



ANA MAYORAL MARÍN



SALA DE ESPERA





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.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

“MIENTRAS CAMINO”
METÁFORA DEL OBJETO COTIDIANO;
VIDAS E HISTORIAS A TRAVÉS DEL ARTE DE PROCESO
(APUNTES DE VIAJE)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
L.A.V. ANA MAYORAL MARÍN

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS

MÉXICO. D.F. AGOSTO 2012



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

1 EL ARTISTA COMO VIAJERO 11
EL VIAJE, LA EXPERIENCIA DE LO COTIDIANO 16
LA EXPERIENCIA DE VIAJAR Y LA MEMORIA 21

2 DE BOLSAS, MOCHILAS Y MALETAS 31

3 LA CONVENCION de los NO LUGARES 53

4 EL PROCESO CREATIVO en los NO LUGARES 61

5 Creación de espacios inexistentes, estrategias de intervención del ESPACIO PÚBLICO 73

PROCESO CREATIVO
6 EN MI OBRA 93

CONCLUSIONES 101



INTRODUCCIÓN



La presente investigación responde a la necesidad de realizar de manera análoga, una comparación entre el artista visual, su proceso creativo y las herramientas y materiales que utiliza, con el viajero, sus experiencias de viaje durante sus recorridos y su equipaje como contenedor de todo lo recolectado durante sus viajes.

El recorrido es un acto necesario. Los recorridos no tienen que ser necesariamente espaciales ni temporales. Una reflexión retrospectiva puede volverse un viaje de descubrimiento, tanto como la centésima ocasión que recorres el camino a tu trabajo. La diferencia es la conciencia con la que se realiza el recorrido. ¿Se puede uno perder en un lugar que ya conoce? Si, si uno es hábil para conservar la capacidad de asombro y ver todo con ojos nuevos. Como actividad automática, durante los recorridos recolectamos lo que queremos conservar y nos pueda traer recuerdos y memorias de personas y vivencias.

Pareciera que cada casa mexicana es un museo. Todas están llenas de fotos, adornos y objetos aparentemente caducos, sin embargo entre todos narran una memoria que el dueño de la casa necesita para vivir. Susan Sontag dice que la memoria es una materia plástica que se reconstruye cada vez que regresamos a ella, de acuerdo a nuestras necesidades del momento. La lógica propia de la recolección diría que mientras más objetos tengas, menos huecos quedarían en tu narrativa existencial, pero a mí me parece que la cantidad de objetos refleja los huecos que tiene el recolector, más que sus cimientos. En el caso del viajero es su maleta la que contiene todo ese cúmulo de objetos, imágenes, momentos, rostros, voces, paisajes, secretos, pero también cuenta la forma de la maleta. Todas las personas somos también maletas y en nosotros vamos guardando lo que recolectamos en nuestro viaje personal. Cada encuentro entre personas se vuelve una convención de maletas en la que intercambiamos nuestros contenidos y modificamos nuestras propias características como contenedores.

Por la misma naturaleza de nuestro oficio los artistas nos vemos obligados a realizar constantes altos en el camino y depurar nuestros contenidos y a partir de ese proceso inicia la construcción de una obra. Para ello hay varias estrategias. Aparentemente el artista ya está construido y solamente escoge una estrategia para construir sus obras; pero en realidad, el tipo de estrategia que escoge lo va construyendo a él como artista. A partir de esto encontramos formas específicas de ser artista. Si bien el impulso artístico es estrictamente interno y personal, el momento de su materialización convierte la creación artística en un acto social. No es lo mismo bocetar en privado, usar tu poder económico personal para adquirir los materiales, armar la pieza en tu taller y exponer las piezas en una galería con opción a venta, que salir a buscar los materiales a la calle negociar con personas para obtenerlos e integrar una obra para una maestría en una universidad pública. En este caso la obra es conformada también por todas las negociaciones que debiste realizar para convertir la pieza en realidad.

El artista por definición es un intermediario, nada de lo que recolecta y regresa al mundo de la misma forma. Y es hasta que esta nueva forma entra en contacto con el mundo social que la generó que la obra se completa. Esto le da un nuevo significado a la palabra intermediario: ya no es el elemento que le otorga un aura artística al objeto sino que el artista desaparece como autor volviéndose una suerte de elemento facilitador para que la obra exista por sí misma, como pudo haber ocurrido simplemente por azar.

Los ensayos que a continuación presento son la recopilación de análisis y reflexiones que derivan de las experiencias obtenidas antes, durante y después de las distintas etapas de producción, como persona, productora, docente e investigadora. Cada uno de ellos recupera a manera de cuento, anécdota, crónica y descripción los momentos de producción, resaltando las estrategias y tácticas propias de mi proceso creativo.



1

El artista como viajero

...el viaje más corto
que he realizado
es mi propia vida, donde
se construye una delgada línea
de sueños e ilusiones
tratando de ser un viajante
sobreviviente de todas las adversidades
dotándome
de recuerdos inmensos
oigo los gritos del recuerdo
diciéndome
estas vivo este es tu único viaje...

Anónimo

La aventura del



arte

El artista es un recolector, reciclador y posproductor de imágenes, materiales, ideas, sucesos, técnicas, procesos, acontecimientos, etc., procesualmente el artista es un viajero.

De manera natural el hombre, para realizar parte de sus actividades cotidianas, tiende a desplazarse, a situarse en un punto y cambiar de dirección, pero ha sido alcanzado por el acto meramente mecánico que difícilmente tiene



conciencia de ese desplazamiento y pocas veces le otorga un poco de sentido al acto mismo de recorrer caminos y desmenuzar, analizar y digerir su entorno como consumidor de significados, signos y símbolos.

Un antropófago es aquel que tiene el hábito o la costumbre de comer carne humana; Baitello Junior hace una interpretación y es claro al indicar que lo importante para los antropófagos son las imágenes que perciben, que captan, o que el grupo que conforma la tribu -como receptores interpretantes- aprecia de un cuerpo que se expone en un momento determinado, en el que, como admiradores del mismo, quisieran tenerlo consigo o ser como él: las imágenes son algo que el cuerpo proyecta. Bajo esta posición, lo sustancial para la antropofagia son las imágenes que el cuerpo produce.¹

El hombre busca regenerarse, no del hombre mismo, pero sí de lo que produce, lo que el hombre consume irremediamente ha sido producido por otro hombre.

Aunado a que este hombre tiene la necesidad de situarse en un espacio de confort es que comienza con la búsqueda de este espacio y hasta este momento es cuando le otorga un valor a todo aquello que recorre su mirada y penetra a través de sus sentidos. Con lo anterior retornamos a la estructura primitiva del viaje como una búsqueda del conocimiento. Existe un valor simbólico que la tradición le atribuye al viaje como “el recorrido que se realiza en busca de la verdad, de la paz, del centro, del equilibrio”² relacionándolo así, con el fenómeno migratorio.

1 ANDRADE, Oswald de (mayo de 1928): “Manifiesto antropófago”, Revista de Antropofagia, 1, Sao Paulo, pp. 3 y 7.

2 Dante Carignano, « Migraciones: el viaje como modelo figurativo en el arte contemporáneo de América Latina », Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM, 6 | 2003, [En línea], Puesto en línea el 21/ marzo/ 2006. URL : <http://alhim.revues.org/index770.html>. Consultado el 07/ octubre/ 2009.

EL VIAJE, LA EXPERIENCIA DE LO COTIDIANO



Antes bien, analicemos uno de los tantos enfoques del viaje. El acto de viajar, en cualquiera de sus fases, (salida, itinerario o llegada) condensa un aspecto fuerte de la experiencia migratoria con cada una de sus etapas: la pérdida (momento crucial en el que se toma la decisión de procurar un cambio), la búsqueda-itinerario, trazado o errante (que corresponde a la necesidad de encontrar un espacio de confort, teniendo en mente y claro qué es lo que se desea encontrar o dejando elegir a la suerte o al destino), el encuentro (interpretándolo como la estación temporal hasta que se decida repetir el evento). Por lo que el viaje físico, geográfico con sus distintos momentos es correlativo al viaje de la vida y los estados del ser.³

Primero, muchas pueden ser las necesidades que obliguen a un cambio, pero qué es lo que detona la toma de decisión para planear la salida y aceptar el desapego a la propiedad, al sentido de posesión tomando el riesgo sin saber qué es lo que se podrá recuperar. No siempre serán los mismos motivos; lo que es verdad es que se es consciente de lo que está por suceder: una travesía que desemboque en el cambio, en la mutación ante un desconocido destino.

¿Los riesgos? Impensables igualmente, ni siquiera considerados; la expectativa ante la idea de descubrir un lugar, una persona, un sueño, una realidad, es constante que no da parte ni tiempo para pensar en las dificultades que se puedan hacer presentes.

**¿Qué llevar para el viaje?
Y uno siempre responde:
-sólo lo necesario. Y ¿qué es lo necesario?**

³ *Ibidem*

de la rutina

escapARTE



Si pensamos que en el presente y durante la travesía, la maleta es un proyecto de habitación portable porque contiene todo lo que hace no sentirse desnudo, habitando en movimiento, un área de confort. Se convierte en lo más importante, entonces no llevamos lo que es necesario sino lo que nos hace sentir a gusto y bien, eso sin contar con lo que decidimos llevar con nosotros de lo que encontramos en el camino. Y es lo que al final de cuentas nos otorga seguridad, estabilidad y confianza, porque la maleta es la extensión del viajante.

Metafóricamente si pensamos en la maleta de la vida es, que cuando tu vida empieza, tienes apenas una maleta pequeña en la mano, a medida que los años van pasando, el equipaje va aumentando, porque existen muchas cosas que recoger en el camino y porque piensas que son importantes a reserva de que puedes vaciar la maleta, pero eso no significa que retrocedas en el tiempo.

En un determinado punto del camino comienza a ser insoportable cargar tantas cosas. Pesan demasiado. Entonces puedes escoger, permanecer sentada a la vera del camino, esperando que alguien te ayude, lo que es difícil... porque aquel que te has encontrado carga su propio equipaje.

Puedes pasar la vida entera esperando... o puedes disminuir el peso, eliminando lo que no te sirva. Pero... ¿qué tirar? Empiezas tirando todo para afuera y viendo lo que tienes dentro... y te das cuenta de que lo que cargas no son objetos, lo que cargas son tus deseos, tus anhelos, tus esperanzas, porque aquello que encuentres sea menos que lo que por ahora tienes.

En este momento, el desánimo casi te empuja hacia adentro de la maleta, pero tú empujas hacia afuera: toda la fuerza y aparece una sonrisa que estaba sofocada en el fondo de tu equipaje... sacas otra sonrisa y otra más y entonces sale la Felicidad. Colocas las manos dentro de tu maleta y sacas la tristeza... ahora tienes que dejar la paciencia dentro de la maleta pues vas a necesitar bastante.

Procura entonces dejar también, fuerza, esperanza, coraje, entusiasmo, equilibrio, responsabilidad, tolerancia, buen humor. Tira la preocupación también o

déjala de lado. Después, piensa qué hacer con ella, bien, tu equipaje está listo para ser usado; mas piensa bien lo que vas a colocar dentro. Ahora es para tí y no te olvides de hacer esto muchas veces, pues el camino es muy... muy largo.

¿Momento en el que se torna el hombre como viajero? Tampoco es premeditado. El viajero es un personaje soñador de grandes ilusiones que promete acumular recuerdos que se vuelven registros de la memoria que se interactúan con el medio para forjar un proceso de intervención de la vida, estos personajes mesuradamente se convierten en captadores de instantes, recolectores de momentos y ejecutores de imágenes que reflejan cada circunstancia vivida, proyectadas en significados y percepciones, mismas que fieles a una fotografía provocan a su vez una catarsis.⁴

Como cualquier viajante, experimenta el ser simple e inadecuado buscando pertenecer a algo, llegando a postrar fidelidad a sus costumbres adaptándose a otro medio.

Cuando el viajante llega a un lugar desconocido su humildad lo postra frente a imágenes religiosas buscando respuesta a todos sus conflictos conjuntando las dos imágenes, pidiendo clemencia para apoyarse en esta su etapa de comerciar, buscando sobrevivir a este día provocando en sí la confianza y la fortaleza.

⁴ Gorski D.P., Pensamiento y lenguaje, TRATADOS Y MANUALES GRIJALBO, 1991

LA EXPERIENCIA DE VIAJAR Y LA MEMORIA



CON HISTORIA Y REMINISCENCIAS
REDESCUBIERTAS.

*Las mejores mentiras
son la verdad*



Así es como llega el viajante tras su larga estadía, llevándose recuerdos de todos los lugares y viendo en el trayecto de su camino habitaciones temporales, efímeras las cuales toma como referencia de peligro o simplemente contemplación con la angustia de saber que aún no ha cerrado el ciclo ya que los caminos son largos, difíciles y peligrosos, pero con la esperanza de llegar a casa y terminar la travesía.

Al hacer un recorrido de mi vida me doy cuenta que es a través de lugares e imágenes, las cuales emanan del inconsciente de la mente, son recuerdos en donde encontramos algunos momentos memorables o que recordamos con más frecuencia, ya sean buenos o malos. A través de mi vida me he llevado experiencias agradables y desagradables, las cuales se encuentran grabadas en mi memoria, imágenes fieles como fotografías, esos recuerdos nos hacen vivir del pasado sin que se pierdan; esa impresión por el cual nuestro inconsciente graba en nuestra mente, es la que ayuda a vivir nuestro presente.

Los recuerdos son utilizados en combinaciones mentales que posibilitan al hombre simular los acontecimientos futuros y adquirir, por lo tanto, una indispensable prudencia. La memoria es la capacidad de recordar pensamientos que inicialmente se originaron con la llegada de señales sensoriales a largo o corto plazo; los psicólogos distinguen cuatro tipos de recuerdo: reintegración, reproducción, reconocimiento y reaprendizaje. La reintegración supone la reconstrucción de sucesos o hechos sobre la base de estímulos parciales, que sirven como recordatorios. La reproducción es la recuperación activa y sin ayuda de algún elemento de la experiencia pasada. El reconocimiento se refiere a la capacidad de identificar estímulos previamente conocidos. Por último, el reaprendizaje muestra los efectos de la memoria: la materia conocida es más fácil de memorizar una segunda vez.⁵

⁵ López J. Manuel, *Semiótica de la comunicación gráfica*, ed. EDIMBA

Sabemos que algunos recuerdos duran años y estos resultan gracias a una señal que entra en el cerebro, facilitan la sinapsis utilizada para la idea correspondiente y esto hace que sea más fácil recordar. Se sabe que el hipocampo que se encuentra en los lados del tallo cerebral, es un lugar donde se almacenan la mayoría o quizás todos los recuerdos, los pensamientos de dolor o placer logran estimular el hipocampo mandando señales oscilantes a la corteza que originará el almacenamiento permanente en la memoria.

Un recuerdo falso es un recuerdo de un evento que no ocurrió o una distorsión de uno que sí, esto es que la memoria sólo es fiable hasta cierto punto, bien sea por no recordar cosas que se saben, o por recordarlas incorrectamente.

Hay una controversia importante con respecto a los recuerdos falsos. Nuestro sentido de identidad, de quiénes somos y qué hemos hecho, está vinculado con nuestros recuerdos y puede ser inquietante que eso sea cuestionado, dado que los recuerdos falsos pueden parecer tan vívidos y reales como cualquier recuerdo verdadero, se debe ir más allá para entender las formas comunes como aparecen.

El origen del *Falso Recuerdo* es controvertido. Estudios realizados por Elizabeth Loftus y otros investigadores demuestran que técnicas como la hipnosis, rebirthing y la terapia de recuperación de la memoria entre otras, puede inducir la formación de recuerdos falsos.⁶

Estas técnicas pueden llevar a hacer creer a un individuo que fantasías y hechos que nunca ocurrieron son reales. Las investigaciones sugieren que algunos recuerdos falsos se forman a través del ensayo o repeticiones de un evento que fue confirmado como fantástico. Después de pensar repetidamente y visualizar un evento, una persona puede comenzar a “recordar” éste como si

⁶ Jesús Pastor/José R. Alcalá, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, Ed. Diputación Provincial de Pontevedra, 1997



"ME ENCUENTRO EN UN MOMENTO DE REDESCUBRIMIENTO CONSTANTE"

hubiera pasado en la realidad. Después de una entrevista, tal persona podría asegurar haber recordado el evento cuando en realidad eran sólo “visualizaciones previas” que le parecían familiares. El ensayo es el mecanismo más fuerte para hacer de la memoria a corto plazo una memoria a largo plazo. Naturalmente, el ensayo de información incorrecta lleva a la formación de memoria de largo plazo incorrecta. Esto se aplica a ambas memorias: la real y la implantada.⁷

Se denominan memorias sensoriales a una serie de almacenes de información provenientes de los distintos sentidos que prolongan la duración de la estimulación. Esto facilita, generalmente, su procesamiento en la Memoria Operativa.

Los almacenes más estudiados han sido los de los sentidos de la vista y el oído. El almacén icónico se encarga de recibir la percepción visual. Se considera un depósito de líquido de gran capacidad en el cual la información almacenada es una representación isomórfica de la realidad de carácter puramente físico (aún no se ha reconocido el objeto). Los elementos que finalmente se transferirán a la memoria operativa serán aquellos a los que el usuario preste atención. La memoria sensorial visual es comúnmente refe-

⁷ *Op. Cit.*, Gorski D.P. p. 34, *Pensamiento y lenguaje*, TRATADOS Y MANUALES GRIJALBO, 1991

Es tiempo de...



*Las ideas
nuestras*

rida como memoria icónica. La memoria sensorial auditiva es conocida como memoria ecoica.⁸

El almacén ecoico, por su parte, mantiene almacenados los estímulos auditivos hasta que el receptor haya recibido la suficiente información para poder procesarla definitivamente en la memoria operativa.

Creo que la eficacia de las experiencias pasadas, para determinar y construir la esencia de los datos perceptivos y cognoscitivos válidos, como base de nuestra total actividad presente y futura, y la persistencia de tal bagaje de experiencia, sirven para determinar en todas las situaciones, la coexistencia de una premisa construida lentamente a través de cada una de las etapas de nuestra vida pasada y de la última y más reciente experiencia presente.

Las funciones generales de este sistema de memoria abarcan la retención de información, el apoyo en el aprendizaje de nuevo conocimiento, la comprensión del ambiente en un momento dado, la formulación de metas inmediatas y la resolución de problemas. Debido a las limitaciones de capacidad, cuando una persona realice una determinada función, las demás no se podrán llevar a cabo en ese momento.

Es así como podemos interpretar por medio de la imagen ciertos recuerdos; a veces es común decir que al ver algo visualmente nos preguntamos, eso se parece a..., y es cierto, la mente a través de la imagen logra obtener un recuerdo el cual al comentarlo a los demás, se podría fantasear la historia para demostrar más interés a nuestro recuerdo. Entonces así llegaríamos a lo ya mencionado de los falsos recuerdos ya que ocurrió pero la recordamos incorrectamente, entonces para que suscite un recuerdo fiel necesitaremos for-

⁸ Enciclopedia de Psicología, e. OCEANO, tomo 5, pág 153.

zosamente de un ambiente igual al impacto visual o sea el momento exacto de cómo ocurrió el recuerdo.

Al tratar la imagen, como obra plástica, es de la misma forma, sensorial icónica, ya que siempre el impacto visual producirá la misma referencia de rebuscar un recuerdo por medio de lo que se presentará provocando al espectador una experiencia de catarsis pero de su propia historia⁹; es provocador decir que la memoria es solo un medio para que el artista se emplee para lograr su liberación plástica asociando en determinados fragmentos de sinapsis para lograr un significado con la imagen, por lo tanto muchos artistas tratamos de enfocarnos a diferentes temáticas de inspiración sin saber que en un momento de la vida lo recordamos para así transportarlo a las diferentes disciplinas de las artes provocando así un encuentro con nuestro pensamiento y concepto, para después descontextualizarlo en la obra.

Los registros de la memoria son sólo la manera de justificar las diferentes temáticas de inspiración, de donde concluyo que las ideas generadas en el presente, simple y sencillamente son ideas recicladas de experiencias en el pasado.

No existen ideas nuevas, sólo recordamos y manipulamos las ya existentes; nada se genera de la nada. La idea para ser interpretada ha de tener una cierta identificación integral con su referente. Somos viajeros del espacio ocupante por ideas primeras, somos recolectores de imágenes portadoras de sentido, somos coleccionistas de experiencias enriquecedores del ser, somos recicladores de vida. Somos artistas, somos humanos...

9 Westheim Paul, Pensamiento artístico y creación, ayer y hoy, Siglo XXI Editores, 1997





2

DE BOLSAS, MOCHILAS
Y MALETAS

Bolsa de alumbramiento (Nacimos dentro de una...)



Bolsa de nacimiento como la llaman los especialistas,

"El líquido amniótico es imprescindible para el desarrollo completo del feto, y es que de primeras le mantiene flotando lo que permite un crecimiento perfecto, ya que si se apoyase en una superficie, cogería la forma de ésta. También protege al bebé de lesiones externas, por ejemplo golpes. El líquido amniótico hace que el bebé no se dé golpes fuertes con las paredes, o del sonido, hace que el sonido se transmita más lentamente. Permite también que los pulmones u otros órganos se desarrollen en perfectas ~~condiciones~~ condiciones"¹⁰.

Es la misma bolsa donde estamos contenidos por largos meses; unos menos, otros más; preparándonos para aplicar las reglas de adaptación y supervivencia en el mundo que se encuentra en preparativos para nuestra llegada. Ella, la bolsa, nos contiene y nos protege, nos calienta, nos alimenta, nos procura y nos acompaña; mientras se desarrolla cada uno de nuestros huesos, de nuestros órganos, sistemas, uñas, vellos, cejas, sonrisas, bailes y sueños, muchos sueños... Nos arrulla y nos consuela en las noches de pesadilla y llanto y a través de ella se traspasan las ondas de sonido que nos permiten escuchar las voces, los gritos y los cantos; aquellos cantos en los que mamá nos expresa lo feliz que es por saber que existimos... *¿también en el exterior será una bolsa la que nos proteja?*

10 www.3mbarazo.com/.../,

Bolsa de batalla (para sobrevivir)

Sorprende darse cuenta de lo indispensable que resulta ser el bolso que nos acompaña desde que nacemos y por los primeros años de nuestra vida, mismo que contiene todo lo que nos permitirá ser felices y estar seguros, todo lo que nos mantendrá limpios, abrigados, alimentados, consentidos, apachados, consolados, divertidos; contiene los medios que nos ponen en contacto con lo primero que descubrimos a nuestro alrededor como las caricias tibias de mamá, lo dulce de los postres, el ruido extraño de la sonaja, los colores divertidos de los pañales, el olor de las toallitas húmedas... todo está contenido ahí, olores, sabores, texturas, sonidos, colores, caricias, llantos, felicidad, tristeza, frío, calor, experiencia, conocimiento. Nuestra "pañalera" de viaje se vuelve tan indispensable que de ser olvidada muy difícilmente podríamos sobrevivir. *¿La supervivencia puede asegurarse con lo que logre ser contenido en esa ~~pañalera~~ bolsa?*

"Aunque en la antigüedad los romanos o griegos también usaban bolsas para transportar alimentos o útiles, la primera cartera escolar data de la época medieval en Italia, entre los siglos XIV y XV y recibía el nombre de escarcela." Una escarcela era una pequeña bolsa que se llevaba atada al cinto y tenía muchas formas y dibujos, como nuestras mochilas escolares de hoy, que las usamos para llevar los libros, para ir de excursión, para llevar la ropa deportiva, etc.

11 ellibrogordodepetete.wordpress.com/.../



¿o bolsa?
Mochila canguro
(el primer amigo)



En un principio mamá elige lo que portará nuestra bolsa de viaje, lo que considera que es importante para que triunfemos en un día de batalla, pero con el paso del tiempo somos nosotros los que decidimos las armaduras que portaremos o simple y sencillamente lo que nos hará felices para dotarnos de seguridad y un sentido de pertenencia que por primera vez experimentamos; el sentirnos dueños de algo. Y somos celosos de nuestra bolsita, porque en ella portamos nuestro más grande tesoro, por el que daríamos la vida, a nuestro primer amigo, cómplice, confidente y compañero; no habla, pero siempre nos escucha; no huele, pero su olor es parecido al nuestro; no canta, pero nos gustan las mismas canciones; no come, pero dentro de él escondemos nuestros dulces, no llora pero su espalda es tan suavcita para secar nuestras lágrimas; no sueña, pero siempre compartimos nuestros sueños con él; y es en una bolsa donde lo podemos llevar incondicionalmente a nuestro lado. Cuando uno crece *¿se podrá llevar a los amigos tan cerca como en una mochila?*, así podríamos tenerlos por siempre. Como las "mochilas anatómicas" de Javier Pérez.¹²

12 (Fotografía. 1994, estudioberlin.blogspot.com/2008_03_01_archive...)

~~Mochila~~ Bolsa confianza (el respeto contenido...)



La ~~bolsa~~ confianza que pueden otorgar los objetos es parte de lo que posteriormente va formando la identidad de aquel que los posee. Todo parece confuso y un guía vuelve a tomar la decisión acerca de lo que es realmente importante para llevarlo siempre con uno; portar una biblia, un manual, un instructivo etc., en la ~~mochila~~ bolsa resulta ser de lo más acertado para los que creen que la estabilidad espiritual debe procurarse según las leyes de lo divino y aquel que se percata de la presencia de una persona con convicción a partir de lo que proyecta, sabrá que el respeto deberá ser demostrado. El contenido de una bolsa en ocasiones puede encausar el sentido y las buenas o malas intenciones de las relaciones entre las personas y el trato para con el otro. ~~Es~~ **En verdad un objeto me hace más o menos vulnerable?** Y relaciono lo anterior con una frase de Maria Eichhorn. (2006) "Las cosas no son objetos estáticos, representan procesos sociales e institucionales y están sujetas a un cambio continuo, incluso en la forma de ser definidas"¹³.



13 GROSENICK., Uta.(2006). Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Colonia, Tachen, pág. 116. el viaje



~~Mochila~~ mochila exploradora (encontrarse a uno mismo...)



En la adolescencia, la rebeldía se impone y la necesidad de encontrarse con uno mismo cada vez es más fuerte y la decisión de comenzar un viaje de exploración es oportuna, pero el viaje es planeado para un largo recorrido así que lo contenido en la mochila será solamente aquello que en verdad marque la diferencia entre haberlo llevado o no. El sentirse ligero permitirá la resistencia y la capacidad de demostrarse a uno mismo la inteligencia para poder adaptarse a cualquier circunstancia; aunque se portará lo mínimo, será lo mismo que marcará la diferencia entre el triunfo o la derrota en la experiencia obtenida. Luz, agua, techo, orientación, calor, seguridad; ~~¿Qué~~ **¿Qué decisión tan difícil?** ~~¿Se~~ **¿Se puede prescindir de alguna de estas cosas y poder sobrevivir?**

Es José Luis Zárate quien expresa una experiencia similar en su "Hotel en tránsito" "Cada mes o algo así, otro lugar. Nuevas habitaciones, números diferentes en las puertas. Las camas de distinta dureza, los mecanismos de cortinas y llaves de agua, las proporciones cambiadas y los espejos en los lugares más inesperados. Yo les enseñé mi maleta café, vieja y confiable, y les digo que siempre he tenido un hogar."¹⁴ Y viene a mi mente una frase de Renée Green (2006) "He dejado muchos pedazos en muchos sitios. Lo sé. En cierto modo, la idea de hogar es variable. No está necesariamente relacionada con un lugar."¹⁵

14 Por José Luis Zárate en 1:58 PM jueves, julio 17, 2008 zarate.blogspot.com/2008_07_01_archive.html

15 VV AA. (2006). Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Ed. Grosenick Uta Tachen, pág.171

Maleta de viajes (Compartir las experiencias...)

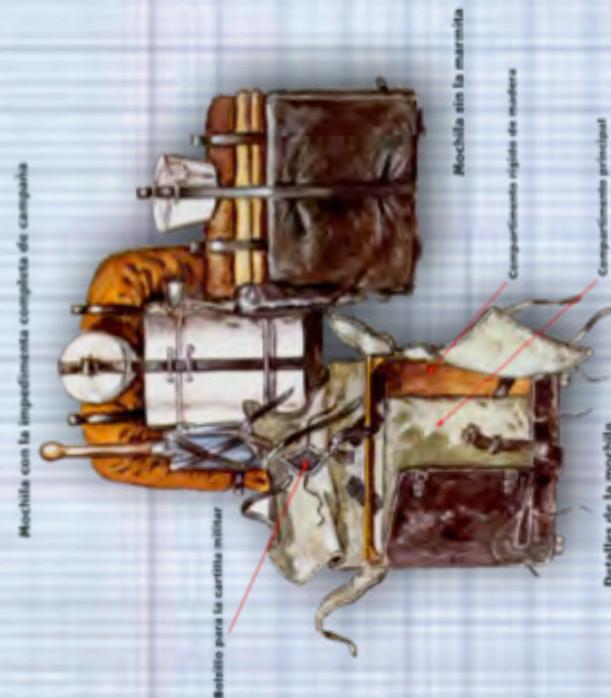


A su regreso el ya joven, con la memoria llena de ~~recuerdos~~ imágenes en movimiento abre su maleta y muestra todo lo recolectado en sus trayectos recorridos; magia, incertidumbre, vergüenza, valentía, nostalgia, dolor, angustia y melancolía y describe las sensaciones experimentadas al explorar nuevas tierras, aspirar nuevos olores, convivir con ~~nuevas~~ nuevas almas, abrazar nuevos corazones, escuchar el eco de nuevas culturas y entender que la libertad no es un regalo sino un trofeo que se gana con la magia de la honestidad y los destellos de la verdad.

Las imágenes no son objetos o momentos congelados, son sentimientos y sensaciones detenidas en el tiempo que cobran vida cuando la maleta es abierta y la palabra es emitida. La maleta es pesada pues el viaje fue largo, pero la experiencia hace ligera la materia y te sientes flotar. ¿Es verdad que el paraíso se encuentra al otro lado del horizonte? Para llevar mi maleta y regresar con ella llena de tantas expectativas de vida. Y estimo en mencionar a Marcel Duchamp quien "se dedicó durante años y años a fabricar sus "boite" en valise, una especie de museos portátiles similares a una maleta en cuyo interior colocó minuciosas reproducciones de sus obras más importantes. El empeño de Duchamp por elaborar estas reproducciones (una a una, manualmente) le absorbió durante mucho tiempo, y fue también una de sus mayores fuentes de ingresos, ya que las vendía a un buen precio a los coleccionistas que admiraban su obra y que probablemente le creyeron cuando declaró que había abandonado la práctica artística (cosa que afortunadamente era incierta)."¹⁶

16 lamaquinariadelanube.blogspot. por: Rose Selaby.

MALETA DE BATALLA (Cuando la madurez nos alcanza...)



Y de niños ~~nos~~ nos preguntamos, si uno va a la guerra ¿a qué hora come?, ¿tiene tiempo para leer un libro?, ¿sabe qué hora es?, ¿a qué hora va al baño?, ¿le dan ganas de ir al baño?, ¿en dónde se baña?, ¿se cambia los calzones?, ¿en dónde los guarda? Mil y una preguntas nos hacemos acerca de las cosas que realmente son importantes para un humano en situación de guerra. Y en el caso de poder hacer todas estas cosas ¿dónde guarda lo que usa? Una ~~maleta~~ mochila en la guerra es tan importante como un salvavidas en el mar. Tener dónde guardar abastecimiento es indispensable, sobre todo cuando uno tiene en la mente, poder y querer regresar. Resulta extraordinario y es de admiración que por instinto un soldado ocupa su abastecimiento para ayudar al otro, que a su vez es él mismo. Su mochila es del otro y la del otro es suya, porque en la guerra todos son uno.

¿Por qué no podemos ser uno en el amor?

Pero la historia se encarga de aclararnos esas dudas y para los soldados desde antes de la ~~primera~~ primera guerra mundial,



"la mochila era muy poco práctica. Estaba hecha de una lona negra no impermeable que necesitaba una continua limpieza. Horas de entrenamiento eran necesarias para enseñar al joven recluta cómo organizar su mochila sin ayuda, cosa muy difícil. Incluso soldados muy experimentados no acertaban a montarla correctamente en una emergencia y, habiendo solo un tamaño, los soldados de pequeña estatura sufrían rozaduras e incomodidades porque no ajustaban bien en sus espaldas. Las cocinas de campaña eran poco frecuentes por lo que los soldados tenían que llevar encima la comida y los utensilios para cocinarla. Esta carga consistía en galletas, latas de carne en conserva, cubos de lona, recipientes metálicos, utensilios colectivos, bolsas de café, botes de uno o dos litros, sal y azúcar y una cafetera por sección. También cada hombre llevaba una bolsa de lona con la ración del día, una taza y cubiertos."¹⁷

17 www.granguerra.crearforo.com/image-est9580.html

Maleta de los sueños Arquitectos de las sombras con herramientas de la paz...

Recuerdo a un joven soldado que después de la fatiga y los lamentos de agonía, toma un descanso y llora, no puede identificar por qué pero llora con desconsuelo y con su amada en la memoria y su retrato en la maleta, toma su guitarra y le canta al viento, a la dicha y a la esperanza; y le suplica a las nubes lleven con ellas el canto de su dolor y le regresen el consuelo de su amor para poder resistir las heridas y las noches frías dentro de los congeladores de sus enemigos, y el consuelo junto con su voz, su vaso y su cepillo de dientes son regresados a su maleta; solo cabe una cosa más y tendrá que echar a la suerte si guarda, entre sus objetos y sus recuerdos más preciados, su rifle o su guitarra. Porque la música que deleita el recuerdo de su amada, esa no cabe en ninguna maleta ni en lo más ancho del universo. *¿Existe quien pueda ser sanado sin el poder curativo de la música y el consuelo de un amor?* Así que cuando lo encuentres no olvides en tu maleta guardarlo.

Muchas ocasiones los objetos nos arrojan más información acerca de una persona de la que no imaginamos o simplemente nos gusta inventar; me parece oportuno mencionar la obra de Sophie Calle quien un día consigue el empleo de camarera de un hotel en Venecia, hizo fotografías de las maletas y los armarios abiertos de los huéspedes y escribió en su blog de notas suposiciones sobre las vidas de las personas ausentes de donde surge la obra "L'Hôtel" (1981) con la que menciono una frase suya: "Intento encontrar mis propias soluciones. Es mi terapia personal. El hecho de que sea arte me ofrece protección y me da derecho de hacer cosas de este tipo."¹⁸

18 VV AA. (2006). Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Ed. Grosenick Uta Tachen, pp 74 y 75.

~~El~~ Bolso de la paciencia

(El viaje hacia el interior del cuerpo...)



Bien dicen que la paciencia es la mayor de las virtudes y la amada del soldado Ariste la tiene que poner en práctica la mayor parte de su vida en espera, porque las promesas, (PALABRAS MALDITAS), son los eslabones que encadenan a la esperanza, mismos que atropellan el orgullo y la dignidad. Mientras espera, echa un vistazo al interior de su bolso y se pregunta el motivo por el cual escogió llevar con ella los objetos que carga dentro y cuenta con el tiempo suficiente para meditarlo. Y comienza:

...para fotografiar mi rostro cada día que pase en tu espera, ...para que en el primer abrazo percibas el aroma que tanto te gusta, ...para peinar mis cabellos y puedas ver en ellos el reflejo del sol, para que mis labios se vean de antojo y me robes un beso, ...para darme cuenta y aceptar que nunca volverás. El rasgar las propias heridas para lograr reconocer el daño no es una fácil labor, ~~sin~~ sin embargo, valiente es quien se atreve, como bien lo expresa Annette Messenger (2006)

"Ser artista significa curar continuamente las propias heridas y, simultáneamente, abrirlas de nuevo en el mismo proceso".¹⁹

19 *Ibidem.* Pág.128



Y pienso en lo efímero de la intimidad mientras el comercial anuncia: X-RAY BAG con la finalidad de viajar con transparencia, Kart Lagerfeld ha diseñado para la firma Chanel este bolso llamado Naked Bag. Cumpliendo con las nuevas normas de seguridad de los aeropuertos, este producto deja ver el interior de una manera elegante. Y pensé que a esto yo le llamo "la tiranía de la intimidad". ¿Qué es lo que aún conservas después de que tu privacidad es absorbida por el monstruo de la mercadotecnia, que te dice que para estar segura tienes que mostrar a todos lo que traes contigo y a su vez mostrar lo que eres y por si fuera poco estarás a la moda? ¿Si ahora nada oculta lo que llevas contigo serías tan honesto en mostrar lo que siempre usas? O mostrar tu intimidad es dar un paso al mundo de las apariencias y por si no fuera suficiente, aparte de perder tu intimidad, pones en juego tu honestidad, pero eso sí, sin perder el glamour.

Bolsa **INDISCRETA**
(Sin perder el glamur...)



INDISCRETA

INDISCRETA

Bolsas salvavidas (la seguridad ante todo...)

La vida en pareja te brinda cierta seguridad (o así debería ser), el confiar, esperar, entregar, contener, depositar, ser feliz y llorar con el otro y viceversa; es la capacidad de dejarse en el otro, pues cuidará de ti y lo hará, pues ha decidido compartir contigo su paracaídas en el que ambos han depositado sus sueños, sus planes, sus proyectos, sus deseos, su tiempo, su espacio, su amor, su libertad y su vida entera; de ambos dependerá resguardarlos y mantenerlos a salvo en su bolsa salvavidas. Si durante la aventura del vuelo, uno de los dos considera que ya no es bueno compartir, solo recuerde que de soltarse antes de llegar a tierra firme, provocará el daño de ambos. Se trata de no olvidar que tierra firme es el mejor lugar para volver a empezar. O **¿existe algún otro espacio seguro para la honestidad?** Más que el respeto por el otro es permitirle al otro vivir su propia realidad y de ser posible lograr que sea una realidad compartida así como el artista logra ser uno con el arte y culminada la obra vuelve a empezar. Andrea Zittel menciona (2006):

"Deseo enseñar a la gente que es posible convertirse en su propio experto, intentar crear sus propios experimentos y comprender el mundo de su propia manera".²⁰

20 *Ibidem.* Pág. 181



Bolsas de un rey
(muerte en soledad...)

Después de un intento fallido por encontrar la felicidad el mundo se hace tan pequeño y se vuelve tan frío que uno siente caminar sobre el hielo y el desierto al mismo tiempo. La soledad es tan inmensa y tan infinita que en el deambular por el mundo uno se siente extranjero en su propia tierra. Su imperio, una banca donde apenas cabe su cuerpo cansado y sus tesoros se reducen a unas bolsas de plástico con hoyos tan grandes que se encuentra en constante riesgo de perder absolutamente todo. Lo que los demás no saben es que su tesoro es tan magno que ni el cielo alcanza a cubrirlo. En sus bolsas, contenidos están sus recuerdos, sus añoranzas, su refugio, sus estrellas y su mar, su incierto porvenir y su magia fugaz, su efímera felicidad y su muerte en soledad.

¿Será que todos tenemos alma de reyes, dueños de todo y nada?

Resonando el pasaje tan conocido "de las maletas de algunos desdichados que acabaron sus días bajo el terror nazi en el campo de Auschwitz".²¹ Asistieron a la mina conocida como Kaiseroda, dos oficiales del ejército para descender por un ascensor unos 700 metros por la mina. En el lugar, encontraron lo que probablemente sería el depósito más rico del momento: en distintos túneles y cuevas hallaron entre otras cosas: mil millones de marcos en 550 bolsas, 8.527 lingotes de oro, monedas de oro francesas, suizas y de EUA, maletas con diamantes, perlas y otras piedras preciosas robadas a las víctimas de los campos de concentración, incluyendo algunos sacos de coronas dentales de oro. Y al final ni los bienes ni las riquezas nos salvan de nuestro tan desgraciado destino...

21 [jaolmolaboraldecordoba.blogspot.com/2008/05/...](http://jaolmolaboraldecordoba.blogspot.com/2008/05/)

Maletas anónimas (La identidad como interpretación...)

El anónimo es siempre el más seguro de su propia identidad, la prudencia su mejor carta de presentación y sus maletas su perfecto escondite; encubre sus pertenencias y muestra su ser enigmático, resguarda sus tesoros y comparte sus expectativas, protege su alma y regala su corazón, ampara su futuro y derrama su pasado, defiende su intimidad y entrega su libertad, abriga sus esperanzas y sacude sus incertidumbres, oculta su rostro y muestra su vida entera. Su mayor anhelo es recolectar todos los saberes y deberes del mundo y de todos los tiempos y construir con ellos escaleras en la niebla para que sólo lleguen a ellas los más sabios. Bien representado en el trabajo cinematográfico de Peter Greenaway en la trilogía de "Las Maletas de Tulse Luper" (2002), Peter Greenaway nos cuenta la historia de un hombre que dedica su vida entera a llenar maletas con objetos con los que intenta representar el mundo. Una maleta llena de juguetes, una maleta llena de piezas de carbón, una maleta llena de muestras de orina... así hasta 92 maletas. ¿Por qué? Tulse Luper es desde niño condenado a sufrir represión. Primero es castigado y encerrado por sus padres, luego es objeto de persecución por una secta religiosa, luego los nazis...²²

De igual manera en la obra del artista Tadeusz, "Kantor" (1999) El tema del viajero es recurrente en toda su obra. Una figura sin rostro se inclina para levantar una pesada maleta. Ya lleva otras cargando en la espalda, y viste un abrigo andrajoso hasta las rodillas. Esta imagen simbólica representa el destino del perpetuo viajero, y es en parte autobiográfica.

22 "Las Maletas de Tulse Luper (2002)", Peter Greenaway lamaquinariadelanube.blogspot.com.



Maleta parlante
Maleta parlante
Maleta parlante

- No pidas realidades de este amor que no dará para más, has la maleta y guárdate en ella o te lastimaré innecesariamente, me dijo y azotó la puerta...y le obedecí, bendito él y bendita de mí; hice la maleta y me guarde. Me maté en su boca y nací en mí, en el interior de la maleta conocí el mar con su aire de libertad, con sus olas infinitas y sus aves en vuelo, la brisa mojando mi rostro, el sol calentando la arena con la que bailaba mi cuerpo; me sentí hermosa, me sentí linda, me sentí feliz, me sentí, me sentí, me sentí... No era nada cierto, mucho menos algo nuevo, inexplicablemente sólo era yo. La maleta se abrió y nuevamente salí y el mar dorado con sus olas azules, las aves carmesí con sus alas escarlata, la brisa tibia con los rayos cristalinos del sol y toneladas livianas de arena salieron conmigo y seguía siendo yo.

¿Acaso el miedo al mar me tenía legada que no pude darme cuenta tiempo atrás que siempre fui yo?



(HABLA MÁS FUERTE que
no te escucho estando aquí dentro...)

Mona Hatoum (2006) "Una obra de arte se experimenta primero físicamente. Los significados, las connotaciones y las asociaciones vienen después de la experiencia física inicial".²³ Si alguien conoció de manera vivencial la experiencia de la migración por cuestiones políticas es Hatoum y esto a principio de "las irreconciliables reivindicaciones territoriales de israelíes y palestinos que hasta la fecha son causa y efecto de la violencia fundamentalista".²⁴ Dos maletas unidas por un mechón largo de cabello nos pueden remitir a la desesperación de una mujer por huir dentro de una maleta a cualquier lugar donde pueda estar a salvo de la desgracia de su lugar de origen, aún a costa de la distancia que le alejará de los suyos.

23 The 20th Century Art Book, 1996. El arte del siglo XX, China, Plaza Janes pág. 227

24 GROSENICK., Uta. (2006). Mujeres artistas de los siglos XX y XXI, Colonia, Tachen, pág. 76

Maleta de ~~tu~~ partida

Allan Poe y su maleta de monstruos humanos.

"Es evidente que a Poe le daba pavor ser enterrado vivo, y así lo narra en varios de sus cuentos. En "El entierro prematuro" describe paso a paso lo que él imaginaba podría sentirse al despertarse de un estado cataléptico y descubrirse enterrado: "Puede afirmarse, sin vacilar, que ningún suceso se presta tanto a llevar al colmo de la angustia física y mental como el enterramiento antes de la muerte. Y por eso todos los relatos sobre este tema despiertan un interés profundo, interés que, sin embargo, gracias a la temerosa reverencia hacia este tema, depende justa y específicamente de nuestra creencia en la verdad del asunto narrado."²⁵

25 Publicado por Vanessa Núñez Handal en 7:32 nunezhandal.blogspot.com/

No cabe duda que para transmitir horror, hay que haberlo sentido antes en carne propia. Hace tiempo que me di cuenta que la vida ya no me habla, es el silencio el que se inclina y besa lo que queda de mis pensamientos; la mitad de mí está en exhibición, donde me comen los ojos y me magullan las pisadas blandas, la otra mitad esta oscilante en el interior de tí, en el interior de mi maleta profunda, donde has sido tú la que se ha comido mis ojos y han sido tus pies los que han asfixiado mis latidos. El arquitecto de mis sombras, el dueño de mis últimos pasos de tango habita dentro de la oscuridad y me descubro ajena al ruido, ajena a mi mente, ajena a ti mi muerte. No lo niego, soñaba contigo, de igual manera ¿soñabas tú con mis ojos? Porque tus ojos me mataron una vez y me matarán por siempre...

(Pero la muerte inevitablemente llegó...)

(Pero la muerte inevitablemente llegó...)



(Pero la muerte inevitablemente llegó...)



3

La convención de los
NO LUGARES

*Ciertos lugares no existen
sino por las palabras que los evocan*
Marc Augé

Al pensar en la primera ocasión en que escuché la frase “no-lugar” creí que posiblemente se trataba de los espacios que no tienen uso o propósito alguno desde el origen de su construcción, es decir los lugares que surgen por consecuencia de la construcción de otros, como pueden ser la parte baja de un puente, el espacio sobrante bajo las escaleras, las uniones entre muros de casas, etc. Bastante fue mi sorpresa el consultar textos sobre los no-lugares y encontrar que estos son los que probablemente no son poseedores de una identidad como todos los espacios convencionales y resulta que un no-lugar puede ser un parque, un estacionamiento, una sala, un hotel y muchos otros que sí tienen un propósito de función y existencia.

Ningún lugar de hecho es bueno, cuando nadie está
Luis Alberto Spinetta

En su libro *Los no-lugares. Espacios del anonimato* Marc Augé, escribe: “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.”²⁶

Pero ¿cómo puede ser considerado un lugar sin identidad, sin relación y mucho menos sin historia?, ¿la identidad no puede ser dotada por los aconte-

²⁶ AUGE, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. México, CONACULTA, Barcelona, Gedisa, 2001. Pág. 85

cimientos en el contexto? y ¿la relación no se da de manera continua con todos los elementos tanto físicos como simbólicos por los que se rodea el lugar? Y la historia, ¿no es la que de manera implícita se hace manifiesta con el pasar del tiempo? Y queda para la reflexión.

Augé va aproximándose a la experiencia de la soledad en el mundo pos-moderno y a la paradoja de la incomunicación en la era de las telecomunicaciones. Pero ¿qué es un no-lugar? Es un espacio propiamente contemporáneo de confluencia anónima. Es un espacio de espera en tránsito en el que no es posible entablar diálogos breves y en el que a menudo todo lo que vincula a dos individuos es un fugaz cruce de miradas. Es aquel en que se comparte un espacio y se viven encuentros anónimos que quizá jamás vuelvan a repetirse. Un no-lugar puede ser un aeropuerto, una sala de espera de un hospital, una autopista, un cajero automático, un club de vacaciones, un hipermercado, un foro virtual, los medios de transporte habitual o la casilla de comentarios de un blog. No-lugar convierte a la persona en mero elemento de conjuntos que se forman y deshacen al azar.

Un no-lugar es simbólico de la condición humana actual; libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales, le permite desidentificarse (ser sólo pasajero, cliente, turista, visitante de una bitácora). Ser otra persona. Actuar como otra persona. Desinhibirse como si fuera otra persona e incluso transgredir ciertas reglas amparada por ese periodo de anonimato. Los no-lugares están llenos de textos, de señales, de folletos, de marcas que hacen relativamente innecesaria una relación estrecha entre las personas. Éstas dialogan con los textos que hacen el no-lugar, o con máquinas que dan indicaciones precisas y explícitas. Esos textos-paisaje son productores de soledad porque se dirigen a millones de potenciales lectores, sin dirigirse a ninguno en particular. En un no-lugar se mantienen contactos despersonalizados. Todo lo que da sentido a la vida cotidiana (imágenes, imaginario, nombres, apodos, presencia) está ausen-

te de un no-lugar o está masificado. La masificación es una forma de ausencia.

Un no-lugar es aquel espacio común y a la vez anónimo de la vida cotidiana en el que es posible actuar como si fuéramos otros. En un no-lugar, la ficción puede rellenar la cada vez más generalizada ausencia de sentido. Dos soledades establecen contacto visual, intentan averiguar –si es que consiguen, por un instante, superar la barrera de la indiferencia- qué piensa o siente la otra. Esa tentativa de saber quién es la otra, en absoluto anonimato, constituye una poderosa forma de ficción efímera.²⁷ El aumento espectacular del número de no-lugares y del tiempo en que permanecemos en ellos, ha perturbado los límites entre realidad y ficción hasta el punto en que llegamos a confundirlas.

Para que la identidad personal y social pueda formarse, es necesario que exista una relación de interdependencia equilibrada entre memoria y olvido. Vamos siendo (y cambiando esa identidad) en función de la relación más o menos profunda que mantenemos con la realidad, con los otros, con las cosas que vamos haciendo nuestras y perdiendo alternativamente.²⁸ Un no-lugar es un espacio en el que reina el olvido porque lo transitamos en condiciones de rutina y automatismo, sin que realmente nos influya. Conocemos el no-lugar, pero tendemos a olvidar lo que decimos, lo que hacemos, lo que vivimos en él y nos resulta difícil recordar rostros a los que no podemos poner nombre. Los contactos anónimos rara vez forman recuerdo. Un no-lugar está marcado por la brevedad del tiempo y porque estamos siempre llegando o yéndonos de él. No echamos raíz (memoria, identidad, apego).

27 Marchan Fiz, Simón. “Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna”, 3ra edición Madrid, Akal, 1988.

28 Vargas Itzel, *et al* “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales”, Escultura mexicana. De la Academia a la Instalación. México, CONACULTA-INBA, 2001, pp. 209-215.

Un no-lugar es neutro, frío, no propicia la creación de símbolos ni de sentido. En un no-lugar no tenemos una voz propia. Somos cualquiera dentro de una multitud. Somos semejantes, pero no íntimos. La ficción se nutre de la transformación imaginaria de la realidad. En un no-lugar la realidad reproduce miles de anónimas ficciones. Somos la suma de relaciones presentes y pasadas. En un no-lugar, cuando establecemos algún tipo de contacto de cercanía, tendemos a hacerlo de un modo más o menos ficticio, amparados en el anonimato y a menudo disfrazados de nuestra antítesis. Contamos historias, pero no dejamos huella porque para construir algo, es preciso habitar.

Un no-lugar es una especie de borrosa identidad compartida. En un no-lugar estamos ‘fuera de lugar’. Un no-lugar es un terreno baldío para la creación, superpoblado de mensajes carentes de significado afectivo y vaciados de símbolos que puedan dar lugar a la formación de identidad. Es un espacio que vivimos, pero no sentimos como algo propio. El no-lugar es el espacio que atravesamos para ir de un lugar a otro lugar. El problema moderno es que hay cada vez más no-lugares y pasamos en ellos mucho más tiempo que en los “sí-lugares”.

En un no-lugar casi todo es rápido y efímero. La constante de un no-lugar son las señales que conminan a las personas a ‘circular deprisa’. Un no-lugar puede ser un espacio de transitoriedad crítica, como un campo de refugiados. Un no-lugar es un espacio en el que sí se llegan a crear sentido, símbolo o identidad.





4

El proceso creativo
en los NO LUGARES

Experiencia de la actividad docente

El presente ensayo trata de la labor docente en la enseñanza de las artes, de la importancia de una orientación objetiva para la práctica artística en cualquiera de sus disciplinas. Específicamente comentaré del proyecto de los alumnos Joseline Pérez Castillo, Daniel Ruiz Pazarán, Ricardo González Zamora y Emmanuel Guzmán Pastrana; estudiantes en la asignatura de *Diseño artístico aplicado* del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo; con el proyecto: "Taller de dibujo expresivo, apuntes para un recordatorio a Juárez".

Primordialmente se trata de formar artistas, es decir, gente lúcida que ponga una visión personal de la realidad. Al final, el quid está en ser capaz de poner todo en duda, de no estar satisfecho con la visión establecida de las cosas, de volver a mirarlas. En esta dirección, el proyecto a desarrollar es un ejercicio muy sencillo, útil y a la vez capaz de hacer estallar la creatividad en todas sus posibilidades. El alumno tiene que situarse en el entorno, reevaluarlo, localizar un aspecto de su interés, y proponer una intervención que constituya un diálogo con tal aspecto y con el contexto en general. Más allá de la calidad de los resultados, la importancia está en este proceso, en esta puesta en práctica de la segunda mirada. Reevaluando el entorno inmediato, la parte de la realidad física a la vez más cercana y más obviada, atacamos de raíz la concepción establecida de las cosas que hay instalada en nuestros cerebros. Se trata de una idea cercana a la deriva situacionista. Poner en práctica un proyecto de intervención urbana implica recorrer la ciudad en base a nuevos parámetros de navegación, muy diferentes a los establecidos. Con ellos la ciudad se transforma súbitamente: lo que fuera un escenario predecible e inerte aparece como un terreno de juego lleno de sorpresas.

¿Arte público autónomo? Es el arte que ocurre en el espacio público de ma-

nera independiente y sin control, y cuyos resultados físicos se abandonan a su suerte para que formen parte del entorno. El término "espacio" en sí mismo es más abstracto que el de "lugar"; y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento, a un mito o a una historia.²⁹ Hablamos sobre todo de intervención urbana y activismo creativo. Este contenido es del todo necesario en el contexto de unos estudios de arte. No se puede pretender entender la realidad si se ignoran fenómenos que ocupan desde hace cuarenta años el primer plano del escenario social, y últimamente también del artístico.

Por otro lado, si bien creo fundamental que un estudiante de arte entienda los conceptos de intervención, apropiación; no creo que tenga sentido que aprenda en clase a ejecutarlo. El arte público es un juego que se aprende en la calle, a través de años de práctica y de contacto con otros participantes más experimentados, de modo que sería imposible aprenderlo en el tiempo de una asignatura.

Pero sobre todo, está totalmente fuera de lugar en la universidad, entre otras cosas por su ilegalidad. De suerte que el pasajero sólo adquiere su derecho al anonimato después de haber aportado la prueba de su identidad... En cierto modo el usuario del no lugar siempre está obligado a probar su inocencia.³⁰ Por lo que la ilegalidad casi siempre será considerada de manera parcial.

En la situación actual tengo una gran libertad para plantear el contenido de la clase. Las autoridades universitarias no han comentado nada acerca de la legalidad de los proyectos desarrollados. Pero lo cierto es que sólo algunos de ellos rozan la ilegalidad. El principal parámetro que impongo a los alumnos es el civismo. Insisto mucho en la idea de que actuar en la calle es actuar en la casa de los demás sin que los demás lo hayan solicitado, y que haciéndolo adquirimos una responsabilidad social. Esta idea se ha de tener siempre en cuenta.

29 AUGE, Marc. (2001). "Los *no lugares*, espacios del anonimato", Gedisa Editorial, pág 87.

30 *Ibidem*, pp 105-106.

De modo que las intervenciones no pueden significar daños, ni tampoco pueden ser invasivas. En general han de ser socialmente constructivas. Sin embargo actuar en la calle sin permiso es por definición ilegal e invasivo, de modo que nos movemos en un terreno delicado. Me preocupó por mostrar a los alumnos ejemplos de intervenciones urbanas sutiles, que no significan apenas daño y que mantienen la invasividad al mínimo sin sacrificar potencial artístico. Observando los resultados de la clase queda claro que existen muchas posibilidades en este sentido.

Aunque la asignatura tiene lugar en un marco oficial, los proyectos son del todo independientes. Los alumnos los desarrollan, en gran medida, de la misma manera que si lo hicieran por su cuenta fuera de la universidad. La diferencia está en que hay un profesor que tutoriza y que impone ciertos límites éticos de actuación. La gran diferencia entre el arte público autónomo y el arte público a secas radica en la libertad artística. Cuando actúa por su cuenta, el artista puede hacer y decir lo que quiera. Cuando actúa a través de las condiciones ha de adecuar su discurso y su manera de actuar a los deseos de éstos. Desde este punto de vista, la clase está más cercana a la experiencia artística independiente que otras formas de domesticación del arte urbano como festivales y eventos que a veces se convierten en simples muestras de muralismo o catálogo de performance.

Proyecto de alumnos en sitio específico

El proyecto de los alumnos parte de un ejercicio dedicado a la reflexión de un espacio habitable, comenzaron observando la actividad cotidiana y el mejor ejemplo encontrado fue la recuperación de los espacios por parte de los indigentes. ¹

El problema detectado fue la indiferencia por parte del gobierno hacia la situación tan deplorable en la que sobreviven los indigentes. La estrategia y propuesta plástica para la solución del problema fue dar “clases de dibujo expresivo gratis” para los indigentes con la finalidad de que a través de sus dibujos manifestaran su opinión y sus inquietudes al gobierno. ²

Como sucedió en la década de los setenta... Además de representar e interpretar el contexto social en sus obras, los artistas grupales revaloran el espacio público como un campo alternativo de acción artística.³¹

Parte de la problemática social consiste en que la gente recurre al gobierno con la intención de mejorar su situación y nivel de vida así como seguridad social, sin embargo, el gobierno sólo ve por aquellos que más reditúan a los intereses económicos políticos y sociales.

El espacio seleccionado fue en Plaza Juárez frente al Palacio de Gobierno de la Ciudad de Pachuca colocándose con caballetes, pliegos de papel bond y material necesario para impartir sus clases de dibujo. Su primer inconveniente fue no poder convencer a los indigentes a participar de su invitación, por lo que el equipo decidió abrir sus clases al público en general. ³

La gente participó con entusiasmo, especialmente niños y jóvenes que soli-

³¹ SANCHEZ, Alma. (2003). “La intervención artística de la ciudad de México”. Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., pág.10



citaban que el ejercicio se repitiera y de ser posible que fuera frente a la Presidencia Municipal. En esa ocasión a las afueras del Palacio de Gobierno se encontraban manifestantes del movimiento antorchista, mismos que reclamaban al gobierno las promesas incumplidas y sobre todo la falta de servicios básicos en sus comunidades. ⁴

Se les hizo la invitación a la clase de dibujo expresivo a la que acudieron gustosos y sobre todo sintiéndose liberados y agradecidos con la oportunidad de poder manifestarse y plasmar sus inquietudes, disgustos y necesidades a través de un dibujo.

Las recomendaciones fueron mínimas, el tema era libre, el material de su preferencia y la técnica que más se les facilitara, pero la forma con la que enseñaron a sacar las proporciones fue utilizando el dedo medio llevando implícito el doble sentido. Para algunos participantes la ofensa era obvia, para otros el uso de esa seña estaba completamente justificado. ⁵ ⁶

Como ocurrió con la clase de dibujo impartida por Eduardo Flores y Ema Villanueva como modelo, donde el artista terminaba la sesión con una frase emitida por Joseph Beuys que textualmente dice: "Todo el mundo es un artista, todo el que quiera estudiar es un estudiante y todo cambio social debe ser creativo."³² El simple hecho de que las personas decidan participar, ya cambia nuestra ciudad, nuestro país. Para los integrantes del equipo fue muy sorprendente la reacción de la gente, la disposición a participar, la expectativa de los empleados de gobierno, pues más de una vez se acercaron a preguntar de qué se trataba la actividad y con una respuesta tan sencilla como decir que estaban dando clases de dibujo gratis, no hubo mayor inconveniente, pero sobre todo, la manera en que llegaron a modificar el espacio y las actividades realizadas cotidianamente en este lugar.

32 6 May 2005... Por Eduardo Flores Castillo (www.geocities.com/xabo_jubaa)



“La elección y ocupación de lugares poseedores de una fuerte connotación histórica y simbólica, potencia significativamente el debate ideológico entre los involucrados, como al aparato estatal”³³

Sus referencias fueron tomadas de artistas mexicanos o extranjeros que trabajan en México bajo los conceptos de identidad, gobierno, crítica y urbanismo como son Lorena Wolffer que a través de sus performances se ha centrado en las exploraciones de las diversas formas en que la sociedad construye sus nociones de mujer, cuerpo femenino y feminidad. Otros ejemplos son Eduardo Flores, Nacho López, Francis Alÿs, por mencionar algunos.

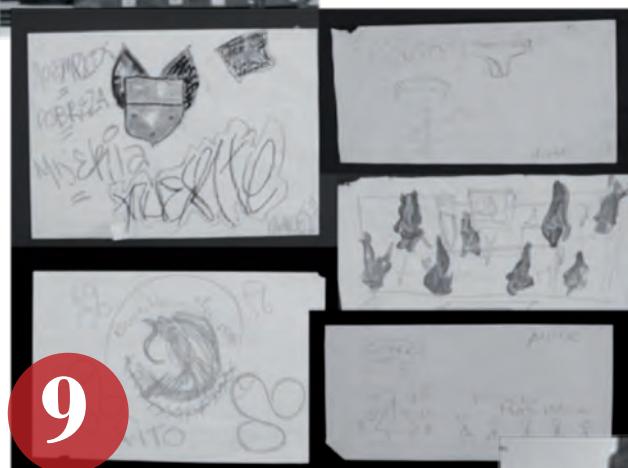
Aunque de manera inmediata la actividad parecía ser muy sencilla y divertida, la realidad es que las opiniones por parte de los niños y los jóvenes acerca de la situación del país y las condiciones en las que se desarrolla la práctica política, fueron muy interesantes y sorprendentes por las propuestas de solución creativas y descabelladas que algunos de ellos comentaron. Si todo fuera tan sencillo como volver a ser niño. ⁷

“El pueblo, única fuente pura del poder y de la autoridad, la autoridad no es patrimonio de ningún funcionario sino un depósito confiado por la nación.”³⁴ Esta frase resalta en la base del monumento donde se encuentra la estatua de Benito Juárez. Este lugar fue seleccionado para montar los dibujos realizados por los participantes, mismo que funciona como el escenario perfecto ya que el objetivo era hacer valer la libertad de expresión mediante el dibujo. Esta actividad se realizó por la tarde y se hizo la invitación a las personas nuevamente para que fueran a pegar su dibujo encima del monumento. ⁸

Comentaron los integrantes del equipo que decidieron realizar el montaje de

33 SANCHEZ, Alma. (2003). “La intervención artística de la ciudad de México”. Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., pág.19

34 Por Nacho López performance001@hotmail.com



los dibujos en este lugar, en primera porque el contexto funcionaba bastante bien, en segunda por el flujo de personas y es obvia la recurrencia con la que la gente transita a comparación de una galería a la cual sólo va un público en específico. Los alumnos regresaron unas horas más tarde y se encontraron con la sorpresa de que la respuesta fue favorable, pues los dibujos se encontraban intactos y más aún cuando la gente se seguía acercando a verlos y comentaban que les parecía muy interesante que se les inculcara a los niños tener valores nacionales sin hacer un análisis de lo que en realidad estaban observando.⁹

Y mayor fue la sorpresa cuando al regresar dos días después, los dibujos seguían ilesos. Gente acercándose, una reportera tomando fotografías con gran interés, niños preguntando que cuándo se volverían a dar las clases de dibujo y en ese momento los alumnos consideraron que la obra fue desde el principio, del pueblo y para el pueblo.¹⁰

La materia prima de las temáticas grupales se halla en las prácticas sociales y su sentido colectivo, y un aspecto innovador de las actividades urbanas es la utilización de lenguajes.

“La función del arte no es simplemente producir objetos y signos, sino hacer de ellos portadores de significados.”³⁵

35 SANCHEZ, Alma. (2003). “La intervención artística de la ciudad de México”. Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V., pág.11



5

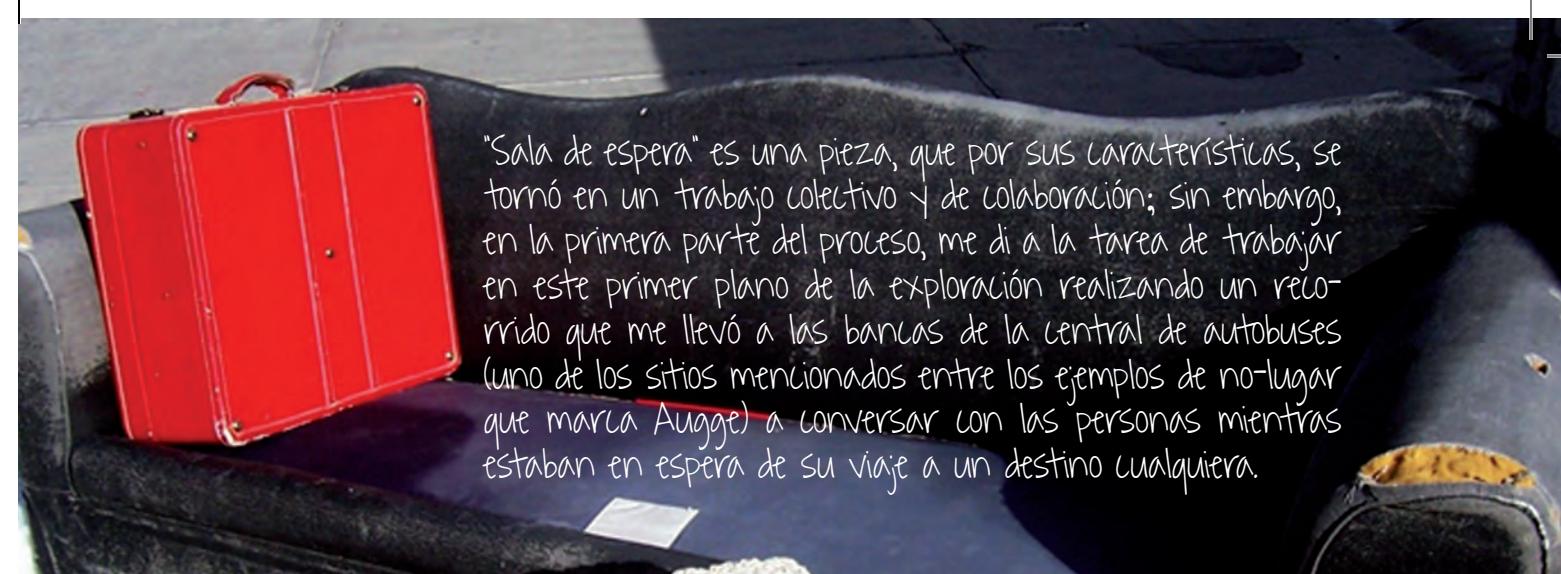
Creación de espacios
inexistentes, estrategias de
intervención del espacio público

¿Quién será, en un futuro no muy lejano,
el Cristóbal Colón de algún planeta?
¿Quién logrará con máquina potente,
sondar el océano del éter,
y llevarnos de la mano
allí donde llegarán solamente
los osados ensueños del poeta?

Amado Nervo

Quise comenzar con esta frase ya que considero al artista un explorador, un trotamundos incansable, un conquistador de ideas, de espacios comunes o cotidianos y un inventor creativo de objetos y momentos insospechados. Este artista-explorador entra al espacio de lo cotidiano e inicia una tarea de observación y reconocimiento de expresiones y saberes, donde en apariencia todo es reconocible y natural, pero solo en el nivel de lo superficial; a su vez, la comunidad que habita este espacio de lo cotidiano, trata de descifrar lenguajes y símbolos a la manera de representaciones tradicionales; de tal forma que cuando se les invade con un cuestionamiento subjetivo, la respuesta se vuelve el detonador para dar paso a lo que posteriormente resulta la estructura de la propuesta artística. Y es en este sentido donde el espectador se intercala en la actividad creadora y comienza el trabajo en colaboración.

De manera automática los "cómplices" se hacen conscientes de su propio espacio y comienzan la búsqueda de todo aquello que les funcione para convertir o construir su propia realidad alterna, aquella que sólo existía en el inconsciente; fomentando así la práctica de todo aquello que les permita intuir, sentir, expresar, profesar, crear y recuperar lo que se creía perdido o en el grado de lo inexistente.



La plática consistía en preguntas tan sencillas como ¿a dónde viaja?, ¿de dónde viene?, ¿qué tal el autobús?, ¿cansado de su viaje anterior? y ya logrando obtener un poco de confianza, preguntaba acerca de lo que portaban en su equipaje y qué tan importante era para su viaje, sin importar si éste era corto o largo. Con quien así me lo permitió, pude profundizar en una plática más íntima y personal, respecto a las experiencias de vida obtenidas en el viaje anterior y lo que esperaba del viaje por venir. Y de lo más fascinantes resultaron las respuestas; sobre todo porque hubo coincidencia en algunas de ellas al expresar que era precisamente en ese lugar, en la "sala de espera" (de ahí el nombre de la pieza) de la central donde se tomaban ese tiempo de meditación y reflexión respecto a lo ocurrido, como experiencia de vida, hasta antes de ese momento y lo que la vida tenía preparada para sus próximas horas durante el cambio de destino.

Pero ¿cómo es que en ese lugar lleno de ruido, de gente, de distractores, de tumulto y de caos se pueda lograr un espacio y un tiempo para meditar? A lo que alguno de ellos respondió que era como "viajar entre dos realidades o dos universos paralelos; en donde se está, pero no se está. Pregunta seguida ¿Y cómo es ese otro lugar en el que sólo en mente estás? Respuesta inmediata: "es como tomar un baño en una tina enorme"; otro, "es como ver una pelea de

chicas en lodo”; otro más, “es como asistir a un reventón”; y más de uno comentó que “es como estar en un campo abierto con pasto muy verde y sonido de animales, al lado de una cascada, sentado en mi sofá preferido.”

Si se ubica esta información en el plano de lo contemporáneo, las intervenciones interaccionan con la comunidad desde la esfera artística a las que se les podría atribuir como una manifestación cotidiana con una inminente pertinencia actual. Y de la misma manera en que funcionan los espejos del mundo exterior, el artista aparece como un vendedor de “ilusiones ópticas contemporáneas”, donde se proclama: “Queremos estar fuera de nosotros mismos en un lugar ‘iluminado’ por otro que no soy yo.”³⁶

Más que nunca, el lenguaje está amarrado a la imagen, pero no orgánicamente al cuerpo. La imagen se considera exterior (estructurada por la mente) pero condicionada por el contexto de lo cotidiano. El cuerpo es interior y representa el funcionamiento de un organismo vivo sobre el espacio habitable. Las acciones del cuerpo se comprenden totales cuando éstas ejercen su presencia en lo Material (mundo físico) y lo Inmaterial (mundo metafísico) agregándole así a nuestro plan de proyecto el mundo posible “el Arte como deseo manifiesto”.³⁷

Partiendo de esta premisa y continuando con la idea de proceso en el arte urbano, lo siguiente es buscar el espacio más óptimo y cercano a la descripción que dieron los que a partir de ese momento se convirtieron en mis colaboradores.

Antes cabe comentar que en la opinión de Hitz Matewecki instalación e intervención son entendidas como “preparar una serie de elementos en un espacio determinado con un fin artístico”. Pero a diferencia de la instalación, la impor-

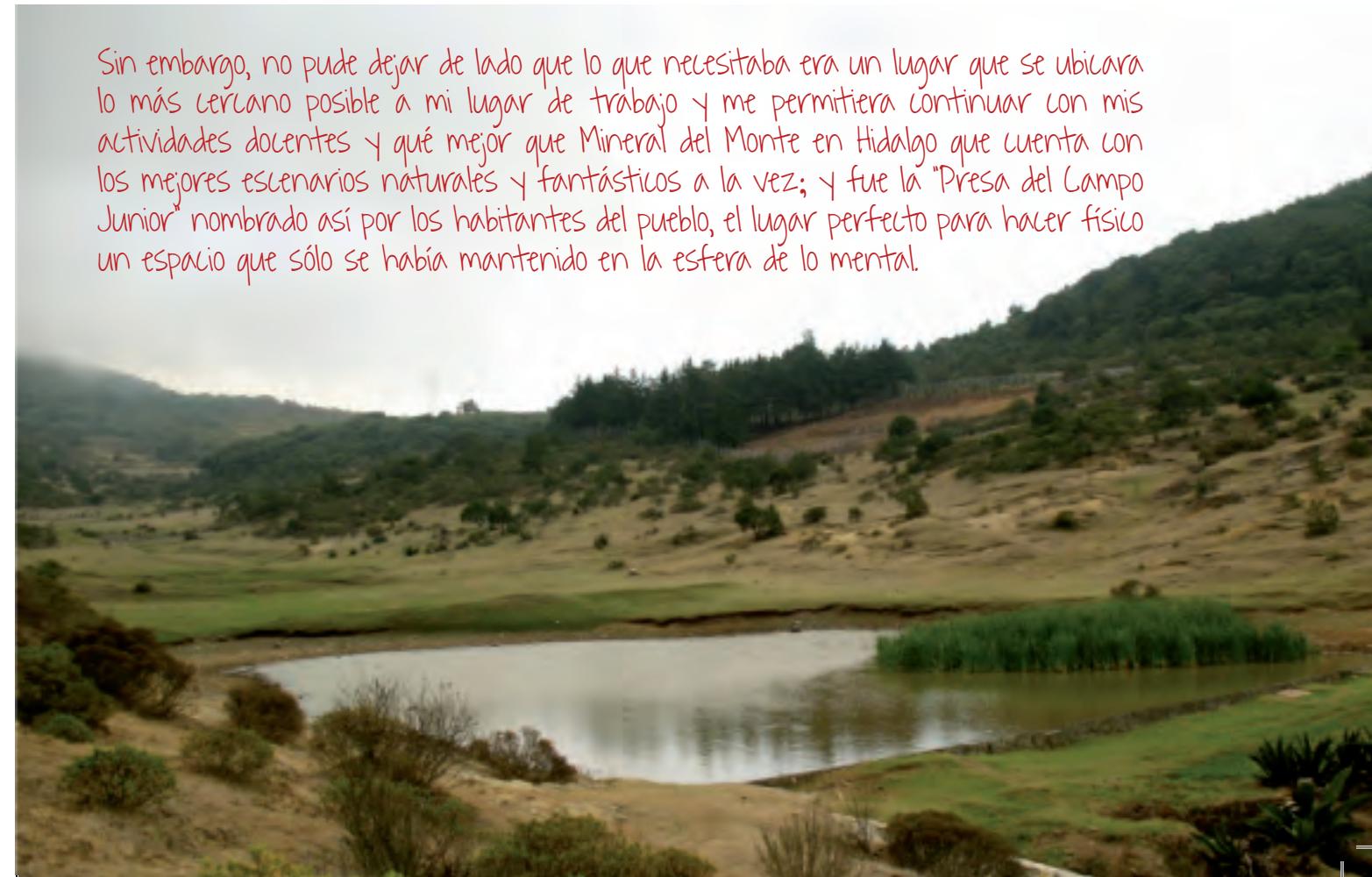
tancia no está en “los qué” de los elementos dispuestos; en la intervención de espacio prevalece precisamente “el dónde”: el espacio es específico en el trabajo de intervención y se le considera como contenido mismo de la obra. En el caso particular de esta pieza, no sólo el espacio a intervenir, de igual manera los elementos utilizados (ejemplo, el espectador) como parte de la materialización de la obra y por supuesto el factor sorpresa e incluso el accidente, son todos indiscutiblemente importantes en el proceso de dicha pieza.

Sin embargo, no pude dejar de lado que lo que necesitaba era un lugar que se ubicara lo más cercano posible a mi lugar de trabajo y me permitiera continuar con mis actividades docentes y qué mejor que Mineral del Monte en Hidalgo que cuenta con los mejores escenarios naturales y fantásticos a la vez; y fue la “Presa del Campo Junior” nombrado así por los habitantes del pueblo, el lugar perfecto para hacer físico un espacio que sólo se había mantenido en la esfera de lo mental.

36 Arte / intervención / participación urbana. Rafael Lozano-Hemmer y las intervenciones urbanas multimediales. Por Guillermo Fernandez

Publicado en Flujos discursivos por tragasaliva en Abril 14, 2007

37 Guilford, J.P., Strom, R.D. “Creatividad y Educación. Buenos Aires. Ed. Paidós, 1978



Con el pasar de los años el arte de proceso se torna en una apreciación más abstracta y minimalista en sus materiales; si bien el taller y la galería ya no cubren las necesidades inmediatas de producción, el artista ha decidido salir a la calle en busca de nuevos espacios, formas, procesos y materiales. A finales de los años 60 en Europa y en Estados Unidos comienza una nueva etapa para el arte procesual: el Land Art, término acuñado en Europa y el Earth Art, nombrado así en Estados Unidos. El Land Art, en Europa, es más bien un “arte de paisaje”. Los materiales no son solamente sacados de la naturaleza ya que se trata de utilizar el entorno como un espacio manipulable para crear arte. Transforman el contexto, el ambiente.

Ya ubicado el espacio, el elemento complementario es el objeto y en este caso hablamos no del objeto creado sino del objeto recuperado, el objeto resignificado. Un objeto determinado, puede perder su significado original si lo incorporamos dentro de un contexto nuevo. Es decir, hablo del carácter reversible de algo concreto. Se sumerge al objeto dentro de una escenificación conceptual, en mi caso “irónica”, donde la crítica está patente. Las connotaciones externas se modifican aportando novedad en el tratamiento de integración de algo definido y encontrado en otro territorio concreto. Un objeto en sí, puede pasar inadvertido incluso carecer de importancia. Pero es el creador quien lo rescata de ese anonimato para convertirlo en el eje central de una instalación artística; se cambian las condiciones, el objeto se adapta; su imagen es la misma pero su significado cambia. He ahí el dilema acerca de lo que permanece o lo que cambia, y dentro de este cambio, lo que es efímero de imagen pero no de esencia.

Cuando surgió el arte povera en Turín, fue concebido como una reacción limitada contra la convención estética del ‘objeto de arte’, contra ‘lo bello’ a través de la recuperación y reutilización de materiales de desecho. Sin embargo, su llamada de atención hacia las cualidades artísticas de los objetos cotidianos, (ya puesta en evidencia por Duchamp con su urinario), tuvo la virtud de

desmitificar al autor de la obra de arte.”³⁸ Cambió el foco del objeto al proceso de generación de la obra de arte, en donde tanto el objeto como el espacio de lo cotidiano son reconocidos como la pauta valorativa del arte que rompe la secuencia estancada (“autor-objeto-museo-espectador”) convirtiéndose en un enlace entre lo que surgió como arte povera y las manifestaciones actuales, las cuales siguen compartiendo que la obra no era un objeto, sino un instrumento.

El instrumento en este caso es un sillón, un objeto tan ordinario, cotidiano y burgués que de primera intención es relacionado con un espacio habitable, cerrado y acogedor como una sala o una habitación en la que lo primero que predomina es la posibilidad de un espacio íntimo e individual y que de ser compartido sería con las personas más allegadas y de confianza.

Originalmente el sillón es fabricado para una función y un lugar específico. El sillón se halla en la casa con lo cual cobra realidad y funcionalidad, la casa corrobora, da fé, como si fuera el notario de su presencia. Esto significa que nos hallamos lejos del mundo soñado o inventado. Las cosas son, es decir, existen, se hallan en nuestra presencia, se precisan como reales. Sillón y casa están indisolublemente unidos en una armonía en la que cada uno de ellos completa la existencia del otro. La presencia y la relación se nos dan en presente, al mismo tiempo. El sillón existe en la casa y viendo la casa evocamos el sillón.

La relación entre los dos objetos es una relación lógica, como la que existe entre el humo y el fuego, entre la cabeza y el cuerpo, entre la “casa” y el “sillón”. El sillón parece ser símbolo de lo cotidiano, de lo ordinario.³⁹

Hasta ahora todo se presenta armonioso y en plenitud, pero ¿qué pasa cuando este mismo objeto tan cotidiano y reconocible es abandonado en un lugar desierto? En el centro del mundo de lo absurdo y del caos, porque ha perdido su objetivo, su función; ha quedado reducido al bajo nivel de lo infuncional, de lo inservible, del estorbo, de lo ya jamás utilizable. El escenario es ahora distinto, tan llano y desolador que son nuevamente planteados y recreados.

38 STANGOS, Nikos, “Conceptos de arte moderno”, Alianza Editorial, 1997.

39 Fragmento del poema “beato sillón” de Jorge Guillén.



Y comenzó la búsqueda. La estrategia consistió en recuperar a los sillones del abandono, para lo que se necesitó hacer croquis de ubicación, trazar rutas y determinar trayectos para lograr recolectarlos de manera eficaz.

Los sitios estratégicos fueron barrancos, baldíos, basureros, talleres mecánicos, terrenos abandonados, etc. Y a manera de registro, se realizó una serie de fotografías, que reflejaban el ambiente tan nostálgico y ambiguo del destino de estos objetos, con la intención de capturar una escena tan irreal y aparentemente construida, proveniente de la capacidad de observación.

“Arneheim al estudiar la Psicología del artista, opina que hemos atrofiado este potencial porque no sabemos ver; añade que hemos perdido la capacidad de observar y que sólo utilizamos nuestros ojos como instrumento de medida y de peso, sin dejar tiempo para percibir, y dejando de lado todo lo que no puede ser verbalizado. Es decir que todos podríamos percibir y sentir los objetos si nos diéramos tiempo suficiente para ello. Sabemos que aunque no todos tenemos la capacidad de poner en palabras lo que sentimos, si podemos expresarlo o manifestarlo de otra manera. Arneheim considera que existe una

forma de “pensamiento visual” que no siempre usamos en forma correcta.”⁴⁰ Y esto, si así me es permitido, está reflejado en la serie de imágenes obtenidas en esta experiencia del observar a los sillones en estos escenarios y ambientes en donde se pudo recrear el mundo de lo soñado, lo irreal y lo inimaginable.



Para el traslado de estos sillones se contó con la disposición de amigos y compañeros de trabajo que participaron con el préstamo de sus camionetas, que en total fueron cinco y con su apoyo físico para cargar los sillones.

Este evento permitió la consolidación de un equipo de trabajo que aportó ideas y se sintió parte del proyecto desde que así lo decidieron y se comprometieron con todo el proceso hasta que éste llegó a su fin; y más adelante, se fueron integrando más colaboradores, tanto los que se mantuvieron de manera permanente como los ocasionales, con lo que se comprobó que “la homogeneidad de lo social solo cobrará realidad en aquellos escasos momentos en que se producen intensas emociones colectivas.”⁴¹ En este proceso también se pudo realizar una serie fotográfica que bien podría entrar en la categoría de foto-escultura por las estructuras tan precisas y atinadas, pero con la diferencia de que estas son resultado de la actividad de observar, en comparación con la foto-escultura que es el producto de imágenes fabricadas como el resultado de una integración intrínseca del método fotográfico con la escultura.

Ahora que si se contempla la posibilidad de colocar un sillón en un espacio fuera de contexto como lo es un campo abierto, las dimensiones de lo real son

⁴⁰ Guilford, J.P., Strom, R.D. “Creatividad y Educación. Buenos Aires. Ed. Paidós, 1978, pág. 21.

⁴¹ Saltalamanchia, Homero R. “La historia de vida: Reflexiones a partir de de una experiencia de investigación”, Ediciones CIJUP.

alteradas y se piensa en un hallazgo surrealista que consiste en aplicar o unir dos elementos de forma fortuita, en semejanza con la definición de un ensamble que es la “unión de dos o más objetos inconexos.”⁴² En este sentido estamos proponiendo la fusión de dos realidades alternas, una física y la otra imaginaria, concordando con las palabras de Homero Saltalamancchia, “lo social (lo físico, natural y cotidiano) y lo psicológico (metafísico, artificial y ocasional) fueron imaginados como “dos-mundos-diferentes-puestos-en-relación”; modelo en el cual individuo y sociedad aparecían como esencias irreductibles.”⁴³ Se muestra, entonces, la claridad de presentar un objeto que demuestre y haga conciencia en quien lo ve, de la ausencia del mismo objeto sin ser exactamente ni un símbolo ni una imagen de esa ausencia, más al contrario, exaltando las cualidades del objeto por ubicarse en ese espacio fuera de contexto.

42 VV.AA., “EL ARTE DEL SIGLO XX”, Phaidon Press Limited, 1996

43 Saltalamancchia, Homero R. “La historia de vida: Reflexiones a partir de de una experiencia de investigación” Ediciones CIJUP.

Desde pensar que lo que haríamos sería dejarlos en ese lugar como basura o que probablemente llegamos de paracaidistas. Sin saber que ese lugar en realidad tenía dueño, que por cierto, jamás conocí. Los sillones permanecieron ahí con la excusa de que serían utilizados para un proyecto escolar frente a lo que ya no hubo oposición; al contrario, ofrecieron su apoyo para lo que se necesitara. Es aquí cuando existe la consideración de pensar que el arte puede ser un instrumento formativo e informativo de las posibilidades que se tienen para la construcción de una realidad más amena donde “un pueblo informado, dotado de aptitudes que le permitan utilizar esa información, es un pueblo creativo y capaz de solucionar sus problemas” por consecuencia “La creatividad es la clave de la educación en un sentido más amplio, y la solución de los problemas más graves de la humanidad.”⁴⁴

La función que corresponde al arte sería, por tanto, el de ser el lugar donde lo que no puede decirse ni verse se muestra al poner en tensión la presencia efectiva, bruta, de un objeto cotidiano, pero fuera de contexto, frente a la mirada de un espectador que quiere ver y entender. Este público ha pasado de ser mero receptor pasivo de una obra a ser participativo activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes. Como lo mencionan los conceptos de David Casacuberta en su libro *Creación colectiva*: obras que necesitan de la participación social, con la presencia directa en el lugar y ya no sólo como espectador sino como parte específica del concepto creativo de la obra.

Al principio, se consideró dejarlos ahí por una semana, pero cuando se enteraron de lo que estábamos realizando, empezaron a correr la voz y comenzaron a acercarse para decirnos que ellos sabían dónde encontrar más sillones o que podíamos ir por los de su casa.

44 Guilford, J.P., Strom, R.D. “Creatividad y Educación. Buenos Aires. Ed. Paidós, 1978. Capítulo 1



Al finalizar la pieza, se hizo la cuenta total y se recolectaron 48 sillones que nunca estuvieron juntos porque mientras unos llegaban, otros se iban y esto porque algunos de los sillones fueron robados, otros fueron quemados para las fogatas de los que iban a acampar, otros más fueron desechos por las lluvias y desafortunadamente otros tantos mas fueron arrojados al agua. Evento que al principio lamenté, pero que me sirvió para identificar las características de las personas cuando en su ambiente natural se sienten invadidas; por fortuna se logró el rescate de los sillones evitando el menor daño posible y mientras tanto, otros sillones seguían llegando para formar parte de la gran "sala del campo".



Otro aspecto importante en este proceso de creaciones de espacios inexistentes es el elemento sorpresa, el evento inesperado, como lo imprevisto, lo azaroso, lo que nadie sabe que pasará, de lo que no se tiene control y eso aparece acompañado de la interacción del público, antes espectador ahora coparticipe de la obra de arte y eso es característico del arte de proceso.

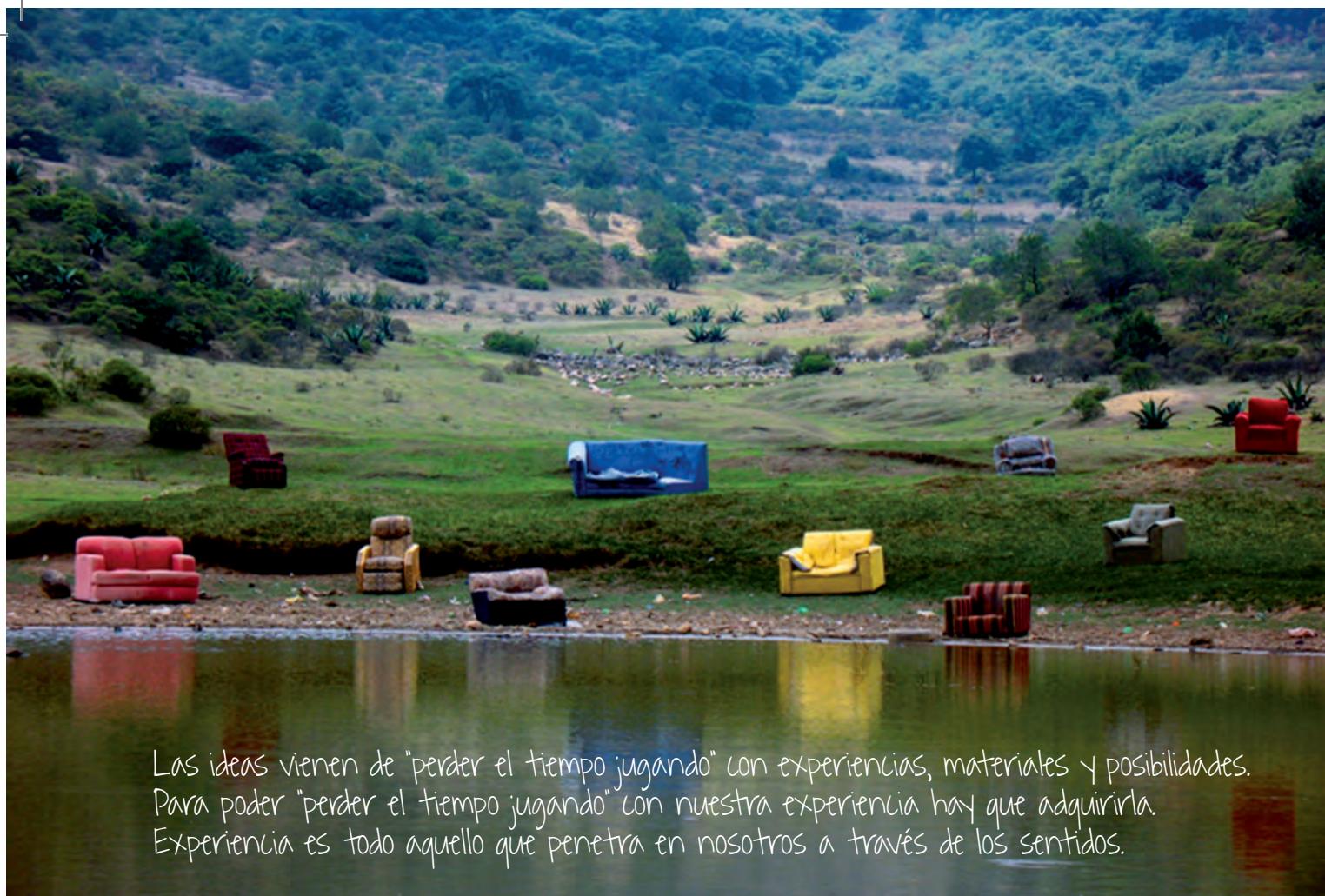
El arte de proceso o arte procesual es donde el objeto de arte no es el foco principal sino el proceso mismo en la formación de la obra. Es el producir arte a manera de ritual, lo que exige a menudo una motivación inherente, análisis razonado, e intencionalidad y por otro lado que permite el juego, el azar, el accidente y lo inesperado. Por lo tanto, el arte se ve como un viaje o proceso creativo, más que como producto final.

El arte de proceso es reconocido como movimiento artístico en E.E.U.U. y Europa a mediados de los años sesenta. Donde el trabajo de Jackson Pollock se presenta como antecedente. El arte de proceso tiene una correspondencia marcada con el movimiento Dadá. El cambio y lo transitorio, lo no permanente, son temas marcados en el arte de proceso.

"Los artistas de proceso estuvieron implicados en ediciones en relación al cuerpo, a las ocurrencias, al accidente, a la improvisación y a las calidades y cualidades de liberación de materiales no convencionales, tales como cera, fieltro y látex"⁴⁵ Usando éstos, crearon formas excéntricas en los arreglos erráticos o irregulares producidos por acciones tales como cortando, colgando y cayendo, o procesos orgánicos como por ejemplo el crecimiento, la condensación, la congelación o la descomposición. El arte de proceso se relaciona con el arte ambiental, porque los artistas al hacer uso de objetos de desecho o recuperación, orgánicos, perecederos, insubstanciales y transitorios, a menudo se dejan expuestos a fenómenos ambientales y fuerzas naturales como gravedad, lluvia, frío, calor, tiempo, temperatura, etc.

Para esta pieza en particular, el factor "juego" fue la dinámica que adoptaron tanto las personas que viven alrededor, los visitantes de ocasión y los animales de crianza que son llevados por sus cuidadores a pastar. ¿De dónde vienen las ideas?

45 HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Ed. Guadarrama.



Las ideas vienen de "perder el tiempo jugando" con experiencias, materiales y posibilidades. Para poder "perder el tiempo jugando" con nuestra experiencia hay que adquirirla. Experiencia es todo aquello que penetra en nosotros a través de los sentidos.

Después de dejar los sillones en "el charco" como es nombrado por los adolescentes del lugar, realizaba una visita diaria, entre semana, en diferentes horarios, esto con la finalidad de realizar un registro de lo que ocurría con los sillones durante mi ausencia; de tal manera que siempre encontraba los sillones en un lugar distinto al que se habían quedado un día anterior. Una de las anécdotas más divertidas es la del sillón versátil, lo que ocurrió es que en este

lugar existe un solo árbol, mismo que da sombra a los que llevan a pastar a sus animales. Un día llegué y uno de los sillones estaba a la sombra del árbol y lo bajé para colocarlo junto a los demás, al siguiente día estaba otro sillón a la sombra del árbol y nuevamente lo bajé, y así por todos los días que estuvieron los sillones en este lugar. Tal parecía que era una competencia entre los que subían los sillones para descansar mientras esperaban a sus animales y yo. Cuando coincidía con algunas personas, los cuestionaba acerca de lo que pensaban al encontrarse con esos sillones en ese lugar.

Las respuestas siempre estaban acompañadas con un gesto de sorpresa y una expresión de asombro; recibí comentarios como que les parecía muy divertido encontrar una "sala" en medio del campo, que se les antojaba sentarse, tomarse un cafecito y platicar o simplemente contemplar el paisaje, ya que del



lado opuesto al campo abierto, se tenía de frente una vista panorámica del pueblo de Mineral del Monte; por esa razón ese lugar es muy visitado.

Jóvenes y adolescentes expresaron que era un ambiente perfecto para "irse de pinta" y tomarse unas "chelas" con los amigos y pasar una buena tarde. Una pareja de ancianos, desde que se encontraron con los sillones, acudían más seguido a ese lugar para "tomar el fresco juntos como la hacían cuando eran novios".



Solo un joven estudiante comentó que no estaba en nada de acuerdo que invadiéramos ese lugar con los sillones, que le parecía una completa agresión a la naturaleza, que era un estorbo visual en la apreciación del paisaje.

Por el lado de los "invitados" y me refiero a los animales, fueron de los más "felices" con la idea, pues los sillones terminaron siendo su sombra, su casa, su espacio de reposo, y lo agradecí de tal manera que el registro fotográfico fue testigo de tan conmovedoras escenas y tan agradable acontecimiento. Cuando me acercaba a tomarles fotografías posaban para la cámara como presumiendo de su nuevo espacio habitable; manifestándose en un estado de confort y descanso.

El panorama fue distinto, fue como irrumpir en su cotidianidad; un día tan

común fue transformado de manera radical con el sólo hecho de cambiar el entorno colocando un objeto fuera de contexto, pero que con el paso del tiempo logró adaptarse y la comunidad a él. La forma en la que se expresa el arte de nuestro tiempo suele ser diferente a la que estamos acostumbrados a ver y a pensar. Hay obras que se crean y se producen de una manera nada convencional. Por las características de las obras en sitio específico, el artista tiene la posibilidad de modificar sus procesos creativos y permitirse ser más experimental en su trabajo, ya que incluso durante el montaje de la obra puede tomar decisiones que alteren el final de la misma.

De las experiencias obtenidas, se puede concretar que se lograron estructuras de relación entre los elementos involucrados como la relación objeto-espacio, misma que se integró de manera natural gracias a la intervención y participación por parte del espectador, concretando otra relación que es la de público activo-objeto-espacio, logrando la solidificación de un sentido simbólico del todo, aunque fuera de carácter momentáneo.

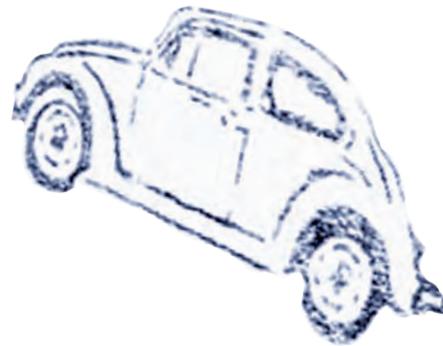
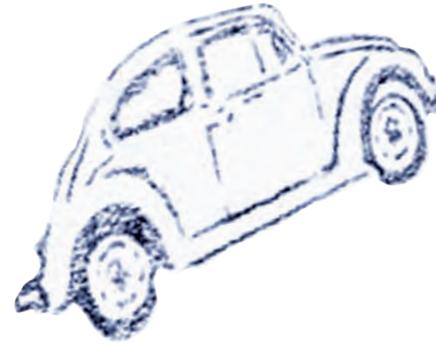
Fue aproximadamente un mes el tiempo que permanecieron estos sillones en ese lugar, al final fueron retirados por instrucciones de presidencia, porque los sillones se estaban desbaratando a consecuencia de las fuertes lluvias, lo que provocaría un basurero que sería complicado poder limpiar. Desafortunadamente no me dieron aviso del día en que irían a retirarlos por lo que no cuento con el registro de este momento.

Después de todo, estos sillones estaban contaminando el ambiente ya que fueron abandonados en zonas públicas, por lo que fue todo un logro que estos sillones terminaran en el basurero donde tuvieron que haber sido depositados desde el principio, pero haber realizado una hazaña con ellos antes de ser retirados es lo que hace que en nombre del arte se logre hacer sentir el mundo como una unidad hermosa y perfecta, lo que puede definirse como: "la integridad del planeta".





BIENVENIDOS
UNICOS TIKETES
GRACIAS POR
COMPRAR EN
LOS MERCADOS
DE INCHIA 150.



6

Proceso creativo en mi obra

Se plantea un problema cuando el individuo quiere alcanzar una meta determinada pero no sabe cómo llegar a la misma; con otras palabras, cuando no puede reclamarse a procedimientos específicos o a técnicas y operaciones que le sean bien conocidas y familiares.

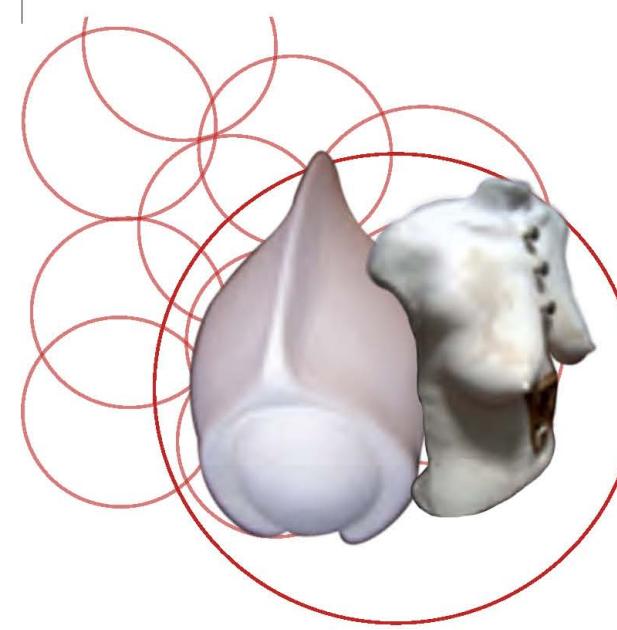
Todo proceso creativo es análogo al proceso de solución de un problema; se trabaja con la información que se tiene a mano, se ponen en juego las experiencias anteriores, se las combina y traslada a las nuevas estructuras (patterns), que en su nueva configuración resuelven un problema, el cual satisface alguna necesidad del individuo.⁴⁶

El paralelismo entre cualquier situación en que se pretende resolver un problema y el pensamiento creativo, está en que en ambos casos el individuo o tiene que desarrollar y aplicar una nueva estrategia o tiene que transformar el estímulo inadecuado en otro adecuado al caso y aplicarlo. Así, toda solución de problemas constituye un proceso creativo.

El problema inmediato al comenzar a plantear las estrategias de producción de mi obra fue aprender la técnica de mi interés. La tridimensión, el objeto, lo material, lo tangible, lo maleable, lo transformable es lo que se apodera de mi energía y me incita a la modificación de la materia. Con lo primero que tuve contacto fueron los materiales para elaborar moldes y procesos de vaciado por lo que mi primera experiencia pre-creadora fue la construcción de la forma a partir de materia moldeable.

Las primeras piezas fueron sencillas como la escultura que representa una semilla como se muestra en la siguiente imagen, posteriormente me interesó el trabajo mimético y aunque tenía conflictos con la representación de la figura humana fue de una importante consideración ya que se complementaron los

⁴⁶ ACHA, Juan. "El proceso creativo" en introducción a la creatividad artística. México, Trillas, 1992.



“Con lo primero que tuve contacto fueron los materiales para elaborar moldes y procesos de vaciado por lo que mi primera experiencia pre-creadora fue la construcción de la forma a partir de materia moldeable.”

conocimientos básicos de espacio y composición.

La reorganización o visión repentina sigue a ese estadio de prueba y explotación; se elimina la confusión persistente hasta entonces y se le abre al individuo la posibilidad de prever y entender, acompañada a menudo de una excitación y de un sentimiento de satisfacción y alivio.

En el análisis progresivo es característica la postura general en la búsqueda planificada de una meta a la que se aspira. La atención se concentra en la exigencia de la meta perseguida y en las notas específicas y los requisitos de aquello que ha de alcanzarse. El conocimiento de la vía de solución y la comprensión de las operaciones solitarias se desarrollan aquí poco a poco. Y se continúa con la etapa de búsqueda y experimentación en la que los materiales, la técnica y la manipulación de ambas trabajan en conjunto.

El modelado ya no es satisfactorio y la investigación teórica toma un gran peso en la importancia de la producción plástica en donde hablar de la escultura y del arte mismo, antes y después de Duchamp fue como redescubrir las posibilidades de la creatividad y del arte como estilo de vida. Las investiga-



ciones sobre el tema del proceso creativo, así como las declaraciones de artistas y científicos, pueden dividirse en dos grupos de acuerdo con su desarrollo: las que marchan por un camino establecido y las que siguen una vía espontánea y creativa. “El grupo, primero conduce a un proceso que se desarrolla lentamente. En la situación para solucionar un problema, como la que analiza Durkin, se llega enseguida al «análisis gradual».⁴⁷ El segundo, que es el del acceso inspirado a un proceso, discurre en parte sobre un plano inconsciente y no es posible seguir siempre los componentes del mismo.” Si puedo decir algo sobre mi proceso creativo, es que nunca es el mismo, los materiales y los objetos son tan diversos y tan únicos en sí mismos que siempre terminan imponiéndose ante la mínima muestra de ataque creativo; con esto quiero decir que el objeto tiene la potencia y la dominación ante cualquier insinuación de alteración creativa.

Comienza la etapa creadora y descubro que ni la técnica, ni el objeto ya me son suficientes y mi nuevo problema o nueva necesidad es el cómo pueden interactuar mis piezas con el público para romper con el hermetismo impuesto por los espacios museísticos y comienza la exploración de espacios y

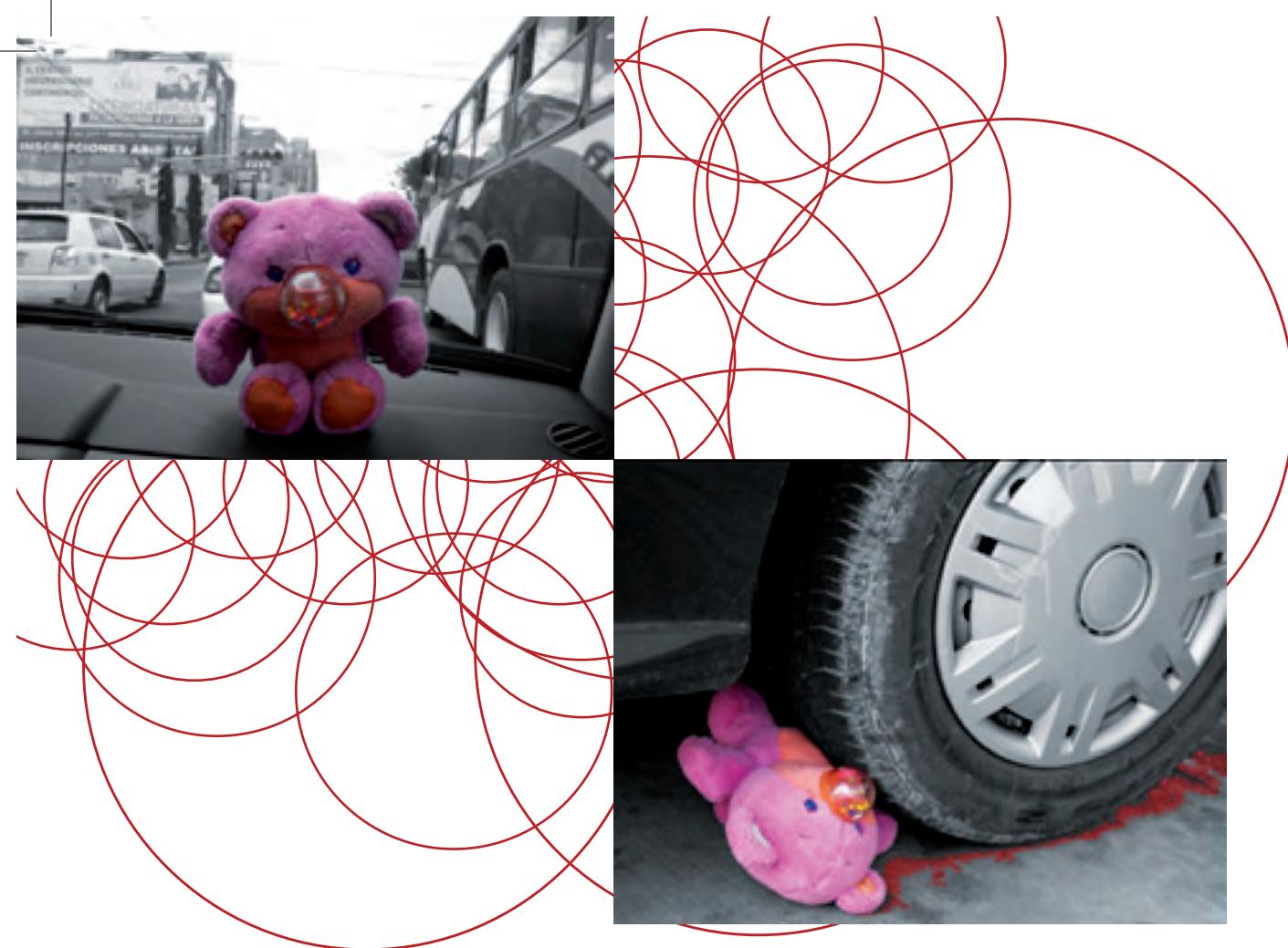
⁴⁷ ACHA, Juan. “La ejecución en introducción a la creatividad artística”. México, Trillas, 1992.

posibilidades alternativas en la práctica artística. Y me cuestiono:

“¿Qué es arte urbano?”

La respuesta aún no es concreta ni definitiva pero si tengo que definir, entonces el arte urbano es un proceso creativo que refleja los conflictos, tensiones y crisis de la urbe desde lo visual, lo sonoro, lo poético y lo narrativo. Este proceso de construcción no busca un objeto estético en sí mismo, sino ser un detonante, un incitador para cuestionar la ciudad.

El saber no condiciona la creatividad, pero puede fomentarla cuando se reúne de una manera creativa. Cuanto más alto es el nivel del saber tanto menor es el número de ayudas que el individuo creativo necesita para llegar a la solución del problema. Pero en un estado científico inferior puede facilitar la solución de un problema gracias a una atmósfera adecuada al fomento de la creatividad.

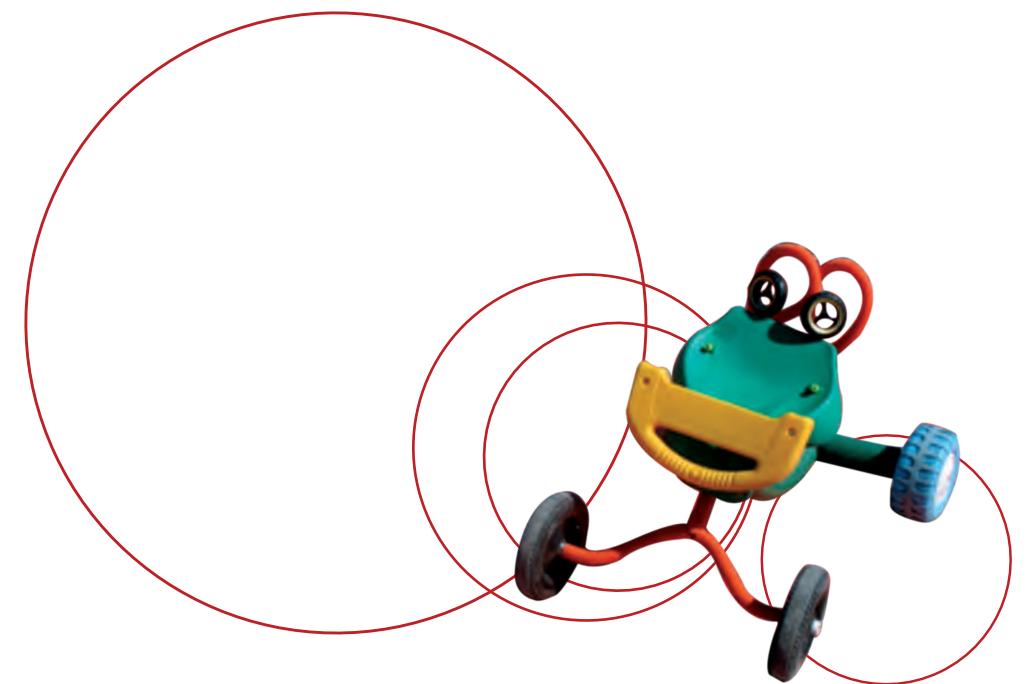


Pero necesariamente hay que suponer un cierto nivel de conocimiento.

Se manifiesta el progreso evolutivo por la acumulación de experiencia visual; la calle se vuelve el taller de experimentación y las personas, objetos o lugares se convierten en la materia con la cual aparece, se produce y materializa y podemos decir que la solución post-creadora se ha hecho manifiesta.

A partir de experiencias que ocurren a nivel personal, se comienza a hacer repetitiva la manera en que se soluciona la práctica artística y se crea un dialo-

go interminable, una conversación infinita entre el paisaje urbano y el pasajero cotidiano; sin embargo considero que mi proceso aún se encuentra en una etapa creadora donde coinciden elementos y estrategias, pero no siempre hago uso de la misma línea de trabajo ni temática, aunque la experimentación debe ser constante, aun no puedo hablar de ejecución post-creadora.⁴⁸



48 CONDE, Teresa del., *Rufino Tamayo* en "Tres maestros. Reflexión sobre Bacón, Motherwell y Tamayo". México, UNAM-Grijalbo 1997.



Conclusiones

AL CIERRE DE LA INVESTIGACIÓN SE CONCLUYÓ LO SIGUIENTE:

- Aunque en el proceso realmente trabajo sola y tengo un gran cuidado en la factura objetual de mi obra, lo que me interesa no sólo son los objetos sino también las personas.
- El proceso de producción de mi obra evade las clasificaciones formales del arte contemporáneo como la instalación, el arte povera, el neodadaísmo, etc., lo que me permite una relación más directa y orgánica con ella.
- El arte, el artista, e incluso la misma obra, me interesan como generadores de dinámicas emocionales y sociales, que me presentan más incógnitas que las que el arte me permite resolver.
- La relación que existe entre aspecto social (el público) y la obra de arte, nunca aparece explícita en la información textual recopilada por el autor, sino en las circunstancias que rodean su realización de lo no planeado o imprevisto.
- El proceso creativo personal del artista es consecuencia de las características específicas de su interacción con el público y no al revés. Es decir, el autor no construye la obra sino esta es una consecuencia de la interacción con el público activo. La obra no la construye, se construye.
- El arte no sólo genera conocimientos propios y exclusivos de su campo. Pero para construir conocimiento en el arte debe siempre estar ligado a otras disciplinas que complementan incluso su socialización. Por ejemplo: La relación de los habitantes de Pachuca, usuarios del sitio donde ocurre la obra, con el proceso de ésta, regularmente trasciende, por mucho, las alternativas tradicionales con que se describe el hecho artístico: público-autor, espectador-colaborador, etc. Para describir este tipo de relaciones necesariamente tenemos que utilizar lenguajes de campos más allá del arte. Es decir que el lenguaje y las categorías de análisis tradicionales del arte son

insuficientes para describir la profundidad del hecho artístico en su multidimensionalidad.

- Considero que debe ser validado académicamente el trabajo de registro en bitácora como documento oficial de investigación y generador de conocimiento.
- La bitácora a comparación de la tesis es contenedora de la esencia del proceso creativo con características específicas como lo espontáneo, el accidente, el error, lo inesperado, el azar, entre otras.
- Creo que anteponer lo académico sobre lo artístico es una limitante (de la propuesta creativa), de aportaciones concretas al campo de la investigación-producción en arte, específicamente en el generar documentos formales de publicación de obra e investigación.
- Propongo entonces que el documento que se entrega al culminar la investigación sea la bitácora, que el alumno estuvo enriqueciendo y complementando durante su estancia en la maestría; misma que deberá contener tanto la recopilación de material bibliográfico, referentes teóricos y artísticos; planeación de la obra en bocetos y apuntes; presupuestos de materiales y servicios necesarios, reportes de la actividad de gestión de espacios y actividades; registro del proceso, (específicamente de la producción), así como el apartado de análisis, reflexiones y conclusiones, no solo al final sino durante toda la investigación.
- El artista es un recolector, reciclador y posproductor de imágenes, materiales, ideas, sucesos, técnicas, procesos, acontecimientos, etc. Procesualmente el artista es un viajero, por lo tanto, veo al arte como un viaje o proceso creativo, más que como producto final.
- Mi necesidad es cómo pueden interactuar mis piezas con el público para romper con el hermetismo impuesto por los espacios institucionales y continuar la exploración de espacios y posibilidades alternativas en la práctica artística.

- Realizo la práctica de producción en sitio específico en lugares no convencionales porque no estoy interesada en producir para presentar en museos o en espacios de exposición convenidos, mucho menos estar dentro o ser nombrada como productora de tal o cual estilo de acuerdo a las clasificaciones formales en el arte contemporáneo.
- Para la elaboración de este documento implementé el mismo sistema que utilizo para mi producción. Estrategias tales como el azar, el accidente, el error, la recopilación, lo colectivo, la colaboración, lo participativo, tácticas informales que no por eso son menos profesionales, simplemente por ser coherente con la manera de producir e investigar, tanto en lo práctico como en lo teórico.
- Este documento, para decepción de algunos, no tiene la estructura convencional de un requerimiento académico, es pues la recopilación de registros de producción y experimentación, reflexiones y experiencias obtenidas a lo largo de la maestría que fueron aterrizadas en ensayos, narraciones, descripciones, cuentos y anécdotas. En concreto, son apuntes de viaje de ahí el título de la tesis.

Considero que las aportaciones de esta investigación tienen que ver con el quehacer artístico personal y específicamente son:

- a) El viaje creativo (entendido como el proceso de la obra de arte, desde la concepción de la idea hasta su materialización) como la parte más importante por encima del producto final.
- b) Durante este viaje me interesa reconocer y hacer consiente la participación social, donde el espectador deje de serlo y se aparte del acto contemplativo, como pasa en los espacios comunes de exposición y se vuelva colaborador de la obra.

- c) Por consiguiente, se hace necesario el desarrollo de proyectos de sitio específico donde el lugar y las condiciones del mismo se vuelven el pretexto para la pieza a desarrollar. Propongo entonces otra posibilidad de la construcción de la obra a partir de la multi-opinión y la multi-percepción de las ideas dentro de la práctica artística.

REFERENCIAS

1. EL ARTISTA COMO VIAJERO

Ana Mayoral Marín, páginas de la “Bitácora de conceptos para arte urbano”, técnica: collage, año 2007

2. DE BOLSAS, MOCHILAS Y MALETAS

Bolsa de alumbramiento

- Publicado por Sonia Gil en *Embarazo y Parto* (14 de mayo de 2009) <http://www.mujerglobal.com/embarazo>

Bolsa de batalla

- ellibrogordodepetete.wordpress.com

Mochila canguro

- Por José Luís Zarate en 1:58pm jueves, Julio 17, 2008.

Zaraté.blogspot.com/2008_07_01_archive.html

Mochila exploradora

- (fotografía.1994, estudioberlin.blogspot.com/2008_03_01_archive...)

Maleta de viajes

- lamaquinariadelanube.blogspot.com por: Rose Selaby

Maleta de los sueños

- www.granguerra.crearforo.com/image/est9580.html

Bolso de la paciencia

- Vanessa Nuñez Handal en 7:32pm,

nunezhandal.blogspot.com

Bolsa de un rey

- jaolmolaboraldecordoba.blogspot.com/2008/05/...

Maletas anónimas

- Las maletas de Tulse Luper 2002, Peter Greenaway

lamaquinariadelanube.blogspot.com

3. LA CONVENCIÓN DE LOS NO LUGARES

Ana Mayoral Marín, Serie fotográfica “Los abandonados” Cd. de Pachuca, Hgo. 2009

4. EL PROCESO CREATIVO EN LOS NO LUGARES

Joseline Pérez Castillo, Serie fotográfica “Taller de dibujo expresivo, apuntes para un recordatorio a Juárez” Pachuca, Hgo, 2010

5. CREACIÓN DE ESPACIOS INEXISTENTES, ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

Ana Mayoral Marín, Serie fotográfica “Sala de espera”, Real del Monte, Hgo. 2010

6. PROCESO CREATIVO EN MI OBRA

Autor: Ana Mayoral Marín

“Semilla”, Modelado en Yeso. 2005

“Máquina biológica”, Vaciado en Yeso, 2005

“Diario de un ultraje” (autorretrato), cajas de madera con ensamblajes, 2006

“Cajón guarda-pasos”, arte objeto, 2006

“Entre muros y líneas”, objetos y crayón de cera sobre muro, 2007

“Crónica de una vida en rosa”, serie fotográfica, impresión digital, 2007

“Insec-cars”, Ensamble, instalación, Desperdicio de carros de juguete. 2010

FUENTES DE CONSULTA

- Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística, México, Trillas, 1992.
- Alguacil, Julio, *Ciudad, ciudadanía y democracia urbana*, Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada, abril-junio 2000, n° 119: Ciudades habitables y solidarias, Cáritas, España, p. 165.
- Armajani, Siah, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, Barcelona, MACBA, 1995; y en el catálogo *Siah Armajani*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, septiembre 1999 enero 2000.
- Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, México, CONACULTA, Barcelona, Gedisa, (2001), pág. 87
- Blanco, Paloma et. al, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, España, Labor, 1969, 249 pp.
- Borriaud, Nicolás, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editorial, 2004.
- Casoratti, Cecilia, *La ciudad. Instrucciones de uso*, Bienal de Valencia, 2003.
- Conde, Tesa del., *Tres maestros. Reflexión sobre Bacón, Mothewell y Tamayo*, México, UNAM-Grijalbo, 1997.
- García, Canclini, Néstor, *Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas*, en conferencia en INSITE 97.
- García, Canclini, Néstor, *Imaginario Urbanos*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.
- Garcidueñas, Sol, *Estar y no Estar, Helen Escobedo 15 Instalaciones*, México, UNAM, 2000, 94 pp.
- Gorski D.P., *Pensamiento y lenguaje*, Tratados y manuales Grijalbo, 1991.
- Guilford, J.P., Strom, R.D. *Creatividad y Educación*. Buenos Aires. Ed. Paidós, 1978.

- Grosenick, Uta, *Art Now*, TASCHEN, Inglaterra, 2005
- Grosenick, Uta, Burkhard, Riemschneider, *ART NOW 137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Alemania, Taschen, 2002, 638 pp.
- Grosenick, Uta, *Mujeres Artistas de los Siglos XX y XXI*, Alemania, Taschen, 2001, 576 pp.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama, 2007
- Honnef, Klaus, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1993, 126 pp.
- Huyssen, *El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène*, Museografía contemporánea II, México, Revista de la ENAP, n° 18
- Krauss, Rosalind, *La escultura en el campo expandido, en la originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Jesús Pastor/José R. Alcalá, *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Ed. Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.
- Madreuelo, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, 1994.
- Marchán, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960- 1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna". Antología de escritos y manifiestos*, 7ª. Ed., España, Akal, 1997, 214 pp.
- Nervo, Amado, *Antología poética e ideario de Amado Nervo (poesía)*, México. Editores Mexicanos unidos. 1990.
- Oliveira, Nicolas, *Installation Art, Inglaterra, Thames and Hudson*, 1996, 205 pp.
- Pizarro, Esther, *Administración y regulación del arte público: agencias el modelo estadounidense*, Cimal. Arte internacional, 2ª etapa, n° 54: Arte público, 2001, pp. 41-45.
- Rivas de las, Juan Luis, *La naturaleza en la ciudad- región: paisaje, artificio y lugar*, en El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.
- Sánchez, Alma. *La intervención artística de la ciudad en México.*, México,

- Navegantes de la Comunicación Gráfica S.A. de C.V. pág. 10. (2003)
- Saltalamanchia, Homero R. *La historia de vida: Reflexiones a partir de una experiencia de investigación*. Ed. CIJUP
- Saravia, Madrigal, Manuel, *El planeamiento urbano, otra vez en crisis, El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones-Fundación COAM, 1998.
- Schmilchuk, Graciela, *Helen Escobedo: pasos en la arena*, España, CNCA UNAM, 2001, 371 pp.
- Schmilchuk, Graciela, *Otra geografía del Arte Público*, en Agua-Wasser, México, UNAM, 2003.
- Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, España, Alianza, 1997
- Vargas Itzel, et al. *Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica. Del geometrismo a los discursos actuales*, en Escultura mexicana. De la Academia a la instalación. México, CONACULTA-INBA, 2001, pp. 209-215.
- Westheim, Paul, *Pensamiento artístico y creación, ayer y hoy*, Siglo XXI Editores, 1997.



**ESTE VIAJE SE LO DEDICO
A LAS MUJERES DE MI VIDA**