



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

MANDALA, EL TEJIDO DEL PROCESO ARTÍSTICO

RELATO DE MI CONSTRUCCIÓN

T E S I S

Para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Yazmin Rosales Espinoza

Director: Dr. Arturo Miranda Videgaray

CDMX 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi madre por darme la vida, a mi padre Eligio por amarme sin cuestionar mis ideas, a mis hermanos por ser mis cómplices y amigos. Agradezco a mi segunda familia Xavier Rangel, Silvia Rojas, Jocelyn Moctezuma, Dulce Cortes, Octavio Sandoval e Iki Alvarado por todo su apoyo. También quiero agradecer a cada uno de mis profesores, que más que profesores son nuevos amigos y colegas que con respeto e integridad, hicieron de mi conocimiento una experiencia de vida con todo lo que esta conlleva, gracias Prof. Carlos Salgado, Prof. Saúl Sandoval, Mtro. Eduardo del Castillo, Mtro. Fanuvy Nuñez, Prof. Francisco Mendoza y Prof. Fernando Varela. En particular agradezco a la Sra. Reyna y a cada una de las personas que me cobijaron en la comunidad de Taxco de Alarcón, Guerrero.

Agradezco profundamente al Dr. Arturo Miranda por todo su apoyo y confianza que ayudaron a construir en mi trabajo.

Dedico esta tesis a todas mis ausencias que hacen de mi búsqueda mi mandala.

Contenido

Introducción	7
Capítulo 1. Mandala	
1.1 ¿Qué es un mandala?	11
1.2 Espacio y mandala	13
1.3 Lenguaje y mandala	16
1.4 Patrones visuales en un mandala	19
Capítulo 2. Práctica del proceso: Inicio del lenguaje artístico	
2.1 Procesos artísticas vs. Proceso de modernidad	25
2.2 Procesos artísticos desde los creadores	33
2.3 Lenguaje en el proceso artístico	39
2.4 Espacio en el proceso artístico	42
Capítulo 3. Relato de la construcción de mi proceso artístico	
3.1 ¿Cómo entender el tejido de mis recuerdos?	47
Recuerdo 1: Tejido reflejo de mi construcción personal	48
Recuerdo 2: la contradicción es movimiento	53
Recuerdo 3: Unidad, principio básico de mi tejido subjetivo	55
Recuerdo 4: Pensando la habitación: Mandala	58
3.2 Mandala: el tejido del presente	59
A) RE-CORTE	61
B) TRAZOS	63
Primero: Ausencia	63
Segundo: Abasia Ciudadina	64
Tercero: Movimiento	65
C) COLOR	66
AZUL	66
AMARILLO	67
VERDE	67
ROJO	69
D) TEJER VIDA: MANDALA PRESENTE	70
Conclusiones	73
Anexo	77
Bibliografía	81

INTRODUCCIÓN

*“Somos lo que en el espacio percibido nos permite ser
y a éste o sea al espacio, lo percibimos
recurriendo a su contrario: el antiespacio.”*

Hersúa.

Los diferentes procesos cognoscitivos, lúdicos y metodológicos que experimenté durante mi formación en la licenciatura en Artes Visuales se vieron influenciados por el contexto, a lo largo de los 4 años de la carrera dentro del plantel de la Facultad de Artes y Diseño en Taxco de Alarcón, me llevó a construir un personaje, que me acerco a reconocer mi manera de producir, de crear, pensar y estar en un espacio, tal como la anécdota que relata Paul Auster en su libro *La ciudad de cristal* sobre Humpty Dumpty el huevo, “...todos los hombres somos huevos, existimos pero aún no hemos alcanzado la forma que constituye nuestro destino. Somos algo potencial, un ejemplo de lo que aún no ha llegado.”²

Encontrarme en un lugar nuevo, lejos de mi familia, lejos de lugares conocidos, estar fuera de la ciudad, estar fuera de costumbres familiares te hace ver lo otro, no sólo las personas sino del espacio. Este encuentro para mí fue importante, pues había vivido en la Ciudad de México desde mi nacimiento hasta los 26 años que ingrese a la Facultad de Artes y Diseño (FAD).

La ciudad se traducía ahora, como ese espacio donde tienes y puedes tener todo, te seduce, a pesar de ser un espacio reducido habitado por millones

1. Hernández, M. (2013) *Hersua: Geometría Natural*. Editorial Museo Federico Silva Escultura

Contemporánea. México. pp. 15.

2. Auster, P. (1988) *La ciudad de cristal*. pp. 67 Ediciones Júcar. España.

de personas. Salirte de la ciudad es dar un giro total, no sólo de ubicación; significa ser el “ otro” el que habita los extremos, las orillas, en mi caso eran nuevas costumbres, hábitos y relaciones, significó también un cambio econó-

mico que muchas veces me llevo a cuestionar la valía de los bienes. Todo esto se enriqueció mi proceso creativo desde sus cimientos hasta la pieza que en esta tesis producción-investigación presento, además me llevó a conocer mi estructura en este nuevo espacio y cuestionarla.

Todo se reducía a la generación de un lenguaje ¿Qué entendía por lenguaje? ¿Cómo sería mi lenguaje? ¿Cómo entendía ese lenguaje dentro de mi producción? El surgimiento de estas y otras preguntas se hicieron cada vez más persistentes.

En esta tesis se presenta la respuesta que surgió durante mi búsqueda de respuestas y sentido a las preguntas anteriores, dentro de un tiempo y espacio determinado, así presento el mandala tejido como un posible resultado donde muestro mi proceso y la conexión entre la conceptualización y las prácticas artísticas o viceversa, donde de manera formal se asemejan mucho a los mándalas, presentando así al mandala como mi patrón visual tejido, de mis recuerdos de los cuales se nutre mi producción.

Para hablar de mí marco teórico, utilizaré el concepto de práctica y proceso artístico que se va desarrollando a lo largo de la revisión que hace Rosalind E. Krauss en su libro *Pasajes de la Escritura moderna* puesto que es indispensable para la investigación que aquí presento. De marco conceptual retomo también la idea de modernidad y su desarrollo critico según el cual Marshall Berman fue importante por la influencia que ésta representó en la vida de muchos artistas y en la sociedad en general, con esto además se hace notar la importancia de la espacialidad y contexto en la construcción de los procesos y prácticas artísticas, de Peter Osborne rescato cómo se que identifica en el proceso las posibilidades para conocer la naturaleza de ir y venir en relación con el pensamiento, pues no es estático y lo demuestra en su análisis de obras a partir de 1940, acompañado del análisis que hace Nicolas Bourriaud sobre la pos-producción y el análisis que enfatiza Frank Popper sobre la acción y participación del arte a partir de la década de los 60's en las sociedad, esto me aporta más datos para validar la primera parte y la importancia de las prácticas y procesos en la construcción de la investigación dentro de las Artes Visuales.

Así coloco al lector en un contexto básico, lo ubico en el punto clave donde mi propuesta comienza a generar reflexiones y donde mi debate inicia en la práctica de dichos procesos cotidianos que me dan estas herramientas.

Mi producción no es meramente ilustrativa, ni explicativa, mucho menos narrativa, si no que obtiene un sustento y argumentación en su desarrollo.

La metodología usada parte de lo particular a lo general, donde mediante la confrontación de algunos ensayos producto de mis prácticas y procesos y las piezas generadas busco aristas de interés y encuentro con otros artistas. La revisión de obra es fundamental, ya que es el registro, pero más que la obra final, considero que el material procesual dará mayor coherencia con lo anterior.

Una vez obtenido esos elementos de identificación, encontraré los argumentos sólidos que describan mi manera de abordar mi propia metodología de trabajo que responde en específico a este tiempo y a un determinado espacio, pero que no por ello deja de ser confiable ni menos certera.

Para lograr el objetivo mencionado, en esta investigación he decidido establecer tres capítulos: el primero se centrará en establecer un panorama general el concepto de mandala y su significado; en el segundo capítulo consideraré el concepto de proceso artístico y cómo ha identificado en la historia del arte por parte de los artistas. He de adelantar que justo en este punto es donde más se han nutrido mis reflexiones ya que al incluir en sus trabajos esbozos de sus ideas me permiten identificar conceptos, proceso, ejecución y resultados de los mismos. Con esto obtendré un esquema de artistas de mi interés que han documentado su práctica y procesos artísticos, con la finalidad de tener herramientas para identificar similitudes con mi práctica, la relación que tienen estos dos conceptos: espacio y lenguaje. El tercer capítulo consiste en dejar registrada la práctica de mi procesos artísticos mediante la producción de las piezas. “Mandala, el tejido del proceso artístico” de dos maneras: la primera mediante los procesos de reflexión en mi vida reflejadas en pequeños ensayos que son los ejercicios cotidianos y la segunda el registro de la producción visual que buscará el diálogo con estas experiencias cotidianas a lo largo de dicho procesos.

Así logro obtener variables para analizar y comprender la manera de desarrollar mi estructura personal de trabajo y conocer estos patrones visuales. Es necesario definir los conceptos fundamentales de mi interés que son: mandala, proceso artístico, patrones visuales, tejido y recuerdos.



CAPÍTULO 1. Mandala

“Verdaderamente, tan extenso como es el espacio, así es el vacío en el interior del corazón. Cielo y tierra están en él. Agni y Vayu, el sol y la luna, como también las estrellas y los rayos y todas otras cosas que existen en el universo y todo lo que no es, todo en ese vacío existe”. Teoría y práctica del Mandala, Giuseppe Tucci³

1.1 ¿Qué es un mandala?

Cuando comencé con este proyecto mi interés principal eran las figuras geométricas que se repetían en todas las culturas antiguas, existía algo en estas formas que me causaban un profundo interés, mis acercamientos no eran muy acertados debido a que toda la información a la que tenía acceso me resultaba ajena o bien superficial, existía algo más en dichos patrones visuales que me significaban y que buscaba.

Es así como el mandala se convirtió en una forma que me obsesionaba, por todos sus patrones visuales desde los simples hasta los más complejos, inician con una lógica central y de ahí se van expandiendo tomando millones de posibilidades, el concepto de mandala respondía bajo la filosofía tibetana a “aquello que rodea el centro”.

En sánscrito, mandala significa círculo, en especial círculo mágico, pero en sentido más amplio representa medios auxiliares de concentración y de meditación, en el ámbito indo-budista y también en el Tibet lamaísta. “Es un

3. Tucci, G. (1974). *Teoría y práctica del mandala*. Buenos Aires. Editorial Dedalo. pp. 94 (En línea) Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46722318/Teoria-Y-Practica-Del-Mandala-Giuseppe-Tucci> Accesado el 20 de Mayo de 2017.

diagrama circular del proceso por medio del cual se despliega el universo a partir de su centro, demostrando su total coherencia interna por medio de la interdependencia causal y la naturaleza vacía de todas las cosas aparentemente asiladas”.⁴

La interpretación etimológica señala la división de la palabra: “manda” que es crema, esencia, nata y “la”, que se entiende como terminación, coronamiento, combinando ambos significados explican al mandala como un espacio o punto que contiene una esencia, así como la idea de concebir a un círculo central contenido de una deidad, circunscrito en cierto espacio con aperturas orientadas a los puntos cardinales.

Justo me interesó esta idea, el mandala como la configuración del espacio sagrado, el centro como universo y soporte de conexión, con el fin de estar con el cosmos, ahí fue donde sentí que estaba llegando a lo que realmente me interesaba, la idea de un espacio sagrado en conexión con el centro del universo.

Juan Acha en su libro *Introducción a la creatividad artística* describe de manera más precisa lo que en mi proceso se iba presentando:

Los procesos psíquicos del artista van determinando las relaciones del trasfondo con la concepción y con la ejecución del producto. Estos procesos son parte de su conciencia, cuya libertad relativa depende del modo de producción material dominante en su sociedad o país, del sistema artístico y de la personalidad del individuo.⁵

Donde mi búsqueda es una crónica del contexto, género, tiempo y espacio de los que soy parte y esto reflejado en mi producción, siempre me encontraba haciendo esquemas geométricos intentando que fueran lo más precisos posibles, los hacía cuando estaba nerviosa, distraída, como si mi mano al contacto con cualquier superficie tuviera voluntad propia y la forma recurrente fuera estos intentos de mandalas.

4. Cubillos, F. (2007) Tesis: *Mandala, arte de la meditación*. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes. (En línea) Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co:8443/bitstream/handle/10554/4451/tesis177.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Consultado el 03 de Junio de 2017.

5. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. pp. 16.

Lo anterior es reconocido en el argumento de Juhani Pallasmaa⁶ en su libro *La mano que piensa*, sobre la manera de entender el conocimiento de la forma y su diálogo que con el cuerpo: “el estado creativo es una condición de inmersión háptica donde la mano explora, investiga y toca, de modo parcialmente independiente.»⁷

La relación que mi formación como artista visual se configuraba dentro de un nuevo territorio y mi insistencia por buscar mi propio lenguaje que se identificara en un espacio, se convirtió en mi obsesión de tal manera que desarrollé muchos ejercicios en diversos soportes y materiales, dándome cuenta de que estaba buscando una estructura dentro de este patrón, que a veces era geométrico y otras tantas más bien orgánico.

1.2 Espacio y mandala

El mandala como parte de su tradición y estructura muestra la relación entre el macro y microcosmo, se relaciona con la idea de espacio, en concreto con una idea de geometría sagrada. El artista Andy Goldsworthy dice “la gente deja su presencia en un lugar incluso cuando ya no están ahí”⁸, esto se relaciona con mi forma de habitar cada espacio donde tránsito, de modo que en mi producción veía cómo estas pequeñas marcas de ser aparecen en estos registros espontáneos y se entretajan en mi relación con lo “otro”, así ubico y voy identificando mis patrones.

La geometrización que se genera en el espacio con la construcción del mandala es retomada como “cosmoplanos”⁹ en dos sentidos: el sentido externo, como diagramas del cosmos y, en el sentido interior, como guía psicofísica para la práctica de un adherente.

6. Juhani Pallasmaa es un arquitecto finlandés que ya realizado diversos estudios sobre arquitectura y es profesro de la Universidad de Helsinki, Washington.

7. Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. pp. 56 Barcelona, Gustavo Gili.

8. Goldsworthy A. (Leñador Films TV). (2012, noviembre 2) “ Ríos y mares” (Archivo de video). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM. Accesado el 18 de marzo de 2017.

9. Entendiendo cosmoplanos como esa unión que se establece entre el plano de ubicación que genera una unión con el cosmos.

“Giuseppe Tucci¹⁰, es sus estudios de los mándalas indo-tibetanos, los llamó “ psicocosmogramas” puesto que revelan al neófito el juego misteriosos de las fuerzas que actúan en el universo y en nosotros mismos por lo que se convierten en medios pedagógicos o más bien mistagógicos¹¹ que nos enseñan la vida de la reintegración de la conciencia. Tanto el mándala budista como el hindú, tienen el “mismo estímulo espiritual: trazar un camino desde el tiempo a la eternidad, llevar a cabo la liberación, captar ese instante que, una vez vivido, rescata lo verdadero que hay en nosotros”¹²

-
10. En su libro “Teoría y práctica del mándala, Giuseppe Tucci resalta dos posiciones sobre las bases doctrinales que encierran la tradición del mándala, la primera la del pensamiento indio que por un lado lo concibe de manera metafísica que postula una realidad inmutable y eterna a la que se contraponen el flujo irreal de las apariencias siempre en devenir; por otro lado una construcción psicológica del mundo que reduce todo a pensamiento y a relaciones de pensamiento, pero no obstante que son posibles, si bien efímeros, en tanto existe una fuerza universal y colectiva que los suscita y los conserva. Esta conciencia absoluta, matriz de todo lo que deviene, este ser concienical, supuesto de todo pensamiento, siempre fue imaginado como luz. La apariencia que nosotros tenemos de esto, es como un resplandor interno que fulgura delante de nuestros ojos cuando la concentración nos arranca del fascinante reclamo de las apariencias externas –al que ceden nuestros sentidos- y nos lleva a mirar dentro de nosotros. La segunda doctrina es la budista la cual define al pensamiento por naturaleza luminoso, en estado de Bardo, es decir, en el periodo que acompaña y sucede a la muerte, aquél relampaguea a los ojos del moribundo y a la conciencia del muerto ya desprendido de los vínculos del cuerpo y errante e indeciso entre liberación y renacimiento. Si el principio consciente de la persona reconoce aquella luz por lo que es, como conciencia cósmica, ser absoluto, se interrumpe el ciclo samsárico; si turbado por aquel deslumbrante fulgor el principio consciente del difunto se retrae y se deja seducir por la luz más suave y colorida, se encarnará en las formas de existencia que aquélla simboliza, precipitándose así nuevamente en el giro de los nacimientos y las muertes. (falta nota) pp. 16.
11. La palabra hace referencia directa al término religioso en la tradición judío-cristiana, donde la palabra proviene del griego mistagogos, que tiene como raíz la palabra mystes (que indica en los misterios). Mistagogia entonces es un tiempo en el que los nuevos nacidos en Cristo son iniciados en varios misterios de la iglesia católica. Este periodo de tiempo normalmente dura un año entero, llamado Año Neófito, y tradicionalmente se centraba en ayudar a esos nuevos conversos a entender los siete sacramentos. Originalmente los sacramentos se les llamaba “misterios”.
12. Elbaba, A. (2012) Tesis: “los mándalas en el libro Rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior”. Intitut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu

El pensar en dicha representación del espacio y un ser, me provoca la necesidad para imaginar y crear dentro de mis procesos, y dentro de mi vida. Veo en el mandala lo poético de la nostalgia que deja a su paso un presente que nunca llegará a ser, eso me resulta fascinante. Es la manera de proyectarme dentro de un espacio. Además resultar ser justo la manera de entender la propia existencia que más allá de ser: nostálgica, única, inexplorable, lejana, auténtica e individual, me permite reconocermé en el otro. Ser en un instante para saber que sólo es un proceso, una posibilidad de muchas, un trazo en constante construcción y re-construcción.

“el mandala, entonces, es proyección geométrica del mundo, es el mundo reducido a su esquema esencial y esto, implícitamente, lleva al iniciado a identificarse con el centro del mundo, asumiendo un significado más profundo. Queda pues como paradigma de la evolución e involución cósmica, pero quien lo utilizaba no lo hacía deseoso tanto de un retorno al centro del universo como de un refluir de las experiencias de la psique a la concentración, a fin de hallar la unidad de la conciencia, concentrada en sí y no distraída, y de describir el principio ideal de las cosas. Entonces el mandala pasa de ser un cosmograma a un psicoc cosmograma, esquema de la desintegración de lo uno en lo múltiple y de la reintegración de lo múltiple en lo uno, en la conciencia absoluta, entera.”¹³

De modo que el mandala como cerco en donde delimito una conciencia de existencia y de experiencias en un espacio-tiempo, potencializa el procesos de creación y producción de un lenguaje visual y plástico. En el de libro *Teoría y práctica del mandala*¹⁴, de Giuseppe Tucci también explica esta relación ritual que ha existido entre el mandala y el espacio, donde la materialidad de elementos que componen dicho ritual general una serie de conexión entre lo terrenal y lo místico-cosmogónico.

Fabra. Barcelona. (En línea) Disponible en: <https://studylib.es/doc/7784481/m%C3%A1ndala--arte-de-la-meditaci%C3%B3n>. Accesado el 30 de Abril de 2017.

13. Elbaba, A. (2012) Tesis: *Los mandalas en el libro Rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior*. Intitut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. (En línea) Disponible en: <https://studylib.es/doc/7784481/m%C3%A1ndala--arte-de-la-meditaci%C3%B3n> Accesado el 30 de Abril de 2017.

14. Tucci, G. (1974) *Teoría y práctica del mándala*. Buenos Aires. Editorial DEDALO. pp. 94 (En línea) Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46722318/Teoria-Y-Practica-Del-Mandala-Giuseppe-Tucci> Accesado el 20 de Mayo de 2017.

“ Dichas equivalencias y teorías cosmográficas de origen asirio-babilónico se amoldan a intuiciones primitivas según las cuales el sacerdote o el mago delimitan sobre la tierra una superficie sacra: ésta no sólo representa una defensa desde la línea que la termina, una protección de las fuerzas arcanas que amenazan la superficie sagrada del lugar o la integridad psíquica del que cumple la ceremonia, sino también, por transposición mágica, del mundo mismo; allí el celebrante se identifica, poniéndose al centro, con las fuerzas que regulan el universo y recogen así la potencia taumatúrgica¹⁵. En la India se utilizaba para este fin un vaso redondo (...) el vaso quedó como elemento indispensable de toda ceremonia hindú en que se cumpla la *avahana*, el descendimiento de la esencia divina al proyectarse e instalarse en una estatua o un objeto (...) el pequeño espacio del vaso o de la superficie delimitada se tornaba, así, mágicamente, el universo sobre el que operaba el celebrante identificado con las fuerzas supremas, y según las leyes inviolables del rito”¹⁶

Así la forma del espacio y de lo que va sucediendo en él cuando se elabora un mandala, son parte fundamental para entender la naturaleza de dicho patrón visual mandálico y su significado. Por otro lado la materialidad de la que se habla en el símbolo del vaso es importante, si bien el objeto es un soporte para contener el significado y lo sagrado del rito, también es la representación visual de las leyes que nos conectan y enuncia el paso del tiempo, la presencia y su relación con el todo, dando al vaso otro significado más que ser un vaso de figura redonda.

1.3 Lenguaje y mandala

Es preciso ahora que hable del lenguaje como concepto cerrado, retomaré la idea de Michael Foucault, que entiende al lenguaje como ese espacio denso en donde las experiencias se hacen, es decir el lenguaje no se limita a relatar o ilustrar, ya que se trata de una restitución, que tiene un lugar, un espacio y se cumple, de modo que no habla de algo sucedido lejos de él. La experiencia como elemento fundamental, “un espacio vacío y pleno a la vez que es el pen-

15. Taumaturgia provienen de las palabras griegas, maravillas y trabajo, es la capacidad de realzar prodigios, fenómenos considerados sobrenaturales o más allá de las capacidades humanas.

16. Tucci, G. (1974) *Teoría y práctica del mandala*. Buenos Aires. Editorial DEDALO. pp. 94 (En línea) Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46722318/Teoria-Y-Practica-Del-Mandala-Giuseppe-Tucci>. Accesado el 17 de Mayo de 2017.

samiento y que es quien habla, el de las palabras que piensa”.¹⁷

Con lo anterior y con el concepto de mandala como espacio sagrado donde se explican y comprenden una serie de significados producto del posicionamiento con un centro que conecta experiencias internas con externas y viceversa, se configura un lenguaje. En el caso del mandala el tipo de lenguaje se forma por figuras definidas geoméricamente y su repetición.

Dentro de la tradición del mandala se identifican otros elementos más figurativos que forman un lenguaje iconográfico fundamentales para su simbolismo, figuras como dioses, demonios, budas, templos, montañas y flores son algunos de estos motivos, en general se trata de ejemplificar símbolos que tienen ciertas cargas que hablan de la naturaleza de la vida y de la muerte, dando un rasgo característico de la elaboración de un mandala es decir, un patrón visual que uno identifica sin siquiera conocer del todo lo profundo de sus significados [fig.1].

Como vemos en la imagen del mandala tibetano “la rueda de la vida”, se identifican elementos de tipo figurativo que dentro de la cultura oriental re-



Figura 1. Pintura del mandala tibetano, representación “la rueda de la vida”.¹⁸

17. Foucault, M. (1996) *Del lenguaje y la literatura*. Barcelona. Ediciones Paidós. pp. 221 (en línea) disponible en: https://monoskop.org/images/e/e2/Foucault_Michel_De_Lenguaje_y_literatura.pdf. Accesado el 17 de Mayo de 2017.

18. El ciclo de la existencia ilusoria (comúnmente llamado “ Rueda de la Vida”) es una imagen clásica del Budismo tibetano: un demonio colmilludo llamado Mara, que representa la insatisfacción y el sufrimiento, delimita a la rueda con sus garras. El ciclo de la existencia ilusoria (comúnmente llamado “Rueda de la Vida”) es una imagen clásica del Budismo tibetano: un demonio colmilludo llamado Mara, que representa la insatisfacción y el sufrimiento, delimita a la rueda con sus garras.

En el centro, tres animales entrelazados (un toro, un gallo y una serpiente) representan la mentira, la avaricia y el odio, los mundos de sufrimiento o Samsaras. En torno a ellos hay

presentan una serie de nociones sagradas y personajes que tienen una fuerte conexión con una fuerza superior que da una guía o patrón en su realidad.

“El objetivo del mandala según las investigaciones en varios pacientes de Jung es catalizar el origen del problema por medio de la resolución y la meditación en éste, mentalizando las virtudes de la figura representada en el centro, llevando a cabo procesos mentales, complejos y de un carácter más religioso.”¹⁹

Foucault describe cómo es que la realidad se puede entender por cómo nombramos las cosas, de modo que pareciera ser que las palabras son cajones que acotan nuestras maneras de organizar la realidad. Por tal motivo la libertad que otorga el mandala como patrón donde lo que se potencializa es la impermanencia de la realidad y la fugacidad del tiempo, recae en su capacidad visual, es decir los patrones que podemos encontrar en un mándala es único e irrepetible, tal como el presente es un patrón visual que permite observar un momento y en el mismo instante dejarlo ir. Lo que quedará entonces es el rastro traducido en objeto, como pretexto de un proceso de búsqueda y construcción de lenguaje.

unos seres en evolución espiritual: una fina línea dorada los conducirá a los reinos de los Budas. Girando alrededor de la rueda aparecen (desde abajo a la izquierda):

1. El reino de los animales.
2. El reino de los semidioses.
3. El paraíso de los dioses en la parte superior.
4. El reino de los fantasmas hambrientos o Pretas.
5. El reino humano del placer y del dolor.
6. En la parte inferior hay seres perdidos que caen a los avernos infernales consumidos por incendios violentos, mientras que otros escuchan las palabras de un lama que intenta atraerlos hacia arriba. Curiosamente, en todos los reinos hay un Buda entre nubes -lo que significa que cada situación de la vida, por horrible que sea, ofrece la oportunidad de liberarnos del sufrimiento- que indica el camino hacia arriba, a la salida: en la esquina superior derecha hay un buda dorado que a su vez nos remite al Buda Shakyamuni, sentado a la izquierda. Fuente: Centro Budista de la ciudad de México, pagina web.

19. Elbaba, A. (2012) Tesis: *Los mandalas en el libro Rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior*. Intitut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. (En línea) Disponible en: <https://studylib.es/doc/7784481/m%C3%A1ndala--arte-de-la-meditaci%C3%B3n>. Accesado el 24 de febrero de 2017.

1.4. Patrones visuales en un mandala

Como he venido planteando el mandala es la construcción geométrica de ciertos patrones dentro de un espacio, en las tradiciones doctrinarias en las que se elaboran contienen imágenes y símbolos que son claros en sus significados [imagen 1], así la importancia de la imagen y de los patrones visuales de un mándala es fundamental y liberadora para el creador, tal como lo expresa Carl Jung [fig. 2],

“Las imágenes (primitivas) son las formas más antiguas y universales de representación de la humanidad. Son tanto sentimiento como pensamiento; de hecho, son inclusive dueñas de algo así como una vida propia y autónoma”²⁰

Muchas de las imágenes que nos habitan y que nos significan son representaciones inducidas por la cultura en la que nos desarrollamos, que de manera natural agregamos a nuestro ser y se convierten en figuras con significado y vida propia.

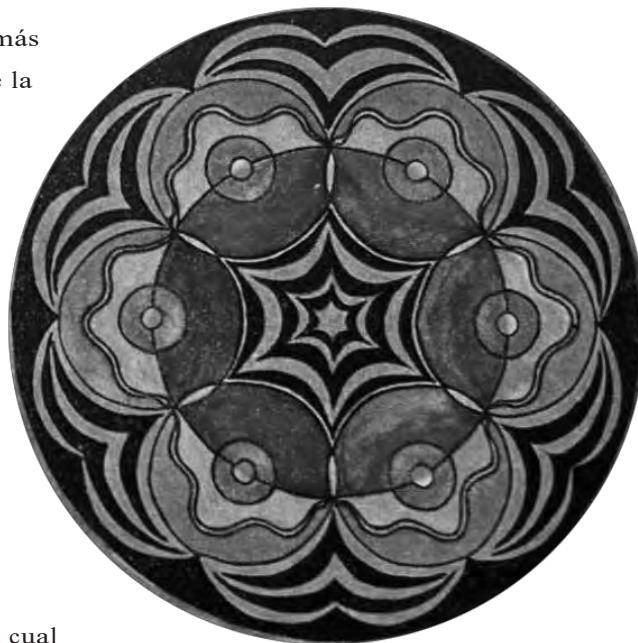


Figura 2: Mandala elaborado por Carl Jung.

“El artista plástico imagina un contenido al cual darle forma o bien una idea de imágenes o posibles configuraciones ávidas de contenido (...) él va haciendo su producción con ideas preconcebidas; concibe su obra de antemano y de alguna manera, pero no lo hace como hechura exclusiva de su subjetividad ni de su consciente, sino como un esbozo o un proyecto de obra que conjuga realidad y fantasía de modo profesional y que casi siempre cambia al momento de la ejecución.”²¹

Un ejemplo de dicha influencia de la cultura en estas imágenes es examinada por José Miguel G. Cortes en su libro *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, donde la figura central de los monstruos la

20. Elbaba, A. (2012) Tesis: *Los mandalas en el libro Rojo de Carl Gustav Jung. Para un acercamiento al simbolismo del centro interior*. Intitut Universitari de Cultura. Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. (En línea) Disponible en: <https://studylib.es/doc/7784481/m%C3%A1ndala--arte-de-la-meditaci%C3%B3n>

21. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. pp. 17.

analiza en varias obras representativas de la historia del arte, así se ve representado el significado cultural que se le otorga a la figura del monstruo por varios artistas, tales como vemos en algunos grabados de Goya, ilustraciones de G.Doré, Fernand Khnopff [fig. 3], Jean Delville o Edvard Much, entre otros.

“Todo sistema social se dota de una estructura de control para mantener el orden moral instaurado. Un orden basado en muy diversas formas coercitivas, necesitadas de elementos ideológicos y culturales que justifiquen dicha coerción. Las sociedades occidentales cristianas se han servido durante siglos de símbolos como el demonio, las brujas o los seres monstruosos para marginar o expulsar a cualquier miembro considerado indeseable.”²²

En toda representación siempre existe el sentido figurativo, la necesidad de establecer esa conexión con lo que nos es familiar, así la imagen como un patrón visual es recurrente en la producción artística y en cada proceso.

“El futuro artista debe instruirse en traducir- de forma racional, verbal y según aptitudes- las motivaciones axiológicas y teleológicas que lo impulsan, en modos profesionales de utilizar los componentes o elementos visibles como signos, para acentuar las relaciones del signo con el significado de la realidad (la semántica), con los otros signos (la sintaxis) o con el receptor o sociedad (la pragmática); es decir, cada acentuación de un plano semiótico sintetiza las actitudes y las aptitudes del artista, las cuales obedecen a dichos planos.”²³



Figura 3. Fernand Khnopff “Las caricias” (1896, óleo sobre lienzo, 50 x 151 cm, Les Musées royaux des Beaux-Arts, Bruselas).

22. G. Cortés. M. (1997) *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama. pp. 205.

Durante mi proceso de construcción y planteamiento de la pieza del mandala, recurro a la formas geométricas u orgánicas que se hacían presentes, como una necesidad de ver en la forma una contención de un espacio y tiempo que hablará de mi proceso, de modo que las representación a veces solían ser figurativas [fig.4].

A diferencia de otros aprendices, el de las artes visuales debe adiestrar profesionalmente sus operaciones visuales; no sólo para reconocer los pormenores cromáticos y textuales, volumétricos y figurativos de la realidad visible, sea la natural o la cultural, sino también descubrirle nuevos e ir percibiéndolos durante el proceso manual de imprimir a sus obras efectos estéticos, artísticos y temáticos. Si las aptitudes manuales implican un saber profesional de dibujar y colorear, las operaciones visuales presuponen un saber ver, más allá del mero deseo de ver y mirar lo cotidiano. En otras palabras, el aprendizaje visual ha de tener varios fines: saber ver la realidad de manera acuciosa y avizora; conocer los efectos visuales posibles de los componentes de sus productos o, lo que es lo mismo, de sus aptitudes manuales; por último enseñar a ver a través de



**Figura 4. “Refugio”, 2015, (vinílica sobre madera. 60 x 70 cm)
Autor: Yazmin Rosales.**

23. Acha, J. (2002). *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, pp. 74.

innovaciones profesionales valiosas. De ahí que el auténtico artista plástico sea más ojo que mano.²⁴

Como tal, tanto el proceso de planteamiento, como la pieza misma se iban simplificando a formas más orgánicas, que se iban formando por el mismo tejido, que se entreteje con mi presente y los espacios que habito, ya que lo figurativo no resolvía del todo mi manera de habitar un espacio, era una parte del mandala pero no era la estructura.

El ojo no funciona únicamente como la cámara oscura: lo hace dentro de la relación *realidad-ojo-mente* (...) no fotografiamos la realidad, sino que la llevamos fotografiada, como lo afirman algunos estudiosos de la percepción visual. Esto no significa que únicamente la mente determina lo que vemos; también interviene nuestra sensibilidad y la misma realidad objetiva, además de la anatomía y fisiología del ojo, que determinan los límites del hombre, por ser selecciones vitales de su milenaria filogénesis.²⁵

Así entendí que la producción de la pieza es parte de todo el proceso que como artista visual me ha ido formando, esta pieza se ha ido modificando, desde su materialidad hasta sus formas, el cambio ha sido producto de la síntesis de mis propios cambios profesionales y personales.

Al penetrar en las intimidades de las operaciones visuales encontramos que éstas son de tres clases si nos atenemos a los componentes de la obra de arte que ellas cubren: las sensoriales-elementales de los pormenores cromáticos, texturales, lumínicos, etcétera; las sensorio-gestálticas que se ocupan de las figuras como unidades visuales; y las sensorio-compositivas que enfocan la organización total (o el conjunto de relaciones) de la obra de arte. En cada clase varía, claro está, la primacía de los sentidos, la sensibilidad y la mente, mientras las tres clases se diferencian de la percepción visual normal, que pasa por alto lo sensitivo de las cosas para captar de inmediato lo intangible o el significado establecido de ellas.²⁶

Como es explicado en la cita anterior por Juan Acha, parte mi producción y sus cambios en ella, tienen una relación con la intimidad en las operaciones

24. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. Pp. 81.

25. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. Pp. 83.

26. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. Pp. 84.

visuales con el transitar en las tres dimensiones de la obra, ya que en los diversos cambios de mi forma de producir están presentes cada uno de los componentes.

Las operaciones sensorio-gestálticas se detienen en las figuras como la unidad visual de las obras de arte, y abastecen sensaciones elementales de la organización total de cada figura y sus relaciones con la intrafigura para que sean vertidas en sentimientos estéticos de belleza, dramaticidad o sublimidad. En este caso, la percepción se detendrá en la topología de cada una de las figuras. Estaremos desarrollando una visión estética, porque en vez de ver un desnudo o un cuadro, por ejemplo, percibiremos una configuración de líneas o de planos. La belleza elemental también existe.²⁷

De modo que las líneas dentro del plano me producían ese interés pues son el punto de partida para todo lo figurativo que puede llegar a formarse en todo lo material. La estructura del mandala es un centro donde líneas y puntos clave sobre el plano se abren paso, marcando un tiempo único y presente.

En la tradición de la elaboración de los mandalas hoy en día se sigue respondiendo a los patrones geométricos [Fig. 5], que por lo general parten de un círculo del cual se van desprendiendo la demás formas, hasta lograr generar estos patrones, los cuales se han popularizado, en muchos casos se utilizan para fines de relajación, concentración o de conciencia, pero al final son figuras geometrías que se comercializan

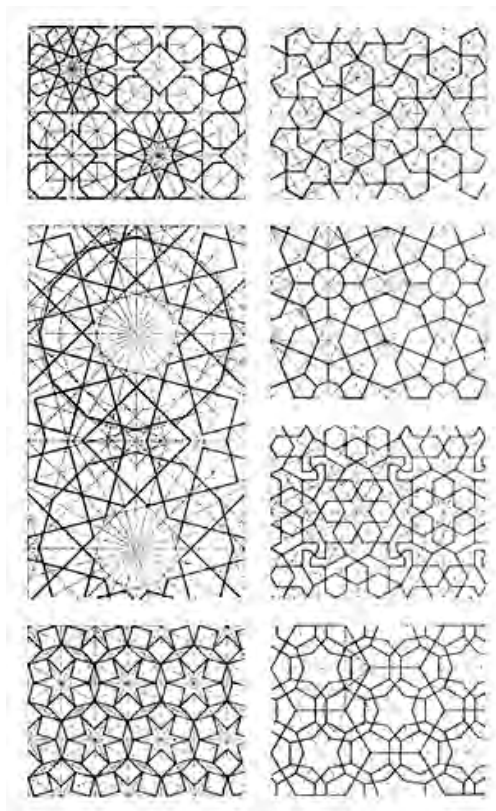


Figura 5. Patrones geométricos.

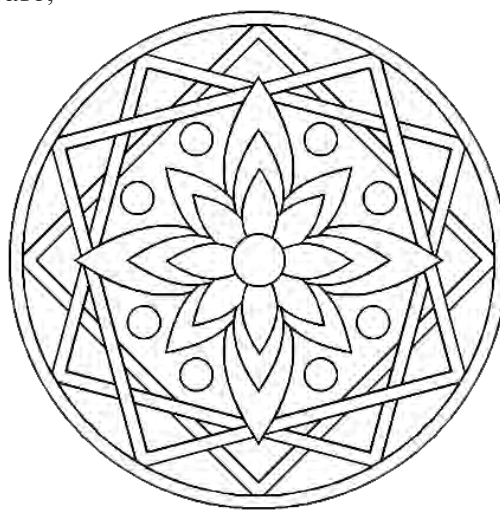


Figura. 6 Ejemplo de patrón de mandala.



27. Acha, J. (2002) Introducción a la creatividad artística. México, Trillas. Pp. 86.

CAPÍTULO 2.

Práctica del proceso: inicio del lenguaje artístico

2.1 Procesos artísticos vs. proceso de modernidad

para ubicar algo de nosotros dentro de un plano [Fig. 6].

Como he venido desarrollando a lo largo del capítulo anterior, parte de habitar un espacio determinado tiene relación con la conexión generada entre los referentes y significados internos y externos con una red más amplia de sucesos, tiempos y otros símbolos. Resulta necesario para entender la ubicación personal, cómo fue que el proceso es una fuente de conocimiento dentro del lenguaje visual, también es necesario rastrear cómo la relación con los procesos externos pueden influenciar la producción interna del artista que habite un espacio.

Así, es necesario hablar del concepto de, modernidad como proceso histórico de la humanidad para mi planteamiento, ya que los avances que se lograron durante esta época marcaron y redefinieron la manera de producir y de pensar al “ser” puesto que la participación activa que éste tuvo en cada una de las revoluciones ideológicas, políticas y tecnológicas, llevaron a entender que los procesos históricos son producto de la toma de conciencia personal y que esta toma de conciencia lleva a cuestionar la realidad, el filósofo Ernst Cassirer dice *el hombre no crea la realidad, sino la interpreta y forma percepciones que le dan sentido (...) recibimos la percepción del mundo por medio de nuestros*

28. Pachardo, P. y Montero C. (2015) *Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo* Universidad del Zulia, Venezuela. Disponible en línea: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000300004. Accesado el 01 de noviembre 2016.

*sentidos y generamos un mundo cultural, no hay objeto natural.*²⁸

Es así que partir de la etapa llamada modernidad es pertinente para la presente investigación, como he venido sustentando el mandala posee una estructura esencial dentro de su conformación de lenguaje, analógicamente a partir de la modernidad *el proceso* será la estructura que potencializará mucho de los planteamientos en las prácticas artísticas y en el arte en general.

La sociedad condiciona a la producción mediante la distribución de los medios materiales e intelectuales de producción que son controlados por el poder económico, el político y el ideológico. Por su parte, el producto se halla integrado por elementos sociales, casi siempre agrupativos (sexo, profesión, religión, afición, idioma, clase social, etc.) que ha sabido individualizar al individuo y que justamente configura su personalidad y su conciencia; ésta refracta la realidad percibida y es el resultado del modo de producción material dominante en la sociedad.²⁹

Entonces si el hombre no crea sino sólo interpreta y percibe ¿Qué percibió con la llamada modernidad?, Marsall Berman define dos ideas una, qué es el modernismo y otra, la modernización; el primero lo entiende justo como la idea de que la modernidad arrojó al ser cuando propicio nuevas formas fragmentarias de concebir el mundo y con esto se dio una pérdida al dar significados a la vida personal, con esto nace lo que él llama la naciente sensibilidad moderna³⁰, el segundo se refiere a los procesos de avances y revoluciones que marcaron estos cambios de pensamiento en la humanidad. Lo que considero importante del análisis del autor es justo la idea de pensar este proceso bajo tres lógicas: la primera es que el modernismo puede presentar un afirmativo tal como lo entendieron artistas como John Cage, Leslie Fiedler, Susan Santag, Richar Poiner, Robert Venturi y todo el Pop Art,

29. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. Pp. 15.

30. “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los contornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología, en este sentido, se puede decir que une a la humanidad, pero es una paradoja, la unidad de la desunión, nos arroja a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de luchas y contradicciones, de ambigüedades y angustia donde “ todo lo sólido se desvanece en el aire” . Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. pp.7.

donde el abrir los ojos a la vida que vivimos es abrirse a la inmensa variedad de las cosas materiales e ideas, en este sentido era prestar atención a todo lo que sucedía en medio de estos cambios. La relación de dichos artistas con la modernidad se ve reflejada en sus trabajos donde el material de trabajo principal es la cotidianidad, donde las imágenes de masas se vuelven el principal interés, así en la arquitectura de Venturi se identifica la exaltación de la contradicción [fig.7], en las pinturas de Jasper Jhons [fig.8] identificamos la mezcla de movimiento y marcas dentro de la pintura misma, ya que la manera de producir de esta corriente era abrirse de manera positiva al nuevo mundo, retar a la forma pura y a la revolución puritana, abrirse a todos los campos y materiales era la dirección, de aquí la crítica de Berman que estos no desarrollarían una capacidad de crítica a ciertos poderes que generaría esta idea de masas.

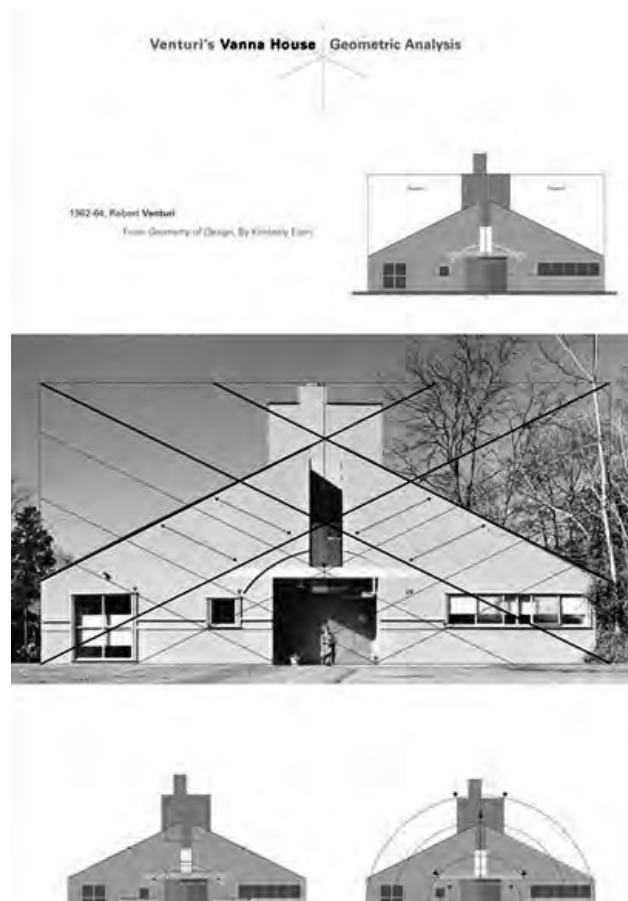


Figura 7. Robert Venturi, Vanna Ventura house (1962-1964, Philadelphia).



Figura 8. "Maps", Jasper Jhons, 1961. Tamaño: 1.98 m x 3.17 m. Ubicación: MoMA. Puntura de aceite.

Por otro lado, una manera al concebir al mundo y el modernismo más crítica será la de los antimodernistas de la década de los 60s. Al contrario que los anteriores pensaban que se debía intentar conectar el pasado con el futuro, para no caer en generalizaciones extravagantes, en este sentido dice Berman *esta voz resuena, al mismo tiempo, pero que cree en su capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde.*³¹

Y la tercera postura que es un modernismo dinámico y dialéctico. Esta tercera es la que considero una postura poco explorada y la que más me interesa, en cuanto a que es una aportación que sirve para la comprensión amplia de los procesos y las prácticas dentro del arte, y cito textualmente a Berman:

Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida por que sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo...nos ofrece mucho de qué orgullecernos, en un mundo en que hay tanto de qué avergonzarnos y de qué temer. Y sin embargo, me parece, no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vidas. Jackson Pollock imaginaba sus cuadros chorreantes como selvas en las que los espectadores podían perderse (y desde luego encontrarse); pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha generado un arte moderno espectacular; pero parece que hemos olvidado cómo captar la vida moderna de la que emana este arte (...) nuestro pensamiento acerca de la modernidad parece haber llegado a un punto de estancamiento y regresión.³²

Esta aportación es la que considero importante de reflexionar, ¿Cómo estamos pensando ahora la percepción del arte en relación a nuestra producción y cómo la ejecutamos, bajo qué objetivos? si vemos las reacciones de los públicos que se relacionan con el arte, parece no haber trascendido, se sigue pensando en la contemplación de la obra. Cómo entendemos la generación de símbolos dentro de esta percepción y qué sucede con el encuentro con el otro.

31. Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Argentina. Editorial Siglo XXI. pp. 369.

32. Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Argentina. Editorial Siglo XXI. pp. 369

La modernidad, como el inevitable conjunto de cambios evolutivos que se da en toda realidad, en comparación con su propio pasado y por el propio peso de la historia. El modernismo como la idea o conciencia que tenemos de tales cambios y que, por lo regular, se centra en un presente que busca la modernización como imitación o adopción de los adelantos de los países ricos y desarrollados (...) el modernismo nos ha llevado a sobrevalorar a la historicidad o a los cambios históricos de los productos culturales, hasta hacernos olvidar la esencialidad o constante de los mismo.³³

En la actualidad somos partícipes de estos grandes espectáculos que se consideran manifestaciones culturales y artísticas, que se montan, cuando se habla de poner en contacto al espectador con el mundo del arte, algunos ejemplos de esto pueden ser las magnas exposiciones que son avaladas por gobiernos locales, con mucha publicidad y difusión masiva transmitida por los medios de comunicación radio, televisión y redes sociales, donde lo que importa es tomarte una selfie, marcar que estuviste ahí, y tomar evidencia de posición en google maps. De modo que el salto que hemos dado de la modernidad a nuestra actualidad nos coloca en el mismo punto de partida, qué queda del proceso en el arte.

Así, el documentar y hablar de manera clara sobre lo que pasa durante el proceso y las prácticas debe ser un punto a pensar no sólo en la vida del creador y su investigación, sino también en la obra misma, así, las revoluciones artísticas de principios del siglo XX buscan hablar de lo profundo que habita en esta actividad: el conocimiento y percepción de un tiempo y espacio específicos, que si bien no tienen un método establecido y reconocido, están generando un flujo de pensamiento que responde a una percepción de la realidad que en un principio puede sujetarse de la subjetividad, pero que al traducirse en trabajo creativo por medio de las prácticas y los procesos artísticos, encuentran diálogo y conexión con el otro, al que buscan provocar.

Rosalind Krauss, en su libro *Pasajes de la escultura moderna*, expone la provocación que generaba Rodin en piezas como *el hombre que camina o Balzac*:

Una y otra vez Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. Y este reconocimiento se convierte en otro factor que pone al espectador en ese estado del que he hablado: el significado no precede a la experiencia, sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. En la superficie de la obra

33. Acha, J. (2002) *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas. Pp. 68.

coinciden dos sentidos de procesos: la exteriorización del gesto y la impronta del artista en el acto de conformar la obra.³⁴

Como he resaltado, uno de los valores fundamentales que se cuestionó en el arte a partir de la aparición de las diversas vanguardias fue la definición de arte y objeto de arte, la modernidad venía también a evidenciar esa búsqueda de generar sentido ante esa vorágine de sucesos que proponían una

mayor racionalidad en los seres, ante muchas preguntas de carácter ontológico, epistemológico y filosóficos, los artistas reaccionaron con diferentes propuestas, pero todas atendían a los planteamientos de cómo se pensaría, produciría e investigaría, desde el arte, la realidad y cómo se entendería la obra de arte.

Podríamos decir que parte de estos nuevos planteamientos se dio con el trabajo de Duchamp [fig.9] donde *una de las respuestas sugeridas por los readymades incita a manifiestamente a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta y la creación artística por tanto, como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas.*³⁵

Peter Osborne asume el poder del arte conceptual de esta década bajo la idea de que fue un entramado caótico de ideas, basado en respuestas aparentemente opuestas a una situación común: la crisis de la modernidad formalista.



Figura 9. Marcel Duchamp La novia desnudada por sus solteros, o El gran vidrio.

(1915-1923).

El arte conceptual fue el resultado de revueltas sucesivas y solapadas contra los cuatro rasgos definidores de la obra de arte tal como se había entendido hasta entonces en el contexto institucional occidental y según quedó tipificado en el análisis de Clement Greenberg de la pintura moderna. *Objetividad material, especificidad de medios, visualidad y autonomía.* Cada rebelión se alzó contra una dimensión de la definición estética de la obra de arte subrayando el papel de las ideas en la generación del significado derivado de la experiencia visual. Y cada uno lo hizo a su modo. Cada negación generó recursos o estrategias para un tipo de arte conceptual.³⁶

34. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. México, Editorial Akal. pp. 40.

35. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. México, Editorial Akal. pp. 82.

36. Osborne, P. (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos. pp 164.

Así, el concepto, que fue la otra polaridad, el llamado conceptualismo, que se desprendió de las manifestaciones artísticas puramente objetuales al interior también generó varias críticas y con ello diversas prácticas y procesos, a qué respondían cada una, como lo he venido mencionando cada una de estas actividades genuinamente responde a la manera en que los creadores ocupan un espacio determinado, donde la influencia de sus realidades se manifiesta en su quehacer, Popper lo aclara cuando dice:

La situación del arte hacia 1970 puede resumirse así: fuera del cinetismo y su prolongación, dos grandes corrientes se oponen. Por un lado una tendencia individualista e idealista cubre actividades reunidas bajo el término genérico de “arte conceptual”; por otro lado, una tendencia colectiva y materialista estrechamente asociada a la práctica social o política que llega, incluso, hasta poner en cuestión los principios mismos de la producción artística y hasta la elaboración de un programa de estudios de las necesidades estéticas fundamentales de la población. Esta última tendencia reviste, generalmente, formas “realistas” (realismo socialista, hiperrealismo, propaganda política, arte proletario).³⁷

Recapitulando ambas posturas: por un lado, teníamos las prácticas individuales que se configuraron a lo largo de la modernidad donde la salida, si bien podría ser un objeto material o puramente conceptual, en ambos casos, permeaba la idea de un proceso individual que pronto se enfrentaría con las prácticas específicas y los procesos de confrontación dentro de un esfera más amplia dentro de lo social, la capacidad entonces de los performance, los happenings y las intervenciones a los espacios públicos [fig.10] pasarían de la esfera de lo privado a lo público. Ahora la pregunta es: qué tanto se evidenciaba el proceso-generator y la práctica-provocativa en el resultado de dichos quehaceres artísticos.

Al requerir la participación del público, la obra pretendía desafiar la percepción meramente contemplativa del arte relacionada con el esteticismo moderno como la presunción de las instituciones artísticas de que toda obra debe enmarcarse en una de las categorías reconocibles de objetos materiales ajenas a las relaciones de la propiedad privada. Esto suscitó un enorme interés por las formas alternativas de distribución y dio lugar a una serie de nuevos géneros “comunicativos”, como el arte correo o *mail art*.³⁸

37. Osborne, P. (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos. pp 164.

38. Osborne, P (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos. pp 164.

Lo anterior da muestra de uno de los aspectos que teóricos como Berman refieren sobre la vorágine de la modernidad y cómo es que lo vemos en nuestras vidas, parece ser una forma fragmentada, junto con la posibilidad de que ahora se tengan nuevos “géneros comunicativos” que junto con nuevos “medias” (como Facebook, Instagram, Snapchat, etc.) abren la manera de pensar a las prácticas y los procesos en los términos que he planteado y no sólo eso, sino de lo que éstas se nutren; del espacio que habitamos, pues esto habla de nosotros y de nuestras experiencias; *la imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tiene lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida. Sólo más adelante se desarrollan las imágenes visuales cuyo significado depende de las primeras experiencias que adquirimos hápticamente.*³⁹

El nuevo diálogo se generaría entre la ejecución de las prácticas y procesos artísticos que cuestionarían la realidad, la relación con ella y la ubicación del creador como agente transformador de un espacio que no es estático, que es cambiante y tiene una lógica de movimiento tanto, como en el arte, *en las ciudades, los museos dejan de ser contenedores para convertirse en otra cosa puesto que el propio arte se convierte en un museo, o mejor, en un espacio de emociones y de sensaciones corporales.*⁴⁰

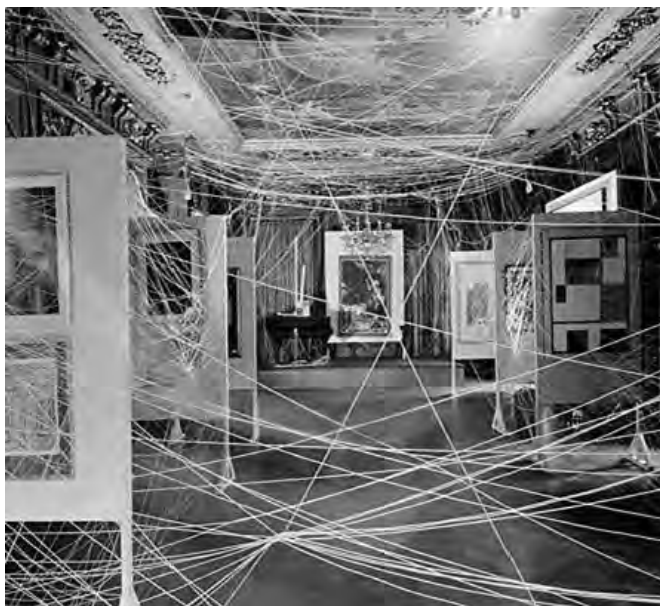


Figura 10. Marcel Duchamp, Sixteen Miles of String (above) was conceived for the influential First Papers of Surrealism exhibition held in New York in 1942.

39 Martínez, P. (2015) *Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano: matadero Madrid, escenario teatral de la cultura*. Universidad Complutense. Madrid. pp 281. (en línea) Disponible en: <http://eprints.ucm.es/32968/1/T36326.pdf>. Accesado el 17 de febrero de 2016.

40 Osborne, P. (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos. pp 164.

2.2 Procesos artísticos desde los creadores

Lo que decía Liam Gillick sobre la manera de generar las formas que nos rodean en la materialización de nuestros relatos, colocando sobre la mesa la idea de que *los artistas de la posproducción utilizan esas formas y las descifran a los fines de producir líneas narrativas divergentes, relatos alternativos [...] el arte hace conscientes los escenarios colectivos y nos propone otros recorridos por la realidad, gracias a las mismas formas que materializan los relatos impuestos.*⁴²

Ahora bien el proceso es el resultado de las muchas posibilidades para conocer la naturaleza de ir y venir en relación con mi propio pensamiento, pues no es estático, me he dado cuenta que mantiene una relación con la estructura, pero el poseerla no marca un principio y un fin, lo importante, resalto, es el proceso, ya que es generador. Peter Osborne lo deja claro cuando explica que las prácticas artísticas que llevaban a cabo algunos minimalistas establecieron en sus ideas el concepto de proceso, según Robert Morris, *la nueva obra no solo despojaba al objeto de relaciones, sino que su tridimensionalidad inscribía dichas relaciones en el espacio real (literal) habitado por el objeto. Como resultado, el objeto constituía "solo uno" de los términos de una nueva estética relacional (los otros dos eran su ubicación, que en aquel momento se limitaba casi en exclusiva a galerías y museos, y el espectador personificado) [...] el minimalismo elevaba los objetos a arte a través de las ideas artísticas.*⁴²

Liam Gillick por su parte afirma que no se encuentran separada la creación de formas de la historia de vida⁴³, es decir los artistas no hacen dife-

41. Borriaud, N. (2009). Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editora. 2009, pp. 123.

42. Anna Maria Guasch rescata en su texto el Arte Contemporáneo el siguiente escrito de Robert Morris. "Lo que importaba en los sesenta, era restituir al objeto su cualidad artística. Los objetos (minimalistas) habían constituido un primer paso lógico para ahuyentar el ilusionismo, la alusión y la metáfora (...) De todos los objetos perceptibles y concebibles, las formas geométricas y simétricas son las que el espíritu retiene más fácilmente. La construcción de un objeto exige también que la imagen en su totalidad sea concebida a priori (...) la noción de que el trabajo del artista es un proceso irreversible, cuyo resultado es un objeto-ícono estático, ya no tiene sentido. En estos momentos, el acto artístico tiene como función desorientar y descubrir nuevos modos de percepción (Guasch, 2000).

43. Borriaud, N. (2009) Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editora, pp.123.

rencia de naturaleza entre su trabajo y el de los demás, ni entre sus propios gestos y el de los observadores.

De modo que las posibilidades del registro que hasta el momento he experimentado con el material mismo al momento de practicar mis procesos artísticos me ha dejado ver la manera de apropiarme de las formas geométricas, simbolismos, abstracciones, etc. y cada una de ellas marca muchos espacios de la vida tanto social como simbólica, ya que como lo reflexiona el trabajo de Rirkrit Tiravanija *la obra proporciona una trama narrativa, una estructura a partir de la cual se forma una realidad plástica: espacios determinados a la realización de funciones cotidianas*.⁴⁴

Cuando se desarrolla ésta práctica del proceso no vemos inmersos, en palabras de Brea, con el medio, *el cuerpo es una entidad cognitiva*⁴⁵. *El conocimiento esencial existencialmente no es un conocimiento moldeado básicamente en palabras, conceptos y teorías. En la interacción humana se estima que el 80% de la comunicación tiene lugar fuera del canal verbal y conceptual*⁴⁶. Trabajos como los de Richard Serra, Barry Le Va, Keith Sonnier, Lynda Benglis [fig.11] y Bruce Nauman se pueden ubicar dentro de los componentes claramente



Figura 11. Lynda Benglis, Totem (1971).

44. Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires, pp.209

45. Osborne, P. (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos, pp 164.

46. Pallasmaa, J. (2012) *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*.

España: Gustavo Gili. Barcelona, pp. 56

procesuales, haciendo referencia a ellos a partir de este momento los artistas estarían tomando los materiales como referencia para abrir una línea, donde el sentido de las obras, de arte se viera como un texto, el lenguaje dialogaría de manera literal con el arte, de manera análoga con los fragmentos de un cuerpo humano dentro de un espacio.

Así, pienso por ejemplo en Dominique Gonzalez-Foerster al momento de afirmar que *el espacio doméstico no representa para ella el símbolo de un replique en uno mismo, sino el punto cardinal de una confrontación entre los escenarios sociales y los deseos íntimos, entre las imágenes recibidas y las imágenes proyectadas. Un espacio de proyección. Todo interior doméstico funciona a la manera del relato sobre uno mismo, construye una escenificación de la vida cotidiana, pero también de un psique* [fig.12].⁴⁷

Al permitirme habitar de manera fragmentaria en un espacio me doy cuenta que mi actividad es un constante cortar y pegar en todas las historias de mi vida, como en el trabajo de Joseph Grigely donde él recita “*reorganiza las palabras humanas, los fragmentos de discurso, las huellas escritas de conversaciones, en una especie de sampling⁴⁸ de proximidad de ecología doméstica*”.⁴⁹

Así, la manera de pensar cada una de las diversas prácticas y procesos artísticos me hacen pensar en la reflexión que presenta Luis Camnitzer cuando afirma que *al deshacerse de las jerarquías y al perseguir la búsqueda, la creación y el desafío de las órdenes dentro de las cuales las necesidades pueden*



Figura 12. Dominique González-Foerster “Euqinimod & costumes” (2014, instalación).

47. Borriaud, N. (2009) Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editor, pp.123.

48. Sampling hace referencia en su traducción significa muestreo. En el caso de esta idea la reto como una serie de fragmentos que en el lenguaje visual forman un abecedario personal que expresa la percepción de la realidad, en mi caso sería la percepción del espacio mediante los patrones que construyo en mis mandalas.

49. Borriaud, N. (2009) Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte repro-

Capítulo 2

grama el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editora. pp.123.

España: Gustavo Gili. Barcelona, pp. 56

*identificarse y decidirse, los incentivos para la comunicación se convierten en la base para un constante aprendizaje y articulación.*⁵⁰

Como lo señala Ana Maria Guasch el carácter de lo procesual nace del diálogo íntimo y natural que se despierta después de la década de los 60s con las obras minimalistas⁵¹, en este sentido, el carácter procesual y temporal se fue apoderando de la práctica minimalista que no sólo afectó a la relación entre el creador y la obra, sino a la relación obra/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderlo como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador⁵², por tanto el carácter íntimo y subjetivo que se desprende de este fenómeno de lo procesual se hace más vivido en las prácticas.

Entonces, si entendemos dicho proceso como esa actividad que se ejecuta constante y conscientemente con el pretexto de comprender más un proceso creativo, la estamos dotando de un tiempo, espacio y características únicas. En dicho sentido, la práctica también será provocadora. Este proceso lo entiendo bajo la lógica de esa acción inicial que es motivada por un interés en particular, una preocupación que me invita a ocupar y a generar más preguntas y una conciencia sobre un movimiento bajo el cual nada es permanente y verdadero, sino generador.

Este diálogo entre la práctica de este proceso-generador, lo hago de manera ecléctica dentro de mi producción artística, Guasch lo ejemplifica en el trabajo de Louise Bourgeois⁵³ [fig. 13]; con la cual siento mucha afinidad por las reflexiones en torno a su proceso por el material e historia de vida;

“...en los años cincuenta, en los que sus exposiciones fueron relativamente escasas, en sus obras se va adivinando un progresivo deseo de, sin abandonar lo geométrico, ahondar en el estudio expresivo y en la versatilidad de los materiales (madera, plástico, yeso) y de buscar en sus formas lo recón-

50. Guasch, A. (2003) *Un estado de la cuestión*. Revista Estudios Visuales no. 1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>. Accesado el 08 de abril de 2017.

51. Guasch, A. (2003) *Un estado de la cuestión*. Revista Estudios Visuales no. 1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>. Accesado el 08 de abril de 2017

52. Guasch, A. (2003) *Un estado de la cuestión*. Revista Estudios Visuales, no. 1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>. (Accesado 07 de Abril de 2017)

53. Muchos artistas a mediados de la década de los sesenta fueron más allá de la ortodoxia del arte minimal, manifestaron una sensibilidad, mezcla de exotismo y surrealidad, se destaca a dos de origen europeo de generaciones distintas que emigraron a Estados Unidos a finales de los años treinta: Louise Borgeois y Eva Hesse (Guasch, 2000), pp. 45.

dito y lo interior más que lo aparente...obras de pequeño formato realizadas en látex, de aspecto y color ingratos, rugosas, volcánicas, irregulares con cavidades bucales, oculares y vaginas, penes en erección, etc. (...) obligaban al espectador a entablar con ellas una cierta relación de intimidad espacial y sensitiva (...) Bourgeois insistió en este tipo de piezas en la que partiendo de materiales líquidos, como látex y el yeso, los dejaba solidificar consiguiendo una inquietante y sugerente mezcla de flexibilidad y rigidez, de blandura y dureza, de flacidez y tumefacción. En sus trabajos posteriores, Bourgeois [fig. 14] continuó insistiendo en ese volcar en la materia la psique del artista. Incluso cuando trabaja con materiales duros, como el mármol y el bronce, la artista logra captar la tensión que desarrolla el cuerpo humano y las formas que se pueden asociar a él.

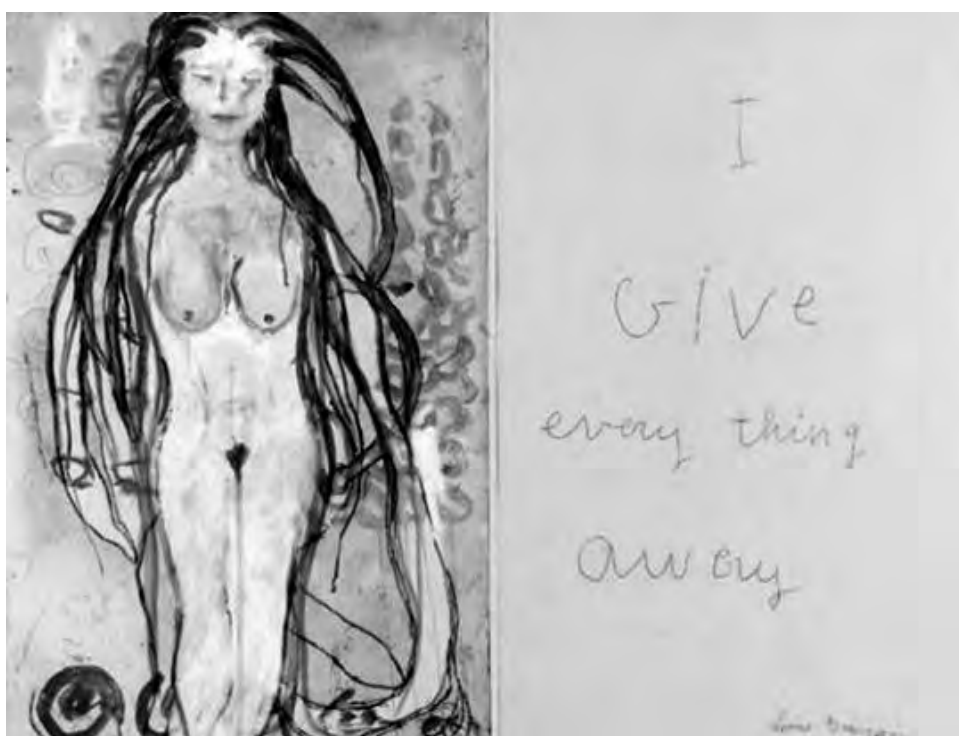


Figura 13. Louise Bourgeois. Give Everything Away.

El caso de Bourgeois que cité anteriormente, es un caso que ejemplifica la importancia de reflexionar sobre la práctica en lo que llamo proceso-generador-provocativo dentro de las artes visuales, pero no sólo para la producción, aquí es necesario agregar también la investigación. Parte esencial y no separada de la producción, es la investigación (sobre este aspecto es necesario resaltar la cualidad que posee el arte ante la configuración de la percepción de la realidad). Lo que es importante resaltar de esta triada es justo su cualidad de moverse entre la producción e investigación, pero no sólo en objetos

artísticos, sino en ideologías, contextos, historias, paradigmas y estructuras sociales, políticas y económicas. Esta cualidad a nivel macro que posee el arte de ser provocador y generar-se; está configurando desde lo micro, que no es menos importante y mucho menos de poca relevancia, es decir; cuando nos involucramos en ambos procesos micro y macro, y planteamos la percepción como una amplia gama de posibilidades vemos que esta puede ir más allá de un simple juego de dicotomías.

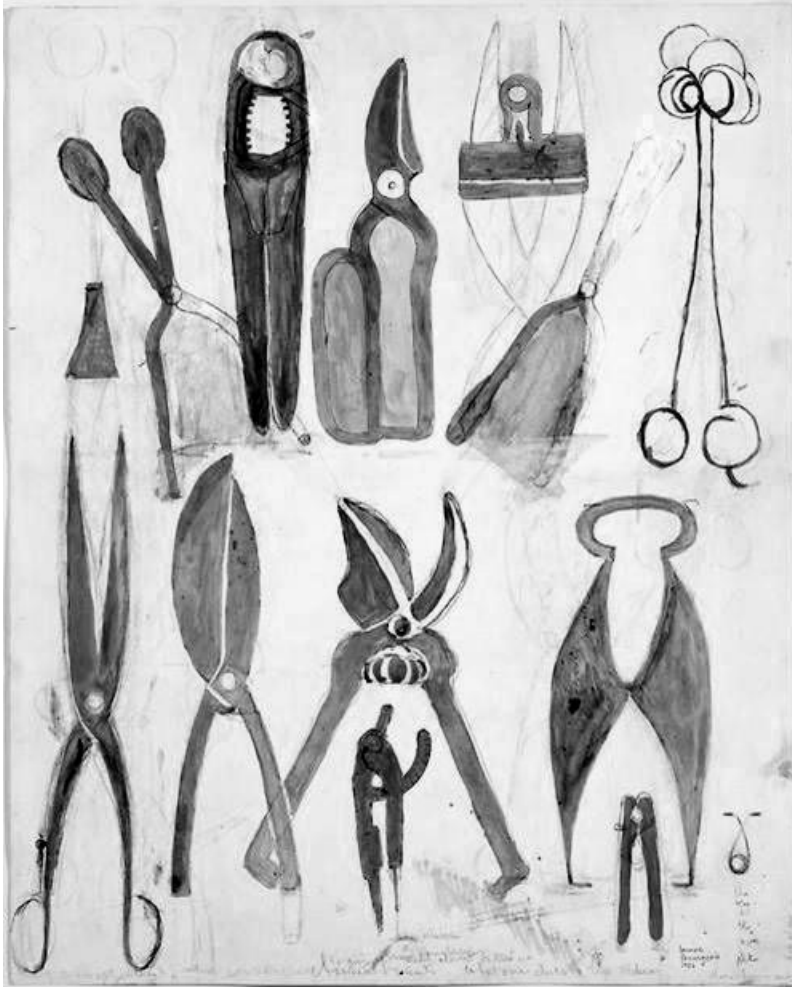


Figura 14. Louise Bourgeois, Untitled (1986).

Obras como las de James Turrell, Rondon Craterm y Gordon Matta Clak manifiestan la relación de las piezas con el todo en un espacio y tiempo, como diría Turrell⁵⁴ [fig.15] nuestro interior se encuentra también en el exterior.

54. Episode #179: Filmed in early 2013, this “Exclusive” shows James Turrell revisiting his installation “ Second Meeting” (1989) YOUTUBE Art21. (Recuperado). Accedido el 18 de Noviembre de 2017.

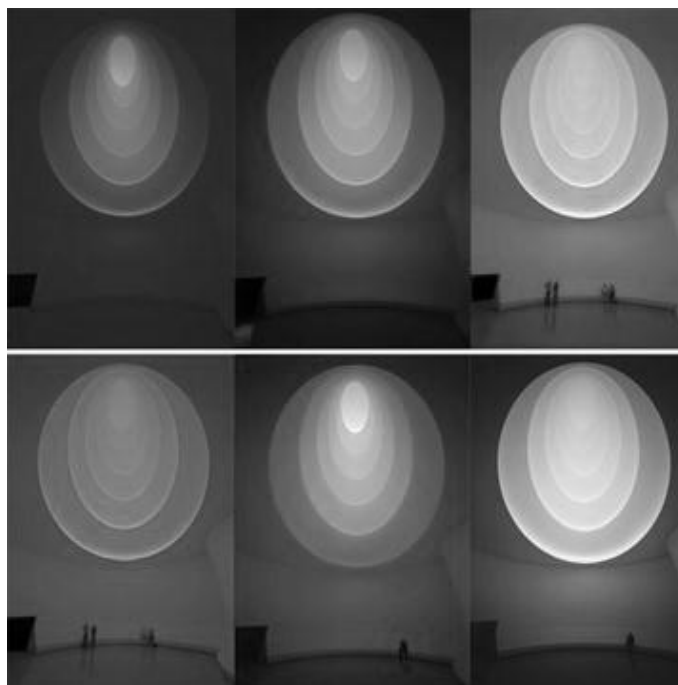


Figura 15. James Turrell, Aten Reign, 2013. Daylight and LED light. Temporary site-specific installation, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

2.3 Lenguaje en el proceso artístico

Durante esta investigación y producción me vi obligada a preguntarme ¿qué es “ser artista” cómo se llega a esta categoría; de qué hablamos cuando hacemos arte; la finalidad es llegar al objeto de arte o es requerido convencionalmente para validarlo; cómo podemos investigar desde el arte y; de qué se habla cuando se investiga desde el arte? Indagando en esta problemática, estos planteamientos no son nuevos y desde la aparición del arte procesual, los redymades, la performance y demás prácticas de los procesos que se generaron después de Duchamp,⁵⁵ han cuestionado muchas categorías dentro del arte

55. Duchamp opinaba que el lenguaje añadía “color” a los objetos: complicaba su experiencia óptica con formas no pictóricas y operaba en ellos, a través de su contenido semántico, gracias al cual mutaba de forma compleja nuestras relaciones cognitivas con respecto a su forma visual, para que esto funcionara (para que los elementos visuales pareciesen términos de una operación lingüística) fue necesario neutralizar el efecto estético del objeto. De ahí la importancia del ready-made como medio para generar una “indiferencia visual” hacia el objeto: la ausencia total de buen o mal gusto...en suma, una anestesia total. Y no olvidemos que para Duchamp, al menos al principio, el ready-made no era una “obra de arte”. Los primeros ready-mades de 1914 (antes de que se les diera ese término, ya que se acuñó cuando Duchamp

que parecerían ser inamovibles. Muchas de estas interrogantes se habían convertido en juicios que había adquirido sin ser propios y sin cuestionarlos, el momento de cuestionarlos se daba durante mis procesos, en mi quehacer creativo ya que es justo ahí donde se han desnudado y han quedado frágiles muchas estructuras y en algunos casos han resultado obsoletas.

Así, durante la experimentación con materiales he tendido a definir lo que considero un proceso artístico y la importancia de éste para el encuentro de un lenguaje propio y para ello es necesario partir de un acercamiento real dentro de mi proceso.

Dar por sentado que la repetición de diversas actividades de manera mecánica sin entender sus propios planteamientos y buscando encontrar respuestas desde afuera, tenía que cuestionar todas mis categorías, Nicolas Bourriaud escribe en su libro *Radicante*:

“Los artistas, bajo cualquier latitud, tiene hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial. Pero una paradoja viene ligada a esta misión histórica, que tendrá que efectuarse contra esta uniformización política llamada “globalización”, y no sobre sus huellas... Para que tal cultura emergente pueda nacer de las diferencias y singularidades, en lugar de alienarse en la estandarización vigente, tendrá que desarrollar un imaginario específico y recurrir a una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista”.⁵⁶

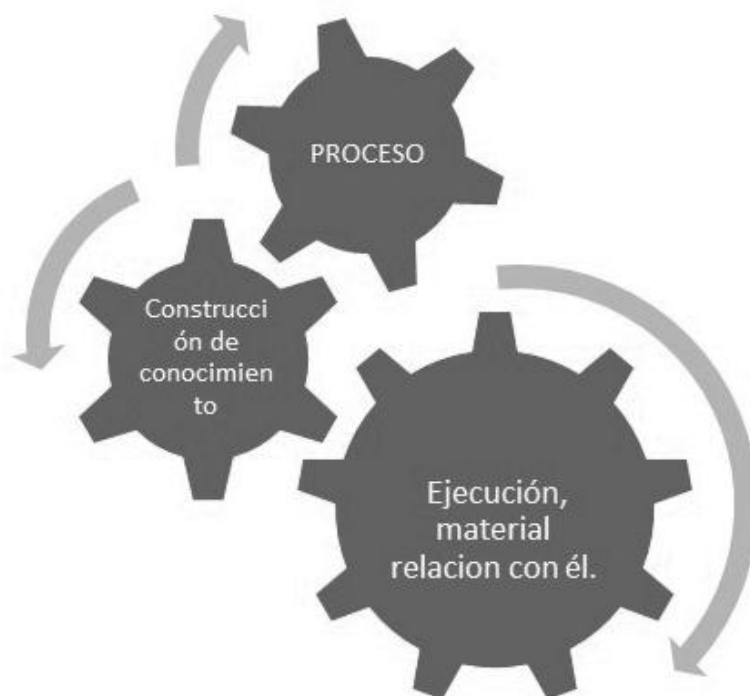
Con esto declaro que dentro de mi profesionalización en las artes visuales, tengo que confiar en una libertad creadora y confianza en la misma, sin que esto implique un mero ejercicio de ocurrencia o de caer en un peligroso juego de rigidez al construir algo parecido a un método, disciplina y creación misma, entiendo que las prácticas de los procesos implican cuestionar de manera seria y consiente el hacer y pensar sin separar. Como lo aporta Michells en su debate sobre los estudios de la cultura visual, *mostrar la mirada es que la visualidad, entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social, constituye un problema que se ha-*

llegó a EE UU años después) eran una mera distracción, algo parecido a los experimentos... un rechazo de la estética y un intento de “rehuir el gusto” y de establecer un juego semiótico en la relación entre la objetualidad, el lenguaje y la visión mediante las inscripciones que Duchamp hizo en ellos. Osborne, P. *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos, 2006, pp 164.

56 Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires. pp.14

lla próximo por las disciplinas tradicionales de la estética y la historia del arte (...) quiero decir que los estudios visuales no son meramente un indisciplina o un suplente peligroso para las disciplinas que abordan el asunto de la visión desde un óptica tradicional, sino que, más bien, exigen ser contempladas como un interdisciplinar que se vale de sus fuentes y de otras disciplinas (...) despertando la capacidad de sorprenderse, de suerte que muchas de las cosas que se dan por sentadas acerca de las artes visuales y los media sean puestas en cuestión.⁵⁷

A partir de entender que la práctica de los procesos artísticos son una herramienta de trabajo fundamental y primaria, debo aclarar cómo entiendo el concepto; como lo he venido exponiendo, el proceso es la ejecución constante y consiente de toda la serie de prácticas creativas que se ejecutan por medio de una voluntad creadora, que puede partir del material, mi relación con él, las reflexiones en el hacer o mediante la profundización con el tiempo y espacio bajo el cual me relaciono con el otro, que me permite percatarme de los múltiples encuentros y posibilidades que la van nutriendo o acotando más, haciendo un diálogo abierto, es en éste proceso donde construyo y reconstruyo mi propio conocimiento, adquiere la cualidad de ser generador. El proceso es la consideración del panorama completo de las prácticas desde esa acción inicial que es motivada por un interés en particular, pasando por la ocupación, donde genero más preguntas, y concluyendo en una conciencia de movimiento bajo la cual nada es permanente y verdadero.



57. Michell, W. (2003) *Mostrar el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista Estudios Visuales no.

1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>. Accesado el 13 de Junio de 2017

2.4 Espacio en el proceso artístico

Hasta aquí he planteado lo que entiendo por proceso, su desarrollo en la historia del arte y su relación con el trabajo de algunos artistas, anteriormente he rescatado algunos argumentos que nos dan cuenta de cómo la producción se ve relacionada con el espacio y tiempo específicos, dentro de estos procesos obtenemos datos de lo que somos y posiblemente de aquello que hemos sido y compartido como humanidad mediante el lenguaje, Kiki Smith explica esta relación en sus procesos y prácticas artísticas en la espacialidad:

“ El arte es algo que sale desde el interior de uno hacia el plano físico. Y al mismo tiempo es solo una representación de tu interior, en una forma diferente. Por eso para mí el arte es solo una manera de pensar. Solo hay que dejarse llevar por el viento, para la dirección que él quiera, y las cosas cobran sentido después...Mi padre nos enseñó a confiar en nuestra intuición. Mi madre nos decía que teníamos que creer en nuestra intuición, porque al no prestarle atención, uno se mete en problemas. Y no creo que haga eso en otros aspectos de mi vida, como el personal o cotidiano, pero sí lo hago siempre con mi obra. Y a veces no me convence el lado para el que va la obra, o algo así, y me cuestiono si realmente tengo que estar haciendo estas cosas (...)pero siempre confió en mi instinto.” ⁵⁸

Entonces a partir de un objeto, que mi práctica me permite cuestionar y donde la producción resulta ser una constante pregunta, trato de resolver en cada ejercicio que ejecuto si realmente el resultado es lo que buscaba y si ese era el modo de proceder, esto me permite estar en constante movimiento y en constante inmersión en el proceso mismo, es la manera de investigar y de habitar el mundo con un lenguaje propio en un espacio propio. De modo que hablar de la existencia, el marcar la existencia dentro de un espacio es algo a lo que la humanidad no se ha resistido, el lenguaje ha sido la herramienta para evidenciar en el espacio la presencia de un proceso creativo producto de preguntas y cuestionamientos con la percepción de la realidad, tal como la figura del errante que describe el Nicolas Bourriaud:

“Apostemos a que la modernidad de nuestro siglo se inventará, precisamente, oponiéndose a cualquier radicalismo, condenado por igual a la mala

58. Art21. Video. Episode #191: Filmed in 2002, Kiki Smith discusses the housewares and other everyday objects that she created for “Homework”, her solo exhibition at The Fabric Workshop and Museum in Philadelphia, Pennsylvania. Accesado el 24 de Septiembre 2017.

solución del re-arraigo identitario y la estandarización de los imaginarios decretada por la globalización económica. Porque los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte radicante-término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contexto y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, ¿y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su origen para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos? Tal proceso de obliteración pertenece a la condición del errante, figura central de nuestra creación contemporánea. A esta figura la acompaña un dominio de formas, el de la forma-trayecto, y un modo ético: la traducción, de la que este libro quisiera enumerar las modalidades y demostrar el papel fundamental que desempeña en la cultura contemporánea.”⁵⁹

Me gustaría retomar dos conceptos de Juhani Pallasmaa, el primero es espacio existencial, definido como un espacio creado a partir de esquemas mentales que el hombre se forma dando origen a una imagen estable del ambiente que le rodea, las acciones y el campo de visión cambian continuamente, pero somos capaces de encajarlos y situarlos en un esquema mental estable. El aprendizaje y formación de este esquema mental establece una de las principales tareas del proceso educativo infantil”; y el segundo es el de lenguaje como forma que prolonga la experiencia del tiempo y el espacio, y la escritura prolonga al lenguaje.⁶⁰

El desarrollo de los procesos artísticos me colocó en un terreno donde la necesidad de hacerme presente en lo que hago se hacía evidente, además de ejemplificar la manera de mostrar cómo voy encontrándome y cuestionándome, pero lo más importante en todo esto es qué observo de mí, ya no desde la pretensión y mucho menos desde el otro, sino desde lo natural que puedo llegar a estar en un espacio.

El estar rodeada de un paisaje diferente como es el de Taxco, que es totalmente diferente a estar en la ciudad me hizo pensar y darme cuenta de cómo solemos movernos en el espacio, así, yo identifiqué una estructura que me incitaba a preguntarme siempre en dónde estoy parada, así como para el errante la ubicación comenzó a ser muy importante para mí, desde el lugar

59. Bourriaud, N. (2009) Radicante. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires, pp.23

60. Pallasmaa, J. (2012) La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: GUSTAVO GILLI.2012, pp. 356.

que ocupada en mi familia, la edad que tenía, mi género, el lugar donde vivía, el movimiento con el que me mudaba y la manera cómo llevaba mis relaciones personales, todo ello formaba mi estructura que ahora en un nuevo espacio generaba un patrón como esa estructura.

La historia personal que me habita y donde veo todos los significados que me hace conectarme con los otros, eso es justo de lo que me interesa hablar al momento de ejecutar mis procesos, esta mirada parecería estar ensimismada pero ahora la pienso como necesaria para el encuentro, pues al entenderme yo, entiendo al otro. Tal como la metáfora de Humpty Dumpty.

Al pensar en los términos de conocimiento humano en diversas disciplinas, se habla de muchos procesos que se llevaron a cabo a lo largo del tiempo, y el arte no ha sido la excepción, tal como las historias personales que están contenidas en un espacio determinado, este espacio siempre representa la posibilidad de delimitar una determinada estructura de significados que al fundirse con otros espacios abiertos da una totalidad, así, una nueva manera de conocer el medio se genera junto con una interpretación, como lo decía “*Salman Rushdie al respecto la literalidad está construida en la frontera entre el yo y el mundo y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que éste fluya en el mundo*”⁶¹, lo que me interesa resaltar es justo estos procesos personales llenos de recuerdos en un espacio, ya que gracias a esto se ha desarrollado una nutrida representación, interpretación, percepción y conocimiento de ese sucesos artístico que aporta valores significativos de mi proceso.

A pesar de que gran parte de la revisión que he expuesto con los productores artísticos que han buscado desligar la proyección del ser en la creación artística, no podemos olvidar que aún el pensamiento de negación del ser en la producción es un afirmación de su voluntad en su proceso creativo, por tal motivo parto de la experiencia personal para problematizar esta toma de conciencia por parte del productor al comprender un espacio y tiempo específicos, así esta investigación se convierte en el documento donde el objetivo principal es indagar más sobre mis significados. La selección de estos artistas es por un interés y acercamiento genuino y circunstancial que fue moldeando mi formación, por lo cual son parte esencial de mi estructura de pensamiento y de producción.

Considero que al indagar sobre lo anterior me posiciono en una búsqueda natural del ser humano que ha permitido generar abstracciones de su rea-

61. Pallasmaa, J. (2012) *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*.

España: Gustavo Gili, pp. 342

lidad, traducido en lenguaje. ¿Cómo entender mi propio lenguaje si parto de otras voces? Me pasaría como a la definición estática que tenemos del arte, sería hablarme por otros y pensarme desde los otros, pero antes de que eso pase, quiero partir del encuentro de mi propia voz, y aunque la otredad es parte de mi identificación, considero que en primera instancia aquel productor o creador ejecuta en su práctica de interés un autoconocimiento y por tanto aporta conocimiento y consciencia de ser; citando a Luis Camnitzer⁶² diría *El uso de ortografía personal en el arte llevará al aprendiz primero a esbozar una idea de cualquier manera o forma idiosincrática personal, sin considerar cómo lo entenderían otras personas*⁶³.

De manera que mi lenguaje como el de otros productores es el proceso, que puede o no llegar a lo objetual; lo importante es el proceso-generator.



62. Luis Camnitzer es un pintor, artista, poeta visual, crítico, docente y teórico uruguayo.

Fragmento del texto en línea La alfabetización. En línea: <http://artecontempo.blogspot.mx/2011/06/luis-camnitzer.html>. Accesado el 12 de abril de 2016.

63. Luis Camnitzer La alfabetización. En línea: <http://artecontempo.blogspot.mx/2011/06/luis-camnitzer.html>. Accesado el 12 de abril de 2016.

Capítulo 3.

Mandala: patrones visuales en el tejido de mis recuerdos

“Sócrates decía que el lenguaje es un camino inseguro y engañoso para acceder al conocimiento de la realidad”⁶⁴

3.1 ¿Cómo entender el tejido de mis recuerdos?

Mi planteamiento del problema radica en saber cómo es que mi práctica de dicho proceso artístico se ve influenciado por mi historia personal, es decir por la acumulación de recuerdos que se tejen en cierto espacio, generando patrones visuales dentro de mi producción que se manifiestan de una manera analógica con el símbolo del mándala. Donde el diálogo que realizo entre los materiales y los conceptos es el reflejo de lo anterior que configura un lenguaje.

Este proyecto nace de las reflexiones constantes que he generado en el transcurso de mis últimos talleres de la licenciatura, y posteriormente en la producción fuera de dicho espacio, mostrándome mi trabajo con los materiales, conceptos o modos de hacer y pensar. Estos planteamientos me han llevado a comprender el proceso, como suceso fundamental para reflexionar y clarificar qué es lo que quiero hacer dentro de mi investigación.

64. Martínez, P. *Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano: matadero Madrid, escenario teatral de la cultura*. Universidad Complutense. Madrid. 2015, pp. 281. (en línea) disponible en: <http://eprints.ucm.es/32968/1/t36326.pdf>. Accesado el 17 de febrero de 2016.

Aclarando más, mi interés principal por entender mi relación con el macrocosmos, es decir entenderme en un espacio determinado. El proceso me permitió primero entender que buscaba mediante patrones geométricos la respuesta a esta relación, durante mi experimentación con las formas, los materiales y principalmente a través del concepto de estructuras geométricas, me di cuenta que en ninguna de esas soluciones veía algo que significara algo para mí, el interés principal se mostró enunciado en la necesidad de ver en los ejercicios algo que hablara de mí, de mis significados y lo más importante, la manera en cómo habito el espacio. Así recurrí al concepto de mandala, ojo de dios⁶⁵, lenguaje⁶⁶, etc. pero nada de esto llegaba a la idea que se mostraba claramente en mi mente, me di cuenta que las categorías que me atravesaban me marcaban pautas más complejas y no podían quedar enmarcadas en figuras geométricas planas o ya categorizadas [fig.16], estaba en la búsqueda de algo más, que no era lo que ya estaba dado bajo cierta categoría simbólica⁶⁷ o que ya poseyera un significado.

RECUERDO 1

Tejido reflejo de mi construcción personal

Este proceso y lo que encuentro de mí en cada ejercicio ha sido el conocer un orden que responde a mi manera de hacer las cosas, donde necesito destruir

65. Los Ojos de dios; tiene un profundo significado en la cultura de los wixárikas o huicholes, ellos lo conocen como El si'kuli está dedicado a Tate' Naaliwa'mi si'kuli, la Madre Agua del Este, que tiene especial preocupación por los niños. En su sentido ceremonial, el Ojo de Dios es una ofrenda que se hace a los dioses para pedir por el buen crecimiento de los niños. Un elemento que sintetiza la cosmovisión de su pueblo. La forma del si'kuli hace referencia a los cinco puntos cardinales, a los cinco rumbos del universo. (Norte, Sur, Este, Oeste y el centro, punto de partida del todo) Los colores que se usan en el rombo son básicamente el blanco, el azul en varios tonos, el amarillo, el rojo y el negro. Los colores se eligen y se ordenan de acuerdo con la petición específica que quiera hacerse. Tucci, G. Teoría y práctica del mandala. Buenos Aires. Editorial Dedalo. 1974, pp. 94 (En línea) Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46722318/Teoria-Y-Practica-Del-Mandala-Giuseppe-Tucci>. Accesado el 20 de Mayo de 2017

66. "El lenguaje prolonga la experiencia del tiempo y el espacio, y la escritura prolonga al lenguaje" Pallasmaa, J. (2012) *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. pp.9.

67. "El artista encuentra un camino detrás de las palabras, conceptos y explicaciones racionales en su búsqueda repetida de un reencuentro inocente con el mundo." Pallasmaa, J. (2012). *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, pp. 143.

categorías ya establecidas para poder conocer las posibilidades que se abren durante el proceso de hacer y de significación de mis conexiones personales

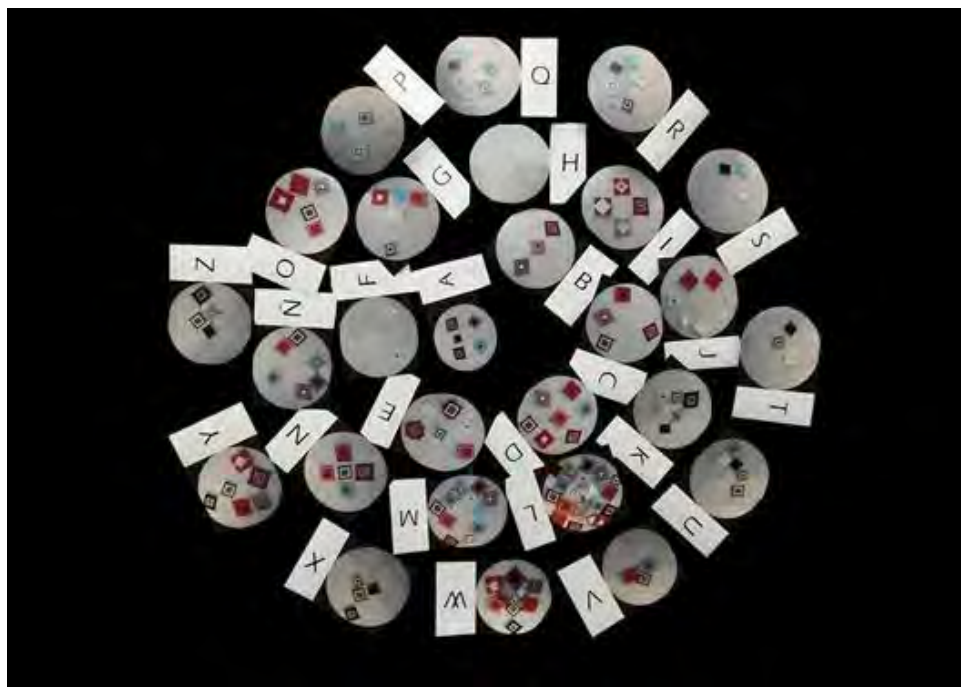


Figura 16. Ejercicio “Abecedario personal”, 2015, Fotografía de los diferentes ojos de dios, materiales estambre, madera. Autor: Yazmin Rosales.

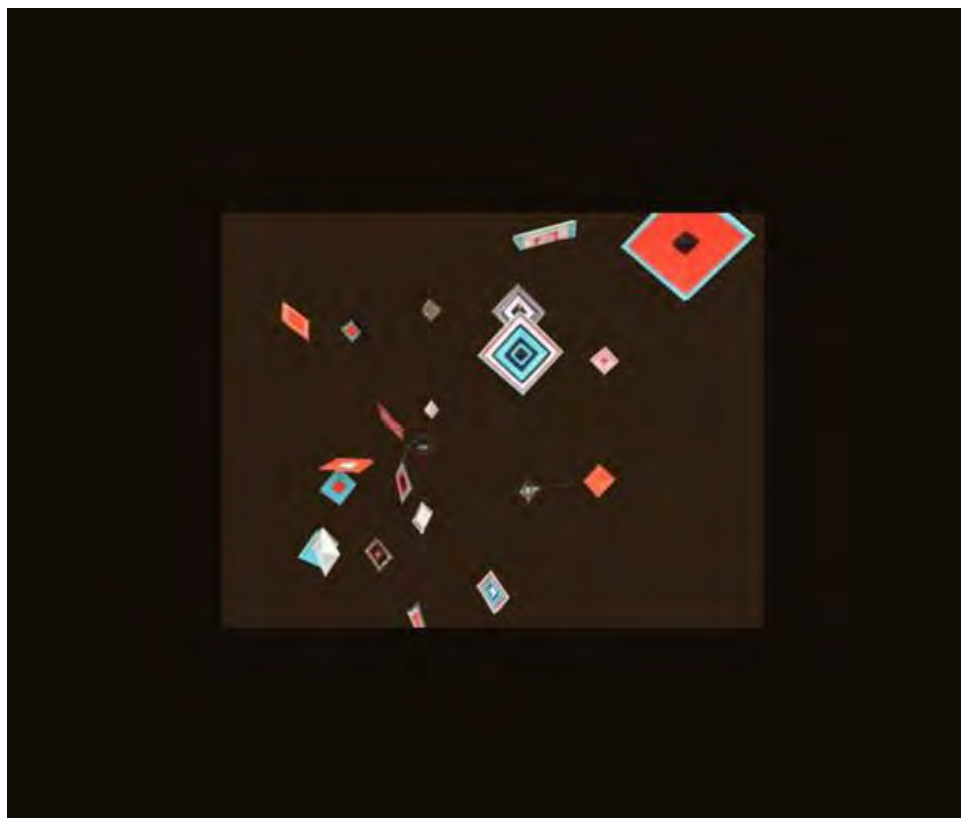


Figura 17. Instalación con fragmento del abecedario personal. (2016. 200 x 2.30 x 200 cm, Taxco de Alarcón, Guerrero, FAD.) Autor: Yazmin Rosales.

[fig. 17]. Entonces el tejido [fig.18] como figura retórica de mi subjetividad puede tener muchas formas y muchas referencias en diversos espacios y tiempos, pero contiene una unidad mínima que posee las características como movimiento, espacio y tiempo. El tejido además ofrece una posibilidad poética en mi vida para entender mi relación con la realidad, pues bien, por una parte, es necesario para dar fuerza a esas estructuras que parecen no tener fuerza por su simple naturaleza material y, por la otra, su sutileza es la evidencia de la no imposición de formas rígidas que impidan las múltiples posibilidades de hacer y deshacer en cada momento gracias al simple movimiento del ser. Las primeras conclusiones que encontraba en el proceso fueron:

- La contradicción es movimiento,
- La sutileza como fuerza,
- Lo inacabado es producción
- Destruir para construir
- La experiencia es tejer
- El espacio cambia

El proceso mismo de mi trabajo me ha llevado a colocarme en la reflexión de asumir el poder y enunciar dentro de un espacio, retomo una vez más una idea de Bourriaud,

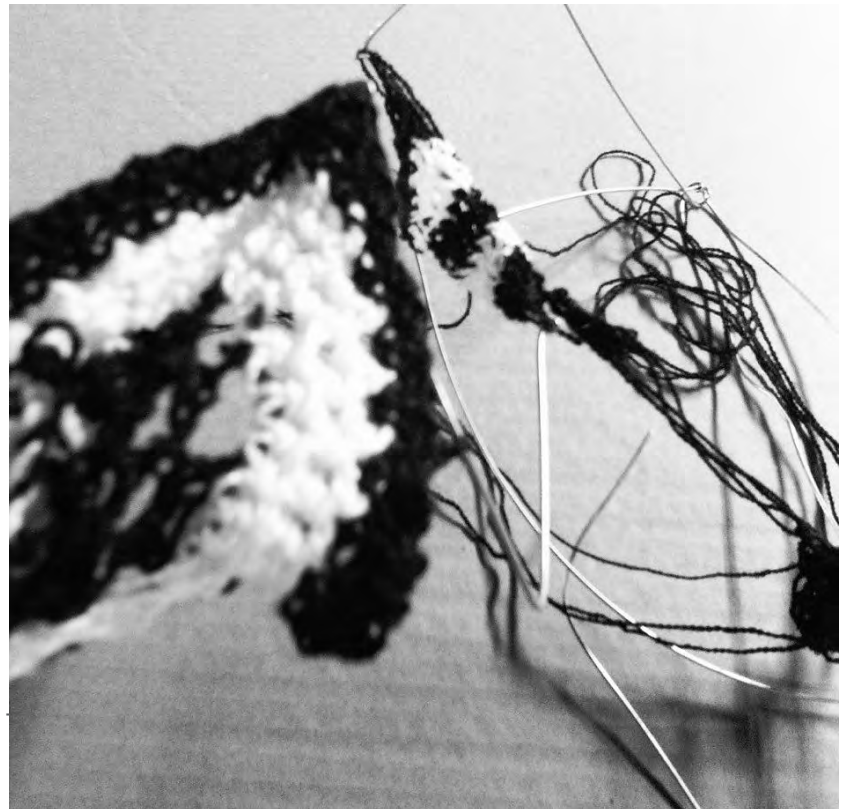


Figura 18. Tejido (2016, estambre y alambre)

Autor: Yazmin Rosales.

“ El gran cambio que marca este final de siglo es la posibilidad para cada artista del mundo entero, sea su inspiración religiosa, mágica o no, de hacerse conocer de acuerdo con sus códigos y las referencias de su propia cultura... pero lo esencial reside en la expresión que empleó Jean- Hubert Martin- “de acuerdo con” . Y no “ según sus códigos y referencias” , lo que indicaría una exclusividad, sino “acordado” los suyos con otros códigos, haciendo entrar su singularidad en resonancia con una historia y unas problemáticas nacidas de otras culturas. En una palabra, por un acto de traducción, que podría hoy representar ese “esfuerzo ético elemental” atribuido, sin razón, al reconocimiento del otro como tal: toda la traducción implica adaptar el sentido de una proposición, hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero también que ninguno de ellos resulte fácil. El gesto de traducción no impide para nada la crítica, e incluso la oposición: implica en todo caso una presentación. Traduciendo, uno no niega una eventual opacidad del sentido, ni lo indecible, ya que toda traducción, inevitablemente incompleta, deja atrás un resto irreductible.”⁶⁸

De modo que en mis anotaciones cotidianas de mi trabajo, encontraba una traducción de todo aquello que posiblemente se podría escapar posteriormente, al transcribir estas bitácoras de trabajo he podido rescatar o profundizar más en los elementos que brotan de mis procesos de manera desordenada, entendiéndolo que ésta también es otra lógica.

“Hoy trabajé con una nueva idea, hacer perforaciones en una bola de unicel puesto que me fastidia la cabeza de pensar en la construcción de la estructura, y la idea de sólo perforar la esfera me permitió ir sacando este sentimiento de poco control que tengo en mi vida en el presente, resulta que las perforaciones fueron una salida para ver por pequeño orificio como un ojo artificial, entonces pensé que funcionaban como un telescopio donde podía examinar partes de mí, como un juego de niños, imaginaba que por ese agujero podía ver cada una de las partículas de mí en la pantalla. Otra de las cosas que me di cuenta es que no puedo cambiar el material para soportar la estructura, el primer cubo quedó equilibrado porque usé cartón comprimido, pero el segundo se ladeó debido a la combinación de cartón comprimido con cartón ilustración, por lo cual creo que no puedo cambiar los moldes por material más endeble, la rigidez depende de lo que se va construyendo pero es importante el molde, por tal razón he decidido que otra parte fundamental son

68. Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires, pp. 31

las matemáticas y aunque no me gusten mucho o no me considere buena, el primer cubo quedó bien en términos estructurales y de equilibrio con el material, debido al control que existió del material y del cálculo, si construyera otro cubo sin cálculos sería construir en vano, sabiendo que esa no podría ser una estructura. Como la vida es en... este momento.”

Con las anotaciones de mi bitácora me di cuenta que el proceso mismo se nutría de ambos lenguajes el visual pero también el referente escrito. Entonces como pequeños escritos que nacían de mi contacto con el material, el espacio y tiempo, brotaban también como piezas que articulaban una estructura personal.

“Tengo un sentimiento de extrañeza, parece que el sentirme perdida y sin lugar ha llegado a mis piezas o bueno a los ejercicios que estoy ejecutando, ahora siento que estoy en un inicio y parece que nunca he conocido nada de lo que había estado haciendo, sentirse en ningún lugar... ayer hice un experimento, perforé con cierta saña una esfera de unicel y la vacié en yeso, esperando que éste registrara todo lo que interiormente generé con esa carga de perforaciones sin sentido que hice en la esfera, creo que es producto de una ansiedad que ahora me invade y me perfora, como si por todos esos huecos se escaparan partes de mí y no quiero perder el control, el problema es que no puedo parar de perforarme, es más creo que me gusta. Definitivamente me siento desorientada y es que siempre quise hablar de mi orientación, seguro porque siempre pierdo la brújula.”

Así, cada parte del proceso mismo arrojaba información, como la escultura de Matisse, cabeza de *Jannette* (1910-1913) donde la forma de cada una habla de un proceso de búsqueda y síntesis que le ocupaba en ese momento, estos textos iban moldeando mis procesos y viceversa.

Esa operación que transforma a cada artista, a cada autor, en un traductor de sí mismo, implica que se acepta que ninguna palabra lleve el sello universal, del *DUBBING*⁶⁹ generalizado. Una era que valora los vínculos que tejen los textos y las imágenes, los recorridos creados por los artistas en un paisaje multicultural, los pasajes que se establecen entre los formatos de expresión y de comunicación.⁷⁰

69. Dubbing, traducido se refiere a Doblaje o traducción.

70. Bourriaud, (2009) *N. Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires. 2009, pp. 31

RECUERDO 2

La contradicción es movimiento

Durante la elaboración de cada ejercicio me di cuenta que comenzaba con lo que conocía de manera inmediata: el material, lo primero era establecer materiales que conociera y que no desviarán la atención de lo que estaba tratando de desenredar, materiales que fueran coherentes con los significados que cada ejercicio pretendía develar. Al haber trabajado y experimentado en semestres anteriores escogí alambre, madera y estambre, e inicié una serie de ejercicios tridimensionales que abordan cada uno de los momentos en que son creados, los errores y pensamientos que suceden durante el proceso y que los hacen ser y existir en el espacio.

Krauss analiza que la producción de artistas como Gabo, Lissitzky y Moholy-Nagy consistía en dominar el material por medio de la llamada *aprehensión proyectiva* y conceptual de la forma.

Su estrategia apuntó siempre a la construcción del objeto a partir de lo que parece ser un núcleo generador. Su insistencia en la simetría, promovida por el uso de ese núcleo, da lugar a la sensación de que toda la obra es accesible al espectador inmóvil en una percepción única conceptual ampliada. Objeto analítico ella misma, la escultura se concibe como modeladora, por reflexión, de la inteligencia analítica tanto del espectador como del escultor, y la producción del modelo se concibe como el objetivo específico de la escultura.⁷¹

Este proceso de ir creando me llevó a realizar una serie de entramados que nacieron del movimiento que existe en las múltiples posibilidades que cada ejercicio ofrecía y que se iban estableciendo dentro de un espacio que yo determiné, además la naturaleza del material lo permitía, entonces el movimiento se convierte en la variante que hace evidente el paso del tiempo en cada ejercicio, con esto comprendía la construcción de un proceso. Cada ejercicio existe en determinada forma, gracias el movimiento que existió en ese espacio en ese momento. Aparecen tres características evidentes en cada uno de ellas: espacio, tiempo y movimiento.

En cada uno de estos ejercicios me daba cuenta que la contradicción es la conciencia que me hace mover, actuar y también se convierte en el motivo de la creación de los ejercicios, ya que la contradicción significa cambiar de espacio o de acción ante el patrón ya establecido, es decir, romper con un

71. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. Editorial Akal. México, pp. 79

movimiento que lleva una pauta lógica. Me quedaba claro que el cambiar de dirección no es negar dicha lógica, ni es llegar a ser ilógica, sólo creo otra posibilidad y así sucesivamente. Éste movimiento es la evidencia de la contradicción que simplemente sucede sin categorías, sólo es movimiento como descripción.

Además la contradicción es otra manera de cuestionar las respuestas, no responden preguntas sencillas, así es necesaria la búsqueda de mis patrones primarios, ya que estos se presentaban con más fuerza a medida que seguía el proceso de construcción, aparece entonces dentro del proceso la capacidad de aprender del error.

Continuando con el proceso identifiqué ciertas formas que se repiten en cada ejercicio gracias a su movimiento, así reconocí qué hablaba de una evidencia: el fluir dentro del momento. A pesar de que los ejercicios se muestran estáticos y dentro de espacios determinados por la forma; tienen varias lecturas según su relación con el espacio, este diálogo me deja conocer e identificar mis categorías y el registro de éstas queda en cada ejercicio y en el momento que fueron creados, tal como un recuerdo donde la mente generó un patrón, producto de una experiencia que futuramente se puede repetir o no, pero existió.

En su libro *Pasajes de la Escultura Moderna*, Rosalind Krauss ejemplifica cómo el proceso en la producción de Giacometti se nutre de la constante confrontación del artista con la producción y su obra.

Giacometti [fig. 19] hablaba de sus obras como proyecciones, que quería ver realizadas, en conexión con esto, la propia explicación del artista de la concepción y desarrollo de: *el palacio a las cuatro de la madrugada (1932-1933)* es de especial interés. Lo describe como una imagen que encapsulaba una particular relación que él había tenido el año anterior. Esta imagen surgió como en un sueño, es decir, se le reveló aparentemente sin quererlo conscientemente ni intervenir. Es su recuerdo, “este objeto cobró forma paulatinamente a finales del verano de 1932; se me reveló lentamente, con sus diversas partes adoptando su forma exacta y su posición precisa en el conjunto. Hacia el otoño había alcanzado tal grado de realidad que su ejecución efectiva en el espacio me llevó más de un día. Está sin duda relacionado con un periodo de mi vida que había llegado a su fin un año antes, cuando durante seis meses enteros pasé hora tras hora en compañía de una mujer que, concentrado en ella toda la vida, hizo para mí mágico cada momento. Por la noche construíamos un palacio fantástico —días y noches tenían el mismo color, como si todo ocurriera justo antes de amanecer; en todo ese tiempo no vi el sol-, un

palacio muy frágil, con cerillas...” en el resto del texto Giacometti prosigue su tentativa de análisis de los diversos contenidos del *Palacio*.⁷²

Hasta aquí el proceso en la creación de los ejercicios me había llevado a una primera observación, la cual fue entender que el error es aprender, no tiene categorías [fig.20] y es producto de la experiencia, pero además permite más movimiento y que la contradicción hace evidente el paso del tiempo [fig. 21], de modo que la estructura de mi relación con el entorno se veía destruida

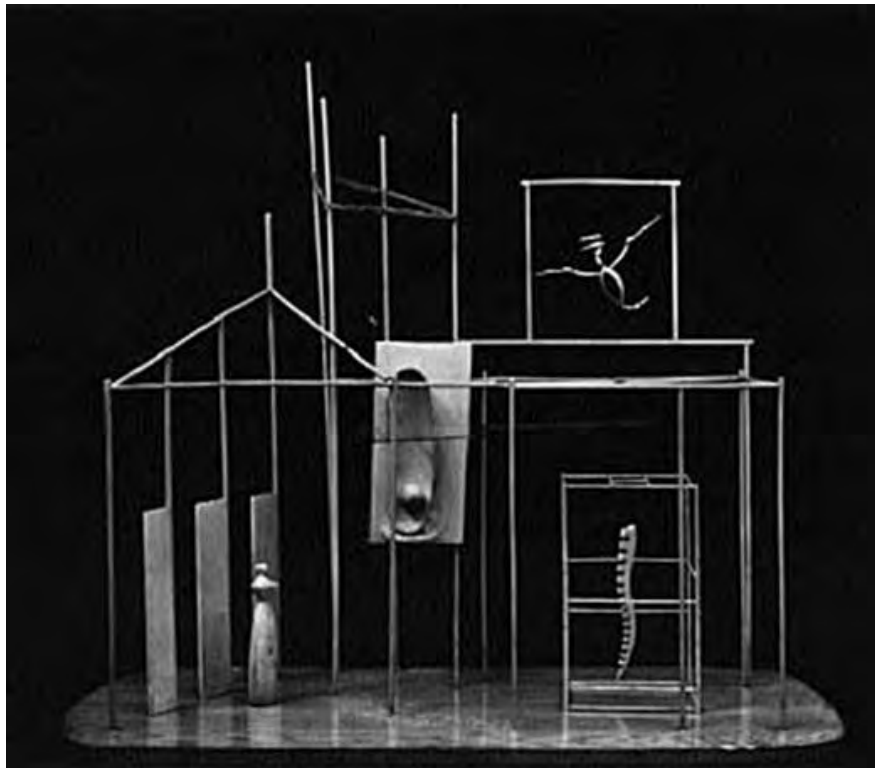


Figura 19. Giacometti, el palacio a las cuatro de la madrugada. 1932-1933. Madera, vidrio, alambre y cuerda, 63.5 x 72 x 40 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zurich (Foto: Museo de Arte Moderno, Nueva York).

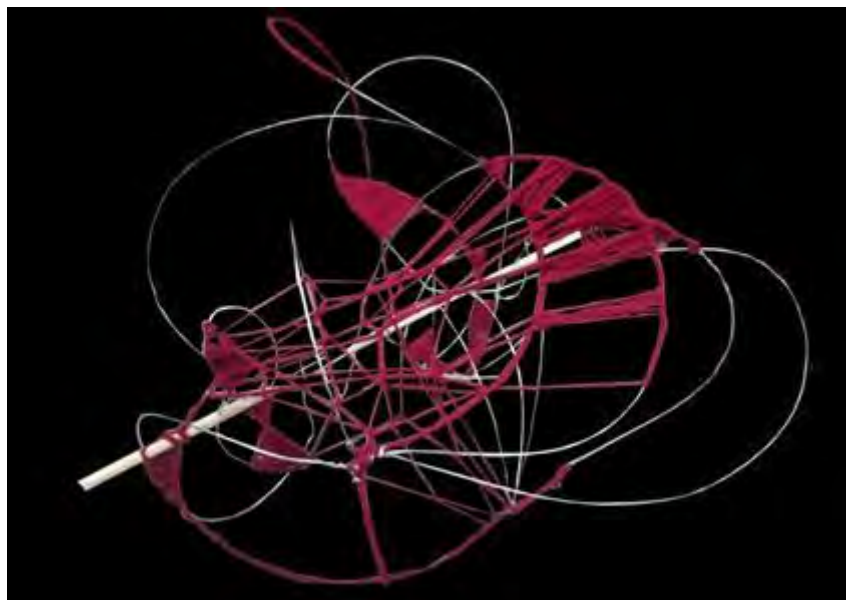
pero me abrió otras posibilidades para plantearme la construcción de una nueva, tal como las piezas.

RECUERDO 3

Unidad, principio básico de mi tejido subjetivo

Lo que busco es dejar clara la relación entre mi subjetividad, los procesos y las formas de los ejercicios. Es decir, la manera de hacer y pensar que en un ejercicio objetual estamos captando la relación que se establece entre sujeto y

**Figura 20. Sin nombre. (2016,
Estambre y madera. 70 x 50 x
30 cm)
Autor: Yazmin Rosales.**



**Figura 21. Cabeza II (2016,
estambre y madera. 30 x 40 x
50 cm)
Autor: Yazmin Rosales.**



realidad. No sé si la búsqueda afirme lo anterior o lo cuestione más, hasta el momento me ha dejado con más preguntas y las respuestas que he obtenido

72. Krauss, R. (2010) Pasajes de la escultura moderna. Editorial Akal. México. pp. 123.

apuntan únicamente a la generación de movimiento como canal para abrir y visualizar más posibilidades.

El formato documental posee la virtud inmediata de volver a conocer los signos con un referente real. En los videos de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Kutlug Ataman, Shirin Neshat, Francis Alÿs, Darren Almond o Anri Sala, el contexto “exótico” desempeña un papel nada despreciable, más allá de su argumento: buscamos allí, instintivamente, noticias del planeta, una información sobre Otra Parte, sobre el Otro. En ellos, no es la manera de representar el mundo la que es “otra” sino la realidad que los artistas encuadran con sus cámaras: el público del arte tiene hambre de informaciones. “De ahí vengo”, podría decir el artista; “pero les doy a ver imágenes de mi universo televisivo”. En su imponente instalación *kuba*, *Kutlug Ataman juega con esta familiaridad: en la oscuridad, cada uno de los múltiples televisores de orígenes que forman un rectángulo sobre mesas y pupitres precarios emite la imagen de un habitante distinto de aquella villa de miseria de Estambul, Küba, y nos hace escuchar su monólogo. Más que las composiciones caóticas de Nam June Paik a las que esta acumulación de televisores podría remitirnos, la obra de Ataman mezcla el modelo formal de un salón de venta de electrodomésticos con el del aula escolar. Al recoger las palabras de travestis o de refigurados, se sitúa en la línea de un Pasolini que filma en los suburbios de Roma un tercer mundo cercano...podría resultar demagógico, paternalista, simplista, como lo es la mayor parte de este tipo de producción: pero el marco televisivo que el artista impone a sus modelos, cuya palabra se pierde en una selva de imágenes y de sonidos que sale de un sinnúmero de monitores obsoletos, esboza una tragedia contemporánea más que una feria humanitaria. Es necesario acercarse para escuchar una voz, prestar atención como lo haría un visitante de paso.*⁷³

El formato que había estado enmarcando mi producción propiamente es un relato de la voz que voy generando en el proceso tal como lo describe Bourriaud, de modo que antes de pensar en la estructura fue necesario plantearme una serie de unidades que combinadas entre sí, hacen una serie de módulos, principio básico de la estructura. Estas combinaciones son la esencia de mis significados y dan cuenta de mi subjetividad. Busco entonces la evidencia de la estructura personal que genera el patrón como un patrón de conducta, esto me permite conocer y hacer más de mí en un espacio determinado e identificar la estructura. De modo que cada ejercicio funciona como un espejo donde me permito realizar la acción de mi ser, tal como esos pensamientos que suelen ser recurrentes y que entre ellos se enredan, se agrupan o simplemente son ajenos a los demás.

73. Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires, pp. 34

RECUERDO 4

Pensando la habitación: Mandala

Continué con la construcción de un cubo de palos de madera, donde sólo tendría un número específico de perforaciones y cada uno de los palo que forman el cubo tendría un determinado número de intersecciones del hilo, cuando iba a la mitad del entramado agregué una estructura de tejido que había elaborado en otro momento donde lo que hice fue pensar en que el tejido era esa parte de mí que se expandía en el cubo, pero que no tiene forma, no tiene origen pero si puede ser simplemente algo suspendido en el espacio en relación con muchos otros puntos de referencia.

Así comprendí que ésta pieza hablaba más de mí [fig. 22], existe algo en ella que me hace querer verla, entender que no es segura pero probablemente está contenida en un espacio donde se puede ver segura, tiene muchos puntos de referencia y fragmentos que pueden ser parte de ella o no, no se sabe con seguridad, la inseguridad como elemento base de la composición. Las nuevas



Figura 22. CUBO
(2016, vista aérea.
madera y estam-
bre. 90 x 90 x 90
cm)

Autor: Yazmin
Rosales.

preguntas ahora eran ¿necesito estar tan contenida en un espacio como ese? ¿Sólo bajo esa estructura puedo ser yo y sentir estabilidad?, al pensar que había encontrado una fórmula para representar esta variante, decidí continuar sin depender tanto de la estructura, así la unidad apareció simplemente como movimiento de hacer, es decir siempre aparece bajo esta forma de estructura, de modo que la forma del módulo estaba siendo moldeado por la estructura, pero ¿esa es la verdadera unidad?

En la obra *Bola suspendida* [fig. 23] de Giacometti, Krauss rescata la idea de que en esta escultura se habla del tiempo real de la experiencia, sin límites precisos y, por definición incompleto⁷⁴, los siguientes ejercicios buscaban usar lo menos posible la estructura rígida bajo la cual se marcaría otro tipo de experiencia, existió un segundo entramado pues seguía dependiendo del cubo como estructura que daba fuerza al tejido que nace al interior. Buscaba ahora que las piezas surgieran con la simple fuerza de los materiales, una fuerza que puede parecer sutil pero que bajo ciertas formas genera estabilidad y fuerza, evidenciaría la existencia de los patrones de aquello que puede ser el error, lo inacabado, lo débil y que por simple naturaleza de materialidad da cuenta de un orden diferente y de un concepto nuevo de estabilidad para mí. El tejido en estas últimas piezas se ha hecho más fuerte, es decir es parte fundamental de los ejercicios, y las posibilidades de la forma pueden ser muchas, pero la esencia de la fuerza de la estructura es el tejido, donde las conexiones que se generan de un punto a otro no son rígidas pues permiten hacer modificaciones a la misma forma o conexiones y siempre responde a otros patrones, que nacen del momento y el movimiento, así los ejercicios se mueve constantemente a medida que se teje o entrelaza. La estructura entonces deja de ser estática y se reconoce en movimiento, con diferentes espacios y tiempos, gracias a su relación con diversos puntos de origen.

3.2 Mandala el tejido del presente

A lo largo de este documento he mencionado varias veces mi historia personal y relación con el tejido y los materiales que en este proceso intervienen, ahora me gustaría puntualizar qué entiendo bajo el concepto de tejido.

Jung retoma un argumento sobre “tejer fantasías” (...) la imaginación es analogía con la fantasía y el “tejer” está implicado precisamente lo que se forja en el proceso de este método: trabajar, traumar, trenzar, entrecruzar

74. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. Editorial Akal. Mexico, pp. 123

los elementos que van apareciendo a la conciencia desde el inconsciente, las “ocurrencias”. Al respecto, Jung expresa que dicho término en alemán, *Einfälle*, significa literalmente “ caer dentro” y que todo el tiempo dependemos de las cosas que literalmente caen en nuestras conciencias (se nos ocurren)”⁷⁵

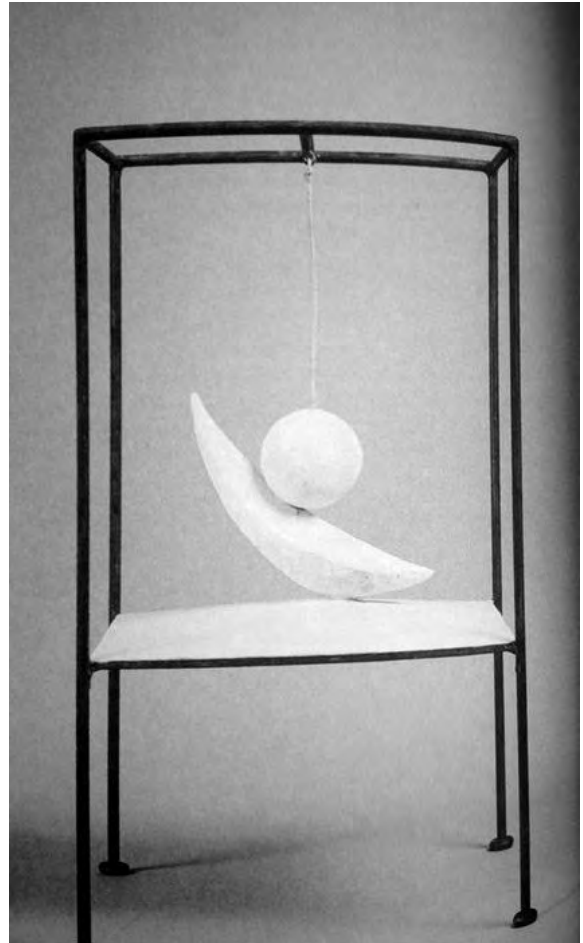


Figura 23. Giacometti, Bola suspendida, 1930-1931. Hierro y yeso, 61 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zúrich.

A lo largo del proceso de re-comprensión y escritura de este documento, he tenido que realizar una serie de recortes y agregados a los modos de hacer los ejercicios primarios y los que ahora son el objetivo principal de dicho texto, así es que concepto de “presente” se convierte en intento de enunciados que no llegaré a conocer del todo y que sólo se clarifica en las piezas que ahora realizo.

“En su ente se abren las compuertas de la memoria, irrumpe en él la marea de los sentimientos perdidos- amor, deseo, ternura, unidad—y se sumerge

en las profundidades del mundo de la infancia que toda su vida adulta lo ha obligado a olvidar. Como un hombre a punto de ahogarse que se deja llevar

74. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. Editorial Akal. Mexico, pp. 123

por la corriente, Fausto se ha abierto inadvertidamente a una dimensión perdida de su ser, poniéndose así en contacto con las fuentes de energía que pueden renovarlo. Mientras recuerda que en su infancia las campanas de Pascua lo hacían llorar de alegría y añoranza, se encuentra llorando de nuevo, por primera vez desde que se convirtió en adulto. Ahora el flujo se convierte en inundación, y Fausto puede emerger de la caverna de su estudio al sol de primavera, está preparado para comenzar una nueva vida en el mundo exterior.⁷⁶

A continuación presento un esquema simbólico por medio de ensayos sobre el proceso de construcción del mandala, donde describo la creación de la pieza y de lo que representa en mi vida.

a) RE-CORTE

Mi nombre es Yazmin, mi madre cuenta que mi padre fue el que escogió el nombre, la elección fue entre: Marisol, Natalia o Yazmin, y finalmente decidieron llamarme Yazmin puesto que le gustaba el aroma de esa flor. A mí me hubiera gustado llamarme, Natalia (como mi abuela materna), pero mi madre perdía toda autoridad personal frente a su primer esposo, mi padre.

Creo que a él le gustaban mucho las flores y sus aromas. Mi madre cuenta que todos los fines de semana él colocaba los discos de Juan Gabriel y arreglaba el jardín de la casa, mientras cantaba. Le creo, pues mi madre tiene muchas fotos que él le tomaba en dicho jardín, esas fotos son el recuerdo de los 10 años que mi madre paso junto a él, fotos en las cuales él nunca aparece, pero su mirada aparece a través de la lente. Son fotos hermosas, como sueños donde mi madre y las flores son las protagonistas, fotografías que son el registro de aquél que ve enamoradamente, ensoñaciones. Esas fotos se terminan con el segundo embarazo de mi madre, es decir, con el mío. Después vienen las fotos de familia, de cumpleaños y de la vida cotidiana, pero nunca esta él, para mí son recuerdos perdidos.

La última fotografía que tiene de la vida con él es la de mí bautizo, en esa foto aparece la hermana de mi madre que me sostiene en sus brazos, su esposo, mi hermana mayor, mi padre y mi madre. Mi padre esta recortado de modo que no sé quién es y no lo recuerdo. Es increíble cómo no recuerdo a

75. Berman, M. (1989) Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Buenos Aires. Editorial Siglo XXI. pp. 369

76. Berman, M. (1989) Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Argentina. Editorial Siglo XXI. Pp. 369

una persona que me dio nombre... pero también me dio la ausencia. En la foto esas cuatro personas unen sus manos en una vela encendida, sus miradas se ven perdidas, tristes y abandonadas. Mi tía en un extremo de la foto y mi madre en otro. Son las protagonistas de la foto y de mi vida. Mi hermana mayor aparece pequeña indefensa con una mirada inocente pero triste, muy cerca de la pierna del que dicen, es mi padre. ¡Qué curioso! mi hermana al lado de un cuerpo sin cabeza, mi hermana al lado de un desconocido, mi hermana al lado de un hueco, mi hermana al lado de un hombre que no tiene rostro, mi hermana sola al lado del recuerdo, mi hermana abajo del recorte.

Recuerdo la frase de la película de *Todo sobre mi madre* de Almodóvar, al inició Esteban el hijo que muere en esa película, lleva un diario y el día de su muerte escribe:

----- *"hoy mi madre me enseñó una foto de ella en la obra de teatro 'Un tranvía llamado deseo' que hacía con mi padre, en la foto aparece recortada la silueta de un hombre que seguro es mi padre, no le dije pero esa parte es la misma que me hace falta a mí"*⁷⁷

En mi caso no siento que me haga falta, pues sé perfectamente por qué mi padre se fue, dónde vive, sé de su nueva familia, sé de mis medios hermanos, es más, dicen que él me ha visto, pero esa frase habita en mi cabeza porque cada vez que veo esas fotos recortadas me hace sentir que nunca encontraré ese fragmento de foto, que mi vida siempre ha sido un recorte, la sensación del re-corte.

El re-cortar ha marcado mi vida y mis recuerdos, después de todo cuando uno decide mirar selecciona qué mirar, recortamos la realidad. Cuando tomamos una foto decidimos qué recordaremos y en lo re-cortado va todo aquel elemento que queremos omitir ya sea porque lo consideramos poco importante o demasiado. Cuando escribo también corto y re-corto palabras para ser más clara, para entenderme con el otro, el re-corte es una posibilidad de acercarme poco a poco al universo de mis significados.

Lo veo en este escrito: hago un re-corte de mi vida que nace de la sensación de las fotos recortadas que mi madre guarda de mi vida y que cuando las veo me doy cuenta que yo misma soy un recorte en la vida de alguien más. Este es el inicio de mis recortes, donde me doy cuenta que para contar mi historia tengo que re-cortar otras historias.

77. Almodovar, A. (productor) y Almodovar P. (Director). 1999. *Todo sobre mi madre* (cinta cinematográfica). España. Renn Productions.

Pero cuál es la diferencia entre cortar y re-cortar. Cortar también es soltar, cuando cortamos una relación suponemos que dejamos ir algo que nos une pueden ser sensaciones, personas, separamos inicio y final, como un trozo de hilo, de tela o de papel. Pero re-cortar es repensar algo que ya tenía un final, que ya tenía una forma, como las fotos de mi madre, esas imágenes tenían un principio y un fin por sí solas en la historia, la fotografía captaba ese tiempo juntos, ese espacio y aun habiendo cortado todo lazo con mi padre necesitaba repetirse ese corte en su vida y las re-cortó. Lo que mi madre no sabe es que no sólo sé su historia, sino que además me siento como ella, re-cortada de la vida de él.

Y he aprendido a re-cortar, pero no sé si he aprendido a cortar.

b) TRAZOS

Primero: AUSENCIA

Desperté por la mañana con la siguiente indicación: *Llego el lunes por la mañana con ella, por favor si estas en casa deja todo como si nada hubiera pasado. Tú carta está entre mis libros llévatela. Deja el menor rastro posible. Saludos.*

Me paralicé y mi estómago se contrajo con un fuerte calambre que inmovilizó mi cuerpo, después de un rato reaccioné y todo era claro, era la ausencia que me avisaba su llegada y no venía sola, venía con la rabia; me pedía dejar todo vacío, dejar todo como antes (...) antes de conocerla y apasionarme con ella.

¿Por qué me había gustado tanto? ¿Porque la amaba? Ya había pensado esto antes, pues la Ausencia en alguna ocasión me preguntó por qué la amaba, le escribí una carta donde le decía lo mucho que me seducía su naturaleza, dónde ella jamás me vio, pero yo a ella sí, la reconocí inmediatamente, pues era inmensa y habitaba en el todo y la nada.

Pero en los últimos días la Ausencia se había vuelto melancólica y gris, densa en palabras y pesada en recuerdos, algo nos pasaba y en un noche desnuda me preguntó:

—¿Por qué ya no te diviertes?— sólo puede decir

—Estamos llegando al final...

Ella sólo miro la luz tenue de color naranja que entraba de noche por la ventana y dijo

—¿Crees?

Esa sería nuestra despedida. Levante mis cosas, recogí cada uno de los cabellos que pudiera quedar en el piso, lavé cada objeto que tuviese mis huellas,

aromaticé la habitación de Ausencia, borré mi presencia en su espacio. Así entendí que al avisarme sobre su regreso con la rabia no podía seguir amándola, pues no conozco la rabia.

Yo sé que me borraré... lo que no sé es cómo la borraré, Ausencia siempre fue así... N A T U R A L, yo la reconocí porque en mi vida siempre he amado a la AUSENCIA, pero no tengo rabia.

¿Cómo puedo dejar de perseguir la Ausencia en mi vida?

Segundo: ABASIA CITADINA

Sólo quería escribirte porque últimamente siento y pienso constantemente que no le encuentro el sentido a nada, en mi mente no dejan de rodear ideas respecto a ¿Por qué vivir? ¿Para qué? Tengo un mal momento en mi vida que no se alcanza a describir en estas palabras, pero de alguna forma ayuda escribir, para ver un poco lo que no dejo de pensar, pienso mucho ¿hasta dónde hemos llegado por tratar de “vivir”?...Hoy me moje en la lluvia y no lo disfruté, el frío impregnaba mis huesos con una sensación de nostalgia profunda que se transformaba poco a poco en enojo, digo enojo porque me molestaba el roce del viento, detestaba los charcos de agua, quería desaparecer todo a mi paso, al mismo tiempo me sentí sumamente frágil, como de papel, ese papel que da igual para dónde se mueve, al final siempre terminará en la coladera o en el cesto de basura, papel al fin... sí, suena muy fatalista y probablemente sea la estación del año, o no lo sé. Me he dado cuenta que las personas se desplazan en una gran mancha gris, donde sus pies son pesados y les cuesta caminar, sus vidas viajan en mochilas cargadas de pendientes con la “esperanza” de que sean realizados, pero gracias a estos se aferran soportando encierros voluntarios, siendo trasladados como animales de carga en espacios reducidos, esperan que el marcado paso del tiempo en segundos, minutos, horas y días se haga más digerible y pase rápido, todo porque tiene bien amantado el deseo de comprar y comprar y seguir haciendo funcionar a este monstruo gris que les lava el cerebro.

Estoy muy molesta con la vida y no sé cómo canalizarlo, por qué tengo que consumir mi tiempo en obtener dinero, porque tengo que comer, vivir, calzar, vestir, traducido en gastar dinero, porque... porque... porque... sí lo sé TENGO QUÉ porque soy “adulto” ocupo un espacio y tengo necesidades, y repiten todo el tiempo que algo se hace con esto que llaman “MI VIDA” pero porqué me cuesta tanto... gasto 6 horas en llegar a un espacio donde puedo estar caliente, seca y alimentada, consumo 8 horas en trabajar, consumo ocho horas para dormir, de las cuales sólo me quedan 2 horas de un día, para hacer algo más que generalmente se reduce si tengo que dedicarlo a ayudar en labores

domésticas... soy un cajón de quejas y puede ser muy fácil decir si no te gusta cambia tú vida, pero me siento inmóvil, siento que por más que trato estoy subiendo una colina de arena movediza, nada cambia, veo a las personas contentas con estas dinámicas y me pregunto ¿Cómo lo hace? ¿Cómo soportan la vida? Dicen que es porque tienen una “razón de vivir”... la mía no se sujeta a nada, un día le dije a mi madre: ¡Hey, Yo no pedí nacer!... se molestó mucho, pero ahora que soy consciente de eso me pesa mucho. Me siento triste, sumamente triste... sin razón de nada y con la razón de todo.

Escuche una frase que no puedo sacar de mi cabeza: **La angustia es la reacción de lo humano frente a la nada, pero el tedio es la reacción de lo humano frente al todo.**

Mi madre se acerca y me besa el brazo... pero sigo furiosa y al mismo tiempo me siento culpable por lo que siento.

Tercero: Movimiento

Es increíble cómo esta ciudad puede consumirte en las luces de un semáforo las ganas de seguir soñando... parece que esos tres colores se vuelven ordenadores de mi vida, de las sensaciones y de todo aquello que me permita pensar.

El orden es aleado de las ciudades, consumir y devorar a cada uno de sus transeúntes es su misión. Hoy más que nunca entiendo el sentido del orden y vivo al día con él. A veces siento que es una batalla perdida la que libro con el orden, todo inicia y pienso en cada uno de los movimientos: “esta vez nada fallará”... “estoy concentrada”... pensamientos, operaciones y cálculos que hago son los correctos, y me siento segura, así avanza mi día una a una de las horas pienso que va bien, pues hago cada cosa que vaya según como debe ser, según un orden. Llega el final del día y algo falla, salta algún detalle, un error siempre se hace presente y entonces pienso: ¡mierda! ¿Dónde está el error?, ¿por qué lo hago una y otra vez y nunca sale como pensé?, es cansado buscar dónde sucedió el error, la memoria miente y resulta que no se puede confiar en ella, los hechos son tan duros y concretos, como los números y sus resultados. Aquí no existen las excepciones, todo es una fórmula que asfixia, porque es concreta, no existe margen para el error, uno más uno siempre es dos, aquí todo es frío y concreto, así es el orden.

Eso me asfixia, a veces pienso que analógicamente con la existencia, no tienes derecho al error, o al menos no serás funcional, es decir; o estás jugando un rol determinado, formas parte de algo, cumples una función en alguna estructura, o estás en un error o tienes algún error. De tener algún “error” tu existencia no está generando frutos, es un caos o simplemente no tiene algo

que la enriquezca. Supongo que eso hace que las personas toleren tanta frustración, pues el orden les deja ver que de alguna manera son parte de algo y vale la pena tener en la existencia pesadas cargas.

El otro día camino al trabajo vi un accidente alguien había matado a una chica, yo vi el cadáver tapado por una sábana blanca, y todo el mundo piensa: ¡qué tragedia!, y me decían “ten cuidado, pon atención, se cautelosa” pero eso lo dice el orden, y pienso: y si la chica se liberó y qué tal si los condenados somos todos los que seguimos un orden de mierda, con reglas estúpidas, espacios delimitados para garantizar una supuesta seguridad, que es más frágil que hoja al fuego. La seguridad, el orden y la ciudad tienen esta estrecha relación, para que apaguen el brillo de las almas que buscan soñar fuera de esos límites.

Eso me entristece mucho y por más que escriba no terminaré de entender cómo no logro comprender a los demás y sus estúpida alegría de vivir. Es como si hubiéramos creado nuevos círculos del Infierno de Dante.

c) COLOR AZUL

Azul. Sin zeta, sin diéresis, sin acento... ¡Azul! El color de la carne trémula. El color de la carne sin oxígeno. El color ficticio del cielo. El color artificial del agua. La pura apariencia de una parte del paraíso. Que definen la frontera de la imaginación. Entre el color de la tierra y el color del agua sólo los define una línea delgada que nadie sabe nombrar. Yo sólo defino esa ironía convencional. Con mi nombre. Sin mi nombre. El sólo pretexto de exponer la cuestión me hace pensar en la finitud de la incertidumbre. De lo que sea. De que pase lo que pase la apariencia es sólo la convencionalidad de los otros. Mientras que mi emoción queda indefinida en los terrenos del deseo.

Como si fuera gota de lluvia resbala por mi cuerpo, pero no es lluvia: es miel de pasión, el viento entonces llega conmigo pero no lo siento, esta luz simplemente intenta tocarme con sus destellos naranjas, pero no la siento... ¡no siento!

En algún momento se escuchó un sonido que parecía decir algo, pero ese algo, con el horizonte se fue.

Pienso entonces: estoy parada frente a él, brilla, me toca... pero no entiendo, ¿cómo puedo sentirme tan vacía si está desnudo ante mí?

De pronto comienza... mis manos tiemblan, quiero correr, correr, correr, correr... hasta sentir al aire poseerme, dándome un poco de peso, haciéndome sentir que algo sujeta mis pies, es acaso la pérdida de lugar, porque todo lugar es tan inútil pues soy transparente y sólo soy el marco de una figura

vacía que titiritea ante su presencia, y sé que, por más que corra, él siempre llega a la misma hora, con la misma autoridad, y cuando lo veo no puedo más que dejarme llevar a esa levedad embriagante de su candidez, justo a mitad de la realidad y el sueño.

Entonces lo observo, dejo que me tome sin preguntas y con la mente ida me uno a su mirada, floto; mis pies pierden más piso y mi cuerpo se contrae en su color... AZUL, ahora estoy con él en quién sabe dónde, no quiero nombrarle pues no me serviría, entonces mi ensueño es más real que el sueño, mi calma llega en la transición de su color y mis ganas de atarme a la tierra se van cuando lo veo entrar en mí.

AMARILLO

Puede ser el color más brillante, amarillo de sol, amarillo de oro, amarillo canario, amarillo nápoles, amarillo medio, claro....amarillo energía, cuando era pequeña pensaba que lo que brillaba debía ser amarillo, así coloreaba los dibujos de primaria. Recuerdo el lápiz de color amarillo gastado pues era un color que frotaba demasiado en las hojas creyendo que entre más fuerza colocara más brillo tendrían mis objetos luminosos, ahora esa analogía es como pensar en las personas, creo que entre más caricias doy más energizantes y duraderas serán mis relaciones con los demás, últimamente temo que el color se termine.

La energía que dedico a entender cómo desarrollar relaciones interpersonales duraderas se hace más intensa, donde yo parezco ser el lápiz de color amarillo, me esfuerzo demasiado y al final el resultado es el mismo, hojas rotas y perforadas de los diferentes cuadernos de mi vida, y un color amarillo que comienza a darse cuenta que le mintieron sobre su naturaleza, comienza a creer que el problema está en su género, la indefinición podría ser el inicio. Es conocido en la cultura popular que cuando se espera un hijo y no se sabe el sexo de éste, se regalan cosas amarillas, pues es neutral, culturalmente no es femenino ni masculino, justo ahí es donde encuentro la ambigüedad, por qué tendríamos que darle una casilla a todo para darle sentido, por qué tendría que seguir las normas adecuadas para mi género y creer en la cultura que estandariza los colores, el amarillo entonces es indefinición pero también posibilidad, no lo obligaré a brillar.

VERDE

Hoy pensé en verde. Digo verde y viene a mi mente las enredaderas que se abren camino en cualquier tipo de paisaje, son hermosas y fuertes, delgadas en sus tallos, finas y sigilosas en sus movimientos, se aferran a cualquier

estructura para crecer, tal como mi familia...algunas enredaderas pueden sujetarse tan duro que parece que asfixian aquello de lo que se sujetan, son hermosas y a veces regalan flores, pareciera ser que son armoniosas e indefensas y que lo único que hacen es vivir con la idea de expandirse lo más posible y ser reconocidas como dueñas de un espacio, se puede construir muros poderosos con ellas.

El fin de semana conocí un cuarto donde una de estas enredaderas se abría paso en medio de cuadros, sillas, algunos libros y otros objetos de la casa, yo me encontraba en una reunión en la cual (para ser honesta no me sentía del todo cómoda) ya sabes, esa sensación de saber que todo lo que se habla ahí es fugaz, probablemente un pretexto para compartir soliloquios y representar un performance que se llame “comunicación”. Pero ante ese ambiente ajeno e incómodo para mí, no podía dejar de ver dicha enredadera, se apoderaba de todo el espacio con ese verde magnético que me invitaba a pensar hasta donde podría llegar dentro de ese lugar, todo lo que sabría. Aquella presencia que es tímida pero al mismo tiempo es parte fundamental de esa habitación.

Contrastando esa sensación con los días anteriores, donde había pasado de un gris profundo, al encuentro del semáforo de la ciudad que a veces nos obliga a regularnos con esos tres colores, pensaba que al igual que el verde de esas enredaderas la familia es ese verde de semáforo que te dice: “deja atrás el rojo de ayer y el amarillo que puedes ver, por mucho que esos colores te lleguen a asfixiar o molestar, llega el verde para hacerte creer que eres parte de algo, que habitas un espacio donde puedes expandirte y ser aparentemente, tú”. Pienso que se debe tener cuidado, igual que las enredaderas que necesitan de una estructura o de algo de qué sujetarse para seguir creciendo, las familias se ajustan a la estructura de la cultura y las ideologías. Ese verde familiar nos hace creer que vamos en camino de algo, que estamos creciendo y somos parte de algo que habita un espacio y qué es natural y fuerte, pero no es real, somos el pretexto, el adorno, el engaño de lo que está debajo de lo que asfixiamos, ¿podemos buscar otra naturaleza sujetándonos sólo de esa débil ramificación? ¿Qué forma tendríamos y qué camino buscaríamos para crecer? la familia al igual que la enredadera se morirá pronto y no quedará nada más que esqueletos, raíces aisladas, olvidos...entonces por qué me cuesta tanto ser hoja en libertad.

Hoy por ejemplo olvide que día era, y desperté apurada pensando que se me hacía tarde, reaccioné y de nuevo olvide...algo... ¿tarde para qué? ¿Qué olvidé? el mayor temor que ahora tengo es el tiempo.

ROJO

Desperté por la mañana pensando si me extrañaba o si pensaba en mí...seguro que no lo sabré, pero sé que lo busqué yo, pues terminé de leer un libro que siempre me leía y el cual me recuerda a él... necesitaba terminar la historia, saber por qué me lo leía mucho. Recordaba en su habitación ese libro de portada roja con la estatua de la libertad en llamas, el símbolo de la libertad norteamericana, una mujer en llamas, con muchas notas que varias veces vi pero nunca leí...al menos no ahí...ahora lejos de esa habitación parecía que lo necesitaba. Lo encontré y decididamente inicié su lectura, me atrapó, me veía entre las líneas, como si este fuera su tiempo, era el momento en que él me hablaba, la historia es un tejido y comienza con una muerte, la muerte de Benjamin Sachs (quien definitivamente no es quien escribe su muerte, por obvias razones pero sin él no existiría ni libro, ni vidas de todos los personajes), ese detalle se lo deja a su amigo Peter Aaron (Paul Auster) quién parece tiene muchos rasgos en común con mi recuerdo perdido, con el hombre Azul. Peter Aaron, Paul Auster y Azul tienen mucho en común, ambos son impulsivos, apasionados, sensibles, astutos, leales, pasionales, pero también son cobardes, miedosos, incapaces de estar solos, inestables, atados a costumbres sin sentido, aparentemente libres y mentirosos.

¡Mentirosos!...la parte que siempre me leía Azul es justo la descripción de Maria Turner, seguro es un diálogo que tiene bien definido con su amante en turno, pero lo que no sabe y no sabrá Azul es que ese personaje tiene un gran problema y lo entiendo porque fue la razón por la cual me relacione con él... Maria Turner es inestable, no sabe que buscar en la vida por eso inventa juegos, le asuntan y no entiende muchas reglas por que no sabe cuáles son las propias, tiene miedo de estar o definirse por un sólo lugar u ocupación pues sabe que eso la mataría, pero desesperadamente busca encontrar algo, algo, algo... algo que quiera jugar con ella, que sea parte de ella, que entienda sus juegos, que no se niegue a jugar con ella y que cambie con ella.

Al finalizar el libro entendí que a pesar de que en todo el libro ambos personajes están juntos son parte fundamental de la historia, siempre están separados se unen en un juego utilitario de pasión, lo único que los ligaba era Benajamin Sach, un personaje creativo, honesto, comprometido, idealista, sumamente amoroso...y que ambos amaban, pero al morir y desde mucho antes su historia terminaría...justo como nosotros, yo maté en mi último juego a Azul y él me mató en sus últimos abrazos, matamos toda parte creativa, matamos a Azul con un Leviatán, y eso no lo entendería hasta llegar a las últimas páginas del libro... bueno terminaré con el último dialogo de Peter Aaron:

—Sí, puedo decirle muchas cosas. Ahora que ha muerto ya no importa, ¿verdad?

**d) TEJER VIDA:
MANDALA PRESENTE**

Me he mirado al espejo y entre tanto conflicto me fui tejiendo, ahora sé que soy una serie de atados, nudos, cruces, encuentros, cortes, enlaces y agregados, tejer la vida es resistir, aferrarse a algo que sabemos, nació para morir. En este proyecto presenté un fragmento de mi vida [fig. 24], pero ese fragmento es la esencia del proceso de mi vida, proceso en el cual me entiendo y me resuelvo, importante para mi conocimiento y producción.

Lo único que siempre he tenido es el presente, único testigo de aquello que he soñado, lo que me hace aferrarme a vivir, lo que nos hace despertarnos sin saber de dónde viene la fuerza, el presente es el minuto que ya fue consumido antes de saber que existía, pero es justo en ese minuto donde nos sabemos presentes, tal como el ritual de elaborar delicada y finamente un mandala y después dejarlo ir.

La producción artística como podemos observar en diversas obras que se desarrollaron para finales del siglo XX y durante el XXI radica en pensar al productor como un dispositivo, donde se desarrollan diversas fuerzas que impulsan el proceso mismo:



Figura 24. Mandala presente. Madera e hilos. 2017. 40 X 40 cm. Autor.: Yazmin Rosales.

No somos un conjunto de significados privados que podemos elegir o no hacer públicos para los demás. Somos la suma de nuestros gestos visibles. Somos tan accesibles a los demás como a nosotros mismo. Nuestros gestos mismos están formados por el mundo público, por sus convenciones, sus lenguajes, el repertorio de sus emociones, en el cual aprendemos las nuestras. No es accidental que las obras de Morris y Serra se realizaran en una misma época en que los novelistas franceses declaraban: “ Yo no escribo. Soy escrito” ⁷⁸

El proceso de mi formación como artista visual me ha llevado a darme cuenta que el azar es parte de mi proceso de construcción, donde escribo con el tejido que en este tiempo me da un lenguaje y una forma de habitar el espacio.

Si pensamos la producción como el dato que habla de un espacio y tiempo definidos esta breve investigación de mi proceso es el dato de ambos conceptos dentro de mi producción.



78. Krauss, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. México, Editorial Akal. pp. 263

CONCLUSIONES

En el transcurso de la elaboración de este texto y de las piezas misma, me encontraba pensando constante la pregunta sobre qué le da valor a mi producción, es decir, la producción se sustenta con este texto o esté texto tiene sentido con los objetos, resultado del proceso que aquí describo. Concluyo que el punto donde la producción toma su valor, es ante la insistencia y trabajo constante que se haga del proceso en relación con su tiempo, así un texto no es más importante que el objeto o viceversa, lo importante de la investigación es justo las preguntas que permiten generar en su encuentro, pensar en el proceso como generador no sólo de procesos artísticos, sino de procesos mentales que derivan en traducción de la ubicación de una conciencia de tiempo y espacio.

Como puede observarse con algunos de los trabajos de artistas que he citado en este documento, la reflexión es la fuente que moldea cada proceso personal, el valor entonces viene de la manera personal en que me enuncio en el espacio, desde la generación de mis diarios, dibujos, proyectos y demás procesos, ese es mi objeto de investigación. De modo que la concepción y elaboración del mandala es el índice que enuncia la nueva serie de preguntas que desarrollará no sólo mi carrera profesional como artista visual, sino también la evidencia de un ser que se arroja a conocer la realidad de un tiempo y su manera de vivir dicho espacio.

Las obras que aparecen en este texto cumplen una función adicional además de ser marco de referencias del texto, cada una de ellas desde mi proceso de producción me aportaron datos de cómo es que la materialidad, la forma, espacio, tiempo y proceso se unen para formar en algunos casos objetos, instalaciones o dibujos que son una pregunta abierta que lanza el creador al

mundo, interrogando la manera de pensarnos dentro de él, aportando conocimiento que ha partido de lo sensorial y vivencial, con esto no le estoy dando una supremacía a lo sensorial, pero sí rescato su cualidad generadora de conocimiento que ha permitido que diversas obras de arte sean reconocidas como documentos que arrojen datos sobre la manera de pensar las diversas realidades y sus tiempos. Lo anterior también responde a mi manera de pensar las categorías del conocimiento, pues todo este proceso de investigación me ha llevado a considerar que la estructura de éstas contiene desde su origen varias posibilidades y en el trayecto se entreteje con otros campos, que permite re pensar los cajones donde hemos colocado el conocimiento de la realidad.

El interés por conocer la realidad y la búsqueda de la conexión con el espacio se derive directamente de mi formación primaria dentro de la sociología, es posible que a lo largo de mi producción artística también sea lo que hable, lo cual considero una oportunidad y otra característica del tiempo en el cual se desarrolla mi formación de conocimiento, considero que parte de lo que ahora somos es una mezcla de conocimientos que son compartidos de manera global, los significados y campos disciplinares se ven nutridos y así hablamos de una transdisciplinariedad.

El mandala [fig. 25] como significado de esta combinación de significados es un ejemplo de lo anterior, la materialidad por la cual llevo mi producción es también un reflejo de la capacidad que se tiene ahora de transformar la esencia de algo al descontextualizarlo y colocarlo en un nuevo espacio, ver en lo que se puede transformar es la experimentación constante que toda investigación posee, el proceso es entonces la pregunta abierta y la producción una de las posibles respuestas.

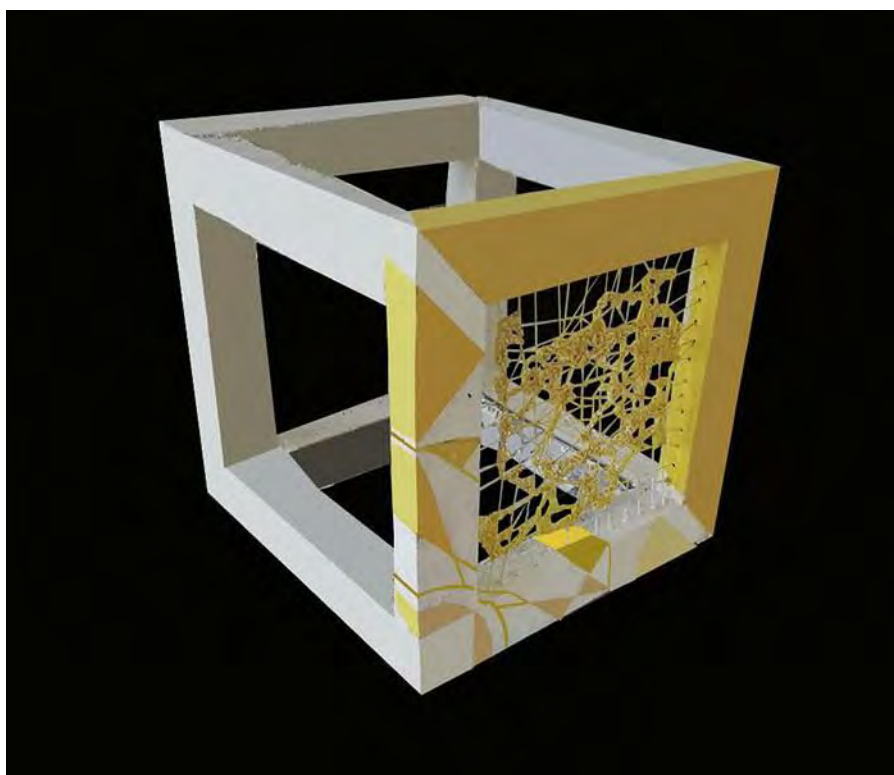




Figura 25. Mandala presente. Madera e hilos. 2017. 20 X 20 cm.

Autor: Yazmin Rosales

ANEXO



Amarillo

2017

25 x 25 x 25 cm

Vaciado en yeso, madera e hilo

Autor: Yazmin Azul



Azul

2017

20 x 23 x 60 cm

Vaciado en yeso, madera e hilo

Autor: Yazmin Azul



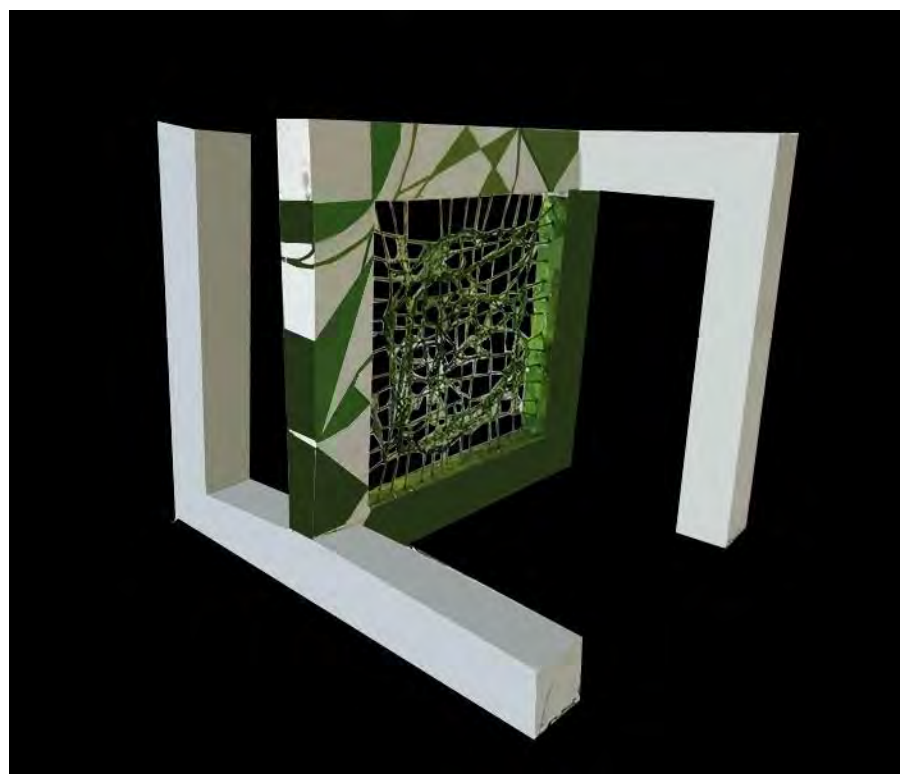
Rojo

2017

25 x 25 x 25 cm

**Vaciado en yeso, madera
e hilo**

Autor: Yazmin Azul



Verde

2017

25 x 25 x 25 cm

Vaciado en yeso, madera e hilo

Autor: Yazmin Azul

BIBLIOGRAFÍA

1. ACHA, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 1992 (Reimp. 2002). pp.255.
2. ARELLANO, A. B. (2015). *Una interpretación normativa y pragmática de las condiciones a priori del conocimiento empírico*. México: UNAM.
3. BERMAN, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*. Argentina. Editorial Siglo XXI. pp. 369
4. BORRIAUD, N. (2009). *Postproducción: La cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Adriana Hidalgo Editorial. pp.123.
5. BPRRIAUD, N. (2009) *Radicante*. Editorial Adriana Hidalgo S. A. Buenos Aires. pp.209.
6. BRITO, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. são paulo: 2. ed. cosac & naify.
7. BYUNG-CHUL, H. (2012) *La sociedad del cansancio*. Editorial Herder. España. pp. 71.
8. DEWEY, J. (1934). *El arte como experiencia*. BARCELONA: Paidos.
9. DÍAZ, J. L. (oct.-dic. de 2007). *De la mente al conocimiento mediante la ciencia cognitiva*. *Ciencias* (88), 4-17.
10. FEDERICO, G. (2010). *Relato autobiográfico y subjetividad: una construcción narrativa de la identidad personal*. Peru: Universidad de los Andes.
11. FOSTER, H. et all (2006) *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Editorial Akal. España pp. 699.
12. GROMBICH, E. (1995). *Historia del arte*. Editorial Phaidon Press. Mxico. pp. 66813.
13. HERNÁNDEZ, M. (2013) *Hersúa: geometría natural*. Editorial Museo Federico Silva escultura contemporánea. México. pp. 79.

14. CORTÉS, Migue G. (1997) *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Editorial Anagrama. Barcelona. pp. 205.
15. KRAUSS, R. (2010) *Pasajes de la escultura moderna*. Editorial Akal. Mexico. pp. 292
16. MANCHA, F. (2007). *La estética en la cultura moderna*. editorial alianza. mexico. pp 288.
17. MARTINEZ, n. d. (2000). *Lygia clark. arte, individuo y sociedad*, 321-328.
18. OSBORNE, P. (2006) *Arte conceptual: intervención*. Editorial Phaidos. Mexico, pp. 164.
19. AUSTER, P. (1988) *La ciudad de cristal*. Ediciones Júcar. España, pp.172
20. PALLASMAA, J. (2012). *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. España, pp.305.
21. DELEUZE, G. (1997) *Rizoma*.
22. ROS, N. (s.f.). *El lenguaje artístico, la educación y la creación*. Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Providencia de Buenos Aires. Buenos Aires.

RECURSOS DIGITALES

1. ABALLÍ, I. (2011). "...ni es cielo ni es azul...". obtenido de fundación rosón arte contemporáneo: http://www.ignasiaballi.net/pdf/ibenitezii_cast.pdf
2. ARIAS, J. C. (2010) La investigación en artes: el problema de la escritura y el " método " cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas [en línea], 5 (julio-diciembre) : [fecha de consulta: 17 de septiembre de 2017] disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297023500001>> issn 1794-6670
3. ASENSI, M. (20 de octubre de 2014). *Lacan para multitudes: primera sesión (1/4) a cargo de manuel asensi*. obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=4i2vqehnpes>
4. BAL, M. (2004) *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales*. revista estudios visuales no. 2. obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
5. BAL, M. (2006) *Conceptos viajero en la humanidad*. revista estudios visuales no. 3. obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
6. BAUDRILLARD, J. (2007) "*El complot del arte. ilusión y desilusión estéticas*". Amorrortu. Buenos Aires.
7. CAMINITZER, I. (2011). La alfabetización, primera parte: protocolo y competencias. (en línea) disponible en: <http://artecontempo.blogspot.mx/2011/06/luis-camnitzer.html>.

8. CUBILLOS, F. (2007) Tesis: *mándala, arte de la meditación*. pontificia universidad javeriana. facultad de artes. (en línea) disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co:8443/bitstream/handle/10554/4451/tesis177.pdf?sequence=1&isallowed=y>
9. DÍAZ, D. (2007). *Modernismo, forma, emoción y valor artístico: claves de la teoría de la modernidad artística de clement greenberg*. Revista bajo palabra, N° 2. Madrid, obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2932771.pdf>.
10. ELBABA, A. (2012) tesis: *“Los mánдалas en el libro rojo de carl gustav jung. para un acercamiento al simbolismo del centro interior”*. intitut universitari de cultura. universitat pompeu fabra. barcelona. (en línea) disponible en: file:///c:/users/yazmin/downloads/meclap_alejandra_elbaba.pdf
11. MARQUARD, S. (2006) *Los estudios visuales como estudios de modos de hacer*. revista estudios visuales No. 3. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
12. FOUCAULT, M. (1996) *Del lenguaje y la literatura*. Barcelona. Ediciones Paidós. pp. 221 (en línea) disponible en: https://monoskop.org/images/e/e2/foucault_michel_de_lenguaje_y_literatura.pdf
13. GOLDSWORTHY, A. (leñador films tv). (2012, noviembre 2) “ ríos y mares (archivo de video). recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=m-2jav7g_gbm
14. GUASCH, A. (2003) *Un estado de la cuestión*. revista estudios visuales No. 1. obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
15. MARTÍNEZ, P. (2015) *“Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano: matadero madrid, escenario teatral de la cultura*. universidad complutense. madrid pp 281. (en línea) disponible en: <http://eprints.ucm.es/32968/1/t36326.pdf> (consultado el 17 de febrero de 2016)
16. MICHELL, W. (2003) *Mostrar el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista estudios visuales No. 1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
17. MOXEY, K. (2003) *Nostalgia de lo real. la problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales*. Revista Estudios Visuales No. 1. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
18. GUASCH, A. (2003) *Un estado de la cuestión*. Revista Estudios Visuales No. 1. obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
19. POLANCO, A. (2007) *Otro mundo es posible ¿qué puede el arte?* Revista Estudios Visuales No. 4. Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
20. PRADA, J. (2008) *Habitaciones para mirar*. Revista Estudios Visuales No. 4.

Obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>

21. PUELLES, I. (2006) *Entre imágenes: experiencias estéticas y mundo versátil*. Revista Estudios Visuales No. 3. obtenido de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/>
22. PACHARDO, P. y Montero c. (2015) *Cassirer y gadamer: el arte como símbolo*. Universidad del Zulia, Venezuela, Disponible en línea: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0798-11712005000300004. (consultado el 01 de noviembre 2016)
23. ROLNIK, S. (12 de enero de 2013). *Suely rolnik: el retorno del cuerpo-que-sabe*. Obtenido de hemispheric institute encuentro : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>
24. ROS, N. El lenguaje artístico, la educación y la creación. universidad nacional del centro de la providencia de buenos aires, Argentina. Disponible en: <http://www.rieoei.org/deloslectores/677ros107.pdf>
25. TUCCI, G. (1974) *Teoría y práctica del mándala*. Buenos Aires. Editorial Daldó. pp. 94 (en línea) disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46722318/teoria-y-practica-del-mandala-giuseppe-tucci>
26. ROCHE Cárcel, Juan A. “La construcción cultural de la realidad social en la modernidad”. Universidad de Alicante. 2005. disponible en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v77n0.930> Accesado el 14 de mayo de 2017.

