hicieron dibujos y tejieron, antes de asentarse en un territorio, cuando se les consideraba nómadas, se conectaron con su entorno, con sus cuerpos, con sus contemporáneos y ahora con nosotros desde estas actividades. El dibujo y el tejido son; como diría Juhani Pallasmaa una imagen primigenia; *“El fuego es una imagen primigenia, y nos recuerda la causalidad primigenia del mundo físico. Al tiempo que las llamas estimulan la ensoñación meditativa, refuerzan nuestro sentido de la realidad.”*¹¹⁷

En el caso de los textiles, podemos decir que fueron una de las invenciones que vinieron a cubrir literalmente la necesidad de abrigo, como se menciona a continuación en el texto de Angulo y Mabel:

*Cuando uno mira la tabla de eventos de la prehistoria, la ropa es lo que primero aparece, 190 000 años atrás. Cuando aún no conocíamos la vida sedentaria, la indumentaria pasó a ser una manera de abrigarse a una muestra de identidad y expresión de poder e ideología. Nuestro sentido estético nos ha llevado a adornarnos con lo primero que encontramos: piedras, plumas y conchas; nos decoramos con tatuajes y cicatrices, y en cuanto se inventó la cuerda con flecos.*¹¹⁸

¿Será esta la razón por la que en cualquier momento de la historia de la humanidad podemos encontrar dibujo y tejido? Porque tal como lo dice Juhani: “estimulan la ensoñación meditativa y refuerzan nuestro sentido de la realidad.” Ambos están dotados de una carga histórica/ritual que pareciera hacerse presente cuando se ejecutan. Pero, más que ver lo anterior como simples paralelismos, podríamos pensar que, de estas sutiles formas, el tejido y el dibujo se visitan el uno al otro, pudiendo así evocarse o habitarse momentáneamente.

Durante el desarrollo del trabajo con los textiles, el dibujo (trazo-superficie) se hace presente. Cuando pasamos los trazos de lo que se va a bordar a la tela, cuando leemos un patrón, cuando anotamos, la cantidad de vueltas, y los tipos de puntos a utilizar, en mi caso cuando planeaba el desarrollo de un patrón.

Pero más allá del uso del dibujo utilitario, en el desarrollo de cualquier tarea cotidiana. El dibujo habita al tejido, los materiales de las tradiciones con textiles asemejan a trazos, la línea ocupa un espacio entre mis dedos, pero no es solamente este factor lo que une al dibujo con el tejido, aunque, vale mencionar que el tacto con la fibra, al tejer o bordar le da a la forma de dibujar, mientras se teje, una dimensionalidad y materialidad que permiten generar de forma espacial y táctil al dibujo.

Así, tanto en lo bidimensional como en el espacio cotidiano el tejido coquetea con el dibujo, lo habita y hacen referencia uno al otro en sus procesos, mientras uno recorre el vaivén del hilo, los trazos se van ordenando y empiezan a dar forma a aquello que intentan representar, cuando en algún punto hemos errado el camino tendremos que desandar lo andado y volver sobre nuestros pasos, observar detenidamente los trazos que hemos hecho para poder encontrar el error que ha deformado nuestro dibujotextil.

117 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, 35.

118 Angulo y Mabel, 57.

Al dibujar se involucran materiales como la madera, el grafito, el papel; en el tejido la fibra con la que se teje viene de la tierra, de los animales y en algunos estilos de bordado, del cabello humano, en ambas labores la naturaleza se hace presente. Lo que me hace pensar de nuevo en la carga ritual que ambas acciones conllevan. En la tradición vikinga, existen las runas,¹¹⁹ que tradicionalmente eran hechas de materiales naturales, así que en el momento de obtener la madera, por ejemplo, se le tenía que pedir permiso al árbol para poder utilizar las ramas, de no hacerlo, las runas no harían lecturas acertadas y traerían infortunio al Vitki.¹²⁰

Tal como los Vitkis, el dibujante y el tejedor generan una relación particular con los materiales que utilizan en sus labores. Imagino que ello tiene que ver con la comodidad que presentan ciertos papeles, lápices, plumas, tipos de hilos, ganchos o agujas, por las sensaciones que estos despiertan, por las facilidades que se tienen con ciertas herramientas, o por el llamado que uno siente de experimentar un material o técnica nueva tanto en el dibujo como en el tejido. Pero no solo es en su carácter ritual que el material tiene un gran peso sobre ambas actividades.



Figura 68, *Rocks*, Susanna Bauer, (s/f), piedras con tejido a crochet, Somerset, Reino Unido.

119 Oráculo generado por medio de la lengua germánica, en el que se utilizan entre 16 y 33 caracteres que tienen cada una un valor fonético, contenido simbólico y una naturaleza dinámica.

Edred Thorsson, *Futhark. La magia de las runas*, (Barcelona: Ediciones Obelisco, 2019), 15-17

120 “Dotado con la sabiduría de las runas”, Edred Thorsson, *Futhark*, 184.

En el capítulo “La química del estambre” Angulo y Mabel, narran la experiencia de Mónica Serrano, una mujer tejedora y química, quien empieza a tejer desde pequeña, su vínculo con los textiles se desarrolla tan profundamente y a temprana edad por haber crecido en Ciudad Mendoza, Veracruz “una de las capitales de la fabricación de textiles y estambres...”¹²¹, como he mencionado Mónica decide estudiar Química, lo que la lleva a estudiar la celulosa, y los procesos del papel (2016, 74-79);

No sabía que se parecieran tanto, entre más estudiaba me percataba de que la lana funcionaba como el papel. Retomé el tejido con más información y desde otro ángulo, las fibras naturales... Me interesé en cómo actuaba la lana, empecé a realizar comparaciones entre la producción de las fibras de celulosa y de las lanas, me aboqué al proceso químico de las fibras.¹²²

Lo que comparten la celulosa y la lana es que ambas responden a los procesos de calor, de acuerdo con la explicación de Mónica, los procesos físicos y químicos a los que se somete la madera hacen que su estructura cambie, generando que algo que es duro e insoluble, la corteza, se convierta en flexible y soluble, el papel, pero lo que vincula a ambos materiales es que tanto el papel como la lana hilada siguen generando procesos físicos y químicos que permiten que en el papel podamos escribir y que la lana mantenga el calor del cuerpo o lo ventile;

Desde la antigüedad, la historia del papel ha sido paralela a la de los textiles. De hecho, el papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos; en un principio ambos fueron fabricados con la misma materia prima, subrayando lo parecido de sus propiedades, formas y hasta modalidades de uso.¹²³

Joseph Beuys por ejemplo, habla del vínculo que generamos con los materiales, de cómo algunos materiales son fríos y otros calientes, de la plasticidad que tienen y de cómo se vinculan con la naturaleza, siento que, bajo estas premisas, los textiles, el papel y el lápiz, son calientes, con mucho potencial de plasticidad, y usando palabras de Beuys “no se imponen en uno” (Beuys 2012). Aprovechando que hemos visitado a Beuys, me interesa la siguiente frase, en la que habla del dibujo, trasladada a la experiencia del tejido; “Drawing is really nothing other than planning: one embodies, represents, gives experiential form to something or a spacial relationship, or just relationships of size.”¹²⁴

Berguer, por ejemplo, habla de que el dibujo tiene mucho más relación con la escultura que con la pintura, en mi experiencia lo mismo sucede con el tejido, la sola acción de tejer nos mantiene vinculados con el espacio, con nuestro cuerpo, con cómo este se mueve y danza al compás de los nudos que se van entrelazando en las agujas o en el gancho.

Y finalmente pero no menos importante es el estado en el que entramos cuando tejemos o dibujamos, nuestra Totalidad se involucra en ambas tareas, se hace

121 Angulo y Mabel, 74.

122 Angulo y Mabel, 75.

123 Angulo y Mabel, 75.

124 “Dibujar realmente no es otra cosa que planear: uno encarna, representa, le da forma experiencial a algo o a una relación espacial, o a la sola relación de tamaños.” Beuys y Volker, 63. [Mi traducción].

silencio en ella, se puede sentir cuando algo de ambas acciones nos atraviesa, el tiempo se percibe distinto y por medio, tanto del dibujo como del tejido, recorreremos inter-espacios, accedamos incluso a dimensiones de nosotros mismos que no conocíamos.

Para mi proceso creativo son fundamentales estos paralelismos porque en el tejido encontré una forma de dibujar escultura, de utilizar un lenguaje que me permite sentir al dibujo mientras creo formas que ocupan un espacio, articular una serie de símbolos que trazan vacíos, espacios, emociones, sentires, recorridos, por medio de una experiencia sensorial en la que se involucra mi Totalidad. Al final el tejido evoca al dibujo y el dibujo al tejido.

En mis piezas homúnculos (figuras 70 a 73, en las páginas 133 y 134), por ejemplo, el tejido es un trazo que genera la forma, las piezas fueron creadas para el trazo tejido, para que el dibujo de líneas que deforma al homúnculo sea habitado por el textil, para hablar de cómo al dibujar o al tejer; nos dibujamos, nos destejemos y nos volvemos a trazar por medio de dos actividades que generan espacio dentro de nosotros, los homúnculos son formas de concebirme que no responden a cómo me veo sino a cómo me he sentido.



Figura 69, Ode 'A L'Oubli, Louise Bourgeois, (2002), Album ilustrado en textil, Moma.org.

Así es que concluye la presente investigación, no sin antes mencionar que lo que aquí se ha investigado, y que en ocasiones puede parecer que se encuentra desvinculado, se ha investigado de esta forma porque al final aquello que lo une o el punto de encuentro de dichos elementos son las piezas, uno no puede leer la presente investigación sin dar una mirada a las piezas y podría uno ver las piezas sin leer la investigación. Sin embargo, si es de su interés conocer los procesos por los que he atravesado para llegar a todos esos diferentes lugares plásticos les invito a leer un poco de ello en el siguiente capítulo.

Los trazos que construyeron a las piezas

“Homúnculos”:

Estas piezas surgen de la representación del cuerpo, partiendo de la premisa del homúnculo como esa figura que hace referencia al ser humano, sin embargo a pesar de tener rasgos humanos el homúnculo puede percibirse como deformado, una suerte de humanoide, que en sus orígenes fue creado por el ser humano, como resultado de la alquimia, el término posteriormente fue adoptado por Wilder Penfield quien llamó de esta forma a sus representaciones corticales en las que se muestran las diferentes partes del cuerpo como las percibe la corteza motora y sensorial, figuras 17 y 18 páginas 38 y 39 de la presente.

Los homúnculos son el primer acercamiento a las exploraciones sobre el cuerpo, las primeras formas que surgieron de pensar al cuerpo, son una representación de un cuerpo que no se habita¹²⁵, que se empieza a reconocer y que por ende se desarrolla en el espacio como ente, una forma de representar la furia del primer encuentro con el cuerpo, yo no podía observar al cuerpo mas que desde las experiencias forjadas por el entorno.

Si no somos capaces de habitar nuestros cuerpos es debido a que pasamos la mayor parte del tiempo en el afuera, en el cómo el entorno va modificando nuestra propiocepción, y de esta forma nos encontramos en un cuerpo ajeno y difícil de reclamar como propio, no estoy segura de que todos los seres humanos vivan esta extrañeza del cuerpo, sin embargo creo que es algo que se hace presente en la exploración del cuerpo desde el arte, los autorretratos son a mi parecer uno de los ejercicios más confrontativos ya que la observación de un rostro que es propio y que me resultaba tan ajeno generaba una enorme frustración.

Aquí el autorretrato existe como primer planteamiento de la auto observación, todos los homúnculos son yo misma, tratando de entender las formas que ha ido tomando mi cuerpo, en estas piezas el trazo del hilo modifica la forma, teje espacios que se llenan de volúmenes, el dibujo modifica al cuerpo y lo habita, pero en su construcción siempre hubo un espacio para esa línea, se pensó esa deformación y se construyó basándose en ese trazo, aquí los trazos no se borran sin importar que el trazo no describa las formas que conocemos del cuerpo, ¿De qué se llenan los espacios en esos homúnculos? ¿De qué se llena o cómo se vacía el cuerpo en la representación?

Para mi el cuerpo no era más que el encuentro con el afuera, así los homúnculos son el cuerpo o las partes del cuerpo anatómico junto con la masa que crece a partir de la línea los cuerpos se amarran, se deforman, atando algo que parece desbordarlos,- sin embargo, la cerámica fue antes que el hilo que la ata, la forma se mantiene aún sin ataduras. Así los homúnculos, estos seres creados por el ser humano y que se le parecen, son hijos del pensamiento, de crear al cuerpo desde la cabeza.

¹²⁵ En la página 48 de la presente, menciono que el acto de habitar es simbólico: el ser se involucra con el espacio a tal grado que el espacio queda marcado en el ser modificando cómo el habitante percibe y habita futuros espacios.

El cuerpo existe no de manera lineal, se afirma y se niega a sí mismo constantemente, las interacciones con el entorno modifican cómo se percibe a sí mismo y cómo va existiendo de forma sublime y ambigua.



Figura 70,71, 72 y 73, Homúnculos, (2020), Estela Aguirre Miranda, escultura en cerámica y textil, (figura 71 "Gemelos" 33 X 34 X 12 cm, pasta cerámica, hilos de algodón y resina), (figura 72 "Rostro" 16 X 19.5 X 15.5 cm), (figura 73 "Salir" 14.5 X 17 X 18 cm.) Fotografías por Sebastián Mendivil Pindter, CDMX, México.



Figura 74 Este-O-este 26 X 25 X 10 cm, 75 Norte 40 X 36 X 22 cm, 76 Sur 22 X 22 X 28 cm, de la serie; "Puntos Cardinales", (2020), Estela Aguirre Miranda, escultura en cerámica y textil, fotografías por Sebastián Mendivil Pindter, CDMX, México.

"Puntos Cardinales":

Estas piezas surgen después de los homúnculos, que fueron las piezas resultantes de pensar al cuerpo, del cuerpo desde lo que pensaba y percibía como conceptos, ideas, prejuicios, etc. El proceso de habitar mi cuerpo tomó tiempo, mientras estudiaba la licenciatura nunca lo utilicé más que como herramienta, pero al pensar en el cuerpo como esta totalidad por medio de la cual habito el espacio fue que me propuse utilizar el proceso creativo para explorar la forma de habitar mi propio cuerpo, pensarlo y nombrarlo no bastaba, era necesario experimentarlo "en cuerpo propio"; por lo que decidí recurrir a la escultura una de las ramas del arte en la que antes me había sentido cómoda siendo cuerpo. En palabras de Louis Bourgeois; "Para mi, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es escultura."¹²⁶

No quería solamente representar al cuerpo de nuevo así que decidí experimentar, haciendo moldes de mi cuerpo utilizando vendas de yeso. Pensar al cuerpo como un espacio me permitió planteármelo entonces como un territorio, pudiendo así seguir una referencia geográfica para explorarlo, los moldes en este caso me permitirían encerrarme en ese espacio conmigo y con las sensaciones corporales que se generaran de esta práctica.

Como consecuencia de lo anterior me pareció natural utilizar los puntos cardinales como referencia, si el cuerpo fuera un territorio, al encontrarse recostado podría plantear que el norte sería la cabeza, el este la mano izquierda, la mano derecha el oeste y los pies el sur, me llevé una grata sorpresa cuando leí la siguiente frase en el texto de Rebecca Solnit, en la que habla de los Wintus, considerados como una de las tribus originarias más poderosas del norte de California: "*Malcolm a cuento de nada, mencionó a los wintus del centro-norte de California que para referirse a las partes de su propio cuerpo no utilizan las palabras 'izquierda' y 'derecha' sino los puntos cardinales.*"¹²⁷

La forma en la que hablamos sobre nuestro cuerpo, poniendo una línea divisoria que genera las nociones de derecha, izquierda, arriba y abajo nos habla de un espacio simbólico, geométrico, ordenado por conceptos que no tiene tanto que ver con la forma en la que organizamos el espacio geográfico, las nociones izquierda o derecha son relativas al cuerpo, a la posición que tenga, mientras que el pensamiento espacial que manejan los Wintus me deja ver como los espacios abiertos y su estrecho vínculo con la naturaleza los lleva a nombrarse y a referirse a sí mismos con los mismos términos que utilizan para el territorio, el cuerpo se encuentra vinculado con el espacio geográfico en el que se encuentra.

Bajo esta idea de recorrer un territorio me aventuré en el proceso de las piezas, teniendo en cuenta las connotaciones que para mí ya tenían las partes del cuerpo elegidas; la cabeza, por ejemplo, aquel lugar que la psicología, filosofía y hasta el sistema educativo en el que me desarrollé, me inculcaron que me tenía que sentir

126 Bourgeois, 129.

127 Solnit, 18.

cómoda habitando, lugar de idolatría y al mismo tiempo lugar en el que yo creía que guardaba a aquellos demonios internos que fueron apareciendo por estar tanto tiempo viviendo solamente aquí.

Las manos que como diría Lynda Barry son *“the original digital devices, wireless, bio-fueled and the key to things”*.¹²⁸ Las herramientas que utilizo para hacer, pareciera que la interacción con el entorno, en ocasiones, es solamente manos y entorno, que hablan con gestos que escapan a las palabras, que acortan las distancias en las interacciones con otros a partir del tacto.

Los pies como esa forma de traslado, de recorrido del espacio, de posibilidad de movimiento, la parte del cuerpo que lo lleva a otros lugares y que al mismo tiempo es el punto de arraigo con la tierra, lo que me mantiene “de pie”, anclada a la superficie del planeta y que sin embargo es capaz de aventurarme en los terrenos más inesperados, desde la suave arena hasta la cima de una montaña. La verticalidad de los pies indica descanso y pausa en el andar.



Figura 77 *Tensores* (2020), Estela Aguirre Miranda, dibujo, acuarela en GOTERO, 90X60 cm, CDMX, México.

128 *“Los artefactos originales, digitales, inalámbricos, impulsados por bio-combustible y la clave de los objetos.”* [Mi traducción]
INK Talks, “Lynda Barry: The answer is in the picture”. Publicado el 19 de abril de 2012. Video de YouTube, 14:19
<https://www.youtube.com/watch?v=hmT4wLWksOw>

Una de las obviedades, con la que no me había confrontado, era que para la hechura de los moldes era necesaria la presencia de un otro para colocar las vendas en particular para el norte (cabeza), el este (mano izquierda) y el oeste (mano derecha), con el sur no habría tanto problema pero los demás puntos cardinales requerían al otro, lo que me confrontaba con su mirada, su presencia y su contacto con mi cuerpo, generando que las reflexiones sobre mi misma se plantearan en un inicio desde este lugar, habitarme en el proceso.

Francesco Careri valora el concepto del encuentro con el otro, a este respecto dice lo siguiente;

*...el encuentro con el otro... Sabemos que quien anda fijando una meta y un tiempo definido pierde todas las posibilidades que ofrece la deriva... Solo perdiendo tiempo podemos tener un encuentro con el Otro o con el Otro Lugar.*¹²⁹

La pieza me invitaba a fluir, a soltar el control, a permitirme el encuentro con el otro, fue así que pude desprenderme de la idea de lo que el otro piensa de mi, de lo que yo pienso de mi misma, soltando a las partes del cuerpo específicas sobre las que yo tengo algún prejuicio, notando que existe un discurso enraizado en la piel, al ser tocada por otro, aún cuando debajo de ese encuentro hay un ejercicio que no tiene nada que ver con el discurso de lo sensual o lo amoroso, fue dejando de pensar el cuerpo y solamente siendo cuerpo en el proceso de estar ahí, en el proceso del cuerpo volviéndose poco a poco, con el endurecimiento del yeso un objeto, que me permití separar el prejuicio de las sensaciones del tacto del otro.

Las ideas que dictan que el cuerpo se toca en la intimidad, en la confianza, en el cariño o en la enfermedad, tabúes que viven en el cuerpo y que pueden abandonarlo mientras es tocado por alguien más con la piel desnuda y vulnerable; desnudé también pensamientos míos que son parte de ese discurso social, que me fueron inculcados y de los que me pude desprender por medio del hacer, habitando mi cuerpo/objeto. Cuando la piel se puso al servicio de la pieza pude liberar los miedos y los juicios que vivían en ella, quizá experimentando lo que Nancy enuncia a continuación;

*Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido definido puede saturar. Los cuerpos tienen sentido más-allá-del-sentido [outrance]. Son un exceso [outrance] de sentido. Por eso un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado. Y de ahí quizás que interpretemos el cuerpo como tumba del alma. En realidad, el cuerpo no deja de moverse. La muerte paraliza el movimiento que suelta prenda y renuncia a moverse. El cuerpo es lo movido del alma.*¹³⁰

Con la sensación de la restricción a la movilidad, el encierro en el cascarón de yeso que sutilmente fue solidificándose y enfriándose, fue llegando la impaciencia, no había forma de escapar, así que sucumbí a la aparente quietud mientras mi totalidad registraba cada sensación; el agua escurriendo primero sobre el cuerpo y,

129 Careri, Pasear, 127-128.
130 Nancy, 11.

después con el grosor del molde, caminando sobre el caparazón en un virtual tacto de la piel, la sentía bajar por sobre el yeso pero se percibía lejana, el tiempo cobró un nuevo significado, sostener la postura del cuerpo parecía alargar los minutos y no ayudaba que las ráfagas de aire frío se sentían más allá del caparazón.

Mi cuerpo era otro, uno que no había experimentado antes, un cuerpo/objeto al servicio de los materiales que literalmente lo envolvían y a cómo ellos se comportaban, pero que aún siendo cuerpo/objeto no dejaba de ser ese cuerpo mío que se estaba cansando y hartando de ser solo un simple objeto, de sostenerse con el yeso, del frío que sentía, de la sensación de inmovilidad, de la falta de control sobre estas circunstancias, del encierro en estos pensamientos.

El norte (cabeza) fue el más complejo primero por el cabello, pestañas y cejas que tenían que ser cubiertas por una capa de grasa para evitar que estas se pegaran al yeso, segundo por la doble carga que conllevaba encerrarme en mi misma, aunque siempre parecemos habitar los adentros de la cabeza, también implicaba realmente el encierro de la mayoría de los sentidos: vista, gusto y oído.



Figura 78 "Proceso de Norte" (2020), fotografía de Eva Trujillo, Querétaro, Qro.

La vista, sentido que en el cotidiano ocupo para salirme de mi, por medio de la percepción del entorno y regresar con una nueva interacción que modifica los adentros, con esta posibilidad completamente tapiada, bloqueando la interacción desde este sentido hacia afuera, reiterando con el yeso la condición de encierro, y entrando entonces en el proceso de abstraerme en un encierro simbólico, pero cómo era posible que me sintiera encerrada, si al dormir me habito en el interior sin sentir el encierro, quizá lo que me aprisionaba era la idea de saberme encerrada, de no poder a voluntad accionar el encuentro con el afuera ya que incluso el parpadeo se encontraba pegado a las paredes de un material ajeno a mi piel.

Mi cabeza, por ejemplo, mi cabeza: qué extraña cavidad abierta sobre el mundo exterior por dos ventanas, dos aberturas, bien seguro estoy de eso... Y en esa cabeza ¿cómo ocurren las cosas? Y bien, las cosas vienen a alojarse en ella... y sin embargo esas cosas que entran en mi cabeza siguen estando realmente en el exterior, puesto que las veo delante de mí y, para alcanzarlas, a mi vez debo avanzar.¹³¹

131 Foucault, 11.

Las manos fueron lo que percibí como más sencillo, supongo que ello tiene que ver con el hecho de que esta parte del cuerpo aparte de siempre encontrarse a la vista, también siempre sostiene diversas posturas durante largos periodos de tiempo, sin embargo la posición elegida para las manos fue lo que generó tensión en mi, era el "Padma mudra" que se supone genere un estado de conexión con el chakra del corazón, sin embargo sostener esta postura durante el ejercicio resultó complicado, aparte de que los puntos de tensión de la misma hicieron que ésta fuera una pieza de difícil manufactura. El problema con el que me enfrenté, tanto en el "Norte" como en el "Este-Oeste" fue la quietud y la incapacidad de mantenerme en este estado, en el caso de las manos, quizá fue porque por su uso siempre se encuentran en movimiento



Figura 79 Padma Mudra, Estela Aguirre Miranda (2019), Ilustración digital, medidas variables, CDMX, México

El sur-ce-dio,¹³² tanto el proceso de los moldes como a la falta del movimiento, lo cual me parece un tanto irónico ya que yo pensaría que el movimiento es inherente a esta parte del cuerpo casi tanto o más que a las manos, salvo por el hecho de que no me gustan mis pies, (al grado de que en algún momento pensé en utilizar los pies de alguien más pero no era la armonía de unos bellos pies lo que quería capturar sino lo que se experimentaba al transcribir las geografías del cuerpo en el material), el desarrollo de los moldes en estos fue sencillo, también pienso que debe ser por la costumbre de utilizar calcetines y zapatos, que por estar habituada al encierro de esta parte del cuerpo, fue lo que permitió que el sur-ce-diera.

Las manos y los pies en quietud por la dureza del material, el rostro encerrado y silenciado mientras el cuerpo quería sucumbir al movimiento, en un momento me descubrí haciendo muecas, recurriendo de nuevo al movimiento, que aparte generaba la sensación de desprendimiento de mi piel y el material. Los micro-movimientos que en una situación normal pasarían desapercibidos en este encierro me daban satisfacción, una satisfacción que llegó a su cúspide cuando desprendimos los moldes de los puntos cardinales, un poco como cuando en la primaria ponía capas de pegamento en las manos y después de que se secan las desprendía copiando así la textura de mi mano.

Una vez obtenidas las improntas del cuerpo me pareció importante intervenirlas con un elemento en el que estuviera presente el dibujo así que, regresando a los espacios geométricos, recurrí a los planos hiperbólicos, una vez más utilizando al tejido como medio de representación o referencia del dibujo.

132 Juego de palabras para decir que esa parte del cuerpo cede ante el proceso de la pieza, sin embargo, al introducir la palabra "sur" evidenciamos cierta resistencia ante el proceso del encierro en el material, con las connotaciones que implica el uso de los puntos cardinales para hablar de las partes del cuerpo, involucrando también una reflexión sobre el discurso geo-político y las implicaciones que conlleva dividir la palabra ceder en dos "ce" que por sonido recuerda a "se" (ser) y ceder.

Los planos hiperbólicos son estructuras en las que el crecimiento exponencial del plano genera que el mismo se vaya torciendo y dándole una estructura que a pesar de ser plana genera un volumen que responde geoméricamente a otros paradigmas distintos a los del plano euclidiano.

La geometría euclidiana es la que aprendimos en la primaria y a la que seguimos recurriendo en términos de lo cotidiano, cuando trabajamos con objetos planos, cuando tomamos medidas para nuestras construcciones, esculturas, etc.; aparte de ésta, existe la geometría esférica y la geometría hiperbólica; de una manera muy general y desde donde yo lo he podido comprender, la geometría esférica se utiliza para trazar las rutas aéreas y marítimas entre otras cosas, debido a que nuestro planeta es semi-esférico, por lo que plantear dichas rutas pensando en un espacio plano daría como resultado que éstas resulten obsoletas.

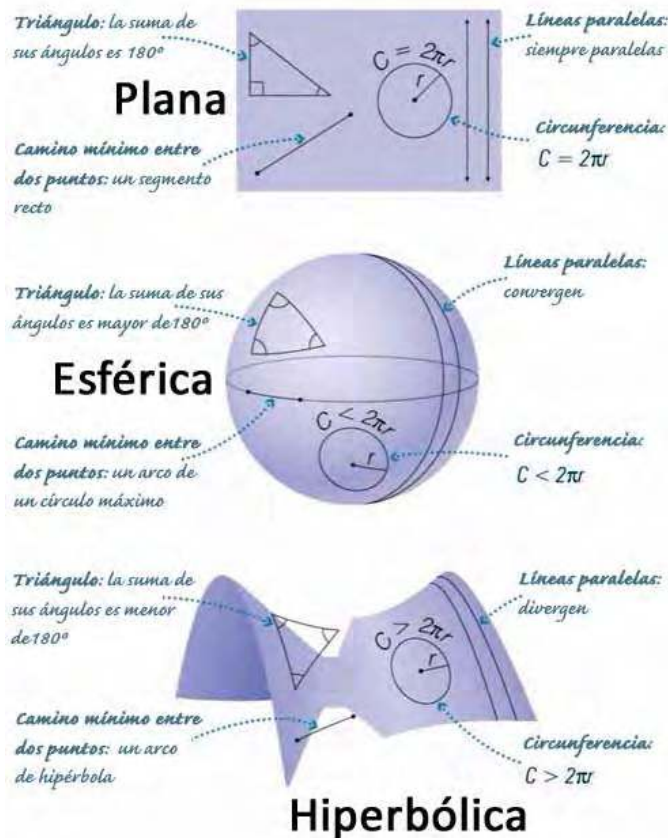


Figura 80, Tres geometrías, ejemplos de geometría plana, esférica e hiperbólica, Sobre todo matemáticas, (2015).



Figura 81, hojas de kale, enfresco.com, (2020).

La geometría hiperbólica, sirve a la física, para plantear modelos que tienen que ver con las posibles formas del universo, en relación a cómo este se expande, sin dejar de lado que los planos hiperbólicos se encuentran en estructuras de la naturaleza, como las hojas de lechuga y la col rizada (figura 81), los corales y algunas medusas, se cree que éstos adquieren tales formas, para darles mayor eficiencia en la absorción de luz y nutrición, ya que hay mayor superficie en el menor espacio posible.

Así es que por medio de estas piezas presento un objeto que se desarrolla en el espacio como parte y encuentro de tres espacios, el bidimensional y en el que nos encontramos con el dibujo como origen con la construcción de la cadena tejida, que crea un plano, un punto y una línea, el tridimensional euclidiano con la presencia de las improntas de mi cuerpo, y que se hace presente por ser el espacio que normalmente habitamos; aquí cabe también el espacio geográfico en el que mi cuerpo es territorio y el tridimensional hiperbólico cuando el tejido va creciendo de manera exponencial generando la presencia de planos hiperbólicos, planteando a la pieza como depositaria de un elemento que a mi parecer habita mi cuerpo; lo desconocido, aquello que no me es familiar cuando pienso y cuando soy cuerpo, las conexiones del ánimo con lo físico. El plano hiperbólico aquí dibuja estructuras que no habitamos en el cotidiano pero que considero que sí nos habitan y conforman.

En estas piezas, el dibujo habita una serie de espacios que reconocemos, el “Norte” la cabeza, “Este-o-este” manos y “Sur” los pies, el dibujo es un trazo que se va enredando, que conforme va generando los puntos va creciendo y torciéndose, así en estas partes del cuerpo lo orgánico es el dibujo que lo habita, y qué representa ese dibujo, un cuerpo que es habitado por algo que no es más que un espacio diferente, que probablemente habita la parte estriada del intestino, áreas completas del interior de las células, una patrón que se repite y que aunque si se mira superficialmente adorna el cascarón de cerámica en realidad resguarda más de lo que se percibe a simple vista, representando el dibujo de las sensaciones antes descritas, en el proceso de habitar el cuerpo, el tiempo, el ser siendo totalidad y volviendo a ser cuerpo.

En estas piezas conviven el espacio, el dibujo, el recorrido y el cuerpo. El cuerpo como algo más, los “Puntos Cardinales” que trazan los límites de una geografía imaginada y real. Podríamos detenernos y hacer una tesis sobre las implicaciones que tiene cada una de las partes del cuerpo que se tomaron como motivo de la presente investigación sin embargo una de las cualidades que tiene el cuerpo humano es esa, que al encontrarnos habitándolo desde el inicio y hasta el último de nuestros días se vuelve punto de partida y referencia de todo lo que hacemos e investigamos.

“Preguntas infantiles”:

Esta exploración surge de la infancia, y es quizá la serie que podría parecer que se encuentra más desconectada, pero responde a la curiosidad de la infancia, por ser el momento en el que más claramente recuerdo la exploración como medio de investigación de mi entorno. Los primeros cuestionamientos de la infancia son quizá de los encuentros más potentes del cuerpo con el afuera, siento que la infancia es uno de los periodos en los que nos permitimos explorar el mundo que nos rodea, con mayor libertad, en mi caso iniciaba con un cúmulo de preguntas a las que intentaba encontrarles alguna explicación, otras veces las llevaba a los adultos a mi alrededor, quienes intentaban dentro de sus posibilidades contestarlas, recuerdo también que pocas veces quedaba satisfecha con las respuestas “racionales” que recibía, siempre sentía que me ocultaban algo y ello me llevaba a buscar/inventar explicaciones que me dejaran más satisfecha.

Uno de los procesos que tienen lugar durante los periodos sensibles del desarrollo es precisamente que se <<refinan>> las conexiones neuronales, lo que implica que algunas conexiones menos funcionales se <<pierden>>. A ello se une la maduración de regiones que ejercen una función principalmente inhibitoria, y que son las encargadas del control de los impulsos, fundamentalmente en la corteza cerebral. Es interesante el hecho de que durante la infancia seamos más creativos. Así, podría conjeturarse que las personas más creativas han sufrido un menor <<refinamiento>> de esa conectividad.¹³³

De acuerdo con lo anterior ello se debe a que en la infancia nuestro cerebro se encuentra en un estado en el que no se han definido aún las zonas especializadas, por lo que existe una tendencia a explorar el mundo y a representarlo por medio de expresiones artísticas de una forma más libre, cosa que en el cerebro creativo según Mara Dierssen se sigue conservando aún en la etapa adulta.

Siento que independientemente de las funciones fisiológicas del cerebro, nos permitimos ser más creativos en la infancia por el hecho de que en estos momentos no hemos aceptado la realidad tal como nos es presentada, nos preguntamos cosas y buscamos obtener las respuestas a estas preguntas, pero no tratamos de establecer como verdades absolutas las explicaciones que encontramos cuando exploramos para responder nuestras preguntas infantiles, sino solo el hecho de explorar y conocer lo que nos rodea.

En una conferencia de Lynda Barry titulada “*The answer is in the picture*” la ponente habla de cómo se relacionan el proceso creativo en el arte, con el proceso del juego de los niños, generando dos puntos de unión entre ambas; son espontáneos y de alguna forma se encuentran vivos. Después cuenta cómo en un estudio, por medio de resonancias magnéticas, se demostró que tanto en el juego como en el proceso creativo se encienden las mismas partes del cerebro. “*At the center of everything we call ‘The arts’ and children call ‘play’ is something which seems somehow alive.*”¹³⁴

¹³³ Mara Dierssen Sotos, *El cerebro del artista*, 148.

¹³⁴ “*En medio de todo lo que llamamos ‘Las Artes’ y que los niños llaman ‘juego’ hay algo que parece de alguna forma vivo.*” [Mi traducción], Lynda Barry, *What it is*, 14.

Lo que me lleva a pensar que más allá de que el cerebro se encuentre “refinado” o no, hay un constante estímulo del cerebro mediante el juego y, que conforme vamos creciendo este tipo de estímulo deja de estar presente por lo que a menos que mantengamos contacto con las actividades creativas o con el juego, el ser, deja de encontrar interesante descubrir nuevas formas de exploración del entorno.

La exploración es un proceso personal, lo que me llevó a pensar que este capítulo no quería que solamente se tratara de mi punto de vista de las cosas, quise explorar el proceso de exploración de otros, es así que decidí dedicar “El cuerpo que explora” a la infancia y de esta forma explorar los procesos y las visiones del mundo de otros con el siguiente ejercicio; enlisté todas las preguntas que me hice en algún momento.

1. ¿Por qué el cielo es azul?
2. ¿Por qué las hojas son verdes?
3. ¿Por qué el agua de mar es salada?
4. ¿Cómo se pone la parte negra del lápiz?
5. ¿Por qué a algunos lápices se les rompe la punta a cada rato y otros no?
6. ¿Por qué aunque coma después tengo hambre?
7. ¿Mi imaginación, es un lugar que existe?
8. ¿Si pienso muy fuerte en algo sucede?
9. ¿Por qué si yo me hago cosquillas no me da risa?
10. ¿Qué hay en un cuarto oscuro? ¿Por qué me da miedo?
11. ¿Por qué a veces el tiempo se va rápido y a veces lento?
12. Si el color lo vemos porque la luz es absorbida por un objeto entonces ¿El mundo tiene colores distintos a los que percibimos?
13. Si el tiempo es una convención ¿Cómo transcurre el tiempo, para alguien o algo que se encuentre fuera de dicha convención?

Cada ilustración responde a una pregunta planteada en el ejercicio, y la forma de desarrollo de las ilustraciones se relaciona con las respuestas dadas por los participantes.

En la ilustración de ¿Por qué el cielo es azul? Cada círculo representa un campo semántico en el que se agrupan las respuestas; algunos círculos se encuentran entrelazados debido a que las respuestas de dichos círculos tocan las respuestas de los círculos contiguos.

La intención de las ilustraciones era la de poder englobar las diferentes respuestas en una propuesta visual, tratando de que dicha propuesta también se relacionara con la forma en la que los participantes interactuaron con sus cotidianos explorándolos y encontrando respuestas a estas preguntas.

Tal como lo podemos observar en el caso de las figuras 84 y 85 en la que se ilustra la pregunta ¿Por qué las hojas son verdes? Para desarrollar la ilustración se tomaron improntas de hojas de diferentes plantas, posteriormente se definieron sus contornos por medio del dibujo y finalmente se cortaron algunas de las hojas con la intención de generar interacción entre la ilustración y el espectador, ya que, en el proceso de investigar el color verde de las hojas la mayoría de los participantes narraban las interacciones que en sus infancias tuvieron con éstas. El dibujo surge de la forma en la que quienes han participado se relacionaron con el método de exploración, recolectar las hojas, coleccionarlas, prensarlas, cortarlas, etc.

En la figura 81, al hablar del lápiz los trazos se toman del papel utilizando una cinta adhesiva; a pesar de que hablamos del lápiz en la pregunta ¿Cómo se pone lo que está dentro del lápiz? Éste nunca toca el papel que sostiene los trazos, la información y los dibujos se van recolectando un poco como quienes nos hicimos estas preguntas fuimos recolectando la información necesaria para responderlas.

Es importante señalar que las respuestas se encuentran escritas en todas las ilustraciones porque para mí era fundamental incorporarlas a las ilustraciones, presentando al texto como una forma de dibujo, y recurriendo al ejercicio de escribir a mano como parte de la composición, ello en algunos casos complicó la composición por requerir de una organización puntual de los elementos, intentando no cambiar la esencia de las respuestas ni dejar a ningún participante fuera.

En el caso de las preguntas con temáticas más abstractas intenté recurrir a elementos en la ilustración que no necesariamente ilustraran de una forma textual la temática que se trataba en la pregunta, como es el caso de la imaginación en la que recurrí a las manchas de Rorschach por ser este un elemento que visualmente me permitía proponer el factor de imaginar a la par que se presentaban las respuestas de los participantes.

O el caso de la de la risa en la que, al ser un concepto tan personal, el por qué de las cosquillas quise recurrir a un dibujo más sintético y dar espacio a que la narrativa de las respuestas llenara el espacio de la ilustración, y es quizá uno de los dibujos más sobrios de la serie.

Así fue que explorando la exploración fui llenando los espacios que fueron cuestionados durante el desarrollo de la investigación sobre la creatividad y las emociones y pude confirmar que sin emoción y juego, no me es posible desarrollarme en los espacios creativos.



Figura 84 y 85, ¿Por qué las hojas son verdes? de la serie Preguntas infantiles, (2020), Estela Aguirre Miranda, ilustración, acuarela, plumón y papel albanene sobre papel de algodón, 50.3X35.7 cm, CDMX, México.



Me preguntaba mucho sobre mi imaginación, de dónde viene, por qué la tenemos, qué es, si los animales también la tienen... Imaginaba que es como un sistema de películas...
El lugar se ha ido transformando, al principio era muy oscuro, ahora se ha ido llenando de luz y color, ahí el tiempo es diferente, incluso se detiene. Es un mundo paralelo, en el que me puedo hilar invisible o platicar con los que ya no están... En este lugar, han habido fuertes terremotos por los que he tenido que reconstituirlo muchas veces pero solo lo ha hecho cada vez más bello.

No, porque no puedo invitar a nadie a mi imaginación.

Yo lo tenía claro, todo lo que imaginaba estaba ahí como un mundo de lado.

Dentro de ti sí puedes invitar a él, está en la mente.

Si existe, pero está muy lejos. Hay otra yo, cuando decimos nos encontramos cuando pienso puedo unir mi cerebro y el de ella y pienso experimentalmente sobre las cosas que voy haciendo ideas. Esta dupla es mi imaginación.

Yo lo he por hecho que existe que estaba en algún libro me ayudaron a verlo.

Lo que yo pensaba que era un lugar que los niños veían.

Es un lugar mágico, puede ser un castillo, una casa de fantasía, puede ser lo que uno quiera. Ahí puedes volar y bailar muy alto.

Puedo ir ahí cuando yo quiero si puedo ir ahí es porque existe.

Si es un lugar que existe.

Me aboca!

La mente es el espacio donde la imaginación vive.

De pequeña yo sentía que cuando soñaba me trasladaba a otros espacios que existían en un lugar al que no sabía cómo llegar pero se la imaginación.

De pequeña yo vivía en mi imaginación, incluso lo sentía más real que el mundo tangible, me gustaba mucho que ahí no hay limitaciones, por lo que me he acordado un nombre a este lugar mágico y pleno...

Así que con mi imaginación podía crear lugares nuevos.

Es un lugar mágico que me ha llevado a situaciones increíbles y me ha salvado.

Es como un pedrito que está en la cabeza, a veces te notas ahí y te rodea todo, otras solo puedes ver por una ventana, cuando te aboca. A veces sentimos como si el mundo se detiene, a veces te cuenta historias... Ahí como todo y nada...





Figura 89, Las tejedoras, (2023), Estela Aguirre Miranda, escultura, tejido a gancho y needle felting, 22X9X19 cm, CDMX México.

“Las tejedoras”

En mi caso, obedezco a los recuerdos dormidos dentro de mí que solo resurgen a partir de la intervención de una persona viva. Soy una coleccionista de espacios y memorias.

Louise Bourgeois. Destrucción del padre/reconstrucción del padre.

Cuando pienso en el tejido, llegan las memorias que se encuentran prendidas a esta actividad, me gustaría compartir algunas:

Globos:

Hay unos globos, colgados en la pared de mi cuarto. He vivido en muchas casas, nos mudábamos mucho, pero hasta mi adolescencia esos globos me acompañaron y fueron siempre colgados en la pared y una vez en la puerta de mi cuarto. Los globos eran planos, como un dibujo, con textura de alfombra y unos cuantos hilos de estambre colgaban de ellos. Colgarlos en la pared los hacía parecer suspendidos, como flotando. Me gustaba que fueran de “alfombra” generalmente las alfombras van en el suelo, pero esta preciosa alfombra/globo colgaba de la pared.

Mucho tiempo después de que los globos se perdieran me enteré de que mi tía Marisela, la más chica de los hermanos de mi papá, los hizo, no hay ninguna historia especial sobre su manufactura, lo que esos globos resguardan son mi primer encuentro con los textiles.

Mamá:

Desde que tengo memoria mi mamá ha tejido, aunque no siempre de forma constante, ha habido momentos en los que toda la indumentaria del tejido es guardada durante un largo periodo de tiempo, seguidos por momentos en los que las agujas parecen tejer solas, una vez incluso, nos dijo (a mis hermanas y a mí) que dibujáramos un suéter, como lo quisiéramos, cada una hizo su diseño y después le explicó a mi mamá cómo imaginábamos que era, en unos cuantos meses, teníamos una fiel copia tejida, de lo que habíamos dibujado.

Recuerdo que mi mamá aprendió a tejer en una clase en la secundaria: “-Yo lo que quería aprender era dibujo técnico o cocina, pero había un sistema que se llamaba rotación de talleres, en el que nos hacían tomar una sesión de cada una de las opciones que ofrecía la escuela, los maestros nos ponían una actividad sencilla para evaluar nuestras habilidades, terminábamos siendo inscritos en el taller en el que mejor calificación sacáramos. Cuando tocó el turno de bordados y tejidos, pensando que sería una forma de asegurar que no nos quedáramos, una amiga y yo decidimos no hacer el ejercicio de la clase. Al llegar la maestra a revisar y no encontrar nada hecho se enfureció, nos puso diez a las dos, condenándonos a estar tres años en su clase.

Durante esos tres años yo me quedé en las puntadas básicas, con agujas, una compañera de la clase, hizo de todo hasta una canasta para bebé. Retomé el tejido bastante tiempo después, en realidad me gustaba tejer, también con lo que tejía ganaba algo extra.-”

Ella me enseñó a tejer, a traducir lo que los videos de Youtube referían cuando decían “vareta”, “medio punto”, “aumento”, “reducción”, etc. Un lenguaje lleno de símbolos y términos que en ese momento me parecían indescifrables, recuerdo en mi infancia haber hojeado páginas y páginas de revistas de patrones, no me explicaba cómo a veces los dibujos eran claramente hilos y a veces eran rallas y símbolos en un espacio. Como un mapa secreto en un lenguaje oculto.

Blanca:

“-Tu abuelita me enseñó a tejer, desde los seis o siete años me llamó la atención y ella me enseñó, a tu abuela le enseñó su abuela Micaela, yo creo que me gustaba sentarme a tejer con tu abuelita porque era como una forma de pasar tiempo con ella. Siempre estaba tejiendo, ya después fui aprendiendo otras técnicas en clases, había veces que las maestras se desesperaban como cuando intenté aprender a hacer... pero aparte de eso yo siento que aprendía rápido, tejí mucho, suéteres, corbatas, chambritas, gorras, pero yo creo que de lo que más tejí fueron botas, de esas me encargaban mucho.-”

Mientras mi tía Blanca me cuenta su historia en relación al tejido, se siente un calorcito en su voz, casi siempre pasa eso con ella cuando cuenta algo sobre lo que siente cariño, sus historias están llenas de anécdotas que rodean ciertos tipos de tejidos y las razones por las que decidía tomar ciertos proyectos. Entre otras cosas me cuenta que casi siempre teje varios proyectos al mismo tiempo, porque cuando alguno le desespera, se pone a trabajar en otro y al final me cuenta que es como terapia. Indago un poco en cómo se dio cuenta de que el tejido era eso para ella y me cuenta que cuando teje generalmente le sirve para relajarse.

Abuela:

No recuerdo a mi abuela tejiendo, la recuerdo de muchas otras formas, frente a la mesa negra brillante de su comedor jugando dominó y alegando con mi abuelo sobre cualquier cosa, cantándonos a mis primos y a mi para que comiéramos, preparando las botanas de la reunión (galletas saladas con queso crema, a veces, “panchos villa”,¹³⁵ armando complicadas decoraciones con fieltro, chaquiras y lentejuelas, la recuerdo de muchas formas pero en ninguna de ellas tejiendo.

Cuando le digo esto a mi tía Blanca, ella me dice que mi abuela tejía mucho, que cuando mi abuelo murió nos tejó a todos chanclitas; -¿te acuerdas?, algunas tenían hoyos, yo todavía tengo las mías todas surcadas.- Después me cuenta que cuando murió mi papá tejó un mantel lleno de nudos y de agujeros. -Por ahí ha de andar ese mantel, te lo voy a buscar para que lo presentes, está todo lleno de hoyos, porque ya ves como era tu abuelita.- Platicamos de cómo a mi abuela le gustaba hacer las cosas a su manera, no seguía las indicaciones de la maestra, en una ocasión por sacar todas las piezas de un Santa Claus que estaban haciendo con fieltro; le perdió algunas partes del patrón, pero, mi abuela con los pedazos de fieltro que le quedaban armó lo que mi tía, entre risas, dice que era “el Santa Claus borracho”.

También con mi tía Marisela terminamos platicando sobre mi abuela Estela. -Ella tejía todo el tiempo, a veces yo me acercaba pero le enredaba las madejas, tenía muchísimas agujas, ganchos, estambres, tejía muchísimo y con mucho orgullo contaba que su abuela Micaela, sabía mucho sobre bordado, tejido, hasta sabía hilar y bordar con cabello.- La abuela Micaela venía de una buena familia, en las que se esperaba de las mujeres que supieran hacer este tipo de actividades, le intentó enseñar a la abuela Estela muchas de estas técnicas, -Pero ya sabes cómo era tu abuela, una rebelde.- El tejido fue lo que al parecer mi abuela mejor aprendió, y lo que yo, no puedo recordar verla hacer.

135 Galletas saladas con un preparado de queso panela, cebolla, chile manzano, especias y aceite de oliva.



Figura 90, Las tejedoras, (2023), Estela Aguirre Miranda, escultura, tejido a gancho y needle felting, 22X9X19 cm, CDMX México.

Tejido exorcista:

Aunque los textiles estuvieron presentes a lo largo de mi vida, no me llamaba la atención tejer, aunque me atraían los materiales, siempre que acompañaba a mi mamá a comprar estambres, me maravillaban las madejas de diferentes colores y texturas, me parecían preciosas, casi siempre, las tienen en un acomodo en el que las agrupan por marcas, en el tiempo que pasaba en la tienda, con los ojos recorría esas bolitas de fibra textil que tapizaban las paredes, a veces tocaba alguna que estuviera al alcance de mi mano. Eso y el “claquiti, claquiti” de las agujas cuando mi mamá teje, era lo que más me atraía del tejido.

Aproximadamente seis meses, o quizá casi un año, después de la muerte de mi papá me mudé a casa de mi mamá, no había vivido con ella desde que iba en cuarto de primaria. En este proceso, un día decidí que quería tejer, creo que estaban de moda los muñequitos a crochet y Youtube estaba lleno de videos tutoriales. Recuerdo acercarme con mi mamá y pedirle que me explicara lo que hacían y decían en el video, nunca ha sido muy paciente explicando, supongo que tiene que ver con cómo le enseñaron a ella.

Habiendo aprendido la técnica empecé a tejer, primero cosas sencillas, un puerquito, un pulpo, ejercicios que involucraran las puntadas básicas, empecé a vender lo que tejía, los pedidos se acumulaban, a penas entregaba uno y ya tenía otros dos en lista, me puse a tejer compulsivamente, cerca de Navidad llovieron pedidos, yo tejía tanto que desde que me levantaba hasta que me acostaba en la madrugada estaba tejiendo, ni siquiera me cambiaba la pijama.

En cuanto a la técnica, llegué a un punto en el que empecé a crear los patrones de lo que me encargaban, podía plantearme la posibilidad de desarrollar algo desde cero y eso me emocionaba. Una vez hice un perro a partir de una fotografía, entre más complejo fuera el proyecto, más lo disfrutaba. Hasta que un día dejé de tejer.

No tengo muy claro cuánto tiempo pasé tejiendo de esa forma tan compulsiva, quizá alrededor de un año. Lo que tengo un poco más claro es que mientras estaba atravesando ese periodo un sinnúmero de emociones me estaban atravesando a mí. Estaba viviendo un proceso de duelo que se había postergado o alargado, el tejido me ayudaba. Mientras tejía no dejaba de sentir lo que estaba sintiendo, pero lo percibía como desde fuera de una ventana, entraba en un estado de contemplación de lo que estaba viviendo mientras contaba los puntos que llevaba. Una sensación parecida a la meditación, pero al ir tejiendo, iba desenredando la maraña de cosas que en ese momento me habitaban.

“Mi objetivo es re-vivir una emoción pasada. Mi arte es un exorcismo, y la belleza es algo de lo que nunca hablo. Mi escultura me permite re-experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que soy capaz de eliminarlo.”¹³⁶

136 Bourgeois, 170.

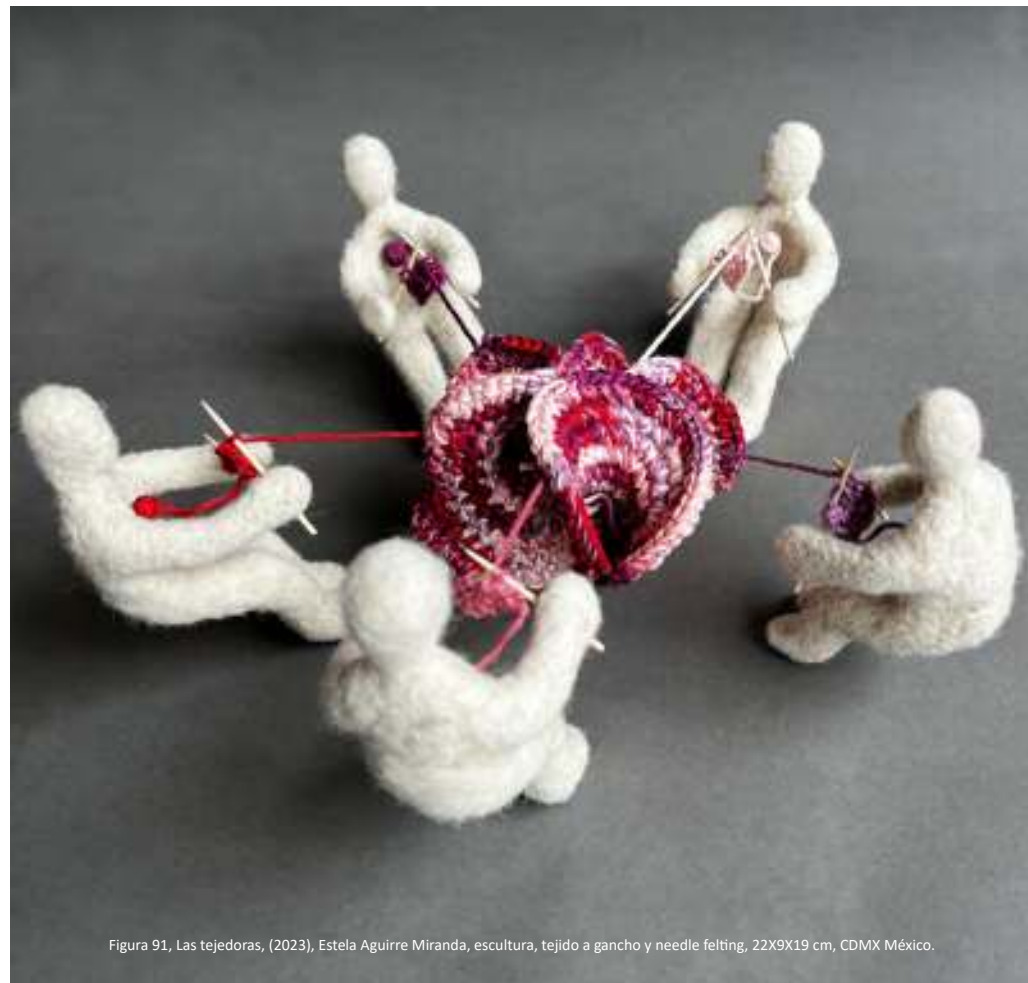


Figura 91, Las tejedoras, (2023), Estela Aguirre Miranda, escultura, tejido a gancho y needle felting, 22X9X19 cm, CDMX México.

Louis Bourgeois fue mi primer encuentro con el arte exorcista, quizá yo me encontraba en un estado de tejido exorcista; tal vez al resolver el patrón al que me estaba enfrentando me iba resolviendo a mí misma, había veces que el tejido, ya muy avanzado, tenía algún error, sin el menor remordimiento jalaba el hilo e iba destejiendo el trabajo del día para corregirlo. Hay errores que en el tejido se pueden dejar pasar y otros que hacen que la pieza completa se deforme, pero siempre podía deshacerlo todo y volver a empezar.

Platicando sobre este capítulo con una amiga tejedora; de quien su madre murió de cáncer, me contaba que ella tejía con su mamá, era una actividad que compartían, por lo que después de su muerte dejó de tejer, para ella el tejido exorcista sucedió antes. - Seis meses estuve sin tejer, después de la muerte de mi mamá, pero, aunque me daban ganas, sentía que no quería retomar lo. Cuando finalmente lo volví a hacer, empecé a tejer más lento, como una meditación que implicaba estar presente.- Ella me sugirió que este tejido exorcista sucede porque la acción de tejer está conectada con el corazón, las manos se ponen a la altura de este órgano.

Esta pieza surge como un homenaje a mi historia personal con el tejido, cuando estaba realizando la presente investigación y tal como ha quedado plasmado en cada texto encontré una conexión muy intensa entre las historias que me formaron, la plástica y la teoría, quizá ello tenga que ver con el hecho de que me interesa encontrar vínculos en todo lo que hago y lo que me ha ido formando. Por lo que me pareció importante hablar de cómo el tejido se volvió una manera de crear, ya que, a diferencia del dibujo y la escultura, los textiles han formado parte de mi historia familiar.

En las tejedoras quise representar a las mujeres que más claramente recuerdo en vínculo con los textiles y cómo lo que las une a esta práctica son las emociones y conexiones familiares, en esta pieza también participa el plano hiperbólico, representando al tejido exorcista. Las tejedoras lo tejen en conjunto, en ronda, y aunque sus figuras tienen a penas rasgos que las identifican, adquieren identidad por sus historias personales.



Figura 92, Las tejedoras, (2023), Estela Aguirre Miranda, escultura, tejido a gancho y needle felting, 22X9X19 cm, CDMX México.



“Recorrido: bordado en piel”

A lo largo de la presente investigación he planteado los elementos que me son necesarios y las maneras en las que he podido encontrar al dibujo fuera del papel. Todo comenzó con el cuerpo, debido a que el dibujo es un resultado de la interacción del cuerpo con el exterior, y no podía establecer la relación entre el espacio y el dibujo sin antes establecer la noción del cuerpo como espacio habitado, las interacciones del cuerpo con el exterior, del cuerpo con el dibujo y a su vez del dibujo con el espacio. Posteriormente llegó el tejido como respuesta a la pregunta, ¿Cómo puede el dibujo existir en el espacio? Así los puntos trazados se convirtieron en la torsión del hilo de algodón que en una suerte de “puntillismo” planificado dando cuerpo al plano hiperbólico figura que de manera poética y literal hace que el dibujo exista en el espacio que habitamos.

Así es que esta pieza, surge como resultado de todas las anteriores, en “Recorrido: bordado en piel” la dibujante y la que recorre el espacio de mi cuerpo es otra, la artista y tatuadora Regina, a quien se le planteó la propuesta de desarrollar un tatuaje que recorriera todo mi cuerpo, utilizando elementos del dibujo para ir describiendo el territorio que se iba recorriendo, los desniveles, las curvas, o los terrenos planos.

Recurrí al texto de Rebecca Solnit para explicarle a Regina, la idea de lo que me interesaba representar;

“Sendero, en tibetano: shul, es una marca que permanece después de que pasa aquello que la hizo; una huella, por ejemplo. En otros contextos, shul se emplea para describir la cavidad rugosa que queda donde solía haber una casa, el canal erosionado en la roca por la que ha pasado la crecida de un río, la mella en la hierba donde se durmió un animal la noche pasada. Todas esas cosas son shul: la impresión de algo que estuvo ahí.”¹³⁷

Era importante para mí que alguien más ejecutara el recorrido porque sentí que al yo misma desarrollar el diseño habría un sesgo, una cierta preferencia por los recorridos, los trazos, las partes del cuerpo que hubiera resaltado o evitado, como lo he planteado en las otras piezas intentaba desprenderme de pensar al cuerpo y una parte del recorrer un espacio implica ir tomando decisiones en el camino, ir planeando el siguiente movimiento, y parte de este ejercicio de ser dibujo era permitirle a los trazos existir en mí, aquí el dibujo era lo principal, el dibujo que se traza en un cuerpo, que recorre un territorio, que se tuerce y se deforma dependiendo la posición que el cuerpo tome, por lo que estas decisiones debían ser tomadas y pensadas por el otro.¹³⁸

¿Pero por qué tatuaje? El tatuaje es una línea que se “dibuja” en la piel sería la respuesta más obvia, sin embargo, la mecánica del tatuaje en el cuerpo me resulta interesante lo que nosotros vemos del tatuaje son las partículas de tinta que se han

¹³⁷ Solnit, 20.

¹³⁸ Existe un video del proceso del tatuaje, si el lector quisiera visitarlo.

https://www.instagram.com/p/Cmj3tPuO-zx/?utm_source=ig_web_button_share_sheet

puesto en la dermis, que es la capa de piel que se encuentra por debajo de la epidermis, así cuando las partículas de tinta son inyectadas en la piel el sistema inmune las detecta como algo externo y actúa para atacar ese cuerpo extraño que ahora se encuentra en nuestro cuerpo mandando macrófagos y fibroblastos a la zona que ha sido tatuada. Los macrófagos son glóbulos blancos que rodean microorganismos y los destruyen, los fibroblastos generan tejido nuevo en las zonas en las que este ha sido dañado, sin embargo, las partículas de tinta son demasiado grandes y los macrófagos que intentan deshacerlas mueren por lo que el sistema inmune sigue mandando glóbulos blancos a esa zona por el resto de nuestras vidas, lo que nosotros vemos en el tatuaje podría describirse como un cementerio de macrófagos.¹³⁹ Así la huella del recorrido es a nivel biológico, el “shul” que ha dejado ese tatuaje está vivo, el trazo se ha tejido en las células del cuerpo.

Pero si el dibujo se encuentra vivo desde lo micro, y podemos observar su envejecimiento en lo macro, así como su constante interacción con el espacio en el que se encuentra. En este caso, el dibujo se va dibujando en la mente del observador por la convivencia, quizá el espectador nunca verá la pieza completa, es un dibujo que pertenece a la superficie que habita, que dependiendo del clima o las condiciones se encontrará descubierto o cubierto, en invierno por ejemplo el dibujo no existe y la superficie se percibe como un sujeto más y en verano el dibujo se percibirá en su totalidad, al mismo tiempo el dibujo cambiará y se transformará tanto como lo haga el sujeto/superficie en el que se encuentra, así la vejez hará que los trazos se cuelguen e interactúen entre ellos de otra forma, esto incluso sucede por la superposición de los miembros en los que se encuentran los trazos, por la contorción del cuerpo, tal como el plano hiperbólico escapa de las dos dimensiones por la contorsión del mismo plano.

Así con este ejercicio, una vez más mi cuerpo se convirtió en territorio para que alguien más lo habitara momentáneamente. El recorrido lo haría la tatuadora, pero yo seré habitada por el shul, el resto de mi vida, aquí el shul se borda con tinta entre un tejido celular, aquí el paso del tiempo se observa con el cambio de coloración de la tinta, aquí el dibujo existe en el espacio, se mueve conmigo, envejece conmigo y habita diferentes espacios mientras yo me encuentre en ellos, aquí soy dibujo que se traza, se borra y se redibuja dependiendo de la posición de mi cuerpo, aquí la experiencia de ser lienzo me llevó a reconocer las partes de mi cuerpo que resultaron más sensibles al paso de la aguja por él.

El dibujo me habita, yo soy el territorio que es recorrido perpetuamente, transitando dibujos y dibujando espacios.

139 Leonora Millán y Alejandra Ortiz Medrano, creadoras y presentadoras. ¿Por qué te tatuatis? “Máandarax: ciencia en tu vida diaria”, podcast audio, 14 de mayo del 2020, https://open.spotify.com/episode/6jtwTkACEkylSxFpt9kx8?si=a-KiwbdeJRXS5yfnUvZ2Gig&utm_source=copy-link&utm_medium=copy-link&nd=1&_branch_match_id=1252788464596291797&_branch_referrer=H4sIAAAAAAAsokSkottLXLy7l8lMq9TLycZL1k8y9Cr09cr0y3dJAgASAshiAAAA%3D%3D

Reflexión General

La conclusión más contundente de la presente investigación fueron las piezas que se desarrollaron en tres partes, y que se hicieron como medio de exploración de los conceptos planteados en los tres capítulos, esta es la razón de que se haya decidido dar espacio al capítulo anterior.

Quizá esta tesis pudo haberse enfocado más en los procesos técnicos, intelectuales y plásticos de las piezas que se han nombrado en el último capítulo, pero fue fundamental para mí comprender los puntos que se han planteado en cada uno de los capítulos de la presente ya que fueron los mismos los que me llevaron a una mejor comprensión de los elementos que conforman mis piezas y de las diferentes exploraciones que de ellas se derivaron, llevándome así a explorarme a mí misma con el dibujo como motivo de la exploración. En este caso me encuentro constantemente cuestionándome por qué hago lo que hago, o si quizá solo lo hago sin razón aparente; sin embargo, la presente investigación centra su atención en el análisis del sí mismo.

Una de las problemáticas que se encontraron es que en este ejercicio me resultaba complejo dejar de lado los elementos que intervinieron de manera aparentemente indirecta en la producción de las piezas; emociones, vivencias cotidianas, recuerdos personales, etc. Esto considero que es una consecuencia lógica de que el génesis del desarrollo de las piezas soy yo misma, por lo que, lo que experimento se entretije con el proceso creativo y por ende con las piezas, se plantea como una problemática porque puede que el lector encuentre el texto poco objetivo, y probablemente lo es ya que resultó complejo intentar separarme y plantearme como una tercera persona es decir como interlocutor de la presente.

Otra de las problemáticas que se distinguieron en el proceso de investigación fue la de, plantear el dibujo como una actividad que se relaciona más con la espacialidad que con la bidimensión, ya que ello implicó cambiar los fundamentos bajo los que se plantea dicho ejercicio e ir construyendo la forma en la que ejecuto dicho dibujo o espacio dibujado. Como fue el caso de la exploración de la geometría hiperbólica, por medio del tejido, no pudiendo en este momento comprobar si dicho ejercicio es percibido y nombrado como un dibujo o como una escultura; ya que tal como se plantea en los capítulos “El recorrido, el dibujo y la percepción” y en “Transitando dibujos y dibujando espacios”, esta forma de percibir al dibujo sucede como resultado de la manera en la que nos percibimos mientras dibujamos. Para finalmente concluir que la percepción del dibujo como un ejercicio de la espacialidad tiene más que ver con su ejecución que con su resultado.

Planteando la posibilidad de en un futuro cercano ir a buscar las herramientas necesarias para explorar a profundidad dicho planteamiento, por medio de la neurociencia y basando dicho estudio en datos más sólidos.

Uno de los aciertos de la presente fue la posibilidad de explorarme a mí misma mientras se ejecutaba la investigación ya que fue solamente mirando hacia adentro que pude encontrar el hilo conductor de las motivaciones de mis exploraciones

plásticas y personalmente responder a la pregunta, ¿Para qué es necesario producir arte? La respuesta siendo; para permitirme existir respondiendo a mi curiosidad, por un material, un planteamiento, un sentir. Porque al hacer, he ido transformando la manera en la que habito mi ser, al arte y mi propio proceso, porque hacer me implicó conectar con el pensar de autores que ya habían explorado los caminos que ahora anduve, y por medio de la otredad me encontré a mi misma y pude finalmente comprender mi andar y mi sentir en un mundo lleno de arte, de imágenes y de estímulos.

La tesis que usted acaba de leer es mi declaración de artista, los elementos que se mencionan en ella son aquellos que me han sido fundamentales en el proceso creativo. Creo que es importante señalar que si bien las piezas me han servido para aclarar, experimentar, entender y desarrollar mi punto de vista no me atrevería a decir si fueron o no exitosas debido a que su función ha sido cumplida para mi pero las mismas se encuentran en constante transformación porque YO misma me encuentro en esa transformación y cambio. Para mi han cumplido su función lo que generen en el otro depende solamente hasta cierto punto de mi, esas piezas ya no me pertenecen.

Referencias bibliográficas

- Angulo, Annuska y Miriam Mabel. El mensaje está en el tejido. SCRIBID: Ciudad de México: Futura Textos, 2016.
<https://es.scribd.com/book/375293519>
- Augé, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- Bagginy, Julian. *Cómo piensa el mundo. Una historia global de la filosofía*. Ciudad de México: Paidós, 2020.
- Barry, Lynda. *Syllabus: Notes from an Accidental Professor*. USA: Drawn & Quarterly, 2014.
- *What it is: The Formless Thing Which Gives Things Form*. Nueva York: Drawn and Quarterly, 2019.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- Beuys, Joseph y Volker Harlan. *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. SCRIBID: Clairview Books, 2012.
<https://www.scribd.com/book/398670849>
- Bourgeois, Louise. *La destrucción del padre/reconstrucción del padre*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- Cabezas, Lino, Fernando Castro Flores, Xavier Franquesa, Dora García, Juan José Gómez Molina, Jordi Isern I Torras, José Jiménez, y otros "Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo." SCRIBID: Ediciones Cátedra. 2002.
<https://www.scribd.com/book/315720561>
- Capra, Fritjof. *El TAO de la Física: una exploración de los paralelismos entre la física moderna y el misticismo oriental*. España: Editorial Sirio, 2019.
- Careri, Francesco. *Walkscapes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Centro Cultural la Moneda. *Entrevista con Ernesto Neto*. Video de YouTube, 7:26. Publicado el 20 de enero de 2021.
<https://youtu.be/wlV7FfpX6rk>
- Chatwin, Bruce. *Los trazos de la canción*. Barcelona: Ediciones Península, 2015.
- Cheng, Francois. *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2016.
- Clase de Arte Contemporáneo. *Todo hombre es un artista. Documental en español*. Video de YouTube, 56:17. Publicado el 28 de marzo de 2018. <https://youtu.be/7DP6m2QgrPc>
- Descartes, René. *El discurso del método*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2015.
- Díaz, Alejandra y Fabián Giménez. *Ficciones del cuerpo*. México: La Cifra Editorial, 2015.
- Dierssen Sotos, Mara. *El cerebro del artista: La creatividad vista desde la neurociencia*. SCRIBID: Shackleton books, 2019.
<https://es.scribd.com/book/427033780>
- Dijkstra, Nadine. *The fine line between reality and imaginary*. NAUTILUS: Scribd, 2021.
<https://www.scribd.com/article/517847208>
- Duarte, Claudio. "Sociedades Adultocéntricas: Sobre sus orígenes y reproducción." Última Década, nº 36, 2012. 99-125. Redalyc,
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19523136005>
- Edwards, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Ediciones Urano, 2000.
- Eliasson, Olafur. *Olafur Eliasson and Kumi Naido – On art and activism*. olafureliasson.net. Publicado el 17 de noviembre del 2021,
<https://vimeo.com/642793738>
- *Leer es respirar, es devenir*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Feldenkrais, Moshe. *La dificultad de ver lo obvio*. México: Paidós, 1996.
- Figueroba, Alex. *Los homúnculos sensorial y motor de Penfield: ¿qué son?* Psicología y Mente. Consultado el 9 de noviembre del 2020.
<https://psicologiymente.com/neurociencias/homunculos-penfield>
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Franck, Frederick. *The Zen of seeing*. Nueva York: Random House Ink, 1973.
- Garrido, Marcela. *Neurociencias y educación: Guía práctica para padres y docentes*. SCRIBID: Mago Editores, 2016.
<https://es.scribd.com/book/442767537>
- Goleman, Daniel. *La inteligencia emocional*. México: Ediciones B México, 2000.

- González, Pérez Damián. "Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca." *Desacatos* nº 54, 2017.
<https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1745>
- Guenther, Katja. "'It's All Done with Mirrors': V.S. Ramachandran and the Material Culture of Phantom Limb Research". National Library of Medicine National Institutes of Health (NCBI). Consultado el 30 de Septiembre del 2021.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/?term=Ramachandran+its+all+done+with+mirrors>
- INKTalks. *Lynda Barry: The Answer is in the Picture*. Video de YouTube, 14:19. Publicado el 19 de abril de 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=hmT4wLWksOw>
- Jodorowski, Alejandro. *Psicomagia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.
- KunstSpectrum. *Richard Serra – Talk with Charlie Rose (2001)*. Video de YouTube, 53:33. Publicado el 20 de mayo de 2011.
<https://youtu.be/KEvkiGKd6uE>
- Mastache, Alba Guadalupe. *El tejido en el México Antiguo*. México: Arqueología Mexicana, 2005.
<https://catedraleonardi.com.ar/v2/wp-content/uploads/2020/04/7.-Alba-Mastache.-Tejido-Mejico-Antiguo.pdf>
- Maturana, Humberto y Ximena Dávila. *El árbol del buen vivir*. Argentina: MVP Editores, 2017.
- Millán, Leonora y Alejandra Ortíz Medrano. Creadoras y presentadoras. *Mundo Zurdo*. "Mándarax: ciencia en tu vida diaria." Ciudad de México, 26 de Septiembre de 2018. Podcast de audio episodio 138. 1h04m31s.
<https://open.spotify.com/episode/OSfYzhB91WXLIGjNMmeBFR?si=-pAAx6kjRvi7GFFFA6UD5g>
- y Alejandra Ortiz Medrano. Creadoras y presentadoras. *¿Por qué te tatuatis?* "Mándarax: ciencia en tu vida diaria." Ciudad de México, 14 de mayo del 2020. Podcast de audio episodio 173. 58m06s.
<https://spotify.link/b1JqMJiNoDb>
- Millet, Eva. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/magazine/buena-vida/20201117/33792/olafur-eliasson-altavoz-ninos.html>
- Morris, Desmond. *El mono desnudo*. México: De bolsillo, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- New, Jennifer. *Drawing from Life: The Journal as Art*. China: Princeton Architectural Press, 2005. Nomada Studio. Gris.
 Nomada Studio. 2018. Nintendo Switch.
- Pallaasmaa, Juhani. *Habitar. España*: Gustavo Gili, 2019.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. España: Ediciones de intervención cultural, 1974.
 Ramachandran, V.S. *Los laberintos del cerebro*. Barcelona: La liebre de marzo, 2011.
- Smith, Keri. *Cómo ser un explorador del mundo: Museo de arte vida portátil*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Solnit, Rebeca. *Una guía sobre el arte de perderse*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2020.
- Someguy. *The 1000 Journals Project*. San Francisco: Chronicle Books, 2007.
- Stephen, David. Productor Ejecutivo. *Cuerpo humano: un mundo entrañable*. Temporada 1. Episodio 1. "Reacción." Emitido el 4 de junio del 2021. Netflix.
<https://www.netflix.com/mx/title/81139212?s=i&trkid=13747225&viang=es&clip=81456286>
- Stolerdijk, Peter. *Esferas I*. SCRIBD: Siruela, 2014.
<https://es.scribd.com/book/282685151>
- TED. *David Eagleman: ¿Podemos crear nuevos sentidos para los humanos?* Video de YouTube, 20:38. Publicado el 18 de marzo de 2005.
<https://youtu.be/4c1lqFXHvql>
- TEDx Talks. *Enseñar y aprender de los pies a la cabeza. Hernán Aldana, TEDxPuraVidaEd*. Video de YouTube. 22:56. Publicado el 25 de junio de 2019.
<https://youtu.be/hCnkIMK4Fvc?si=HnWpambObAW9D7KW>
- Ter. *5 diagramas que cambiaron el mundo*. Video de YouTube. 21:10. Publicado el 29 de noviembre de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=bFRyGrZuUs&t=1019s>
- T. Hall, Edward. *La dimensión oculta*. México: Grupo Editorial Siglo XXI, 2011.
- Tiurina, Marija (@marijatiurina). Perfil de Instagram. Consultado el 18 de noviembre del 2022.
<https://instagram.com/marijatiurina?igshid=NzZhOTFlYzFmZQ==>

- Thorsson, Edred. *Futhark. La magia de las runas*. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2019.
- Torrón, Marta. *Conferencia: Del cuerpo borrado al cuerpo redibujado*. Marta Torrón Fisiosexología. Consultado el 9 de noviembre del 2020. [Archivo de Video]. <https://martatorron.com/zona-vip/>
- Turner, Lidia y Balbina Pita. *Pedagogía de la ternura*. Cuba: Editorial Pueblo y Educación, 2002.
- Turri, Eugenio. *Gli uomini delle tende*. Milán: Comunitá, 1983.
- U-M Stamps School of Art & Design. *Lynda Barry: Accessing the Imaginary*. Video de YouTube, 57:26. Publicado el 7 de octubre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=x5QsOg-7B6w&t=1s>
- Universidad de Salamanca. *Diccionario médico biológico, histórico y etimológico*. Dicciomed. Último acceso, 11 de noviembre de 2021. <https://dicciomed.usal.es/palabra/tejido>
- Vilchis, Luz del Carmen. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*. Barcelona: Punto Omega, 1987.
- Wikipedia: La enciclopedia libre. Banda de Möbius. Consultado el 9 de febrero del 2023. https://es.wikipedia.org/wiki/Banda_de_Möbius