



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas**

**Encuentro con humedad y polvo en el entorno cotidiano**

**Tesis**

**Que para obtener el Título de:  
Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta: María Teresa Valencia Avila**

**Directora de Tesis: Licenciada Josset Cristina Herrera Vinueza**

**México, D.F., 2014**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



## **Encuentro con humedad y polvo en el entorno cotidiano**

### **Exploración de residuos de tierra y agua en espacios urbanos a través del dibujo**

#### **Índice**

Introducción ..... 5

#### **Capítulo I**

##### **La mancha como realidad material y genuina**

1.1. Presencia de polvo, humedad y sarro en espacios urbanos ..... 10

    1.1.1. Mancha de lodo y limo como evidencia de la fuerza material de tierra y agua ..... 16

1.2. Encuentro cotidiano no advertido del ser humano con formaciones materiales de tierra y agua ..... 27

    1.2.1. Residuo material-ser humano: imagen visual en la marginalidad ..... 34

#### **Capítulo II**

##### **Exploración material**

2.1. El instante de presenciar un evento de la exterioridad material ..... 43

2.2. El halo de exterioridad ..... 51

    2.2.1. Aparición ..... 54

    2.2.2. Las segundas cosas ..... 60

2.3. Condición cotidiana ..... 62

    2.3.1. Condición cotidiana como comportamiento ..... 67

#### **Capítulo III**

##### **Reencuentro con la mancha cotidiana a través del dibujo**

3.1. Bruma sensitiva ..... 71

    3.1.1. Búsqueda de formaciones materiales en el espacio construido ..... 76

3.1.2. Bruma artística, segundas intenciones .....	79
3.2. Transcripción de mancha a trazo .....	86
3.2.1. Dibujo: energía material a energía corporal .....	100
3.3. Evocación y evidencia de la materia .....	102
3.4. Participación de la energía material .....	116
3.4.1. Relación con el evento material .....	118
3.5. Gestación de cotidianidad.....	125
3.5.1. La realidad cotidiana: perderse en ella y ser de ella en cotidianidad .....	137
Conclusiones .....	143
Fuentes de consulta .....	146

A Sofía y Arcadio por su inmenso apoyo y comprensión.

A Josset, paciente y empática guía.

A mis hermanos, familia, amigos y maestros, compañeros entrañables en el camino cotidiano.



## Introducción

Por medio del dibujo exploro las cualidades que generan la aparición de polvo, humedad, sarro y gotas para su hallazgo como imágenes de lo poco advertido en el espacio construido y habitado por los seres humanos.

Esta investigación se plantea así basándome en una experiencia propia, imaginando que no se remite a uno sino que ocurre a los seres humanos en lo común de su entorno físico, considero que de él se presencian imágenes y sucesos que, más allá de la información relevante que se les pueda extraer, se asimilan sensorialmente al instante en su simple hallazgo y aparición física (la cual puede asimilarse a través de cualquiera de los sentidos; su estadía en el entorno va más allá de su visibilidad) dando lugar a sensaciones ligadas a la claridad y plenitud porque la advertencia ha sido suficiente en ese momento específico, donde se presiente que no se trata de entender lo que se percibe, lo que se intente agregar le sería ajeno, forzado, estaría de sobra puesto que al encontrarlo en su *estar en el mundo* parece tener ya un sentido.

El encuentro personal con dicha *presencia* ha sido suscitado —además de otras manifestaciones— por las manchas de humedad y polvo en el espacio habitado y frecuentado, que puede ser reconocible por otras personas como un espacio similar a su entorno.

Partiendo de la experiencia de su encuentro, en esta investigación se explora el camino que pudo haber propiciado esta clase de encuentro detonante de la sensación de claridad y plenitud, creyendo que en el intento puede corresponderse con otras experiencias, por ejemplo de escritores, poetas, artistas plásticos, filósofos, etc.

Como es el caso del escritor y filósofo francés Jean-Paul Sartre (1905–1980), que en *La náusea* describe la experiencia del personaje Antoine Roquentin: “Pero como mi mirada caía en el block de hojas blancas, me absorbió su aspecto y permanecí con la pluma en el aire, contemplando ese papel deslumbrador, qué

duro y chillón era, qué presente. En él no había más que presente. Las palabras que acababa de trazar encima no estaban secas aún y ya no me pertenecían”.<sup>1</sup>

Las manchas a diario presentes en el entorno frecuentado por el ser humano son consideradas inútiles, eventos simples como para darles importancia con la atribución consciente de un valor estético, no hay un detenimiento para dar lugar a su apreciación profunda en la realidad cotidiana.

No sólo en la determinación de la existencia humana hay lugar para lo significativo de manera concreta, lo consciente, lo construido para un fin, lo representativo y las notorias excepciones a la regla diaria: lo novedoso; también lo hay para lo asimilado a diario, la fascinación, el hábito, lo que se deja pasar y cómo es pasado por alto, el desaliño en la costumbre, lo que de manera automática se lleva a cabo, lo que no representa a la humanidad en la historia oficial porque se considera insignificante y ocurre a diario, en esto indaga Georges Perec (París, 1936-1982) en *Lo infra-ordinario* cuando escribe: “Lo que vivimos es lo que pasa verdaderamente, el resto, todo el resto ¿dónde está? Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuentas de eso?, ¿cómo interrogarlo?, ¿cómo describirlo?”.<sup>2</sup>

Para ello en el capítulo I de esta investigación se profundizará en las cualidades del polvo, sarro y humedad, una vez apreciadas como imágenes, que las determinan como reveladoras de la manera un tanto evadida en que el ser humano vive su rutina diaria en la actualidad, además de detallar las probables causas que llevan a éste a experimentarlas de cierta forma y cuáles son las consecuencias de ello.

Las imágenes que de la rutina se gestan, los olores, los relatos cortos, los sonidos, pueden saltar a la atención de una persona de un momento a otro en ese

---

<sup>1</sup> JEAN-PAUL. Sartre. *La náusea*. Buenos Aires. Losada. Colección Aniversario. 2010 (Primera edición, 2008). p. 160.

<sup>2</sup> GEORGES. Perec. *Lo infra-ordinario*. tr. Pilar Ortiz Lovillo. México. Verdehalago. 2008. Primera Edición. p. 10.

letargo y asimilación soñolienta de la vida cotidiana —es eso lo que le da sentido— con la intensidad antes no percatada, con la extrañeza antes no vista, con el reconocimiento de realidad antes no identificada, haber un encuentro con la mancha de polvo por decir con un evento de la cotidianidad, en moteados o acentos que afirman algo de auténtico en el existir: “[...] gracias al carácter auto asociativo de nuestra memoria, basta con rescatar un jirón o el retazo de un recuerdo”<sup>3</sup> indica Jorge Volpi (Ciudad de México, 1968) en su libro *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*. En el capítulo II van a detallarse las apreciaciones estéticas personales al acercarse por medio del proceso de dibujo al espacio cotidiano propio.

Para llegar a un involucramiento con las manchas cotidianas poco atendidas conscientemente y generadas de intenciones desaliñadas, y su encuentro sin lugar a la busca de significados en la cotidianidad, pretendo dilucidar su probable desarrollo en el espacio urbano interpretándolo: rescatando las apreciaciones al percibir dichas formaciones, componiendo su acontecer como un relato al detenerse en su materialidad, las condiciones de gestación, entorno, acción humana, acción material: imaginando cómo se generó. Saber si es posible o cómo es posible una cercanía a un aspecto poco considerado de la realidad, por medio del dibujo.

Bajo un precepto, si en la realidad cotidiana no hay lugar a la descripción estricta de estas formas, no se busca su acercamiento por un intento de descifrarlas sobre analizando el sentido de sus formas materiales ya que se considera se forman como consecuencias de situaciones en la realidad cotidiana, no como símbolos ¿de qué? Si se señala que precisamente no hay intenciones de expresar algo con ellas. Se destaca su apreciación superficial en la cotidianidad siguiéndola en el proceso de considerar a las manchas como imágenes.

---

<sup>3</sup> JORGE. Volpi. *Leer la mente: El cerebro y el arte de la ficción*. México. Alfaguara. 2012 (Primera edición, 2011) p. 48.

Por lo que el capítulo III trata del proceso de dibujo que se siguió para conocer de otro modo el medio en que uno se desenvuelve de forma común; proceso del que se desarrollaron los dos capítulos anteriores.

Este trabajo es importante en las artes visuales debido a que se busca que sus disciplinas, en primer lugar el dibujo, puedan ser un medio para acercarse de otro modo a la existencia humana cotidiana.

Por lo que la hipótesis que se plantea es que el proceso del dibujo puede ayudar a reconocer el entorno próximo en función de cómo es percibido, revelándolo por medio de la manera en que se lleve como proceso que se concreta en imagen.

Una segunda hipótesis es que las manchas de polvo, humedad y sarro —para ser específica— en los espacios del ser humano pueden revelar mucho acerca de cómo es vivida la vida cotidiana al apreciarlas como imágenes dibujadas.

Esta investigación tiene la finalidad de explorar a través del dibujo las formaciones residuales de materia en el espacio urbano, para reconocerlas como manifestaciones apreciables visualmente del encuentro poco advertido y cotidiano del ser humano con la tierra y el agua.

Así mismo, se pretende valorar al entorno urbano como una amalgama entre el desarrollo de los elementos materiales/naturales que lo componen y las actividades humanas en él, fundadas en el modo de pensar; explorar a través del dibujo la realidad material con que los seres humanos coexisten ordinariamente y de manera poco advertida, concretada en las formaciones naturales de materiales de uso común; además de ahondar en las cualidades de estancia del polvo y marcas de agua en espacios urbanos que propician su apreciación marginal o poco notable.

Así como señalar las cualidades de coexistencia entre ser humano y manchas de tierra y agua en el espacio urbano que las favorecen como aspectos visibles de una relación genuina; exponer las apreciaciones estéticas personales surgidas del encuentro con dichas formas en el entorno habitual; detallar las

condiciones del proceso de dibujo que determinaron cierta clase de acercamiento a la realidad material señalada; por último experimentar a través del dibujo las propias estimaciones de manifestación de polvo, humedad, sarro y gotas en el entorno frecuentado.



## Capítulo I

### La mancha como realidad material y genuina

#### 1.1 . Presencia de polvo, humedad y sarro en espacios urbanos

Advertir la *presencia* de elementos del entorno es conseguir notar con intensidad su estadía —o ¿su estadía acaso es ya intensa y hace voltear hacia ella?—, eso que se presencia en el momento se intuye que no sólo se ha podido advertir por la capacidad del cerebro, sino por el evento en sí, en que se desarrolla el objetivo atendido; que en su proceso ha estimulado el encuentro y que se ha originado antes de que uno pudiera advertirlo.

La posibilidad de que eventualmente se presenten acentos (aspectos del entorno cotidiano percibidos con más intensidad) en medio de la rutina prevista de la vida cotidiana, puede explicarse desde la suposición de que es un orden de tiempo el que sobrevuela en el momento, esta idea proviene del concepto estoico de tiempo rescatado por el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) en *Lógica del sentido*<sup>4</sup>, denominado *Aión*: si este tiempo se asimila en un momento específico se puede afectar la manera en que son percibidos el espacio, sucesos y objetos, considerando que guarden cierta relación entre sí nunca antes detallada o que a través del mismo estos elementos “disparos” pueden hallarse en la misma clasificación de sentido. Este tiempo en el pensamiento formulado por los estoicos es el de los hombres y existe a la par que el tiempo de los dioses llamado *Cronos*:

---

<sup>4</sup> GUILLES. Deleuze. “Lógica del sentido”. [en línea] tr. Miguel Morey. edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de. Filosofía Universidad ARCIS. 234 pp. Dirección URL: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf> [consulta: 31 de Marzo de 2013].

presente infinito cíclico que mide la acción de los cuerpos como causas y el estado de sus mezclas en profundidad, en él se expresa la creación de cualidades corporales. Mientras el Aión es la frontera superficial que separa al cielo y la tierra, las cosas y las proposiciones y a la vez las une; es un movimiento lineal que no se encuentra en la profundidad de las cosas ni en la altura de las ideas sino en la superficie; es orden de tiempo recorrido por el instante el cual no tiene duración específica y traza la frontera entre cuerpo y lenguaje, sonidos y palabras, estados de cosas y proposiciones extrayendo sus singularidades pero también haciéndolas de un mismo acontecimiento y sentido: lo expresado de las proposiciones por una cara y el atributo de las cosas por la otra; al subdividir cada presente en pasado y futuro infinitas veces porque ellos recogen en la superficie a ese acontecimiento incorporal como efecto superficial: carga de sentido a los cuerpos, que aunque como efecto es inmaterial aqueja a los cuerpos.

El instante del Aión podría irrumpir en el momento presente haciéndolo evidente como acontecimiento al provocarse una sensación singular: por ejemplo de *claridad* y *plenitud* ante la apreciación de polvo en una ventana. Esta singularidad de la sensación provoca enfocarse sólo en el punto atendido por un instante, tal vez porque se percibe su efecto o él como su propio efecto inmaterial.

Que el polvo de una ventana pueda asociarse con el vínculo humano con su espacio habitado, es una propuesta para que a esas manifestaciones materiales se les vea de otro modo y a la relación del ser humano con la tierra y el agua se le materialice porque las dos pueden entenderse en la misma situación, generando que se expliquen una a otra en una sensación. Para que se propicie el instante en que se asimila una imagen/suceso y su proposición de manera inmediata como un solo ente pero sabiendo que eso es contingente, por eso es más arbitrario o se busca que lo sea; en esa libertad es más probable que pueda ocurrir.

Las manchas cotidianas podrían parecer sinsentido, dado que en ese instante se consigue percatarlas en su proceso de formación y sólo a eso remiten, aun ese sinsentido es el que extrae las singularidades porque expresa su mismo

sentido al designarse, al destacar las particularidades debido a asociaciones poco convencionales e inesperadas escapan a las clasificaciones estrictas y ocurren en cierta libertad y efectividad de sentido en el instante. El encuentro más cercano y más trascendente de una persona puede ocurrir con algo ordinario a través de su percatación como sinsentido, resistible a aplicársele otra designación y relevancia al por qué de su encuentro en ese instante, en medio de todos los encuentros previstos y homogéneos.

Para Deleuze el juego con el Aíón es un encuentro de espacios heterogéneos, del cielo y la tierra, lo sideral y lo visceral. Lo que los hace situarse en un mismo encuentro son las asociaciones que se tejen entre ellos determinadas por cierto *modo de ser*, que la humanidad ha dejado entrever en rituales de adivinación, la astrología, la extraña asociación de palabras y cosas provocando comicidad o el arte, por mencionar algunos ejemplos.

Que el *Aíón* surja en lo visible a través de un vuelo de golondrinas, un gruñido de cerdo o un hígado de carnero, nos da a entender de nuevo –recalca Deleuze– hasta qué punto los retos más profundos del destino del hombre tienen que ver con las carcajadas y, en general, con ese «*arte de las superficies*, las líneas y puntos singulares que aparecen» como cristales de sinsentido.<sup>5</sup>

Son las singularidades las que dotan de intensidad y relevancia al encuentro, puesto que su asociación cambia la manera en que es visto un objeto o una situación cotidiana, con extraña familiaridad puesto que siempre ha estado presente pero nunca antes percatado en alguno de los aspectos físicos con que se desarrolla en el espacio o la identificación de que siempre ha estado en los mismos espacios donde aparece ahora y de similar manera, sólo que es el instante, el encuentro el que hace la diferencia.

---

<sup>5</sup> GEORGES. Didi-Huberman. “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”. Catálogo de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* España. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 26 de noviembre del 2010 al 28 de marzo del 2011. p. 54.

Un fragmento del texto *Lévinas: un pensador de la excedencia*, sugiere otra causa de la captación de esos acentos de intensa fijación en la cotidianidad, debido a que Silvana Rabinovich que lo escribió como prólogo para la edición en español de *La huella del otro*, del filósofo y escritor lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995), alude al tema de las automutilaciones como una solución a eliminar aquello del cuerpo humano que está de sobra e incluso puede provocar molestia, ejemplificado en mitología griega con Edipo que decidió arrancarse los ojos al revelársele que era asesino de su padre y amante de su madre; la autora indaga: “Las mutilaciones son huellas en cuanto connotan lo que excede, es decir, no son signos porque no se agotan en el significado y no denotan presencia alguna, porque la excedencia no cabe en presencia alguna”.<sup>6</sup>

La mutilación de Edipo termina en huella aunque sea de algo desaparecido, de provocarse la ceguera física por la ceguera del conocimiento de sí, las mutilaciones son huellas de lo que excede como parte del cuerpo. Por ello considero que también las marcas de humedad y polvo son huellas de lo excedente porque son difícilmente consideradas advertidas en el espacio urbano, estimadas sin relevancia, añadidas al espacio y que suceden *flotantes*, porque tampoco se asimila su proceso de formación. Como las manchas están demás en dicho espacio no están presentes pero cuando logran presenciarse se perciben así: demás. Es en ese sinsentido que sobresalen o a eso deben su paradójica presencia y eso podría alterar que resalten.

Tal vez el asimilar como imagen dibujada el desarrollo de humedad, pintura agrietándose, polvo, sarro, etc., en las paredes, ventanas y demás superficies posibilita un instante en que pueda advertirse a esa mancha o irregularidad cotidiana como una *presencia*, un ente que resalta en su manera de aparecerse.

El historiador del arte Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953) en *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?* además de rescatar el pensamiento del

---

<sup>6</sup> EMMANUEL. Lévinas. “La huella del otro”. [en línea]. tr. Esher Cohen. Silvana Rabinovich. Manrico Moreno. México. *Taurus*. 2000, p. 16-17. Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) acerca de esas formaciones materiales, por esa vía plantea una propuesta:

Para Borges, un solo cúmulo de polvo en el fondo de una estantería da testimonio de la «historia universal», por eso hay que inventar constantemente, para el propio lenguaje, nuevas reglas operatorias destinadas a abrir las posibilidades de un conocimiento de las «relaciones íntimas y secretas» entre las cosas.<sup>7</sup>



Formaciones en una tapa de plástico expuesta al exterior; la causa fue una probable superposición de cartón mojado en ella. Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

---

<sup>7</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 56.



Formaciones en una tapa de plástico expuesta al exterior; la causa fue una probable superposición de cartón mojado en ella. Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

Para acercarse al aspecto material poco advertido en la cotidianidad concretado en las manchas y plantearlo como resultado del ser humano con su entorno, como también se menciona en *Atlas* a través de Borges abriendo así nuevas posibilidades de apreciación, es necesario determinar ciertas reglas operatorias, por lo que se retoma la idea de Georges Perec de empezar cuestionando ciertos aspectos de la vida diaria. Para proponer la posibilidad de que las manchas pueden ser vistas como imágenes y que en la cotidianidad esto ya ha sucedido, antes es necesario explorar la manera en cómo surgen y cómo son percibidas en la cotidianidad.

Georges Perec sugiere que para ubicar donde está la cotidianidad, sus actores hagan preguntas acerca de su papel tapiz, la cantidad de gestos para marcar un número telefónico, acerca del origen y destino de las cosas que saquen de sus bolsillos; de estas cuestiones menciona: “Me importa mucho que parezcan

triviales o fútiles: es eso lo que las hace más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado inútilmente decir nuestra verdad”.<sup>8</sup>

El desaliño en la vida cotidiana es el acto genuino en que la investigación se apoya como formador involuntario de imágenes que se representan a sí mismas, al mismo acto que las formó.

### **1.1.1. Mancha de lodo y limo como evidencia de la fuerza material de tierra y agua**

Para este proyecto se rescata la manera común en que son advertidos el polvo, la humedad, el sarro, etc., en el entorno urbano, partiendo de la percepción personal en los espacios transitados identificables con los de otras personas; para ahondar en esa percepción se retorna sobre la realidad cotidiana, alejándose del momento en que uno se encontraba totalmente inmerso en ella, desde la posición de quien decide observar dicha atención escasa, entorno y manifestaciones materiales.

Esta atención que retorna, lo hace sobre la manera en que considera se desarrollan físicamente las manchas en los espacios urbanos, encontrando en primer lugar que pueden desarrollarse con más frecuencia en los rincones del espacio urbano, primero porque son puntos menos atendidos por el ser humano que los habita, luego por la misma consistencia resbaladiza de las partículas de polvo y agua, así como las cualidades del ambiente que las define: como la presencia de viento del que encuentran freno en los rincones y hendiduras. Se concluye que este tipo de formaciones se conformó por partículas fluyentes, volátiles, rezagos que escapan del control a una cantidad mayor de materia, sea tierra o agua, entre las que se encuentran los desprendimientos de la piel humana.

El material tiende hacia sus más primitivos estados. Según la artista povera Marisa Merz (1931, Turín, Italia) el cuero proviene de la tierra; su devenir con el

---

<sup>8</sup> GEORGES. *Perec. op. cit.* p. 12.

paso del tiempo es hilos en materia filamentada: “El hilo de cuero es el estado del cuero en el tiempo de la historia”.<sup>9</sup>



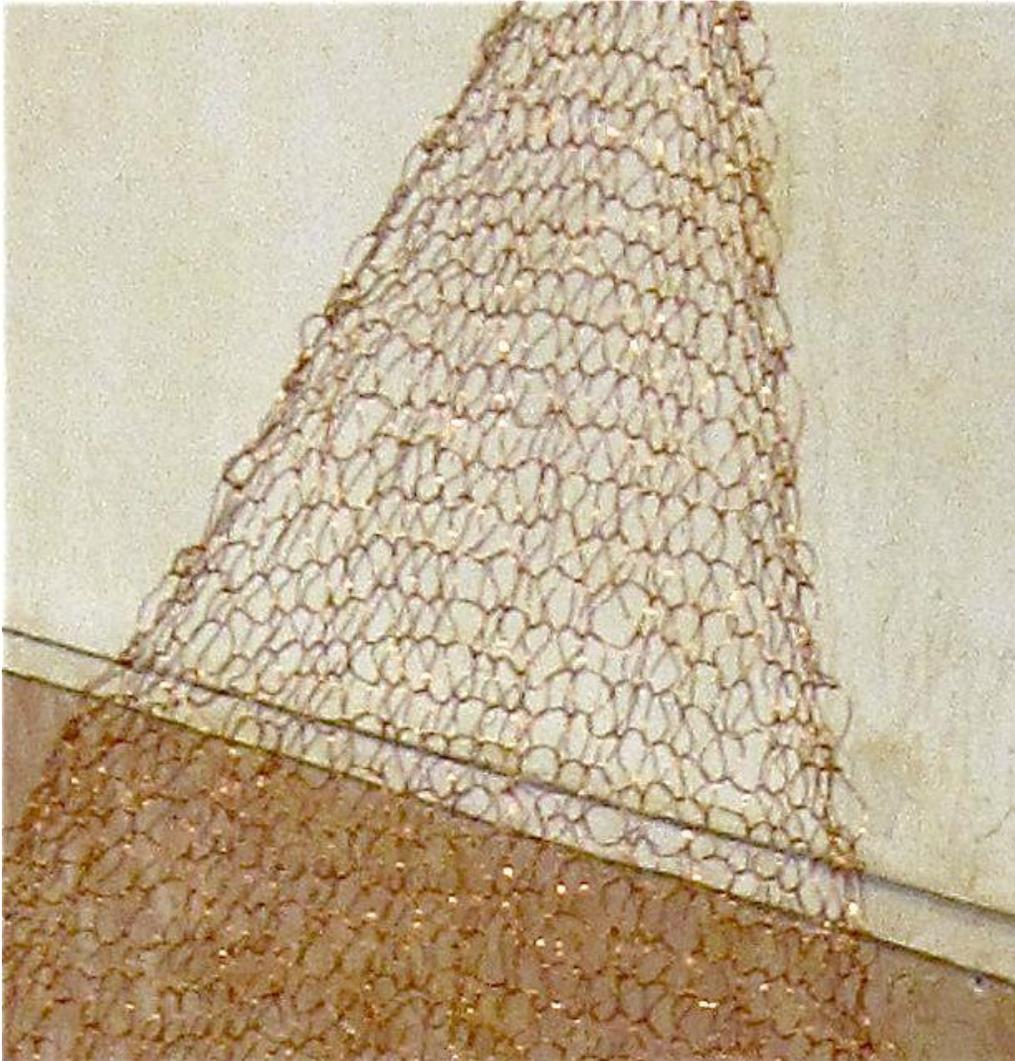
*Sin título*, 1993, Marisa Merz, exposición: *No coincide sin embargo florece*, 2011, Fondazione Querini Stampalia, Venecia.

En una pequeña habitación cerca de la pintura de Giovanni Bellini: *Presentazione al Tempio* (1460), Marisa Merz instaló una especie de constelación de ocho triángulos de tejido de alambre de cobre, colocada en el suelo, que va trepando por la pared en forma de espiral, como una escultura orgánica proliferando en el espacio; semejante a un pedazo de tela, tiene las huellas

---

<sup>9</sup> AURORA. Fernández. Polanco. *Arte Povera*. Madrid. Nerea. 1999. p. 71.

temporales de su propia existencia entretejida en ella, uniendo identidades separadas. Es el resultado de una meticulosa habilidad manual, a pesar de su ligereza y sencillez, disecciona distintos momentos y lugares y luego los une en una sola dimensión.



Detalle. Las obras de Marisa Merz reflejan su fe en la duración de las obras de arte más allá de su creación material y más allá de las limitaciones eventuales del tiempo y espacio. En este sentido, la vista de la pintura del año 1460 de Bellini tiene un significado particular.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Imágenes tomadas de: s/autor. *Venice: Not Only Biennale - Marisa Merz: It Doesn't Match Yet It Flourishes - Fondazione Querini Stampalia*. [en línea]. Contessanally Visual Online Diary. 25 de junio de 2011. Contessanally. Dirección

Para la artista los materiales tienen la potencialidad de llegar a determinadas formas por la manipulación humana en tiempo y espacio específicos así como por su modelación a través del tiempo; asociando esta idea a la composición (apreciada visual, olfativa, tangible y podría ser que auditiva) de polvo y humedad en el espacio urbano, se le puede asimilar a ésta como el estado de la tierra y el agua en su interacción con los espacios del ser humano a través del tiempo.

La materia que conforma a estas manifestaciones básicamente es tierra y agua por hablar de términos como sólido y líquido como elementos que le dan cuerpo, pero tierra y agua son aplicadas aquí como conceptos que les dan más especificidad y reconocimiento.

En esta parte del texto se profundiza en la apreciación sensible de la consistencia de lodo, polvo fino, humedad y gotas de agua en los espacios cercanos a la experiencia propia.

No puede si no usarse "mancha" para nombrar a las formaciones materiales de líquidos y sólidos fuera del alcance consciente humano; entre los términos que identifican a la sensación al contemplarlas están: asentado, perdurable, estabilizante, quieto, conformador, grumoso, fluido, disolvente, huidizo, con formable, que delinea, delgado y aglutinante que pese a ser más asociable con la tierra puede serlo al agua que tiene la propiedad de unir, suspender y también dispersar.

---

URL: <http://contessanally.blogspot.mx/2011/06/venice-not-only-biennale-marisa-merz-it.html> [consulta: 19 de marzo de 2013].



*Texturas de barro (Aglomeración)*, barro de Zacatecas y Oaxaca e hilo de henequén, 11.8 x 10.3 x 4.5, Tere Valencia, 2010.



*La luz en el agua*, Aguatinta y aguafuerte, 24.2 x 24 cm, Tere Valencia, 2010.

Tierra y agua se desenvuelven en conjunto dando lugar a un evento apreciable como imagen material, la mayor o menor medida de tierra y agua determinan que el ente se aprecie con un carácter específico entendido como fuerza material, no por considerar que un elemento sea más fuerte que el otro, sino que tienen cualidades distintas que hacen más evidente la certeza de su desarrollo; dependiendo también de la superficie en donde se genere una

manifestación de este tipo y sobre todo de acuerdo a la consistencia de la fusión de tierra y agua, dicha formación es percibida con mayor o menor claridad.

En realidad la definición con que se visualice a la materia en el espacio es muy ambigua, más que se defina una materia o se note claramente en la realidad, se trata de la definición de una imagen material, en la que sólido y líquido actúan como complementos que le dan forma, así podría parecer que el elemento terroso sólido es más perceptible en el entorno pero pudo ser el paso de agua sobre él como las marcas de gotas o la desaparición de la misma como las grietas de pintura lo que lo delineó.

Para nombrar a ciertas manifestaciones materiales se ha partido del término *limo* de Gastón Bachelard (Francia, 1884-1962):

El limo es el polvo del agua, como la ceniza es el polvo del fuego. Ceniza, limo, polvo, humo ofrecen imágenes que cambian infinitamente su materia. Las materias se comunican por esas formas disminuidas. (...) Parecería que el agua bajo esta forma ha proporcionado a la tierra el principio mismo de la fecundidad calma, lenta, segura.<sup>11</sup>

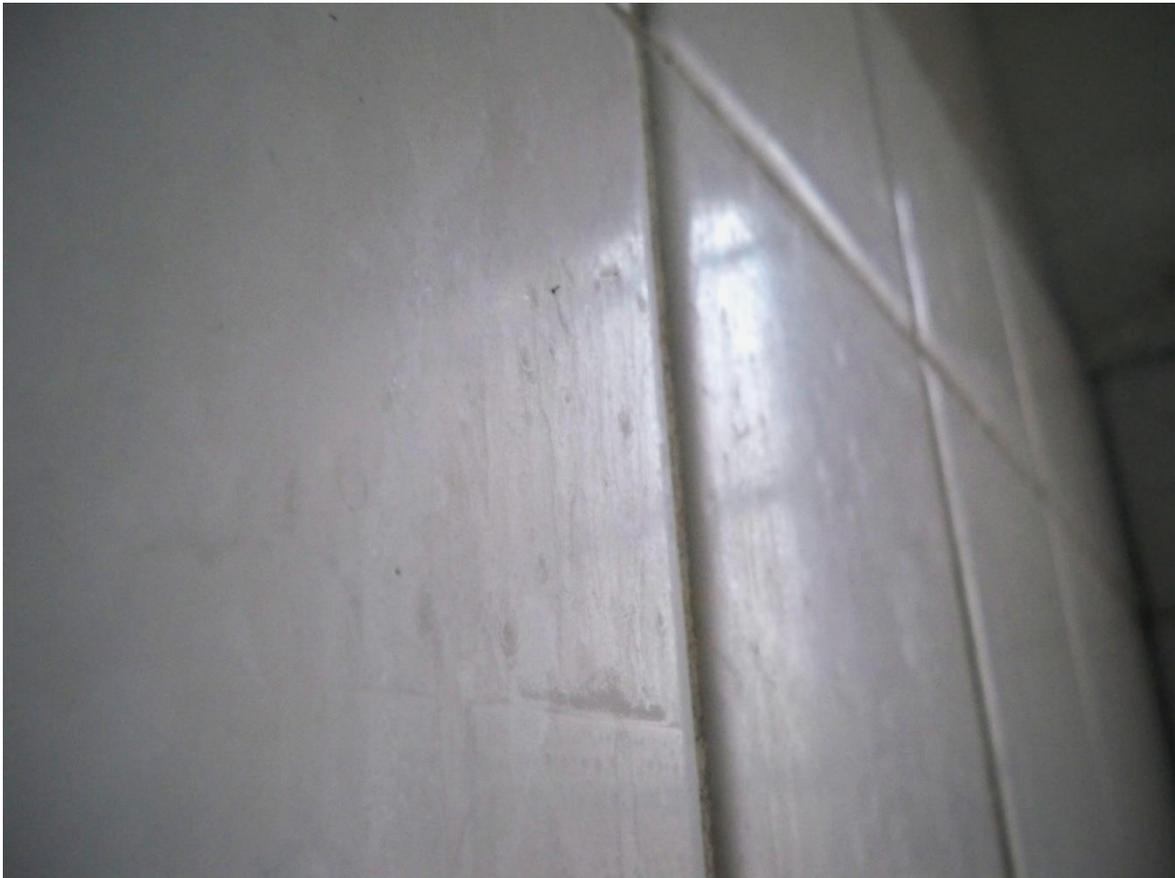
Limo es aplicado aquí para hablar de una menor cantidad de tierra y un predominio de agua, que se proyecta en una imagen como una especie de fantasma. Es el término más cercano a la sustancia observada en lo cotidiano, ¿cómo hablar de esa materia conformadora? que está presente en nombre de humedad, aquello que termina siendo un polvo fino en una imagen apenas perceptible, como si de un espectro se tratara, lo que antes necesitó de agua en mayor proporción a todo para generarse, y ahora es un polvo fluido y disuelto comúnmente llamado “sarro” situado en un tanque de agua, en una llave, en los bordes de una jarra, en un azulejo de baño, sitios en los que claramente esas formas se lograron por el uso de agua en su mayoría constante pero por medio de esa evidencia material de polvo es notable que no sólo se trata de un componente

---

<sup>11</sup> GASTÓN, Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México. Fondo de Cultura Económica. Colección Conmemorativa 70 Aniversario. 2005 (Primera edición, 1978) p. 144.

líquido huidizo. Aparte de su propio cuerpo llevaba a su paso pequeñas partículas, en un mínimo porcentaje, el polvo fino es más un registro del agua que pasó, por supuesto la registra a su manera, los dos compuestos delinear una realidad.

En manifestaciones en las que un elemento líquido define en mayor medida una formación, limo es lo más próximo a esa situación, como una sustancia que no llega a ser lodo, se llega a asentar en los ríos o lagos y no se solidifica, aunque tiene cuerpo.



Azulejos en una regadera, Fotografía digital: Tere Valencia, 2010.

Partículas en menor proporción que no están unidas y se hallan suspendidas cayendo por el propio peso, en su levedad y por la vaporización del agua, son formaciones apenas sugeridas y percibidas; en un limbo de ser pero casi no estar.

Es como si esa aparición de la que incluso la existencia es cuestionable al no ser tan clara no terminara de ser, sin embargo es percibida. No terminara de ser porque al fin ya existe por eso no requiere presentarse concretamente.

Cuando una sustancia es más bien una pasta diluida, como el yogurt, pintura, yeso fresco y liviano o barro diluido y cae sobre una superficie, el agua de esos compuestos al separarse cobra un efecto delineante, porque se abre paso entre la mezcla aparentemente uniforme que el agua revela más bien aglomerada en algunas áreas. Aunque sea en mínimas partes el compuesto sólido conserva la consistencia que dificulta el paso del agua, siendo más estable.



Pintura diluida en el vidrio de un local comercial, Fotografía digital: Tere Valencia, 2009

En el lodo el predominio de tierra sobre agua guía hacia una inmutabilidad: lo que permanece hasta la solidificación afirmándose cada vez más en quietud, o hasta la erosión y la disolución; las dos últimas tienen más que ver con factores externos a la materia misma.

Cuando el barro se desgaja y por la aplicación de una fuerza se arranca de tajo, su grano queda expuesto, pero para generar esto hay una energía que debe aplicarse al desgajar, porque en tanto que sólida, la materia pareciera que se resiste y así como quedan al descubierto aglomeraciones definidas aquí como grano, también se generan vacíos de materia en la zona contrapuesta, confluyen huecos y bultos en la superficie de barro porque algo ha sido arrancado y la materia ha reaccionado, esa energía devastadora se ha materializado en contrastes de formas.

En un instante de observación de esas formaciones materiales puede sentirse la fluidez y la permanencia y nunca haber estado tan cerca de eso llamado agua y tierra, sólido y líquido. Siguiendo esta línea ya no se busca cuerpo a los conceptos, a manera de catalogar lo que se estipula es sólido o líquido, sino se buscan las expresiones para definir por lo menos en un hálito de sensación a lo experimentado.

No se va de lo general a lo particular, de los nombres dados a las sensaciones sino de lo particular a lo general, a partir de las sensaciones experimentadas hallar un nombre.

“¿No existe acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas sea siempre una totalidad?”.<sup>12</sup> Refiere Bachelard; las marcas de humedad, sarro, y polvo formadas por diminutas partículas (de acuerdo a la escala humana) revelan la manera en que se forma todo el elemento Tierra y Agua.

No es el caso definir de qué exactamente está compuesta la materia referida, por lo que en esta tesis es nombrada como tierra, agua, lodo y limo y se

---

<sup>12</sup> GASTÓN. Bachelard. *op. cit.* p. 11.

aclara que no se considera que sólo esos elementos son los responsables de dichas formaciones, pero son los abordados en el tema considerando que la conforman materialmente.

Sin importar todas las veces que sea racionalizado el orden del mundo, dice el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard (Reims, Francia, 1929-2007), siempre se termina recayendo en la contemplación de alguno de sus objetos, por lo que propone dejar de explicar:

[...] implicar al mundo entero en uno solo de sus detalles, un acontecimiento entero en uno solo de sus rasgos, toda la energía de la naturaleza en uno solo de sus objetos, (...) el perfecto atajo hacia el objeto puro, el que no interviene para nada en la división del sentido, y que no comparte su secreto y su fuerza con nadie.<sup>13</sup>

Una marca es suficiente para evidenciar que la materia tiene una fuerza con la que se manifiesta; su percepción puede hacer más concreta la concepción de "materia" o de "tierra" y "agua" que es muy amplia; inmensa, en uno de sus detalles.

## **1.2. Encuentro cotidiano no advertido del ser humano con formaciones materiales de tierra y agua**

En la actualidad la mayor parte de la humanidad busca un significado preciso, como si todas las cosas vinieran acompañadas de él, un significado que califique a las cosas para fines prácticos y específicos; sin embargo, pareciera que la relación de las personas con el surgimiento de manchas en su entorno habitado se escapa de ello; dichas manifestaciones de tierra y agua invaden en su nula funcionalidad a los objetos y espacios construidos por el ser humano para una función específica. Esa intervención ocurre con tanta frecuencia (apreciándola como eventos que se siguen uno a otro) que el ser humano termina por asimilarlos

---

<sup>13</sup> JEAN. Baudrillard. *Las estrategias fatales*. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos. 2000. sexta edición (Primera edición, 1984) p. 126.

como parte de la vida y al no haber cuestionamientos hacia esas formas más allá de su apariencia física, la relación entre humano y materia en esas circunstancias es genuina en cuanto a que no posee funcionalidad, conscientemente tampoco se detalla su atención como un encuentro estético. Es una relación particular en la vida cotidiana en que abundan las interacciones del ser humano con dicha materia para un fin.

Se asimila que si las manchas surgen de esa manera es porque así debe ser, siempre ha sido así (independientemente de que quieran eliminarse) si se observa polvo en las repisas, humedad en el baño, goteras en el techo, o residuos de gotas en las ventanas son sólo eso. Consideradas en su apariencia mundana, no se pretende darles un significado más allá de su aparición. Se termina por aceptar su gratuidad, por percibirlas en su inutilidad y en seguida reconociendo la clase de suceso que la formó, sin importar la materia que la conforme se halla un nombre común: “mancha”. Formas de gotas y acumulación de polvo que en este texto se consideran primigenias porque son mínimas formas perceptibles para los seres humanos, reconocibles en trazos y gestos básicos de tierra y agua en el entorno habitado por los mismos.

El pensamiento razonado y para fines útiles, es favorecedor para el aprecio de eventos como manchas en la vida cotidiana de los seres humanos, en los espacios que ellos adaptan a sí, porque al no encontrar una función práctica en estos eventos, se les asimila en su aparición, estorbo y en lo inevitable del suceso, esa valoración superficial propicia que las manchas sigan desarrollándose, perduren; situación que para este proyecto será aprovechada como punto de partida para generar y presentar imágenes como apariciones, imágenes formadas de un proceso indirecto, y en calidad de ineludibles las situaciones que las generen por medio de disciplinas de arte.

Si bien esta clase de pensamiento favorece a la formación de las manchas en el entorno habituado así como a su apreciación superficial, por otro lado no le confiere ningún valor importante, ¿de qué sirve que se propicie esta especie de

vínculo con el exterior a través de su apreciación si al mismo tiempo se considera poco relevante?

“Ya no parece posible mirar hacia los lados, rechazar la fijeza de la atención, alejarse del objeto hacia el contexto, evitar el origen de los hábitos, del acostumbamiento. A fuerza de ser teatralmente exhumado, analizado y vaciado por los saqueadores de tumbas, el mundo percibido ya no se juzga de interés”.<sup>14</sup> Indica en *Estética de la Desaparición* el teórico cultural y urbanista Paul Virilio (París, 1932); la situación se va agravando conforme la tecnología avanza para hacer el mundo más veloz porque se va perdiendo la capacidad de conciencia, “...percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia”.<sup>15</sup>

A este respecto, Georges Perec identifica el nivel de conciencia de la sociedad para enfocar su cotidianidad:

Para qué interrogar a lo habitual. No estamos habituados a eso. Nosotros no lo interrogamos ni nos interroga, parece no dar problemas, lo vivimos sin pensar en ello, como si no llevara consigo ni pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. No es siquiera condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida en un sueño sin sueños. ¿Pero dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?<sup>16</sup>

Una parte de esa clase de pensamiento práctico con el que se vive en la cotidianidad niega toda posibilidad de vínculos más allá de la razón y la conciencia que los seres humanos logren desarrollar con el entorno cercano en la habitualidad de sus vidas; sobre esta clase de puntos han trabajado artistas como los povera en los años 60 al pretender generar experiencias con materiales como madera, metal, tierra; energías como gravedad, viento o el paso del tiempo.

---

<sup>14</sup> PAUL. Virilio. *Estética de la desaparición*. tr. Noni Benegas. Barcelona. Anagrama. Colección Argumentos. 1988. p. 51

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 120

<sup>16</sup> GEORGES. Perec. *op. cit.* p. 10

Aurora Fernández Polanco en *Arte Povera* escribe acerca de esa pérdida de interés de vivencias con el entorno que esos artistas intentaban recuperar:

Si la familia se reúne de vez en cuando es para celebrar juntos ese aprendizaje inicial que hizo del artista un *homo faber*, un tenaz constructor que pretende afirmarse sólidamente en un mundo rico, sólo tecnológicamente, también en espectáculo mass-mediático si se quiere, quizá en vivencias pasajeras, pero pobre en tanto ha perdido la experiencia integral.<sup>17</sup>

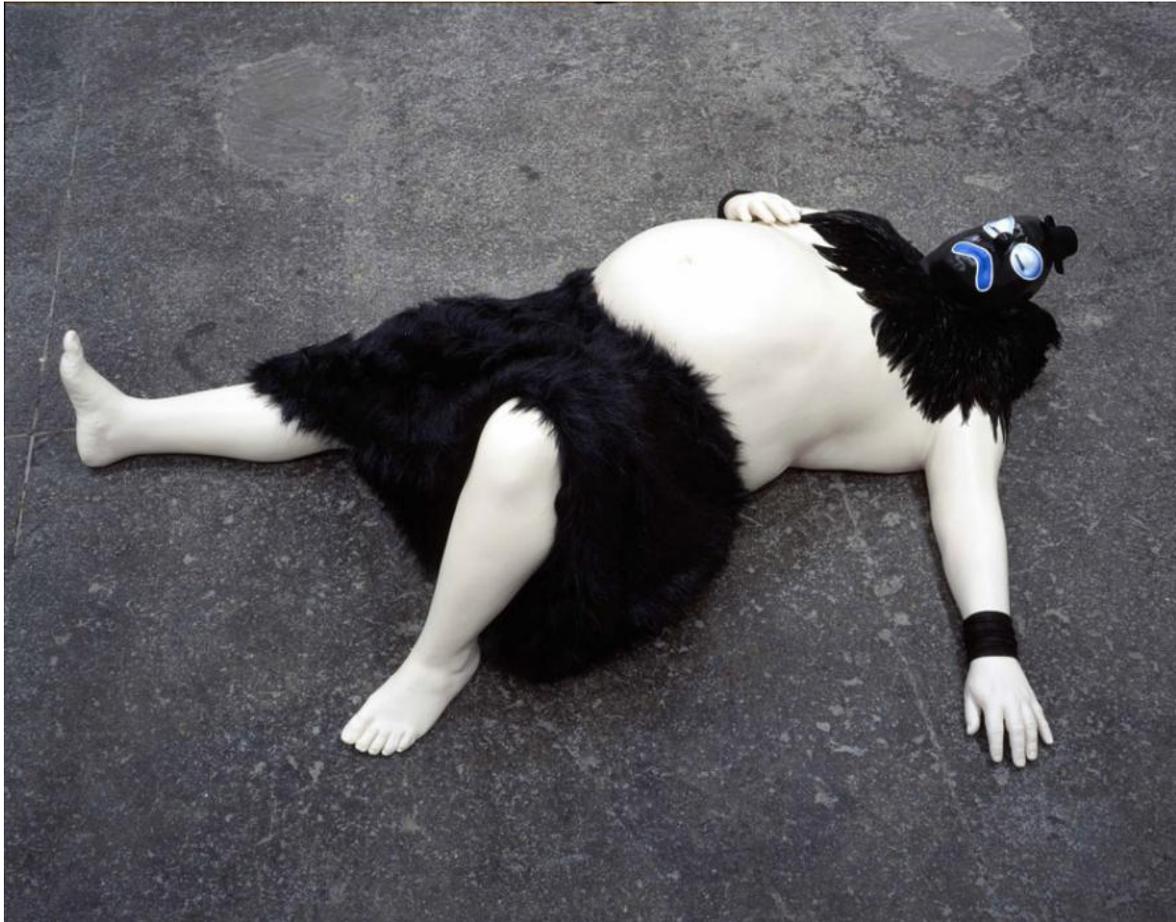
Perec indaga en las prioridades de conocimiento para la sociedad pensada como masiva a través de la información predominante en sus medios de comunicación, en los que para que personas comunes y corrientes logren tener relevancia debieron haber muerto en un accidente descomunal, pareciera que los carros tienen como único destino chocar, los trenes descarrilarse, los aviones desplomarse, que en la sociedad y su manejo de información lo relevante siempre es lo espectacular. Siempre en busca de los eventos que sean sorprendentes se han dejado de lado los sucesos cotidianos venidos de los vínculos más comunes, rutinarios y aun de éstos se han relegado los impulsos imaginativos, sensitivos e inmediatos con el espacio circundante.

Para el artista suizo Ugo Rondinone (1963), menciona Anna Adell Creixell en su artículo *La condición absurda del ser*, no es factible escapar de la rutina y tedio que esta conlleva. El artista graba actos rutinarios agregando melodías nostálgicas y superpone notas de un diario a paisajes románticos, con ello consigue conmover al espectador y sale a relucir la necesidad de éste por experimentar lo “auténtico”. En el video *Roundelay* (2003) un hombre y una mujer caminan por las mismas calles de un mismo lugar y jamás llegan a encontrarse; en su serie de obras tituladas *If there were anywhere but desert* (2002) payasos deprimidos se encuentran tirados en el suelo, cada uno representando un día de la semana; Creixell reflexiona la intención del artista como una frustración a las expectativas de un final feliz, del encuentro amoroso y de lo que evade alegremente a la sociedad de la mediocridad, porque siempre hay un intento por

---

<sup>17</sup> AURORA. Fernández. Polanco. *op. cit.* p. 63.

evadirse de la realidad. “Tampoco para Rondinone el arte elevado o el amor pueden contrarrestar la banalidad; la sensación de vivir se ha perdido por haber sucumbido al puro artificio, a la sobrecarga de estímulos, por haber renunciado a la inmediatez de la experiencia”.<sup>18</sup>



*If There Were Anywhere But Desert. Tuesday*, Ugo Rondinone, 2002, Resina de poliéster, tela, 51 x 167 x 118 cm, Cortesía Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> ANNA. Adell. Creixell. “La condición absurda del ser”. *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. núm. 261. vol. XXIX. sección “El disparate en el arte”. Madrid. Ediciones Lápiz. 2010. p. 30.

<sup>19</sup> Imagen tomada de AARGAUER. Kunsthaus. Museo. Michael. Blaser. *Ugo Rondinone - The Night of Lead*. [en línea]. Likeyou - The Artnetwork. 10 de mayo de 2010. Aarau. Suiza. editor Patrick Frey. Dirección URL: <http://www.likeyou.com/en/node/17922> [consulta: 20 de marzo de 2013].

De las obras de Ugo Rondinone se ha llegado a una reflexión: pareciera que el ser humano está condenado a vivir con la frustración porque esa es la condición de su existencia, si acepta esa condición como predestinada: muta, entonces de la poca advertencia del ser humano al desarrollo de aspectos ordinarios se puede rescatar esa misma actitud desinteresada, que conforme se continúe se irá transformando.

Para continuar la línea de la poca advertencia, en el proyecto se rescata la superficial atención de imágenes como las manchas en el espacio habitado, en que hay un detenimiento en su forma, la materia que contienen y las posibles circunstancias que las formaron; pero antes que todo en la primera impresión provocada que se posiciona en el inconsciente y es desvanecida conscientemente por la experiencia de que es una más de tantas impresiones, devolviéndole a la imagen su valor como apariencia, siendo generadora de impresiones que alteran la manera de actuar del que la encuentra, sin que se lo proponga, no de manera radical pero sí en reacciones inmediatas que generan circunstancias y construyen realidad conforme a ello. A ese tipo de imagen en la investigación se le restablece su valor como resultado de eventos anteriores que sin plantearlo la formaron, la realidad también se genera en esa cotidianidad de eventos, intenciones y actos que sin proponérselo la posibilitan.

Incluso el sociólogo y filósofo francés Henri Lefebvre (1901-1991), como explica la doctora en ciencia social Alicia Lindón, al momento de clasificar los espacios cotidianos considera que deben ser clasificados en función de lugares donde se desarrollan experiencias, “Lefebvre incorpora la idea de límite no sólo para marcar los desplazamientos diarios de los actores, también se consideran los aspectos significativos de las experiencias de los mismos en cada espacio en particular”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> ALICIA. Lindón. Villoría. “Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana”. [en línea]. México. *Veredas: Revista Del Departamento De Relaciones Sociales*. vol. I. núm. 8. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. pp. 41-42. 2004. Dirección URL: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf) [consulta: 19 de Enero de 2013].

Parece que es volátil el recuerdo de captar un acontecimiento cotidiano, parece que eso es lo evanescente lo apenas percatado, lo fluente y que desaparece o permanece oculto o puede escapar a la definición por todas esas anteriores razones.

La tierra y el agua son manipuladas de forma cotidiana, la relación humana con esa materia es de utilidad, pero cuando una parte de dicha materia se posiciona como sobrante en los espacios de uso es ahora un residuo, cuya forma ya no obedece a un fin útil, es consecuencia y es forma demás para las personas que ya no pueden hacer uso de esa materia; puesto que la ven en su aparición. La relación con el residuo es diferente una vez que no puede usarse, puede soñarse en ese sueño anestésico que menciona Georges Perec y se establece una especie de comunión con ello, porque si la materia es residuo, esa forma particular en la que ahora es observada es un residuo del pensamiento, atención y apreciación humanas, ese choque entre residuos puede presentarse en uno u otro momento: en el menos controlado.



Polvo en una vasija de barro rota, acondicionada como alhajero, Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

Así como las experiencias del ser humano ante las manchas son estéticas porque motivan sensaciones aunque sean relacionadas con la inutilidad, lo poco relevante, el deterioro y la repulsión, de igual manera las sensaciones de tristeza, de dolor, de impotencia y nostalgia ante aquello que es irremediable también son estéticas. Como menciona la investigadora en estética, semiótica y cultura Katya Mandoki en *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, la estética no sólo alude al placer y la belleza<sup>21</sup>; por lo que también existe la posibilidad de que experiencias ligadas al dolor sean evocadas y apreciables vez tras vez, no porque cause placer experimentarlas de manera directa, quizá causa placer la sensación de tener o de salir al encuentro de la propia tristeza y exorcizar por fin el hecho de que todas las percepciones tengan que ser placenteras, liberarse de la frustración de esa búsqueda incesante al placer, aun cuando lo trágico sucede.

Tal vez lo mismo ocurre con lo ordinario, es el colchón, ahí es depositado el descanso mental, racional, se es liberado del esfuerzo; entonces esa poca atención o superficial apreciación no es tan ingenua, no es simple omisión.

### **1.2.1. Residuo material-ser humano: imagen visual en la marginalidad**

En aparatos fabricados como tanques, cisternas, grifos o el aseo de un espacio frecuentado, el ser humano cree controlar a la materia en el espacio en donde él domina; por ejemplo al agua en forma de vapor, gotas, almacenaje, unidades de medida; o a la tierra en costales, bloques, contenedores y sus derivados; pero la materia bajo estas circunstancias “controladas” se sigue desarrollando en sus expresiones más leves, menos notables para la mayoría de las personas que habitan esos mismos espacios, que no consideran que aun en estos eventos que parecen insignificantes, la materia actúa en su papel incontrolable para la voluntad humana.

---

<sup>21</sup> KATYA. Mandoki. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México. Siglo XXI. segunda edición 2008 (Primera edición, 2006). 212 pp.

Se desarrollan así, manchas de polvo, sarro, humedad, etc., en el entorno también frecuentado por los seres humanos. La manera en que ahí emergen las manifestaciones de la materia, es producto de su interacción con las superficies en que se posicionan modificadas por el ser humano para su uso, y las acciones de él sobre ello, pero sin que la relación esté advertida como tal, sin mucho menos percatarse que dicha relación genera imágenes, que por ello son genuinas.

Esta relación va definiendo a uno y a otro, espacio y habitantes y deja entrever en las apariencias físicas o consecuencias materiales propias de ese lugar algo de la esencia visual de esa coexistencia.



Jarra de Agua, Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

Henri Lefebvre al referirse a la obra de James Joyce, *Ulises*, destaca que esa trama sobre el transcurso del día 16 de junio de 1904 en Dublín acerca de un sujeto cualquiera, revela lo cotidiano; apoyándose de este relato Lefebvre señala al espacio, entre otros componentes de la vida cotidiana, como el lugar dotado de sentido por los sujetos, pero que también les otorga sentido a ellos. “La ciudad, Dublín, con su río y su bahía (...), lugar de un momento (...), presencia mítica, ciudad concreta e imagen de ciudad (...) las personas de Dublín han modelado su espacio y son moldeadas por él”.<sup>22</sup>

Al no ser conscientes de sus encuentros con el espacio habitado, concretamente con las manchas desarrolladas ahí, los seres humanos no reconocen que reaccionan ante ellos puesto que son acontecimientos diarios. La humanidad también es definida por la manera en que se relaciona con el entorno sin percatarse, por cómo deja pasar esos encuentros con las formaciones materiales porque son comunes, pero ocurriendo en la marginalidad de la apreciación e intencionalidad humana éstas pueden ser percatadas en su visibilidad y por un momento podrían estimular un breve instante de sensación de realidad.

Para esta investigación interesa el carácter cotidiano de la realidad, la relación entre las cosas, los eventos y las personas en la vida diaria, considerado como poco importante por la humanidad; por ejemplo: las marcas de gotas en una ventana fluyen y se dejan llevar y pueden permanecer iguales o cambiar, pero poco importa si lo hacen, porque parece que los actos venidos de su formación se encuentran evadidos de sí, la materia que las conforma sólo ocurre porque siempre ha sido así, o deja de hacerlo, pero dependiendo de factores diferentes de sí, con los que hay fusión.

Una especie de automatismo en el discurrir de la vida diaria, reflejado en esa misma reescritura de realidad entre las manchas y las personas en las superficies de los objetos frecuentados por ambos, una y otra vez.

---

<sup>22</sup> HENRI. Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid. Alianza Editorial. p. 11. Citado en: ALICIA. Lindón. *op. cit.* p. 42.

Sí hay un fin en su existencia: en las personas sobrevivir, en la materia ocurrir, y enajenadas en sus propios fines actúan y ocurren evadidas de sí, todo lo demás es asimilado sin detenerse en ello; no se aprecia que esto pueda generar reacciones secundarias inmediatas e imágenes; son acciones desinteresadas de ello. El interés va dirigido a los fines.

Quizá es por ello que esas imágenes resultantes expresan todo lo que son, que en ese sentido son presente. Este tipo de manchas en el espacio habitado por los seres humanos pueden ser incluso un producto de acciones simples, porque basta un mínimo acto para hacer surgir un evento en que se vea implicada la tierra y el agua en una mancha.

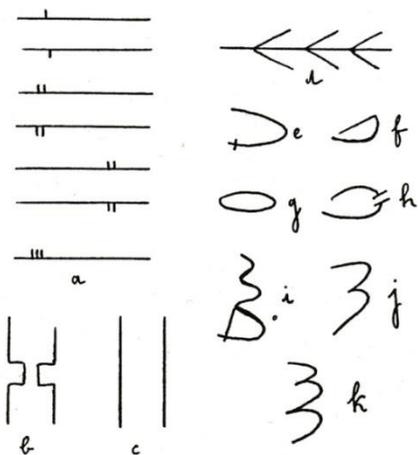
En los espacios de común estancia entre dichas manchas y el ser humano, el desarrollo de las mismas se propicia por el abandono, la no atención de los espacios; la presencia de manchas ayuda a afirmar que no se es ciento por ciento consciente del espacio en que se vive, no se le procura con la intención abierta de experimentarlo por el ser humano que es el que lo frecuenta.

Sin embargo los seres humanos son nutridos de las formaciones naturales al atenderlas como eventos de la materia en una relación no muy advertida, un conocimiento basado en la visualidad (audición, tacto, olfato...) de encontrarse con la tierra y el agua en una de sus tantas posibilidades de apariencia, enriqueciendo al ser que contempla poco consciente a la materia que garantiza la existencia propia, esto tampoco es desarrollado extenuantemente al momento de ese encuentro pero es probable que forme parte de las reminiscencias básicas.

Sugiriendo que la presencia de sarro, humedad, rezagos de gotas, polvo y agrietamientos de pintura en el espacio urbano puede ser sensibilizada como materialización de la relación del ser humano con la tierra y el agua y en general con el entorno, se plantea que esa sensibilización es de naturaleza adivinatoria por la apreciación superficial inmediata de las manchas o basada en su fisicidad asociada a alguna circunstancia por imaginación e intuición; naturaleza que el historiador de arte Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929) rescató con imágenes de hígados de arcilla etruscos y babilónicos que refieren la lectura de la

composición física de hígados extraídos de carnero en rituales antiguos en Grecia y Roma para conocer los destinos de sus gobernantes así como de sus territorios, pertenecientes a su colección de imágenes conocida como *Atlas Mnemosyne* que pretendía contar la historia de la memoria de la civilización europea.

El hígado servía además de «carne» privilegiada en los sacrificios animales de la Grecia antigua: Se colocará en una mesa de ofrenda y se observará su disposición interna –con su «hogar», decían, y sus «puertas» –de modo que el propio espacio de la ciudad, por decirlo así, recobre el orden.<sup>23</sup>



Superior: Anónimo babilonio, hígado adivinatorio, hacia 1700 a.C., arcilla, British Museum, Londres. Inferior: Anónimo babilonio, Anomalías del hígado dibujadas en tabletas hepatoscópicas. Según G. Contenau, *La Divination chez les Assyriens et les Babyloniens*, 1940., p. 242.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 29.

<sup>24</sup> Tomado de CÉSAR. Barrio. *Warburg*. 19.3.12. [en línea]. César Barrio. 19 de marzo de 2012. Madrid. España. editor Pánico Estudio. Dirección URL: <http://cesarbarrioblog.blogspot.mx/2012/03/cual-era-el-problema-de-partida-se.html> [consulta: 19 de Marzo de 2013].

Se sugiere entonces una lectura imaginativa de síntomas asociados libremente mas no arbitrariamente, que describen una situación. Es decir, percatar a una mancha en su particular manera de desenvolverse en un espacio cotidiano, como síntoma de una situación: el vínculo inadvertido y cotidiano del hombre y la materia residual. Esto puede llevarse a cabo al asociarse la cualidad material en la que se presente esa mancha a las condiciones del espacio en que se genera, al ambiente, a la manera en que ese espacio se utiliza.

Se ha mencionado que dicha asociación es libre y no arbitraria porque quien la lleve a cabo, parte de sus experiencias al encuentro con manchas en su cotidianidad y de su vivencia al habitar el espacio aludido, recobrando así una noción intuitiva de ese vínculo a partir de su advertencia concreta en las manchas como imágenes.

Esta clase de lectura es la que se ha realizado en la investigación al detallar las apreciaciones personales de la formación de materia en el espacio que se habita y transita.

En la obra sobre creencias y supersticiones de la mesa en Roma antigua, de Waldemar Deonna y Marcel Renar, que se menciona en el texto *Atlas* se reconoce el respeto por el *troceamiento* de las cosas, como al procurar que la mesa donde se comía no permaneciera completamente vacía; sobre los restos de comida se menciona: “Conservan al igual que los restos de los sacrificios, el valor sacro de los alimentos, dones de los dioses a los hombres, su fuerza mística, *parspro toto*. Al haber estado en contacto con quienes los comieron, impregnados de su personalidad, pueden ser utilizados contra ellos por magos, hechiceros, fuerzas demoniacas”.<sup>25</sup>

Para la asociación de eventos como síntomas es importante destacar el respeto que en Roma antigua se tenía por los residuos y su disposición en el espacio, como elementos determinantes del destino de la existencia humana y en este proyecto es valiosa la procuración del residuo como revelador de la forma en cómo se vive en lo ordinario.

---

<sup>25</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 43.

Ese afán de *exponer el desorden* que exhiben los restos de una comida tiene su origen en numerosas creencias, ilustradas sobre todo por el precepto pitagórico según el cual estaba prohibido recoger lo que había caído al suelo, una manera, literalmente hablando, de *respetar el síntoma*.<sup>26</sup>



Asarotos oikos (habitación sin barrer), Sosos de Pérgamo, preservado en el Museo Vaticano. Copia romana de un original de Pérgamo del siglo 2 a. C.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 43

<sup>27</sup> Imagen tomada de JUAN. Ignacio. Azpiazu. *Semper: El estilo*. [en línea]. Gottfried Semper. “El estilo en las artes técnicas y tectónicas”. edición en español. 15 de mayo de 2011. s/lugar de edición. editor Juan Ignacio Azpiazu. Dirección URL:<http://semper-estilo.blogspot.mx/2011/05/textiles-aspectos-formales-la-cobertura.html> [consulta: 17 de Marzo de 2013].



Calca en papel húmedo del pigmento de frijol que fue despedido en gotas calientes sobre la tapa de una olla exprés durante la cocción, 10 x 10 cm. Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

El artista alemán Kurt Schwitters (Hannover, 1887-Ambleside, 1948) en 1919 comenzó con la construcción de sus primeros collages y ensamblajes con materiales de desecho, que denominaría Merz, nombre derivado de la mutilación fortuita de la palabra Kommerz que había utilizado en uno de sus collages y que pertenecía a un anuncio: Kommerz-und Privat Bank; el gesto con que se generó define por completo a Merz.

Él explica este proceso artístico como consecuencia del momento histórico en que le había tocado vivir: después de la Primera Guerra Mundial sólo quedaban ruinas. La motivación de sus creaciones versa en unir y ordenar fragmentos inconexos para mostrar un nuevo orden de las cosas.

En *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía* se notifica la reflexión del artista de que el arte y la poesía deberían poder forjar al hombre dotado de nuevos

sentidos, capaz de percibir nuevas sensaciones que le permitan comprender otras realidades menos mezquinas.<sup>28</sup>



Billete de entrada (Mz 456), 1922, Collage sobre papel, 18 x 14,5 cm, Kurt Schwitters, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> FUNDACIÓN. Juan. March. *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía: Colección Ernst Schwitters*. Madrid. Fundación Juan March. 1999. p. 8.

<sup>29</sup> Imagen tomada de THYSEN-BORNEMISZA. Museo. *Kurt Schwitters. Billete de entrada (Mz 456). 1922*. [en línea]. Madrid. España. Dirección URL: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/782](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/782) [consulta: 14 junio de 2013]



## Capítulo II

### Exploración material

#### 2.1. El instante de presenciar un evento de la exterioridad material

El instante de encuentro de un ser humano con un aspecto de la realidad es lo que podría definir la fuerza de su apreciación como un aspecto de la exterioridad.

El encuentro es conformado por el choque entre ser humano, su percepción, su posicionamiento en el mundo físico y éste que se le presenta en un gesto concreto, seguramente es rodeado de otros que en ese instante le favorecen, le dan sentido frente a la atención de quien lo contempla. El encuentro impacta porque se desarrolla en situaciones que parecen consolidar un todo en un acontecimiento etéreo.

Es una sensación de plenitud la surgida de ese encuentro en la manera en que lo experimentado es suficiente, por la certeza con que se aparece, fuerte en cuanto a que es percibido como una realidad ya construida, sin necesitar de uno, en función de uno.

Podría parecer que la situación en la que se desarrolla un instante de encuentro para una sensación de ese tipo es imposible o que el acontecimiento aludido lo es.

No determino qué situaciones en particular son las que establecen qué encuentro específico, lo único que debe mencionarse son las sensaciones generadas de esas experiencias y un escueto relato de cómo se han generado a la propia experiencia y apreciación; a partir de eso descrito es que puede haber más correspondencias de experiencias parecidas por otras personas, sólo se determinan esas sensaciones y ese tipo de encuentro porque es del único modo en que se han experimentado, puede haber más especies de “encuentro” con aspectos del mundo exterior u otras experiencias de plenitud al presenciar algo; si se vuelve a experimentar algo de esta clase tal vez no ocurra del mismo modo.

Es una experiencia que escapa a la definición y a su comprobación como hecho por lo que más de uno podría sospechar que es un invento o que surge de la imaginación y poco tiene que ver con el exterior, sin embargo, recalco precisamente que una de las cosas más trascendentes de ese evento es que la persona que logre presenciarlo parece no tener control sobre ello, seguro que si se busca tener una experiencia de este tipo es menos probable que tenga lugar, y además de esa imprevisión puede decirse que hay una sensación en la que uno se encuentra a merced del mundo, percatar que lo encontrado ocurre en completa autonomía.

Katya Mandoki aclara en *Estética cotidiana y juegos de la cultura* que el objeto no seduce ni tiene intención alguna y que es siempre el sujeto detrás del objeto quien al manipularlo intentará convencer a alguien más.<sup>30</sup>

Como ella menciona quizá no se podrán determinar nunca los verdaderos alcances del objeto, pero pueden sospecharse si así se llega a sensibilizar, se puede expresar la sensación de objetos autónomos, cargados de fuerza, del objeto que elige antes que el sujeto; si esto es ficticio o verdad o comprobable o no para ser válido como hecho real poco importa a los alcances de la Estética como campo de estudio que la autora intenta delimitar, lo que le compete en todo caso según sus propias apreciaciones de la Estética es abrir un espacio o dar cabida en su campo a esta clase de experiencias como sensaciones, donde el sujeto se encuentra a sí mismo al margen, sin control de situación, saliendo a la autonomía del mundo.

No se considera que la apreciación del instante recaiga nada más en el cerebro imaginativo de la persona que atiende ese evento, o en su voluntad, si todo eso imaginado recae en él por lo menos requiere de encontrarse en un momento específico, histórico, vivencial, en el que es más susceptible, y para ello antes tuvo contacto con su entorno que es el que lo lleva a ese instante y se requiere ese punto exterior que motive o sea el enfoque de su sensación. Para lo que entonces se apunta a condiciones que favorecen ese encuentro tanto

---

<sup>30</sup> KATYA. Mandoki. *op. cit.* p. 72.

externas, como del individuo; de nuevo podría pensarse que todos esos elementos no son nada más que partes aleatorias, no se pueden especificar qué elementos exactamente se fusionan, depende de cada experiencia y en un orden que racionalmente no puede declararse, esto haya su razón de ser en algo más sensitivo.

Dicha apreciación de la escasa definición de los factores que favorecen el instante de encuentro es similar a lo expresado del ritual de la lectura de los hígados de carnero que rescató Aby Warburg; la asociación de las condiciones físicas en las que se encontraba el hígado extraído de un carnero con los destinos de esa región y de su gobernante parecen sólo invenciones y asociaciones aleatorias, el historiador de arte Georges Didi-Huberman ante esa sospecha destacó: “El desorden sólo es sinrazón para quien se niega a pensar, a respetar, a acompañar en cierto modo el troceamiento del mundo”.<sup>31</sup> Es muy cierto que no se pueden planear esta clase de eventos, pero si no se considera la posibilidad de que tengan lugar como experiencias significativas, radiquen en donde radiquen, ya sea en la imaginación o al contacto particular con el exterior puede presenciarse algo de este estilo y negar su trascendencia.

Las concepciones venidas de ese tipo de encuentro pueden fácilmente considerarle extraordinario, sin embargo recalco que precisamente se trata de advertir lo ordinario más ordinario que nunca, *densamente* ordinario. Apreciaciones sustentadas en la vivencia de presenciar una formación cotidiana relevante en sí misma, en su fisicidad, como una aparición. Experiencia similar al momento de hallar apariciones religiosas en condiciones naturales: manchas, grietas o sombras en paredes o pisos, la forma de un pan, el tronco de un árbol o una piedra, debido a que es reconocida en dichas formaciones un aura al presenciarlas en inmediatez.

Dicha formación puede sugerirse en el espacio y corresponderse con una imagen de carga espiritual gracias a la capacidad de la mente humana pero

---

<sup>31</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 43.

siempre habrá un detenimiento a admirar las cualidades físicas con que el “ente” se materializó.



Mucha gente creyó ver una imagen de la Virgen María en el paso subterráneo de una autopista en Chicago, el 18 de abril de 2005. Desde entonces cientos de creyentes van al paso subterráneo para orar. Fuente: Reuters



Un hombre muestra una rodaja de berenjena donde asegura apareció tallada la palabra "Alá" (Dios, en árabe), en Amman, Jordania, el 23 de abril de 2005. Fuente: Reuters<sup>32</sup>

Paul Virilio en *Estética de la Desaparición* ahonda en relatos en que principalmente los niños han visto cómo se aparece la imagen de la Virgen María o algún evento les parece, se suscita de manera inexplicable, poco a poco se les irá privando de considerar relevantes esas experiencias, tal como las culturas dominantes alejan a las otras de su arraigo hacia ciertas experiencias de acuerdo a sus costumbres, para imponerles lo trascendente según los propios intereses. Acerca de la naturaleza del vislumbramiento de eventos como las apariciones el autor puntualiza: "Las apariciones fueron, entonces, como una repetición de esos

---

<sup>32</sup> Imágenes tomadas de: s/autor. "Apariciones religiosas extrañas". [en línea]. Diario Uno. 9 de noviembre de 2012. Argentina. Uno Gráfica. Dirección URL: <http://www.diariouno.com.ar/mundo/Apariciones-religiosas-extraas-20121109-0078.html> [consulta: 20 de Marzo de 2013].

instantes sorprendentes que preceden la ausencia epiléptica, durante los cuales los sentidos, que permanecen despiertos, logran percibir algo infraordinario”.<sup>33</sup>

Tal vez las apreciaciones resultantes de esa clase de experiencias pueden considerarse mágicas, azarosas o increíbles por la consideración de que esos instantes de encuentro serían coincidencias, golpes de suerte para cierto individuo de poseer facultades que propician el encuentro con un evento exterior estimulante y del posicionamiento de ambos en espacio e instante precisos. Virilio al ahondar sobre la variedad de relaciones que el ser humano puede establecer con el tiempo indaga en el señalamiento de Gastón Bachelard según el cual una fuerte impresión de desgracia o un duelo pueden propiciar *la sensación del instante*, mientras se padece una desventura algún sentido puede percibir un aspecto del entorno inmediato y de ello generarse una *sensación tenaz*, después de ello todo vuelve a parecer *ordinario*.<sup>34</sup>

La “particularidad” percibida de ese exterior que aunque a la búsqueda de una definición se encuentre con la contradicción no provoca su desvanecimiento, hasta cobra más fuerza como un enigma y eso incluso reafirma su apreciación como extraordinaria. En los ritos de exorcismo chamánicos de Puyuma, Taiwán, elementos simples y frágiles se disponen en un orden de acuerdo a la organización simbólica y social de la tribu para contemplarlos y leer los síntomas de la situación: una hoja de banano, nueces talladas, un guijarro y perlas de terracota; la hoja de banano se dispone en el suelo como soporte, encima dispuestas verticalmente (3 piezas) u horizontalmente (5 piezas), se colocan las nueces que serán *de ofrenda* en la parte superior de la hoja, las otras por diferencia serán las *portadoras del mal*: muerte violenta, calumnia o estornudos inapropiados, éstas delimitan la *zona nefasta* a la que debe oponerse el collar de perlas protectoras, la nuez del guardián y la piedra benéfica en la base de la composición; su acomodamiento al ser frágil, puede variar por las condiciones del ambiente; “Mas se trata de un sistema abierto donde la *regla* que pone en

---

<sup>33</sup> PAUL. Virilio. *op. cit.* p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 38.

práctica, los *signos* que organiza, no excluyen –y ello resulta capital– las *excepciones* que admite con el fin de asumir los *síntomas* propios de cada situación concreta”.<sup>35</sup> Por eso se interpreta respetando las cualidades del momento específico; como el resultado es único cada vez, no podría predeterminarse antes qué clase de mal es el que se deberá exorcizar; lo sorprendente es que la mujer chamán que debía proceder al exorcismo soñó esa disposición antes, que en su singularidad no preveía nada.

En este proyecto se parte de las manchas antes aludidas como el ente concreto que puede ser el detonador para la posibilidad de un encuentro, podría ser cualquier cosa, como las manchas de tierra y agua que en el caso específico podrían estimular el reconocimiento inmediato, poco consciente e incontrolado del ser humano a ellas como aspectos primeros y frecuentes del mundo físico en que vive.

Este encuentro puede darse o no, en indescritibles e incontables experiencias, ser trascendente o poco relevante a quien lo experimente, tiene su lugar en la subjetividad de quien pudiera captarlo, por eso el instante de encuentro pasa a segundo plano en el proyecto.

Tal vez la sensación inmediata del encuentro es la “extraordinaria”, aún el exterior percibido fue el estímulo para que esa sensación pudiera experimentarse como escasas veces ocurre, y entre más escapa a la definición más singular se valora; primero viene la sensación o es más rápida y luego el intento por especificarla verbal y reflexivamente aunque la sensación atañe a algo corporal: viene de un posicionamiento en esa situación específica advertida, experimentada, y resulta de la apreciación o el enfoque a un momento específico de encuentro con algo.

El escritor Marcel Proust (Francia, 1871-1922), de quien Paul Virilio refiere: consideraba que frente al estímulo artístico, la sensación ganaba en rapidez al orden lógico en la llegada de información, puede decirse, al cerebro.

---

<sup>35</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 41

Proust verifica la idea sofística del *apate*, la instantaneidad de la entrada posible en otra lógica «que disuelve los conceptos de verdad e ilusión, de realidad y apariencia, y que viene dada por el *Kairós*, al que podríamos llamar “la ocasión”...eso que escapa a lo universal y abre un espacio a la diferencia, el *epieikes*, lo que resulta adecuado en un momento particular y es, por definición diferente».<sup>36</sup>

Las sensaciones y el instante de encuentro son etéreos y vagos como fluentes y volátiles las formaciones naturales de la materia, si se intentaran describir las experiencias de encuentro rigurosamente, se desvanecerían en el intento, esa es su naturaleza.

Entre más escapan las sensaciones a la verbalización fríamente descriptiva son más específicas y únicas, adquieren más valor porque es difícil no poder dejarlas ahí, sin definir las, para ello se usan términos convencionales y bien se podrían usar términos poco convencionales que se acerquen más a las

---

<sup>36</sup> MARIO. Perniola. «Logique de la Seduction». *Traverses*. número 18. Citado en: PAUL. Virilio. *op. cit.* p. 39

Para los sofistas (480-380 a.C., Grecia), la retórica tiene todos los poderes, ya que siendo el lenguaje el mediador universal, aquel que tenga el dominio del lenguaje tendrá el poder; La retórica es una técnica cuyo objeto es la *apaté*; el sofista es aquel que domina la técnica del discurso, este dominio será perfecto cuando ese discurso produzca la total seducción.

[http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff\\_6.html](http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_6.html)

*Kairós* es una divinidad griega, hijo de Zeus (el que destituye la tiranía de Kronos y queda siendo el amo del orden cósmico que no originó) y de Tijé (diosa de la suerte o de la fortuna). Tiene parentesco, entonces, con Kronos pero también con la suerte o la fortuna, con la oportunidad. *Momento oportuno*, en retórica: lo invisible que hace que todo lo demás se articule con gracia, pero que si no se alcanza hace que todo sea un desastre. Amanda Núñez. Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós. Filosofía. UNED 6 pp.

<http://www.artediez.es/exchange/kronos/tiempo.pdf>

*Afable*

/epieikes (ἐπιεικής, 1933)

de *epi*, hacia y *eikos*, parecidamente

Denota adecuado, ajustado; de ahí equitativo, justo, moderado, paciente, no insistente en la letra de la ley.

W.E. Vine. Diccionario expositivo de palabras del Antiguo y Nuevo Testamento exhaustivo de Vine. Grupo Nelson. USA. Tennessee. 2007. 1040 pp.

apreciaciones y experiencias personales del instante y tal vez como menciona Didi-Huberman, curador de la exposición de la colección de imágenes de Warburg: *Atlas Mnemosyne*, elaborar la propia lista de acontecimientos singulares que se han experimentado: cartografías del extrañamiento.

## 2.2. El halo de exterioridad

El término “halo” es apropiado en este texto para nombrar algo que es apenas perceptible, posiblemente para que se pueda apreciar dependen las condiciones en las que uno se encuentre con ello, ya sea el estado anímico, qué tan abierto o susceptible se esté para ese encuentro, además de las condiciones externas como el entorno y el punto en sí. Es por eso que se recurre a un nombre que por tener un uso ligado a lo poético es más flexible en su interpretación, para darle nombre a aquello que apenas es definible; se hace uso del término para poder conjuntar los recuerdos de experiencias relacionadas con una sensación que se ha determinado “exterioridad” en que se siente que los fenómenos percibidos de la realidad ocurren ajenos a quien los advierte, y al verse involucrado en medio de ellos se es merced a sus condiciones, la fuerza de esa exterioridad advertida es tal que lo atrae a enfocarse a ella y dejar de estar al tanto de sí.

Existe correspondencia con la manera no convencional en que se pueden clasificar ciertas imágenes o eventos a partir del extrañamiento; que en *Atlas* Didi-Huberman destacó.

A partir de una idea considerada poco seria, como una ocurrencia y aplicarla para encabezar una lista, las cosas que se vayan asociando a ella pueden llegar a ser muy dispares por un medio clasificatorio más común. De modo que dicha ocurrencia en lugar de excluir elementos, como pasaría en esas otras clasificaciones, al no poseer esa calidad estricta de catalogar permite agregar más en función de la similitud que tienen unos con otros; el que se entere de la

clasificación en seguida participa de ella recurriendo en inmediatez a sus experiencias acertadas a ese estilo clasificatorio, algo resumido por Didi-Huberman en: *frenesí semiótico y vértigo centrífugo, no concéntrico*.<sup>37</sup>

En el texto de Huberman respecto de esa forma de clasificación en frenesí semiótico y vértigo centrífugo de cosas se hace mención de un texto de Jorge Luis Borges: *La lengua analítica de John Wilkins*; el escritor atribuye a cierta enciclopedia china que hace llamar *El Emporio celestial de conocimientos benévolos* una clasificación:

«los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas»<sup>38</sup>

Hay una relación más intuitiva que el ser humano guarda con los sucesos y objetos que capta del exterior, que sin duda no puede negar, pareciera que se esconde o la esconde porque no puede explicarla, contabilizarla, o clasificarla; sin embargo sale a relucir en las sensaciones de ciertos eventos en los que no siempre se podrá predecir qué se va a sentir. Sobre la clasificación de animales de la Enciclopedia China en *Atlas*, Huberman, apoyándose en el libro *Las palabras y las cosas* del teórico social y filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) que la rescató en primer lugar, añade: “mientras que los «que de lejos parecen moscas» se imponen de inmediato a nuestra imaginación por su fuerza de sugestión visual”.<sup>39</sup> Esto parece esclarecer la familiaridad de apreciaciones que las personas llegan a tener en común, y a la vez la especificidad de las mismas aplicadas a diferentes aspectos del mundo: “En el intervalo entre los animales «que acaban de romper el jarrón» y los «que de lejos parecen moscas», lo que se agrieta, lo que se arruina es efectivamente “el espacio común de los encuentros”.”<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 49.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 49

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 50

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 50

Si no existen dichas relaciones con el exterior —más allá de lo razonado— cuya peculiaridad reside en el aspecto exterior que orilla a experimentarlo desde una posición no esperada y hasta desconocida, con experiencias variadas entre personas, que a la vez contienen sensaciones específicas en común: ¿cómo es que se logran tambalear los órdenes clasificatorios más estrictos?

Ese sentido peculiar con el que se cualifican las cosas, eventos o aún más: sensaciones, es volátil; se escapa a la idea de ser atinadamente nombrado. Aceptando esto, el título de este apartado fue vagamente conformado en función de la sensación, además para encabezar la clase de experiencias conseguidas del “instante de encuentro”.

El “halo” es definido como aquello que rodea a un objeto, una especie de fulgor o luz; para su uso en este proyecto es utilizado el término “halo de exterioridad”, debido a que se rescata la parte del objeto que se aprecia ocurre lejos de uno y se construye y reconstruye fuera de los alcances conscientes, al presentir que los objetos de esto se constituyen se aprecia que irradian exterioridad, la fuerza de su presencia es el fulgor de su exterioridad. “Si algo parece distinguir a la conciencia humana, según todos los testimonios que hemos recabado, es la *sensación* de que una línea divisoria separa el “adentro” del “afuera”, el *yo del mundo*”.<sup>41</sup> Una ficción señala Jorge Volpi, aunque de una sensación contundente.

Esta parte del texto dirigida hacia la percepción de fuerza de exterioridad en las cosas y los sucesos, fue construida como una orientación del sentido con que se aprecia en el proyecto a las situaciones en que se generan las manchas en el entorno frecuentado al explorarlas desde su conformación física.

---

<sup>41</sup> JORGE. Volpi. *op. cit.* p. 61.

### 2.2.1. Aparición

Durante el proceso seguido por la gráfica para la exploración de la conformación física de las manchas es que hice consciencia del encuentro con imágenes en el entorno cotidiano que se presentan a la percepción como “apariciones”.

Esas manifestaciones parecen generadas de la nada, encima de todo lo demás, sólo emergiendo en cotidianidad, sustentándose a sí mismas como unidad y evento sin ningún esfuerzo; se hallan inmersas en lo mundano. Esa percepción del entorno es la que se respeta en el proceso de la investigación, la que más allá de explicación alguna permite el paso a una dotación de existencia mágica, a través de una perspectiva que considera la poética como una posibilidad en que se le presenten ciertos eventos, de calidad similar a lo que el artista Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986) pudo expresar “La intuición es la forma más elevada de razón”.<sup>42</sup>

Esa sensación de “lo mundano y cotidiano” llenando al ser, genera asombro a la vez porque nunca antes se había experimentado. Aquello presente en el entorno cotidiano es apreciado autónomo porque no se profundiza más allá de su apariencia, cobran más fuerza ideas acerca de su estar que de su origen.

Por ello se mencionaba la atención a lo ordinario más ordinario que nunca, se trata de los mismos eventos que se presentan de la misma forma, pero pueden reconocerse en la manera cómo aparecen en el espacio, siguen siendo mundanos, de hecho son advertidos en esa condición tal vez atendiendo aún más a su materialidad, que es la máxima que tienen como eventos físicos, Ramón Xirau, poeta y filósofo mexicano, de origen catalán (Barcelona, 1924) lo expresa bien al constatar que el estar es la calidad propia de nuestra realidad circundante “El “soy” es un deseo y es una asfixia. El “estoy” es una realidad concreta. Estar

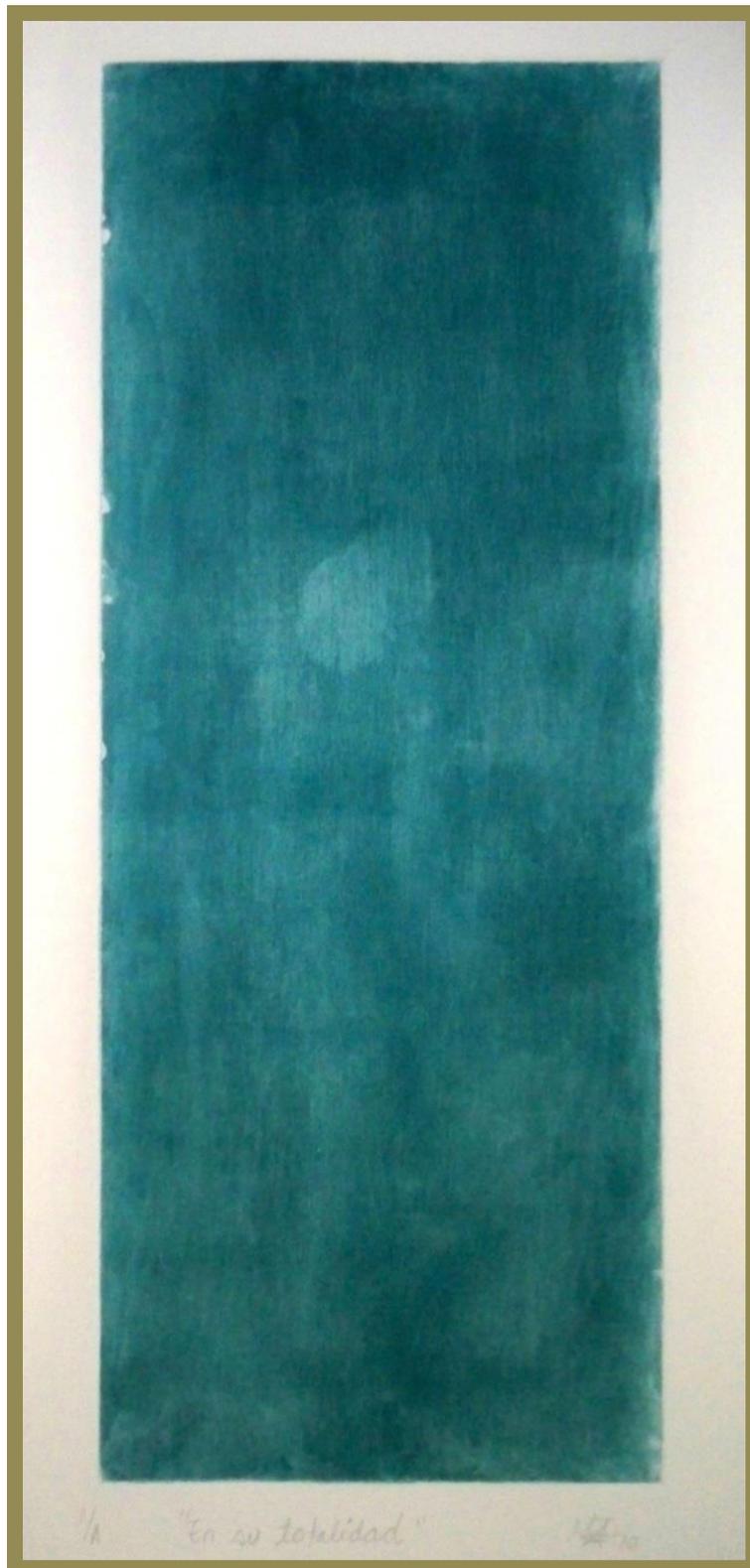
---

<sup>42</sup> CARMEN. Bernárdez. Sanchis. *Joseph Beuys*. Madrid. Nerea. 2001. segunda edición (Primera edición, 1999) p.13.

es respirar. Y si el ser pertenece al inalcanzable potencial, el estar constituye la única posibilidad dable que es la de la actualidad".<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> RAMÓN. Xirau. *Sentido de la presencia: Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica. Serie Tezontle. 1953. p. 58.



De la serie *La materia en su totalidad se revela*, placa de hierro, anilina yogurth natural, 55.5 x 24.3 cm. Tere Valencia, 2010.



Detalle. Impresión de la mezcla de yogurth natural con anilina y agua, derramada en una placa de fierro que, al secarse, sumergí en ácido nítrico.

Su importancia como imagen autónoma y fantástica permite creer en la presencia de aquello que es percibido, no en un sentido científico, sino vivencial, poético y el contacto superficial con ella, permite asimilar su presencia en breves fragmentos de lucidez sensorial. “Ahora sabía: las cosas son en su totalidad lo que parecen, y *detrás* de ellas... no hay nada”.<sup>44</sup>

La aparición devuelve ese toque mágico y autónomo a la imagen; se aprecia en su estar en la cotidianidad a través de sus formas.

La sensación de encontrarse con una “aparición” en este apartado se describe de acuerdo a la experiencia propia como el encuentro con una imagen, proceso o situación que se percibe no terminado, de un aspecto inacabado, congelado, en potencia de continuar, en permanente vibración mundana; algo que se encuentra en lo inestable e indefinible por ser percibido en una esencia en potencia de ocurrir o a punto de desvanecerse;

Tales paradojas no pueden ser pensadas en general sino «como sinsentido» y no obstante, afirma Deleuze, «precisamente: [son ellas] la realidad del pensamiento», son por consiguiente «el juego reservado para el pensamiento y el arte [...], aquello por lo que pensamiento y arte son reales, y perturban la realidad, la moralidad y la economía del mundo»<sup>45</sup>

Al ser un espectro es esto lo que da fuerza, el valor de sí mismo como aparición. Dado que la percepción de lo semi-acabado de una imagen es justo lo que la hace relevante, lo significativo de la advertencia no va en función de lo que se puede ver como de lo que se podría intuir de lo observado, cosa que permite una imagen apenas sugerida puesto que hace confrontarla directamente y a la manera de percibirla, implicando no sólo una apreciación razonada de ello si no a algo más cercano al estímulo. Esto de nuevo pone de manifiesto los vínculos personales con el exterior más allá de lo razonado.

---

<sup>44</sup> JEAN-PAUL. Sartre. *op. cit.* p. 161

<sup>45</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 54



Plato con yogurth, Fotografía digital: Tere Valencia, 2011

Se asume entonces la condición de —en este caso— lo inacabado como donde justo radica la fuerza o la presencia, se asimilan sus circunstancias y en seguida se mutan a favor de continuar la imprecisión, la inestabilidad que tanto la caracterizan; se asume, lo que de otro modo puede considerarse como un defecto, en la cualidad de lo observado para continuar con su existencia e incluso en esta continuación alterarse; como refiere la doctora en Historia del Arte Carmen Bernárdez Sanchis, de la conclusión a que llega Joseph Beuys:

Beuys de manera similar a Theodor Adorno cuando se preguntaba si era posible la poesía después de Auschwitz, se cuestiona si la música y el Arte tradicional, el canon clásico de la belleza en suma, puede seguir siendo válido en un mundo con seres deformados por la talidomida, por las bombas atómicas, por los restos de los hornos crematorios. Propone un nuevo punto de partida para un tiempo nuevo: asumir la deformidad e intentar sanar las heridas.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> CARMEN. Bernárdez. Sanchis. *op. cit.* p. 62.

Al contrario de las sensaciones de “claridad” en las cuales se presente tener la certeza de lo enfrentado, también se hace mención de aquellas en las que se sospecha de la precisión de la realidad y más común, de la precisión de los sentidos al exterior; aún en la inconsistencia se puede sensibilizar una totalidad o captar esa imprecisión como la realidad de lo atendido.

Lo que he advertido en los dibujos que he producido a partir de las manchas cotidianas en su aspecto de eventos de exterioridad y apariciones de tierra y agua, de lo húmedo y lo seco en el espacio urbano, es lo impreciso de esa realidad. Las sensaciones objetivadas en los productos generados de este proyecto y las sensaciones acerca de las manchas o sucesos en la realidad cotidiana presiento también son imprecisas, aunque en esto hallan su razón de ser y tal vez ahí radique lo paradójico de una sensación de claridad extraída de ello; tal vez su cualidad de ser sensación plena radica en que se asimila su condición apenas insinuada.

### **2.2.2. Las segundas cosas**

La advertencia de una aparición en el entorno frecuentado por el ser humano corresponde con la atención a las *segundas cosas* en el entorno físico próximo, que señala el escritor británico Aldous Huxley (1894-1963) en *Las puertas de la percepción*, al sugerir que en principio en la mente humana promedio hay una válvula que a lo largo de la vida controla el paso al cerebro y el sistema nervioso de señales del exterior primordiales para la supervivencia, pero puede haber excepciones en personas cuya válvula al menos parezca no estar siempre controlada o algún suceso provoque la liberación de la misma:

Cuando la inteligencia libre se cuelga por la válvula que ya no es hermética, comienzan a suceder toda clase de cosas biológicamente inútiles. En algunos casos, se puede tener percepciones extrasensoriales. Otras personas descubren un mundo de belleza visionaria. A otras más se les revelan la gloria, el infinito valor y la

plenitud de sentido de la existencia desnuda, del acontecimiento tal cual, al margen del concepto.<sup>47</sup>

Él menciona que las motivaciones del arte van dirigidas a las segundas cosas de la realidad, llamadas así porque no son las primordiales para lograr la supervivencia humana (abastecimiento de comida, agua, una estancia adecuada a la forma de vida). Las segundas cosas son aquellas que no garantizan la permanencia física, le son agregadas.

El autor recalca además que las personas con una válvula mental casi inoperante son muchas veces las que tienen una inclinación hacia las artes y califica a su inteligencia como libre. “Se diría que, para la inteligencia libre, son primarios los “caracteres secundarios” de las cosas”.<sup>48</sup>

Agrego en esos segundos aspectos motivo del arte, el detalle de lo segundo: aquello que en los objetos o el entorno, ya elementos secundarios, se mira desenfocado, pues a lo que se da importancia es al objeto como una generalidad no a sus detalles, que al no prestarles la principal atención cobra fuerza su existencia pura, por esa percepción desinteresada que no busca un sentido y que por no buscarlo, lo encuentra. A las cosas que se les mira con reojo se les aprecia en su aparición, en su limitada visibilidad. Eso que no es apreciado con precisión resaltará en los elementos apenas sugeridos como nebuloso, como una esencia de la imagen. Eso nebuloso cobra valor de manera no concientizada, pero si impregnada en la memoria.

Lo inacabado es presencia total, la prueba más clara de que lo que se percibe ahí es todo lo que hay, puede observarse como un flujo de imagen que no termina de acontecer o como un proceso congelado, como sea la imagen ya está ocurriendo y se concibe que a medias se encuentra a la percepción, siendo eso todo lo que se tiene de ella, todo su universo, un ente, un aura, un soplo.

---

<sup>47</sup> ALDOUS. Huxley. *Las puertas de la percepción y otros ensayos*. p. 20.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 21.

En este punto es importante agregar que esos caracteres segundos de las cosas pueden determinarse como tales porque son consecuencia de un acto no intencionado de generarlos, probablemente evadido de sus consecuencias. A lo que se hace una pregunta y se responde: ¿el desaliño va dirigido? no, tal vez motivado a otros fines y puede observarse desde lo que no pretende decir y apuntar. El desaliño no enuncia tal vez más que su desinterés pero no significa que no sea relevante y no pueda ser leído y acordado como una actitud, instrumento que conforma y posibilita todo lo demás que sí es objetivado o captado en la cotidianidad.

¿Cómo se le observa al desaliño?, muchas veces en forma de huellas en la cotidianidad, Silvana Ravinovich prologuista en *La huella del otro* de Emmanuel Lévinas, aclara:

[...] la huella se resiste a ser signo; justamente quien trata de borrar huellas deja otras inintencionadamente y son estas últimas las que nos interesan. El signo no logra apresarla, la huella escapa al significado y por lo tanto pertenece al orden de lo siniestro —en el sentido freudiano de *Umheimlich*, lo familiar que aparece inesperadamente—. <sup>49</sup>

### 2.3. Condición cotidiana

De este proceso de exploración se ha resaltado algo: que la realidad material invariablemente seguirá aconteciendo en formas. “Todos los objetos se mueven al futuro”

Y el proceso de este proyecto se ha dirigido con esa sensación, en cada encuentro con la misma composición escurridiza del polvo diluido en agua (limo) pasando por un vidrio de ventana, el mismo tipo de aglomeración de la tierra en pequeños asentamientos que se van rezagando en la esquina de habitaciones, o

---

<sup>49</sup> EMMANUEL. Lévinas. “La huella del otro”. [en línea]. tr. Esher Cohen. Silvana Rabinovich. Manrico Moreno. México. *Taurus*. 2000. p. 22-23. Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

la capa de polvo acumulada días tras innumerables días, ocurriendo en la suavidad de la lentitud, hasta llenar cada viable y no planeado espacio libre de la superficie que aguarda. En todas estas situaciones rutinarias es que puede apreciarse a la materia desplazándose en esta manera tan común de ocurrir, tan esperada, momento a momento, debido a ese mismo carácter de propiedades que tiene cada tipo de tierra con un mínimo de agua o viceversa. “Sólo, sin palabras, sin defensa, las Cosas me rodean, debajo de mí, detrás de mí, sobre mí. No exigen nada, no se imponen; están ahí”.<sup>50</sup>

Son situaciones las presenciadas porque el entorno, desenvolviéndose con esa misma singularidad que la materia, propicia esas manifestaciones, forma y condiciona a la materia desarrollándola. Así, es necesaria la gravedad que atrae a la materia para que invariablemente, con su expresión en formas ocurra en una caída, así como la presencia de aire en el espacio, que permite que el polvo caiga con suavidad y en movimientos ligeros; además del viento que arrecia en una formación, y las superficies que definen el camino a seguir de la humedad, las gotas de agua o el sarro; sin olvidar que el lugar en que se desarrollan algunos de los eventos es en las repisas, ventanas, paredes y demás espacios dispuestos por el ser humano y a todo ello se sobreponen las acciones de éste que repercuten en los eventos, en su estar por ese espacio común.

El entorno es también formador de estas imágenes materiales, hay una relación entre todos los elementos mencionados que permiten todas esas posibilidades de existencia.

Henri Lefebvre identificó este tipo de dinámicas repetitivas y cotidianas en la sociedad; que considero importante rescatar para comprender cómo ocurren las aportaciones del ser humano inmerso en sus intereses para estos eventos materiales poco atendidos; así como qué posición ocupa él en esa clase de formaciones:

---

<sup>50</sup>JEAN-PAUL, Sartre, *op. cit.* p. 207.

... para Lefebvre el tiempo social es la permanente intersección de tiempos lineales y tiempos cíclicos, los primeros derivan de la tecnología, el conocimiento y la racionalidad; los segundos, de la naturaleza, (Lefebvre, 1961:233). A esta intersección la llamó *ritmoanálisis*.<sup>51</sup>

El tiempo cotidiano y cíclico indica que el ser humano pese a encontrarse como ser tecnológico y evolutivo, está sujeto siempre para cumplir con sus cometidos a la dinámica del mundo, repetitiva, rutinaria, no pensada, torpe en cuanto a evadida, incluso accidentada y material.

Los seres humanos están apegados a una dinámica propia y rutinaria que se podría constatar posicionada con los ritmos del exterior, tal vez sus reacciones ante ello se modificarían de alguna forma. Una orientación en la que se hagan más conscientes de que forman parte de un proceso cíclico con el mundo, necesario para la supervivencia porque no se está por encima de ello; en realidad siempre han tenido que ver en las dinámicas de la naturaleza por mínimas que parezcan, cada gesto material en el entorno próximo puede tener cierta asociación con el ritmo en que se vive.

En este camino seguido de la manifestación de las manchas, ha habido un empapamiento de su existencia y se puede considerar que los eventos materiales en el entorno común suceden en una acción seguida de otra parecida. “No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad el ser humano tiene el destino del agua que corre”.<sup>52</sup> Al menos una parte de esta idea es atribuida al filósofo griego Heráclito de Éfeso (535 a. C.-484 a. C.), de la cual al tiempo que se percibe cambio infinito también se le reconoce como constante.

Se percibe una sucesión, un flujo continuo con aquello cotidiano y rutinario como el devenir del agua; no sólo se trata del agua, se trata de cómo es percibida, río entonces no sólo es agua, agua no sólo es sustancia, es imaginada también en un flujo en constante avance o desarrollo, su estancamiento es el de una

---

<sup>51</sup> HENRI. Lefebvre. *Critique de la vie quotidienne*. vol. II: Fondements d'une sociologie de la quotidianneté. París. L'Arche Editeur. 1961. p. 233 Citado en: ALICIA. Lindón. Villoría. *op. cit.* p. 43.

<sup>52</sup> GASTÓN, Bachelard, *op.cit.* p. 15.

sustancia potencialmente evaporada, pero también el de un agua resignada a detenerse, aceptada en permanecer inmóvil; una tras otra vez no dinámica, en esa constancia se encuentra en flujo propio. Si bien es cierto que nunca una acción será igual a otra, se observa lo mismo que en el río, sigue fluyendo, ese flujo continuo es el que se resalta, aun cuando no es la misma agua hay un comportamiento en ella y en el entorno, una circunstancia generalizada que hace permisible la repetición de una situación conocida como flujo.

Esto es lo que define al agua más allá de su nombramiento: su desarrollo en el espacio y la relación que propicia con el entorno en acontecimientos; y que Lefebvre distingue esencial para conocer a la cotidianidad: “lo cotidiano no son las prácticas, incluso, no son las prácticas con sentido, sino son los encadenamientos y los conjuntos que integran, que además es lo que permite su repetición”.<sup>53</sup> La autora Alicia Lindón en su publicación *Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana*, menciona que él destaca a la cotidianidad como el “hilo conductor para conocer la sociedad”<sup>54</sup>.

En ese mismo texto se destaca que Lefebvre advierte: “no es tan relevante conocer como era el armario, la cama, el ajuar en otros momentos históricos, sino conocer la unidad entre sus formas, funciones, estructuras, en suma, conocer el estilo”.<sup>55</sup> Y esto resulta capital en este seguimiento de la cotidianidad urbana de las manchas de tierra y agua: “conocer el estilo”, indagarlo también; en que se forman el polvo y la humedad y por lo tanto con que se relacionan con el ambiente.

Sobre ese “estilo” percibido pienso que, no importando si el entorno ha sido alterado, la materia se desarrollará en él con la misma fatalidad, como siendo inevitable, asimilando que cada reacción va a ocurrir y el mismo entorno aguarda a ese desarrollo o lo modifica, porque siempre ha sido así y todo es de conformidad,

---

<sup>53</sup> ALICIA. Lindón. Villoría. *op. cit.* p. 44.

<sup>54</sup> HENRI. Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid. Alianza Editorial. 1972. p. 41. Citado en: *Ibid.* p. 44.

<sup>55</sup> HENRI. Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid. Alianza Editorial. 1972. p. 43. Citado en: *Ibid.* p. 45.

escribiéndose una y otra vez y si bien algunas cosas de esa relación cambian como a menudo sucede, lo que siempre se encuentra presente es esa “actitud” que todo cambio y todo evento lo asimila y actúa acorde a él. Ese comportamiento es el que parece inalterable y más bien podría tratarse de que las personas que frecuentan esos espacios así lo aprecian a diario en el entorno común; aunque sea probable que dicha asimilación también es consecuencia de hallarse inmersas en ese estilo de repetición; aun cuando los eventos puedan verse alterados, terminan asimilándose en algún momento al presenciarlos más de dos veces y acumulándose en la memoria. Esta es la cotidianidad de las cosas y el espacio, así se explica que esa condición inherente a ellos se denote aquí como condición cotidiana, un estado de las cosas y un comportamiento.

Esta clase de repetición inalterada en el orden de la cotidianidad, por una asimilación o conformidad percibida fue aludida en *La náusea* por Jean-Paul Sartre en su personaje Antoine Roquentin: “Supongo que es por pereza que el mundo se asemeja de un día a otro”.<sup>56</sup>

Es esta misma inalterabilidad de la condición cotidiana lo que permite que siga existiendo y perdurando de cierta forma en libertad, ya que se encuentra libre de actuar acorde a si su ocurrir es correcto o no, si manifiesta en lo genuino o en el engaño. A su vez uno no se cuestiona y no importa si lo hace, si aquello observado es verdad o mentira, debe o no debe pasar. A ese ente no le interesa todo ello, quién sabe si lo ignora, poco importa eso, porque permanece sucediendo indiferente, asumiendo la fatalidad de que va a ocurrir, continuando con la misma seguridad en su intención de que así es.

Por eso su existencia es genuina, lejos de comprobárselo a sí o al entorno sigue sucediendo. Entonces estos eventos no son reales porque haya verdad en su contenido, sino porque se manifiestan con todo lo que tienen, en eso radica la importancia de la cotidianidad.

---

<sup>56</sup> JEAN-PAUL. Sartre. *op. cit.* p. 131.

El involucramiento con la manera de generarse las manchas en el espacio urbano y de cierta forma, advertir su desenvolvimiento cotidiano siendo de él, me ha dejado esa misma intención de continuar actuando en él, participando de su desarrollo.

### **2.3.1. Condición cotidiana como comportamiento**

Acerca de la fatalidad y flujo continuo de las cosas Didi-Huberman rescata y posteriormente comenta la frase concluyente de Aby Warburg en la Apertura del Instituto Alemán de Historia del Arte en Florencia, 1927: “Si continua –coraggio– ¡ricominciamo la lettura!» Como si «leer lo nunca escrito» exigiera la práctica de una lectura siempre renovada: la práctica de una incesante *relectura del mundo*.<sup>57</sup>

Si las relaciones descubiertas entre las cosas por las asociaciones que se tejen entre ellas son incesantes, así como se percibe que son los actos cotidianos, su relectura lo exige, ser también inacabable.

Si el proceso de lo cotidiano neciamente continúa su existencia, aquello que quiera formar parte, asume esa condición; promoviendo que se siga sucediendo una y otra vez.

Así como el entorno se asume a partir de su exploración en detonador y formador en la cotidianidad, con el mismo sentido de que invariablemente hará ocurrir a la materia de manera común, tal apreciación se asume como intención propia en la investigación plástica, con la cual se reacciona, hace reaccionar y se colabora en las relaciones entre materia y entorno; en las que la voluntad humana se suma como un elemento más.

Sabiendo que uno mismo está hundiéndose con la misma intención, a pesar de que razonablemente se considera debe cambiarse, pero uno está en esa situación enajenante. Se es consciente de la acción repetitiva y se permite la sucesión, con el impulso de llevar a las últimas consecuencias las posibilidades en

---

<sup>57</sup> GEORGES, Didi-Huberman, *op. cit.* p. 46.

que pueda desarrollarse: como el agua que cae inexorablemente en una gota, sobre una superficie no uniforme o simplemente se detiene al atorarse, sin lugar a la cuestión o a la introspección y esa gota sólo detenida se evapora y se dispersa.

Sin embargo su existencia al ocurrir siempre de esta manera continúa latente, porque esa es la condición de su permanencia: “Pero no se olvida *jamás*; tiene conciencia de ser una conciencia que se olvida. Es su suerte”.<sup>58</sup>

En el caso concreto del agua desplazándose sobre una superficie, va dejando parte de ella en ese camino, poco a poco se va deshaciendo. El agua es muerte permanente, y toda la realidad que se mueve al futuro deja parte de sí, cada elemento en ella en su condición permeada permite la absorción de lo demás, desplazando parte de sí en el proceso.

E intervengo en las situaciones naturalmente surgidas, pero con la voluntad permeable al entorno, aceptando ser afectada en su capacidad para instaurar, dejando desvanecer parte de sí para ser parte de los procesos con el exterior; la voluntad, ordinaria por ósmosis es superpuesta al mismo entorno. Modificando elementos, cambiándolos de lugar, pensando en que el artista aquí es un ensamblador de acontecimientos, puesto que involucra a los elementos de un evento en encuentros diferentes para que se sigan relacionando de la manera inherente a su condición, pero en posibilidades diferentes.

---

<sup>58</sup> JEAN- PAUL. Sartre. *op. cit.* p. 277.



*Transcription*, 2004. El artista Fernando Ortega (México DF, 1971) hace permanecer el zumbido de un mosquito; la partitura en la que se transcribió ese sonido es exhibida en un atril. Un violinista visitaba la exposición e interpretaba la música. Con sus trabajos, involucrados en sucesos triviales de la cotidianidad, sugiere indagar en ellos y acometer en lo que ha sido reprendido: ser curioso del cotidiano.<sup>59</sup>

Esta manera seriada de percibir que ocurren los eventos cotidianos, considerando también su cambio en aras de perdurar la constante transformación advertida, ya la había señalado Henri Lefebvre para la sociedad en su distinción de prácticas sociales:

Hace muchas distinciones entre tipos de praxis, pero una de las más relevantes es entre praxis repetitiva y praxis inventiva o creativa. La primera contribuye a reproducir el mundo, contribuye a su estabilidad, sin ser necesariamente alienante. Las repeticiones pueden ser mecánicas, cíclicas, periódicas... (Lefebvre, 1961: 244). La segunda produce una transformación de la cotidianidad. Entre ambas hay una relación permanente, aunque no en términos de equilibrio.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Tomado de CHRISTIAN. Gómez. "Fernando Ortega, de la reflexión al humor negro". [en línea]. Cultura.Unam. Diario Digital. 12 de marzo de 2009. México. Dirección URL: <http://www.cultura.unam.mx/?tp=articulo&id=465&ac=mostrar&Itemid=307&ct=421> [consulta: 14 de junio de 2013].

<sup>60</sup> HENRI. Lefebvre. *Critique de la vie quotidienne*. vol. II: Fondements d'une sociologie de la quoidianneté. París. L'Arche Editeur. 1961. p. 244. Citado en: ALICIA. Lindón. Villoría. *op. cit.* p. 44.

Sería la clave que hace la diferencia entre la cotidianidad tal cual y el arte que la evoca en este proyecto: que la estimación de la repetición de los ciclos cotidianos por medio de la exploración plástica, visual, estética; sí puede permitirse al continuar en creación ser intencionalmente alienada en su evocación, para estimular la transformación del entorno cotidiano por la entrada del arte, porque se trata de generar más posibilidades de repetición en él.

Lefebvre al hacer la crítica de la vida cotidiana creía que era necesario buscar posibilidades como habitantes para recuperar la cotidianidad; de arrebatársela de los moldes de un sistema que sutilmente obliga a tener actividades y gustos específicos no sólo en los tiempos de trabajo, también en los de ocio. Y que se vuelva a determinar cuáles son los estímulos propios al contacto con la cotidianidad, más allá de los diseños del sistema. Recuperar también el espacio, de casa y público, determinando cuáles son las verdaderas necesidades y necesidades de capricho al experimentar con el ambiente directamente y no con lo que se dice se debe necesitar. Encontrar una propia especie de rutina, alienación si así se quiere, pero en cuanto a personalizada es que irá mutando para acondicionarse a la variación de relaciones entre el habitante y su entorno y se será capaz de alterar la cotidianidad.

## Capítulo III

### Reencuentro con la mancha cotidiana a través del dibujo

#### 3.1. Bruma sensitiva

Toda información que se llega a recibir de la realidad pasa por la bruma de los sentidos, considerados una conexión con lo exterior, sin embargo hago uso del término “bruma” al mencionarlos porque no puede asegurarse la fidelidad y la agudeza con la que perciban lo externo y no interesaría aquí investigarlo; la manera en que se conoce del exterior por medio de la recepción de sus estímulos a través de las situaciones del cuerpo donde al final lo percibido es el resultado de lo exterior a través de las lecturas del cuerpo e interpretación humanas, tiene en sí en el proceso algo de brumoso que se intensifica por la dotación de sentido dada a lo percibido. “no significa por fuerza que nada exista fuera del cerebro, sino que *sólo* conozco el mundo exterior tal como se representa en mi cerebro”.<sup>61</sup>

No se establece que nunca haya esa percepción de claridad en lo que se asimila, sino que esto es una sensación también, de hecho en la que se ha enfocado todo el proceso, en que a pesar de, o en lo nebuloso se experimentan sensaciones de claridad total.

La bruma sensitiva es de aspecto similar a las segundas cosas: cuando se mira de reojo algo se capta aún más de modo superficial y se pasa por alto, es cuando puede apreciársele en su apariencia física y captar esencia en la manera cómo se presenta: “la excesiva y demasiado evidente gloria de las flores, en contraste con el milagro más sutil de su follaje”.<sup>62</sup>

No se está negando este vínculo con el universo como verdadero, más bien se establece la situación en que se lleva a cabo como la manera en que el ser humano se vincula con la realidad, y si se acepta la bruma como parte integral de ese vínculo se reivindica a la ensoñación, al uso poético de las sensaciones y a la

---

<sup>61</sup> JORGE. Volpi. *op. cit.* p. 57.

<sup>62</sup> ALDOUS. Huxley. *op.cit.* p. 46.

fantasía de lo percibido como enlace con el mundo, sobre todo a través del arte que puede permitir su posibilidad.

“La ensoñación también produce conocimiento”.<sup>63</sup> La apreciación y expresión en lo poético, es una posibilidad en que el hombre alude a lo brumoso de sus sensaciones.

Paul Virilio aborda esa percepción del mundo no sólo como una capacidad sino como una búsqueda humana al encuentro con la velocidad y el paso del tiempo a través del juego: “La sociedad infantil utiliza con frecuencia el giro, la ronda, el desequilibrio; busca las sensaciones de vértigo y extravío como fuentes de placer”.<sup>64</sup>

La búsqueda de desorientación, así como la ensoñación, son una manera de estar ausente de la realidad, del tedio actual de la velocidad tecnológica que determina el ritmo de la sociedad, pero conservando los sentidos alerta para experimentar bajo otra frecuencia un momento de encuentro con algún aspecto de la realidad; de igual manera que la *picnolepsia*: padecimiento que provoca en el enfermo ausencias frecuentes del presente en que vive, y que Virilio aborda en *Estética de la desaparición* pues considera es una enfermedad presente en la actualidad. Al considerar que la picnolepsia afecta la duración consciente de una persona en la realidad, el autor detalla que eso permite que cada una la viva a su modo, ayudando a generar *la conformación incierta de sus tiempos intermedios*.

Para Virilio las ausencias frecuentes se generan en la sociedad como un mecanismo de defensa ante la velocidad apabullante y la excesiva cantidad de información actual: “y el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo”.<sup>65</sup>

Hay una manera de vincularse con el mundo, concretamente con las manchas por una adhesión de la persona a través de su cuerpo, sentidos, mente,

---

<sup>63</sup> HANS-GEORG. Gadamer. *Estética y Hermenéutica*. Madrid. Tecnos: Alianza. 2006. tercera edición. p. 127.

<sup>64</sup> PAUL. Virilio. *op. cit.* p. 11.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 22

dotación de sentido en ese específico momento con lo percatado, y que asimila y reserva en su memoria como sensaciones. Entonces la extracción de información del mundo no sólo es razonada o siempre convertida a una experiencia clara y precisa verbalmente; puede ser un conocimiento basado en el arraigo de eventos del mundo por medio de la vivencia, que tiene como principal contenido las sensaciones desarrolladas de la experiencia ante ese evento exterior. De hecho esas experiencias son recreadas en la memoria y hasta reinventadas por la mente:

“los relatos de ciencia ficción se dedican a describir las incompatibilidades entre nuestra presencia en el mundo y los diversos grados de una especie de anestesia de nuestras conciencias, que nos hace caer constantemente, en ausencias más o menos prolongadas, más o menos intensas, y provoca, con diversos medios, la inmersión instantánea en otros universos, mundos paralelos, intersticiales, bifurcantes[...]<sup>66</sup>”

Ensoñación, la manera de relacionarse con el mundo como ficción anhelada y en otras ocasiones como atención exterior apenas asimilada y vagamente construida por el recuerdo; mezclada con lo que ocurre en el exterior, motiva y provoca realidad.

Esta clase de conexión humana con el mundo, de instinto y sensible, según Carmen Bernárdez Sanchis, fue bien reconocida por Joseph Beuys no sólo al señalarla, también asegurando que al acercarse más a ella se lograba un equilibrio en el ser humano, por esta vía se posibilita (interpretando), la transformación social.<sup>67</sup>

Si se valora que existe otra forma de relacionarse con el mundo además de lo analítico y concreto, más cercano a lo intuitivo y sensible y que esto además no se encuentra sólo en situaciones privilegiadas sino que se lleva a cabo todo el tiempo, se estará más abierto no a recibir más estímulos de este tipo sino a detenerlos un poco más en la vivencia; “dado que las fantasías surgen de los

---

<sup>66</sup> Ibid. p. 87

<sup>67</sup> CARMEN. Bernárdez. Sanchis. *op. cit.* p. 89

mismos impulsos electroquímicos que los hechos reales, para el cerebro tienen la misma consistencia”.<sup>68</sup> Y así tal vez determinarse a través de lo apreciado, cómo se vive o experimenta y en dónde se está ubicado.

En la cosmovisión mesoamericana se concibe una división entre el tiempo-espacio divino y el tiempo-espacio de lo creado; nueve planos celestes y nueve subterráneos conforman la estancia divina, en medio se encuentran cuatro pisos: la casa de las criaturas creada y regida a voluntad de los dioses, en ella cada ser mundano fue creado por un complejo inestable de unidades divinas y pesadas. Según este pensamiento el ser humano sólo puede percibir la parte pesada y perecedera de sí y de su mundo aunque se sabe formado por la mezcla; las criaturas no pueden pasar a la zona divina, al menos con toda su composición; aunque en escasas ocasiones su sustancia ligera desprendida de la masa pesada llega al espacio-tiempo prohibido, a veces ese tránsito es permitido por los dioses, ingresando nada más que sus despojos.

Además de los umbrales (5 árboles o columnas dispuestos en cierto orden, cuevas, barrancas, madrigueras, manantiales, templos o en la actualidad sitios arqueológicos) que comunicaban con el orden divino, hay encantos que pueden transformar la conciencia del ser humano consiguiendo percibir la parte invisible de su propio mundo, en las creencias mesoamericanas esto podía ocurrir por una ofensa involuntaria a los dioses: caza de un animal divino o el corte de una flor predilecta, la aproximación a un sitio sacro o la elaboración de un rito.<sup>69</sup>

Siguiendo el mismo hilo de la cosmovisión mesoamericana relevante en este texto, se considera que la oportunidad del ser humano para percibir la parte ligera de su mundo en la actualidad puede ocurrir en el estado letárgico; un estado soñoliento podría provocar que se separe la unidad pesada de la ligera y percibir

---

<sup>68</sup> JORGE. Volpi. *op. cit.* p. 99

<sup>69</sup> ALFREDO. López. Austin. “La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana”. revista *Arqueología Mexicana*. núm. 69. vol. XII. sección “Historia”. México. Raíces. septiembre-octubre de 2004. pp. 20-29.

las cosas ligeras (para este caso superficiales o aparentes de las cosas) experimentándolas como una ensoñación; similar a cuando una mezcla de sustancias ligeras y densas se separa por la condensación de lo pesado en la base; haciéndose en ese estado de ensoñación más evidente la presencia ligera del entorno, ya sea por correspondencia de sustancias ligeras o por contraposición del estado de pesadez con la parte ligera del espacio.

Mientras se desarrollaba esta consideración, Mamá, que estaba cerca, decía en tono cansado —me sentí tan pesada que... —escuché, *me dio sueño*, pero le pregunté —te sentiste tan pesada que... ¿qué? —Subí mis pies —respondió.

La ensoñación es elevarse. La condición sumamente pesada que puede provocar sueño da paso a un estado diferente de la conciencia, cerrado ante señales del ambiente pero abierto a otras.

“El pensamiento mágico religioso se sustenta en la plena convicción de que la realidad no se agota en todo aquello que perciben nuestros sentidos cuando estamos despiertos”.<sup>70</sup> Refiere el Antropólogo social Julio Glockner del pensamiento mesoamericano presente en los pueblos tradicionales, que determinando el orden del cosmos bajo la noción de lo sagrado, consideran que el mundo espiritual no se encuentra lejos del mundo que consta a la existencia humana, sino que se sitúa ahí mismo en otra forma de existir. En la actualidad en pueblos de Morelos y Puebla cercanos al volcán Popocatepetl los campesinos acuden con sus especialistas: personas que pueden actuar en la dimensión espiritual y material, a las faldas del volcán para pedir la lluvia cada año; consideran que en los volcanes se encuentran los depósitos para el mantenimiento humano. Para estos especialistas además del consumo de enteógenos como plantas y hongos psicoactivos, el medio con que operan en el

---

<sup>70</sup> JULIO. Glockner. “Chamanismo en los volcanes”. revista *Arqueología Mexicana*. núm. 69. vol. XII. sección “Etnografía”. México. Raíces. septiembre-octubre de 2004. p. 40.

plano espiritual es su acción durante el sueño, en el cual aprenden a controlar sus acciones; algunos sueños son considerados revelaciones del mundo espiritual, las revelaciones oníricas revelan además en su relato el carácter sagrado de este mundo. A través de los sueños se revela el carácter con que de forma inconsciente y natural se experimenta el entorno, invisible a los momentos en que justo ocurre porque domina la lucidez y conciencia.

### **3.1.1. Búsqueda de formaciones materiales mundanas en el espacio construido**

Los seres humanos de una manera no tan meditada, sin declarar una búsqueda de certeza de la realidad, han recurrido a las formas básicas de la naturaleza.

En algún momento se guarda tierra, arena de playa; se toca, se siente su textura granosa o lisa, se observa caer y generar humo; se le convierte en lodo, se estruja esta pasta; se le percata en su olor al quemarse o al ser mojada por la lluvia.

Con el agua, al mezclarla, provocarla, observarla salpicar y pasar de una forma contenida a una forma en expansión propia en el espacio.

“Todavía vivimos las imágenes del agua, las vivimos de manera sintética en su complejidad primera, prestándoles con frecuencia nuestra adhesión irracional”.<sup>71</sup> La apreciación fascinada con la que se atienden ciertos eventos de la materia, deja relucir una parte del ser humano que de manera natural se interesa en establecer vínculos con el mundo material primigenio a través de interacciones con las manifestaciones de la materia que existe y funciona sin él, lejos de él.

Alterar la materia, observarla reaccionar y sentirse reaccionar. No es mi finalidad encasillar la causa de estos rituales en una búsqueda de realidad extenuada y sin otros motivos que la propicien, sino abrirlos a esta posibilidad.

---

<sup>71</sup> GASTON. Bachelard. *op. cit.* p. 16.

En un principio esto parece ser un descubrimiento de lo que rodea, posteriormente es asimilado en tanto que es cotidiano, pero siempre se recae en estas observaciones que pueden ser afirmaciones, legitimaciones de lo que existe, cómo existe y que uno existe en tanto que lo percibe; al sentir lo exterior se forma parte de ello, de alguna forma se sitúa en esa realidad exterior y tangible.

Lo que te lleva a existir no es la fuerza de tu deseo (todo lo imaginario, enérgico y económico del S XIX), es el juego del mundo y de la seducción, es la pasión de su lenguaje, de sus gestos, te turba, te engaña, te obliga a existir, jugar y de ser jugado, es la pasión de la ilusión y de las apariencias, es lo que, venido de fuera, de los demás, de su rostro, del encuentro, la sorpresa de lo que existe antes que tú, fuera de ti, *sin ti* –maravillosa exterioridad del objeto puro, del evento puro–.<sup>72</sup>

Acerca de la necesidad humana de la búsqueda de lo exterior y la recurrencia a las manchas, chorreados y texturas como recursos pictóricos, gráficos, artísticos; existe la posibilidad de que estas manifestaciones que revelan una materialidad suficiente en cuanto a real, no sólo puedan ser "utilizadas" como recurso, sino como una realidad basta para ser recreada, evocada, evidenciada, aludida.

Es una especie de exoneración, si de una forma callada en tanto que reprimida se recurre a formas naturales, en el caso del arte para "enriquecer" el lenguaje plástico; dicha exoneración radicaría en declarar esta recurrencia como valiosa en sí, en entregar la propia adhesión a esa naturaleza, no ser el recurso sino el fin.

No una reminiscencia a esas formaciones materiales en el silencio de acallarlas como sólo un recurso. Contemplarlas en el silencio de su propia quietud sin exaltación.

Hay una fascinación latente en algún momento de la atención a los eventos de la naturaleza, que no se limita a grandes dimensiones para la escala humana como el mar, los montes o un paisaje tupido de vegetación; también incluye a

---

<sup>72</sup> JEAN. Baudrillard. *op. cit.* p. 150.

niveles micro y próximos a los espacios urbanos: como la humedad en un techo, el pasto en las grietas de una banqueta o la sombra verde de musgo en las calles. Esa realidad es a veces inadvertida y otras acallada; el silencio de lo apenas perceptible: se cree existe y calladamente se lo advierte uno mismo.

La búsqueda y en otras ocasiones el hallazgo involuntario de formaciones naturales en el espacio urbano puede considerarse un lapso detenido en medio de las actividades planeadas con una finalidad, desde la subsistencia biológica hasta el entretenimiento bien focalizado. Acciones como: percibir una mancha, un olor, una textura en el andar caótico en que incluso es guardado un objeto simple, bien pueden formar parte de *Los tiempos muertos para las leyes del mercado* que la artista española radicada en la ciudad de México Helena Fernández-Cavada (Madrid, 1979) ha definido en su libro *La sexta hora*, (2010), basado en dibujos y reflexiones relacionados con la hora de la siesta, en palabras de la artista: “El libro *La Sexta Hora* ha intentado reflexionar sobre las razones que nos impulsan a perder horas de sueño o de descanso, y de alguna forma ha buscado rendir un homenaje a los tiempos muertos de nuestra cotidianidad”.<sup>73</sup>



Imagen del libro *La sexta hora*, Helena Fernández-Cavada, 2010, + poster 60 x 90 cm, 21 x 32.5 cm, 104 páginas, Impresión de 300 ejemplares, Offset 4 x4, Isbn: 978-607-00-3082-6

<sup>73</sup> HELENA. Fernández-Cavada. *La sexta hora*. [en línea]. sección: Dibujos y proyectos. 2010. Dirección URL: <http://www.helenafc.com/index.php?/selected-projec/la-sexta-hora/> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

### 3.1.2. Bruma artística, segundas intenciones

Aceptando de entrada que la bruma es una forma verdadera (en cuanto a que uno la posee) de cercanía con lo externo, si en este proyecto artístico se motiva dicha consideración, debe asimilarse por este medio la manera de hacerse imágenes, acciones y procesos del mismo nebuloso modo y mostrar todo ello como la bruma que en la realidad es presenciada; asimilando también esa condición de neblina que de entrada ya tiene el arte: si la realidad es apreciada de estos modos ¿por qué querer transmitirla con la claridad de un mensaje más cercano a la comunicación precisa? esto sería ir en contra de la misma línea que se pretende seguir, en la que se asimila la condición de una realidad y se intenta continuarla.

No querer hacer del arte un mensaje claro y directo pues, incluso en esa intención, no parece serlo nunca para todas las personas que lo presencian. Seguir la línea de la ensoñación, para que se presente también como un sueño, una aparición. Que se continúe el sentido de lo que se aprecia suceder como imagen que emerge en la cotidianidad sin algo que indicar más allá del presente y que a quien por advertirlo, involucra en la situación.

Que la intención de generar imágenes no sea la de dar información específica con ellas, sería ir en contra de su aparición, sino que se presenten con ese mismo acierto de que ya están allí, y se dirijan a fines evadidos de su apariencia; esa es la cualidad del objeto *que seduce* sospechada por Baudrillard: “Para que exista seducción, es preciso también que los signos o las palabras funcionen sin saberlo; [...] es preciso que las cosas estén ausentes de sí mismas, que las palabras no quieran decir nada, pero sin saberlo (sólo el lenguaje lo sabe)”.<sup>74</sup>

Por eso además de las “segundas cosas”, cuya percepción se había detallado antes, es relevante hablar de las “segundas intenciones”: que las

---

<sup>74</sup> JEAN, Baudrillard, *op. cit.* p.147.

imágenes, las acciones y las situaciones dirigidas a una finalidad (existir o sustentarse de la manera particular en que cada elemento que las conforma lo hace) se aprecien en su estar, en ello lo que al momento es apreciado son las segundas intenciones que se llevaron de manera no pretendida en el proceso pero que se fijaron en lo detectable como imagen, ahí hay algo de natural en tanto que el resultado no es esperado. “Cuanto más cercana la cosa, más divinamente otra”.<sup>75</sup>

Que se actúe o se provoque el acto para un fin pero que se valore en otro aspecto: observar después los caracteres secundarios de ello como ente visual o sensible.

Ese segundo acto tiene correspondencia con intenciones de Joseph Beuys en su uso de “color” gris en dibujos, lo efectuaba así porque consideraba que el gris enfatiza los demás colores. De acuerdo a la Teoría de la Percepción de los Complementarios, destacaba que un color percibido deja en la retina la imagen del complementario: “Nadie se pregunta si lo que me interesa no será producir en el hombre, mediante esos elementos de filtro, todo el universo de colores como contra imagen”.<sup>76</sup>

Así como llevo este proceso plástico de esta forma a través de disciplinas del arte, también apelo por una manera de experimentarlo. Una vez aceptada la bruma sensitiva y la bruma artística como parte de la relación con los objetos y el entorno, entre ellos los objetos del arte, la atención a los últimos no debería ser forzada a buscar un significado en que los elementos de una pieza son ahí dispuestos a modo de pistas para un mensaje único y concreto.

Para una gran mayoría de personas, al menos esa impresión he tenido del entorno próximo, de los medios de información en México y a través de ellos, de una idea general del pensamiento occidental; se piensa al arte contemporáneo con la imperfección de no comunicar con claridad y que por eso se vale de pistas,

---

<sup>75</sup> ALDOUS. Huxley. *op.cit.* p. 47

<sup>76</sup> JOSEPH. Beuys. y V. Harlan. *Qu'est-ce que l' art?* París. L'Arche. 1992. p. 202-203. Citado en: CARMEN. Bernárdez. Sanchis. *op. cit.* p. 56

entendidas como los elementos que lo componen para compensar su disfuncionalidad. Entonces debe ser descifrado desentrañando a la obra misma, separando las partes, para recordar qué sentido colectivo se les ha dado, negando la experiencia propia, el encuentro con la pieza, las sensaciones inmediatas en ese instante breve y el sentido consecuente de ello.

Si se lograra encontrar un mensaje algo coherente por esa vía, ¿eso qué más da? No hay nada ahí cercano a la persona ni a la pieza. No se trata únicamente de un mensaje en clave de parte del artista.

La obra ya no pertenece a quien la ha creado, es autónoma, se relaciona con el entorno y el espectador lejos de los alcances del artista. A menudo frente a obras de arte que pareciera deben comprenderse y no se logra este cometido se piensa que no se logró dar con el mensaje por una falla del objeto o del sujeto; en general aquello que no se logra comprender, porque se percibe algo poco claro de ello, es calificado de misterioso; si se presiente que no se puede apreciar por completo se alega que es porque debe tener una parte oculta.

Sol Marina Garay Canales, Doctora y Profesora en el área de Literatura y Estudios Transculturales en la Universidad Autónoma de Madrid, orienta en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, sobre el arte como reflejo de la realidad oscura y ambigua que se intenta negar; su contemplación provoca salirse de la posesión del mundo, para orillarse a observar las cosas como una alteridad y estar entre ellas como anónimo, por lo que se es de otra manera con el mundo. En ese tenor la poesía tiende hacia la oscuridad de sus palabras ampliando las posibilidades de ser. “La poesía puede alejarse de ese responder continuo a la interpelación de las cosas, ella no está destinada a presentarlas nombrándolas”.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> SOL-MARINA. Garay. Canales. “Lévinas, arte como sombra de la realidad. Mallarmé, exterioridad que abre el entretiempos”. [en línea]. Madrid. *Bajo palabra: revista de filosofía*. vol. II, núm. 3. 2008. p. 106. Dirección URL: [http://www.redjif.org/bp/index.php?option=com\\_resource&controller=article&article=161&category\\_id=14&Itemid=54](http://www.redjif.org/bp/index.php?option=com_resource&controller=article&article=161&category_id=14&Itemid=54) [consulta: 19 de Enero de 2013].

Propongo que alguna de estas apreciaciones en las que se sospecha que hay algo más allá de lo percibido, pueda asumirse como la naturaleza misma de la pieza artística y del instante en que se aprecia, del objeto o acontecimiento en particular; y que lo “inacabado” es también una sensación que no forzosamente debe negarse buscando algo que la complete, sino detenerla ahí al encuentro con lo vivido.

La sensación de claridad y la sensación de lo inacabado son impresiones plenas de lo que se presencia en ese momento: plenamente se advierte que lo inacabado es todo lo que se aprecia; inacabadamente se asimila al entorno y ahí puede haber una sensación de plenitud, ahí radica lo fantástico o lo más allá ordinario, imaginario.

Son sensaciones sobre ordinarias: se valora lo poco advertido para que se estimule la misma manera sensitiva en que es poco advertido, un sobresalto.

Es posible por medios artísticos aludir a lo evanescente, tanto de las formaciones fluentes al borde de la desaparición, como de las sensaciones que se busca resucitar, pero que a la vez surgen más allá de la premeditación. Aquello que se asume de cualquier forma habrá de escaparse de las manos y aun así permitirse el juego con ello, encontrando un flujo propio.

Una clase de estímulo que Beuys articula con una silla con grasa encima dispuesta como una cuña, que posibilita o remueve sensaciones extrañas ante algo ciento por ciento conocido pero dispuesto de otro modo, la autora Carmen Bernárdez menciona de la pieza *Silla con grasa* (1963): “Pero su geometría no es rígida ni racional, sino blanda, orgánica e irracional porque moviliza nuestras percepciones inconscientes. Se dilata y se contrae, produce curiosidad, asco o rabia”.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> CARMEN. Bernárdez. Sanchis. *op. cit.* p. 42



*Silla con grasa*, Joseph Beuys, 1963.<sup>79</sup>

Las manchas cotidianas aquí atañen en el modo en que continúan formándose, y continuarán sucediéndose, percibiéndose como imágenes que se sustituyen una a otra, su situación constante es etérea; pretendo posibilitar esta sucesión en encuentros con el ser humano en circunstancias antes no previstas y esto también ocurrirá en acontecimientos igual de etéreos porque ocurre a través de las sensaciones implicadas.

En esta investigación se indaga en la poca advertencia del ser humano a ciertos eventos de la materia en el espacio que frecuenta, porque los considera poco relevantes, favoreciéndolos como eventos genuinos en que se involucra sin premeditación; dicho miramiento a través del dibujo, la escultura e intervención urbana se lleva a cabo propiciando la no intención de generar una imagen específica, que sea el resultado de una acción desinteresada de crearla.

Se pretende entrar en esa misma naturaleza de aparición de la materia en manchas en el entorno urbano, llevándola al dibujo, aunada a la superficial manera de mirar de las personas en su estar cotidiano aquello que no les interesa,

---

<sup>79</sup> Imagen tomada de JOSÉ. María. Martínez. Gómez. *Joseph Beuys*. [en línea]. Taller1pIV-alpha. 25 de octubre de 2007. Dirección URL: <http://taller1piv-alpha.blogspot.mx/2007/10/joseph-beuys.html> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

pero sus sentidos asimilan sin ir por más búsqueda de significado, ya que para los fines de este proyecto tienen relevancia las impresiones resultantes de la apreciación del dibujo, factibles de ser impresiones nuevas, al percibir lo asimilado cotidianamente por el ser humano pero a través de una imagen construida. La presencia de lo percibido en la vida cotidiana puede ser perdurada a través de su dibujo.

Así como prolongar la condición de lo poco advertido por medio de su muestra en la brumosa presentación de arte al espectador. Implicando al arte como explorador en los encuentros de materia no advertida como evento trascendente, pero aún asimilada sensitivamente por el ser humano; una exploración por los eventos, entorno y sensaciones, partiendo de la experiencia propia. El arte tiene la pertinencia de ahondar en un momento vivido, como relator de experiencias que se van tejiendo en esos mismos instantes materializados en imagen.

Se rescata el desarrollo libre de objetivo funcional en que surgen las manchas cotidianas, llevándola a la creación de imágenes por medio de disciplinas del arte, porque su apreciación implica por parte del ser humano que tiene en sí por naturaleza y educación una predisposición a encontrar lo funcional, razonado, analizado rígidamente, concreto, como únicas respuestas significativas a su existir la posibilidad de hallar una contraparte en esa gratuidad, correspondencia con la parte del ser humano que no busca respuestas, asimila.

Así la intención del proyecto no va dirigida a cómo se debe advertir lo inadvertido en circunstancias habituales; más bien en cómo, inmersos en el día a día, en la vida cotidiana, la rutina, los seres humanos asimilan vagamente el entorno cotidiano, no se detienen en lo que de cualquier forma se genera: las manchas, y ello propicia que esos eventos perduren, y sean evidencia genuina y marginal de la manera en que coexisten seres humanos y materia.

Se dibuja una mancha ya desarrollada en un entorno construido para buscar el involucramiento en su estar común. En su poca novedad puede hallarse

un brote de sentido, reconocimiento por quienes presencien en esos dibujos la misma clase de manchas con las que coexisten.

Por medio del dibujo sugerir en el espectador la posibilidad de advertir su apreciación de una mancha, de que el resultado de ese acomodamiento material en sus espacios cotidianos puede ser apreciado como imagen. Al detenerse en las peculiaridades físicas de la mancha y el entorno que la conforma, se aprecia su fuerza, se es implicado en la aparición marginal de tierra y agua.

Perdurando la aparición de las manchas de tierra y agua, al presentar su apariencia visual como dibujo.

Seguir prolongando lo poco advertido como escasamente advertido por medio del dibujo, a través de su presentación apenas visible; desplazando su realidad a otras posibilidades de encuentro.

Por el dibujo se retoma la relación cotidiana entre manchas y ser humano en que se alternan sus actos como si se reescribieran las imágenes, y donde enajenadamente he decidido ser parte de lo exterior, ir con ello, decidir no decidir, y teniendo ese fin concreto todo lo que haga en ese intento de ser exterior se verá reflejado en imágenes, dibujos, gráfica y escultura. En el proceso en que para cumplir con ese fin establecido también se apreciará lo que se hizo para cumplirlo: cómo se renunció o se pasaron por alto otras intenciones, desentenderse del comportamiento como propio, reflejado en los trazos; perdiendo algo de iniciativa para crearlos, sin contemplar que también esa actitud en la que se pierde algo de voluntad se plasmaría en las reescrituras al tener un comportamiento desaliñado, ajeno de sí y perdido en el acto encomendado para la cotidianidad. Justo como la propuesta de Lévinas de un viaje a la alteridad sin regreso; considerando que la *huella del otro* no es deducible en el yo: “No poder sustraerse a la responsabilidad, no tener como escondite una interioridad en la cual uno retorna a sí, ir hacia adelante sin consideración de sí”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> EMMANUEL. Lévinas. *op. cit.* p. 64. Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Ese viaje es el proceso de dibujo, mostrando la visión propia de esa materia desarrollada para el encuentro con otras personas, en que ellas puedan percibir en esos dibujos cierta correspondencia, remitiéndose a sus propios encuentros, en los que la materia se les ha presentado de similar manera.

El resultado de la experiencia personal al atender el desarrollo de la materia en polvo, humedad o sarro en el espacio habitado, es el sueño de observarla ocurrir invariablemente en acontecimientos que pueden llevarla hasta su desvanecimiento y dispersión, lo que hace sensibilizarla inevitable.

El cuerpo y la mente del ser humano pueden enriquecerse de imágenes que se presentan de nuevas formas, ampliando sus modos de aparecer por ejemplo a través del arte. Valorando entonces en este proyecto a la bastedad de posibilidades para nutrirse de eventos de la naturaleza cotidiana, en que se abre paso a la ensoñación y a la imaginación de la realidad vaga, poco certera, o elocuente, porque es poco concientizada.

### **3.2. Transcripción: Mancha a trazo**

El camino al explorar en la manifestación de la materia en la cotidianidad, es de experiencia.

En el capítulo I se detalló la manera en que existen las manifestaciones materiales cotidianas (manchas) a través de cómo son percibidas y cuál es la relación establecida con ellas en el entorno común. Siguiendo con el acercamiento a la naturaleza de su conformación, se interpreta el proceso de formación a través del dibujo.

Se utiliza el término “interpretación” porque se dibujarán los “probables” procesos de formación de las manchas, lo que se remite a los criterios de quien lo lleve a cabo, pero enfocándose en las cualidades físicas de dichas manifestaciones. Se considera interpretación porque se le confiere un sentido a esa exterioridad, pero siempre dirigiéndose a lo exterior percibido, una

interpretación que se aleja para tener un trato superficial con la manifestación, sin ir más allá de su apariencia, convertida cada línea o tono que la conforman en fuerza y trayectoria de la mano al lápiz y al papel, en un proceso de identificación a lo exterior por medio de la transcripción de su energía y forma; sin caer en interpretar lo que ocurriría si lo apreciado fuese distinto de lo que es, personalizándolo.

El poeta y escritor portugués Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935) con su heterónimo Alberto Caeiro, advierte que el ejercicio de la interpretación se aleja cada vez más de lo percibido y termina hablando de cosas ajenas al punto aludido.

«Hola, guardador de rebaños,  
ahí a la orilla del camino  
¿qué te dice el viento que pasa?»

«Que es viento, y que pasa,  
y que ya pasó antes,  
y que pasará después.  
Y a ti ¿qué te dice?»

«Mucho más que eso.  
Me habla de otras muchas cosas.  
De memorias y nostalgias  
y de cosas que nunca existieron».

«Nunca oíste pasar el viento.  
El viento sólo habla del viento.  
Lo que le oíste fue mentira,  
Y la mentira está en ti».<sup>81</sup>

Tampoco se alude a una interpretación fría y analítica para querer comprobar algo, la transcripción está basada en la vivencia de la experiencia. Si se analiza pretendiendo desentrañar el sentido de una imagen en este proceso, habría un alejamiento a la manifestación aludida, se desvanecería para quien lo intentara la fuerza apreciada en origen de la imagen. Como menciona Jean

---

<sup>81</sup> FERNANDO. Pessoa. *Poemas de Alberto Caeiro*. Madrid. Visor. Colección Visor de Poesía. segunda edición 1995. (Primera edición, 1984) p. 65

Baudrillard al abordar las relaciones del objeto y el sujeto: “Creo que hay una forma de la apariencia, una figura ideal de la apariencia cuya capacidad de ilusión nos ha sido arrebatada por la interpretación”.<sup>82</sup>

Pero sigue teniendo tintes de interpretativo lo que alude a estos ejercicios de transcripción, pues hay un intento por experimentar el desarrollo de lo exterior recreando sus procesos por medio de la percepción y la interpretación, al hilar los aspectos físicos de una mancha como acontecimientos para que se susciten en el papel de manera imaginativa, dando lugar a imágenes de formaciones materiales trasmutadas a las capacidades del cuerpo humano. De cualquier forma la parte perceptiva es ya interpretativa, señala Jorge Volpi: “en el proceso de percepción, la parte en la cual el cerebro imagina y completa la realidad es tan importante –o más– que la simple captura de datos por parte de los sentidos”.<sup>83</sup> Dicho proceso es inherente al cerebro humano puesto que así conoce y enfrenta la realidad. Si se reconoce que ya en la percepción el ser humano reinventa el mundo: “cuando miro un árbol, también lo dibujo”<sup>84</sup> se puede promover un uso de la interpretación concientizada más imaginativa al reconocerse que, en primer lugar la percepción posibilitó su ejercicio.

La lectura del mundo que aquí es defendida es aquella en la que, para reconocer la cotidianidad, se hace caso a los sentidos porque orientan en apariencia de la realidad; percatar que esto es válido para una sensación y lectura del mundo profunda y conectada con la realidad.

El límite del intérprete es la locura, sobre todo en la lectura del mundo que radica en la sensibilización; Georges Didi Huberman sobre esta consideración agrega:

Que la imaginación tenga que ver con la locura y por consiguiente, con el error y la ilusión, en nada puede inquietar a un filósofo racionalista. Pero que, dada su proximidad con la locura, la

---

<sup>82</sup> JEAN. Baudrillard. *op. cit.* p. 155

<sup>83</sup> JORGE. Volpi. *op. cit.* p. 88

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 89

imaginación sea capaz de alumbrar razones que la razón ignora – como consideraron, entre otros, Goethe o Baudelaire, Benjamin o Bataille–, complica de modo singular cualquier teoría del conocimiento.<sup>85</sup>

Las sensaciones también producen conocimiento, al ser extraídas del mundo en la variedad de vínculos con el mismo. No requieren una traducción verbal para legitimarse como conocimiento porque ya lo es para la persona que adquiere una nueva experiencia sensorial.



Two Stage Transfer Drawing, 1971. El artista Dennis Oppenheim (Washington, 1938-2011) y su hijo. Uno dibujaba en la espalda del otro, quien mientras era estimulado sensorialmente, hacía lo mismo en la pared, Oppenheim decía que es, literal, dibujar a través del otro.<sup>86</sup>



Si se defiende la existencia de la sensación plena ante un aspecto de la realidad física en la vivencia común, el hecho de interpretar el estímulo que la genera haría pensar lo contrario, que la sensación de su absolutidad no basta porque se requiere de la transcripción para apreciarla.

Una vez comprendido que es potencial encontrarse con la existencia en que la significación está demás, no se pretende afirmar a la existencia del estímulo como absoluta, sino acercarse a la idea de estos instantes como posibles al

---

<sup>85</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 33

<sup>86</sup> Tomado de DENNIS. Oppenheim. *Two Stage Transfer Drawing*. [en línea]. Early work. Nueva York. edición: Richard Oudenhuisen. Dirección URL: <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/153> [consulta: 14 de junio de 2013].

atender a lo exterior al indagar, problematizar y experimentar en ello y saber si puede responderse con estrategias de arte ¿cómo ocurren?, ¿qué los detona? ó ¿hasta qué punto se puede acercarse?

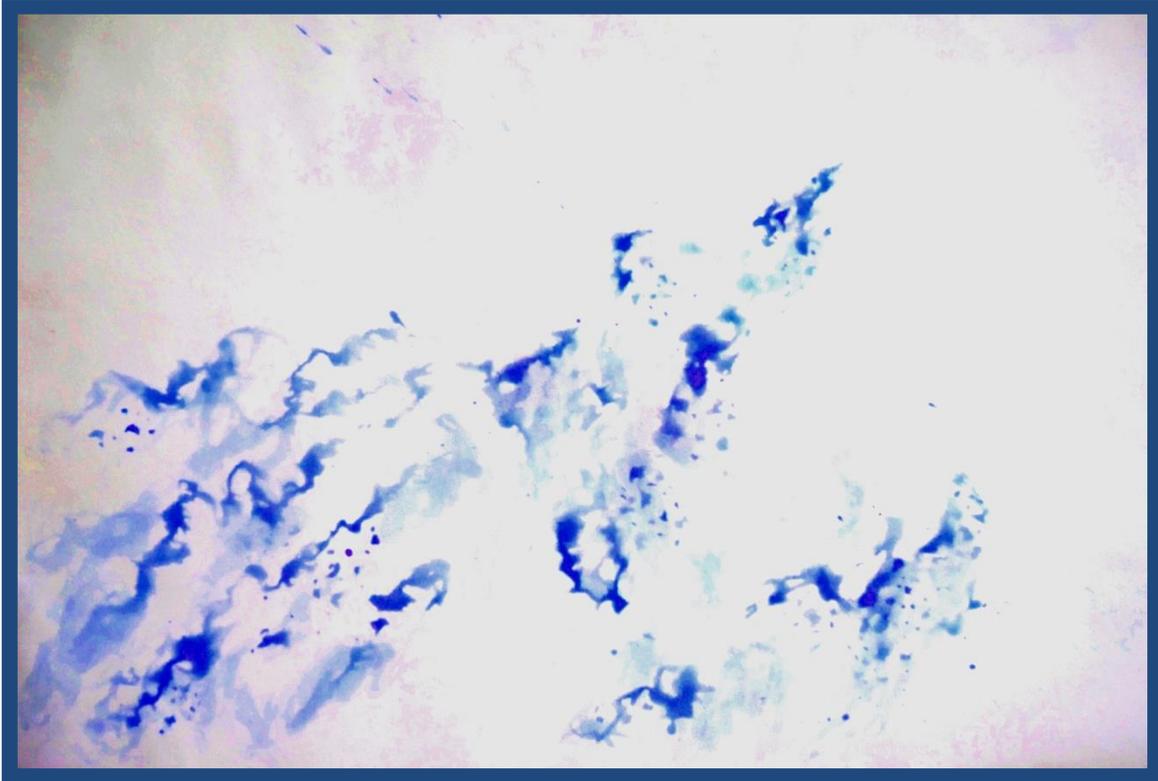
Alberto Caeiro, en sus poemas habla de la sonrisa de las flores y dota de una personalidad humana a los eventos de la naturaleza, aunque en realidad para él las flores existen como flores y si rieran serían otra cosa; respecto de esto aclara: “Es porque hago así, mejor sentir a los hombres falsos la existencia verdaderamente real de las flores y los ríos [...] No estoy de acuerdo conmigo pero me absuelvo porque sólo soy esa cosa seria, un intérprete de la naturaleza”.<sup>87</sup> En aras de ser, el heterónimo de Pessoa, un intérprete serio de la naturaleza requiere explorar todos los caminos que su posicionamiento le exige por lo que va incluso en contra de lo piensa en principio de las flores y de la naturaleza, para explorar acerca de ser intérprete. Al igual que en el caso de esta investigación en que se habla de sensaciones plenas y que escapan a la definición ¿cómo podrían a la vez indagarse mostrándose de nuevo? o ¿cuál sería la relevancia de su indagación?

Aunque se llegue a percibir plenitud de la naturaleza de las cosas, hay algo también inherente a la existencia humana: el intentar comprender algo más de la situación. Aunque se tengan breves instantes de percepción en la que no hay lugar para la atribución de significado o se intente alejarse de esa aplicación de significado a todo, el modo de ser exige después entender lo que se presencia, afirmándolo a los demás y a uno mismo.

No se intenta al interpretar o transcribir estos sucesos de la materia legitimarlos, no es necesario, si se les vuelve a aparecer es a través de su dibujo para de nuevo involucrar a los sentidos y al conocimiento venido por ellos y así indagar en los instantes, evitando aludir a dichas experiencias o a los estímulos al explicarlos inútilmente por análisis descriptivo, si no presentarlos de nuevo en apariencia.

---

<sup>87</sup> FERNANDO. Pessoa. *op. cit.* p. 93



*Grasa y agua*, Acuarela sobre papel, 28 x 40 cm., Tere Valencia, 2011. Después de varios intentos para dibujar el efecto de la forma del agua al propagarse sobre una superficie lisa y grasa, descubrí que se tenía que mesurar el control de los movimientos, para que las formas no salieran exageradas y hacer un balance en el proceso, entre acumulación de agua por el pincel en unas áreas y movimientos breves y fluidos que llevaran a otro pulso parecido.



*Caída de yogurth en recipiente*, Manera negra, 30 x 40 cm. Tere Valencia, 2011. Dibujar las cuarteaduras que la separación de los restos de yogurth generaban en el recipiente fue difícil; al dibujar lo que es incierto porque esa es la forma en que se consume, debía hallar una forma de descontrolar el control, no alejarse de lo que las formaciones delinearon pero a la vez mostrar su indefinición.

### **3.2.1. Dibujo: energía natural a energía corporal**

No sólo se trata en esta investigación de reconocer la complejidad, o la valía de la simpleza, según sea el caso, de las formaciones de materia residual sino abrir paso a la experiencia del dibujo como el camino para seguir la línea de la percepción de lo material a la materialización de la percepción misma.

Se podría hablar del dibujo bajo estos términos como una recreación o una evocación, en un primer paso que pretende acercarse a dicha naturaleza, asimilando la corporeidad con que se manifiesta una mancha y llevarla a otros

medios. A través del dibujo asimilando y hasta recordando las condiciones del polvo al haber percibido sus formas, se materializa la experiencia en la intensidad con que se recarga la línea por el grafito, el pincel, la punta sobre el metal o la fuerza con que se moldea el barro; y por el proceso llegar, por ejemplo, a la consideración de que el polvo es un delineador de la forma.

Con los cambios de línea, más intensos o tenues, inciertos y temblorosos o más decididos, es que se habla de un comportamiento asumido en el soporte a intervenir, basado en las sensaciones al percibir las características la materia. Dicho proceder ocurre en imagen y al final cada dibujo es la experiencia surgida de la recreación.

Al abordar la intensidad o la dispersión como propiedades de la imagen material en un dibujo, es que se identifica a esta clase de trabajos como transcripciones, ya que las cualidades de la imagen material se llevan al dibujo por medio de actitudes tomadas en el proceso (dibujo, gráfica, escultura, modelado...), adecuándolas a cada medio y material o soporte; al final la imagen se genera a través de sensaciones experimentadas en ese momento, en otro medio asimilado como el entorno que irá delineando a la imagen que al “generarse” adquiere cierta independencia del origen. El resultado viene de percibir a la mancha desde las condiciones materiales y del entorno que la define como imagen.

Para definir a las sensaciones de la percepción de las formaciones materiales, se recurre a palabras como: dispersión, dilución, compresión, aglomeración, fluidez, estancamiento, lentitud, ansiedad; incluso se llega al uso de palabras inusuales identificadas con una sensación, como “cercanía”, ya que así es como se percibe que se manifiesta alguna imagen material “con cercanía” y se lleva a cabo con una sensación que haga por medio del cuerpo “tener cercanía” o dibujar “con cercanía”. Un concepto que verbalmente es difícil dejar claro porque el cuerpo asocia con una sensación específica de la que el gesto proyectado es más contundente, teniendo más importancia el dibujo final porque el espectador puede identificar la intención del trazo de primera impresión; los trazos demarcan actitudes corporales.



Filtración, Tinta china sobre papel, 30 x 40 cm. Tere Valencia, 2009.



Dibujo de la trayectoria del agua al caer sobre pintura fresca, pintura china sobre cartulina, 60 x 40 cm., Tere Valencia, 2009.

Las sensaciones experimentadas se definen en conceptos poco convencionales y subjetivos por lo que se recurre a la abstracción para llegar a éstas tal y como fueron percibidas.

Se rescata una condición o actitud singular, asociada a palabras como “cercanía”, “suspensión”, “huidizo” y “levedad”; para ser llevada a un campo nuevo de manifestación, se trazan las sensaciones por medio del cuerpo que las percibió originalmente, para su fidelidad. Por eso se asocia al dibujo con la energía del cuerpo. Con la abstracción se plasman de forma más directa las sensaciones a través de actitudes en el soporte intervenido y el resultado final es una transcripción corporal de las manchas.

El dibujo del trazo de una mancha acerca a la condición de su materialización, evento que tienen lugar fuera de uno; al involucrarse en esa exterioridad recreándola, pasan por el cuerpo que los asimila por medio de los sentidos transmitiéndolos al papel, al barro, a cualquier soporte; ya sea un plano bidimensional o tridimensional, es por eso que una escultura como resultado de este proceso se vincula con la idea de dibujo que aquí es definida.



*Una mancha de lodo*, Barro de Zacatecas y Oaxaca, Tere Valencia, 2011.

Con las imágenes elaboradas es relevante la percepción motivada por su presencia física en el espectador, porque se le da importancia a esa primera impresión de toque a los sentidos.

La experiencia se vuelve primordial al contacto con el exterior, los artistas povera llegaron a ocupar espacios específicos, palacios barrocos, fábricas y almacenes abandonados con una intención: “El artista camina, recorre, observa, ni maquetas ni dibujos preparatorios. Se debe adivinar el espacio, captarlo, y así llega un cierto punto en que se le comprende. Sólo entonces el trabajo cobra su razón de ser”.<sup>88</sup>



*Essere fiume (Ser río)*, 40 x 40 x 48,6 cm., Giuseppe Penone, 1981.<sup>89</sup> Para conseguir hacer la formación de una piedra de río, Giuseppe Penone (Garessio, Italia, 1947) caminó el río que llevó la

---

<sup>88</sup> AURORA, Fernández, Polanco, *op. cit.* p. 95

<sup>89</sup> Tomado de CASILDA. García. Archilla. *Giuseppe Penone: Essere fiume*. [en línea]. Sociedad de Dilettantes (, S.L.) & Paaartners. 1 de enero de 2011. Dirección URL: <http://societadedilettantes.blogspot.mx/2011/01/giusepe-penone-essere-fiume.html> [consulta: 14 de junio de 2013].

piedra hasta donde fue encontrada, ya en el origen, tomó otra piedra y siguió el proceso que debió sufrir la anterior.

El artista alemán Udo-Nils (1937) ensambla acontecimientos de un entorno natural para que ocurran de diferente modo, un gesto mínimo basta: ordenar hojas por tonalidades para una composición dispuesta en el mismo paisaje o apilar flores boca abajo en un río, suspender una hoja con ayuda de dos ramas en un estanque, etc.; con la intención de crear algo que es potencialmente posible, porque está latente en la naturaleza, pero que nunca ha existido como tal.<sup>90</sup>

Estas composiciones hechas en el entorno natural habrán de integrarse de nueva cuenta al mismo, por lo que el artista se vale de la fotografía para registrarlas. Posterior a ello, el proceso del artista cobra relevancia en esta parte del texto porque después de trabajar directo con el entorno y fotografiarlo regresa a la pintura y el dibujo: en algunas ocasiones pinta el resultado de sus intervenciones al entorno natural, donde sobresale su manera de hacer línea o cómo concibe la forma presentada. El artista considera que es una nueva metamorfosis de la imagen; el dibujo para él es rico en posibilidades de expresión porque son múltiples las experiencias al encuentro con el entorno real. En sus dibujos queda plasmado cómo imagina o aprecia acontecer lo observado, o lo recordado del instante de encuentro, que incluso la misma experiencia de dibujar puede ayudar a definir; esto significa que la tradición de la pintura y el dibujo no necesariamente implican un alejamiento del contacto directo con la naturaleza, Udo-Nils justo propone que yendo en contra del término “naturaleza muerta” estos dibujos podrían llamarse “naturalezas vivas”.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> HUBERT. Besacier. *Nils-Udo: art in nature*. París. Flammarion. 2002. 160 pp.

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 148-149



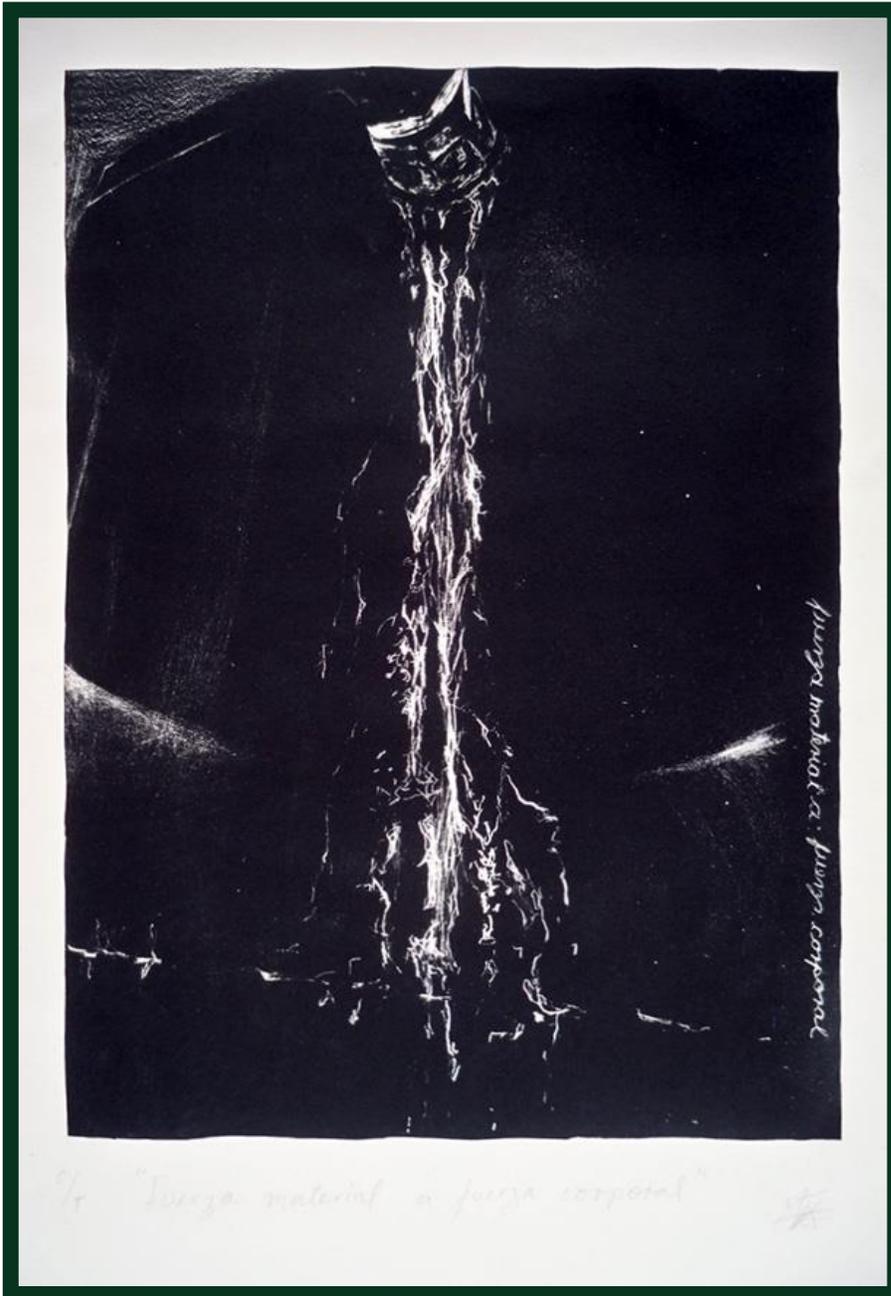
Sin título, Udo-Nils, flores de enredadera en cauce del río,  
1990/2000, acrílico y lifochrome sobre papel Rives, 120 x 80 cm,  
Réunion, Océano Índico

Imagen / Texto Fuente "Nils-Udo: Arte en la Naturaleza" por  
Hubert Besacier.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Imágenes tomadas de s/autor. *Dedicated to Nils-Udo*. [en línea]. 20 de diciembre de 2012. Dirección URL: <http://nilsудо.wordpress.com/category/water-artwork/> [consulta: 17 de marzo de 2013].

En el dibujo, no sólo directo en papel, también por técnicas como litografía, huecograbado o al modelar el barro, existe la disposición total del dibujante de ofrecer su voluntad a ese proceso y de ser él mismo la fluidez y el asentamiento o mejor dicho, de estar en fluidez y asentamiento en el dibujo.



*Tanque de Agua. Fuerza material a fuerza corporal*, Tere Valencia, Manera Negra, 40 x 30 cm (imagen impresa), 2011.

La gestualidad material y corporal, interactúan en una formación dibujada, bajo los términos de la experiencia. De esto habla Gastón Bachelard al referirse a las expresiones de literatura y poesía en torno a los cuatro elementos: “Al cantarlos creemos ser fieles a una imagen favorita, y en realidad somos fieles a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primitiva, a un temperamento onírico fundamental”.<sup>93</sup>

### **3.3. Evocación y evidencia de la materia**

Al interpretar, transcribir o dibujar lo contemplado se evoca a dicha existencia apelando a su forma.

Las imágenes generadas por la evocación son también evidencias de una situación material, enérgica, de entorno puesto que se evoca porque se parte de algo ya existente, de una situación que de manera constante se lleva a cabo: la generación de manchas; pero a la vez el término “evocación” es apropiado en su sentido más lírico, con una carga significativa mágica, por la cual evocar es aquello que al mencionar, citar, recordar, también invoca hace aparecer esa misma energía y situación al presente.

Evocar a un espíritu por medio de ritos de magia, se lleva a cabo con sortilegios, seducciones y atracciones; en este proceso artístico se alude al mismo tipo de evocación pretendiendo la manifestación de la materia a través de circunstancias provocadas.

Así, por ejemplo, en Mesoamérica los sonidos de la naturaleza y de la gran variedad de instrumentos musicales, estaban ligados a conceptos religiosos; el sonido de los instrumentos más sagrados era considerado la voz de los dioses.

La imitación de sonidos animales con silbatos de hueso por parte de cazadores-recolectores desde aproximadamente 10000 a.C para atraer a las presas, demostraba que se podía influir en el medio natural con el sonido; con esa

---

<sup>93</sup> GASTÓN. Bachelard. *op. cit.* p. 14

deducción se pudo desarrollar la evocación ritual de la lluvia por medio de la agitación de sonajas.<sup>94</sup>



Perro con máscara antropomorfa, Vaso silbador, Preclásico, Tlatilco, estado de México, MNA. Foto: Boris de Swan/ Raíces.<sup>95</sup>

Al tiempo que se desarrollaron las civilizaciones mesoamericanas, los instrumentos musicales se fueron complejizando. Con el cada vez más profundo conocimiento de la cerámica se crearon, por ejemplo, vasos silbadores pertenecientes a la zona de Tlatilco, estado de México durante el Preclásico (2500 a.C.-150 d. C.) como el *Perro con máscara antropomorfa* cuyos silbatos se encuentran en lugar de las orejas; estas vasijas eran llenadas con agua, con el

---

<sup>94</sup> ARND. Adje. Both. "La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia". tr. Vanessa Rodens. revista *Arqueología Mexicana*. núm. 94. vol. XVI. sección "Dosier: La música prehispánica". México. Raíces. noviembre-diciembre de 2008. pp. 28-37.

<sup>95</sup> Imagen tomada de ARND. Adje. Both. "La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia". [en línea]. revista *Arqueología Mexicana*. núm. 94. vol. XVI. sección "Dosier: La música prehispánica". México. Raíces. noviembre-diciembre de 2008, pp. 28-37. Dirección URL: <http://www.arqueomex.com/S2N3nMusica94.html> [consulta: 17 de marzo de 2013].

viento atravesando sus orificios generaban sonido sin tener que soplarles, atribuyéndoles así una función mágico ritual.

Con este ejemplo rescato que la evocación puede provocarse por medio de la evidencia, ya que las situaciones se provocan acomodando los elementos que las integran para que vuelvan a surgir siendo uno parte del proceso como detonador o reactivo.

Por ello ya no recreo en esta parte del proceso plástico lo ocurrido en el campo de la experimentación de las formas, sino que busco por medio de acciones propiciar las situaciones que las generen. Si antes especulaba acerca de la manifestación material ahora soy reactiva de la misma, si antes intuía una forma, ahora la hago surgir para experimentarla.

Participo para generar la evidencia, sin embargo es considerada como tal porque no se destaca dicha participación; el proceso lo asimilo como un evento aún ajeno al participante, acercado por la experiencia ante la evidencia.

Lo principal en esta parte de mi exploración plástica es propiciar circunstancias para que el material genere sus propias reacciones, recurro específicamente al barro en algunas de las experimentaciones, como en aquella en que provoqué que se generaran grietas al exponer el barro fresco al sol cuyas formaciones intervine pintándolas, dejando en ello algo de la vivencia al percibir el agrietamiento y presenciarlo de nuevo.



*Acerca del interior de la tierra, 33 cm. x 28 cm. (diámetro), tres círculos fragmentados 35 cm. (diámetro aprox.) Barro de Zacatecas y Oaxaca, Tere Valencia, 2010.*

Detalle

Otra manera de acercarse a la formación de grietas es partir el barro con la fuerza de las manos separándolo o ejerciendo presión sobre él. Provocar de manera más activa porque se interviene directamente:

[...] penetrar en la sustancia, de palpar el interior de las sustancias, de conocer el interior de los granos, de vencer, íntimamente a la tierra, como la vence el agua, de encontrar una fuerza elemental, (de tomar parte en el combate de los elementos), de participar en una fuerza disolvente sin recursos.<sup>96</sup>

Cuando se trata del acabado de una pieza de barro por lo general se pretende que las texturas sean las predilectas por el creador, así que las grietas, marcas de huellas digitales, de uñas o cualquier otra marca no deseada son eliminadas de la superficie. Decidí trabajar con estas marcas, producto de una acción desinteresada de generarlas, ya que ocurren como accidentes al manipular el barro para moldearlo, que, al ser no intencionados y al ser también expresiones genuinas del barro cuando se le provoca, poseen una existencia libre de significados atribuidos o premeditados.

---

<sup>96</sup> GASTÓN. Bachelard. *op. cit.* p. 143



*Texturas de barro*, 98 cm. x 182 cm. barro de Zacatecas y Oaxaca, esmaltes y engobes, hilo de henequén, Tere Valencia, 2010.



Detalle (Marcas rígidas), 12.7 cm. x 8.8 cm., barro de Zacatecas y Oaxaca, engobes y esmaltes.

La caída de pintura o yeso diluido en agua sobre ventanas y paredes o restos de yogurt en un traste, entre otras incontables sustancias y superficies cotidianas más, también provoca gestos accidentados del material: su evidencia puede apreciarse como un trazo. La caída de la materia la provoqué en superficies como papel, vidrio, plástico y metal; los resultados pueden no variar mucho en cada superficie pero en el caso del metal se sigue posibilitando la línea de la fuerza material, pues el dibujo creado ahí por una mezcla diluida de yeso, yogurt, anilina o pintura con agua, se seca y permanece como bloqueador al momento de meter esa superficie a ácido nítrico y aquí se pone en evidencia la fuerza de dicha materia a través de su resistencia, registrando el ácido las formas generadas que al final quedan marcadas en la superficie.

Siguiendo un proceso de grabado en metal se permite por sus cualidades, la apreciación más fiel de formas etéreas o apenas perceptibles, en una impresión de la imagen sobre papel o en el mismo metal atacado con ácido nítrico, soportes donde perdurarán por más tiempo las huellas del evento material.



De la serie *La materia en su totalidad se revela*, Tere Valencia, Aguatinta, placa de hierro, anilina y yogurth natural, 55.5 x 24.3 cm., 2010.



De la serie *La materia en su totalidad se revela*, Tere Valencia, Aguatinta, placa de fierro, pintura acrílica, anilina y yogurth natural, 48 x 24.3 cm., 2010.

Por este proceso se potencializa y es seguida la línea de lo material a otras situaciones, perdurándola no sólo como dibujo, sino que ha pasado por un proceso de huecograbado en el que la forma original en la superficie se va delineando por otro agente (ácido), y el proceso de impresión en papel pone de manifiesto la fuerza de la materia por su corporeidad evidenciada, pero ya no a la materia en sí, se apela a su aura y a la fuerza de su aparición, a la imagen como apariencia.

Por medio de las marcas de la materia, sea de sus residuos o de únicamente el aura de su trazo, puede valorarse la evidencia de su fuerza en formas, la corporeidad de la materia y las condiciones del entorno en que se desarrolla. He encontrado esta idea acerca de la lectura de la naturaleza por medio de las marcas que se revelan de ella, en el ritual de lectura de las formas del hígado de carnero así como de sus pliegues formados por el calor solar, mencionado en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*:

Por ejemplo, como escribe Jean Nougayrol citando una inscripción babilónica, «el dios Sol continuaba inscribiendo sus voluntades “en el vientre del carnero”. El espectáculo de la naturaleza era un mensaje que podía ser leído»<sup>41</sup>. Los repliegues del cuerpo animal dejaban efectivamente «leer lo nunca escrito» en el mapa celestial y en el cuerpo de los dioses.<sup>97</sup>

El hecho de despertar el recuerdo de sucesos vividos evidenciándolos, es lo que le confiere poética a la evidencia para que a la vez sea evocación. A través de ciertas formas o aspectos simples percibidos de los eventos se suscita su percepción anterior, que no sólo se basa en su descripción física anterior, también se trae el momento en que fueron percibidas y el reconocimiento de cómo lo fueron en ese pasado.

El recuerdo tiene en sí algo de soñoliento, de vago, de evanescente, pero aún así tiene arraigo en la memoria, al tenerse presente cómo es que se viven ciertos instantes, al resucitarlos el recuerdo saca a la luz el modo en que fueron aprehendidos. Lo que se pone de manifiesto con una evocación es la relación con

---

<sup>97</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 26

los eventos externos, materiales y mundanos: imágenes, olores, eventos, sonidos, acciones, espacios, ritmos; reconocidos en su orden, distribución y direcciones, a la razón parecen insignificantes pero si hay reminiscencias, incluso incitadas con imaginación, puede haber apreciación aunque probablemente involuntaria en el instante percibido.

“La imaginación se halla en la encrucijada exacta de lo sensible y de lo inteligible”.<sup>98</sup> Así como las respuestas de los ritos no son iguales a las científicas, tampoco se puede afirmar por esto que imaginación no vaya con una dinámica propia y que las respuestas de lo imaginativo sean ciento por ciento aleatorias.



*Azulejos*, litografía en silicón seco y acuarela, 30 x 40 cm. Tere Valencia, 2011.

---

<sup>98</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 38

Tal determinación puede advertirse en las enunciaciones que alguien más lleve a cabo en pinturas o incluso en el diseño de algún videojuego en donde se representan y simulan espacios abandonados. En cierta forma, una persona para la ejecución de los detalles de manchas cotidianas, que en medio de su gratuidad de aparición en la escena creada a la vez le dan un toque de credibilidad; debe remontarse a sus encuentros con dichas manchas en su cotidianidad, resucitándolos; ponerse en posición —al menos en el recuerdo— en ese mismo entorno cotidiano no predispuesto e incluso traer de vuelta su poca advertencia sobre dichas formas materiales. Para dar validez a su encuentro no premeditado se remite al momento en que dichos eventos salieron a su encuentro en su calidad de ser humano transitando por un entorno, más que como artista, dibujante o diseñador.

“Las cosas sensibles y sus relaciones inteligibles operan juntas en toda clasificación, en todo conocimiento o práctica técnica, por «primitivas» que sean”.<sup>99</sup>

Evocar pone al individuo en situación directa con lo atendido del exterior a través de su recuerdo que trae al presente las formas físicas percibidas de ese instante, y también puede traerlas al presente provocando que manifestaciones de ese tipo vuelvan a gestarse, para hacer de nuevo de su conocimiento la manera de ocurrir esas formaciones materiales, por lo que al provocarlas intento un acercamiento a la manera de ser de esa materia, buscándose las posibilidades en que se desarrolle en mayor libertad. *Antiforma* es una palabra del artista Robert Morris (Kansas, 1931), cuyo significado es: *Lo que hace que una cosa exista como tal*.

Robert Morris en su artículo: *Antiforma*, 1969, habla del privilegiado uso de la estructura rectangular o bien de la gracia otorgada al ángulo recto en los campos de escultura, arquitectura, pintura y construcciones de objetos, como una estructura estable y símbolo de lo bien construido, no hay un detenimiento en experimentar las cualidades en las que cada materia mantiene su estabilidad

---

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 38

estructural. Robert Morris menciona al pintor Jackson Pollock (Wyoming, E. U., 1912-1956) como uno de los artistas expresionistas abstractos que al traer el proceso de creación materializado en la obra final, pudo pensar de manera distinta al material y los instrumentos: “El palo del que gotea la pintura es una herramienta que reconoce la natural fluidez de la pintura”.<sup>100</sup>

La evidencia no sólo es capaz de presentar fría o esquemáticamente la capacidad material de un elemento. En el proyecto también se hace hincapié en que la evidencia de la fuerza material, o de alguna de sus cualidades, ayude a resaltar el potencial poético con que un material puede ser valorado; lo que se pretende evidenciar además son las capacidades humanas para valorar el entorno cercano. En este lapso es importante comentar el trabajo de Oscar Muñoz (1951) debido a que este artista colombiano en sus piezas se ha valido del agua a través de su evanescencia y otras propiedades de la misma: como su capacidad de reflejo, para que al contacto con otros elementos como fotografías y carbón se formen imágenes gracias a la disolución como el activo que las conforma y que por lo mismo las desvanece (*Superficies al carbón*). Es un artista que indaga, considera y se vale de los recursos poéticos que halla de la materia. Con *Superficies al carbón* Muñoz, según La Crítica de arte María Iovino, hace un testimonio: “de la realidad que se ha conocido, pueden hablar más sus vestigios que el enneguecedor ejercicio que satisface su captura ilusionista”.<sup>101</sup>

Acerca de *Narcisos* (1994-2002), serie de retratos fotográficos dispuestos en cajones con agua encima, Muñoz acierta en el Catálogo de su exposición retrospectiva, (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1986): “Las representaciones producidas en estas obras son imágenes en proceso de putrefacción, vértigo del desmoronamiento”.<sup>102</sup>

En la serie titulada *Lacrimarios* (2000-2001), el artista posiciona en la pared de la galería un contenedor rectangular de vidrio con agua y en la superficie imágenes de polvo de carbón de personas de Colombia desaparecidas; al tapar el

---

<sup>100</sup> AURORA. Fernández. Polanco. *op. cit.* p. 112.

<sup>101</sup> MARÍA. A. Iovino *Oscar Muñoz: volverse aire*. Bogotá. Eco. 2003. p. 43.

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 52

contenedor, el agua sube a la superficie como vapor que, al condensarse y aglomerarse, cae en forma de gotas que van destruyendo el retrato de polvo; con la luz dirigida hacia la caja, desde abajo, la imagen de la superficie se proyecta en la zona superior de la pared y gracias al reflejo del agua y el cristal lo mismo ocurre en la tapa; sobre esto María Iovino menciona: “En *Lacrimarios* la imagen se ve contrarrestada desde todos los órdenes en una lluvia apacible dentro del recipiente que le marca un territorio, cuestión que lleva al susurro la expresividad del sonido y a la tensión extrema la acción demoledora”.<sup>103</sup>



*Lacrimarios*, Oscar Muñoz, Impresión serigráfica de polvo de carbón sobre agua, contenedor de vidrio, lámparas alógenas, 7 7/8 x 7 7/8 x 7 7/8, 2000-2001.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 59

<sup>104</sup> Imagen tomada de OSCAR. Muñoz. *Artist Works*. [en línea]. Sicardi Gallery. Houston. Texas. Dirección URL: <http://www.sicardi.com/artists/oscar-muoz/artists-artist-works/1149/#4> [consulta: 22 de Marzo de 2013].

### 3.4. Participación de la energía material

Este apartado adquiere el título porque lo descrito en él engloba mi contribución declarada en los procesos de la materialidad, más evidente en tanto que pretende ser notoria al propiciar circunstancias en los eventos materiales para que estos se sucedan.

Refiriéndose a lo anterior el título acertadamente podría ser “Participación en la energía material” puesto que se denota que alguien o algo participa en la energía, sin embargo el título adecuado es “Participación de la energía material”; entendiendo que dicho título puede leerse como la energía material participando se decide correr el riesgo, dado que al momento de leerse el contenido, quedará claro que no es a ese sentido al que me refiero; se utiliza la preposición “de” y no “en” porque se describen las acciones propias que al acercarse al proceso material pretenden formar parte de él.

Silvana Ravinovich aludiendo al pensamiento de Emmanuel Lévinas acerca del *otro*, y que aquí es relevante como aquello que no es *yo*, destacó la propuesta para conocerlo: “A la *hostilidad* del Ser del Mismo frente al no-ser del Otro debe oponerse la *hospitalidad* del desposeimiento”.<sup>105</sup>

Las acciones que pretendo propiciar en los fenómenos materiales no son intencionadas como intervenciones que sólo intenten alterar su proceso, más bien que ya envueltas del comportamiento material al haberlo percibido en el camino recorrido, ahora lo asimilan en sus intenciones interviniendo en los procesos antes contemplados, con la misma clase de energía material interpretada; colaborando con el proceso porque se intenta una relación con el mismo siendo un elemento más en la formación, al estar en su misma frecuencia.

---

<sup>105</sup> EMMANUEL. Lévinas. *op. cit.* p. 31. Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Hay una colaboración de energía material y voluntad humana en la generación de nuevas formas, que pueden entenderse como reacciones: la voluntad respondiendo a la manifestación observada de la primera, la interviene, y la segunda consecuentemente reacciona cambiando en forma, para lo que hay más reacciones de una y de otra que se siguen, incluso de manera simultánea, reescribiendo realidades interpuestas, manteniendo una interacción no intencionada.

El artista barcelonés Jaume Plensa (1963), ordena objetos de manera distinta para una escapatoria a otros mundos posibles, el artista dice nutrirse más de la observación que del análisis; la esencia de su trabajo “viene de estar absorto”. Dicha intención es menos imponente que la de quien por medio de un análisis pretenda instaurar un control; y no deja de ser un profundo involucramiento con lo observado. La clase de observación que Plensa guarda con la realidad cotidiana y sus objetos, determina que acabe eligiéndolos de cierta manera. Los objetos son elegidos por el artista según su consideración de que sean elementos ordinarios, grises y faltos de pátina sensible que el envejecimiento pueda darles (ventiladores viejos, restos de borrador para formar una nueva goma, sillas equilibradas por uno solo de sus puntos): “De algún modo la nueva disposición de estos elementos actúa como un eco de algo que somos, de nuestras actividades, de aquello que define nuestra esencia gris, aquello menos notorio, menos espectacular del hombre: el propio hombre”.<sup>106</sup> (*Éxtasis*, 2008) Con estas alteraciones del orden cotidiano de las cosas, el artista además se define en otra manera de relacionarse con los elementos, al disponerlos de otra forma, y el modo en que sean ahora asimilados por el espectador también terminarán por definirlo a él bajo otras circunstancias.

---

<sup>106</sup> JAIME. Plensa. *Éxtasis 2008*. [en línea]. sección: Data. Dirección URL: <http://www.jaimeplensa.com/index.php?id=90&am=804px&sc=634> [consulta: 19 de Enero de 2013].



*Eraser container*, Jaime Pitarch, cuaderno borrado (20,4 x 15,4 x 3,4 cm) y goma de borrar (9 x 2,6 x 1,7 cm), 2006.<sup>107</sup>

En *Eraser container*, el artista borró todos los dibujos preliminares y las notas del cuaderno en que planeó su primera exposición individual en Nueva York. Los fragmentos de goma resultantes que contenían ahora el grafito utilizado, se compactaron para formar una goma de nuevo.

### 3.4.1. Relación con el evento material

Esta exploración en las manifestaciones materiales y atención a lo externo así como la participación en ello, me ha hecho comprender que la “presencia” de las imágenes materiales no depende sólo de la “fuerza” de dichas imágenes, tampoco únicamente de la percepción: sino de las relaciones que se tejen entre ambas y que termina por sucumbir en el instante en que se encuentran; algo intangible, hallado en una situación.

---

<sup>107</sup> Imagen tomada de JAIME. Pitarch. *Eraser*. [en línea]. sección: Work. Dirección URL: <http://www.jaimepitarch.com/index.php?id=49&am=310px&sc=0> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

Esta clase de acciones y reacciones con lo exterior y material hacen empaparse de la condición material, involucrándose en su estadía en el mundo; asumiendo las manifestaciones materiales porque se han absorbido, sin disponerse a actuar de igual manera pero aun así terminando por acontecer con las mismas cualidades materiales percibidas, en esas mismas situaciones.

Intervengo en las manifestaciones de la materia pero con esa misma actitud que ha sido asimilada, de ese modo no es una intervención en el sentido estricto de transgresión o alteración, se genera más de esa condición asumida pero con otros medios, con la voluntad humana agregada para gestar otras realidades materiales basadas en el mismo principio.



*Hacer y deshacer, hacer y deshacer, barro Zacatecas y Oaxaca crudo, hilo de henequén y algodón, Tere Valencia, 2011.*

“Pero la “ser-encia” de las cosas era la misma; la eterna cualidad de su transitoriedad era la misma”.<sup>108</sup> A esta expresión atiende Huxley al mencionar que la manera con que se le presentaban las cosas por ejemplo unos geranios rojos y blancos y una pared de estuco era diferente, tal vez vibrando en sus cualidades propias, pero había en ellas una especie de igualdad en su estar. Eso ocurre en las reacciones humanas con las reacciones materiales, actúan de modos diferentes de acuerdo a sus alcances individuales, pero hay algo en el ritmo de sus reacciones, en la manera en que avanzan en un proceso, que podría decirse que hay igualdad entre ambas, familiaridad que al integrarse en una misma situación pero con las diferencias de cada una, genera nuevas posibilidades de ocurrencia. En palabras de Emmanuel Lévinas acerca del *yo* frente al *otro*:

La relación con el Otro [*Autrui*] me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme, descubriéndome en tal modo con recursos siempre nuevos. No me sabía tan rico, pero no tengo más el derecho de conservar nada.<sup>109</sup>

Continúo el proceso material participando de él, de acuerdo a las acciones materiales que he presenciado del mismo y a lo largo de toda la investigación he aprehendido. Acciones asimiladas por el filtro de la percepción y la conexión sensorial con lo exterior: la caída de “limo” en una superficie, agrietamiento de barro, manchas, sarro, polvo y demás formaciones en el espacio urbano; en las que el material actúa en el espacio inevitablemente, sin importar cuál sea el entorno. La materia nunca se detendrá en su manifestación, irremediamente seguirá continuando, reaccionando a pesar de encontrarse en un entorno nuevo porque incluso éste se sobrepasaría con una acción en cualidad de lo intrascendente, ya que fatalmente acontecerá en el suceso de lo inherentemente cotidiano.

---

<sup>108</sup> Aldous, Huxley, *op. cit.* p. 48

<sup>109</sup> EMMANUEL. Lévinas. *op. cit.* p. 58. Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Esta sensación de cómo ocurre la materia, en tanto que es personal, esclarece más bien cómo es que percibo que ocurre, aunque sigue siendo válida porque se ha experimentado en el mismo entorno en que la materia se desarrolló en manchas. Presiento que algo del entorno o del ambiente envuelve a quienes están dentro para que avancen en una peculiar manera: la del entorno; y así como la percepción de nueva cuenta es la que presiente algo del entorno, lo que ocurre dentro de él: sugiere que se le advierta de cierta forma. El encuentro, en este caso, entre las formaciones materiales, la percepción humana y el entorno; define el instante en que las manchas sean advertidas de cierta forma: una variable define a las demás, que definen a esa una.

Es absurdo el resultado al que muchas veces se ha llegado en este proceso: si la materia invariablemente ocurre sin importar el entorno después menciono que es el entorno el que define que ocurra de cierta manera. Además aquí se propone que se vea a las manchas como imágenes para después valorarse cómo se les ve en la cotidianidad. No corresponden del todo las ideas originales de su conclusión, parecen contradecirse, sin embargo sin una idea no se habría experimentado el curso que llevó a la otra.

Al inicio del proceso partí de advertir a las manchas de sarro, humedad y polvo como esclarecimientos visuales de una relación entre ser humano y tierra y agua, explorándolas por medio del dibujo para atenderlas como imágenes y caer en la cuenta de que su advertencia en la marginalidad de la escasa atención humana, posibilitaba su formación tal cual existe, pero que no se podía considerar esa clase de existencia si no se concientizaba la poco advertida y ensoñada relación humana con esas manifestaciones como importante.

Para explorar en la realidad cotidiana se tuvo que recurrir a medios artísticos; las conclusiones extraídas de su experimentación fueron motivadas por lo ocurrido al encuentro con esa realidad. El hecho de que el artificio ayude a conocer la realidad es también algo contradictorio, absurdo y verdad. Jorge Volpi

advierde que esto es parte del ser humanos: “[...] reconocer el mundo e inventarlo son mecanismos paralelos que apenas se distinguen entre sí.”<sup>110</sup>

Cuando se voltea hacia un aspecto cotidiano puede verse alterado, puesto que ya no se observa como ocurre comúnmente. Al indagar en la cotidianidad he reconocido que parece que la brecha entre la realidad de los actos ordinarios y su especulación por la ficción fuera muy borrosa o casi inexistente. Aun así acepto y sigo apostando a la observación hacia cómo ocurren los eventos cotidianos pese a que sepa que por eso puedan modificarse, porque esa es la pertinencia del arte; si la ficción como conocimiento de la realidad al tiempo altera la manera en que se le percibe y esto ya existe en la condición del ser humano ante su realidad, al arte no le queda más que sumergirse en ese absurdo, ejecutando libremente el ejercicio de la ficción.

Albert Camus, novelista y filósofo francés nacido en Argelia (1913-1960), rescata Anna Adell Creixell que en *El mito de Sísifo*, (1942) imagina a Sísifo condenado por los dioses griegos a arrastrar eternamente una roca a cuestas escalando hasta llegar a la cima de una montaña y dejándola caer, en este acto repetido saboreando un instante de libertad: “Saber que la esperanza le estaba vedada le daba fuerzas para embarrarse en el fango del absurdo, para encontrar placer en la propia improductividad del esfuerzo”.<sup>111</sup>

Algunas de las obras de la artista Jana Sterbak (Praga, 1955) que además titula *Sísifo* consisten en piedras con asas acondicionadas a ellas para facilitar su carga sobre la espalda, o series fotográficas de diferentes formas de esas piedras, como si de un catálogo se tratara.<sup>112</sup> De sus creaciones Creixell también

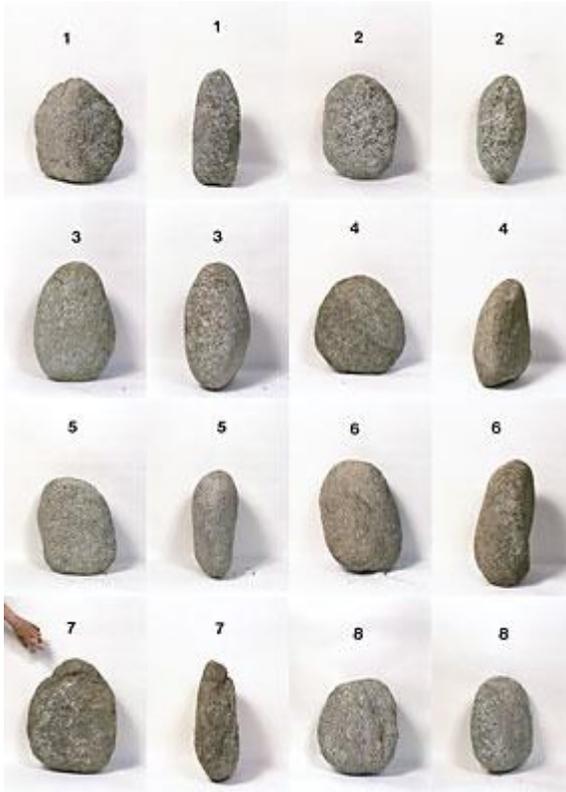
---

<sup>110</sup> JORGE. Volpi *op. cit.* p. 16.

<sup>111</sup> ANNA. Adell. Creixell. *op. cit.* p. 27.

<sup>112</sup> JANA. Sterbak. *Jana Sterbak. De la performance al vídeo*, [en línea], Curadora: Teresa Blanch. Vitoria-Gazteiz. ARTIUM: Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Publicación de Exposición celebrada entre 18 de mayo- 3 de septiembre de 2006. 112 pp. Dirección URL: <http://www.janasterbak.com/pdf/artium.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

considera: "Sterbak se figura un mundo plagado de Sísifos que retan a la naturaleza a una partida que saben perdida de antemano".<sup>113</sup>



*Selection (for Sisyphé)*, Jana Sterbak, 1991, Cortesía Galería Toni Tàpies, Barcelona.<sup>114</sup>

Por lo que el seguimiento del proceso material a través de su vivencia, ha provocado que le perciba ocurriendo en una frecuencia, que aquí se rescata para establecerla en ritmo de una acción para ese mismo entorno por medio de intervenciones artísticas; destacando dicha invariabilidad de reacción común de la materia y llevándola de nuevo, por medio de acciones repetidas que generen patrones formales o de comportamiento, al espacio donde originalmente aconteció.

---

<sup>113</sup> ANNA. Adell. Creixell. *op. cit.* p. 27

<sup>114</sup> Imagen tomada de JANA. Sterbak. *Selection (for Sisyphé)*. [en línea]. Jana Sterbak From Here To There. Museo de Arte contemporáneo de Montreal. Canadá. Dirección URL: [http://media.macm.org/biobiblio/sterbak\\_j/photo7.html](http://media.macm.org/biobiblio/sterbak_j/photo7.html) [consulta: 20 de Marzo de 2013].

Detalle



*Hacer y deshacer*, 182 cm. x 97 cm., barro Zacatecas y Oaxaca, engobes y esmaltes, Tere Valencia, 2011.

Finalmente si la invención para conocer la realidad se considera ciento por ciento engañosa, ¿Cómo es que las sensaciones que provoca son sensaciones que textualmente no pueden describirse?, aciertan su realidad en el encuentro del evento material a través de sus relaciones con el individuo, si pudieran expresarse en un texto estrictamente descriptivo, no habría lugar para la experiencia de la práctica, se negaría a la formación de la materia como estímulo de sensaciones y como existencia exterior.

Por lo que lo escrito aquí es apenas una parte del proceso de la experiencia al explorar por disciplinas artísticas a las formaciones materiales en el espacio urbano, la otra parte recae en las piezas resultantes.

### **3.5. Gestación de cotidianidad**

No se tienen las bases estrictas que demuestren que lo que menciono sobre un comportamiento material ocurra de esa manera, ni siquiera que pueda llamarse comportamiento. De hecho puede tratarse de eventos aislados que se suceden uno tras otro y la percepción es la que los une en un continuo, como lo menciona el Dr. Ranulfo Romo (Sonora, 1954), Especialista en Neurofisiología, al describir el comportamiento de las neuronas de la percepción.<sup>115</sup> Entonces la interpretación, es la que a ese continuo le da el sentido de comportamiento. Pero lo certero en todo esto que alude a la investigación, se encuentra en la experiencia al recorrer este camino, algo que no puede negarse: el conjunto de sensaciones y la sensación generalizada presente en todo este recorrido.

Sin duda habremos de acusar a la locura de toda imaginación entregada a las «correspondencias» entre cosas o tiempos inconmensurables. Pero, por otro lado, habremos de admitir la

---

<sup>115</sup> JOSÉ. Gordon. conductor, *Dr. Ranulfo Romo: el misterio de la memoria*. Programa “La Oveja Eléctrica”. México. Canal 22. 20:30 hrs.: martes 4 de octubre, 2011.

posible verdad del síntoma, que sugiere un vínculo entre «ciertas cosas» (ut certis rebús...) y «ciertos signos» (...certa signa).<sup>116</sup>

La percepción fue certera a lo exterior, en la medida en que estimé un “comportamiento” de la materia con un enfoque a esa materialidad como exterior. Ese enfoque fue con el que se estuvo trabajando principalmente, aun sin apreciarlo como un principio definido. La atención a la atención, es la que se describe en esta parte teórica, ya que la parte práctica encuentra su motivo en la atención a lo exterior.

Es cierto que para esta exploración de las manifestaciones de polvo, humedad y sarro en el entorno urbano se haya encontrado correspondencia con temas variados: desde física, explicándose los eventos materiales con el entorno, hasta la explicación de las bases de la percepción humana y su construcción de la realidad.

Este tema acerca del desarrollo de manchas en el entorno urbano puede abarcar muchas áreas de conocimiento, como muchos de los temas que competen al arte. Debido precisamente al sentido mundano con que se pretende mirar, es que se ha encontrado correspondencia con estas otras áreas, es este un camino que sin duda se encuentra y enreda con pensamientos que aun científicos y líricos, se localizan en el mismo sendero.

Y es aquí donde se establecen los límites de este camino, que pese a estos roses con los que debe y puede encontrarse también marca su dirección en simplemente un camino por la vivencia, por el comportamiento marcado de esta experiencia al recorrer, y aunque tiene una cercanía con otros temas, su rigor no requiere ser científico.

Así, no se sabe si realmente aludí o tuve un acercamiento verdadero a eso exterior, si realmente las cosas ocurren como fueron percibidas e interpretadas, pero la sensación de aquello con lo que pretendí una cercanía es real y fue en la base de esto en que se avanzó en el camino; en lo que se construyeron nuevas experiencias.

---

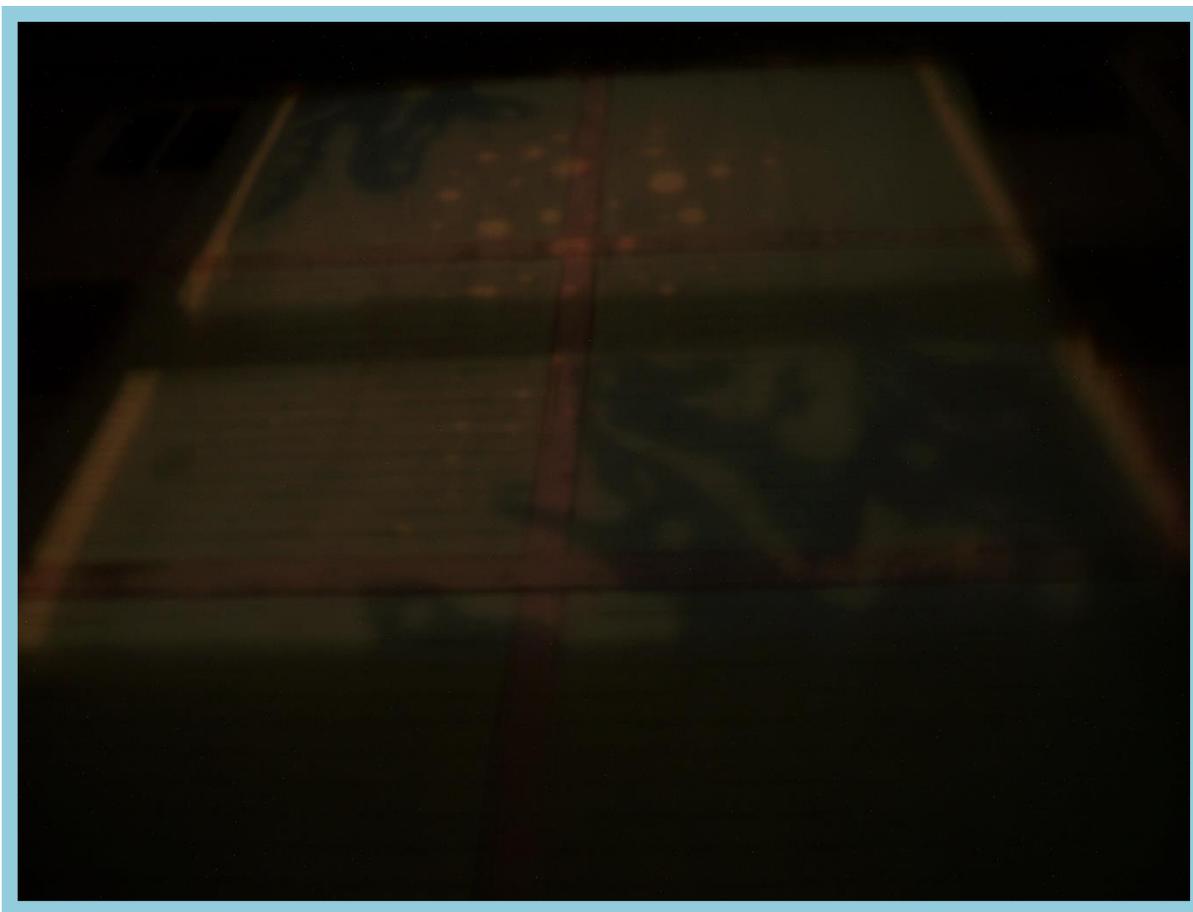
<sup>116</sup> GEORGES. Didi-Huberman. *op. cit.* p. 35

Y sí, la base puede ser un engaño sensorial, pero asumo partir de esa base que puede ser nada y construir castillos en el aire, específicamente en la bruma sensitiva; esa base y alcance puede llegar a tener el arte, y sabiendo que se permite esto: imaginar cuántos caminos puede marcar, con cuántas posibilidades se amplía en el campo de la vivencia.

Una vez asimilado el comportamiento repetitivo percibido de las formaciones materiales cotidianas, la intención del proceso se dirige a generar imágenes surgidas de la experiencia extraída; creando imágenes en calidad de apariciones, que anteriormente se ha detallado, se aprecia se sustentan a sí mismas, creadas en la base de lo neciamente cotidiano, y desarrolladas con esa misma condición de fatalidad con el entorno. “Toda memoria se apropia de lo que sale al encuentro para seguir moviéndose en el permanente enriquecimiento de lo transmitido”.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> HANS-GEORG. Gadamer. *op. cit.* p. 283.



*Aparición en el pasillo, (acercamiento)* fotografía digital: Tere Valencia, 2009. Proyección a edificio desde una ventana. Sólo fue necesario encender la luz de la habitación, que el alumbrado exterior no funcionara y pegar una imagen hecha con celofán en el vidrio, para que la imagen aparecida fuera latente de presentársele a algún transeúnte.



*Aparición en el pasillo*, fotografía digital: Tere Valencia, 2009. Proyección a edificio desde una ventana.

Al ser imágenes creadas, sin una finalidad concreta y práctica, se genera “ficción”, algo que puede ir en contra de la búsqueda de las formaciones materiales de manera natural, sin embargo no es así: lo aludido aquí como

genuino no es lo que tiene verdad en su contenido, lo comprobable de existir; sino aquello a lo que no le compete comprobar nada, porque nada es lo que tiene y pareciera actuar con esa certeza.

En las imágenes creadas por el ser humano se puede experimentar la calidad de apreciar en lo ficticio algo de auténtico, para hablar de esta sensación recurriré a la experiencia al encontrarme con un dibujo en una revista: (*La Tempestad Universitaria*, No. 32, 2009), perteneciente a la ilustradora japonesa Chiho Aoshima, (1974), (*The Toad and the Girl*, Blum & Poe, Los Ángeles), de una niña con un sapo encima de ella en un fondo gris. Donde tuve la impresión de encontrarme por primera y en una de las escasas veces con la presencia total de una imagen; algo que sólo se presentaba y sólo llegaba la señal de que estaba bien, que no faltaba nada en ella. Sin importar cuán fuerte fuera el encuentro con ella, o la certeza de que aquello “relatado” en la imagen sin duda estaba ocurriendo, que no era una representación en tanto que aquellas figuras aceptaban su condición de ser en un dibujo; la imagen se resistía o tal vez la percepción lo hacía, a que se pudiera explicar algo más allá o siquiera buscarlo. “Aquella raíz, por el contrario, existía en la medida en que yo no podía explicarla. Nudosa, inerte, sin nombre, me fascinaba, me llenaba los ojos, me conducía sin cesar a su propia existencia”.<sup>118</sup>

Algo similar me aconteció con esa percepción de que en el dibujo de Chiho no había más que presente, algo que se podía sólo explicar por el carácter tan cotidiano de la niña y la rana inmersas en su realidad, tan pasivamente.

Y la intención de gestar cotidianidad, a la que ha llevado mi exploración, culmina en la creación humana, con un retorno a la creación de realidad para este proceso por el dibujo, que de impronta contiene a la ficción, al artificio e integrándose al entorno urbano cotidiano se relaciona con las dinámicas, espacios y personas en ellos, que los perciben posicionadas también en su cotidianidad y reaccionarán acorde a ello generando situaciones nuevas. “El artista necesita

---

<sup>118</sup> JEAN-PAUL. Sartre. *op. cit.* p. 213

llegar a lo primigenio y confirmar que su actividad está inevitablemente ligada a la *techne*, a la fabricación de artefactos”.<sup>119</sup>

Palabras de Sartre con su personaje Antoine Roquentin en *La Náusea* donde Antoine, inmerso en la existencia de todo, al final termina en hastío de no seguir con su proyecto de investigación de historia, puesto que no habría nada que pudiera ya, después de toda esa experiencia de “plenitud”, agregarse. Al final de su historia halla una posibilidad de crear pese a todo lo concluido: “algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia. Por ejemplo, una historia que no pueda suceder, una aventura”.<sup>120</sup>



*Aretero árbol*, Tere Valencia, 2013. Para aprovechar la disfunción de los pasadores de cabello al abrirse demasiado, pensé en una estructura para exhibir los aretes. Cuando el encargado del café internet arrancó y dobló el alambre de unos engargolados, se descubrió el soporte –junto con la forma– que faltaba; los aretes son más fáciles de elegir ahora.

---

<sup>119</sup> AURORA. Fernández. Polanco. *op. cit.* p. 70

<sup>120</sup> JEAN-PAUL. Sartre. *op. cit.* p. 289

Lo que pretendo con el dibujo pensando en la artificialidad como su cualidad natural, para su disposición en el mismo entorno urbano, público y marginado del que se partió en el proceso: es poner “en situación” a quien lo presencia, a través de intervenciones en el espacio urbano y público con dibujos apenas visibles, porque se trata de un ente que ha surgido de esa clase de cotidianidad pero son otras sus condiciones de aparición. En lugar de hacer a las manchas o las cualidades visuales y físicas de las mismas más llamativas por medio del arte, llevar el viaje de lo cotidiano, su asimilación vaga y vana al arte; convirtiendo a las piezas generadas en eventos o imágenes de la cotidianidad; apariciones que provocan en la persona detenerse y forzarse a completar o casi ver lo que se sugiere físicamente y confirmar si es lo que se supone ella que es al observarlo de primera intención. Apelando a la poca visibilidad en el dibujo, a la casualidad de un dibujo más, dispuesto en un entorno igual de casual, igual de cotidiano.

Así no sólo se ve el arte en otros entornos, se le ve de otro modo; se destaca esta idea de *Atlas* donde se menciona que la manera de ver, cambia el sentido que se va tejiendo de lo visto. Aludiendo al caso de la lectura de un hígado de carnero se dice que: “En el momento de abrir el cuerpo de la víctima, invocar a las divinidades que presiden las diversas partes del organismo “transmuta” el cuerpo, sin cambiar su aspecto, en templo”.<sup>121</sup> Quien lo contempla no sólo lo ve bien si no que lo ve de otro modo, en eso se basa la trasmutación. Llevándola a este proyecto acerca de la percepción de las manchas cotidianas, no se pretende que se vean de otro modo esto sería contradictorio; más bien la alteración tendría lugar en apreciar el modo de ver a las manchas: vano y sutil como una manera de relacionarse con el mundo que, pese a su poca advertencia o mejor aún, en su poca advertencia consigue perturbar la realidad verdadera de quien la experimenta.

Para ver de otro modo, de acuerdo a la lectura de imágenes de Aby Warburg defendida en *Atlas*, se reconoce que tal vez sea necesario cambiar el espacio en que se disponga el objeto. El hígado como objeto adivinatorio en la

---

<sup>121</sup> GEORGES. Didi-Huberman, *op. cit.* p. 37

Antigua Roma pasaba por el rito de quitarlo al carnero sacrificado y disponerlo en una mesa para su interpretación. En el proceso seguido para este proyecto el dibujo se dispone en los espacios de los que se inspiró su gestación, al ritmo cotidiano de ese entorno, donde pueda apreciársele en calidad de imagen aparecida, que al estar dispuesta de otra forma (evocada, interpretativa, dibujada) quien la encuentre advierte que la percibe de un modo diferente al razonado o simple informativo, (como siempre ha ocurrido). “Aunque para ello es preciso modificar el propio espacio: el espacio de aparición, de presentación o de disposición de las cosas que ver”.<sup>122</sup> Por eso se cambia el marco del dibujo por el espacio urbano.



De la Serie *Nenúfares y peces*, Tere Valencia, registro de intervención urbana en fotografía digital, basura de envolturas cortadas en flor, 2011.

---

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 37



De la Serie *Nenúfares y peces*, Tere Valencia, registro de intervención urbana en fotografía digital, basura de envolturas cortadas en flor, 2011.

En el ritual romano antiguo, el hígado de carnero desentrañado de la víctima era visto de otro modo: transmutando a templo, de donde se conseguían adivinaciones y relaciones secretas. Para el proyecto se propone la transmutación no hacia el objeto sino hacia la percepción, considerándola de otro modo. Percibir en la apariencia como ocurre normalmente, pero aceptando de esa experiencia la posible existencia de relaciones indeterminadas, íntimas en cuanto a poco conocidas con aquello que se observa. De esta manera al presenciar aspectos del exterior, podrían conducir a quien los presencie a advertirlos como conformadores esenciales de su vivencia; y esas experiencias valoradas progresarían en la realidad cotidiana como nuevas vías de ocurrencia.

Esa capacidad de la vida cotidiana de innovarse fue reconocida por Henri Lefebvre, incluso como el estrato de donde surgen todos los cambios; según la

autora Alicia Lindón, Lefebvre distingue la capacidad liberadora de lo cotidiano como “riqueza” que puede producir el cambio social, por lo que no sólo existe la cotidianidad enajenable, denominada “miseria” que consiste en la repetición de la sociedad sistematizada. Lefebvre elabora una “teoría del devenir” en la que incluye una “teoría de los momentos” con la idea de “repetición” de ciclos para innovar a la realidad, de acuerdo a esta teoría la autora señala: “Su interés no está en la repetición de comportamientos estimulados por señales, sino en la repetición de estados, emociones y actitudes ligados a símbolos y nudos emocionales. La señal expresa la miseria porque ordena, en cambio el símbolo expresa la riqueza”.<sup>123</sup>

Las intervenciones a través del dibujo en el espacio público que me interesa generar, son basadas en los aspectos físicos del entorno urbano que son poco considerados por los habitantes aunque a diario estén presentes, bajo esta idea hay un amplio espectro de posibilidades imaginadas por todos los que habiten dichos espacios, incluso en la mente de una sola persona (la mía) ya se dibujan varias ocurrencias; que al terminar en un simple elemento esbozado y dispuesto en un lugar público también será viable de activar variedad de encuentros con el transeúnte; dado que cada persona se encuentra, experimenta y significa de manera singular a la realidad, o un elemento dispuesto en ella: por eso es importante aquí el sentido que ese dibujo creado para intervenir, puede cobrar como símbolo definido por Lefebvre, para identificar como válida a la existencia de la experiencia sensible en el espacio ordinario.

La cualidad de la vida cotidiana es la repetición y dentro de ella hay pequeñas alteraciones que la van modificando paulatinamente, Lefebvre propone que la repetición se ayude de símbolos que estimulan sensaciones, que dependen de cada persona; en su repetición se hallaría la riqueza, por la variedad de vivencias y significados ante momentos de encuentro con los símbolos; en esa medida la persona se adueñaría de sus experiencias puesto que son únicas. Al

---

<sup>123</sup> ALICIA. Lindón. Villoría. *op. cit.* p. 47. Dirección URL: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf), [consulta: 19 de Enero de 2013].

buscar la manera de vivir su cotidianidad de acuerdo al ritmo exterior, ahí radicaría el cambio, en que identifica a su espacio y estilo de vida.

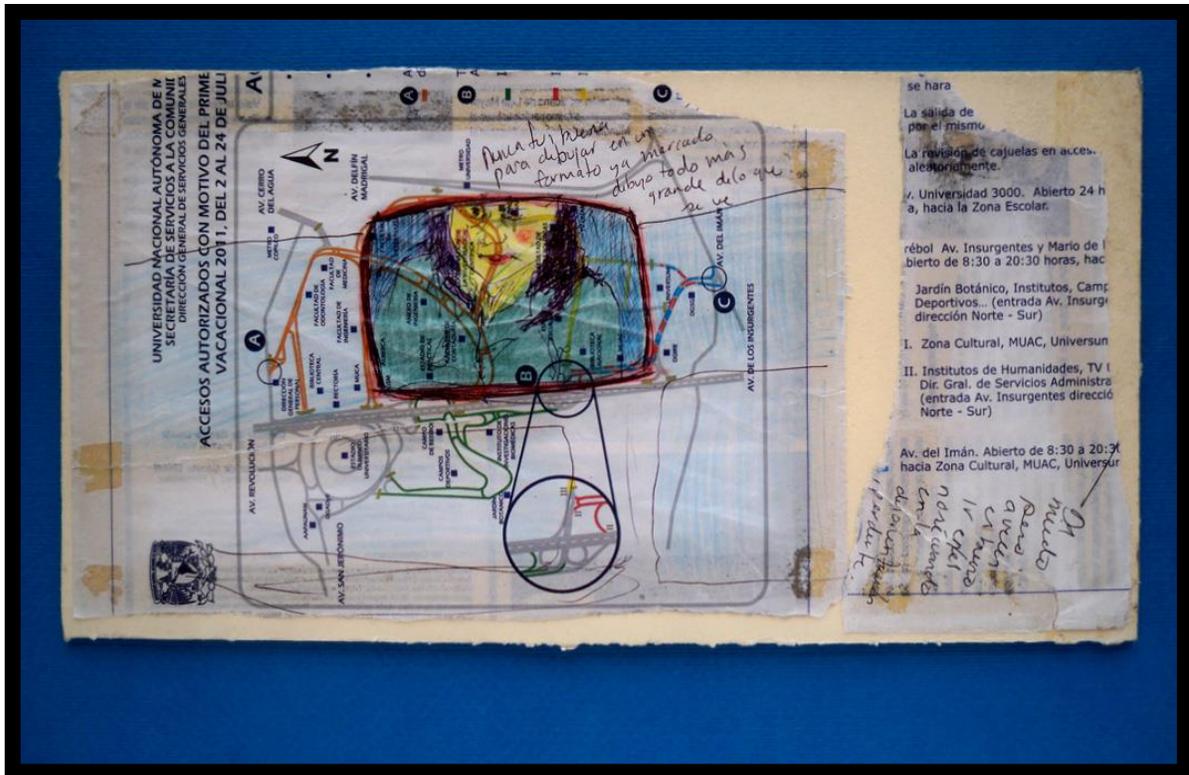
Lefebvre busca algunos resquicios en los cuales no todo deseo sea transformado en necesidad a satisfacer, en donde no toda obra sea transformada en producto ni las coacciones sean vividas necesariamente como libertad. En suma, encuentra resquicios por donde el individuo pueda ser capaz de conquistar su cotidianidad, para que la vida cotidiana vuelva a ser “miseria y riqueza”, y no sólo miseria.<sup>124</sup>

El autor apuesta, según Alicia Lindón, por la vida urbana y la ciudad pero su conquista sólo es operable por sus habitantes.

Para esta investigación se ha rescatado la manera en que se vive la rutina: cuando de nuevo se vuelve a ella, a lo asimilado, se actúa auténticamente; uno se pierde y ya no actúa de manera premeditada, se desaliña. Al reconocer dicho comportamiento como propio, es probable que se comience a indagar en la manera en que se experimenta e identificar los momentos en que el desaliño define significativamente al modo de ser de cada uno; y no sólo admitir o incluso buscar “los moldes de ser” que impone un sistema.

---

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 54



De la serie *Viaje en RTP*, Tere Valencia, dibujo en Gaceta UNAM sobre papel batería, 2011.

### 3.5.1. La realidad cotidiana: perderse en ella y ser de ella en cotidianidad

Los seres humanos al adueñarse de su desaliño como el que favorece un comportamiento genuino podrían apreciar su experimentación dentro del sueño en que viven la cotidianidad y por ser soñado, al recordarlo también hay mucho de imaginado ocurrir de esa cotidianidad. Es en ese sentido en que se transforma la vida cotidiana: el sueño vago de apreciarla ocurrir da paso a la imaginación, la consideración de esta última es clave tomando en cuenta el pensamiento de Lefebvre porque abre paso a lo creativo.

La imaginación aun cuando creativa, es estimulada por el hecho de querer remitirse a vivencias —en este caso— apenas advertidas, que para ser completadas o darles un sentido particular requieren ser reinventadas; Lefebvre considera que la imaginación se origina como evocación al querer resurgir el

pasado a través de la repetición con ayuda de la memoria. Es aquí donde la innovación se genera por la repetición, por un regreso a hechos pasados, pero ese regreso es evocado, apropiándose aún más de los momentos en que se vive el desaliño al resucitarlos a la propia manera: "...el enigma del devenir está en que el regreso al pasado hace posible el cambio y no sólo la permanencia".<sup>125</sup>

A través del reconocimiento del propio desaliño y la percepción ensoñada que lo intenta traer al presente, es que se pueden detectar los lugares en que se vive, cómo se encuentran, y cómo son vividos; y cómo soñolientamente se percibe la propia cotidianidad. Se considera que esta cuestión más que hallar la respuesta en una teoría de la percepción, debe responderse por aquel que la experimente; las respuestas a todo lo anterior pueden ayudar a identificar los propios espacios, de los que como experiencia en cotidianidad, se ha estado evadido; también a apropiarse de las experiencias vagas que se tienen de la realidad (porque, lejos de un juicio de valor, así son vividas) y reconocer cómo y dónde se está posicionado.

En el libro *Arte Povera* se rescata la intención de la curadora Daniela Palazzoli sobre la exposición *Con temp l' azione* (1967), de que el arte se vea como proceso y se vea el tiempo de gestación de la obra, sin que las piezas de arte representen al mundo objetivo, más bien: "utilizar el conocimiento de las leyes objetivas para una transformación activa (o en cualquier caso una activación dinámica) de ese mundo objetivo." (*Preconistoria*, 1966-1969, p. 44)<sup>126</sup> De igual manera en el proceso seguido no se trata de, únicamente mostrar la personal apreciación de las manchas cotidianas en su estadía física por los espacios urbanos, su formación se piensa no sólo alude a la materia que las conforma, también al espacio y ambiente involucrados, las personas en ellos, su manera de vivir, apreciar y experimentar a partir de la formación de esos detalles aparentemente mínimos; y volcar ese estilo captado de la cotidianidad sobre sí misma a través de medios artísticos, para seguir indagando en las posibilidades de surgir del ritmo cotidiano.

---

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 49

<sup>126</sup> AURORA. Fernández. Polanco. *op. cit.* p. 65



Postales *Valle de Ecatepec*, CTM XIII, Tere Valencia, Impresiones digitales, papel fotográfico y opalina, 10 cm. x 15 cm., 2013. Los dibujos se hicieron a partir de la ocurrencia inmediata al pensar en un lugar de la colonia en que vivo; recrear lo que justo se visualiza en la mente acondicionándolo a los recursos del soporte es poner de nuevo el libre ejercicio entre la ficción y la realidad, porque en la imaginación y la recreación ambas están presentes. En este juego, la soltura de la creación va alternada de la rigidez al intentar materializar la imagen de la mente.



Se elaboraron 30 ejemplares por postal, los cuales fueron puestos a la venta en establecimientos comerciales del lugar: un café internet y una papelería; su venta podría entenderse como la identificación de los habitantes de la colonia con las postales, así como saber qué tan conectada es mi visión con la de los demás habitantes acerca del lugar, además de ofrecer una posibilidad para que la identidad visual del sitio se manifieste.

VALLE DE ECATEPEC, CTM XIII

Remitente:

Mensaje

<http://elblogdeterevalenciardillezca.blogspot.mx/>

Ilustración: Tere Valencia

\_\_\_\_\_

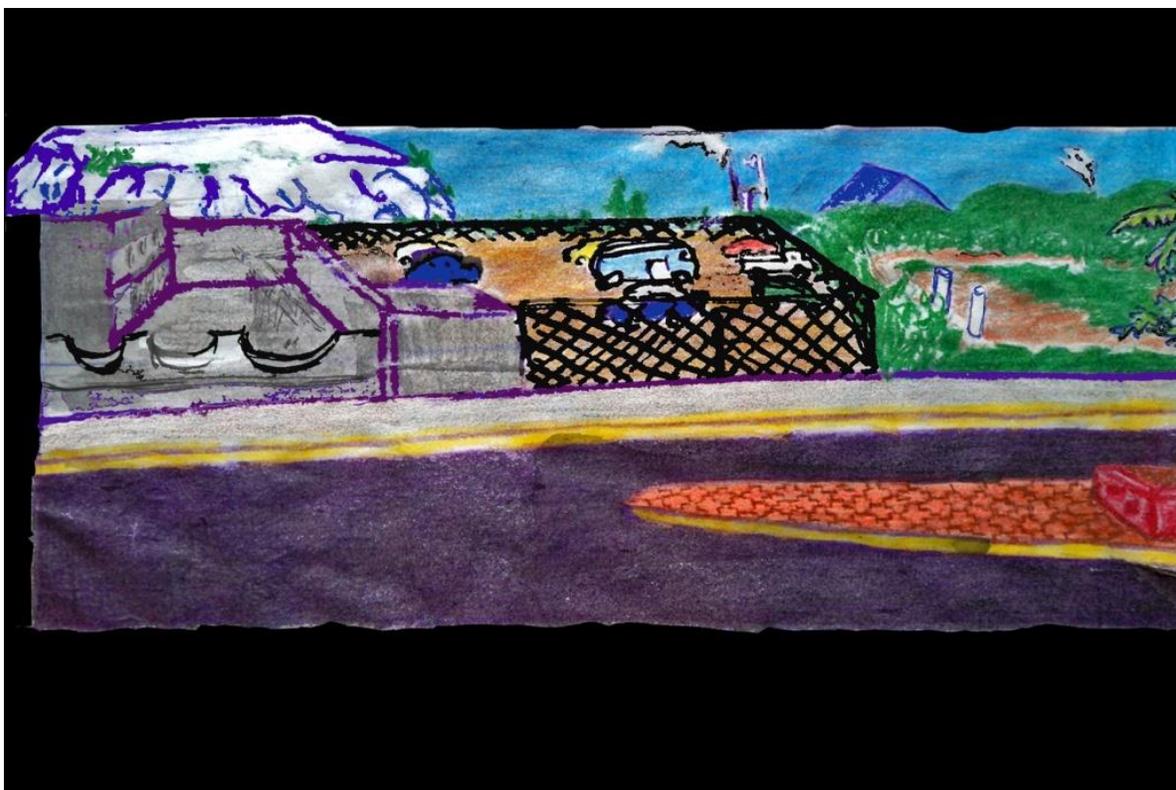
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



Un banco de sal alcalina, (la zona estaba cerca de una de las dos más grandes minas naturales de sal alcalina en el mundo) visible desde la colonia en el municipio de Ecatepec de Morelos, fue dibujado con la intención de que su monumentalidad identifique al sitio que se representa.

El arte, es el medio que puede indagar en preguntas acerca de cómo se vive en cotidianidad, por el valor que puede cobrar como experiencia: que no es exclusiva de su artífice porque continúa en el espectador, el cual en el proyecto, antes que espectador es transeúnte y habitante en sus espacios urbanos comunes. Pretendo a través de las intervenciones urbanas que realice, propiciar un encuentro, en que dicho transeúnte y habitante pueda mezclarse con espectador, sólo por breves instantes.



*Ranas cayendo al vacío.* Al quitar una enredadera seca de la pared del vecino accidentalmente desprendí la pintura de la que se sostenía el cactus de pascua, a esas formas grabadas agregué calcomanías de ranas que también desprendí para contribuir voluntariamente con el fenómeno. Fotografía digital: Tere Valencia, 2013.

Todo se manifiesta de manera natural en la cotidianidad, producto de consecuencias, ¿qué pasa si en ella se inducen nuevas situaciones?, entes artificiosos porque surgieron del retorno a eventos cotidianos anteriores, al valorarlos; de otra manera no habrían podido tener lugar en el desarrollo habitual, pero que se integren al espacio pocas veces atendido, con esa misma vaga manera de aparecerse, aceptando su condición como eventos que apenas serán notados, aprovechando la posibilidad de que por la vía de ser parte del letargo de la cotidianidad pueden estar más que cerca de la ensoñación y que por su posicionamiento en el entorno urbano, provoquen un pequeño sobresalto de sentido en los transeúntes (lo ordinario más ordinario); al menos alteren aunque en muy bajo impacto, la manera de experimentar a la realidad cotidiana.

## Conclusiones

El dibujo sí puede ahondar en alguna forma en la rutina cotidiana poco advertida, o en aspectos de la misma, no de forma estricta comprobada y concreta, sino como experiencia que al explorar en ella a través de la transcripción de sus formas y energía interpretadas, se materializa en un resultado apreciado en la visualidad, en lo tangible, olfativo, auditivo, incluso pudiendo remitir a algún sabor antes no reconocido y detonar a través de su apreciación, reminiscencia de los espacios que se viven, incluso cuando se considera que no están bien representados por que sale a la luz el propio enfoque ante ellos.

Al dibujar se parte del recuerdo, por tanto de la imaginación, y se recrean de manera involuntaria las condiciones originales con que se abordó ese encuentro con el objetivo dibujado.

Las dinámicas de los procesos artísticos permiten jugar con las experiencias cotidianas, que si se pretendieran indagar de manera más estricta se perderían puesto que habría un alejamiento de ellas tal y como ocurren. Reconociendo lo inasible de estas experiencias, el proceso plástico y artístico puede permitirse no intentar enfocarlas e identificarlas de manera específica, sino sólo de forma vaga, justo como en realidad son distinguidas.

El polvo, la humedad y el sarro son manifestaciones físicas de la condición en que se vive cierto espacio urbano, su mayor presencia indica abandono del espacio, estarse evadido conscientemente de percibirlo, aunque inconscientemente se le aprecia en esas manchas que invaden más, a medida que se les intenta reconocer menos. Su aprehensión sale a relucir en todas las veces que se recurre a la irregularidad de esas formas como efectos decorativos, al ser incierta la clase de relevancia qué darles pese a contemplarlas tan significativas.

Aun cuando se procura mantener un espacio limpio, y no sólo aseado sino libre de irregularidades, ciertas formaciones son pasadas por alto, su encuentro

incontrolado no radica en lo funcional, ni en lo decorativo, pero sí tiene entrada por lo estético.

La persistencia de polvo y humedad en el espacio urbano revelan que no se es cien por ciento consciente del espacio vivido, de la manera funcional y concreta con que el ser humano se ha ido convenciendo como la única en que se relaciona con el espacio, porque se les percibe de otro modo, y sale a relucir otra clase de vínculo con el entorno, más ligado a la superficialidad de las formas, a la relación más contemplativa, menos deductiva, más visceral, poco conmovedora y poco reflexiva pero arraigada en la memoria.

Se ha caído en la cuenta de que el lugar en donde se encontraron una gran parte de las manchas de sarro y que en la investigación se retomaron, ocurrieron en el exterior de la casa en Valle de Ecatepec que se encuentra frente a una gran avenida con mucho viento y la persistencia aún de sales en él, debido a la mina de sales que circunda la zona, aunque inactiva y con un centro comercial y unidades habitacionales construidas en parte del terreno, sus residuos todavía quedan, considerando que fue la segunda más grande del mundo, por lo que dichos residuos se adhieren a las formaciones de agua presentes en ese entorno, marcándolas de blanco y las fijan por más tiempo, más allá del que dura la evaporación del agua al menos.

Las formaciones naturales de la materia y la actividad humana en el espacio urbano tienen un ritmo de desarrollo marcado por la constante deformación, apreciado en el descarapelamiento de la pintura en las paredes, la expansión y pigmentación de la humedad y la acumulación de polvo.

Revisar y repasar los espacios habitados en donde este tipo de irregularidades materiales se forman, ayuda a identificar cómo es que siempre ha ocurrido ese entorno, cómo ha sido utilizado y percibido; mirar a las manchas en ese instante y espacio es volver a mirarlas como ha ocurrido en otros momentos, invocando el mismo tipo de sensaciones, así salen a relucir más específicos los vínculos humanos con el entorno. No significa que se haga un análisis profundo

cuando se les ve, huele, toca: basta su percepción inmediata y natural, para que surjan esos vínculos, y que claro, se concientice y por lo tanto se admita su posibilidad.

El ser humano aprecia y hasta guarda en la memoria como acontecimiento significativo cualquiera de las posibilidades de ocurrencia de la tierra y el agua, hacerse consciente de su disfrute es asimilarse en su naturaleza humana.

La conclusión a la que se ha llegado en este trabajo es que el letargo muchas veces calificado como anestesia, con que se experimenta la rutina cotidiana, está repleto de experiencias estéticas significativas para el inconsciente. Al asimilar su existencia incluso ellas se terminan modificando un poco.

No he podido saber cómo llegar a un momento de significativo encuentro con lo ordinario, no creo que pueda provocarse, tan sólo considerar que puede ocurrir; aún así es necesidad humana preguntarse por eso que se ha experimentado, sabiendo que no se tiene garantía de conocerle por completo, Quizá es esta búsqueda la que vaya a ritmo con lo inesperado e inevitable del encuentro experimentado, que ese alguien —sin razón aparente como es que le ocurre el encuentro— quiera indagar en su origen más allá del cansancio aun cuando esté consciente de que tal vez nunca conozca la respuesta.

## Fuentes de consulta

### Bibliografía:

Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Conmemorativa 70 Aniversario, 2005 (Primera edición, 1978), 248 pp.

Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 2000, sexta edición (Primera edición, 1984), 205 pp.

Bernárdez, Sanchis, Carmen, *Joseph Beuys*, Madrid, Nerea, 2001, segunda edición (Primera edición, 1999), 115 pp.

Besacier Hubert, *Nils-Udo: art in nature*, París, Flammarion, 2002, 160 pp.

Fernández, Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999, 117 pp.

Fundación, Juan, March, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía: Colección Ernst Schwitters*, Fundación Juan March, Madrid, 1999, 118 pp.

Gadamer, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos: Alianza, 2006, tercera edición, 316 pp.

Huxley, Aldous, *Las puertas de la percepción y otros ensayos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2010, Primera edición, 220 pp.

Iovino María A., *Oscar Muñoz: volverse aire*, Bogotá, Eco, 2003, 203 pp.

Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México, Siglo XXI, segunda edición 2008 (Primera edición, 2006), 212 pp.

Perec, Georges, *Lo infra-ordinario*, tr. Pilar Ortiz Lovillo, México, Verdehalago, 2008, Primera Edición, 106 pp.

Pessoa, Fernando, *Poemas de Alberto Caeiro*, Madrid, Visor, Colección Visor de Poesía, segunda edición 1995, (Primera edición, 1984), 181 pp.

Sartre, Jean-Paul, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, Colección Aniversario, 2010 (Primera edición, 2008), 296 pp.

Virilio Paul, *Estética de la desaparición*, tr. Noni Benegas, Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1988, 128 pp.

Volpi Jorge, *Leer la mente: El cerebro y el arte de la ficción*, México, Alfaguara, 2012 (Primera edición, 2011), 165 pp.

Xirau Ramón, *Sentido de la presencia: Ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, Serie Tezontle, 1953, 134 pp.

Publicaciones periódicas:

Adje Both Arnd, “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia”, tr. Vanessa Rodens, revista *Arqueología Mexicana*, núm. 94, vol. XVI, sección “Dosier: La música prehispánica”, México, Raíces, noviembre-diciembre de 2008, pp. 28-37.

Creixell Anna Adell, “La condición absurda del ser”, *Lápiz: revista internacional de arte*, núm. 261, vol. XXIX, sección “El disparate en el arte”, Madrid, Ediciones Lápiz, 2010, pp. 27-43.

Glockner Julio, “Chamanismo en los volcanes”, revista *Arqueología Mexicana*, núm. 69, vol. XII, sección “Etnografía”, México, Raíces, septiembre-octubre de 2004, pp. 40-47.

López Austin Alfredo, “La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana”, revista *Arqueología Mexicana*, núm. 69, vol. XII, sección “Historia”, México, Raíces, septiembre-octubre de 2004, pp. 20-29.

#### Textos Curatoriales:

Didi-Huberman, Georges, “Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”, Catálogo de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Del 26 de noviembre de 2010 al 28 de marzo de 2011, 428 pp.

#### Programas de televisión:

Gordon José, conductor, *Dr. Ranulfo Romo: el misterio de la memoria*, Programa “La Oveja Eléctrica”, México, Canal 22, 20:30 hrs., martes 4 de octubre, 2011.

Gordon José, conductor, *Leer la mente: La novela del cerebro*, Pepe Gordon conversa con Jorge Volpi, Programa “La Oveja Eléctrica”, México, Canal 22, 20:30 hrs., martes 28 de Junio, 2011, Dirección URL:

<http://www.canal22.org.mx/laovejaelectrica/2011.html>, [consulta: 2 de Junio de 2012]

#### Páginas electrónicas:

Deleuze, Guilles, “Lógica del sentido”, [en línea], tr. Miguel Morey, edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 234 pp., Dirección URL: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf> [consulta: 31 de Marzo de 2013].

Garay Canales Sol Marina, “Lévinas, arte como sombra de la realidad. Mallarmé, exterioridad que abre el entretiempp”, [en línea], Madrid, *Bajo palabra: revista de filosofía*, vol. II, núm. 3, 2008, pp. 99-108., Dirección URL: [http://www.redjif.org/bp/index.php?option=com\\_resource&controller=article&article=161&category\\_id=14&Itemid=54](http://www.redjif.org/bp/index.php?option=com_resource&controller=article&article=161&category_id=14&Itemid=54) [consulta: 19 de Enero de 2013].

Lévinas Emmanuel, “La huella del otro”, [en línea], tr. Esher Cohen, Silvana Rabinovich, Manrico Moreno, México, *Taurus*, 2000, 117 pp., Dirección URL: <http://dl.dropbox.com/u/12451177/PDF/L/Emmanuel-Levinas-La-Huella-Del-Otro.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Lindón Villoría Alicia, “Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana”, [en línea], México, *Veredas: Revista Del Departamento De Relaciones Sociales*, vol. I, núm. 8, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, pp. 39-60, 2004, Dirección URL: [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/12-264-4134sbt.pdf), [consulta: 19 de Enero de 2013].

Rondinone Ugo, *Exposición: La noche de plomo*, [en línea], Curador: Agustín Pérez Rubio, España, *Museo Contemporáneo de Castilla y León*, 11 de julio, 2009 -10 de enero, 2010, Dirección URL: <http://www.musac.es/index.php?ref=85300> [consulta: 19 de Enero de 2013]

Pitarch Jaime, *Extasis 2008*, [en línea], sección: Data, Dirección URL: <http://www.jaimepitarch.com/index.php?id=90&am=804px&sc=634> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Sterbak Jana, *Jana Sterbak. De la performance al vídeo*, [en línea], Curadora: Teresa Blanch, Vitoria-Gazteiz, ARTIUM: Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Publicación de Exposición celebrada entre 18 de mayo-3 de septiembre de 2006, 112 pp., Dirección URL: <http://www.janasterbak.com/pdf/artium.pdf> [consulta: 19 de Enero de 2013].

Fernández-Cavada Helena, *La sexta hora*, [en línea], sección: Dibujos y proyectos, 2010, Dirección URL: <http://www.helenafc.com/index.php?/selected-projec/la-sexta-hora/> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

Páginas electrónicas para consulta de imágenes:

Aargauer Kunsthaus Museo, Michael Blaser, *Ugo Rondinon-The Night of Lead*, [en línea], Likeyou-The Artnetwork, 10 de mayo de 2010, Aargauerplatz 5001 Aarau, Suiza, editor Patrick Frey, Dirección URL: <http://www.likeyou.com/en/node/17922> [consulta: 20 de marzo de 2013].

Adje Both Arnd, “La música prehispánica: Sonidos rituales a lo largo de la historia”, [en línea], revista *Arqueología Mexicana*, núm. 94, vol. XVI, sección “Dosier: La música prehispánica”, México, Raíces, noviembre-diciembre de 2008, pp. 28-37, Dirección URL: <http://www.arqueomex.com/S2N3nMusica94.html> [consulta: 17 de marzo de 2013]. p. 99

Azpiazu Juan Ignacio, *Semper: El estilo*, [en línea], Gottfried Semper, “El estilo en las artes técnicas y tectónicas”, edición en español, 15 de mayo de 2011, s/lugar de edición, editor Juan Ignacio Azpiazu, Dirección URL: <http://semper-estilo.blogspot.mx/2011/05/textiles-aspectos-formales-la-cobertura.html> [consulta: 17 de Marzo de 2013].

Barrio César, *Warburg. 19.3.12.*, [en línea], César Barrio, 19 de marzo de 2012, Madrid, España, editor Pánico Estudio, Dirección URL: <http://cesarbarrioblog.blogspot.mx/2012/03/cual-era-el-problema-de-partida-se.html> [consulta: 19 de Marzo de 2013].

García Archilla Casilda, *Giuseppe Penone: Essere fiume*, [en línea], Sociedad De Diletantes (, S.L.) & Paaartners, 1 de enero de 2011, Dirección URL: <http://sociedaddediletantes.blogspot.mx/2011/01/giusepe-penone-essere-fiume.html> [consulta: 14 de junio de 2013]

Gómez, Christian “Fernando Ortega, de la reflexión al humor negro”, [en línea], Cultura.Unam, Diario Digital, 12 de marzo de 2009, México, Dirección URL: <http://www.cultura.unam.mx/?tp=articulo&id=465&ac=mostrar&Itemid=307&ct=421> [consulta: 14 de junio de 2013].

Martínez Gómez José María, *Joseph Beuys*, [en línea], Taller1pIV-alpha, 25 de octubre de 2007, Dirección URL: <http://taller1piv-alpha.blogspot.mx/2007/10/joseph-beuys.html> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

Muñoz Oscar, *Artist Works*, [en línea], Sicardi Gallery, Houston, Texas, Dirección URL: <http://www.sicardi.com/artists/oscar-muoz/artists-artist-works/1149/#4> [consulta: 22 de Marzo de 2013].

Museo Thyssen-Bornemisza, *Kurt Schwitters, Billeto de entrada (Mz 456), 1922*, [en línea], Madrid, España, Dirección URL: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/782](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/782) [consulta: 14 junio de 2013].

Oppenheim Dennis, *Two Stage Transfer Drawing*, [en línea], Early work, Nueva York, edición: Richard Oudenhuysen, Dirección URL: <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/153> [consulta: 14 de junio de 2013].

Pitarch Jaime, *Eraser*, [en línea], sección: Work, Dirección URL: <http://www.jaimepitarch.com/index.php?id=49&am=310px&sc=0> [consulta: 21 de Marzo de 2013].

S/autor, "Apariciones religiosas extrañas", [en línea], Diario Uno, 9 de noviembre de 2012, Argentina, Uno Gráfica, Dirección URL: <http://www.diariouno.com.ar/mundo/Apariciones-religiosas-extraas-20121109-0078.html> [consulta: 20 de Marzo de 2013].

S/autor, *Dedicated to Nils-Udo*, [en línea], 20 de diciembre de 2012, Dirección URL: <http://nilsudo.wordpress.com/category/water-artwork/> [consulta: 17 de marzo de 2013].

S/autor, *Venice: Not Only Biennale-Marisa Merz: It Doesn't Match Yet It Flourishes-Fondazione Querini Stampalia*, [en línea], Contessanally Visual Online Diary, 25 de junio de 2011, s/lugar de edición, Contessanally, Dirección URL: <http://contessanally.blogspot.mx/2011/06/venice-not-only-biennale-marisa-merz-it.html> [consulta: 19 de marzo de 2013].

Sterbak Jana, *Selection (for Sisyphé)*, [en línea], Jana Sterbak, From Here To There, Museo de Arte contemporáneo de Montreal, Canadá, Dirección URL: [http://media.macm.org/biobiblio/sterbak\\_j/photo7.html](http://media.macm.org/biobiblio/sterbak_j/photo7.html) [consulta: 20 de Marzo de 2013].