

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

Proyecto de Tesis:

El cuerpo en el arte como dispositivo de diálogo:

Manifestaciones artísticas del cuerpo como técnicas para la observación de un entorno específico.

Presenta:

Ana Lucía Azcué Marín

Directora de la Tesis: Cynthia Patricia Villagómez Oviedo

Guanajuato, Gto., México, agosto 2023.



DRA. GLORIA CARDONA BENAVIDES
DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
P R E S E N T E.-

Por medio de la presente, le comunico que he revisado el trabajo de titulación denominado: **“El cuerpo en el arte como dispositivo de diálogo: Manifestaciones artísticas del cuerpo como técnicas para la observación de un entorno específico”**, de **Ana Lucía Azcué Marín**, quien opta por el grado de Maestra en Artes, encontrando que dicho trabajo cumple con los requisitos suficientes para ser presentado en su defensa en el examen de grado correspondiente y por lo tanto, cuenta con mi voto aprobatorio.

(X) sin observaciones.

() con las observaciones que se anexan.

Guanajuato, Gto.; a 31 de agosto de 2023

Una firma manuscrita en tinta azul que parece leer "Cynthia Villagómez Oviedo".

Dra. Cynthia Patricia Villagómez Oviedo
Lectora y Directora de Tesis

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Campus Guanajuato

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Maestría en Artes

Proyecto de Tesis:

El cuerpo en el arte como dispositivo de diálogo:

Manifestaciones artísticas del cuerpo como técnicas para la observación de un entorno específico.

Sinodales:

Dr. Salvador Salas Zamudio

Dr. Gabriel Medrano de la Luna

Dra. Cynthia Patricia Villagómez Oviedo. - Directora de Tesis

LGAC: Artes Visuales

Programa: Lenguajes contemporáneos de las artes visuales

Guanajuato, Gto., México, agosto 2023.

Índice

Introducción

Palabras clave/ resumen (p: 4)

Hipótesis (pp: 5-6)

Planteamiento del proyecto experimental (pp: 7-18)

Delimitación de conceptos (pp: 19- 35)

Capítulo I

1.1 El cuerpo en el arte (pp: 36- 43)

1.2 El cuerpo y el espacio (pp: 44- 52)

Capítulo 2 : *Hierba Urbana* (proyecto experimental)

2.1 Contexto histórico y perspectiva urbana del Río Pastita (pp: 53- 63)

2.2 Dispositivos de diálogo (pp: 64-68)

2.2.1 Conceptualización de dispositivos de diálogo

2.2.2 Desarrollo de dispositivos de diálogo en *Hierba Urbana*

2.3 Documentación del proceso artístico (pp: 69-98)

2.3.1 Catalogación para observación de especímenes del mapeo botánico como dispositivos del diálogo con el río

2.3.2 Explicación del proceso plástico

2.3.3 Proceso de realización de moldes de registros corporales como dispositivos de diálogo con los vecinos en el barrio y de análisis del territorio para generar dispositivos de diálogo entre los espacios

2.4 Diagramas (pp: 99-106)

Capítulo 3: Resultados

3.1 Instalación final (pp: 107-125)

3.1.1 Instalación del registro corporal del territorio del río en los registros corporales de los vecinos

3.1.2 Escribir es una parte del diálogo

3.1.3 Cuestiones técnicas para entrega de registros corporales

3.2 Documentación de resultados (pp: 126-133)

3.2.1 Documentación de caminata con vecinos y visitantes para recorrer el barrio Pastita y la instalación *Hierba Urbana*

3.3. Diálogos resultantes (pp: 134-138)

Conclusiones (pp: 139- 144)

Anexos (pp: 145- 158)

Referencias (pp: 159-167)

Agradecimientos (p: 168)

Introducción

Palabras clave: cuerpo, arte, entorno, diálogo, relación, proceso, conciencia, afectación, territorio, visibilidad, sitio específico.

Pregunta de investigación:

¿Cómo es que el cuerpo, a través del arte, puede funcionar para investigar y visibilizar espacios o situaciones de tensión en un entorno específico?

Resumen:

En esta investigación se plantean obras artísticas, en el campo de las artes visuales, que en el proceso del arte visibilizan situaciones de afectación en entornos particulares a partir de las personas que se relacionan con la obra y/o el espacio en el que acontece. Inicialmente se analizan los conceptos y palabras importantes a partir de ciertos pensadores como Deleuze y Guattari, posteriormente se presenta de manera introductoria el planteamiento del proyecto experimental para esta tesis, así como nociones relevantes de las palabras clave analizadas a través del pensamiento de Foucault, Merleau-Ponty, Blackman y Venn, Benjamín Valdivia, Erin Manning, Jorge Sepúlveda, Cabra y Escobar, Martín Criado, entre otros autores. En el capítulo 1 se observan obras que se en su proceso artístico tienen un sentido de afectación en formas del pensamiento relacionadas con el cuerpo o el espacio, se explica principalmente como las piezas proponen y/o efectúan una deconstrucción en la noción del cuerpo y el territorio. El capítulo 2 explica ampliamente el proyecto experimental de instalación en el barrio Pastita “Hierba Urbana”, y abarca un pequeño análisis histórico del territorio, sus habitantes, las condiciones de infraestructura principalmente del río, un análisis botánico y retoma el diagnóstico del planteamiento del proyecto para tomar decisiones sobre el aspecto plástico y el trabajo con los vecinos. En el capítulo 3 se exponen los resultados de distribución de las fases del proceso de arte mediante diagramas, para entender los momentos de la instalación y la conceptualización de esta. También se explican los resultados del proceso artístico mediante la documentación fotográfica y síntesis de los espacios de diálogo que surgieron.

Hipótesis

El cuerpo en su manifestación artística puede funcionar como dispositivo para la observación y reorganización de formas de pensamiento respecto a los habitantes de un entorno específico.

El arte permite exceder los límites físicos y simbólicos del cuerpo, al replantear lo que se observa y cambiar los órdenes temporales de su expresión. En este sentido, el cuerpo en su manifestación artística funciona como dispositivo de organización de lo comprensible y, por tanto, el arte actúa como un dispositivo de diversificación y reorganización del cuerpo al visibilizar lo que no es observado, al replantear lo que ya se observó y al reinsertar al cuerpo nuevamente pensado en el imaginario colectivo, posteriormente a su acción. Permite también, reimaginar el cuerpo, deformarlo, expandirlo, modificarlo, desconquistarlo, desterritorializarlo, comprenderlo y descomprenderlo, por tanto, visibilizarlo.

Por otra parte, el arte funciona como dispositivo de reorganización de la concepción del cuerpo en su contemporaneidad, de igual manera el cuerpo también puede funcionar como herramienta de observación y exposición para replantear lo que sucede en el arte. El arte como forma de investigación del cuerpo, observa las subjetividades en lugares y formas que normalmente no son evidentes, pero que son un factor evolutivo recurrentemente determinante en la historia humana, y que transforma el modo de percepción de lo que existe. Siendo el cuerpo la herramienta humana de percepción primordial, nos permite experimentar el arte a través de él.

De manera que si observamos que el arte transforma la percepción de lo que existe y que el cuerpo es esencial para percibir, es este mismo el que inscribe al arte en nuestra concepción, desde el mundo de las ideas y sin ser uno el devenir del otro. Mediante estas reflexiones podemos considerar la siguiente cita como análoga a nuestro pensamiento:

El libro no es una imagen del mundo(...). Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez

se desterritorializa en sí mismo en el mundo. (Deleuze y Guattari, 1980, p.16)

El ejemplo que se propone en *Mil Mesetas* es bastante claro desde el punto de vista del lenguaje y la significación de las ideas. Así mismo podemos proponer que el arte no es imagen del cuerpo, hace rizoma con el cuerpo; y a la vez tiene la capacidad de desterritorializarlo, aunque el cuerpo efectúe la territorialización del arte, que a su vez se desterritorializa a sí mismo en el cuerpo. Es decir que existe un diálogo entre los dos conceptos en el que se reflexionan, se construyen y se deconstruyen de manera mutua en el tiempo.

Si el rizoma¹ o el proceso de relaciones entre el arte y el cuerpo se pudieran describir de forma gráfica, lo más probable es que se dibujaran como un toroide². En este caso utilizaremos como referencia la obra de Escher (figura 1), en donde las figuras existen y se deconstruyen a través de la relación del proceso mutuo, sin que una sea el origen preciso de la otra, y sin embargo lo son.



Fig.1. Verbum (Tierra, cielo y agua). M.C. Escher. 1942.

¹ Rizoma: en esta investigación se refiere a las relaciones del pensamiento en red, es decir la multiplicidad de relaciones que se construyen de manera en que cualquiera puede afectar a la otra como el crecimiento de un rizoma, el cual puede ramificarse en cualquier punto de su crecimiento sin depender jerárquicamente de la raíz origen, como lo proponen Deleuze y Guattari desde la semiótica. (Ver más en anexos).

² Toroide: se toma esta palabra para referirse a la propiedad visual que nos ofrece esta figura, aclarando de manera gráfica las redes de relaciones sin un devenir o un origen jerárquico. En la obra de Escher descrita se puede observar más claramente esta idea. (Ver más en anexos).

Planteamiento del proyecto experimental: Hierba Urbana

El proyecto que detonó la hipótesis de investigación es una instalación, que se pensó al observar la necesidad de una comunidad de vecinos por integrar a otros habitantes para participar en el mantenimiento o limpieza de un río, el cual en sus actuales condiciones, afecta la salud y la cotidianidad de las personas que residen en el barrio. Por tanto se implementó la construcción una pieza artística de *registros corporales* o moldes de partes del cuerpo de los vecinos no participativos en la restauración del río y/o su mantenimiento. Principalmente con este primer acercamiento se pretende generar un vínculo de diálogo entre los dos sectores mencionados de la comunidad, utilizando como pretexto el proceso plástico de moldeo de sus cuerpos. Posteriormente se inició un procedimiento de vaciado hasta generar una pieza en resina para el registro de varios cuerpos en el barrio. Dicha pieza es hueca en su interior y en ella se plantó un espécimen botánico endémico del río que simbólicamente posee propiedades medicinales y podría ayudar a tratar algunos de los padecimientos que genera la contaminación del río.

El proyecto de instalación consiste en la rotación de los registros corporales en los espacios del barrio y la relación se da en tres formas: la primera es un espécimen del cuerpo del río (las muestras de plantas que se recolectaron y cultivaron) que van dentro de la segunda que es el registro del cuerpo del vecino, y la tercera es la colocación de las formas anteriores dentro del espacio donde habita o trabaja otro de los vecinos partícipes del registro corporal.

En otras palabras tenemos tres elementos a tomar en cuenta: los vecinos en relación a sus registros corporales, el río en relación a la tierra y su vegetación, y el espacio de instalación en relación con la selección de espacios concurridos o públicos del barrio. Estos tres elementos conforman la instalación a través de una red que se genera entre las relaciones mencionadas. Es decir que se introduce la tierra y vegetación del río en los registros corporales de los vecinos y después se rotan los registros corporales entre los espacios concurridos o públicos seleccionados .

Esta reflexión se puede observar de manera gráfica en el diagrama de la figura 2, donde se dibujó de forma simplificada lo que sucede por ejemplo con dos vecinos

que habitan un espacio cotidiano, el vínculo que se genera a través de la rotación de los registros corporales y los especímenes del río, entre los espacios. De forma sintética, se expone la relación de los cuerpos de habitantes que coexisten en el barrio para visibilizar en concordia la existencia de los demás, tomando conciencia de su entorno y cómo forman parte de él.

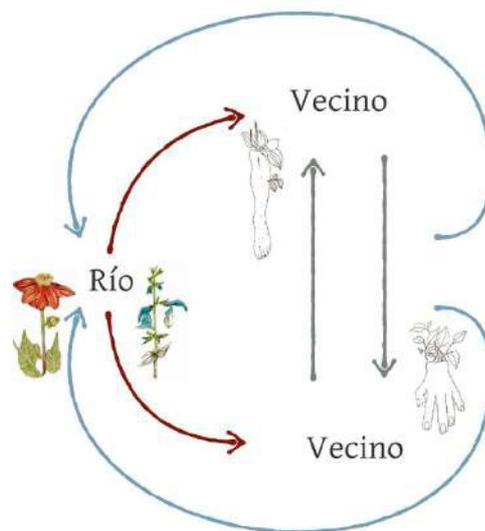


Fig.2. Diagrama 1. *Diagrama de circulación de pensamiento entre espacios y seres Pastita*. Autoría propia. 2021.

Esta instalación dio origen a pensar el cuerpo como un dispositivo para replantear lo que se conoce. Permite la existencia de un diálogo tácito con el entorno y es una forma de encuentro con lo que se ha invisibilizado en el territorio; Los espacios no se eligieron en función de individuos representativos y ajenos a lo que sucede en el barrio, si no por el contrario como lugares de encuentro común.

“[...] La corporalidad nos permite comprender la inscripción histórico-política referida sin reducir el cuerpo a un simple objeto de una conciencia, un alma o una voluntad, o a una especie de página en blanco en la que se inscribe o marca la cultura” (Parrini, 2007, p. 15).

En sí, estas piezas funcionan como cuerpos análogos para hacer presente al otro, lo que no se ve o no se quiere ver (no se busca la mimesis o la representación del

cuerpo por el simple hecho de ser o reproducir). Es un encuentro político entre cuerpos, que en periodo de contingencia en el que se gestó la instalación, se convirtieron aún más enfáticamente una frontera. Pretende detonar una coincidencia política y silenciosa, para reorganizar o replantear lo conocido.

En realidad, la innovación de esta instalación es circunstancial y de sitio específico, la reflexión previa no es más que una herramienta utilizada ya por varias vertientes y obras en el arte, y es preciso decir que la pretensión de esta investigación es encontrar los argumentos que permiten al proyecto inscribirse en las prácticas artísticas contemporáneas, sin referirse explícitamente al arte que sucede ahora, sino al arte que incide en su contexto contemporáneo.

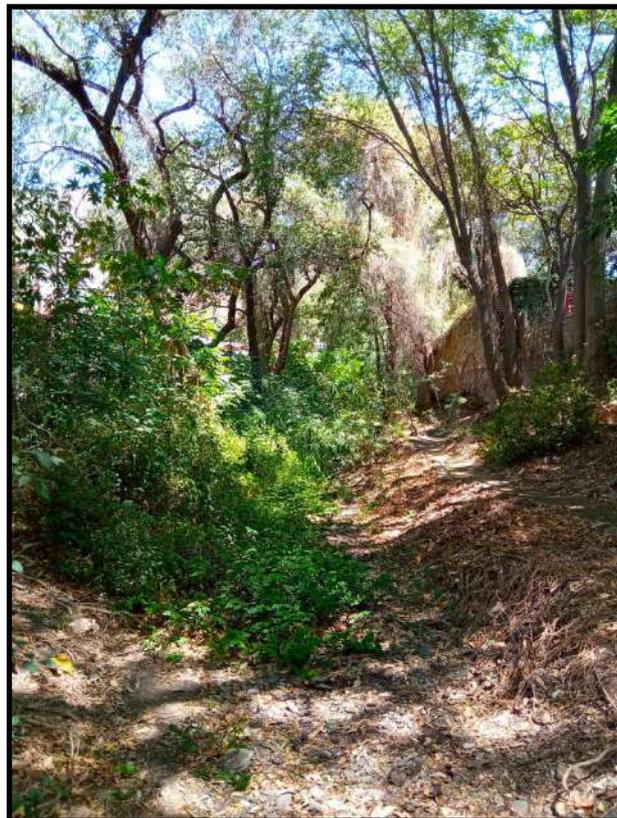


Fig.3. Río Pastita en época de sequía. Autoría propia. 2021.

El proyecto artístico se titula *Hierba Urbana* y se desarrolla para el Barrio Pastita localizado en la ciudad de Guanajuato Capital. El proceso de estudio y planteamiento se realizó de la siguiente manera:

1) Mapeo urbano y botánico (un reconocimiento de los espacios, los habitantes y las dinámicas de distribución).

A través de este proceso se observaron principalmente la distribución del espacio en relación con las personas que transitan y conviven cotidianamente con los espacios del río y la calle, también las plantas que existen naturalmente en el espacio del río o que han sido introducidas. Así mismo, las modificaciones que han ocurrido a lo largo de los años entre el espacio de construcción urbana y el área natural del río. Los resultados observados y seleccionados fueron los siguientes:

El río está geográficamente localizado en un punto central del barrio y bajo el mismo (es decir a unos metros bajo el nivel de la calle, con un muro levantado sobre el nivel de la acera aproximadamente de un metro y en varias partes embovedado). Se encuentra a espaldas de contenedores de basura, desagües, locales, casas y la calle. Todos los días se tira una cantidad exorbitante de desechos provenientes de dichos lugares principalmente.

Hay interés de vecinos organizados por limpiar el río y desde inicios de la pandemia del covid-19 se inició un colectivo, más adelante se le dio el nombre de *Proyecto Pastita*, que comenzó recolectando basura y más tarde restaurando el río en varias instancias todos los sábados a las 10 am; desde mantenimiento de plagas y podas a los árboles promoviendo acciones como “adopta un árbol”, construcción de puertas y escaleras para que el acceso sea mucho más fácil y seguro, encauzamiento del río , construcción de caminos, entre muchas otras acciones.

Se hizo un reconocimiento de varias plantas nativas, útiles para el tratamiento de enfermedades que causa el mismo río a los habitantes de Pastita. También se reconocieron plantas introducidas con anterioridad a la existencia del colectivo y plantas que se introdujeron después. Todas las plantas que se investigaron están adaptadas o se han adaptado muy bien al río, algunas inclusive se han catalogado como invasoras, pues se han acoplado al entorno mejor que otras nativas.

2) Problemática observada y seleccionada

La contaminación del río es el problema más evidente y reconocido de manera colectiva. Algunas de las consecuencias son el mal olor e incomodidad de la gente, la muerte de algunos animales principalmente en el agua, de manera que se infieren el surgimiento de enfermedades, obstrucción del cauce por exceso de basura, entre varias más.

Se planteó una pregunta observada junto con Proyecto Pastita: ¿cómo involucrar a los vecinos en el cuidado del río? Pues el mantenimiento y mejoramiento del río se vuelven muy complicados cuando se tienen que recolectar costales de basura semanalmente, hay semanas en donde no hay tiempo para hacer otra cosa más que recoger basura tirada por los transeúntes o vecinos. También para que haya una revisión consciente de los fluidos que se tiran de los establecimientos, instituciones o espacios habitacionales. El involucramiento no solo se ha pensado como una manera de que los habitantes del barrio se conviertan en agentes de mantenimiento del río, si no para que puedan conocerlo y encontrarlo como un espacio donde pueden habitar. De alguna manera integrarlo como un espacio propio, reconocido y visibilizado, pues está vivo y también es vecino.

3) Diagnóstico: El río es invisible. El territorio y los seres que lo habitan son invisibilizados por la ubicación geográfica y por evitar un espacio que se convirtió cada vez más en un basurero.

4) Observaciones: Falta de empatía vecinal por el proyecto de limpieza del río, pues la basura no para de existir semana con semana.

5) Acciones e ideas iniciales:

Antecedente del proyecto artístico: Se inició un huerto con hierbas medicinales del río para el uso y cultivo de los habitantes del barrio, sin embargo hubieron dificultades pues las hierbas que se propusieron para tratar enfermedades,

principalmente gastrointestinales, eran estacionales (como el llantén, pericón, hierbamora, etc) , es decir que crecen y mueren en temporadas cortas, y eran muy difíciles de manejar, además varias ya crecen de manera natural a lo largo del río.

Los vecinos del Proyecto Pastita propusieron realizar una intervención artística para el río. Pensaron en hacer un mural en un contenedor de basura a espaldas de la calle y asentado en el río. Me pidieron que ayudara a realizar un diseño en el que se viera la parte de atrás del río y las montañas, omitiendo la calle.

La problemática encontrada en propuesta fue que se intentaba hacer invisible la calle o el espacio privilegiado por la distribución arquitectónica planteada desde intereses hegemónicos. Es decir, hacer una omisión inversa a la invisibilización del río. El mural se llevó a cabo y participaron muchas personas, dirigido por los conocimientos técnicos en mosaico de Micah Stetz (un vecino que inició la recolección de basura en este proyecto). De hecho se realizaron más murales de mosaico principalmente por él y contribuyeron en el beneficio del río, pero tuvieron un propósito diferente al de nuestro diagnóstico.



Fig. 4. Primer mural de mosaico en el Río Pastita en 2021. Dirigido por Micah Stetz en contribución con otros vecinos y voluntarios. Fotografía de autoría propia. 2021.

6.0) Replanteamiento 1 de origen de diagnóstico e intereses de los vecinos activos:

Después de la reflexión del diagnóstico, se replanteó el objetivo de la acción artística, pensamos en ¿cómo hacer visible el río para los habitantes del barrio?

La primera idea de interacción artística fue habilitar objetos deshabitados en un espacio rehabilitado. Es decir, utilizar objetos encontrados en la limpieza del río (muebles de diversas instancias, zapatos, ropa, video-cassetes, teléfono, lámparas, entre otros), desechados por los transeúntes y vecinos, para hacer instalaciones habitables por los huertos en proceso. O sea, rescatar parte de las cosas que los vecinos ya no usan, tanto lo encontrado como los objetos que pretenden tirar, para reconstruir un lugar con objetos familiares a los espacios cotidianos de las personas que habitan el barrio.

La problemática encontrada en esta idea fue: ¿por qué llenar de objetos que nadie quiere un espacio que no se ve? y ¿por qué los vecinos empatizarían con su propia basura reciclada?



Fig. 5. Fotografías de Isaac Jordan sobre Proyecto Pastita. 2020.

6.1) Replanteamiento 2 de origen de diagnóstico e intereses de los vecinos activos:
¿Cómo hacer visible el río para los habitantes del barrio, y de qué manera mantener
el espacio que está siendo rehabilitado arduamente por otros vecinos?

Se pensó un acercamiento más directo a los espacios y a los cuerpos de los vecinos no participativos en la restauración del río a través de sus *registros corporales*, al realizar moldes de sus cuerpos como dispositivos de diálogo. El tiempo de creación de los moldes nos permiten un espacio para conversar con los vecinos. El procedimiento de la propuesta fue el siguiente:

- El moldeo se hace con yeso en negativo de la parte del cuerpo del vecino que seleccione, luego se vacía en positivo para después generar otro negativo más estable y fuerte. Este negativo se vacía con cerámica muy líquida para que se pueda realizar una pieza hueca. Después se modelan, se perforan y se pulen los registros corporales vacíos. Posteriormente sigue el proceso de cocción para tener la pieza cerámica lista.
- Se llena cada registro corporal con un pedazo del río. Es decir, plantas y tierra pertenecientes al entorno del río conforme al mapeo botánico y a la reproducción de los especímenes seleccionados.
- Finalmente se hace la instalación en el barrio: intercambiar las piezas de los registros corporales entre los vecinos participantes, de manera que la instalación sirva para activar el flujo de pensamiento sobre el río el entorno y los otros vecinos en el barrio.

En las primeras pruebas efectuadas las conversaciones que surgieron entre los vecinos participantes dieron pie a ideas y acciones en el río que involucren a otros sectores de la comunidad. De forma que se pensó complementar el procedimiento al llevar un vecino de Proyecto Pastita como “ayudante” para hacer el molde corporal de otro vecino del barrio, de esta manera el proyecto artístico funciona como portal de conversación entre vecinos activos e inactivos, y no solamente como una forma de diálogo tácito visual. Es decir utilizar los espacios de trabajo plástico

para dialogar sobre los intereses, conversar cotidianamente sobre un espacio invisibilizado en un espacio en el que se realizan actividades coloquiales.



Fig. 6. Primer registro corporal realizado junto con Alondra, Integrante de la familia que tiene la panadería de la entrada del barrio. 2021. (Autoría propia).

6.3) Replanteamiento de uso de materiales adecuados para el proceso artístico:

a. Primera experimentación de técnicas y materiales

La idea de utilizar cerámica inicialmente tuvo cuatro razones principales:

1. Apelar por un material biodegradable y amigable con el espacio del río para su desintegración posterior
2. La integración de parte del sector de alfarería de Guanajuato al proyecto
3. Utilizar un material de cuajado rápido para que el proceso de diálogo y moldeo durara aproximadamente entre una y dos horas
4. La reproducción de las piezas

b. Segunda técnica y materiales

Se decidió trabajar con resina por las siguientes problemáticas y soluciones:

1. La instalación de las piezas se planeó fuera del río. El barro es un material sumamente frágil, y las piezas no son particularmente comunes en su estructura, por lo cual se pensó en utilizar la resina, que tiene mayor capacidad de resistencia al momento de un golpe o una caída, es más ligera

y más fácil de maniobrar. Por otro lado, se usó una cantidad grande de material para la realización de moldes e involucró bastante plástico, diesel, jabón, cera, y tela. Lo cual no comulga con las apelaciones con un material biodegradable dentro del proceso del desarrollo de las piezas.

2. Se trabajaron los primeros moldes con *Cerámica Mayólica Mellado*. Fue un proceso muy interesante para todos, pues las piezas son de una complejidad alta. Al final se pospuso el proyecto por el tiempo que iba a abarcar el proceso, y además se quebraron algunas piezas por las curvas intrincadas, que requirieron de múltiples secciones para un solo molde. Por otro lado, las piezas pierden tamaño con la evaporación de agua en el proceso de secado.



Fig. 7. Vaciados de yeso en positivo con la participación de vecinos activos en Proyecto Pastita y segundo proceso de negativo en yeso, con la colaboración de Cerámica Mayólica Mellado. Autoría propia. 2021

3. Se observó que el silicón compatible con la piel es un material más apto para un molde de mejor fidelidad a los detalles del cuerpo, y además no se requiere embadurnar a la persona con ningún material desmoldante extra, en cambio las vendas de yeso son difíciles para ciertas zonas corporales y la piel puede ser más sensible a este material. El proceso de cuajado en el yeso

es más rápido, sin embargo, el diálogo con los vecinos se ve interrumpido por las acciones previas y posteriores.

4. Los moldes de silicón también permiten la reproducción de las piezas en diferentes tipos de resina de forma más segura para las piezas, pues el material es flexible y ayuda a que sea más fácil desmoldarlas.



Fig. 8. Primer experimento con segunda técnica y resina. 2022. (Autoría propia).

Bocetos prototipos de *registros corporales* habitados:

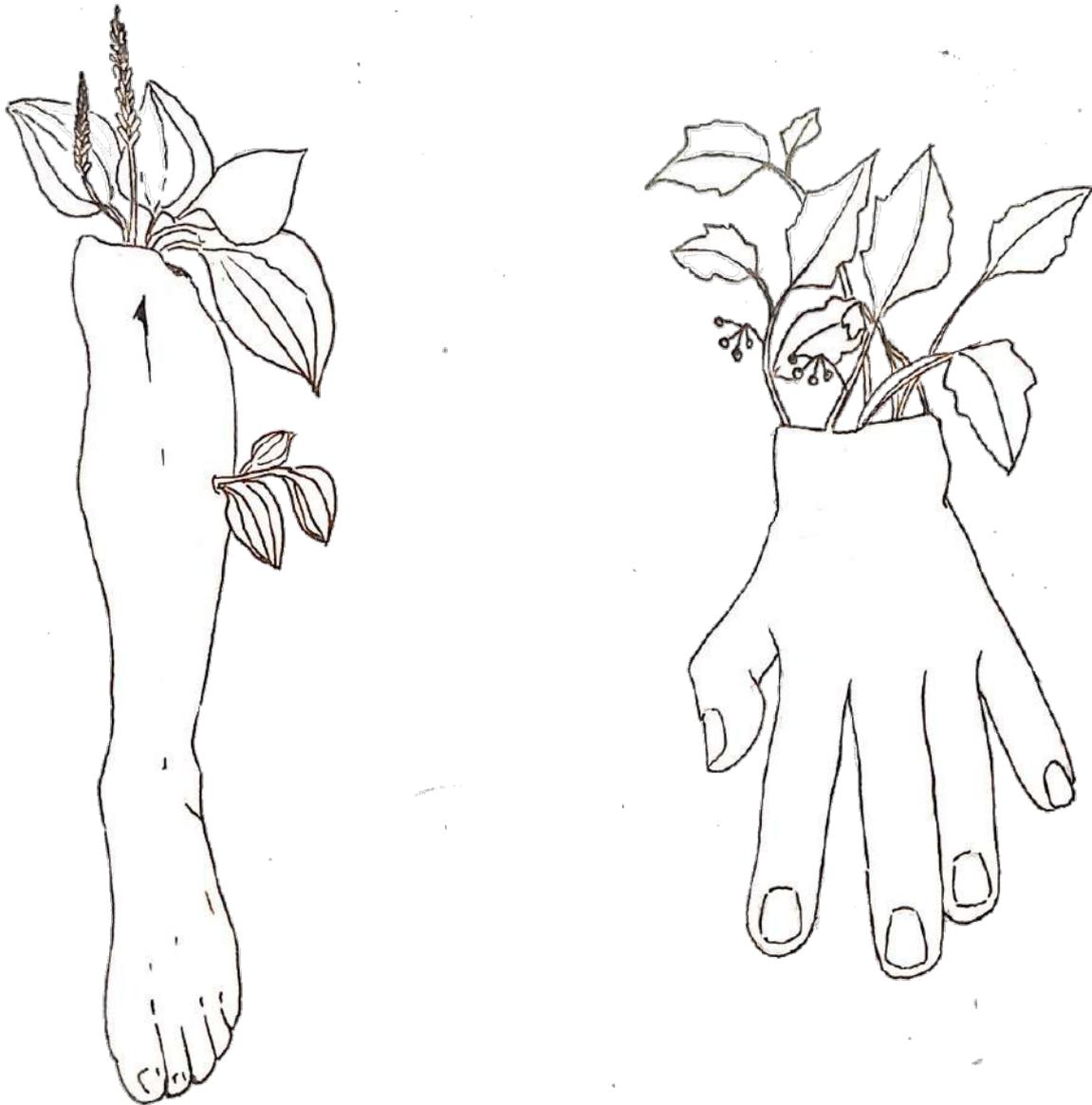


Fig. 9. Bocetos de registros corporales. 2021. (Autoría propia).

Delimitación de conceptos

Para comenzar con la conceptualización, retomemos el aspecto primario de enunciación temporal y física del cuerpo como forma principal de exposición y proceso de realización de la obra artística, y a la vez, su contraparte receptora, la perceptiva, para que se efectúe el proceso simbiótico que presenta este escrito: la comunicación.

El cuerpo es la herramienta para existir de todos los seres humanos, es el portal para la percepción del mundo, y hablando únicamente del aspecto físico, se puede definir como “Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.” (RAE). Cuerpo, partiendo de este fragmento, es lo que une varios elementos en uno solo, y lo que delimita al ser. Así se describe desde un enfoque materialista en la segunda definición de la RAE: “Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo”.

Sin embargo, el cuerpo no solo existe a través de un aspecto fisiológico, sino en la concepción de lo que somos a partir de éste. No basaremos nuestro enfoque desde el aspecto individual, sino que observaremos el cuerpo que se conforma desde múltiples procesos. Desde una perspectiva de organización primaria se puede pensar como el espacio que nos constituye, enfundado y congregado por la piel. La piel que delimita algo que no tiene límite, como reflexiona Alejandro Laregina en el siguiente fragmento.

Nuestra piel parecería presentársenos como aquello que delimita nuestro cuerpo, esa delgada capa que separa aquello más propiamente nuestro de su exterior. La piel es lo que nos envuelve, delimita el contorno de nuestra existencia. Esta idea de contorno y límite podría llevarnos a considerar como cuerpo propio a la masa opaca de músculos, huesos y sangre entremezclados envueltos por la piel. Masa que ocupa un lugar en el espacio objetivo, masa delimitada y cerrada sobre sí misma, un objeto más entre otros, totalmente constituido. Pero siguiendo el pensamiento desarrollado por Merleau-Ponty consideramos que el cuerpo propio ni es un objeto más entre otros, ni se encuentra totalmente constituido. (...) La piel es la envoltura de la

existencia, es repliegue del cuerpo sobre sí, pero es también despliegue del cuerpo en el mundo. (Laregina. 2011. p.1).

Así mismo, el cuerpo envuelve nuestra existencia y parece que su función es delimitarnos y apartarnos de lo que congrega lo demás, pero en sí nos extiende, nos proyecta y se convierte en sensor de lo otro, como nuestro dispositivo de comunicación y comprensión. Construyendo esta idea, se pretende observar el andar de las artes como un portal de comunicación y registro de lo que encuentra el cuerpo en su despliegue sobre el mundo incluyendo el pensamiento, otros cuerpos, otros territorios, entre varios aspectos.

Para esto es importante analizar al cuerpo a través de la constante interacción con dichos aspectos y, en este estudio, lo abordaremos como parte de un proceso de afectación acentuado por la colaboración mutua entre este y el arte. El concepto de afectación según Lisa Blackman y Couze Venn es particularmente importante en los estudios del cuerpo que ellos realizan a través de la percepción y comunicación colectiva. La idea de afectación se ha reformulado mediante la observación de los cuerpos no como entidades individuales, sino como procesos.

‘What is a body?’ (as if the body can be reified as a thing or an entity), but rather ‘What can a body do?’ (Blackman & Venn. 2010, p.9).

Los cuerpos son un conjunto de relaciones que se pueden inferir como parte de un proceso con poder de afectación y también de ser afectados. Es decir, el cuerpo no es un objeto estático, no se puede sentenciar con una representación definitiva, pues existe a través de las interacciones. No necesariamente interacciones con entidades individuales, sino también con otros aspectos tales como el entorno, la naturaleza; o conjuntos de afectación colectiva como la cultura y la sociedad. “The human body is not simply human.” Mencionan Blackman y Venn en una cita sobre las ideas de Ann Game en 2001. El cuerpo sucede en conjunto con algo más, tal como con situaciones que engloban el entorno o espacio y el momento o temporalidad, y con los seres con los que comparte una interacción.

El arte es un proceso en el cual se transforma la percepción de lo que existe a través de la afectación³ colectiva en diferentes momentos de su desarrollo.

Afectación³: En el artículo titulado “Affect” de Lissa Blackman y Couze Venn mencionan que los estudios sobre el cuerpo recurren a este término para referirse al conocimiento encarnado y la intercorporeidad que se experimenta a través de las prácticas que el cuerpo puede hacer. Pues se enfocan en cómo existe el cuerpo en lugar de definir qué es. Los procesos afectivos son colectivos. Observar las sensaciones en relación a procesos de afectación, nos permite entender de donde vienen las ideas de lo que pensamos que somos o que son los otros, también por qué queremos algo o actuamos de una u otra manera. (Ver más en anexos).

Mediante el pensamiento de Blackman y Venn sobre el cuestionamiento de lo que un cuerpo puede hacer para comprenderlo como proceso y no como entidad, podemos observar al cuerpo en relación con el arte desde la transformación mutua. Desde un punto de vista afectivo, no se puede concatenar un origen y un final, pues la influencia del pensamiento colectivo sería muy compleja de rastrear en las fases de creación de la obra, desarrollo y publicación. Al momento en que se lleva a cabo la recepción de la pieza artística también hay muchos factores que influyen en la experiencia y las reflexiones que pueda detonar la pieza en los receptores. De hecho, el momento histórico en el que la pieza se observe, va a cambiar intensamente la manera en la que se perciba, incluso puede detonar su trascendencia, su conclusión o transformación.

Para aclarar estas ideas se tomó un diagrama sobre el proceso del arte realizado por Benjamín Valdivia, en donde se exponen los tiempos de evolución y las cualidades de la obra artística en relación con la historicidad y la sociedad en las que suceden.

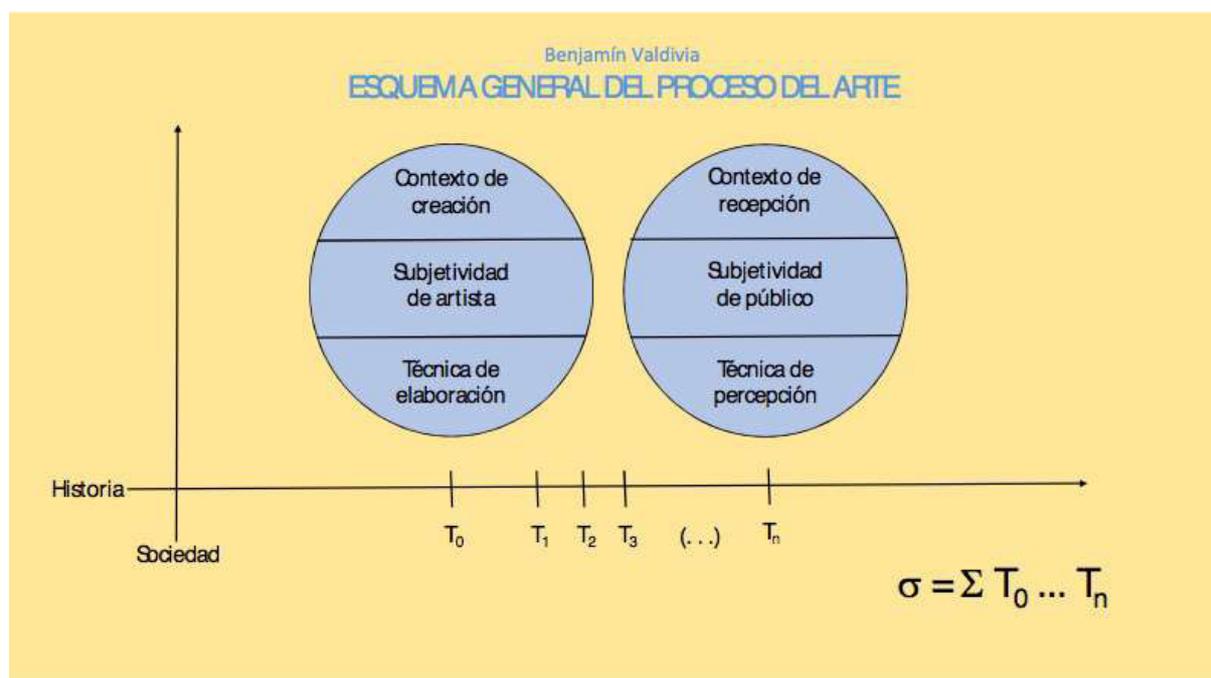


Fig. 10. “Esquema general del proceso del arte”. Benjamín Valdivia. 2004.

En las variables se describe el tiempo cero (T_0) como el lapso donde el artista termina la pieza y no interviene para hacer más modificaciones, el cual es influenciado por el contexto de creación, las subjetividades del artista (entorno social, cultural, expresión, etc) y las técnicas de elaboración. El tiempo uno (T_1) o numerado, corresponde a la recepción de la obra de arte y a la interacción con el

público en un lapso de tiempo anterior al actual. Este último corresponde al tiempo n (T_n), o tiempo de percepción actual, en donde es importante analizar el contexto de recepción (las subjetividades no subyugadas a la subjetividad del artista), la subjetividad del público (es decir, el contexto o cultura particulares a cada persona para la recepción de la obra) y la técnica de recepción (el conocimiento particular del público para experimentar la obra).

Finalmente se expresa la fórmula: $\sigma = \sum T_0 \dots T_n$. En donde σ (sigma minúscula) representa la significación total y Σ (sigma mayúscula) representa la sumatoria del significado desde el tiempo 0 hasta el tiempo actual.

Al analizar el diagrama junto con la idea anterior podemos observar que se puede hacer una distinción cualitativa de la significación en el proceso del arte, pero sería muy complejo concatenar con especificidad todas las subjetividades y contextos en la historia y la sociedad asociadas a la obra de arte para determinar la afectación que sucede en la colectividad de interacciones. Lo que sí se puede inferir, es que es un proceso en el que se comprenden relaciones que modifican la significación de la obra, y que la significación está directamente relacionada con la afectación en sociedad, por lo tanto, con el cuerpo. El esquema visibiliza que el arte no puede suceder si no es en sociedad, puesto que en el proceso no existe el arte en torno de una sola persona. Así pues, el cuerpo es indispensable para que suceda el arte en todas sus instancias, es decir que el cuerpo comprendido como proceso, es la unidad primaria para el proceso del arte.

La idea del cuerpo se puede plantear desde un punto rizomático puesto que ha tenido, tiene y tendrá muchas modificaciones conceptuales sobre lo que representa, temporal y espacialmente, desde diversas cuestiones y campos del conocimiento. Estas concepciones son recurrentemente reorganizadas en el momento y los lugares en que residen, así como un rizoma que “puede ser roto interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas y según otras.” (Deleuze y Guattari p.15.). Pensar en la ruptura o reconstrucción del significado es en gran parte trabajo de la creatividad, y el desarrollo culminante de varios de estos procesos se da en el campo de lo artístico. Si se puede encontrar un mundo que encaje en la idea de lo rizomático, es el mundo del arte, pues tiene la

capacidad de reinventarse constantemente sin partir necesariamente de un origen estricto, ya que también tiene la cualidad de poder crear significado eligiendo sus propias reglas en relación con lo otro, y así mismo el valor simbólico de lo que plantea cambia de forma colectiva. En este caso el rizoma “cambia de naturaleza al conectarse con otras perspectivas” (*idem*, p.15.). De igual manera, la forma del arte de un tiempo determinado encuentra sus significaciones en cotejo con lo que se enfrenta. El cuerpo en este caso se analiza en relación con el arte, y de esta manera se abren posibilidades alternativas de repensar su significado en correspondencia con su entorno y su tiempo.

Como idea complementaria a estos pensamientos, podríamos argumentar la forma en la que funciona el rizoma en comparación con las formas del arte, utilizando como ejemplo ciertos tipos de micelio⁴ como un ser análogo a las multiplicidades planteadas por los autores, ya que su volatilidad permite crear nuevos enlaces en una red de diferentes dimensiones e interconectar territorios, o cambiar de naturaleza de forma independiente y transformarse en seres distintos que a su vez pueden convertirse en nuevas redes que comparten información y viven en simbiosis con el territorio. Así mismo sucede en el proceso simbiótico⁵ del arte con otras formas, en este caso con el cuerpo. Sin caer en la crítica de la lógica binaria que plantean Deleuze y Guattari sobre el “árbol-raíz”, y sin prestar atención al objeto o sujeto que se puedan sintetizar en este proceso, podemos enfocarnos en las relaciones y procesos que se desatan para crear nuevas formas de pensamiento o ideas, sin tomar a estas como un absoluto o una forma estática. Siendo de tal manera ese *proceso* algo que se encuentra en continuo movimiento y deconstrucción.

Si abordamos los conceptos de interés desde un punto de vista filosófico, a la hora de ponerlos en práctica, por supuesto que es necesario plantear una manera sintética para comprenderlos. El punto en donde se concretan los objetos de estudio es el momento cúspide para nuevos enlaces y nuevas multiplicidades. Esta idea empatiza también con los autores mencionados en una de sus reflexiones sobre el *Cuerpo sin Órganos (CsO)*, en donde se refieren al cuerpo no como algo que existe

Micelio⁴: “[...]el verdadero cuerpo del hongo [...]” (Kuhar, Castiglia y Papinutt, p.11) Este concepto nos referimos a la red del hongo que puede desprenderse y cambiar de naturaleza al convertirse en un nuevo ser o seres sin necesidad de pertenecer al primero. Se pueden observar también las propiedades volátiles de las *hifas* (células del micelio) y su comportamiento de distribución y reproducción en una analogía continua a las multiplicidades que presenta el rizoma.

Simbiosis⁵: se refiere a una analogía con la relación que tienen dos seres vivos de diferente especie en la que ambos obtienen beneficios. (Ver más en anexos).

por sí mismo, sino como una posibilidad potencial que se encuentra en cada individuo para crear más allá de las estructuras normativas que lo dominan.

¿Existe un conjunto de todos los CsO? Pero, si el CsO es ya un límite, ¿qué habría que decir del conjunto de todos los CsO? El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple. Multiplicidad formal de los atributos sustanciales que como tal constituye la unidad ontológica de la sustancia. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 159).

La manera sintetizada para la comprensión de un concepto importante del cuerpo en esta investigación, es observarlo desde la fusión para constituir una unidad de lo que se comprende como cuerpo, aunque siempre considerando que es un proceso cambiante, afectado por diferentes instancias. Este pensamiento se reafirma en un artículo sobre estudios del cuerpo de Erin Manning:

The focus on trans-subjectivity (...) reformulates the body as always being 'more than one', stressing that the body is always 'more assemblage than form, more associated milieu than being' (Blackman y Venn. 2010, p. 20).

Es decir, el cuerpo desde este pensamiento, está directamente relacionado con el "medio ambiente" en el que se encuentra. Y eso constituye de manera importante el entorno conformado por otros cuerpos, entre varios aspectos tales como la cultura, sociedad, comunidad, etc. El ensamble de estas complejidades y su movimiento a través de lugares y momentos específicos que determinan la subjetividad en la multiplicidad es lo que podemos llamar cuerpo.

The body, not individual but haecceity: the thisness of experience active as a singularity in the dephased now. Not individual but individuation. Not subject but group subjectivity, differential on the edge where the force of life meets life itself. Not the body *after* the subject, the body that incarnates the individual of pre-constituted matter-form (Manning, 2010. p.117).

De estos pensamientos parte la idea para abordar el concepto de cuerpo más allá del aspecto biológico o fisiológico que naturalmente hace alusión inmediata al

sugerir la palabra “cuerpo”. En este proyecto se plantea de manera temporal y espacial específica, analizando por supuesto hasta cierto punto, lo que ha sucedido en su entorno, pues el pasado proyecta lo que hemos sido y lo que estamos siendo en el imaginario del presente, y nos ayuda a comprender las evoluciones⁶ de interés para nuestra observación, y para anticipar en estimación lo que podría suceder al incidir artísticamente en el imaginario colectivo.

[...] la concepción del cuerpo como lo biológico o lo natural del sujeto, todavía dominante en el pensamiento occidental, ha dado paso a su reconocimiento como un producto de la cultura. [...] De este modo, las nuevas miradas desafían la inmutabilidad asignada al cuerpo en tanto objeto de estudio de algunas disciplinas, como la Antropología Física o la Anatomía; desde la notoriedad que el cuerpo ha adquirido para los estudios culturales asume las cualidades de ser flexible, cambiante, perdurable y, por tanto, complejo. (Cabra A. y Escobar C. 2014, p.15)

Desde este punto de vista, no hay una forma puntual de abordar al cuerpo como objeto de estudio estático, puesto que tiene una volatilidad de cambio, como se revisa en la cita anterior. La postura de un cuerpo dogmático e inmóvil, se aferra a formas culturales adoctrinadas por sujetos de poder en los procesos de territorialización material y de las ideas, por ejemplo, el cuerpo conquistado por la conveniencia de poderes económicos, dogmáticos y geográficos, principalmente refiriéndonos a esta última en la distribución urbana de las ciudades y los espacios en que concurren los cuerpos.

La cartografía es una herramienta para describir el territorio, por lo tanto, el cuerpo, desde un aspecto técnico. En esta investigación se pretende hacer un modelo de acercamiento al espacio local, a la subjetividad dentro del espacio general de un sitio específico y realizar un acercamiento a observar territorios que están tejiendo su subjetividad con el espacio descrito.

Realizar un diagnóstico para el territorio en el que se va a trabajar requiere de la observación particular de los motivos que crean tensión en la comunidad, por lo tanto, el trabajo de sitio específico es requerido en cada espacio, y la incidencia de

Evolución⁶ : Utilizaremos este término como sinónimo de “cambio” o “transformación”, pero sin referirnos necesariamente a una mejoría o un progreso. Se puede leer en la tercera definición de la palabra en la Real Academia Española como “cambio de forma”.

la obra artística en otro lugar no es replicable; por lo menos no se puede copiar en todos los aspectos. Sin embargo, la investigación del cuerpo a través del arte es un modelo adaptable a todos los lugares habitados, pues están atravesados por cuerpos. En el caso de esta investigación, a través de un proyecto experimental, se pondrá en evidencia junto con otros ejemplos, si efectivamente se puede replantear un orden en tensión al observar el cuerpo en manifestaciones artísticas para evidenciar los órdenes que rigen alguna particularidad de la comunidad local investigada.

Comprender estas cualidades específicas territoriales y locales, desde el punto de vista artístico, desata evoluciones que transforman aspectos directamente relacionados con la concepción del cuerpo, observando, y sobre todo evidenciando a su vez, figuras como los comportamientos sociales, las formas políticas, las relaciones cotidianas, la economía, entre otras. Revolucionando reglas y parámetros establecidos en el pensamiento hegemónico. Un ejemplo a partir de estos enfoques es la praxis de la *historia de las mentalidades*⁷, en donde se aborda la historia como método de investigación desde el estudio de las subjetividades en diversos aspectos específicos de un lugar o un grupo social, para evidenciar las causas de sucesos históricos.

El arte es una forma de investigación del cuerpo que nos permite explorar aspectos subjetivos de lugares y formas que normalmente pasan desapercibidos, pero que son esenciales para entender la evolución de la historia humana. El cuerpo es nuestra herramienta principal para percibir el mundo, y es gracias a él que podemos comprender y apreciar el arte.

A diferencia de lo que se puede inferir, pensamos que el arte no es una simple imagen del cuerpo, sino que se entrelaza con él de manera compleja. El arte tiene la capacidad de desafiar nuestras percepciones y de transformar la forma en que entendemos lo que nos rodea. Al mismo tiempo, el cuerpo también influye en cómo se percibe el arte y lo que éste significa.

En resumen, el arte y el cuerpo están intrínsecamente relacionados y se influyen mutuamente. El arte nos permite explorar aspectos ocultos de la realidad y expandir nuestra comprensión del mundo, mientras que el cuerpo nos proporciona la

herramienta para experimentar el arte y darle significado. Este diálogo constante entre el arte y el cuerpo nos lleva a descubrir nuevas perspectivas y a cuestionar nuestra comprensión del mundo.

La corporalidad nos permite comprender la inscripción histórico-política referida sin reducir el cuerpo a un simple objeto de una conciencia, un alma o una voluntad, o a una especie de página en blanco en la que se inscribe o marca la cultura... [] La corporalidad nos remite por tanto a una experiencia del cuerpo, histórica y social, pero no completamente significable, ni sólo discursiva (Parrini, 2007, p. 15)

El arte tiene la capacidad de trascender los límites tanto biológicos como simbólicos del cuerpo, al cuestionar lo que se percibe y de esta manera cambiar los órdenes temporales de su propia expresión. De esta manera, el cuerpo en su expresión artística funciona como un dispositivo para organizar la comprensión, y el arte actúa como un medio para diversificar y reorganizar el cuerpo

El arte excede al cuerpo y el cuerpo al arte. Si pensáramos de forma lineal o desde el devenir dicotómico podría parecer una paradoja, pero si observamos la realidad desde un panorama rizomático lo uno construye y deconstruye a lo otro, de manera que la reconstrucción se vuelve mutua. El proceso de reorganización de lo que existe, se convierte en un despertar para ver de lo que no se había observado, en una nueva conciencia de la concepción temporal del resultado de ese proceso de desterritorialización (sin habitante formal o lugar definitivo habitado).

El cuerpo entra en el arte y el arte se incorpora al cuerpo. [...]El arte en el cuerpo altera sus propias formas y potencia la conciencia. [...]En el cuerpo de la artista se encuentra su arte y en su arte se dan encuentro la experiencia, la percepción y la conciencia. (Farina. 2005, p.11).

“Cuerpo” para esta investigación será abordado desde la idea de lo que somos, nuestro medio para percibir, lo que nos despliega en el mundo y nos permite ser parte de él y a su vez permite que el mundo sea parte de nosotros. Cuerpo como medio de ser, y de ser percibido. Se tomó de la RAE el siguiente fragmento para complementar el concepto. “7. m. Conjunto de las cosas que se dicen en la obra

escrita o el libro[...]”. Temporalmente lo descrito en ese conjunto será la forma que adopte el cuerpo en el pensamiento colectivo, probablemente (seguramente) no sea solo una, si no varias. Pero cada una de esas formas existe gracias a la idea conjunta de lo que se construye, dice, expresa, escribe o experimenta. Y es en este punto, donde el cuerpo encuentra de nuevo al arte.

Vamos a abordar al “Arte” pensándolo como la capacidad de reimaginar la realidad, de reinventar las formas, observar lo que no es visible, incidiendo también en el imaginario de los otros. Para esta investigación, el arte se intenta exponer como medio entre el cuerpo y la reorganización del conocimiento. En realidad, no se pretende plantear como una sola cosa, sino como el conjunto de lo que sucede y se reorganiza en ese proceso. “[...] un estado del arte puede ser un umbral para comprender una serie de transformaciones socioculturales que derivan en la constitución de un campo de estudio que, a su vez, incide y transforma la vida social y cultural en la que se dinamiza.” (Martín-Criado. 2005, p. 87). “[...] consideramos que el estado del arte conlleva en sí mismo una posibilidad de producir conocimiento, de comprender los desafíos y los actos creativos que diversos sujetos han asumido a la hora de abandonar los saberes hegemónicos para migrar hacia nuevas preguntas” (Cabra y Escobar. 2014, p.26). El arte permite trascender las fronteras naturales y simbólicas del cuerpo, reconsidera lo que se observa y reestructura las líneas temporales en su enunciación.

Esta concatenación de pensamientos se detona a partir de necesidades e ideas encontradas en la producción personal artística como una forma de comprender los alcances del trabajo en el arte y una manera de registrar la experimentación del proceso artístico cotejándolo con una relación conceptual sobre el cuerpo y la reestructuración que puede haber en éste a partir del arte. Partiendo desde estos estudios y para el interés de lo que se investiga, el arte se expone como una forma de observación. Una técnica para plantear sucesos y lugares no visibles, observar lo que no es evidente, lo que no se ha conjuntado para que sea percibido.

Esta forma de exposición de sucesos se emite a partir de un contexto participativo, en donde la propuesta artística sería el resultado de lo que sucede en torno a los espacios y a los momentos, y de igual manera en lo que concierne a los seres que se encuentran en el proceso o en la percepción del mismo.

El arte contemporáneo es una herramienta de conocimiento y visibilidad de las tensiones que atraviesan las comunidades, instalando la incertidumbre, y a través de esta la posibilidad de construir otros órdenes. (Sepúlveda. 2016, p.29)

Se decidió sintetizar en tres las formas de incidencia del proceso artístico entre la exposición y la percepción:

Percepción primaria, la incidencia de la obra sobre los sentidos de manera inmediata. Es decir, de forma empírica, para la experimentación del arte de forma contigua.

La segunda forma se refiere al aspecto que nos interesa en esta investigación; también es una manera empírica de observación, pues es la comprensión a través de la experiencia. El contexto de lo que ha sucedido y se ha vivido, este tipo de apreciación no es necesariamente racional, sino que se ha inscrito en la persona por lo que ha ocurrido y ocurre en su vida. Una gran parte de esta forma se instala en el contexto sociocultural y en la construcción de lo que podríamos llamar el inconsciente colectivo.

La tercera forma es a través del estudio racional que ha experimentado la persona en su vida. Las conexiones que pueda hacer entre lo que sabe y lo que observa. Esta tercera forma compete a la segunda, y también a esta propuesta de investigación. Puesto que estas dos últimas determinan la evolución de los conceptos colectivos. Y a su vez determinan las construcciones inmediatas que se puedan conjeturar a partir de las percepciones primarias, que a pesar de que logren ser en buena parte un filtro inicial, también contienen un grado de experiencia descrita en lo inconsciente.

La incidencia del arte que nos interesa estará contextualizada en la experiencia adquirida por los participantes del proceso artístico, que se modificará con la percepción de lo que se visibiliza y con el rastro que deja el arte en la construcción de lo que se comprende, como ya vimos en el pensamiento de Cabra y Escobar

sobre el estado del arte, “[...]abandonar los saberes hegemónicos para migrar hacia nuevas preguntas” (Cabra y Escobar 2014. p.26)

En este trabajo hablamos de lo contemporáneo como las manifestaciones artísticas que afectan a la sociedad del presente más próximo a su percepción o a la escritura de su análisis, sin importar la temporalidad en la que se desarrolló la obra. Desde un punto de vista es complejo hablar de arte contemporáneo (o que existe a la par en el tiempo) , pues la obra de la que se puede escribir es una obra que se realizó en pasado, por lo tanto no acontece en el momento de su análisis.

"El arte contemporáneo no sólo refleja el tiempo en el que se hace, sino que también hace sentido de ese tiempo. Es un arte que se ocupa del pasado, pero también del presente, y que trabaja para imaginar el futuro. Es un arte que está en diálogo con la historia, pero que también busca ir más allá de ella" (Foster, 1996, p. 7).

De manera que podemos hablar de obras que han sucedido en la historia como arte contemporáneo cuando hacen sentido en el tiempo presente, sin necesidad de problematizar si su creación acontece en el presente o no. Aunque sí hay que observar que la afectación probablemente no será a la sociedad en su totalidad, pero posiblemente sí afectará a una parte específica de la sociedad, incluso a individuos particulares que pertenecen a un grupo social. Es importante este punto, pues si bien hay esquemas y reglas comunes en varios aspectos de la humanidad, cada círculo común encuentra particularidades incluso dentro del espacio urbano de su misma cultura, estado, sector, barrio, calle, casa, etc.

Un aspecto que vamos a observar cómo general en la sociedad completa, es el cuerpo. Todo individuo tiene un cuerpo que le permite ser, y proyectarse en el espacio social, cultural y geográfico en el que acontece. Por su puesto que dentro de su universalidad, al igual que se comenta en el párrafo anterior, existen

especificidades que conectan a los cuerpos individuales en grupos. Cuerpos conjuntos en algún espacio que comprende un lenguaje y que se organiza según sus reglas para construir ideas o dinámicas colectivas sobre cómo ser o suceder.

El arte tiene la propiedad de pensar el mundo según sus reglas, y también de romper las reglas del arte para repensarse a sí mismo. Por esta razón, se puede implementar como un método de investigación del territorio, pues al posibilitar un espacio donde se vale modificar las reglas del lenguaje con libertad, se abre un panorama para observar y cuestionar la organización de las cosas en la “realidad” del presente.

El arte contemporáneo es una herramienta del conocimiento de lo real a través de un descalce del lenguaje. No sobre lo que dice, sino sobre la posibilidad de decir. Porque “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Entonces la pregunta se transforma en ¿de qué manera podemos forzar al lenguaje para expandir o densificar lo que ya sabemos del mundo? (Sepúlveda. 2016, p27.)

Es preciso hacer un análisis y desarrollo de conceptos en donde el cuerpo existe y se explora, para comprender sus formas de ser y sus transformaciones. Tomando el pensamiento de Michael Foucault sobre el cuerpo como un lugar que irradia los lugares en los espacios habitados desde su existencia para comprender el mundo, es decir como un portal para percibir y construir lo existente, analicemos entonces el territorio como lugar de expansión del cuerpo.

El territorio es un espacio que se construye de ideas acordadas como reales entre los actores que se proyectan en él, y está en constante negociación entre las relaciones que lo tejen y los conflictos que lo atraviesan. Según Francisco Ther, hay que entender el territorio como un acontecimiento caracterizado por el cambio y la transformación, pues se constituye de los múltiples vínculos que lo construyen en armonía o desarmonía, es decir, hablar de territorio implica hablar movimiento y muchas veces de conflicto. Es por eso que hay que considerar el territorio como un acontecimiento. El territorio, desde este punto de vista, no está completamente definido por el terreno o el espacio material en el que podría estar establecido, si bien las condiciones de biodiversidad y ambientales son un grado importante en la afectación los actores que ponen en acción sus conocimientos para la construcción de relaciones, son estas maneras de relacionarse con el espacio y los habitantes las que construyen y transforman al territorio.

Así el espacio es pensado como construido por materialidades y también por inmaterialidades, o sea, por sus aspectos materiales, objetos físicos construidos por el hombre en un proceso continuo de producción del espacio, a través de su uso, pero también, dialécticamente, por las acciones humanas que lo configuran, que lo crean y lo transforman (Santos, 1996).

Borges comprende estos pensamientos muy bien en el cuento “Del Rigor en la Ciencia”:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Borges. 1960, p. 225)

Para estudiar al territorio desde estos pensamientos hay que utilizar técnicas y disciplinas que compartan sus cualidades; como capacidad de implementar negociaciones con las ideas en constante flujo de los actores que convergen en ese espacio y la capacidad de observar el imaginario y describirlo para reflexionarlo. “La estrategia que va a investigar el territorio tendrá que tener una naturaleza similar al objeto que se estudia.” (Ther, 2013). Como el cuento de Borges, el arte tiene la propiedad de observar de forma flexible los lugares en movimiento, y se puede inmiscuir en las particularidades temporales de los territorios si se trabaja desde un sitio específico, y a esta idea habrá que agregarle, en un tiempo específico. Como en “aquel Imperio”, no se puede describir el territorio con una calca de las dimensiones de su terreno, pues a escala puede ser una forma representativa para un uso puntual de sus dimensiones en un tiempo limitado, pero ese plano no comprende la complejidad del telar de relaciones.

Ese conjunto de relaciones, desde un punto de vista rizomático, se pueden observar como redes que se van complementando para crear vínculos. Según Gabriela Leirias, las redes horizontales son fundamentales para la comprensión del espacio y suceden en un intercambio cotidiano para un acontecer solidario.

Es en el cotidiano que el espacio se construye y se transforma. Mejor dicho, es en el cotidiano que nuestras acciones gestadas a partir de la relación con el espacio, lo producen. Entonces es a partir de él que se puede actuar en vista de transformación social. (Lerías. 2019, p.19).

La práctica de la obra artística que acontece en espacios específicos donde concurren las personas y situaciones involucradas en alguna parte del proceso, genera una transformación de perspectiva social con mayor involucramiento de los actores del espacio artístico (es decir las personas en contacto cotidiano con la práctica artística) a la reflexión en el proceso de la obra de una manera más intensiva y participativa, pues se vuelve una parte cercana de su entorno. De manera que este involucramiento crea redes de relaciones en un lugar, por lo tanto crea un territorio de pensamiento, en el que se posibilita la transformación de ideas sobre ese lugar y sobre sus actores.

Podemos inferir, que hablar de territorio es hablar del cuerpo proyectado en redes de vínculos que tejen relaciones y que organizan las ideas del imaginario colectivo en un lugar. Dicha organización comprende de un conjunto de reglas explícita o implícitamente acordadas por los actores que acontecen en un territorio específico, y las dinámicas dentro del conocimiento local se desenvuelven en prácticas que con el tiempo se convierten en cultura⁸ (asentada en el territorio específico) y se vuelven parte del imaginario colectivo establecido que distribuye formas del comportamiento en un orden particular de relaciones, tiempos y lugares. Este conjunto de reglas, o imaginario colectivo, se convierten en un filtro para interactuar con el mundo.

Lo lúdico y lo artístico son dos aspectos que flexibilizan los órdenes culturales más fácilmente que otros campos de conocimiento en cotejo con los puntos de conflicto que puedan surgir de un encuentro con lo distinto. Ya que, el espacio de juego y el arte, tienen la singularidad de imaginar nuevas reglas en un contexto “controlado”

Cultura⁸ : “Cultura -dirá Marget Mead- es el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que en un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación” (Echeverría. 2001). Desde su composición etimológica la palabra viene de cultivar o habitar.

donde el objetivo muchas veces es desarrollar la creatividad, conocer y experimentar el mundo desde nuevos lugares. Sin embargo, es importante mencionar, que ambos aspectos también tienen la propiedad de reflejar semblantes profundos del imaginario colectivo.

El arte es una forma de investigación de la cultura, pero también del mundo, tiene la capacidad de explorar conocimientos formales e informales que le permiten tener una aproximación a las cosas no necesariamente a través de un método estricto o establecido. En ciertos casos, el hecho de que no utilice los mismos caminos para experimentar o las mismos parámetros de observación que otras disciplinas, le otorga la particularidad para encontrar conocimientos que en ocasiones otros métodos estrictos tardan más en inferir.

Creemos que el arte, cuando es profundo, es también lúcido y alcanza a abordar problemas fundamentales e intemporales. Esto paso con autores antiguos como Aristóteles cuyas intuiciones solo ha podido ser comprendidas a la luz de la lógica más contemporánea. (Arbaiza Escalante, 2022)

Por ejemplo, Jorge Luis Borges en varios de sus escritos reflexiona sobre problemas que más tarde en la física fueron necesarios de plantear, por ejemplo en cuentos como “Tlön, Oqbar, Orbis Tertius” y “La lotería en Babilonia”, que analiza Luis Bertrand Arbaiza Escalante, la “Biblioteca de Babel” en reflexión de problemas de probabilidad o el Teorema de Borges analizado por Alberto Rojo en su libro “Borges y la Física Cuántica”.

Podemos observar, que desde la lectura de los autores que escriben sobre la obra de Borges, hay una interpretación de la literatura aterrizada al tiempo y al contexto contemporáneo de Rojo y Arbaiza. Lo interesante de este fenómeno, es advertir que la obra artística va evolucionando en su recepción conforme a las personas y a las situaciones que se encuentran con la pieza en múltiples temporalidades. No es que la pieza cambie, lo que cambia es su lectura. Rojo y Arbaiza leyeron el mundo dentro del texto de Borges y construyeron un nuevo texto para analizar la física y la literatura a partir de este, es decir, extrajeron conclusiones a través de la interpretación de una obra para escribir un horizonte que amplifica el conocimiento en su contemporaneidad y campo de saberes.

El arte convoca a la reflexión y a la observación, que en diferentes diálogos dentro de su proceso, posibilita nuevas formas de conocimiento. Interpretar varias veces un texto o una obra, da perspectivas de reflexión profunda sobre las lógicas contemporáneas en las que es analizado.

Capítulo I

1.1 El cuerpo en el arte

“El cuerpo desactiva aquello que había incorporado el hábito y la memoria de esa incorporación. El cuerpo entra en el arte y el arte se incorpora al cuerpo.[...] El arte en el cuerpo altera sus propias formas y potencia la conciencia.”

(Farina. 2005, p.11)

Uno de los poderes más particulares del arte, es la capacidad de moldear el lenguaje a través de la imaginación de posibilidades; ver desde otras perspectivas aquello que es asumido, flexibilizar los pensamientos más rígidos, exponer el cuerpo desde lugares subjetivos, entre muchas otras facultades. Retomando la hipótesis sobre el cuerpo abordado desde su manifestación artística como un portal para la observación y la reorganización de formas de pensamiento observemos algunas piezas desde las siguientes reflexiones.



Fig. 11. “L’invention collective”.
René Magritte, 1934.

En “L’invention collective” Magritte plantea el cuerpo de una sirena, como el ser mitológico insertado en la concepción común de un grupo de personas y expone lo descrito en el lenguaje aceptado por el colectivo de manera gráfica, ilustrando un ser mitad humano mitad pez. Esta obra observa el cuerpo del imaginario colectivo desde una perspectiva distinta a la imagen que la cultura asume, pero encaja con la

descripción coloquial del ser mitológico. De manera que evidencia una forma diferente de lo que la cultura comprende como real y al mismo tiempo se infiere la descripción de una sirena en la imagen. Lo considerado evidente y lógico desde el arraigo a lo que se describe como una sirena en el lenguaje, se disocia en la representación literal y se replantea el sentido de la concepción dominante de un personaje arquetípico.



Fig. 12. "Entre lo dominante y lo vestigial".
Claudia Coca, 2009.

Otra obra en la que se reconsidera una concepción hegemónica es "Entre lo dominante y lo vestigial" de Claudia Coca, la cual es una pieza pictórica de una serie titulada "Mestizaje sin paraíso", que retoma una tendencia sobre el pensamiento de "mejorar la raza" en Perú. Esta pintura evidencia la mancha mongólica, representativa grupos étnicos orientales, adquirida por personas de descendencia andina, marcando a personas desfavorecidas socialmente y discriminadas por su devenir genético. En la imagen se autorretrata junto con su familia, exponiendo las espaldas de los tres integrantes, revelando su marca y la de su hijo, asumiéndose como minoría étnica a pesar de su propia situación sociocultural y económica, al resignificar la contradicción de su estatus con su sello genético. Esta contraposición de factores dialogan con el medio que construye la imagen, pensando en el testimonio de esta marca como forma de descolonización del pensamiento entre la

posición social de la artista como privilegio y aspiración del pensamiento colonialista.

Y aunque podría existir una contradicción en el uso de la pintura como recurso de descolonización, tanto más cuanto la pintura ha sido el dispositivo visual por excelencia de la dominación colonial, Coca la utiliza para evidenciar los mecanismos furtivos del control cultural. Recurriendo a una pintura de reproducción mimética de ciertos enunciados culturales. (Muelle Guerra M. 2014).

Con esta pieza Claudia Coca visibiliza una instancia social que se ha normalizado como marginal y replantea su posición en cotejo con su cuerpo, inserta esa posibilidad en el imaginario del público, por lo menos dejando una pregunta sobre la resignificación del cuerpo matérico con el valor simbólico del cuerpo.



Fig.13. “Flowers on the body”. Ana Mendieta, 1973.

Similar a lo que hace Ana Mendieta años antes en la serie “Silueta”.

Realizada entre 1973 y 1980, consiste en la representación de siluetas femeninas en la naturaleza con materiales naturales, desde hojas y ramas pasando por fuego o sangre. La primera silueta que realiza Ana Mendieta es “Flowers on the body” una acción llevada a cabo en México en 1973. En ella vemos a la artista desnuda yaciendo sobre una tumba abierta zapotec al mismo tiempo que unas flores ocultan parcialmente su cuerpo. Con estas obras la artista no solo vincula su

cuerpo con la naturaleza, sino que por medio del contacto de su cuerpo con la tumba, crea una conexión real con su propia ascendencia y linaje latinoamericano. (Torres Sifón, 2018).

Ana Mendieta en su obra y en su vida evidencia la violencia de género principalmente en los años 70's y 80's. Una perspectiva que, si bien no revoluciona la idea de lo que está sucediendo con el cuerpo de varias mujeres, sí acentúa y da una perspectiva más de lo que ha sucedido y mayoritariamente no se observa.



Fig. 14. “Rosado Bravo”. Argelia Bravo, 2009.

Argelia Bravo, por otro lado, observa la producción simbólica del cuerpo en el arte. Remitiendo de la significación del cuerpo a la significación del arte, reflejando la idea colectiva de lo que puede o no suceder representativamente en el arte sobre lo corpóreo. A la inversa que Ana Mendieta y Claudia Coca, que utilizan el arte para resignificar el cuerpo.

En la obra titulada “Rosado Bravo” realizada en 2009, se hace referencia a la obra Yves Klein sobre sus “Antropometrías” de 1960, en la cual imprimió los cuerpos desnudos de varias mujeres con pintura azul en lienzos. Tono Azul que patentó como Azul Klein. Así mismo el performance ideado por Argelia Bravo, imitando el proceso performático que propone Klein, utilizando rosa en lugar de azul y la impresión de cuerpos transexuales, evidencia lo que ha sucedido históricamente con la representación general de cuerpos en el arte y la producción simbólica que detonan en cuestiones de origen étnico, género y otras subjetividades.

El enfoque para la resignificación del cuerpo siempre va a ir ligado al contexto y a la temporalidad. Se ve ajeno y distante aquello que no somos o involucra nuestro entorno. Es por eso que desde los lugares menos dominantes saldrán a flote estas observaciones subjetivas a lo común. Para encontrar su lugar común más adelante y dar cabida a nuevas subjetividades.

Umberto Eco en “Historia de la fealdad” (2007), propone que la concepción de lo bello y lo feo está ligada en gran medida a la significación de lo propio, es decir lo que es parte del individuo y lo que es ajeno. Lo que está fuera de contexto no es repercutible en gran medida para la significación de lo comunal. Es ajeno, es lo otro y generalmente este pensamiento es rechazado hasta que no encuentre una significación dentro de lo colectivo.

El mundo del arte tiene la capacidad de involucrar lo subjetivo y lo ajeno, en el entorno colectivo. Puesto que se vale de reimaginar la realidad y recontextualizarla. Y este último punto es clave, puesto que está aceptado por el imaginario común que comprende al arte. En este sentido el arte puede verse como un juego; juguemos a desconfigurar la realidad, moldearla como si fuera de plastilina, dejarnos pensar en todas las posibilidades que se nos ocurran para modificarla, extenderla y variarla. Sólo qué, al hacerlo, tendremos presentes esas nuevas posibilidades y perspectivas, que van a ser observadas con formalidad desde algunas de las formas coloquiales de apreciar el arte.

El arte como herramienta de validación de lo no preguntado, permite la existencia de nuevos pensamientos germinados en el imaginario colectivo. Por supuesto que crea controversia entre algunas ideas, puede incomodar o desatar sentimientos pasionales. Puesto que, a pesar del marco cultural aceptado para su acción, muchas veces lo aparentemente lúdico llega a tocar fibras muy profundas de algunos individuos o algunas sociedades, y se desconfigura la significación de lo que existe en ese momento, que es justo la politización de las ideas y conceptos estáticos, normalizados. Replantear los saberes hegemónicos para migrar hacia nuevas preguntas, retomando el pensamiento de Cabra y Escobar, posibilita el volver a pensar lo establecido, sin que ese replanteamiento sea completamente ajeno. Mover un mueble que parecía haberse fusionado con el piso, la pared y con el resto de la infraestructura de la casa. La mudanza de un solo elemento, en varias

ocasiones nos hace conscientes de toda la casa, que se había olvidado e invisibilizado con el paso del tiempo; o más radicalmente, encontramos con un nuevo saber, el de la existencia de la casa.

Desde la perspectiva del concepto de afectación, podemos observar los cuerpos como conjuntos y como procesos. Partiendo del pensamiento de Blackman, desconfigurar la idea de qué es un cuerpo, y en su lugar preguntarnos ¿qué puede hacer un cuerpo? A partir de su interacción con algo más, el tiempo, el entorno, la naturaleza, otros seres, etc. “El cuerpo humano no es simplemente humano”, menciona la socióloga Ann Game en el 2001 a partir de su experimentación en equitación y las observaciones en el progreso cognitivo entre cuerpo del caballo y el cuerpo humano. Es decir, somos afectados por procesos de los que formamos parte de la causa y el efecto en colectivo con otros seres y factores.



Fig. 15. Julio Sahagún Sánchez. 2022. *Nacimiento de la instalación interactiva Estadios y umbrales de la vida humana.*

En la obra “Estadios y umbrales de la vida humana” Julio Sahagún Sánchez construye un recorrido de interacciones con objetos y rituales relativos a las dimensiones temporales de la vida relacionadas a los estados del cuerpo, desde la concepción hasta la muerte. Comenzando con la ceremonia de Abhisheka, que significa “baño de la divinidad a quien se ofrece adoración” (Sahagún. 2022), en la que todos los días a las 4 de la tarde, se realiza un ritual en torno a una escultura sobre la fertilidad, donde se tocan flautas de tierra cosida (mismo material que el de toda la instalación), y se hidrata la pieza central con cuencos de agua. En la entrada de la sala se encuentran tres tambores de terracota en círculo, que se tocan al ritmo



Fig. 16. Julio Sahagún Sánchez. 2022. *Vejez* de la instalación interactiva *Estadios y umbrales de la vida humana*.

de el corazón de la persona que está participando, lo que invoca al sonido más relativo al nacimiento. Para la infancia hay una instalación en un arenero de esculturas que pueden modificarse, según la imaginación de la persona que interactúa, y convertirse en diversos micromundos. En la juventud hay una mesa con barro fresco con el que las personas que interactúan pueden hacer distintas figuras, relacionados al crecimiento y al autoconocimiento de lo que sucede con nosotros en un desarrollo visible y radical en esta etapa de la vida. “Amasa el barro que eres. Déjate moldear por las manos de la vida” (Sahagún. 2022). En la adultez hay una vasija llena de agua para alimentar una planta suspendida en el espacio medio del recorrido de las instalaciones “Tranquilamente vas generando obras que manan de la experiencia. Dejarás un legado. Colectivamente hagamos nuevamente que prospere esa raíz de bienestar. Resguarda el agua.”(Saagún. 2022). Unos metros después nos encontramos con la vejez, en una mesa con dos sillas, escaladas a la mesa y las dos sillas en las que los participantes pueden sentarse a leer algunos de los libros, conversar, y modificar la versión diminuta de la que ocupan. Cuando se decide avanzar nos encontramos con la muerte, una escultura que se va construyendo con barro fresco poco a poco conforme a la incisión de marcas que las personas graban en ella, con un cincel a partir de un pensamiento que les gustaría trascender más allá del momento presente, y que culminó en una dimensión de dos metros y medio de altura. “No obstante, dejarás una huella en la estela del mundo, incisión brillante sobre la noche.” (Saagún. 2022).

Esta pieza (o conjunto de piezas) no funcionan de la misma manera por sí solas, a pesar de que fueron instaladas en una galería no son piezas sólo para contemplarse, si no para usarse y crear una relación con el cuerpo y el momento que nos remonta a la reflexión de lo que fuimos, somos o podremos llegar a ser. La instalación apela a la interacción ritual cotidiana con los espacios de arte, como Ellen Dissanayake explica en el modo premoderno de interrelación de los seres humanos con el arte de en rituales multifacéticos pero en percepción de una experiencia general. De hecho uno de los pensamientos con los que dialoga la instalación es con Byun-Chul Han, a través de su libro “La desaparición de los rituales”. El espacio ritual propuesto, lleva a los participantes de la experiencia artística (incluyendo al creador intelectual) a una interacción colectiva de afectación común, no sólo el aspecto de los objetos con los que todos conviven, sino también con espacios intangibles que todos habitamos, es decir las dimensiones de la vida.



Fig. 17. Julio Sahagún Sánchez. 2022. *Muerte* de la instalación interactiva *Estadios y umbrales de la vida humana*.

1.2 El cuerpo y el espacio

“Como dimensión de lo vivido, el lugar es donde se percibe y entiende el mundo .”

(Lerías, 2019)

En el pensamiento de Michael Foucault sobre el cuerpo como lugar, hay un aspecto interesante sobre la idea de mundo frente a la topía⁹, que es el cuerpo como habitación principal de la realidad conformándose en relación con él. Es decir, partiendo de que somos cuerpo y nuestra percepción de lo que existe se acopla a las formas de éste, se crea y se moldea nuestro propio mundo a nuestra propia forma de habitar. La idea de un cuerpo que excede nuestras posibilidades fisionómicas, para Foucault es utópico, y lo utópico, dentro de su propio diálogo habita en el cuerpo y lo niega. El ideal de la imagen del cuerpo es utópica, es un no lugar. Sin embargo, nos interesa de estos pensamientos observar los lugares que ocupa el cuerpo, es decir los márgenes que crea la sociedad a partir de las ideas que existen en esta sobre lo que el cuerpo puede hacer o sobre el imaginario colectivo de cómo el cuerpo puede existir. A estos espacios les llama heterotopías.

Cuerpo Utópico, del cual nunca podremos escaparnos; nos desplazamos de espacio, cambiamos de superficie, pero no de cuerpo, de piel; transformamos su apariencia a través de vestuarios y accesorios, pero no podemos deshacernos de él; irremediamente hay que habitarlo y este a su vez nos habita (Ciòdaro Pèrez, 2015, p.13)

Si nos enfocamos en este fragmento de la interpretación que hace Maribell Ciòdaro Pèrez sobre el pensamiento de Foucault es acertada desde un punto de vista materialista. Si pensamos al cuerpo únicamente como un objeto, precisamente sería incoherente comprender que podemos despojarnos de la piel y de los órganos, por ejemplo. Sin embargo el cuerpo sí es modificable incluso desde la perspectiva material, observemos la obra de Orlan¹⁰ aunque tiene límites relacionados con las posibilidades biológicas. Y aún así se siguen expandiendo tales posibilidades cada vez más amplias con estudios sobre la genética y la modificación del cuerpo físico incluso a través del comportamiento y el pensamiento. Podríamos también observar la modificación del cuerpo matérico desde el punto de vista biónico o la modificación del cuerpo en relación con el espacio, y entraremos en reflexiones que se van acercando un poco más al interés de este estudio: ¿Cuáles son los límites del

Topía⁹: se refiere a “lugar”, del origen del verbo *topos*.

Orlan¹⁰. es una artista multimediática caracterizada por realizar performances quirúrgicas realizadas en su cuerpo.
(Revisar anexos)

cuerpo? ¿Hasta qué punto el cuerpo deja de ser cuerpo, o se modifica colectivamente lo que conlleva el concepto cuerpo? Los acontecimientos actuales nos han llevado cada vez con más frecuencia a deshabitar la carne para vestirnos de formatos virtuales para encontrar a los otros.



Fig. 18. "Profil de femme Mangbetu avec profil de femme eurostéphanoise" en "African Selfhybridization". (Jean Pierre Vasarely, fotógrafo). Orlan. 2000.

Las posibilidades del cuerpo al existir en relación con los otros, nos permiten pensar al cuerpo heterotópico. La observación de las maneras de relacionarnos ayuda a replantear los espacios que irradiamos a partir de las maneras en que nuestro cuerpo acciona. Las artes visuales funcionan como una herramienta para observar estas formas de relacionarnos, nos permiten ver al cuerpo utópico, como el espejo o el cadaver que menciona Foucault, pero tienen la capacidad de reconsiderar y reimaginar las posibilidades de los cuerpos en los que habitamos cada uno de nosotros en contraste con el reflejo. Por ejemplo, en la pieza de Claudia Coca, en donde cuestiona por qué la forma corporal, el cuerpo matérico, determina lo que ese cuerpo puede o no puede habitar y experimentar. ¿Por qué la forma material del cuerpo es un factor determinante para la significación cultural, social y política del mismo? Partiendo de esta nueva pregunta inmiscuida en la pieza de Coca en cotejo con el fragmento de Ciòdaro Pèrez, se podría decir que sí, irremediamente habrá que habitarlo, pero no necesariamente la significación colectiva dominante lo tendrá que habitar. El diálogo subjetivo entre el cuerpo encarnado y sus posibilidades de significación para accionar y existir en relación a otros conforma a un cuerpo heterotópico

El pensamiento sobre el arte como dispositivo de reorganización del cuerpo, no se refiere necesariamente que se va a modificar el cuerpo materialmente, pero sí sobre todo en relación a la consciencia que se tiene de este. Es decir, que podemos encontrar nuevas maneras de pensar el cuerpo sin modificar la carne. Para esta cirugía se necesitan principalmente herramientas como la observación alternativa del espacio y del tiempo residencial del cuerpo. En síntesis, el pensamiento.

De ahí que el espacio de las heterotopías al igual que la madriguera activen los cuerpos, lo enfrenten con lo desconocido. Lo mismo que pasa con los cuerpos viajeros, utópicos y sin órganos que ingresan a estas espacialidades confusas y tramposas, para mutar de piel. Y comprender el habitar como arte, permite ocupar los espacios bajo otra intencionalidad, ya que es necesario no sólo ver las formas, sino de sentirlas. Dicho contacto entre cuerpo y espacio, produce superficies vivas, mapas de sensaciones que albergan la memoria de sus habitantes, una cartografía de encuentros y desencuentros, cargados de poética, no por ser acciones artísticas sino por ser acciones vitales realizadas en escenarios cotidianos. (Ciòdaro Pèrez 2015, p.140).

En esta conclusión que escribe Maribell Ciòdaro Pèrez menciona una forma en la que el arte permite ocupar el espacio bajo otra intencionalidad. Entendiendo al cuerpo como topía (lugar), podríamos decir que el arte puede comprender el habitar los cuerpos con una intención distinta. No es que el arte por sí mismo necesariamente modifique el cuerpo físicamente, sino que nos permite residir en él pensándolo de otra manera.

Observando a las heterotopías desde las ideas de Foucault, como los lugares que pertenecen al otro espacio y que posibilitan la capacidad de más espacios, se pueden observar actuando de forma paralela al arte. Se podría decir que el arte es una matriz de heterotopías, en donde los lugares son extensiones del cuerpo, puesto que desde las ideas foucaultianas, los lugares fuera de la habitación primigenia (que es el cuerpo) están hechos naturalmente para que el mismo los habite. “Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos” (Foucault, 1994). Para explotar esta idea, no habrá que pensarla desde un punto antropocentrista,

sino desde el cuerpo como forma de investigación del mundo que posibilita observar y acceder a lo que está sucediendo.

En el trabajo de Rachel Whiteread sucede un fenómeno interesante sobre otras heterotopías, que nos permiten reflexionar sobre la distribución de los cuerpos.

“[...] transforming the domestic into the public; it fossilises everyday objects in the absence of human usage; and it allows those objects to stand anthropomorphically for human beings themselves.” (TATE)

En su instalación “House” utiliza una técnica particular, en donde inyecta concreto en el espacio negativo de la casa, y luego pela la piel de la estructura para dejar el registro o el fantasma del lugar. Es una técnica que utiliza en diferentes materiales de su obra en general.



Fig. 19. “House”. Rachel Whiteread, 1993.

Esta pieza particular fue manufacturada en un lugar bombardeado en Londres durante la guerra, pero que seguía habitado por las personas desplazadas por la postguerra en las pocas residencias que quedaron. En los años noventa, una empresa decide hacer una demolición del cinturón de casas restantes para

desaparecer la zona y convertirla en un parque, como medio de limpieza urbano para una mejoría en la estética del lugar. Una persona en particular se resistió a ser desalojada de su residencia hasta que por fin cedió. Fue entonces dónde y cuándo Rachel Whiteread pidió el permiso al distrito de Londres para realizar su obra, la cual fue aprobada puesto que el consejo lo consideró como un buen punto de referencia artístico para el plan urbano. Sin embargo, al terminarse la pieza produjo incomodidad y controversia, pues las paredes de la pieza en negativo conservaban vestigios de lo que fue habitado y sucedido durante el siglo anterior, entre hollín de marcas del bombardeo y fragmentos de pintura de algunas habitaciones. El consejo finalmente lo tomó como un monumento políticamente negativo, en un sentido moral, que remitía la clase baja. Pero en la sociedad londinense detonó preguntas sobre las distribuciones de gentrificación del proletariado, y la actual ausente vivienda representativa del cinturón restante de pobreza tuvo una fuerte presencia en el imaginario colectivo. Desde otra perspectiva, la persona residente junto con otros residentes empáticos protestó por el hecho de que se permitiera utilizar ese lugar en el nombre del arte y no se pudieran obtener los permisos para vivir en el lugar.

Más adelante Whiteread fue la primera mujer en recibir el Premio Turner, precisamente por la obra "House". Le otorgaron también el K Foundation por la peor artista del año. El consejo de Londres, considerando inadecuado el objeto artístico decidió suspender los permisos para su estancia en la zona, y propuso reubicarlo, a lo que la artista se negó puesto que la obra era una instalación de sitio específico¹¹, de manera que prefirió su destrucción. Varios protestantes se negaron, apelando a que "House" fungía como una lápida de las casas que fueron destruidas. Aun así fue demolida.

En esta obra ocurre una continua observación, retroalimentación política y social entre el cuerpo y el arte. Si bien el cuerpo fisionómicamente no es modificado, sí su distribución y la idea de residir. Hay un constante movimiento conceptual entre lo que es y no es. Un cuestionamiento que fluye de diferentes formas según el contexto de la sociedades y personas, pero que de igual manera politiza la idea del lugar, por lo tanto, del cuerpo.

A través del proceso de arte en el que la obra estuvo inserta, desde la idea sobre replantear los órdenes del cuerpo en un sector específico, podemos encontrar evidencia de aspectos hegemónicos establecidos de distribución urbana que se dialogaron y cuestionaron, no sólo por la artista, sino por el poder del estado, las personas involucradas en la zona, la sociedad londinense y varias personas que estamos en contacto con el mundo del arte. De forma material el espacio en cuestión, mediante la visibilidad que le adjudicó la obra artística, se destruyó, se construyó, se volvió a destruir y se reconstruyó finalmente un lugar, habitado por personas físicas y por el pensamiento de los actores involucrados en el proceso. Así que si bien el arte como dispositivo de reorganización del cuerpo, no se refiere necesariamente a la modificación material o física de los cuerpos, aunque otras veces sí los modifica, pues reorganiza su distribución, su valor y la conciencia sobre su existencia. El pensamiento como herramienta indispensable para el arte funciona para crear ideas, y finalmente esas ideas modifican la materia de diversas formas; en este caso, en el desplazamiento y distribución urbana de ese momento, y probablemente en las nuevas planificaciones de distribución de los cuerpos en el futuro.

Proponemos un arte contemporáneo como capacidad de reconocer en las imágenes las posibilidades del imaginario. Proponemos un arte contemporáneo liberado de su obligación ilustrativa, iluminadora. (...) El arte contemporáneo es una herramienta de conocimiento y visibilidad de las tensiones que atraviesan las comunidades, instalando la incertidumbre, y a través de esta la posibilidad de construir otros órdenes. (Sepúlveda. 2016, p.25 y 29)

El espacio existe y sucede en flujo continuo con los cuerpos que lo habitan, mas no siempre es observado o se concientiza su existencia al ser ocupado o utilizado. Pensar en el espacio a partir de una lógica particular lo convierte en un sitio de observación específica. Observar un lugar que se crea y se describe a partir de nuevas lógicas se convierte en un replanteamiento de la extensión de nuestro cuerpo; nos permite visibilizar lo que sucede, replantear las formas de vivir y posibilita la reorganización del orden existente.

En la obra de Nicolás Bertona sobre la comunidad del Triunfo en el partido Lincoln sucede un fenómeno interesante sobre la visibilización del espacio utilizado. El

artista realizó la pieza en una residencia de arte y procesos sociales en la provincia de Buenos Aires coordinada por Curatoría Forense. El Triunfo es un pueblo que formó parte de los fortines del Ejército Argentino donde se congregó una cooperativa de granos que impulsaría la economía, de forma que cerraron negocios y locales del pueblo incluyendo el “Club Atlético Social El Triunfo” con las siglas “CASET”. El emprendimiento no funcionó de la manera esperada, pues el pueblo no tuvo la capacidad energética para la producción de la fábrica, y los espacios locales quedaron deshabilitados en gran parte.

Nicolás Bertona fue recibido para su estadía en un centro de salud que funciona como centro de vacunación y geriátrico encontrado al fondo de la ciudad, en el cual el personal supera a la población de personas atendidas. El lugar cierra a las 7 pm y el espacio quedaba en un profundo silencio interrumpido por el sonido de los tubos fluorescentes de luz. El artista decidió fotografiar y grabar los espacios del pueblo, que se observaban casi abandonados con una sensación de soledad, pero es el silencio el que predominaba e inundaba el espacio. Así que el artista se puso a recuperar conversaciones, historias de personas en el pueblo, acontecimientos narrados. Recupero más de 18 audios y entonces se preguntó “¿Cómo devolver el sonido a la vida?” Finalmente consiguió una camioneta y unos altoparlantes y recorrió el pueblo reproduciendo los audios recopilados.

El sonido de las grabaciones reunió a los vecinos, y ahora se preguntan con curiosidad ¿qué historias hay entre ellos?

Nicolás comprende que la resistencia de los vecinos a relacionarse entre sí no podía ser forzada, cualquier pretensión de obligar a las personas a establecer un vínculo sería puramente formal y hasta artificial, y se disolvería rápidamente cuando él se fuera. Despertar la intriga a través de una manera atípica de reproducir el sonido, no solamente invita a escuchar, sino también a compartir la escucha; esta coincidencia genera indirectamente un espacio de encuentro.

Intenta probar la hipótesis de la reactivación-generación de una máquina narrativa (historia oral disponible y pulsante) como sistema de re/de/construcción del paisaje. Piensa en la memoria como un activo, como bien simbólico estructurante capaz de devolverle a la comunidad una forma identitaria que organice una nueva ficción, desplazando la sensación de carencia.

A través de la construcción de esta ficción, Nicolás hace énfasis en la condición gráfica que posee el sonido de las voces de los vecinos, describiendo sus imágenes como la representación del pulso del pueblo, como si se tratase de dibujos vivos. (Sepúlveda, Bustos & Fabres. 2016, pp. 77 y 78)



Fig. 20. “Grabaciones de El Triunfo” Nicolás Bertona, 2017.

Finalmente la recopilación de audios se registró en un cassette, haciendo alusión a “CASET” el espacio local utilizado previamente como punto de reunión social. La historia sobre esta obra de arte trasciende las relaciones de los habitantes con el espacio en la monotonía de una lógica silenciosa e invisible que aisló por mucho tiempo a los residentes del pueblo.

Entre las secuelas que propició la acción artística se incluye el acercamiento de un residente al artista para comprar uno de los paquetes con el casete de grabaciones al ver que funcionó como dispositivo de restablecimiento de relaciones en la comunidad del Triunfo, con la idea de regalársela a su hermano pues no se hablaban desde hacía mucho tiempo.

En la obra de Bertona se puede apreciar la modificación de las relaciones entre los cuerpos a través de un punto del espacio donde se reúnen varios aspectos. El

sonido con el que recupera memorias del pueblo reúne a dos tiempos en un lugar presente, el de la transición del altoparlante por las calles desiertas, a través del cual los residentes encontraron un interés en las narraciones y por ende en los otros residentes, que entre ellos mismos habían ido desplazándose hasta dejar de hablar entre ellos por mucho tiempo a causa el conflicto que resultó de la mala administración de la empresa de granos. Lo más importante de la obra producida en el Triunfo es que evidenció la ausencia de la relación entre las personas y con el espacio que habitan, sin una intención ilustrativa de la condición de tensión en la que se encontraba el pueblo, dando la posibilidad de visibilizar nuevas formas de órdenes y vínculos. La pieza trasciende los órdenes que rigieron al espacio y a los cuerpos que lo habitan para reconfigurar un estado de *incomfort* en el que *inevidentemente* vivió la comunidad por muchos años, el cual no sólo desarticuló la economía, sino la posibilidad de reorganización colectiva para construir nuevas alternativas.

Capítulo 2: Hierba Urbana (proyecto experimental)

2.1 Contexto histórico y perspectiva urbana del Río Pastita

Dimensión física:

Lugar de estudio: Barrio Pastita localizado en la ciudad de Guanajuato Capital, México.

Lugares específicos: Río Pastita y espacios locales seleccionados.



Fig. 21. Google Maps. s.f. Fragmento de Barrio Pastita (captura de pantalla).

Flora observada en el río:

- Árboles perenés principales: Sauce Blanco (*Salix Alba*), Aile (*Alnus jorullensis*), Eucalipto, Pirul (*Schinus molle*), entre otros.
- Herbáceas: Aceitilla (*Bidens Pilosa*), Venenosilla (*Asclapia linaria*), Asclepia (*Asclepias curassavica*. Introducida por los vecinos) Comelina (*Tradescantia pendula Boss*), Golondrina (*Euphorbia Prostrata Aiton*), Hierba del pollo (*Commelina coelestis Tradescantia sp.*), Hierbamora (*Solanum nigrescens*), Llantén (*Plantago major L.*), Muicle (*Justicia spicigera Schlechtendal*), entre otras.

Precipitación pluvial en la ciudad de Guanajuato:

La precipitación pluvial varía de 600 a 840 milímetros anuales, siendo el promedio anual de 697 milímetros. En los meses de julio y agosto se observa una mayor incidencia de lluvias alcanzando un valor de 217 milímetros cada uno. (SSP. 2019)

Clima de la zona: Templado subhúmedo.

Dimensión histórica e infraestructura:

Es el barrio más antiguo de la ciudad. Según Lucio Marmolejo, Pastita es uno de los primeros lugares donde llegaron los chichimecas a un asentamiento temporal.

El nombre de Pastita de origen náhuatl, es un degenerativo de Paxtitlán que significa lugar de paistle. (Marmolejo Lucio, 1967, citado en Puy Alquiza. 2013, p.147)

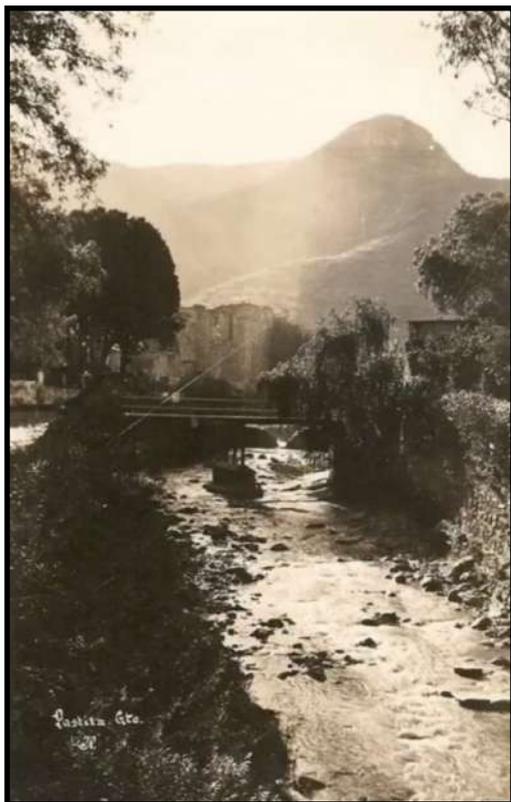


Fig. 22. Pastita, Gto. Acervo fotográfico propiedad de Luz María E. Meléndez Montenegro, Vecina antigua del barrio Pastita. s.f.

Fig. 23. *Calle de Pastita*. Publicada por México en fotos. s.f.

Dentro del patrimonio en la infraestructura del Barrio Pastita se encuentra: Patrimonio arquitectónico: Casa de Olga Costa y Chávez Morado, el Acueducto de Pastita, la Hacienda San Francisco de Pastita, la Hacienda San Jerónimo, fuente de cantera verde en la placita a mitad de la calle principal, que forma parte

de la lista del Patrimonio Cultural de la humanidad como monumento del siglo XIX, el acueducto, entre otros. Patrimonio natural: El Río Pastita, el Árbol de la Amistad (eucalipto nombrado por varios sectores de la comunidad guanajuatense y sin embargo sin mantenimiento).

En las ponencias en Barrios de Guanajuato y su “Patrimonio Cultural- Pastita” en 2021, el Arquitecto Jorge Villegas Medina, uno de los ponentes y vecinos antiguos del barrio, comenta que el río llegaba hasta el tope de su capacidad y los puentes no existían, que la bajada de Pastita y la Presa de la Olla llevaban mucha corriente e inundaban la ciudad. Por esa razón se construyó el túnel del Cuajín. También comenta que la Calle Pastita era muy angosta, de doble sentido y que el drenaje daba a cielo abierto por la subdivisión de propiedades, así que embovedaron el río para hacer un colector e hicieron más ancha a calle. Por consecuencia tiraron varios árboles y el río se estrechó.

Actualmente el drenaje, administrado por SIMAMPAG, tiene salidas al río por falta de mantenimiento. Más de 15 fugas se han denunciado y pocas fueron arregladas en el 2021 por insistencia de varios vecinos en el transcurso de años. En el 2023 se han encontrado fugas nuevas por vecinos e investigadores.

- La Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Guanajuato en los documentos de inspección de la infraestructura hidráulica de la ciudad, dice que las condiciones del Río Pastita son la pérdida de la sección hidráulica del cauce por azolve (lodo o basura), y que las recomendaciones son la limpieza y desazolve integral. También menciona que el río “se encuentra a cielo abierto desde su nacimiento y en su trayecto recibe descargas de aguas negras” (Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Guanajuato, p.2. 2020)

Observaciones del entorno:

El Río Pastita viene de la Presa de Mata, pasa por un costado del Museo Olga Costa, atraviesa el barrio, divide de la bifurcación de la Calle Pastita y pasa por debajo de un embovedado. Conecta con el Río Guanajuato (considerado uno de los

9 ríos más contaminados del estado). Se encuentra alrededor de 4 metros bajo el nivel de la calle y tiene aproximadamente unos 10 metros de anchura en promedio. Por el lateral se construyó una barda de 1.20m junto con tres contenedores de basura hechos de concreto y adosados a la barda. Actualmente pasa por la espalda de una carpintería, una carnicería, una frutería, una tortillería, casas habitacionales, un antiguo vertedero de basura y la calle peatonal donde se encuentran varios establecimientos y residencias incluyendo; tiendas de abarrotes, papelerías, cafés internet, una escuela de idiomas, entre otros. En la bifurcación de la calle principal se encuentra un barandal que permite ver una sección del ecosistema sin asomarse, frente a la calle está un fragmento del estadio, un taller de alfarería, y la escuela "Benito Juárez". Se han construido seis puentes, a parte del empedrado, por donde pasa el río. Uno se encuentra entre la calle y una zona residencial frente a la escuela, otro es el entronque de la bifurcación de sentidos de la Calle Pastita (en donde se ponen varios vecinos a vender comida, ropa, artículos de segunda mano y agua fresca), el siguiente cruza de la calle principal a otra zona residencial, luego hay un puente por donde cruza el acueducto, más adelante el río pasa por abajo de la Comisión Federal de Electricidad, después hay un cruce al Cerro de los Leones frente a un preescolar.

Prácticamente el río pasa por detrás y por abajo de la calle y los espacios en los que la gente habita, trabaja, transita y hace cosas cotidianas. Los contenedores de basura están pegados a la barda que se encuentra a un lado de la banqueta y la estructura que los sostiene, volando por el desnivel de la calle, descansa sus pilares en el río. Uno de los problemas más grandes de materiales y residuos en el terreno del río era el desbordamiento de la basura de los contenedores por la parte trasera.

La transformación urbana ha privilegiado la calle haciendo el espacio del río cada vez más pequeño y adecuando sus capacidades a las necesidades de la infraestructura de tránsito y depósitos, hasta prestar un mínimo de atención por muchos años, dejando que las construcciones y vialidades deterioraran el ecosistema hasta un punto insalubre.

A continuación se citan algunos de los artículos y encabezados de noticias sobre el estado del río a lo largo de algunos años:

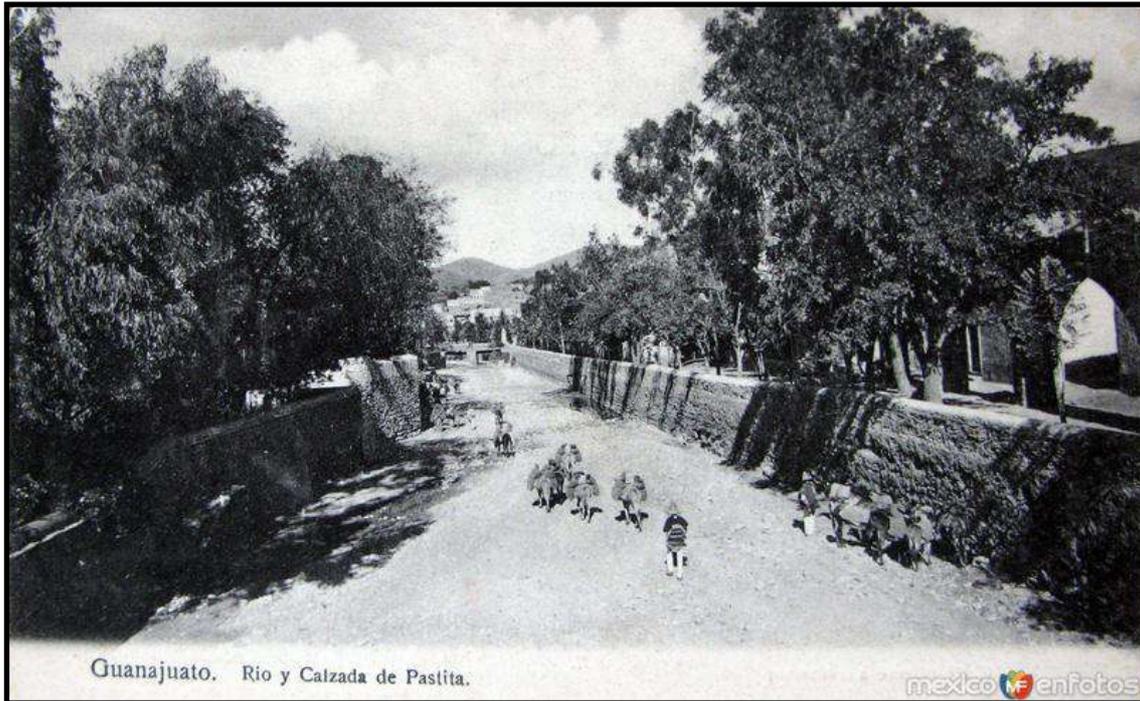


Fig. 24. *Río y Calzada de Pastita*. Publicada por México en Fotos. s.f.

Los Ríos Cata y Pastita, así Como la Presa de La Olla, Convertidos en Basureros por los Guanajuatenses. (Tamayo. 1993)

Persiste la contaminación del Río Pastita[...] A lo largo del afluente se puede observar basura, además de que el olor es insoportable para los capitalinos. (AM. 2017)

Río de Pastita en Guanajuato contaminado por aguas negras. (TV8. 2018)

Olvidado, sucio y contaminado está el río más antiguo de Guanajuato. (AM.2018)

SUFREN HABITANTES DE PASTITA POR CONTAMINACIÓN DE RÍO. (Portal Guanajuato. 2019)

En algunos tramos de las calles subterráneas, se tienen transmisiones de la red de drenaje. El sistema de drenaje es de bóveda el cual viene desde Paseo de la Presa hasta la Colonia Noria Alta pasando en todo su trayecto por el centro de la mancha urbana, se le une la vertiente del Arroyo Pastita el cual se encuentra a cielo abierto desde su nacimiento y en su trayecto

recibe descargas de aguas negras. Desemboca en dos puntos al río Guanajuato, a la altura del Real de Minas y en Noche Buena. (SSP, p.2. 2022)

A parte de los encabezados sobre la inhóspita situación del río, hubieron algunas personas organizadas para limpiar la basura en años pasados, como antecedente de civiles organizados está el siguiente fragmento de una nota emitida por Luis Rionda, antropólogo social, profesor e investigador de la Universidad de Guanajuato.

Creemos que podemos agrupar a más de cien de nuestros conciudadanos, y que podremos limpiar la cuenca del Río Pastita, hasta subir a la zona de Las Palomas. Es un río muy contaminado, que está bordeado por uno de los barrios de más prosapia de la ciudad: el viejo Paxtitlan, hoy Pastita, uno de los asentamientos humanos más antiguos de la entidad. Desgraciadamente la cuenca está en extremo contaminada, no sólo por basura urbana sino por toneladas de cascajo y escombros en la parte de arriba de la cuenca, en Las Palomas, un viejo y hermoso lugar de paseo y de recreación en sus ya desaparecidas pozas. La ciudad ha convertido este hermoso lugar en un tiradero de desechos de la construcción. (Rionda. 2013)

Realmente la limpieza del río requiere más de una redada mensual o anual para limpiar sólo los contaminantes provenientes de basura que arrastra el agua, que tiran los vecinos y transeúntes o que se desborda de los contenedores de basura. Por esta razón no hubo resultados sociales notorios o de mejoría del río.

Proyecto Pastita

En el 2021 se congregaron unos cuantos vecinos conocidos todos los sábados para limpiar el río poco a poco y por secciones. Se fueron sumando amigos y algunos vecinos que se asomaban a ver lo que estaba pasando. El tiempo de la pandemia

ha sido un espacio extraño para reunirse y hacer esta actividad, pues si bien los reglamentos de contingencia no permitían en un inicio la reunión de personas, el río es un espacio despoblado y al aire libre, juntarse era fácil pues había mucho espacio y mucho que hacer. Los cubrebocas, a parte de servir para la condición pandémica, funcionaron para evitar respirar los vapores del río cuando hubo sequías y la concentración de contaminantes subieron.

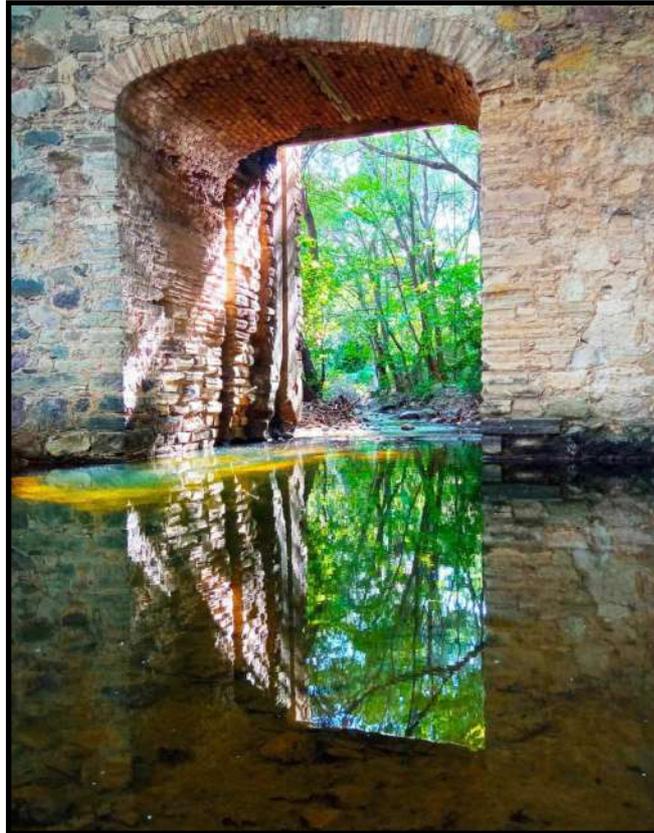


Fig. 25. Documentación del Río Pastita en septiembre al final de la época de lluvias de ese año. Autoría propia. 2022.

Se sacaron dos toneladas de costales sólo de escombros, además de hojas y ramas que se tiraron en el pasado provenientes de otras zonas del barrio y no podían compostarse naturalmente por ser un excedente. Se pidió un camión de basura en dos ocasiones para transportar el escombros recopilado al depósito municipal. La basura proveniente del excedente que desbordaban los contenedores contenía varios objetos grandes como sillones y televisiones que tuvieron que ser sacados y transportados también.



Fig. 26. Registro de uno de los sábados de recolección de basura.
Micah Stetz. 2021.

Uno de los problemas más grandes es que a pesar de limpiar semanalmente lo más que se puede, nunca deja de haber basura, tanto por el desbordamiento de los contenedores, como por la gente que simplemente avienta los desechos directamente a la zona. Para resolver la primer situación, en cierta medida, se subió la pared trasera en los sectores de los contenedores, de manera que ahora

Muestreo de agua en Gto	1	900	900
pH	2	155	310
Temperatura	2	100	200
Conductividad	2	155	310
Sólidos suspendidos totales	2	225	450
Grasas y aceites	2	480	960
Coliformes fecales	2	307	614
Arsénico	2	220	440
Cadmio	2	220	440
Cobre	2	220	440
Cobre	2	220	440
Cromo total	2	220	440
Mercurio	2	220	440
Níquel	2	220	440
Plomo	2	220	440
Zinc	2	220	440
Cianuros totales	2	575	1150
Huevos de Helminto	2	550	1100
Total			9954

contienen un poco más que antes. El segundo problema uno de los más graves en cuestión de recopilación cotidiana y es un reflejo de la invisibilidad del río.

A parte de la recopilación de basura se han hecho varias acciones que aportan a la salubridad e incorporación del ecosistema y el barrio como; la construcción de entradas y escaleras para no tener que saltar y escalar cada que se tiene que acceder al río, la construcción de un puente múltiples veces para cruzar, la elaboración de jardineras aprovechando las condiciones infraestructurales de los muros y restauraciones pasadas, la elaboración de senderos o caminos que permiten caminar continuamente a lo largo del río sin enredarse con las hierbas, los letreros realizados de *zona en rehabilitación*, entre otros. También se han realizado varias actividades colectivas y culturales como; los altares de día de muertos y el tapete adornado con flores y piedras con presentaciones de música y arte circense para incluir a la comunidad, hubo un apoyo de una persona patrocinada por el Instituto de Cultura municipal para realizar pinturas en los contenedores por el lado que da hacia la calle, hubieron apoyos en algunas ocasiones por establecimientos de comida en la ciudad para apoyar con la comida de los voluntarios, se realizó una propuesta llamada *adopta un árbol* para cooperar colectivamente en la erradicación del muérdago que estaba matando a los sauces, entre otros.

Proyecto Pastita se reúnen todos los sábados, desde las diez de la mañana, con el único objetivo de mantener limpia esta importante zona de la capital; además de compartir y convivir con los ciudadanos que cada vez se van sumando. (Espino.2022).

Ante la inacción de autoridades, grupo ecologista marca la pauta de un Área Natural Protegida. (Segoviano, 2021).

A lo largo de dos años por convocatoria oral y de redes sociales han acudido más de 300 voluntarios de más de 15 países distintos a recaudar más de 1000 costales de basura y el escombros mencionado, pero el problema, comenta Carlos Guerrero, (uno de los vecinos activos en la limpieza de río), es la basura tirada por algunos vecinos y las fugas en los drenajes. A demás de las dificultades cotidianas con la

basura y el drenaje, los colaboradores se han topado con la dificultad de limpiar en zonas con la infraestructura de los puentes muy baja o en mal estado, con nidos de ratas y zonas en donde es peligroso o imposible transitar por el drenaje estancado.

El diagnóstico de la problemática se ha deducido a partir de la práctica de limpieza y desde el análisis de distribución urbana, dinámicas cotidianas, y observación de los materiales contaminantes del lugar, pues entre los objetos encontrados ha habido algunos de mucha antigüedad, por ejemplo una bolsa de *cheetos* de los años 80 y las jardineras de piedra sepultadas por el escombros. Los vecinos y voluntarios del proyecto han coincidido con este diagnóstico. Se realizó un video dirigido por Carlos Guerrero que formó parte del Festival Internacional de Cine en Monterrey del 2021, donde se expone en imágenes el mal estado de la infraestructura del drenaje y la falla de distribución del agua, lo cual causa el hedor que se esparce por el barrio y se concentra en épocas de sequía, que es una de las causas del segundo problema importante: La invisibilización del río, “un lugar hermoso es ignorado... porque apesta” (Proyecto Pastita. 2021). Es decir, la falta de integración vecinal en la colaboración para la limpieza del río, pero principalmente la toma de conciencia de que existe para no seguir contaminándolo.

En septiembre del 2021 se realizó una convocatoria propuesta por Débora Leticia Villa Señor Basulto, una estudiante de doctorado que participó como voluntaria del Proyecto Pastita, para los estudiantes de química en la Universidad de Guanajuato, invitándolos a realizar investigación sobre el agua del río, pues Débora realizó una caracterización simple sobre las condiciones del agua del río y concluyó que al llegar al estadio Aguilar y Maya se junta con un afluente de aguas negras.

Para el 2022 se gestionó a través de CONACYT, un apoyo para realizar dos caracterizaciones, una en la parte del Cucharón y otra en la zona del cruce evidente de aguas negras con el agua del río, pues se concretó que eligiendo esas dos áreas se podría hacer un cotejo de residuos químicos y biológicos para comprender si hay alguna concentración de residuos que provengan de las fugas de SIMAMPAG o de alguna otra fuente. Los factores que determinó Déborah para medir en la caracterización conforme al presupuesto que se dio, fueron los siguientes:

Las acciones que se han efectuado para el mejoramiento de las condiciones del río, incluyendo la reparación de fugas de drenaje (uno de los factores de riesgo y diagnósticos más problemáticos), han sido posibles por el trabajo conjunto de algunos vecinos que han estado promoviendo varias maniobras para que esto suceda; tanto el trabajo directo con su cuerpo y el terreno del río, como accionando estrategias de integración cooperativa para abogar, por ejemplo, por la manutención del drenaje o el mantenimiento de los árboles.

Dentro del diagnóstico de la problemática, se comprende la falta de comunicación inter-vecinal sobre este tema.

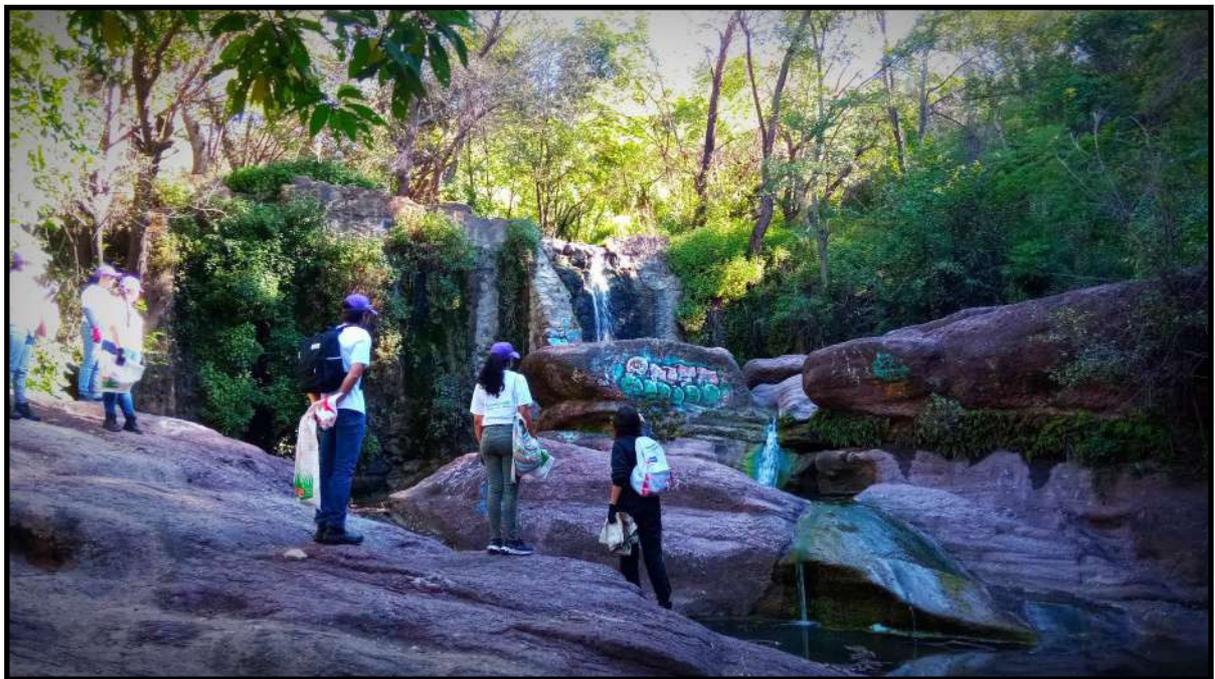


Fig. 27. Documentación de un grupo de voluntarios que participó en la limpieza del Río Pastita en una ocasión, en la zona del Cucharón. Autoría propia. 2022.

2.2 Dispositivos de diálogo

2.2.1 Conceptualización de dispositivos de diálogo

El concepto de *dispositivo de diálogo* surge a partir del trabajo en la pandemia con los vecinos integrantes del Proyecto Pastita y conversaciones con Paulina Martines, artista visual con desempeño artístico en comunidades. En las observaciones del análisis para realizar el proyecto, se comprendió que uno de los aspectos más importantes es la falta de comunicación entre los actores del barrio. En las primeras pruebas de moldes, se hizo un contacto indirecto entre los vecinos no participativos y el Proyecto Pastita a través del proceso artístico inicial. La idea se concretó colectivamente para ir en conjunto con los vecinos participativos, o voluntarios, de la limpieza del río a colaborar en el ejercicio de moldeo de cuerpos en los espacios habitados por los vecinos no activos que accedieron a ser parte de la instalación. De esta manera, más que ayudar en la parte técnica del proceso, se convierten en parte del diálogo conceptual que transforma la instalación del objeto artístico en un diagrama espacial de flujo de pensamientos entre dos sectores que habitan en un lugar común, pero que no coexisten de manera colaborativa en el motivo mencionado y que es importancia para todos los residentes.



Fig. 28. Primeras pruebas efectuadas con nuevos materiales. Autoría propia. 2021

a) Dispositivos de diálogo primario: conversaciones con los habitantes

El dispositivo de diálogo de vecino a vecino consiste en abrir un espacio de conversación cotidiana, a través del proceso matérico de realización de los moldes del cuerpo, donde se pueden llegar a comunicar las necesidades y conocimientos sobre lo que sucede en el barrio, utilizando así el espacio público y/o habitacional (que a veces es el mismo) para desarrollar fragmentos de la instalación y la red de saberes y quererres de los habitantes.

El procedimiento de hechura del objeto ofrece un tiempo de convivencia más allá de la cordial cotidiana, que resulta generalmente breve, y sin embargo encuentra un espacio más amplio de comunicación dentro de la cotidianidad.

El acercamiento intervecinal comenzó desde la presentación del proyecto artístico a los vecinos con la invitación a formar parte de él. Este fue un espacio breve, cotidiano y cordial, como cualquier encuentro común al utilizar los servicios de las tienditas, la panadería, tortillería, y otros espacios públicos de uso coloquial. Esta aproximación envolvió una conversación simple sobre la participación colectiva del barrio, con el río y otros vecinos.

El segundo encuentro tuvo cabida cuando el vecino aceptó ayudar a la realización del proyecto y participar el proceso artístico. En esta fase participaron un vecino colaborador del Proyecto Pastita que ayudó en procesos básicos del moldeo, el vecino que aceptó formar parte del proceso artístico, los familiares, amigos y/o trabajadores que pudieron residir en el espacio en ese momento y la artista como colaborador del proceso artístico.

b) Dispositivos de diálogo con el río

Las plantas dialogan de forma tácita en esta red, son pequeñas partes que resisten en un ecosistema invisible y descuidado. El río Pastita es un lugar vivo, habitado por estas plantas y otros seres que conviven cotidianamente con los vecinos del barrio. Es un lugar que atraviesa toda la calle principal de Pastita, desde el inicio hasta

finalmente cruzar la calle Panorámica. Para llegar a cualquier parte del barrio desde el centro de la ciudad hay que toparse con el río en algún fragmento. Y aunque el agua no sea visible desde la mayoría de los puntos de la calle, sí se escucha o se huele (según la temporada), y los árboles inundan las aceras con sus semillas, hojas e hilos de larvas colgantes dependiendo de la época del año. El río se siente cuando se camina por la calle, algo que hacen todos los días la mayoría de las personas que habitan este espacio.

Los lugares, según la última parte del discurso sobre “El Cuerpo Utópico” de Foucault, son una extensión del cuerpo, “Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.” (Foucault, 1966, p.16). El espacio urbano es en sí una proyección de los cuerpos habitantes, podríamos pensarlo como un cuerpo común. El río Pastita es una parte fundamental del radio del cuerpo del barrio. La existencia de este lugar particular, como ya mencionamos, es posible gracias a todos los seres que lo contienen, desde los árboles, hasta las hierbas y el sustrato que permite la acumulación de agua que corre hasta la calle Subterránea de la ciudad. Para intereses artísticos se tomaron especímenes cultivados en este espacio como símbolo de un fragmento del cuerpo del río, que hablen con su presencia en otros lugares que conforman el cuerpo del barrio.

c) Dispositivos de diálogo con el espacio

La tercera forma de diálogo consiste en el espacio en la que residen los otros dos componentes mencionados de la instalación, es decir, la intercalación de los fragmentos de cuerpos de los vecinos y del río insertados en el lugar donde habitan o recorren otros vecinos.

Esta forma de conversación tácita es la fase final del proceso del objeto de arte, es decir la instalación de las piezas en su lugar específico. El diálogo que comparten estos tres lugares o estos tres *cuerpos* (los vecinos, el río y los espacios de recurrencia vecinal), es la consolidación de la incidencia material de la obra.

2.2.2 Desarrollo de dispositivos de diálogo en Hierba Urbana.

Explicaremos el procedimiento para hacer los registros corporales como dispositivos de diálogo primario en las conversaciones con los vecinos.

Materiales
-Silicón desmoldante para piel.
- Refuerzos de silicón previamente diseñados.
-Bolsa reusable para proteger el espacio del material.
-Tres vasos de plástico reutilizables (dos pequeños y uno grande).
-Tres espátulas de madera
-Agua
-Un paño para limpiar la piel

Una vez acordados los tiempos, espacios y partes del cuerpo seleccionadas correspondientes procede el proceso creativo de bocetaje para la estructura del molde y las posibilidades plásticas que la pieza puede tener para la inserción del espécimen botánico electo, así como el diálogo que pueda relacionar esa parte del cuerpo con las propiedades y cualidades de la planta. Posteriormente comienza con el proceso plástico para la realización de la fase de moldeo de las piezas.

La primera etapa es el acomodo del vecino partícipe del molde, de forma que la parte del cuerpo seleccionada pueda permanecer inmóvil alrededor de una hora con veinte minutos. Cuando el vecino elige su postura, se acomodan todos los utensilios y materiales de la manera óptima para que el espacio habitado se convierta en un estudio manejable.

Para aplicar el silicón se necesita juntar la parte A y la parte B (depositadas cada una en un vaso pequeño) de manera equitativa en el vaso grande. Una vez que las partes se tocan, se tienen cinco minutos para mezclar y aplicar en la piel con las espátulas, y 10 minutos para cuajar. Este procedimiento se repetirá hasta cubrir el espacio requerido, en tres o cuatro capas según las cualidades de la parte seleccionada. El segundo vecino partícipe activo del Proyecto Pastita ayudará en cosas sencillas pero muy indispensables, pues es una práctica de precisión en

tiempo y cantidad. Se necesitarán alrededor de cincuenta minutos dependiendo de la complejidad y tamaño del espacio seleccionado del cuerpo.



Fig. 29. Registro corporal de Micah. Autoría propia. 2022.



Fig. 30. Proceso de desmoldar el registro de Cristian. Autoría propia. 2022

Una vez que la capa de silicón del molde ya está terminada, se vuelve a hacer una mezcla pequeña para aplicar las tiras de refuerzo que ayudarán a montar la coraza de yeso y a trazar la línea de corte para desmontar el molde.

Ya que toda la superficie de silicón cuajó, se comienzan a aplicar los pedazos de venda de yeso (previamente cortados y medidos) de mayor a menor tamaño para las dos o tres piezas de soporte que sostendrán el molde de silicón una vez que el cuerpo ya no lo haga. Para este procedimiento se estiman alrededor de quince minutos más cinco para terminar un cuajado seguro.

Finalmente se separa la coraza, y se trazan las líneas de corte para desmoldar el registro. Se limpia la piel de la persona pues queda una película casi imperceptible de glicerina, así como el resto del lugar.

2.3 Documentación del proceso artístico

2.3.1 Catalogación para observación de especímenes del mapeo botánico como dispositivos de diálogo con el río

Como se ha mencionado la intención de incorporar especímenes botánicos a la instalación corresponde a la vinculación del río y su ecosistema abundantemente vegetal, con las enfermedades y problemáticas relacionadas con la contaminación de este y la posibilidad de encontrar una solución a los problemas de salud.

Las plantas seleccionadas no se presentan utilitariamente como una cura a los padecimientos producidos por patógenos que causa la contaminación, sino como una evidencia de que la solución está en cuidar ese ecosistema. Si bien la *hierba mora*, por ejemplo, ayuda a resolver problemas gastrointestinales que producen múltiples bacterias que existen en el río, no se trata de utilizarla para curar padecimientos que van a seguir siendo un problema continuo, sino saber que existe como parte del ecosistema, que dentro de la polución sigue funcionando como un agente beneficioso a los actores del barrio, pero principalmente que posibilita visibilizar el espacio del río como parte del espacio que se habita en Pastita.

La elección de posibles especímenes se ha decidido por ser endémicos y nativos del ecosistema Guanajuatense, sobre todo del sector en el que se encuentra el barrio. También se decidió incluir algunos especímenes botánicos que han introducido los participantes de Proyecto Pastita, y que se han adaptado bien al ecosistema natural del río.

Se hizo un listado de algunos especímenes que se investigaron basados en el mapeo botánico, trabajo y pláticas con personas dedicadas a la botánica y la biología en Guanajuato como Julio López (que creció en el barrio Pastita, aunque actualmente vive en Santa Rosa y se dedica a la herbolaria y al trabajo botánico en comunidades, principalmente en asociaciones de mujeres que practican la medicina tradicional y la partería) y Cinthia Quijano (bióloga que ejerce actualmente en las Palomas y ha tenido contacto con el río mediante asesoramiento de especies que pueden introducirse). Se cotejó la información y observación de especímenes, sus

usos y ecosistemas, con la *Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana* de la Universidad Autónoma de México, el *Documento técnico base del inventario de especies vegetales nativas del estado de Guanajuato* por la Secretaría de Medio Ambiente y Ordenamiento Territorial, un documento de *Flora del bajío y de regiones adyacentes* del Instituto de Ecología en el Centro Regional del Bajío y con el *Herbario virtual* de la Comisión Nacional para el conocimiento y uso de la Biodiversidad. A partir de esto se realizó una pequeña recopilación de las plantas recomendadas a partir de la medicina tradicional y los especímenes compatibles con los espacios y los registros corporales. Varias son nativas y otras han sido introducidas, pero se han adaptado al ecosistema del río.

Cactáceas		
Nombre coloquial	Nombre científico	Distribución
Maguey blanco.	Agave americana	México
Órgano.	Lophocereus marginatus	México
Garambullo.	Myrtillocactus geometrizans	México
Nopal blanco.	Opuntia megacanta	México
Xoconostle	Opuntia Joconostle	México
Órgano cimarrón.	Stemocereus dumortieri	México

Suculentas			
Nombre coloquial	Nombre científico	Familia y género	Distribución
Aloe	<i>Aloe Vera</i>	<i>Asphodelaceae</i>	Establecida en México (Guanajuato)
Lechuguita o magueyito	<i>Echeveria agavoides</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	México (Guanajuato)
Oreja de conejo	<i>Echeveria nodulosa</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	México. (Puebla y Oaxaca)
Amor de toda la noche	<i>Echeveria pittieri</i> <i>Rose.</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	México (Guanajuato)
Bailarina	<i>Echeveria runyonii</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	Varias partes de México
Siempreviva	<i>Echeveria waltheri</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	México (Guanajuato)
Conchita, magueyito o lengua de vaca	<i>Echeveria xichuensis</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Echeveria</i>	México (Guanajuato)
Frijol azul	<i>Graptopetalum pachyphyllum</i>	<i>Crassulaceae</i> <i>Graptopetalum</i>	México (Guanajuato)
Kalanchoe	<i>Kalanchoe grandiflora</i>	<i>Crassulaceae</i>	México (Guanajuato) Introducida
Kalanchoe	<i>Kalanchoe marmorata</i>	<i>Crassulaceae</i>	México (Guanajuato) Introducida
Dedito de dios	<i>Pachyphytum brevifolium</i>	<i>Crassulaceae.</i> <i>Pachyphytum</i>	México (Guanajuato)
Chapetona	<i>Sedum humifusum</i> <i>Rose</i>	<i>Crassulaceae.</i> <i>Sedum</i>	México (Guanajuato)

Herbáceas			
Nombre coloquial	Nombre científico	Familia	Distribución
Venenosilla, algodóncillo o romerillo	<i>Asclepia linaria.</i>	<i>Apocynaceae</i>	México. Crece en zonas templadas
Aceitilla o Mozote	<i>Bidens Pilosa</i>	<i>Compositae</i>	Cosmopolita, crece en zonas urbanas y espacios baldíos
Hierba del pollo	<i>Commelina coelestis</i> <i>Tradescantia sp.</i>	<i>Commelinaceae</i>	México, Centroamérica y Sudamérica
Chilacayote	Cucurbita ficifolia	Cucurbitáceas	México
Golondrina	<i>Euphorbia Prostrata</i> <i>Aiton</i>	<i>Euphorbiaceae</i>	América
Muicle o Muitle	<i>Justicia spicigera</i> <i>Schlechtendal</i>	<i>Acanthaceae</i>	México
Hierba del golpe	<i>Oenothera rosea</i>	Onagraceae	América
Llantén	<i>Plantago major L.</i>	<i>Plantaginaceae.</i>	Cosmopolita
Tlacote	Salvia mexicana	Lamiaceae	México
Malva	Sida Spinosa	<i>Malvaceae</i>	América
Hierba mora	<i>Solanum nigrescens</i>	<i>Solanaceae</i>	México y algunas partes de América.
Yautli, Pericón o Santa María	<i>Tagetes lucida Cav.</i>	<i>Compositae</i>	México
Diente de león	Taraxacum officinale	<i>Asteraceae</i>	Cosmopolita
Ololiuqui	Turbina corymbosa	Convolvulaceae	América
Herbáceas introducidas			
Nombre coloquial	Nombre científico	Familia	Distribución
Asclepia	<i>Asclepias curassavica</i>	<i>Apocynaceae</i>	México y Centroamérica

Nergritos	<i>Lantana camara L.</i>	<i>Verbenaceae</i>	América
Rocío	<i>Mesembryanthemum cordifolium</i>	<i>Aizoaceae</i>	Establecida en partes de América
Berro de agua	<i>Nasturtium officinale</i>	<i>Brassicaceae</i>	Establecida en México
Hoja Santa	<i>Piper sanctum.</i>	<i>Piperaceae.</i>	México y Guatemala
Geranio	<i>Pelargonium hortorum</i>	<i>Geraniaceae</i>	América
Ricino o higuierilla	<i>Ricinus communis</i>	<i>Euphorbiaceae</i>	Establecida en México
Zarzamora	<i>Rubus adenotrichos.</i>	<i>Apocynaceae</i>	Introducida a América
Cempasúchil	<i>Tagetes erecta</i>	<i>Asteraceae</i>	México y Centroamérica
Mala mujer	<i>Tradescantia zebrina</i>	<i>Commelinaceae</i>	México
Purpurina	<i>Tradescantia pallida</i>	<i>Commelinaceae</i>	México
Durazno	<i>Prunus persica</i>	<i>Rosaceae</i>	Establecido en México (Árbol)

La descripción de las plantas herbáceas del mapeo botánico se puede encontrar en el apartado de anexos¹².

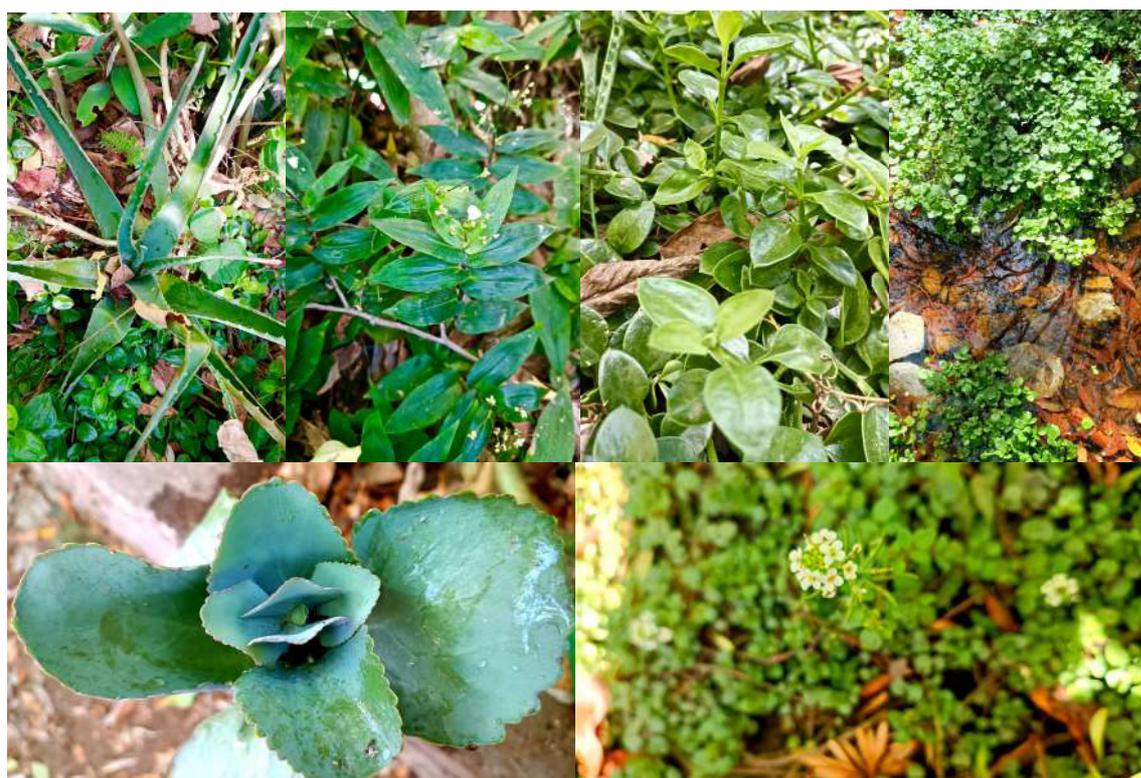


Fig. 31. Documentación de algunos especímenes botánicos que crecen en el entorno del río en diversas estaciones del año. Autoría propia. 2022-2023.

2.3.2 Explicación del proceso plástico

Para la realización plástica de los registros corporales se utilizaron las siguientes listas de materiales:

Materiales de vaciado	Materiales para esculpir y desvastar	Materiales de acabados	Materiales para inserción de plantas y tierra del río.
- Molde y coraza previamente realizado	- Mototool	- Pintura acrílica	- Red orgánica para contener y guiar las plantas y la tierra
- Resina líquida	- Herramientas de protección (lentes, careta, guantes, overol)	- Pinceles.	- Utencilios para modelar
- Vendas de yeso	- 1 kg de resina epóxica	- Utencilios para mezclar	- 30 g. de arcilla epóxica para escultor
- Bote contenedor para depositar la pieza en un ángulo al término del cuajado	- 1.8 kg de arcilla epóxica para escultor	- Agua y contenedor	- Tierra del río Pastita
- Tres vasos (dos pequeños y uno grande)	- Herramientas para devastar y modelar	- Laca selladora y protectora de rayos UV y agua, para exteriores	- Mezcla de minerales: Verniculita, fluorita, zoelita, tezontle, fibra de coco, arena de hormiguero y humus
- Bolsa de plástico utilizada para proteger el espacio previamente	- Bolsa de plástico reutilizada para proteger el espacio previamente	- Bolsa de plástico reutilizada para proteger el espacio previamente	- Plantas reproducidas y cultivadas
- Máscara para gases tóxicos	- Máscara para gases tóxicos	- Máscara para gases tóxicos	- Cortador de plantas
- Ligas y trapo			

Para el proceso plástico de vaciado del registro corporal, se observan las salidas de aire en el molde y se analiza si hay que tapar alguna o no dependiendo de la utilidad

del registro corporal para contener el espécimen orgánico. Si hay que tapar alguna salida se sujeta el molde de silicón a la coraza de yeso, se pone un pedazo de la bolsa reusable en el área indicada y se sella con yeso. Según el caso se esculpen partes importantes con plastilina que no se llegaron a registrar con los vecinos.

Después se hace el procedimiento de poner la parte A y B de la resina, cada una en sus respectivos vasos y se vierten en el vaso grande. En ese momento se tienen 2.5 minutos para bañar interiormente al molde. Con mucha delicadeza se pasa toda la resina por cada parte del molde con mucho cuidado de no dejar burbujas de aire y que no se salga del contenedor en caso de necesitar dejar un espacio amplio de salida de aire. El cuajado por capa es de 20 minutos. Este proceso se repite tres o cuatro veces según el tamaño y cualidades de la pieza. Al finalizar las capas, se toma una decisión favorable para posicionar la pieza en el bote y dejar reposar la última capa, generalmente es del lado de la base. Finalmente se abren los resanes y espacios necesarios para sacar el registro corporal del molde.

Para terminar la parte escultórica del registro corporal, se pulen las imperfecciones de algunas burbujas que se hayan quedado atrapadas y rebabas de las grietas que pudieron haberse abierto con el movimiento en las intersecciones del molde y se esculpen las partes necesarias para un resultado equilibrado en la composición de la pieza.

Posteriormente se abren los espacios necesarios para las partes aéreas del espécimen botánico a colocar y algunos espacios para escurrir el agua en la base de la pieza y espacios de respiración para la tierra y las raíces según el caso particular de la fisionomía de cada registro.

Ya seleccionada la posición y las direcciones de salidas y entradas de agua, se hacen las bases para contener los residuos orgánicos y sostener la pieza de manera más firme.

Después se realiza una selección de los pigmentos, se cubren las partes deseadas y se sellan las piezas con varias capas de laca mate transparente especial para exteriores. Para después insertar espécimen botánico en el registro corporal y

realizar la instalación rotativa basada en el *diagrama de flujo de pensamientos de Seres Pastita*, explicado en el apartado de la figura 2.

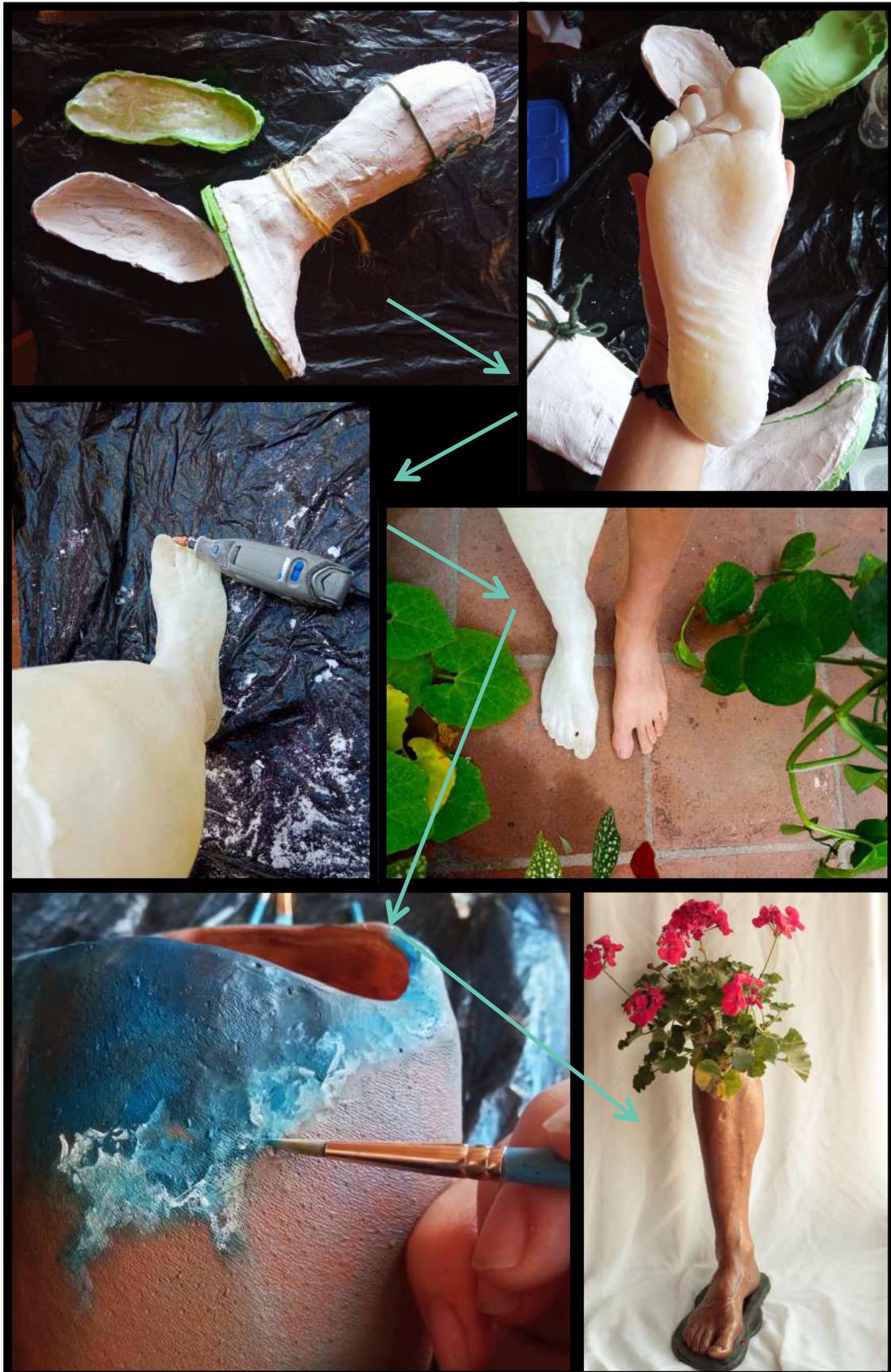


Fig. 33 Ejemplo de uno de los procesos plásticos de realización de la pieza escultórica con materiales de silicón y resinas. Autoría propia.2022-2023.

2.3.3 Proceso de realización de moldes de registros corporales como dispositivos de diálogo con los vecinos en el barrio y de análisis del territorio para generar dispositivos de diálogo entre los espacios.

El diálogo se realizó de manera coloquial, es por eso que el registro de los hechos se hace de manera muy narrativa y sintética. Por otro lado el diálogo siempre estuvo sujeto a las subjetividades de cada vecino, por ejemplo hubo vecinos que prefirieron no tomarse una fotografía en el proceso, otros simplemente se presentaron con la forma en la que les gusta que los llamen y otros me proporcionaron su nombre completo, entre varios aspectos.

En el transcurso de esta fase, no sólo se dialogó en el momento de realización del registro, si no en la organización de los tiempos y al momento de presentar el proyecto, de manera que la conversación se extendió en tiempo y en cantidad de personas involucradas, pues generalmente los lugares que se abordaron son espacios no solamente habitados por los usuarios del espacio, si no por el colectivo de personas que trabajan o están relacionados con los trabajadores.

La siguiente tabla organiza de manera sintética la información recopilada y desarrollada a continuación de esta, respecto a los espacios y vecinos involucrados en el diálogo.

Espacios de registro	Vecinos participantes del registro vinculados al espacio	Relación con el espacio	Vecinos participantes del dispositivo de diálogo.	Vecinos participantes o ayudantes en el dispositivo de diálogo relación con la limpieza del río.	Parte del cuerpo registrada, seleccionada por el vecino.
Río Pastita	Micah Stetz	Voluntario para limpieza del río y habitante del barrio.	Micah y Geraldine	Micah y Geraldine	Pierna

Espacios de registro	Vecinos participantes del registro vinculados al espacio	Relación con el espacio	Vecinos participantes del dispositivo de diálogo.	Vecinos participantes o ayudantes en el dispositivo de diálogo relación con la limpieza del río.	Parte del cuerpo registrada, seleccionada por el vecino.
Panadería	Cristian	Trabajador del establecimiento familiar y habitante del barrio.	Cristian, su hermana Alondra y su mamá.	Paloma	Manos
Cantina La Selva	Manuel	Barista del establecimiento y compadre del dueño.	Manuel y su compañera barista.	Aurora	Manos
Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado	Thania Lizbeth Zepeda Vidrio	Trabajadora del museo y habitante del barrio.	Thania, y varios trabajadores del Museo	Geraldine	Pies
Escuela Secundaria Presidente Benito Juárez	Estudiantes diversos de la secundaria	Estudiantes diversos de la secundaria	Los estudiantes que participaron, el profesor Enrique, los directivos de la escuela, y varios estudiantes que se acercaron a conversar.	Eva	Manos
Tortillería	Ana	Dueño de la tortillería.	Ana, sus hijos Francisco Mendoza (Don Pancho) y otros vecinos.	-	Manos

A continuación se describen los datos y diálogos desarrollados y localizados en un mapa:

Vecino: Micah Stetz.

Lugar cotidiano: Río Pastita.

Espacio de diálogo: Comedor de su casa, en el piso.

Parte corporal seleccionada por vecino: Terminación de rodilla derecha, hasta la planta del pie derecho.

Vecinos que dialogaron: Micah y Blú.

Aspectos anotados del diálogo:

- Conversación cotidiana sobre las plantas útiles para el río, panaderías cercanas al barrio preferentes y proyectos de mosaico en proceso para contenedores y otras zonas del río.
- Explicación de la rotación de los registros corporales y los espacios más detalladamente.
- Ideas sobre el espacio de rotación que atribuye a su espacio cotidiano (el río).

Tiempo de realización: 1 hora con 50 minutos.

Comentarios: primer acercamiento con los materiales y los participantes.



Fig. 34. Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

Vecino: Cristian.

Lugar cotidiano: Panadería de Pastita, justo antes de llegar a Embajadoras.

Espacio de diálogo: Detrás de los mostradores y la caja de la panadería, en la cocina sobre la mesa.

Parte corporal seleccionada por vecino: Manos.

Vecinos que dialogaron: Crístian, su mamá y Blú.

Aspectos anotados del diálogo:

Cristian trabaja en la panadería todas las mañanas hasta las dos de la tarde. Hicimos el molde en la misma mesa que el año pasado con su hermanita. La

percepción del río desde su infancia ha cambiado en estos dos últimos años, pues se asomaron a verlo desde que se hizo el registro pasado y han apreciado las mejoras de limpieza, sobre todo el aspecto de la basura, pues su familia ha vivido en Pastita toda su vida aunque la panadería la abrieron hace ocho años. Lo que sí nota es que el olor ha disminuido pero sigue siendo intenso. En ese momento estábamos en el mes de mayo, en sequía, y al salir de la panadería confirmé el comentario de Cristian. No ha podido asistir a los horarios de limpieza (los sábados a las 10 am), pues su horario laboral no se los permite. Comentamos sobre hacer otros horarios para juntarnos los vecinos y voluntarios que no podemos asistir el día establecido. También me contó su interés por trabajar en seguridad pública. Comentó que le gustan mucho las cactáceas y me sugirió si podía depositar alguna en su registro corporal como parte del río, también me contó que observa mucho el cielo y las estrellas y pensó en que sería buena idea pintar sus manos con esos colores o texturas. El proceso del registro fue muy colaborativo, él estaba entusiasmado y dispuesto, ayudando con todo lo que se le ocurría. Me preguntó si me había hecho algún registro a mí misma. Le pregunté si estaría dispuesto a hacer una exposición más adelante con una réplica de su registro, y me dijo que sí, que le emocionaba mucho ver los resultados. Por otro lado no asistió un vecino participativo del Proyecto Pastita, pero no fue necesario pues ya se había realizado una colaboración de registros corporales anterior con su familia y estaban al pendiente tanto del proyecto artístico, como de la limpieza del río.

Tiempo de realización: una hora.

Comentarios:

- Palo, una vecina colaboradora del Proyecto Pastita, tuvo un incidente antes de llegar a la panadería y no pudo colaborar.
- Previamente se había realizado un molde del registro corporal de su hermana Alondra, pero fue una de las piezas que se rompieron en la alfarería.

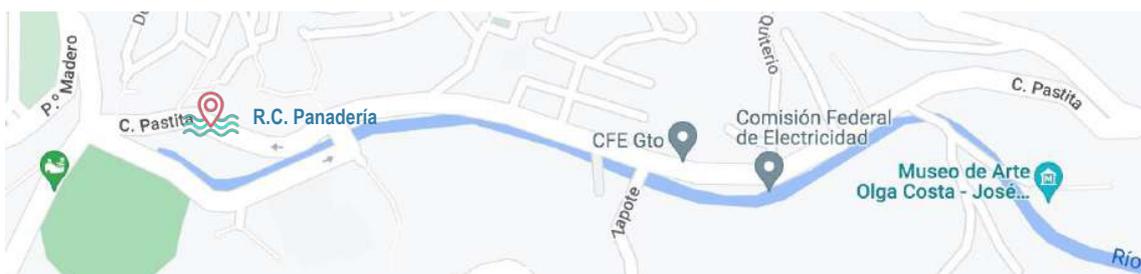


Fig. 35. Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

Vecino: Manuel.

Lugar cotidiano: bar La Selva.

Espacio de diálogo: en el patio del bar sobre una mesa del bar.

Parte corporal seleccionada por vecino: manos.

Vecinos que dialogaron: Manuel, la persona que ayuda en la cocina y algunas personas voluntarias que asistieron ese día a la limpieza del río.

Aspectos anotados del diálogo: en esta ocasión el diálogo fluyó principalmente para conocernos, pues en esta temporada el bar la Selva se ha convertido en el lugar de descanso para comer de los partícipes del Proyecto Pastita, y por esa parte hay un conocimiento cotidiano del proyecto.

Sin embargo un aspecto interesante de este encuentro surgió a través del desfase de tiempos para realizar el registro corporal. En una ocasión se acordó la realización del molde un martes a las 11 de la mañana un poco antes de que el establecimiento abriera, pero pasaron 30 minutos y nadie llegó, entonces esperé en la fuente y una señora me dijo que nos sentáramos en la sombra sobre la barda del río a esperar, y me contó que esa casa pertenece a su familia y que el bar es de su sobrino, amigo de Manuel. De forma que terminamos hablando de la historia del barrio desde sus recuerdos, y me contó varios sucesos que han acontecido en el río, como que ciertas casas tomaban agua para autoabastecerse y cómo le gustaba bajar a jugar en el agua con otras niñas que vivían en Pastita. Finalmente me preguntó sobre el proyecto de limpieza y le conté sobre Hierba Urbana. Le gustó mucho la idea de resguardar un registro corporal en su propiedad y le expliqué algunos términos de adopción de un registro de la red (es decir una de las piezas escultóricas de la instalación), entre los cuales comenté sobre la devolución de la pieza para el desplazamiento de esta a otro lugar del barrio en caso de deshabitar el espacio designado, a lo cual me respondió con ahínco que no se renunciaría nunca a ese lugar, pues forma parte del patrimonio de su familia.

Por otro lado a Manuel también le agradó el proyecto. Comentó sobre sus estudios de antropología y habló, desde sus ideas, sobre el reflejo visual de los hábitos sociales en los espacios y como cambiarlos a veces a través de aspectos del entorno, pero también desde acciones que involucren a las personas. Él observa los bares desde una perspectiva en función de la comunicación.

Este dispositivo de diálogo funcionó de forma interesante porque involucró antes de la instalación a varias personas desde el proceso de gestión del registro.

Tiempo de realización: una hora.

Comentarios:

- Aunque les pareció interesante formar parte de la red, hubo cierta resistencia por parte de los trabajadores del bar de participar directamente con sus cuerpos, y tuve que explicarles varias veces que era un proceso sencillo. Sin embargo el proceso se realizó con mucha empatía y amabilidad.

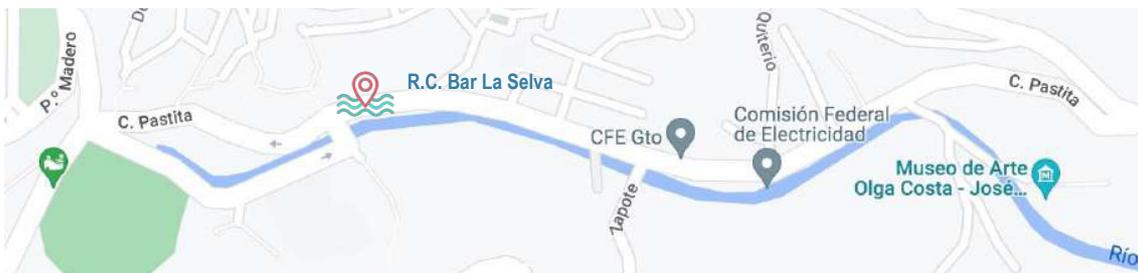


Fig.36. Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

Vecina: Thania Lizbeth Zepeda Vidrio.

Lugar cotidiano: Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado.

Espacio de diálogo: Salón para experimentación artística del Museo.

Parte corporal seleccionada por vecino: Pies

Vecinos que dialogaron: Thania Lizbeth Zepeda Vidrio, Paco (uno de los coordinadores del museo), Ana Renata Buchanan Zárate (jefa de Thania), Arturo López Rodríguez (director general de museos de Guanajuato), Esmeralda López (administradora del museo), Anny Vanessa Almaguer Aguilar, Federico Ramos Delgado (encargado de museografía), Gabriela Barrón Trejo, entre otras personas. Para este registro en específico se tuvo que platicar el proyecto a varios trabajadores del museo, pues aunque se aceptó la propuesta inmediatamente de manera cotidiana al igual que en los demás espacios, más tarde se tuvieron que especificar en varias cartas y reuniones el proceso y los términos en los que el museo adoptaría la pieza.

Aspectos anotados del diálogo: la situación burocrática del proceso para realizar el registro generó diversos diálogos con muchas personas involucradas en el Museo

durante casi cuatro meses. Este proceso más allá de resultar incierto en muchas ocasiones y un trabajo arduo de encontrar a todas las personas que pueden autorizar por etapas la realización del registro corporal, fue una forma intensiva de acercamiento con varios sectores de la institución actuando como un vecino del barrio. Se explicó el proyecto artístico, el concepto de instalación, los diagramas y principalmente de dónde surge la idea, por diversos medios: inicialmente presencial con Paco, luego por correo con varias personas en la coordinación, por medio de un oficio y correo con Arturo López Rodríguez, por redes sociales como con Thania, Paco y Esmeralda López, por teléfono con varias personas, por videollamada para explicar el proyecto completo nuevamente con las implicaciones para el Museo, entre otros medios y procesos. Dentro de este diálogo colectivo constante en meses, se logró una empatía entre las personas involucradas con el proceso de la instalación artística por las principales razones de tener una colaboración con la restauración del río y un acercamiento con los vecinos, pues en cierto modo el Museo tampoco es visible para una gran parte de los habitantes del barrio, en una parte significativa por su ubicación geográfica, al igual que el río pues se ubica en la punta extrema de la calle principal de Pastita. Por otro lado, individualmente, varias de las personas que trabajan en el Museo han querido involucrarse al enterarse sobre la restauración del río, pero no saben de qué manera hacerlo, de forma que el espacio de diálogo que se abrió finalmente en las instalaciones del Museo conectó al personal de una manera más cercana con el proyecto.

En el proceso plástico para el registro se dialogó principalmente con Thania, que se ha dedicado principalmente a la gestión en el Museo Diego Rivera y el Museo Olga Costa y José Chávez Morado. Hablamos principalmente sobre los aspectos mencionados en retrospectiva de los meses que estuvimos en contacto. El proceso plástico fue complejo por la posición que eligió y tardamos más de lo que habíamos acordado, sin embargo la conversación fue muy amena y empática entonces no hubo ningún problema al respecto. Fue una conclusión del proceso institucional y una apertura a un proceso de diálogo más orgánico y de vinculación.

Tiempo de realización: 2 horas.

Comentarios:

- Thania comentó que el espacio del museo está vinculado con el río, pues Chávez Morado (el esposo de Olga Costa y antiguo dueño de la hacienda) abogó

fuertemente para que no se embovedara el área del río en el fragmento de Pastita.

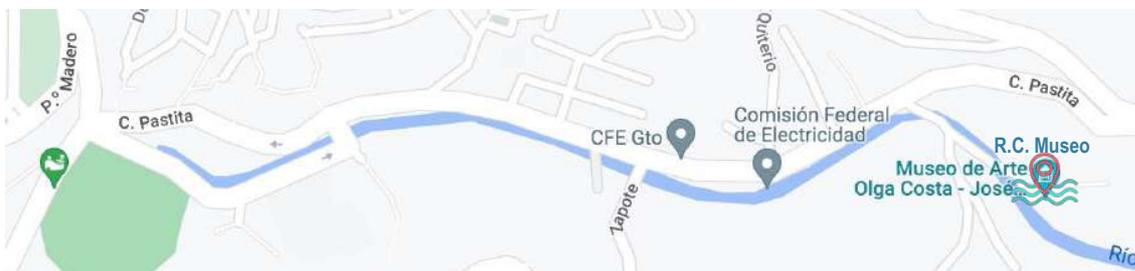


Fig. 37. Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

Vecina: Ana.

Lugar cotidiano: Tortillería Pastita.

Espacio de diálogo: tortillería.

Parte corporal seleccionada por vecino: manos.

Vecinos que dialogaron: Don Pancho, Ana, su hija Lupe y su hijo Toño.

Aspectos anotados del diálogo: Inicialmente la persona con la que se iba a realizar el registro corporal era Francisco (Don Pancho), cuando se le platicó sobre el Proyecto Pastita y el proyecto artístico, le gustó bastante la idea de participar y accedió de inmediato, pero la siguiente vez que nos vimos para acordar el día de realización estaba más tímido y le preguntó a su única empleada si ella quería participar para hacer el molde en su lugar. Ana aceptó, y estuvimos organizando varias veces la actividad. La última vez que se acordó hacer el registro esperé a que Ana terminara de limpiar el establecimiento y le ofrecí ayuda, pero no quiso, aunque comenzó a hacer preguntas como ¿cuánto tiempo tardamos en limpiar el río? ¿cuántos somos? ¿por qué vamos? Y entre esas preguntas me pude dar cuenta que ella conoce un poco sobre la historia del río, pues más adelante contó que siempre ha vivido en Pastita y que antes nunca estaba sucio porque había mucho más flujo de agua. No estaba informada sobre las fugas de drenaje de algunos establecimientos y casas, entre otras cosas sobre la acumulación de desechos en el río. En el proceso de realización del registro corporal fueron varias personas a visitar como su nuera que fue a dejar a sus hijos pequeños, luego unas cuantas amigas se detuvieron a platicar y preguntaron qué estábamos haciendo, entre otros vecinos que se pararon a saludar. Ana tomó el proceso plástico con bastante naturalidad, a pesar de no estar relacionada con este tipo de materiales y desconocer los procesos

no se inmutó en ningún momento, así que le expliqué cómo funcionaba el proceso y qué eran los materiales. A sus hijos les gustó mucho la idea de hacer silicón verde con una base amarilla y el catalizador azul, así que estuvieron jugando y ayudando a recoger las gotitas de silicón que caían del exceso aplicado sobre la mesa. Este dispositivo congregó la conversación de varias personas y visibilizó otras problemáticas en el barrio que se dialogaron entre los vecinos que participaron, como cuestiones laborales y organización de las dinámicas sociales para el apoyo del cuidado de los niños entre los vecinos, la imposibilidad de los niños a estar fuera de casa por la carga laboral de las madres, entre otros aspectos que se conversaron.

Tiempo de realización: una hora.

Comentarios:

- La realización del registro corporal fue de una hora, pero la conversación fue de dos horas y media.
- Se pospuso varias veces el día para realizarlo, pues a veces la carga laboral de Ana era muy alta.

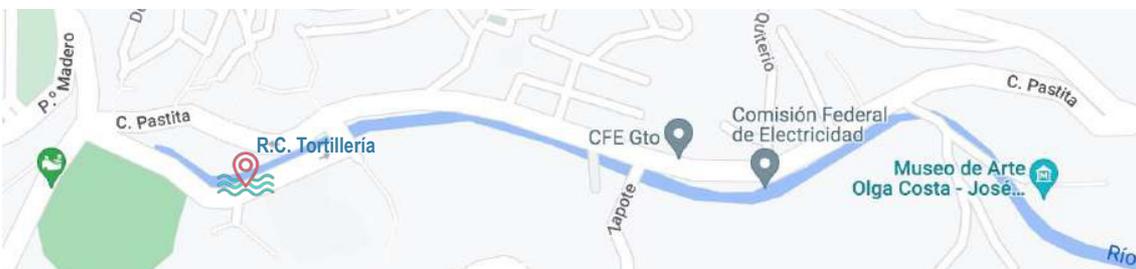


Fig. 38. Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

Vecinos: Estudiantes de la escuela secundaria Presidente Benito Juárez.

Lugar cotidiano: Escuela secundaria Presidente Benito Juárez.

Espacio de diálogo: Salón de audiovisuales dentro de las instalaciones de la escuela.

Parte corporal seleccionada por vecino: manos.

Vecinos que dialogaron: El maestro Enrique, el director de la escuela, algunos niños con los que se conversó en el recreo, los niños que se involucraron en el mural de la barda del río, y los niños que participaron en la escultura. indirectamente

a los padres de familia a los que se les informó sobre el proyecto en el que participarían sus hijos y a los profesores que instruían clases en el horario de realización del molde.

Aspectos anotados del diálogo: Inicialmente este registro corporal se había designado a la papelería cerca de la fuente con la gestora de la papelería y habitante nativa del barrio Georgina Méndez Ortega y su ayudante Juan, pero por un tiempo largo Georgina no contestó y no se encontró en la papelería en varias ocasiones, y aunque en un inicio estuvieron contentos y dispuestos a participar, se decidió trabajar con los niños, pues cerca de esas fechas participaron activamente en la limpieza con el profesor de inglés Enrique y también colaboraron con un mural en la barda que se organizó con el Proyecto Pastita para la visibilización del río. De manera que se mandó la propuesta para la participación en proyecto de la instalación del diagrama a la secundaria e inmediatamente accedieron tanto los directivos como el profesor. Estuvieron muy abiertos a las formas de trabajo desde el principio, me citaron para visitar la escuela y conversar con ocho alumnos que participarían con sus manos en el registro. En la hora del recreo todos los niños con los que conversamos quisieron participar, pero el profesor ayudó a seleccionar a niños de diversos grados para que todos pudieran ser representados en el registro. También pusieron en disposición cualquier espacio de la escuela para la realización del molde.

El día sábado en la restauración del río, antes del registro, se recolectaron algunos chilacayotes en una zona donde se habían sembrado algunas plantas comestibles en años anteriores, y se decidió utilizar uno como base estructural para la escultura con los niños. De manera que el día de la realización del molde cada quién eligió el espacio en la superficie en el chilacayote y la mano o manos que quisieran registrar. En el proceso estuvo Eva Morán como participante voluntaria del proyecto de restauración, y nos acompañó el maestro Enrique. De los niños que participaron sólo dos habían sido voluntarios en la limpieza del río, pero entendimos que la mayoría de los estudiantes con los que tuvimos contacto querían participar en las actividades de restauración, pues de alguna manera para ellos era una forma de salir con sus amigos a un espacio natural y aunque van acompañados de su maestro, se sienten libres de conversar y jugar fuera de las aulas de la escuela, a

demás al maestro Enrique y el director de la secundaria les ha entusiasmado la participación de los niños desde el principio.

Tiempo de realización: 1 hora con 20.

Comentarios: Se ha creado un vínculo muy importante entre la secundaria y el proyecto de restauración del río. Ya han ido varios sábados a apoyar en diversas actividades. Lo más importante ha sido el contacto de los niños con el espacio que había sido invisible en varios aspectos para ellos hasta ahora. De hecho se observó que los puestos temporales de dulces que se ponen a la entrada y salida de las clases de la secundaria son una fuente de desechos inorgánicos alta que se tira en el río. En una entrevista que se realizó con Aurora Vilco, una de las participantes más activas en el Proyecto Pastita al rededor de esta temporada, se reflexionó que los niños son un sector muy importante para la restauración del río a largo plazo.



Fig. 39 Imagen tomada de Google Maps y modificada con ubicación de R.C (registro corporal). 2022

2.3.4 Documentación fotográfica del proceso plástico

Los bocetos se hicieron en acompañamiento de los primeros registros corporales, pues la planificación espacial de la pieza es muy importante, sin embargo se dejaron de realizar por la adaptación a las posiciones que los vecinos eligieron. Aunque en el proceso de gestión los participantes pensaron qué parte del cuerpo elegirían, finalmente el espacio y las ideas espontáneas de los vecinos cambiaron el resultado de las piezas. Así que se decidió ajustar la forma en el momento de vaciado y escultura de los registros.

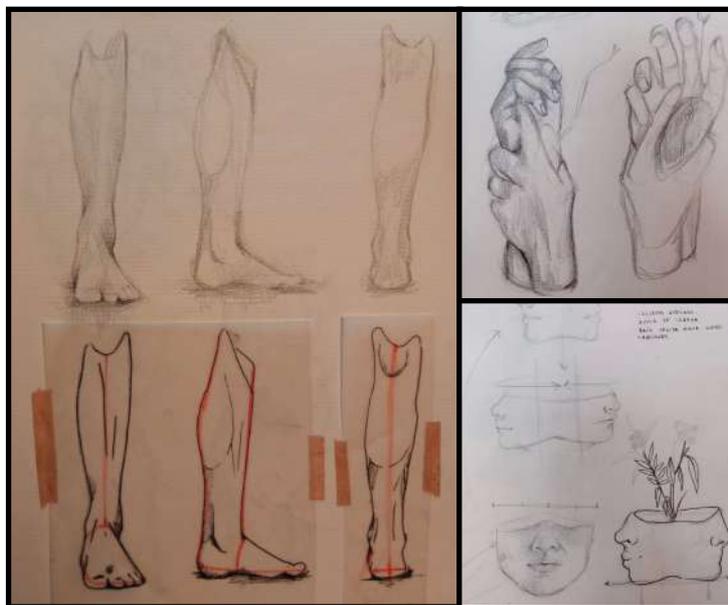


Fig. 40. Ejemplos de bocetos iniciales sobre los primeros registros corporales. Autoría propia. 2022.

La documentación fotográfica de los procesos en los dispositivos de diálogo fue subjetiva, pues la realización de los moldes requirió de la manipulación constante de materiales, la atención cuidadosa a las cantidades y al tiempo de aplicación estabilidad del material. Por otro lado no todas las personas estaban cómodas con una fotografía de proceso, pues de cierto modo se vuelve un poco íntimo para algunos vecinos, pues se está haciendo un proceso no muy común con su cuerpo. También es cierto que el proceso de documentación fotográfica interrumpe el diálogo en ciertas ocasiones. Sin embargo algunas personas tomaron fotografías por sus propia iniciativa y las compartieron después.

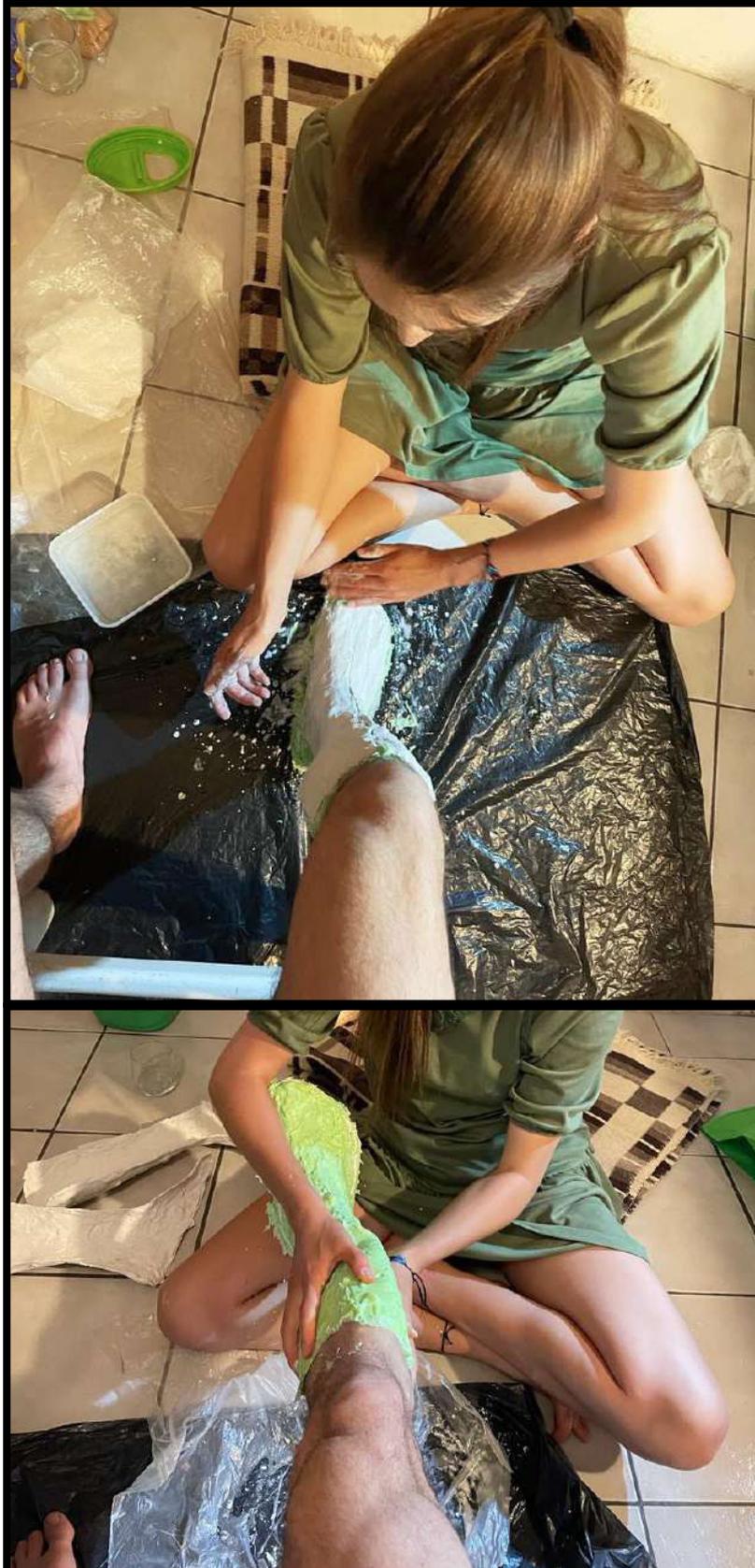


Fig. 41. Fotografías tomadas por Micah en la realización del registro corporal correspondiente al espacio del Río, Micah Stetz. 2022.



Fig. 42. Fotografías tomada en la Panadería Yiyo con Cristian. Autoría propia. 2022.

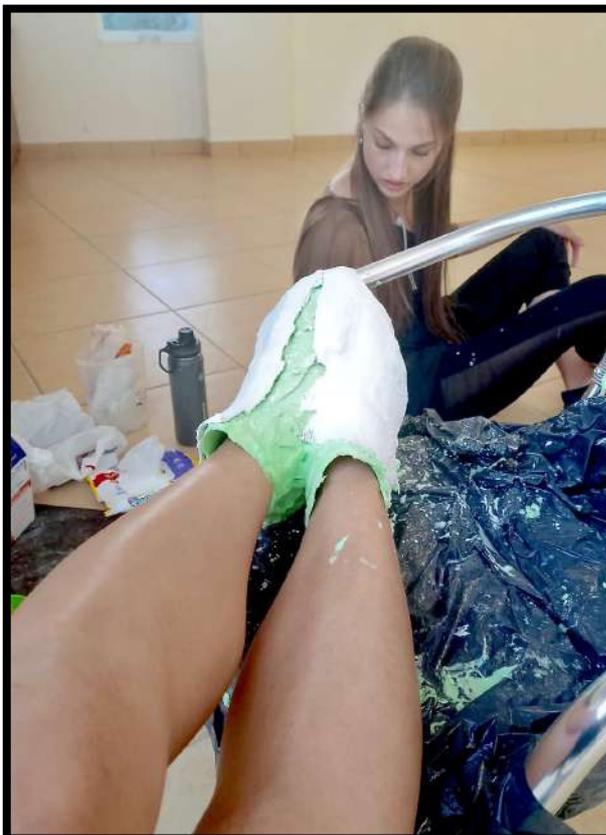


Fig. 43. Fotografía tomada por Thania, sobre el registro corporal en las instalaciones del Museo Olga Costa. Thania Zepeda. 2022.



Fig. 44. Documentación del proceso del registro corporal de Ana en la tortillería con sus hijos. Autoría propia. 2022.



Fig. 45. Documentación del proceso con los niños de la Secundaria Benito Juárez. Eva Morán. 2023.

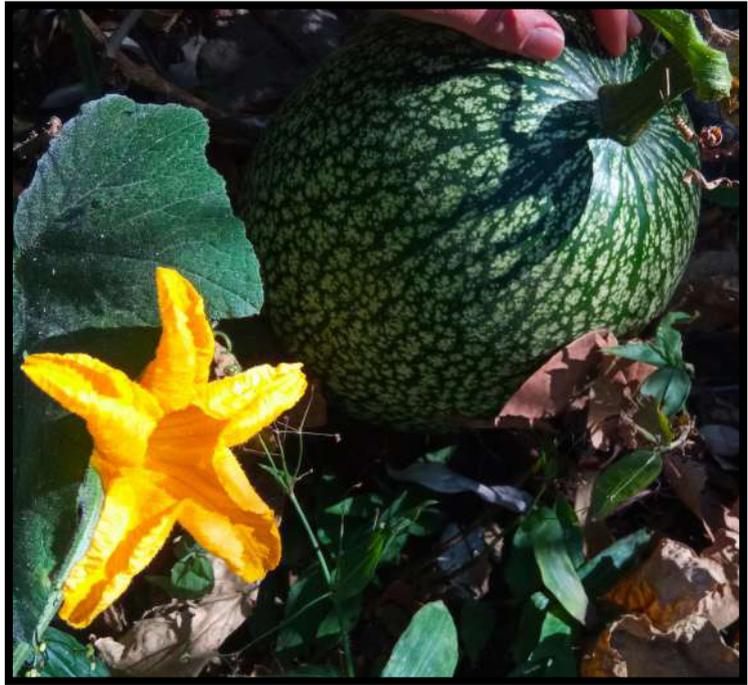


Fig. 46. Recolección de Chilacayota en el Río Pastita para la realización del registro corporal con niños voluntarios de la Escuela Secundaria Benito Juárez. Autoría propia. 2023.



Fig. 47. Documentación del proceso para hacer el registro corporal con niños de la Secundaria Benito Juárez. Autoría propia. 2023.



Fig. 48. Documentación de los procesos de desmoldar, pulir, esculpir algunas zonas y perforar en zonas seleccionadas de los registros corporales. Autoría propia.2022-2023.



Fig. 49. Documentación de la primera prueba realizada. Autoría propia. 2022.



Fig. 50. Documentación de detalles de salida de partes aeróbicas para la selección de los especímenes botánicos. Autoría propia. 2022



Fig. 51. Experimentación con materiales, realización y pigmentación de bases con salida de agua y entrada de oxígeno. Autoría propia. 2023





Fig. 53. Selección de tonos, gama de colores y experimentación con pigmentos. autoría propia. 2022-2023.



Fig. 54. Documentación sobre la aplicación de barniz para proteger las piezas del agua, luz solar y otros factores que puedan afectar su durabilidad. Autoría propia. 2023.

2.4 Diagramas

Una parte importante de la instalación de Hierba Urbana es el desglose conceptual sobre como ha sucedido el proceso desde los dispositivos de diálogo iniciales hasta la instalación final y el análisis de relaciones. Se decidió abordar esta descripción conceptual de manera gráfica, pues la espacialidad de los acontecimientos en los múltiples tiempos en los que se ha desarrollado este proyecto son complejos, así que se hicieron algunos diagramas para complementar las ideas desarrolladas.

El diagrama 1 se presentó en la introducción del proyecto experimental y en el marco teórico, y se explica en dichos apartados, pero se retomó en esta sección porque complementa las siguientes ideas y diagramas.

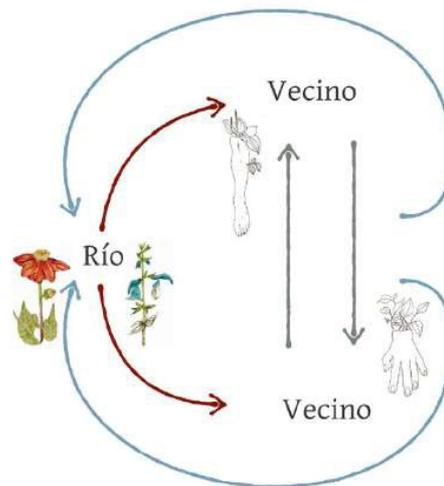


Fig. 55. Diagrama 1, referente a la fig. 2. Diagrama de circulación de pensamiento entre espacios y seres "Pastita". Autoría propia. 2021.

El segundo diagrama de este apartado explica gráficamente en un mapa la ubicación donde aconteció el proceso de los dispositivos de diálogo en la realización del molde de los registros corporales en los espacios respectivos a sus habitantes, es decir que cada gráfico de cada registro está ubicado en el lugar correspondiente al espacio cotidiano de los vecinos participantes.



Fig. 56. Diagrama 2. Cartografía de los registros corporales en relación a los dispositivos de diálogo iniciales. Autoría propia. 2023

El diagrama 3 describe el proceso de instalación rotativa de los registros corporales entre los espacios en donde se realizaron, que son habitados por los vecinos participantes en el proceso de realización del molde.

La selección sobre la instalación los registros corporales en relación con los espacios cotidianos, se escogió observando las condiciones del lugar específico de instalación de cada pieza. Como por ejemplo la superficie que ocuparía cada registro corporal, la luz que existe en ese espacio en correspondencia a las necesidades especímenes botánicos específicos, el tránsito cotidiano de otros vecinos, clientes o transeúntes (según el caso), las necesidades de los espacios de instalación (por las subjetividades que experimentan día con día como establecimientos comerciales o instituciones) que colaboraron en el proyecto artístico, entre muchas otros factores que se tomaron en cuenta sobre las particularidades de cada pieza y lugar.

A demás de esto se tuvo como prioridad que no hubiese un intercambio dicotómico en ningún caso, es decir que no se rotaran dos registros corporales entre dos mismos espacios. De modo que el flujo de pensamiento entre los vecinos no se cortara en alguna zona del circuito.

Se dibujó con flechas blancas la *irradiación afectiva del cuerpo*, que se refiere al registro corporal que es el fragmento representativo del vecino o del cuerpo que habita en el barrio Pastita, que se inserta en un espacio donde reside otro vecino. De manera que en esencia el cuerpo y el espacio donde radica se expanden y conviven en el espacio del otro vecino y con él. A este proceso se le llamó *irradiación afectiva* porque ocurre un efecto de expansión o difusión con relación a los cuerpos y los espacios conectándolos entre sí. Como se describió en el marco teórico y en el primer capítulo de este escrito, la afectación se concibe no como un evento, más bien como un proceso que se sucede a partir de las relaciones a través del cuerpo.

Por otro lado las flechas negras se refieren a la relación que se tiene en el cotidiano con el registro corporal que se insertó en un espacio consuetudinario que remite a la presencia de otro espacio y al vecino que lo habita. De manera que existe constantemente una retrospectiva del pensamiento de los espacios y los habitantes del barrio entre ellos. Es decir, hay un pensamiento referente o un recuerdo persistente de la existencia del otro.

La afectación, según los diagramas que se proponen, existe de manera expansiva no unidireccional en el circuito de instalación sobre el flujo de pensamiento de los habitantes que participan. Una de las razones es que los registros corporales comparten una parte representativa contenida en un pedacito del territorio del río, o sea los especímenes botánicos seleccionados en relación al mapeo urbano y botánico, que fueron insertados y viven dentro de los registros corporales de los vecinos. Así que de manera simbólica un fragmento del cuerpo del río (o un registro corporal del río) habita en el espacio corporal de un vecino que a su vez habita en el espacio cotidiano de otro vecino, y de igual manera el registro corporal de este vecino es habitado por un fragmento del río y estos habitan otro espacio en donde habita otro vecino consecutivamente.

En el diagrama número 4 se expresa este fenómeno y a demás explica el ciclo continuo de la *irradiación afectiva* de los fragmentos simbólicos del cuerpo del río a los registros corporales y la irradiación de estos a los espacios donde habitan los

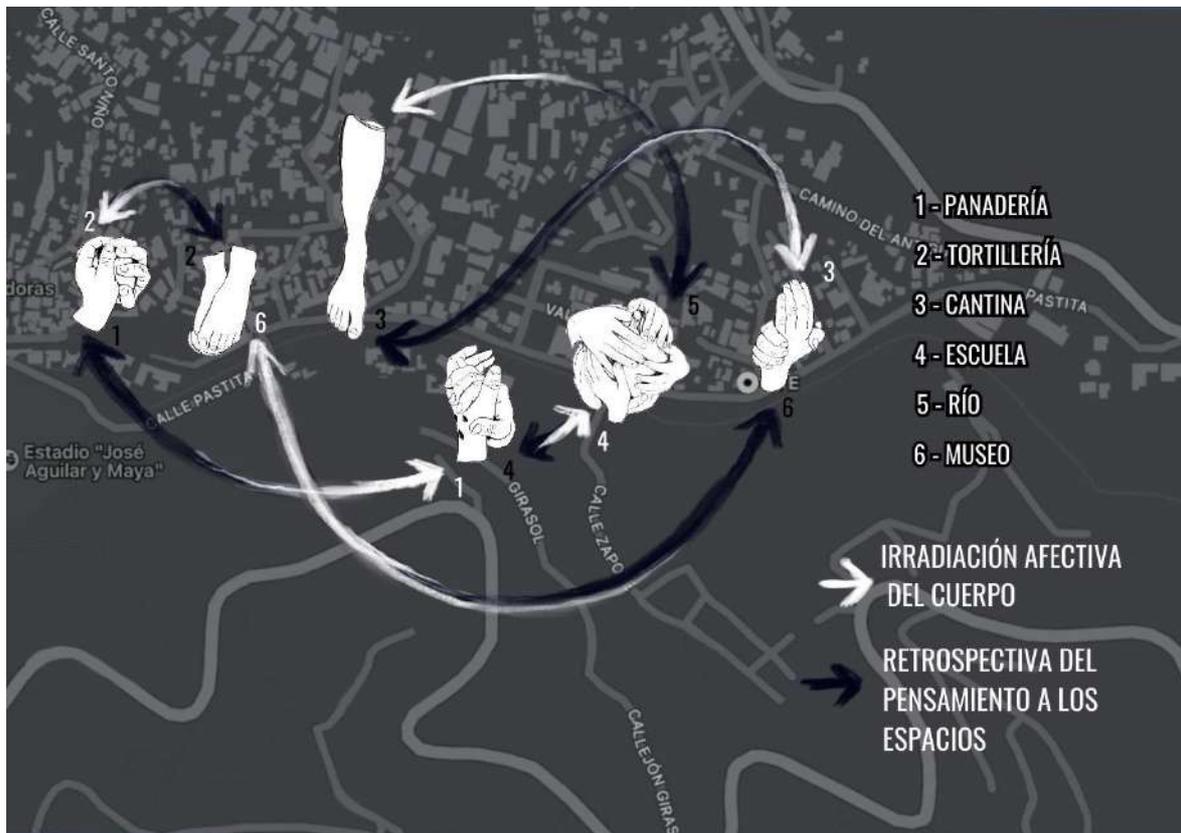


Fig. 57. Diagrama 3. Rotación de los registros corporales. Autoría propia. 2023.

otros vecinos, esto se ilustra con las flechas amarillas sobrepuestas en la siguiente versión del diagrama. Se explica en el diagrama número 3 sobre la rotación de los registros corporales en el mapa, donde se visibilizan a los habitantes y a los espacios relativos a través de la presencia de la instalación de los registros corporales modelados de los vecinos, sin embargo en el diagrama 4 se sintetiza la ubicación cartográfica descrita en diagrama 3 en un orden circular, imitando el orden de los espacios en los que se instalaron los registros corporales. De manera que los números al rededor de los gráficos de los registros corporales corresponden al registro de la persona que reside en cada espacio (panadería, tortillería, cantina, escuela, río o museo) y las flechas blancas apuntan al espacio a donde se rotó ese registro que a su vez corresponde a la residencia del vecino al que se le otorga.

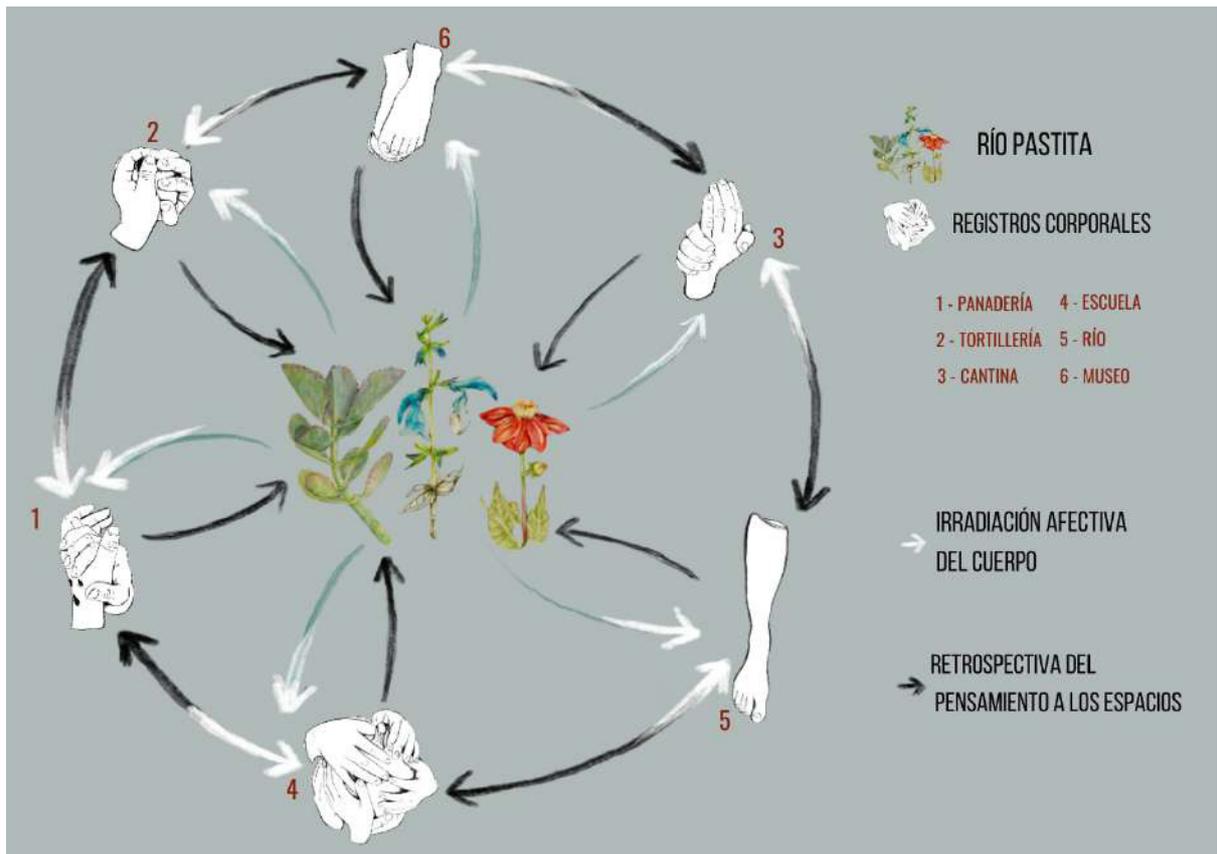


Fig. 58. Diagrama 4. Autoría propia. 2023.



Fig. 59. Diagrama 4.1. Autoría propia. 2023.

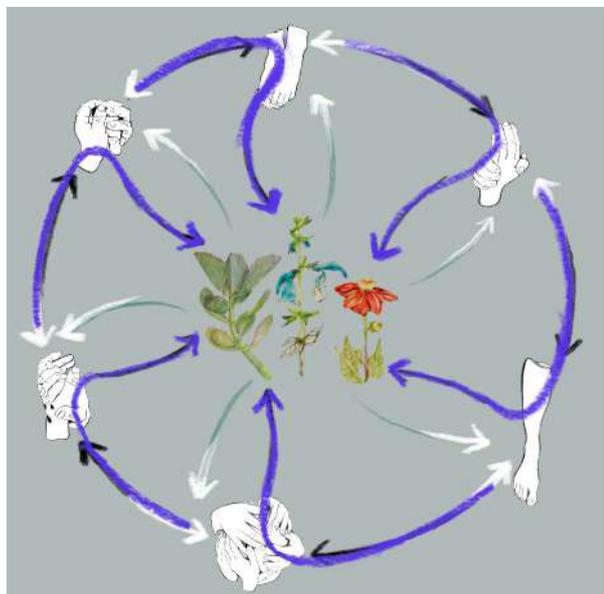


Fig. 60. Diagrama 4.2. Autoría propia. 2023.

En el diagrama 4.1 el flujo de las flechas blancas está dibujado por las flechas amarillas. Se refiere a la *irradiación afectiva de los cuerpos* desde el territorio del río hasta el de los vecinos y está activa en cada rotación de los registros sin cortar el flujo de pensamiento de los habitantes de Pastita que se representa en el diagrama 1.

De igual manera en el diagrama 4.2 se describe con las flechas violetas el flujo del pensamiento sobre los espacios y los cuerpos en retrospectiva desde los lugares en los que se instalaron los registros corporales. Es una parte importante de la solución al diagnóstico que se plantea en el marco teórico y en el planteamiento del proyecto *Hierba urbana* en el apartado 3.1 del capítulo 2. En síntesis habla de que el río resulta invisible en varios aspectos para los vecinos y personas que concurren o pasan por el barrio. De forma que este pensamiento constante en retrospectiva es una concientización cotidiana de que los vecinos existen y de que el río existe en conjunto con el barrio, y es persistente por la inserción del fragmento del río en registros corporales insertados en los espacios vecinales como parte del espacio cotidiano común.

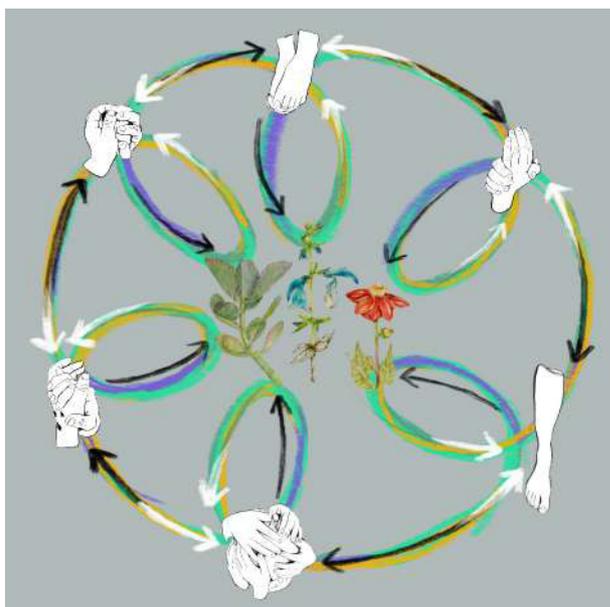


Fig. 61. Diagrama 4.3. Autoría propia. 2023.

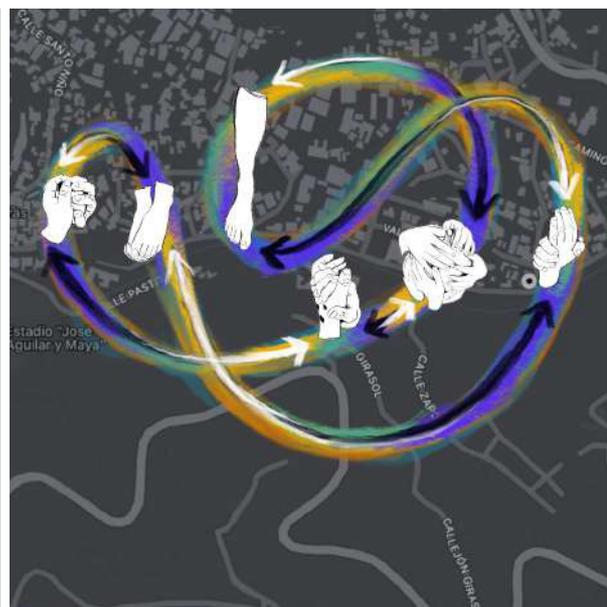


Fig. 62. Diagrama 3.1. Autoría propia. 2023.

La suma de la *irradiación afectiva del cuerpo* con el fenómeno de la *retrospectiva del pensamiento a los espacios* generan un telar afectivo sobre la concientización de los seres y espacios que existen en conjunto. De esta manera se representa en el diagrama 4.3 una línea constante en color verde en la que están acentuados el flujo amarillo de la *irradiación afectiva del cuerpo* y el violeta de la *retrospectiva del pensamiento a los espacios*. Este tejido de pensamientos sobre el espacio y el cuerpo es una red de relaciones continua, pues no tiene un inicio ni un final determinados.

En la introducción de esta investigación se explica mediante ciertos autores que algunas características importantes de un territorio se describen a manera de un espacio que se construye de ideas acordadas como reales entre los actores que se proyectan en el, pues se constituye de los múltiples vínculos que lo componen, también dice que las condiciones ambientales y de biodiversidad son importantes pero lo que construye al territorio son las maneras de relacionarse con el espacio y los habitantes que lo conforman. El proceso en conjunto de realización de esta instalación en las primeras fases, desde la perspectiva de los diagramas, resulta un modelo en pequeña escala de una red de relaciones que ha dialogado a través de múltiples vínculos sobre las propiedades del entorno que forman el territorio estudiado en gran parte. Pero la instalación permanente en factores cotidianos a través del tiempo, posibilita un espacio de diálogo posterior a los dispositivos de diálogo que se realizaron en la primera fase del proyecto. Es decir, que los registros corporales se convierten en dispositivos de diálogo con el barrio, pues además de ser parte de él, también están ubicados en espacios de uso cotidiano para los habitantes del barrio y también para algunas personas externas a Pastita que pasan por ahí. Este fenómeno especulado se ilustra en el diagrama 5 a partir del flujo de relaciones que se representan con las flechas de los diagramas pasados señalando los procesos de afectación de los espacios y los cuerpos a través de los seis registros corporales ubicados. A partir de estos seis elementos que van tejiendo la red de relaciones, se realizó un dibujo sencillo con ayuda de *recursive drawing* proponiendo de manera gráfica una posibilidad del flujo del pensamiento por medio de las relaciones de afectación generadas desde el proceso artístico en la inauguración de la instalación, que resalta con las líneas verdes. También se dibujó la voluta o símbolo de la comunicación para identificar algunos de los diálogos que

se generaron a partir de la interacción de los vecinos con la instalación. Y de forma radial se trazaron algunas líneas anaranjadas especulativas sobre las posibles relaciones afectivas y diálogos posteriores.

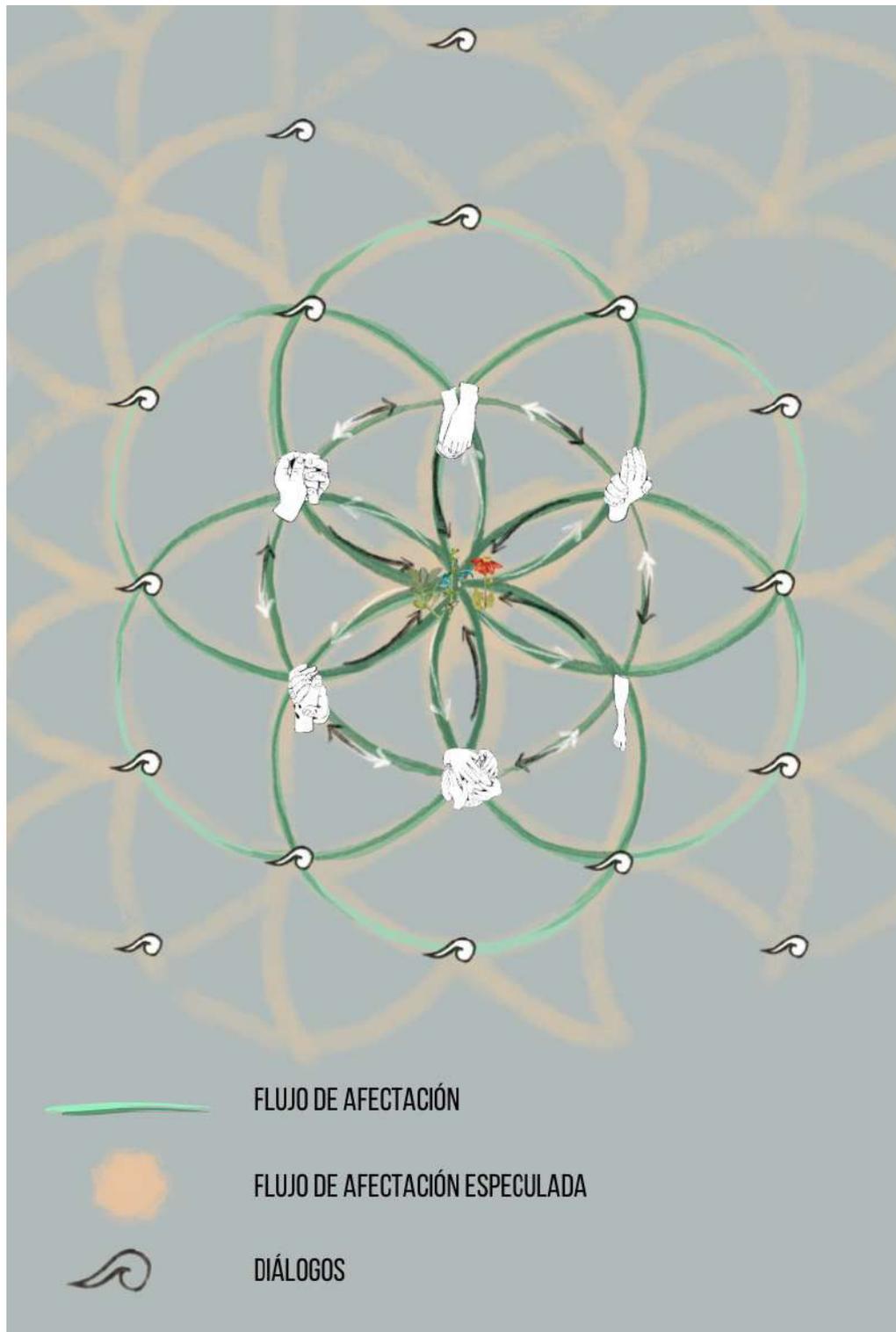


Fig. 63. Diagrama 5. Propuesta gráfica sobre posibilidades del flujo del pensamiento y la conciencia sobre los cuerpos y los espacios, entre los transeúntes y vecinos del barrio en contacto con la instalación de los registros corporales cotidianamente activos como dispositivos de diálogo. Autoría propia. 2023.

Capítulo 3: Resultados.

3.1 Instalación final

3.1.1 Instalación del registro corporal del territorio del río en los registros corporales de los vecinos

Se tomaron algunos esquejes de plantas y muestras de tierra del río que estuvieron cultivándose para hacer las muestras que funcionarían como fragmentos vivos del territorio, o como reflexionamos en el marco referencial según el pensamiento de Foucault, el cuerpo del río. De esta manera se construyeron los registros corporales del río.

Para la finalizar el proceso plástico de los registros corporales en conjunto, se insertaron los especímenes botánicos elegidos y adaptados a las formas orgánicas del cuerpo de los vecinos. Para esto se hicieron dos preparaciones de sustrato con proporciones según las necesidades de cada planta. La tierra se preparó con humus de composta, vermiculita, perlita, tezontle triturado, fibra de coco, arena de hormiguero y tierra del Río Pastita. Para insertar los especímenes se tuvo que hacer un periodo de adaptación para que las raíces se habituaran a la forma de los cuerpos, y algunos tuvieron que cambiarse por la convivencia en el espacio del cuerpo según las necesidades particulares de cada planta a la cantidad de sustrato, agua y espacio.



Fig. 64. Documentación de la preparación de la tierra para los registros corporales. Autoría propia. 2023



Fig. 65. Documentación de registro corporal no. 1 (Panadería). Autoría propia. 2023.

En el registro corporal no. 1, que se realizó con Cristian en el espacio de la panadería, se insertaron especímenes que se adaptaron a las jardineras del río, y otros que crecen desde el hábitat de la sierra de Santa Rosa, se conectan con el área de la Presa de Mata y finalmente con el río Pastita. Son pequeños y no requieren de mucha tierra y agua. Se eligieron así para que pudieran convivir entre sí y no sea tan complejo su cuidado para los vecinos. Los especímenes son *Echeveria nodulosa*, *Sempervivum tectorum var. calcareum*, *Curio herranus* y *Sedum annuum*.



Fig. 66. Documentación de registro corporal no. 2 (Tortillería). Autoría propia. 2023.

Para el registro corporal no. 2 que se realizó con Ana, la persona que atiende y hace la masa e la tortillería, se insertaron *Kalanchoe marnieriana* y *Echeveria supia*. La base está unida en las dos salidas de agua que se encuentran debajo de las muñecas, de manera que funciona como un pequeño contenedor de la humedad y tierra que pueda drenarse.

En el registro corporal no. 3, que se realizó en la cantina *La Selva*, Manuel eligió una postura muy similar a la que se realizó con Cristian en la panadería, sin embargo se decidió posicionar el registro sobre una muñeca en lugar de dos para cambiar la organización de los especímenes por la forma de crecimiento del *Kalanchoe marnieriana*, *Echeveria runyonii*, *Sedum annuum* y *Crassula pellucida*. Esta última no pertenece a lo que se investigó en el mapeo botánico, pero ayuda a las otras plantas a dar soporte. Las salidas de los especímenes son cuatro, el primero se encuentra en el pliegue de las dos manos, después siguen dos perforaciones en el dorso de la mano y la salida natural de la muñeca. En la base se

encuentran tres perforaciones que se comunican con las salidas de agua de la muñeca de base.



Fig. 67. Documentación de registro corporal no. 3 (Cantina). Autoría propia. 2023

El registro corporal no. 4, realizado con los niños de la escuela secundaria del barrio, fue el más complejo de todos los registros por muchas situaciones técnicas, pero se hizo una adaptación con escultura en la edición posterior al molde que se trabajó con los niños, de manera que varias fallas de movimiento en el momento del moldeado se utilizaron como salidas para las plantas. Se eligió usar hiedra en la base, porque ya es una planta que subsiste por si misma en el río, pero se cambió a tradescantia y hierba del pollo, pues son plantas nativas del entorno del río (que es donde se instala esta y su adaptación al registro es mucho más sencilla.



Fig. 68. Documentación de registro corporal no. 4 (Escuela). Autoría propia. 2023

El registro no. 5 , realizado con Micah Stetz como vecino partícipe del Proyecto Pastita, se llenó con un sustrato con menos cantidades de minerales porque se insertó un geranio, que es una planta introducida en el río pero en convivencia sana con las demás herbáceas. La profundidad de la cavidad de este registro corporal permite crecer a una planta con estas características. Las salidas de agua y respiradores se encuentran en la planta del pié, que por las curvas en su fisionomía permite que el agua salga en distintas direcciones hacia la base, que está unos milímetros o centímetros despegada de estas salidas. La base se hizo para cubrir los puntos débiles de equilibrio ante el peso de la pierna, también contiene el exceso de agua y a demás de dar soporte, permite separarse del registro en caso de ser necesario.



Fig. 69. Documentación de registro corporal no. 5 (Río). Autoría propia. 2023.

El registro corporal no. 6, que se realizó con Thania en el Museo Olga Costa y Chávez Morado, fue complejo en la realización del soporte, pero muy adecuado para las plantas que se sembraron pues tiene la profundidad adecuada para plantas no muy demandantes pero que utilizan el segundo sustrato que no retiene tanta agua. La dinámica de las salidas de agua es muy parecida al registro no. 5, y los dos grupos de plantas comparten las perforaciones de salida y la tierra en la parte del centro de la pieza. Se colocaron *Kalanchoe marmorata* y *fedtschenkoj*, que son especímenes introducidos en México que fueron invasores en su momento y se naturalizaron. En el Río Pastita existen varios especímenes, pero están principalmente cuidados por los voluntarios por la falta de agua durante las época de sequía, estas plantas se tomaron del río por esqueje. Detrás hay un esqueje de *Tradescantia* y otro de *Sedum annuum*.



Fig. 70. Documentación de registro corporal no. 6 (Museo). Autoría propia. 2023.

3.1.2 Escribir es una parte del diálogo

Para la instalación final se generaron varios escritos para organizar la entrega de los registros y generar un material de referencia para que la instalación pudiese ser visitada y comprendida de forma más clara.

Para resolver y encontrar un punto medio entre la diversidad de vecinos y espacios participantes de la instalación, se realizó una carta de concesión de los registros corporales para cada vecino y establecimiento cotidiano en el que se instalarían las piezas. En dicho documento se puntualizaron ciertos acuerdos que se habían hablado previamente con ellos, pero se dejó por escrito para formalizar los acuerdos y otorgar las piezas con nombre y firma. En las cartas¹³ aparece la siguiente información con el nombre, lugar y registro correspondiente:

“ Carta de concesión de Registros Corporales de la instalación de sitio específico Hierba Urbana para el Barrio Pastita

Mediante este documento se confiere a la persona _____ el registro corporal número__para su cuidado y exhibición pública en _____, espacio que forma parte del barrio Pastita. Esta donación de obra es permanente siempre y cuando se mantenga en el lugar al que se confirió y al cuidado de la o las personas a las que se les otorga este derecho. En caso de que la pieza ya no se pueda exhibir, cuidar, que haya un cambio de domicilio o que haya un cambio de habitantes del espacio, se tendrá que notificar, y dependiendo de la circunstancia, se reubicará en otra parte de uso cotidiano del barrio o a otros propietarios con las condiciones naturales a este documento. Esta pieza forma parte de una colección de arte donada para una instalación de sitio específico en el barrio Pastita. Su objetivo es mantener una red de relaciones en la comunidad del barrio y sus espacios, así mismo visibilizar el espacio del río. Al recibir esta pieza se les confiere el cuidado de un fragmento simbólico de sus vecinos y del río, así como alguien más acogerá y cuidará la pieza que hicimos juntos en su espacio y de su cuerpo.”

La carta también tiene información de contacto en caso de tener algún problema, duda sobre el cuidado de las plantas o notificación de los cambios expresados.

Otra cosa importante que contiene la carta como parte de esta serie de escritos realizados es un QR que se generó a partir de un pequeño fanzine, que explica el proceso artístico, la distribución y ubicación de los registros corporales en el barrio.



Fig. 71. QR para ver el fanzine del proceso artístico y mapas de la instalación Hierba Urbana en el barrio Pastita. Autoría propia. 2023.

El fanzine se hizo a partir de una serie de gráficos y mapas basados en los diagramas explicando como se distribuyen los registros en un mapa aproximado a las ubicaciones de los espacios de los vecinos para crear un circuito de visita sugerido. Algo importante es que explica qué parte del cuerpo se registró de cada vecino y quién está cuidando ese registro corporal. Se realizó con gráficos muy simples en línea negra para facilitar su lectura y también para la impresión de algunos ejemplares en papel reciclado para las personas que no tuviesen acceso a la red de internet durante su visita o a un dispositivo móvil.

Para la inauguración de la instalación se convocó a los vecinos de manera oral, también se realizó un volante invitando a la comunidad a hacer una caminata por el barrio. La escuela secundaria lo pegó en su puerta y también fue difundido en redes sociales. En el mismo se insertó el QR con el fanzine que se lee a continuación:

HIERBA



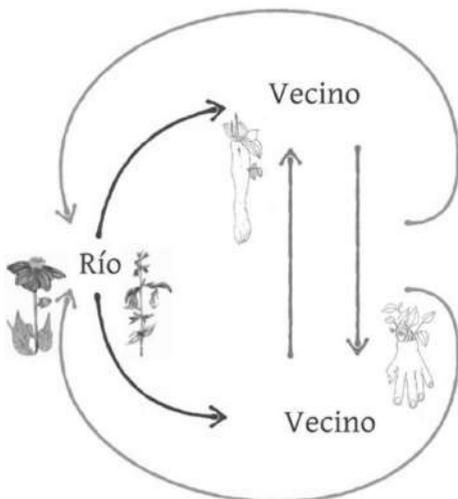
Esta instalación está dedicada al río y al barrio Pastita, a todos los vecinos y transeúntes del barrio que participan, al Proyecto Pastita y a todos los que restauran el Río.

Agradecimientos especiales a Paulina Mendoza y a Almaciga que ayudaron a escribir y a la curaduría de esta instalación. También a Uber-bauhouse por ayudar a sembrar esta semilla.

Hierba Urbana es un diagrama vivo que conecta a las personas que habitamos este barrio.

Blú Azcué

DIAGRAMA DE CIRCULACIÓN DEL PENSAMIENTO ENTRE ESPACIOS Y HABITANTES DEL BARRIO PASTITA



Esta instalación está compuesta por "registros corporales" de los vecinos del barrio Pastita.



Cada registro corporal se llenó con tierra del Río Pastita y plantas que crecen en su ecosistema.

Se hizo un circuito intercambiando los registros corporales entre los espacios cotidianos del barrio donde habita cada vecino o grupo de vecinos participantes.

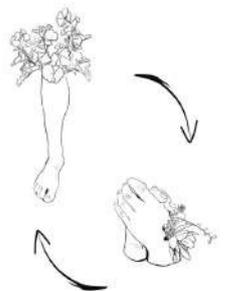
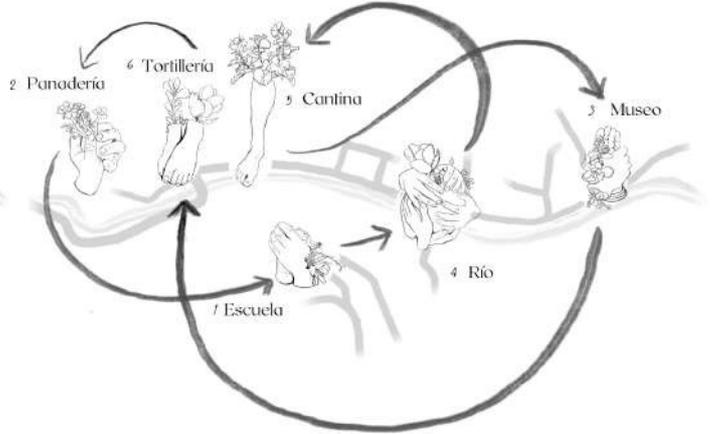
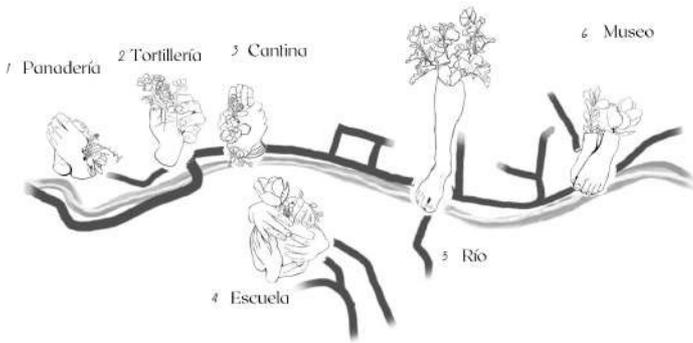


Fig. 72. Portada, contraportada y páginas 1 y 2 del fanzine sobre la instalación "Hierba Urbana". Autoría propia. 2023.

Río y Calle PASTITA

Río y Calle PASTITA



Cada uno de estos registros corporales se hizo en el espacio ubicado en este fragmento de mapa del barrio.

Esta es la ubicación actual de los registros corporales al rotar para su instalación en el barrio. Ahora están al cuidado de otro vecino en su espacio cotidiano.

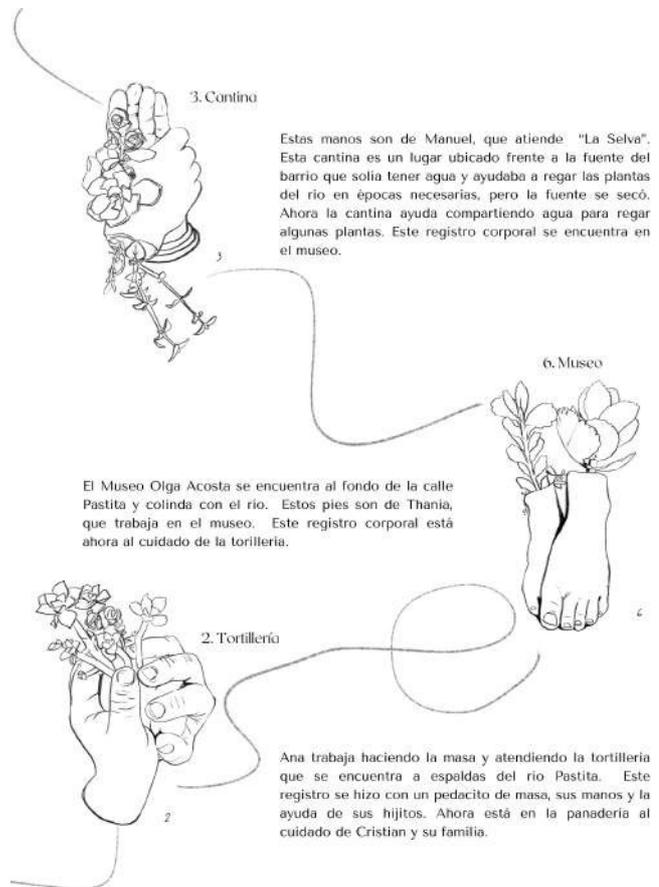


Fig. 73. Páginas 3, 4, 5 y 6 del fanzine sobre la instalación "Hierba Urbana". Autoría propia. 2023.

EXPOSICIÓN DE INSTALACIÓN

HIERBA URBANA

RECORRIDO POR EL RÍO Y EL BARRIO PASTITA

SÁBADO 10 de Junio 11:00 am.

2023



PROCESO DE ARTE COLECTIVO CON LOS VECINOS LA CALLE Y EL RÍO.



Fig. 74. Invitación a la comunidad para la caminata de inauguración de la instalación “Hierba Urbana. Autoría propia. 2023.

La invitación de participación pública se realizó con la ayuda de Almaciga Gestoría Artística y la realización del texto del barrio de Paulina Mendoza. Estas personas involucradas en la escritura sobre la instalación han sido vecinas en el pasado y tuvieron una relación cercana con el Proyecto Pastita, de manera que se involucraron por su conocimiento próximo a las dinámicas del barrio. A continuación se expone el texto de exhibición que se instaló en el inicio del recorrido en una plaza, junto al estadio Aguilar y Maya, en el que se juntaron las personas para conversar antes de la caminata, más tarde el texto se instaló en la escuela secundaria. El museo también pidió una copia para instalar el texto al final del recorrido, para que se pudiera leer por otras personas que asistieran después. Se escribió y se expuso en el 2023 de la siguiente manera:

Hierba Urbana

Cogollo de toronjil
cuando me aumenten las penas.
Las flores de mi jardín
han de ser mis enfermeras.
Violeta Parra

En su ensayo Esperanza en la oscuridad la escritora Rebecca Solnit expone diversos ejemplos de la historia jamás contada del poder de la gente. El poder de la gente se encuentra en la organización, en las cosas que hacemos por amor o por principios. “Hierba urbana” no sólo es una instalación de escultura, es una muestra artística que precisamente nos recuerda que lo que soñamos ya está presente en el mundo: nuestros ideales están ahí para reconectar con la belleza de lo cotidiano, la naturaleza, los espacios comunes, el barrio y la ambición de recuperar la alegría “una fuerza rebelde contra la pesadumbre y la insulsez de la vida diaria”.

A través de “Hierba urbana”, Blú Azcué nos propone la posibilidad de habitar un mundo en el que exista una conciencia del cuerpo y del pensamiento que nos lleve al encuentro, es decir, nos invita a reunirnos, a tomar espacios comunes y hacerlos muy nuestros. Utiliza la escultura para, de cierta forma, inmortalizar al cuerpo y mostrarlo como lo que es: un espacio de resistencia. La reivindicación de la resistencia del cuerpo se inspira en el río Paxtle y en Proyecto Pastita, una iniciativa ciudadana que cuida y acompaña a este río guanajuatense en su momento de sanación.

Para la elaboración de las esculturas que componen “Hierba urbana” Blú solicitó la ayuda de diversas personas que viven en el barrio Pastita de Guanajuato, quienes eligieron partes de sus cuerpos como moldes y así, se acomodaron a través de la conversación y las vivencias en el barrio. Después, Blú se encargó de hacer una exploración por el río y realizar un mapeo botánico de las plantas nativas o las introducidas que se acoplaron al espacio, esto, con la intención de cultivar algunas para que vivieran en las esculturas que funcionan como macetas comunales, pues son cuidadas por las mismas personas del barrio.

La instalación escultórica que podemos observar en estos lugares de Pastita: la tortillería, la panadería, la escuela secundaria, el Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado y el propio río no sólo rompe con lo convencional porque no se encuentra dentro de un museo, sino porque hace que la obra de arte esté viva, que sea la vegetación la que nos hable por sí misma de la resistencia, de la reapropiación, de la esperanza y precisamente de la insurrección de la hierba urbana que siempre sostiene al cuerpo y al corazón que lo habita.

Paulina Mendoza
(Mendoza. 2023)

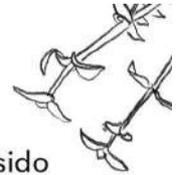
3.1.3 Cuestiones técnicas para entrega de registros corporales

Para la instalación del registro corporal de los niños de la escuela secundaria, correspondiente al espacio del río Pastita, se necesitó realizar una base de placas y perfiles de acero soldados y colados con un dado de cemento, instalado en la zona de los arcos del antiguo acueducto (por consenso con los vecinos y voluntarios del Proyecto Pastita).



Fig. 75. Proceso de realización de base para registro corporal no. 4 con perfiles y placas de acero y su instalación en el territorio del río Pastita. Autoría propia. 2023.

Junto con la instalación de la base en el río se escribió un pequeño texto para las personas que visiten el río y el registro corporal. Este se imprimió en un letrero y se puso entre dos árboles a un lado del registro, también se imprimió el QR que lleva al fanzine. Los gráficos se hicieron respecto a las plantas que se sembraron en los registros corporales.



Esta pieza es parte de la instalación de arte *Hierba Urbana*, que ha sido realizada para el barrio Pastita y junto con los vecinos. Las manos son de los niños de la escuela secundaria, que con muchos otros voluntarios y vecinos restauran el río poco a poco.

Esta obra es un homenaje a todos los que habitamos y caminamos el río. Si estás leyendo esto, también es tuya. Es una donación permanente a este territorio de resistencia que cuidamos juntos.

Las piezas, el río y el barrio están vivos.

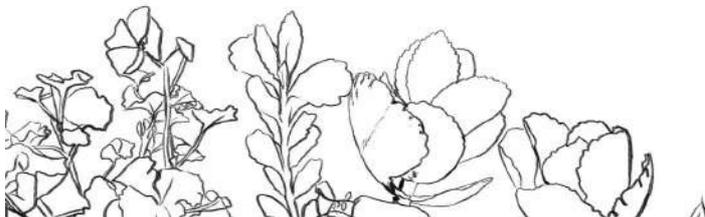


Fig. 76. Texto sobre el registro corporal de los niños de la escuela Secundaria Benito Juárez, escrito para los visitantes del río. Autoría propia. 2023.

Antes de entregar los registros, se diseñaron unas placas de acero inoxidable de dos centímetros de diámetro. Cada una con el número del registro corporal, el nombre de la instalación y la firma. Se insertaron en partes particulares de los registros para no disturbar la composición de las piezas. Esto se hizo como una forma de autenticación de las piezas.

De igual manera se generaron unas fichas técnicas de mayor tamaño grabadas en MDF y selladas con pigmento de aceite. Estas llevan el nombre de la instalación, el

espacio donde se creó el el registro corporal correspondiente a la pieza que se está describiendo, el espacio donde se está cuidando, el número de registro corporal (para ubicarlo en el mapa con mayor facilidad) y la firma.

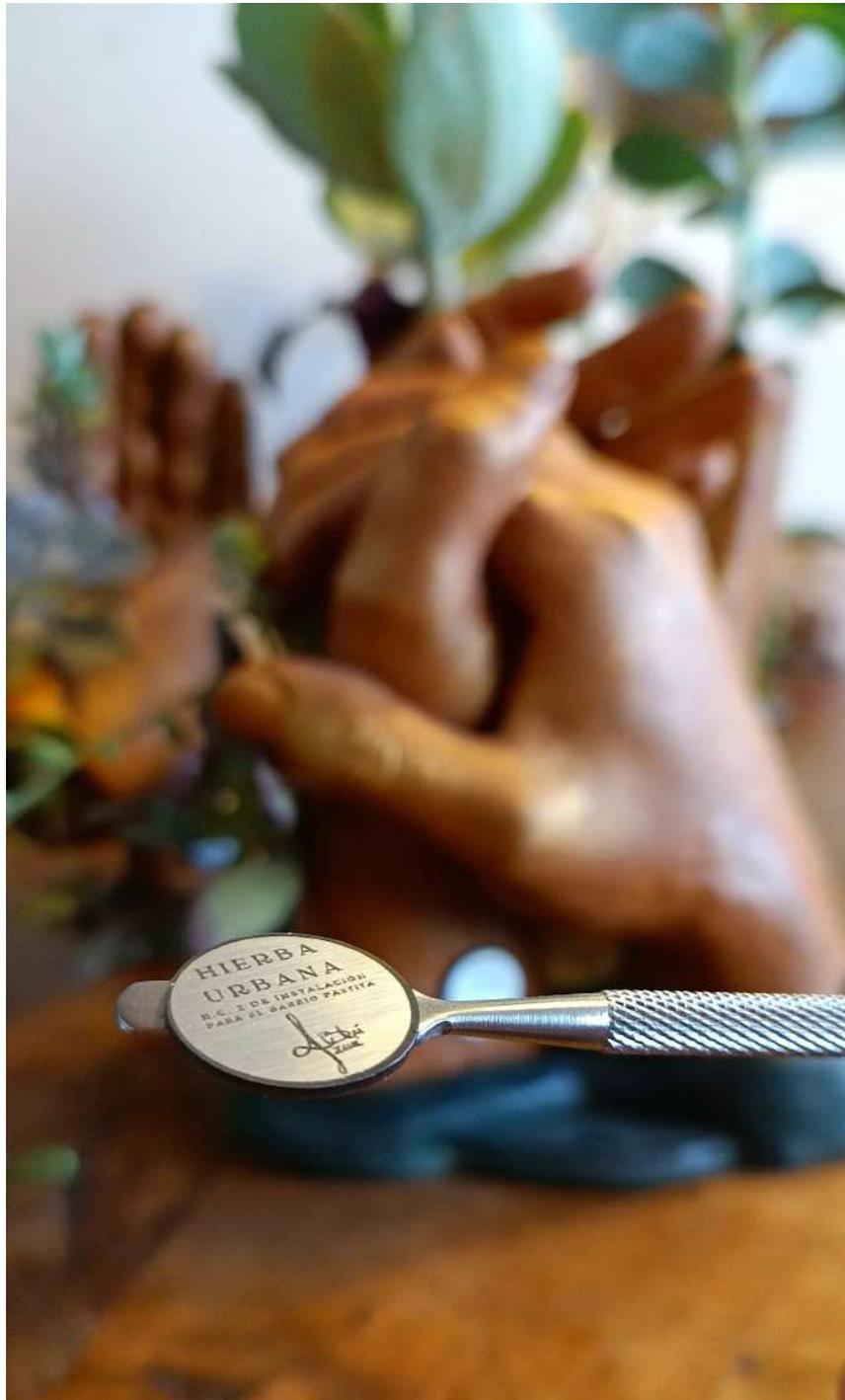


Fig. 77. Ejemplo de placa con la leyenda: “HIERBA URBANA . R.C. 2. De instalación para el Barrio Pastita.” Autoría propia. 2023.

Algunas bases para presentar los registros corporales se realizaron con MDF, pintura para exteriores y sellador para agua y exteriores. Los pigmentos fueron una mezcla de verde y sombra tostado para generar un color similar a las bases de las esculturas. En ellas se pegaron las fichas.



Fig. 78.. Ejemplo de ficha técnica. Autoría propia. 2023.



Fig. 79. Documentación de realización de bases para presentación de los registros corporales. Autoría propia. 2023.

La escuela Secundaria Benito Juárez, a demás de la base que les entregó, realizó una base para poner el registro corporal elevado en su jardín, al igual que el Museo Olga Costa que realizó una base y sobre base donde pegó una tarjeta con el QR impreso y la ficha técnica.

3.2 Documentación de resultados

3.2.1 Documentación de caminata con vecinos y visitantes para recorrer el barrio Pastita y la instalación Hierba Urbana

La instalación se realizó un día antes de la inauguración pública. Para esta se propuso una caminata para visitar los registros corporales y conocer a los vecinos y lugares. Fue un recorrido en el orden de la ubicación de las piezas por cruzando todo el barrio Pastita. Se hizo a las 11:00 am y se convocó a la gente en la explanada de la entrada de Pastita junto al estadio Aguilar y Maya. El director de la escuela ofreció poner una mampara para el texto de sala en el punto de reunión para el recorrido. Llegaron varias personas y mientras esperamos un poco para que llegaran todos los demás, leyeron los fanzines y resolví algunas preguntas que hicieron sobre el proceso artístico con los vecinos y algunas cosas técnicas sobre las piezas.

Después hicimos el recorrido por el barrio visitando primero a Cristian en la panadería, a Ana en la tortillería, pasamos por la escuela con varios niños y maestros que nos acompañaron en el recorrido, después a la cantina, posteriormente hicimos una caminata bajando por el río hasta pasar al punto donde se instaló el registro correspondiente y finalmente al museo, donde concluyó el recorrido y se realizó el brindis.



Fig. 80. Lectura de textos e inicio de la caminata con vecinos y visitantes para visitar el barrio y conocer la instalación "Hierba Urbana". Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 81. Registro corporal no. 2. Visita a Cristian en la Panadería Pastita. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 82.Registro corporal no. 6. Visita a Ana en la Tortillería Pastita. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 83. Registro corporal no. 1. Visita a la escuela Secundaria Benito Juárez y a los niños, maestros y directivos. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 84.Registro corporal no. 5. Visita a los trabajadores y al espacio de la cantina *La Selva*. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 85.Registro corporal no. 4. Visita al río. Fotografía: Guillermo Martínez. 2023.



Fig. 86. Registro corporal no. 4. Visitantes explorando. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 87. Registro corporal no. 3. Visita al Jardín de Olga y José en el Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado para finalizar la visita al barrio y al último registro con un brindis. Fotografía: Irene Azcué. 2023.



Fig. 88. Documentación de registros corporales en sus respectivos espacios de instalación. Fotografía: Irene Azcué, Paris Santibáñes y Eva Morán. 2023.

3.3 Diálogos resultantes

La recepción de la instalación por parte de las personas que asistieron a la inauguración fue muy buena, hubo mucha retroalimentación desde varios puntos de vista. Una buena parte de los asistentes hicieron preguntas y algunas propuestas para colaborar con la restauración del río, pues cuando bajamos a caminar por el espacio del río, la mayoría conoció por primera vez su belleza y sus dificultades, ya que el día de la exposición fue un sábado en el que se canceló la limpieza del río para que los voluntarios pudieran asistir al recorrido y al explorarlo se podía ver la cantidad de basura acumulada en una semana. Una razón de las propuestas fue que algunos vecinos mayores les costó un poco caminar por el territorio lleno de plantas y piedras inestables a pesar del camino que realizó el Proyecto Pastita, de manera que propusieron algunas formas de involucrarse sin tener que caminar.



Fig. 89. Fotografía de la calle y el río Pastita el día de la caminata. Raúl Azcué. 2023.

Cuando llegamos al punto de instalación del registro corporal número 5, realizado en la escuela e instalado en el río, los niños que participaron comenzaron a tocar el registro buscando cuál mano era la suya y al reconocerla todos pusieron sus manos encima y pidieron que les tomaran una fotografía. Este suceso fue muy bonito para todos los visitantes del recorrido, varias personas eligieron estas fotografías de todas las que tomaron sobre la instalación para subirlas a sus redes sociales como síntesis del evento.



Fig. 90. Niños de la escuela secundaria encontrando sus manos en el registro instalado en el río. Irene Azcué. 2023.

Un comentario que me compartieron varios asistentes fue el impacto visual del realismo del cuerpo en contraste con las plantas que están vivas y la manera en la que se fusionan para ser una sola pieza. Al final de la exposición unos visitantes de la instalación fueron a recorrerla una vez más para poder verla sin tanta gente, más tarde me comentaron que la mamá de Cristian, que cuida la panadería en la tarde, estaba un poco decepcionada porque no le dieron a cuidar las manos de su hijo y en lugar de esas les habían dado las del registro hecho en la tortillería. Así que los visitantes le explicaron que las manos de su hijo las pusieron en la escuela y que el director y los niños estaban muy contentos de cuidarlas. Después de conversar un rato le tomaron una fotografía ya contenta y me la enviaron.



Fig. 91. Fotografía tomada después de que unos visitantes conversaran con los vecinos de la Panadería Pastita . Paris Santibañes. 2023.

De estos dos fenómenos de afectación comprendí que faltó hacer un recorrido a la instalación con los vecinos participantes, pues las personas que trabajan en los espacio cotidianos saben del proceso artístico antes de la exhibición de los registros pero ese día no tuvieron contacto con los demás espacios intervenidos por sus registros corporales, a demás de los niños y los voluntarios del Proyecto Patita, ninguno tuvo ese acercamiento para el reconocimiento de su propio cuerpo o el cuerpo de personas cercanas de manera tangible en los espacios de sus vecinos. Aunque la instalación es permanente, pública y los participantes son parte de ella, sé que no necesariamente varios la visitarán en su totalidad o irán a espacios que no cubren necesidades básicas cotidianas como al museo o al río, inclusive varios de los vecinos y trabajadores cercanos a los participantes que realizaron los moldes de sus cuerpos no van a leer el fanzine o a profundizar en el proceso artístico como los visitantes y vecinos que participaron en el recorrido de la inauguración. Sin embargo la mayoría de los vecinos participantes de la instalación, me pidieron fotografías del recorrido, de ellos mismos y de las piezas. También estaban muy

contentos de participar y de cuidar las piezas. Cristian y su familia colocó el registro en un anaquel junto a los roles y las orejas, está rodeada de abejas y olor a pan dulce, Ana coloca todos los días el registro en el lugar donde estaba una albahaca muy frondosa que cuida afuera del local de la tortillería y usa la albahaca para proteger los pies de Thania que contienen los kalanchoes de los transeúntes despistados, Manuel y Abril pusieron el pie de Micah en una base elevada en su jardín para protegerlo del agua que se estanca en las orillas del patio, el maestro Enrique y el director mandaron construir una base con el carpintero para la pieza e imprimieron el fanzine y lo colocaron en una mampara junto a la pieza en la escuela. Al entregar la pieza en el museo, Federico Ramos el encargado de museografía, decidió hacerle una sobre base a demás de la base alta que ya había construido y colocó la pieza en medio del jardín de José y Olga.

Al instalar las piezas, previamente a la caminata guiada, varios vecinos se acercaron a preguntar y a platicar sobre las piezas, que les resultaban extrañas, curiosas o atractivas. Algunos propusieron comprarlas o que les vendiéramos una nueva, pero junto con los vecinos participantes les explicamos que las piezas ya eran de todos. Otro vecino que ayudaba a descargar costales de cal, se acercó a la tortillería y comentó: “esas curan el cáncer”, se refería a las plantas que crecen en los pies del registro corporal, también me dijo que él cultiva suculentas y me dio su teléfono para que lo visitáramos. Otros diálogos interesantes a la hora de transportar los registros al barrio, se dieron con los taxistas, varios se interesaron en visitar el barrio y el río, algunos que son nativos de Guanajuato contaron historias sobre la escuela secundaria en décadas pasadas y sobre el barrio en general, también se enteraron mediante la conversación dónde estaba el Museo y quienes eran Olga Costa y José Chávez Morado, también que el río Pastita ahora tiene un camino y tres escaleras distintas para bajar.

Cuando finalizó el recorrido por el barrio en la inauguración, todos conversamos y hubo mucha reflexión y retroalimentación sobre los espacios, las personas, el proyecto de restauración del Río, algunos nos quedamos más tiempo y caminamos de regreso por el barrio juntos.

Un espacio de diálogo importante en donde se pudo conversar sobre el espacio del barrio y el río lo convocó el Museo. Fue una mesa dirigida a varios artistas y

gestores en dos mesas para observar la escena de arte y sus problemáticas en la ciudad. Entre todos compartimos nuestras necesidades y limitaciones artísticas, y al final concluimos proponiendo soluciones a estos problemas. Una de las tres problemáticas y soluciones que sintetizamos fue la necesidad de involucrar a la comunidad y a los espacios fuera del gremio artístico.

Unos días después del recorrido María Espino, una periodista dedicada a escribir notas de prensa sobre la protección ambiental en Guanajuato, se comunicó para hablar sobre la dinámica de los vecinos en la instalación, sobre el proyecto de restauración del río y sobre las condiciones actuales en las que se encuentra el territorio del río. Sacó una nota titulada *Dignificando el Río del histórico barrio de Pastita*, en la cual describe varios aspectos del funcionamiento del proyecto de restauración del río y el proyecto de instalación artística según su interpretación de las entrevistas que hizo a voluntarios y participantes (incluyendo a mi persona). El escrito, aunque fue muy bien intencionado, tuvo varios errores al momento de desarrollar la información recopilada. Una razón importante que se reflexionó junto con otros voluntarios fue que la experiencia de relacionarse afectivamente con la gente y el territorio del barrio y el río, permite comprender realmente lo que acontece, los motivos, las dinámicas, los objetivos, etc. Por ejemplo, una de las cosas que se menciona en la nota, es que la limpieza del río que realizan los vecinos y voluntarios también consiste en quitar las hierbas del mismo. En realidad la instalación titulada “Hierba Urbana” se realizó al comprender juntos que las hierbas son una de las bases del ecosistema del territorio del río y que muchas ayudan a limpiar el agua de microorganismos que se vierten de fugas de drenaje u otra fuente de contaminación.

Dos semanas después del recorrido el proyecto de restauración del río de barrio Pastita fue invitado a una mesa de diálogo para hacer un plan de apoyo para comunidades en defensa por la tierra y el agua en Guanajuato. La primer acción derivada de este encuentro son cuatro talleres de composta comunitaria en cuatro lugares de restauración o trabajo de desarrollo sustentable para el entorno natural en Guanajuato. Uno de esos espacios es el río Pastita y el taller se realizó junto al registro corporal de los niños de la secundaria.

Conclusiones

Desde las observaciones sobre los diálogos finales en el capítulo anterior se puede entender que las relaciones afectivas en un entorno específico permiten comprender particularidades de lo que acontece en el territorio, las personas y seres vivos que lo conforman. Estas relaciones se generan cuando el cuerpo se pone en contacto justamente con el territorio. En el momento en el que el cuerpo también habita de forma afectiva el lugar, ese territorio se convierte en una extensión del mismo cuerpo.

Ante esto podemos comprender las ideas de Blackman y Venn (2010) sobre el cuerpo reformulado más como un estado ensamblado del entorno afectivo, que un individuo independiente del ambiente. También complementamos con el pensamiento de Erin Manning (2010) que el estado del cuerpo que se expande hacia el entorno y lo integra, está en movimiento y cambio por circunstancias temporales y afectaciones a las que está conectado.

Al igual que en aquel Imperio que describe Borges (1960), no se puede comprender un territorio específico cabalmente sólo por recopilar la información y escribirla. Aunque se describa con un mapa del tamaño del territorio y que coincida puntualmente con sus locaciones. Se necesita expandir el cuerpo y ser parte de las dinámicas afectivas del espacio, pues el territorio no se puede describir solamente como el área medida en un sistema de longitud. Mediante esta investigación pudimos entenderlo de manera más acertada como las ideas implícitas y explícitas que se manifiestan en redes de vínculos que tejen relaciones afectivas. Por esta razón fue necesaria la recopilación de tantos datos del barrio Pastita, que pudieran ayudarnos a comprender el entorno desde varias disciplinas y principalmente conocer de manera afectiva a los habitantes y eventualmente habitando el espacio también. Describir las dimensiones geográficas, el tránsito urbano, el tránsito del río, ubicar los lugares en un mapa, hacer un listado de las hierbas, hacer caracterizaciones del agua, entre otros datos que recopilamos, sin haber hecho un análisis y haber comprendido las relaciones de afectación entre estos factores, no nos hubieran ayudado a hacer un diagnóstico para observar un problema.

Las particularidades que se pueden comprender de un entorno específico son muchas veces tan asentadas con el tiempo en el territorio, que se absorben en el cotidiano y dejan de ser visibles. Desde la propuesta de esta investigación y a través de las obras artísticas analizadas podemos concluir que el arte ha funcionado como una herramienta para visibilizar dichas particularidades. Pues como sucedió en la obra de Whiteread (1993) y Bertona (2017), se hizo un análisis diagnóstico de múltiples factores de tensión en el territorio y a partir de este diagnóstico se desarrollaron ideas plásticas para visibilizar los fenómenos que ocurrían como problemas normalizados en Londres o en el Triunfo. Estos procesos artísticos en diferentes aspectos fueron una herramienta para poder observar colectivamente dichas tensiones, atravesarlas y permitir la construcción de nuevas posibilidades de relacionarse.¹⁴

Así pues podemos pensar que estas obras al replantear lo que observaron pudieron cambiar los órdenes del entorno específico en el que sucedieron, de manera que las manifestaciones artísticas funcionaron como dispositivos para reorganizar lo comprensible a partir del imaginario colectivo específico de los territorios donde se realizaron. Se expuso en el capítulo uno, desde el pensamiento de Francisco Ther, que hablar de territorio es hablar de relaciones, por lo tanto es hablar del cuerpo que convive en el territorio. Según ideas anteriores cuando existen estos factores hay procesos de afectación. Por lo tanto si analizamos lo que ocurre con las obras que estamos aludiendo, según la hipótesis planteada, el arte funcionó como un dispositivo de diversificación y reorganización del cuerpo a partir del imaginario establecido en cada espacio específico. Así mismo el imaginario existente de ese tiempo sobre el arte, se modifica a través del cuerpo, el territorio y los procesos afectivos que conllevan. Es decir el arte reimagina y resignifica el cuerpo y el cuerpo al arte.

Algunos diálogos resultantes del proyecto experimental de esta investigación nos llevaron a reflexiones que retroalimentan esta última idea. En el planteamiento del proyecto, los motivos por los cuales se decidió trabajar con el cuerpo de los vecinos de manera tan precisa y realista, proponen que la red del *diagrama de flujo de pensamientos de los habitantes de Pastita* funciona porque los vecinos participantes cuidan el registro del cuerpo de los otros vecinos. Los registros corporales, como

sucedió en la caminata de inauguración de la instalación, se pueden observar de muy cerca para ver los detalles de las venas, los poros e incluso los vellos de la piel que pudimos registrar, también las personas se aventuran a tocarlos y a comparar sus cuerpos con las manos y pies registrados de los vecinos. En esta obra se decidió trabajar con el cuerpo de manera figurativa principalmente por razones de investigación y del diagnóstico observado sobre el sitio específico del trabajo artístico con la comunidad, pero también por ser motivo de estudio de esta investigación. Y a raíz de abordar esta instalación de arte desde el cuerpo, hubo un proceso de vinculación afectiva en diferentes grados entre los vecinos y los visitantes del barrio que están o estuvieron en contacto con la obra. Por ejemplo en el diálogo que se registró en el último capítulo sobre los niños buscando sus manos en el registro corporal que está permanentemente instalado en el río y algunas personas que al ver las manos de los niños buscan también la manera de poner la suya en alguna parte del chilacayote, aunque la mano del registro sea de resina y las suyas de piel. Esta reacción tan simple es un reflejo de empatía, que es lo que busca el proyecto, pues es la manera que se pensó para visibilizar la problemática expresada en el diagnóstico. Podemos observar en este caso que a través del proceso artístico se está replanteando el cuerpo y su relación con el territorio en el imaginario colectivo de ese espacio específico. Varios fenómenos afectivos como el ejemplo anterior y otros diálogos que sucedieron en relación con el proyecto “Hierba Urbana” y el Proyecto Pastita han sido tácitos, pero ahora vamos a observar una conversación en específico en la que podemos reflexionar sobre la segunda parte de la idea que estamos abordando en este párrafo. Este diálogo se tuvo con varios trabajadores del arte ¹⁵ convocados por el Museo de Arte Olga Costa y José Chávez Morado y se habló entre varios temas sobre las posibilidades de abordar espacios distintos y gremios o personas diferentes desde el arte. El director de museos Arturo López hizo unas reflexiones finales sobre cada punto importante tratado respecto a los participantes de la mesa de diálogo, dentro de las cuales reflexionó sobre el proyecto de instalación “Hierba Urbana” en relación con el barrio, el espacio del río y los vecinos para pensar en nuevas maneras de abordar el arte en Guanajuato con las personas y los espacios cotidianos desde una relación más cercana con lo que pasa entre las personas que conviven con los espacios. Estas reflexiones sobre nuevas formas de abordar el arte se adecúan al desarrollo

específico en una escena de arte ¹⁶ desde el imaginario colectivo sobre lo que se ha realizado en ella. Factores como obras que se han registrado en la historia del arte o si se ha hecho un planteamiento artístico similar que ha sido innovador en un tiempo pasado en otro lugar, pueden ser externos o no estar incorporados al pensamiento de esta escena de arte específica, pues en realidad, las nuevas formas de imaginar el arte en el sitio y tiempo específicos se integran de forma afectiva a cada escena de arte, al proponer un proceso u obra artística desde las relaciones afectivas que sólo pueden existir en ese territorio. De manera que la participación de los vecinos al poner el cuerpo en el territorio y en la obra artística, produjo un replanteamiento de nuevas formas de implementar el arte en la ciudad a través de diferentes participantes y lectores del proceso de la instalación, como la mesa de diálogo en el museo y otros diálogos mencionados sobre la retroalimentación de la caminata por el río. Podríamos inferir que este es un ejemplo de como el cuerpo en esta manifestación, resignifica y reimagina posibilidades de abordar el arte.

Mencionamos que el arte tiene la capacidad de reimaginar lo que acordamos como real, y que el territorio se constituye de las ideas que se acuerdan como reales entre las relaciones que lo construyen, por lo tanto el arte puede ser un instrumento para replantear algunas de estas ideas. Una de las reflexiones más importantes sobre el desarrollo de la instalación *Hierba Urbana*, es que se pudo plantear la problemática del diagnóstico y reflexionarse con los vecinos sin resistencia, pues accedieron a participar en el proceso artístico, tuvimos conversaciones en espacios cotidianos y a la vez íntimos, y a pesar de lo extraño que pudiera ser para ellos embadurnarse con un material verde y quedarse quietos por una hora, no expresaron incomodidad, al contrario se mostraron muy colaborativos y entusiasmados con el proceso. La conclusión de este fenómeno en común, según las premisas planteadas, es que el proceso de arte proporcionó un espacio donde las reglas del imaginario colectivo se hicieron flexibles, pues se permitieron cosas que tal vez no tendrían sentido si se hubieran abordado desde la investigación de otro campo del conocimiento. Cuando los vecinos participaron en una obra artística, muchos acuerdos de lo real se disiparon y dejaron que las propuestas de otros acuerdos tejieran ese momento. Construimos estos nuevos acuerdos juntos, con la excusa del arte.

El arte juega con las reglas y crea nuevas formas de jugar, por eso es que nos permite acceder a ciertos temas difíciles de abordar o a cuestiones complejas de visibilizar que tal vez desde la superficie no se perciben. Por eso en *Hierba Urbana* fue capaz de recrear límites reales acordados sobre el cuerpo, pues hizo posible que este extendiera su capacidad de habitar de manera física y a la vez reorganizó el pensamiento sobre el sentido de habitar el territorio. Desde las reglas del arte ahora el río habita los cuerpos de los vecinos, los vecinos habitan los espacios de otros vecinos, el río habita el barrio y el barrio habita el río. El río habita el cuerpo de los niños y los niños habitan en el cuerpo del río al mismo tiempo y en el mismo lugar. Si estas ideas se les hubiesen planteado a los vecinos como un proyecto experimental médico, tal vez su reacción al pensar que su cuerpo fuera insertado con una planta les parecería terrorífico, o decirles que sus pies y manos estarían al cuidado de la tortillería o el museo les parecería una situación por lo menos fuera de los derechos humanos.

El proyecto experimental planteado fue sólo una manera de investigar una parte del estado normalizado del territorio del barrio Pastita. Las múltiples aproximaciones a la problemática seleccionada nos llevó a realizar un diagnóstico y a elegir un procedimiento artístico para visibilizar el problema de estudio. El proceso de arte nos impulsó a descubrir nuevos problemas y a pensar posibles soluciones entre los que participamos, principalmente desde el intercambio de puntos de vista y también replanteando las maneras de resolver problemas técnicos desde la parte plástica. Hacer una pieza junto con tanta diversidad de personas, plantas, tierras, microorganismos, espacios, ideas, percepciones, entre otros elementos, complejiza la idea de trabajar el arte en un espacio específico, pues siempre existen espacios aún más específicos y subjetivos, vinculados con la especificidad seleccionada. Sin embargo podemos concluir que aunque exista en el espacio de estudio nuevos territorios inexplorados con nuevas problemáticas y que ambos factores sean de naturaleza cambiante, las afectaciones desarrolladas en el proceso artístico se mueven también en el tiempo con multiplicidad. Dichas afectaciones en este proceso no se han podido medir de manera significativa al culminar con la presentación pública de la instalación a largo plazo, pero lo que se busca con la investigación de esta obra es observar las relaciones afectivas en el proceso de realización en conjunto.

El diagnóstico observado en el planteamiento del proyecto fue “el río es invisible”. Desde esta perspectiva para la instalación se eligieron los elementos menos visibles pero con el potencial para resolver problemas importantes del espacio. Las hierbas del río son invisibles en la mayoría de los casos, pero son un grupo de seres vivos que limpian el agua, enriquecen los suelos y funcionan como un sustento para el desarrollo de la vida. Hierba Urbana es un proyecto donde los vecinos se convierten en las hierbas que no pueden crecer en el asfalto, pero que propician ser una base del ecosistema del barrio.

Durante el proceso pudimos observar que si bien los dispositivos de diálogo cumplieron la función de intercambiar conocimiento sobre el barrio y sobre el río, crear lazos afectivos entre los que participamos y visibilizar el río, sucedió que los registros corporales se convirtieron en una forma de visibilizar a los vecinos, su espacio de trabajo y también nos llevó a encontrar otras tensiones que se pudieron resolver en conversaciones (como con la mamá de Cristian y los visitantes de la instalación) y algunas que van más allá del proceso de arte, pero que a través de este se visibilizaron.

A partir de esto podemos decir que, mediante el proyecto experimental y otras obras analizadas, efectivamente el cuerpo en su manifestación artística puede funcionar como un dispositivo para la observación y reorganización de formas del pensamiento respecto a los habitantes de un entorno específico. Y también como una herramienta para dialogar sobre las tensiones que existen y visibilizar las tensiones que no se ven con claridad. Concluimos que el proceso del arte involucra relaciones, afectividad y por lo tanto el cuerpo, que estos factores en conjunto tienen la capacidad de imaginar nuevas perspectivas de experimentar un territorio y generar nuevos acuerdos.

Anexos

¹ Rizoma: en esta investigación se refiere a las relaciones del pensamiento en red, es decir la multiplicidad de relaciones que se construyen de manera en que cualquiera puede afectar a la otra como el crecimiento de un rizoma, el cual puede ramificarse en cualquier punto de su crecimiento sin depender jerárquicamente de la raíz origen, como lo proponen Deleuze y Guattari desde la semiótica. La idea que proponen los autores es compleja de adaptar a una imagen para la ejemplificación gráfica, pero se puede pensar justo como el sistema de reproducción vegetal que existe por ejemplo en el jengibre y el lirio, pues mediante un tallo subterráneo o bulbo crece indefinidamente. Las partes más antiguas pueden morir pero el brote ramificado puede ser roto o interrumpido en cualquiera de sus partes, como se enuncia en Mil Mesetas. Esta idea se aborda desde los conceptos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización que comprende lo rizomático, en relación del diálogo continuo que proponemos entre el cuerpo y el arte.

² Toroide: se toma esta palabra para referirse a la propiedad visual que nos ofrece esta figura, aclarando de manera gráfica las redes de relaciones sin un devenir o un origen jerárquico. En la obra de Escher descrita se puede observar más claramente esta idea.

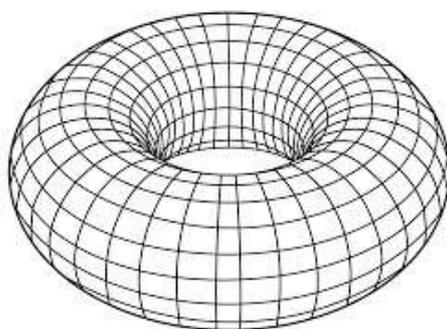


Fig. 92. Figura Toroide por Yassine Mrabet, 2007.

³ Afectación: En el artículo titulado “Affect” de Lissa Blackman y Couze Venn aclaran este concepto e inclusive la significación del signo conector entre las palabras de el

título de la revista editorial “Body & Society” que publica investigaciones académicas sobre el cuerpo.

The use of the ampersand in Body & Society refers to the both/and relationships between what are often understood as separate entities, body and society. The editors understand these ‘entities’ as always already thoroughly entangled processes. (Blackman & Venn. , p.26. 2010)

Los autores mencionan que los estudios sobre el cuerpo recurren al término *affecto* para referirse al conocimiento encarnado y la intercorporalidad que se experimenta a través de las prácticas que el cuerpo puede hacer. Pues se enfocan en cómo existe el cuerpo en lugar de definir qué es. De manera que podamos observar las propiedades afectivas materiales e inmateriales. Desde este punto de vista se comprende a los cuerpos como procesos en lugar de entidades objetuales (idea que se relaciona con el concepto del CsO de Deleuze y Guattari).

Actual occasions are micro-events in a larger process of becoming, themselves absolutely and only what they are.’ In this sense a body is never separate from its milieu (...) In this sense, Manning argues that ‘the body is always more than human’ and affect is always collective. As she goes on to argue: ‘Affect is a chorus of feelings barely felt through which events begin to take form. A body is an event for affective resonance.’ This takes affect outside of the confines of a bounded, singular body and asks us to re-think some of our inherited concepts that are at the heart of how we might think affective relations. (Blackman & Venn , p.21. 2010)

Lo afectivo, desde estos enfoques, es un proceso colectivo. Y lo colectivo no es el conjunto de todos los cuerpos individuales, sino la multiplicidad que construye un proceso. La afectación crea nuevos procesos de vida. Manning comenta en su artículo “Always more than one” que lo afectivo nunca se encuentra en un cuerpo individual, sino que se mueve a través de las relaciones, mediante los sentimientos pre-individuales y no los individuales. Esta último concepto se refiere a lo que siente un cuerpo por procesos afectivos ligados a otros cuerpos, antes de comprenderse como un sentimiento individual. Observar las sensaciones en relación a procesos de

afectación, nos permite entender de donde vienen las ideas de lo que pensamos que somos o que son los otros, también por qué queremos algo o actuamos de una u otra manera. Esta práctica nos permitió hacer el diagnóstico en el proyecto experimental *Hierba Urbana* y plantear posibles soluciones al problema. Además de inspirar el diagrama de flujo de pensamiento de los habitantes de Pastita y la dinámicas de los procesos artísticos. Proponiendo una forma para establecer vínculos de comunicación y conciencia afectiva del espacio específico.

⁴ Micelio: “[...]el verdadero cuerpo del hongo [...]” (Kuhar, Castiglia y Papinutt, p.11) Este concepto nos referimos a la red del hongo que puede desprenderse y cambiar de naturaleza al convertirse en un nuevo ser o seres sin necesidad de pertenecer al primero. Se pueden observar también las propiedades volátiles de las *hifas* (células del micelio) y su comportamiento de distribución y reproducción en una analogía continua a las multiplicidades que presenta el rizoma.

⁵ Simbiosis: se refiere a una analogía con la relación que tienen dos seres vivos de diferente especie en la que ambos obtienen beneficios. Por ejemplo en el proceso simbiótico de micorriza, es decir entre células de hongos (hifas fúngicas o micelio) y otros individuos vegetales a través de sus raíces, rizomas o tallos para intercambiar nutrientes como fósforo, azúcar y carbono en beneficio mutuo. “SIMBIOSIS: Relación habitual entre dos o más especies, que redundan en beneficio de todas ellas.” (Hilje. 1984, p. 58). Este autor especifica la diferencia entre la simbiosis recíproca, que es a la que nos referimos en esta analogía, y la antagónica. Pues la primera se puede describir determinadamente como mutualismo, en cambio la simbiosis antagónica se puede especificar como depredación o parasitismo.

⁶ Evolución: Utilizaremos este término como sinónimo de “cambio” o “transformación”, pero sin referirnos necesariamente a una mejoría o un progreso. Se puede leer en la tercera definición de la palabra en la Real Academia Española como “cambio de forma”.

⁷ *Historia de las mentalidades*: Técnica de investigación propuesta por Henri Febvre y Marc Bloch en la revista de los Anales en Francia en el siglo XX. Esta forma de investigar la historia presta atención a particularidades, subjetividades, las clases populares, cotidianidades, los personajes y territorios que la historia no escribe, como niños, ancianos mujeres, etc.

⁸ Cultura: “Cultura -dirá Marget Mead- es el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que en un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación” (Echeverría. 2001). Desde su composición etimológica la palabra viene de cultivar o habitar.

⁹ Topía: se refiere a “lugar”, del origen del verbo griego *topos*.

¹⁰ Orlan:

Orlan, es una artista multimediática caracterizada por realizar performances quirúrgicas realizadas en su cuerpo [...]. Entre 1990 y 1995, se sometió a nueve operaciones de cirugía plástica, para la artista con estas operaciones trataba de reescribir el arte occidental en su propio cuerpo. Se modificó la boca para tenerla como la de Europa del cuadro de François Boucher “El rapto de Europa”; en 1993, se operó para instalar dos pequeños implantes a cada lado de su frente, a modo de protuberancias.; imitó la ceja sobresaliente de la Mona Lisa de Leonardo, y con otra alteró su barbilla con la intención de parecerse más a la de la Venus de Botticelli. También ha tratado de conseguir los ojos de la Psique de Gérôme y la nariz de una escultura de Diana. (MACBA. 2021)

¹¹ Instalación de sitio específico: *Site-specific art* es un término acuñado en el siglo XX, que habla del arte creado a partir de un lugar particular. La obra en general no funciona como trabajo de arte en otros lugares distintos, pues se crea tomando

consideraciones importantes del espacio específico. En el caso de la obra experimental de esta investigación, el modelo puede replicarse en otro sitio, sin embargo tomando consideraciones importantes del diagnóstico social, entorno natural y espacial del sitio. Sin embargo, al igual que el arte de sitio específico es una instalación que conceptual y materialmente sólo cumple su función en el Barrio Pastita.

Un ejemplo de esto es la obra de Doris Salcedo. Podemos observar particularmente la instalación presentada en la octava Bienal de Estambul, en donde se presentan 1,500 sillas organizadas en medio de dos edificios, llenando un espacio vacío que existía en la vía pública. La artista encuentra este lugar sin objetos como una reminiscencia de la guerra y la ausencia del recuerdo de las personas que fueron víctimas de la violencia. Esta pieza visibiliza la memoria que dejó de estar presente para la mayoría de las personas, y entra en un contacto de impacto público por la ubicación y las dimensiones de la obra. Doris Salcedo menciona que el arte tiene una relación afectiva hacia el público a través de la contemplación, que alude a las víctimas en este caso. Y que el arte propone imágenes opuestas a la violencia, pues no replica figurativamente la violencia en su instalación, si no que de manera estática llama al recuerdo de los hechos. Por otro lado, abarca al cuerpo como el espacio vacío, es decir las sillas apiladas entre dos edificaciones proponen lo que ya no está siendo habitado, los cuerpos que ya no se sientan en las sillas, los muros que no están utilizados como espacio residencial o habitual de las personas. De manera que los objetos corporeizan la escena.

Esta pieza en este formato y organización de sus elementos, sólo puede funcionar de tal manera en este espacio. Sin embargo es un modelo que la artista presentó en el 2002 a través de una instalación en el Palacio de Justicia de Bogotá. en donde se colgaron sillas que fueron bajando entre el 6 y 7 de noviembre según la narrativa de los acontecimientos de violencia que sucedieron en ese lugar. De manera que el modelo de obra expresa el espacio vacío, la violencia y la memoria pero en una organización específica para cada lugar y cada situación.



Fig. 93. Sin título [Instalación] 8va Bienal de Estambul. Fotografía de Muammer Yanmaz. Doris Salcedo. 2003.

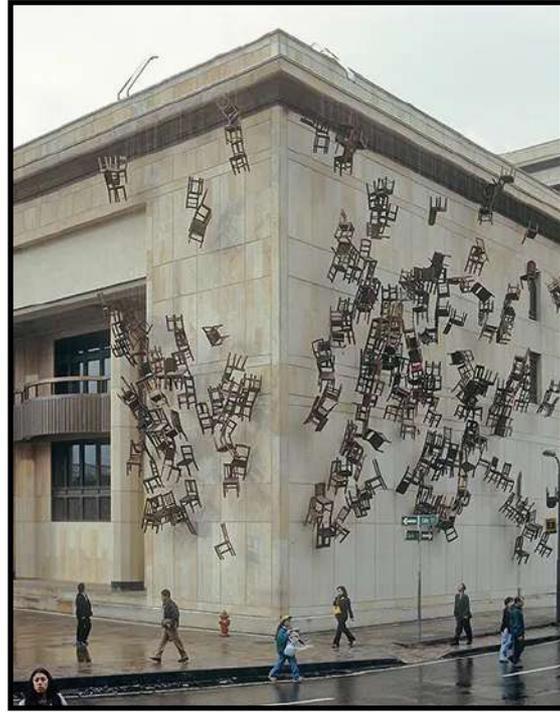


Fig. 94. *Topografía de Guerra*. Instalación en Plaza Bolívar en el Palacio de Justicia de Bogotá. Doris Salcedo. 2002.

12 Descripción de datos de plantas herbáceas del mapeo botánico:

Nombre coloquial: Aceitilla o Mozote.

Nombre científico: *Bidens Pilosa*.

Familia: *Compositae*.

Descripción: es una herbácea silvestre cosmopolita, crece en zonas urbanas y espacios baldíos una o dos veces al año generalmente en época de lluvias. Crece alrededor de un metro, dependiendo del medio en el que se encuentre, tiene flores blancas de cinco pétalos, tallo cuadrado y semillas largas cafés que se pegan a la fauna y a los humanos cuando acaba su ciclo de floración.

Usos medicinales: es *hipoglucémica*, pero principalmente ayuda a resolver trastornos digestivos, tales como diarrea, vómito, úlceras, inflamación entre otros padecimientos.

Farmacología: actúa como bactericida contra *Bacillus subtilis*, *Salmonella gallinarum*, *Staphylococcus aureus*, *Streptococcus faecalis*, *Mycobacterium smegmatis* y la levadura *Candida albicans*.

Partes en uso: hoja, tallo y flor.

Modo de empleo: una pulgada por taza en infusión, o en tintura en ayuno por las mañanas 1 gota por cada 2 kg durante 7 días.

Nombre coloquial: Venenosilla, algodoncillo o romerillo.

Nombre científico: *Asclepia linaria*.

Familia: *Apocynaceae*.

Descripción: es una herbácea arbustiva silvestre que crece en zonas templadas y semiáridas. Los tallos están poblados abundantemente por hojas delgadas en picos (similares al romero) que producen una sabia lechosa si se rompen. Las flores son blancas, pequeñas y se acumulan en la punta de los tallos (de lejos parecen de algodón, por eso el nombre). Las semillas son bulbos grandes y redondeados con una punta larga (similares a un higo alargado).

Usos medicinales: En cantidades moderadas analgésica y contra enfermedades respiratorias, pero si se excede el uso, tiene un alto grado de toxicidad.

Modo de empleo: En tintura, combinada con otras hierbas para tratar infecciones respiratorias y gripes.

Nombre coloquial: Hierba del pollo.

Nombre científico: *Commelina coelestis* *Tradescantia* sp.

Familia: *Commelinaceae*.

Descripción: herbácea rastrera con hojas puntiagudas opuestas en múltiples partes del tallo con floración azul, blanca, rosa amarilla entre otras.

Usos medicinales: propiedades hemostáticas, contra hemorragias internas y externas.

Fitoquímica y Farmacología: efecto *hemoaglutinante* en glóbulos rojos humanos, con extracto de las semillas en solución salina.

Partes en uso: partes aéreas.

Modo de empleo: machacar las hojas frescas hasta formar una cataplasma y poner encima de la herida hasta que cese el sangrado.

Nombre coloquial: Golondrina.

Nombre científico: *Euphorbia Prostrata Aiton.*

Familia: *Euphorbiaceae.*

Descripción: hierba común rastrera que crece en América y el Viejo Mundo en formatos pequeños pero en múltiples tamaños. Sus tallos suelen tener una coloración de rojiza a púrpura, sus hojas crecen en pares, las flores y frutos son diminutos y contienen tres semillas. El tallo secreta una sustancia lechosa (algo común en las euphorbias).

Usos medicinales: en afecciones gastrointestinales como diarreas, tifoidea y desórdenes estomacales severos. También para algunos problemas oculares e imperfecciones en la piel.

Fitoquímica: en la planta completa podemos encontrar flavonoides canferol, quersitín y ramnósido.

El glucósido de epigenín y el galactósido de ramnetín; Los esteroides campesterol y beta—sitosterol; En Hojas Componentes bencénicos *Prostratín A y C*, y *Rugisín B y D*. En las partes aéreas de la planta presencia de cumarinas, flavonoides, esteroides, triterpenos, taninos resina y componentes cianogénicos (por la presencia de ácido cianhídrico). La planta completa contiene un aceite esencial, taninos y resina.

Farmacología: actividad antifúngica contra *Trichophitón mentagrophites*, *T. simii* y *Mycobacterium gypseum*. Contra protozoarios como *Entamoeba hystolítica*, y *Shigella flexneri*, *S. Shiga*, contra bacterias como *Escherichia colli*, *Salmonella typhimuriumy*, *Staphylococcus aureus* y *Vibrio cholerae*.

Partes en uso: planta completa.

Modo de empleo: de preferencia combinar con otras hierbas (como Peixto, Lentejilla, Pirul, Ocotillo, entre otras) en una octava parte de la mezcla del conjunto para tintura o para infusión, utilizar una gota por kg del usuario o una medida del tamaño del pulgar del paciente por taza. tomar en ayunas de 7 a 15 días. Importante: no utilizar la planta sola, ni en dosis mayores o en niños pequeños, pues su toxicidad es alta y es difícil de metabolizar.

Nombre coloquial: Muicle o Muitle.

Nombre científico: *Justicia spicigera Schlechtendal*

Familia: *Acanthaceae*.

Descripción: planta ramificada que crece entre 1 y 2 m, ubicada originalmente desde México hasta Colombia en bosque de encino entre otros y climas cálidos, también crece en orillas, caminos y bosques perturbados. Sus flores son anaranjadas mayormente y su fisionomía es cilíndrica delgada y alargada en forma de trompeta.

Usos medicinales: afecciones estomacales, problemas de sangre, presión arterial, cólicos menstruales, dolores espasmódicos entre otros. Las flores son utilizadas también como pigmento natural comestible.

Fitoquímica y Farmacología: “antibiótica contra *Escherichia coli*, *Pseudomona aeruginosa*, *Staphylococcus aureus* y *Candida albicans*.” (Biblioteca medicinal Mexicana UNAM. 2009). Sus ramas son antibióticas contra *Staphylococcus aureus* y *Bacillus subtilis*.

Partes en uso: hojas y flores.

Modo de empleo: infusión dos veces al día en ayunas una medida del tamaño del pulgar del paciente por porción.

Nombre coloquial: Llantén.

Nombre científico: *Plantago major L.*

Familia: *Plantaginaceae*.

Descripción: planta anual que crece alrededor de 25 cm, sobre todo en zonas húmedas, como riachuelos o salidas de agua en zonas urbanas. Tiene hojas grandes en la base, una espiga que crece al centro de éstas forrada con flores diminutas. El origen es europeo, pero se ha utilizado antiguamente en México.

Usos medicinales: cicatrizante, antihistamínico. Ayuda a expulsar cálculos renales, hemorroides y úlceras gástricas. En el aparato digestivo combate amibas y otros patógenos.

Fitoquímica y Farmacología: contiene saponinas, flavonoides y alcaloides. Compuestos *polifenólicos* con acción *anticancerígena*, *Ácido felúrico*, *clorogénico*, *oleanólico* y otras sustancias con acción metabólica, antiséptica y antitumoral. Antibiótico contra *Bacillus subtilis*, *Escherichia coli* y *Staphylococcus aureus*.

Partes en uso: partes aéreas.

Modo de empleo: infusión, cataplasma, jugo de hojas para untar en heridas, entre otros.

Nombre coloquial: Macoque.

Nombre científico: *Pseudobombax ellipticum*.

Nombre coloquial: Tlacote

Nombre científico: *Salvia mexicana*

Nombre coloquial: Hierba mora.

Nombre científico: *Solanum nigrescens*.

Familia: *Solanaceae*.

Descripción: hierba que crece alrededor de un metro de altura, hojas dentadas y flores lilas. Sus frutos son negros y crecen en racimos. Su zona de crecimiento es amplia, pero prefiere los lugares cerca del agua.

Usos medicinales: infecciones intestinales.

Fitoquímica y Farmacología: en Hojas quercetina y esteroides campesterol, estigmasterol y estigmastrol. Antibacteriana contra *Bacillus subtilis* y *Staphylococcus aureus*. Actividad antimicrobiana contra *Vibrio Cholerae*, *Bacillus anthracis*, *Proteus vulgaris*, *Staphylococcus aureus* y *Cándida albicans*. Actividad antiulcerosa. En las ramas propiedades antibióticas frente a *Bacillus subtilis* y *Staphylococcus aureus*.

Partes en uso: partes aéreas.

Modo de empleo: en infusión o caldo, una medida del tamaño del pulgar del paciente por porción.

Nombre coloquial: Yautli, Pericón o Santa María.

Nombre científico: *Tagetes lucida Cav.*

Familia: *Compositae*.

Descripción: hierba anual que crece alrededor de 30 cm originaria de México y Centro América. Sus hojas son dentadas de un tono verde oscuro y al final de los tallos crecen racimos de flores tripartitas de amarillo intenso.

Usos medicinales: padecimientos estomacales, es antiespasmódico, tranquilizante y diurético. Ayuda en cólicos y malestar por periodo menstrual.

Fitoquímica y Farmacología: contiene estragol en grandes cantidades (aceite esencial). También contiene flavonoides glicósidos de quercetina, quercetagrifín, tagetona, tagetina y camferol, taninos, pectina y gomas. funciona contra *Streptococcus*, *Salmonella* y sobre la levadura *Candida albicans* .

Partes en uso: Tallos, hojas y flores.

Modo de empleo: usar la medida del tamaño del pulgar del paciente por taza en infusión. Importante: Considerar que tiene propiedades fotosensibles al ser utilizada, de preferencia no exponerse al sol cuando se consuma.

Herbáceas introducidas.

Nombre coloquial: Asclepia.

Nombre científico: *Asclepias curassavica*.

Familia: *Apocynaceae*.

Descripción:

Nombre coloquial: Comellina.

Nombre científico: *Tradescantia pendula* Boss.

Familia: *Commelinaceae*.

Descripción: planta con hojas anchas ralladas de tonalidad violeta oscuro y verde claro plateado. Florea al centro de las hojas, al igual que la hierba del pollo, y su flor es rosa de tres pétalos. Originaria de México y Centroamérica, crece en clima cálido y templado.

Usos medicinales: afecciones gástricas, disentería, diarreas, dolor de cabeza y diurética.

Fitoquímica y Farmacología: las hojas contienen *flavonoides zebrinín* y *monodecafeilado*. Antiespasmódica.

Partes en uso: hojas

Modo de empleo: hervida o molida con agua.

Nombre coloquial: Cinco Nergritos

Nombre científico: *Lantana camara* L.

Familia: *Verbenaceae*

Descripción: arbusto perenne de hojas rugosas y ásperas, con flores aterciopeladas; amarillas, rojas, rosas y naranjas.

Usos medicinales: utilizada en afecciones gastrointestinales, analgésica, entre otros.

Partes en uso: flores, hojas, ramas y raíces.

Modo de empleo: extracto en aceite, cataplasma, infusión, entre otras.

Nombre coloquial: Hoja Santa

Nombre científico: *Piper sanctum*.

Familia: Piperaceae.

Descripción: crece alrededor de 50 cm y 3m de altura, originalmente en México y Guatemala, sus hojas son en forma de corazón poco más grandes que la palma de una mano, tiene una espiga con flores amarillo pálido, pequeñas y aglomeradas. Sus frutos son pequeños y oscuros.

Usos medicinales: trastornos estomacales, caries, antihelmíntica (contra gusanos) y anticrotática (contra venenos).

Fitoquímica y Farmacología: en hojas existe aceite esencial con safrol.

Partes en uso: Hojas.

Modo de empleo: en infusión o caldo.

Nombre coloquial: Zarzamora.

Nombre científico: *Rubus adenotrichos*.

Familia: *Apocynaceae*.

Descripción: arbusto que crece entre 1 y 4 m, de ramas espinosas y hojas estriadas y dentadas. Las flores son blancas y los frutos van del violeta al púrpura en diversas tonalidades.

Usos medicinales: diarrea y antiinflamatorio, anemia, diabetes, entre otras afecciones.

Partes en uso: hojas, flores y frutos.

Modo de empleo: infusión o molida.

13 Cartas de concesión de Registros Corporales firmadas por los vecinos.

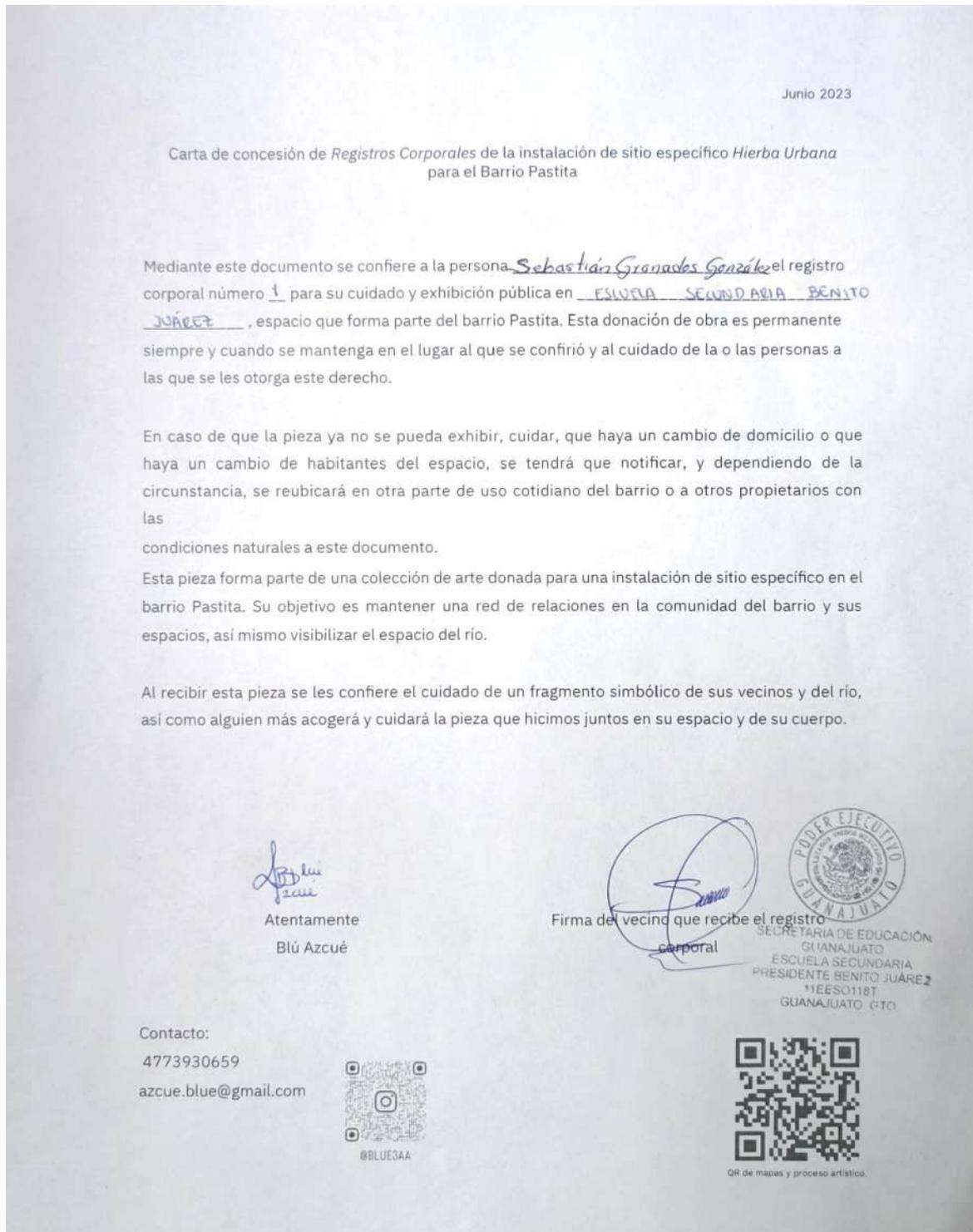


Fig. 95. Carta firmada por el director de la escuela secundaria. 2023



Fig. 96. Carta firmada por la persona encargada de la panadería. 2023



Fig. 97. Carta firmada por la persona encargada de la cantina. 2023

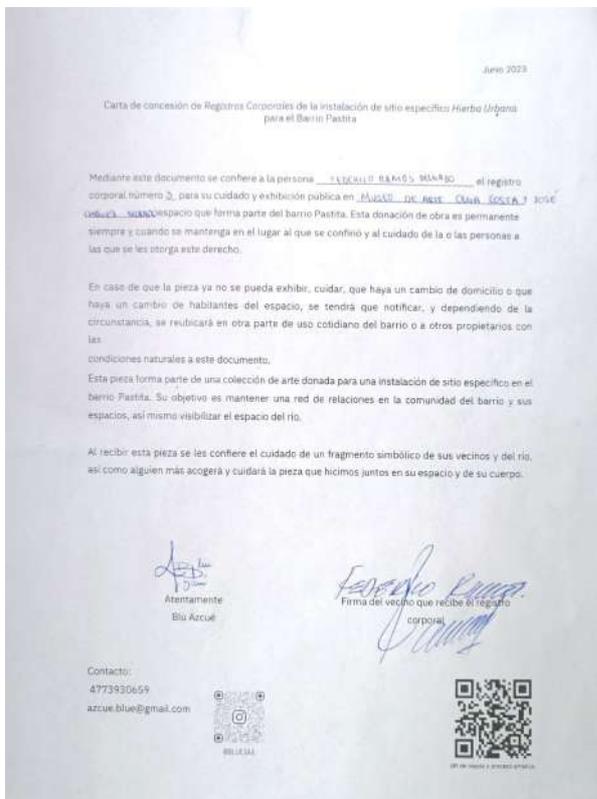


Fig. 98. Carta firmada por la persona encargada del museo. 2023



Fig. 99. Carta firmada por la persona encargada de la tortillería. 2023

¹⁴ Este pensamiento está influenciado por las asesorías de Jorge Sepúlveda y Guillermina Bustos a través del proyecto de investigación de Uber-Bauhouse y Curatoría Forense. Se retoma el siguiente fragmento de una cita escrita en el capítulo 1, a la cual se hace referencia en el párrafo referido al anexo: "El arte contemporáneo es una herramienta de conocimiento y visibilidad de las tensiones que atraviesan las comunidades, instalando la incertidumbre, y a través de esta la posibilidad de construir otros órdenes." (Sepúlveda. 2016, p. 29)

¹⁵ Trabajadores del arte se refiere a toda persona que dedique su vida laboral al arte en cualquier espectro de la gama de trabajos que se desarrollen en las artes. Se utilizó este término para resumir los títulos de profesionistas que acudieron a la mesa de diálogo mencionada, a demás de que la referencia se utiliza en esta investigación para seguir implementando su uso. Otra razón es que dentro de la mesa de diálogo se presentó y se usó para referirnos al gremio artístico de manera más específica y sin discriminar ninguna profesión de arte.

Este término se propone a través de una serie de colectivos, curadores, investigadores y artistas que hacen un tratado sobre los derechos laborales de los trabajadores de arte en Latinoamérica. Más adelante hacen una serie de censos y hasta el 2023 han ocurrido 7 asambleas internacionales. El siguiente texto es un manifiesto que clarifica, mediante un documento titulado *Manual de Acción*, el término:

Proponemos que asumir nuestra condición de trabajadoras y trabajadores de arte nos permite comprender extensamente la complejidad y codependencia en el sistema de arte, donde no solo existen artistas y obras, sino de una cantidad de roles complementarios que confabulados hacen posible el trabajo en arte. (...) Todos somos trabajadores de arte, los artistas junto a los curadores, gestores, productores, montajistas, galeristas, funcionarios, museógrafos, archivistas, críticos, investigadores, mediadores, profesores de arte, editores, historiadores e investigadores de arte. Este cambio de paradigma para el sistema de arte tiene que ver con la progresiva división del trabajo que ocurre a fines de los años 80sa nivel internacional; que viene

de la mano con la creación de grandes eventos internacionales como la producción de bienales y ferias en todo el continente.

Trabajadores de Arte es una iniciativa colaborativa, se pueden encontrar los acuerdos según el año y el país, también participar activamente en los consensos.

¹⁶ Escenas de arte es una forma de referirse a las relaciones artísticas en un determinado lugar. El término lo acuñó Curatoría Forense y se refiere a estas de la siguiente manera:

Entendemos por Escena de Arte a la estructuración de las relaciones a mediano plazo entre varias organizaciones y personas dedicadas al arte, que se encuentran localizadas en un mismo lugar geográfico. Son elementos que sirven para identificar una Escena de Arte: glosario común, criterios de valor, producción local, pedagogía, Imaginario/discursividad/performatividad común, institucionalidad, novela (mito fundante).

Las Escenas de Arte se subdividen en Escenas Hegemónicas, Escenas Locales y Comunidad de Arte.

Es importante utilizar este término para desarrollar ciertas ideas de esta investigación y comprender fenómenos particulares del proyecto experimental así como de algunas obras artísticas presentadas.

Fuentes.

Bibliografía

Borges, J.L. (1960). *Del Rigor en la Ciencia El Hacedor*. p.225. Buenos Aires: Emecé Editores.

Blackman, L.. & Venn, C.. (2010). *Affect*. UK.: Body & Society.Vol. 16(1): 7–28.

Cabra A., N.A. & Escobar C., M.R. (2014) *EL CUERPO EN COLOMBIA -Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá: Universidad Central

Criado E., M. (2005). *La construcción de los problemas juveniles*. Bogotá-IESCO-Universidad Central, Buenos Aires: Nómadas. Vol. (23), pp. 86-93.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia*. París: PRE-TEXTOS.

Eco, U. (2007) *Historia de la fealdad*. Borgaro Torinese: Lumen.

Echeverría, B. (2001). *Definición de la Cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica.

Foster, H. (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge,MA:MIT Press

Foucault M. (1994) *El cuerpo utópico/ Las heterotopías*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Giunta. A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA.

Luhmann, N. (2006) *La Percepción en el arte*. Madrid: Editorial Visor.

Manning, E.. (2010). *Always More than One: The Collectivity of a Life* . UK.: Body & Society. Vol. 16(1): 117–127.

Margulis, L. (1938). *Planeta Simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid, España: Editorial Debate.

Parrini, R. (2007). *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*. México, D.F.: UNAM-PUEG.

Puy A., M.J, Ordáz Z., V.Y, Castro M., F. (2013). *Haciendas de Beneficio: Del siglo XVII y XVIII en el distrito minero de Guanajuato*. Gto. Guanajuato: Editorial académica Española.

Rojo, A. (2013). *Borges y la física cuántica*. México: Siglo XXI Editores

Sepúlveda, J., Bustos, G. & Fabres, P. (2016) *Comunitaria*. Argentina: Editorial Curatoría Forense.

Recursos electrónicos

Archivos digitales

Arbaiza Escalante, L. B. (2022). *Borges y la lógica de la física cuántica*. PURIQ. Vol.4, e264. Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Lima-Perú. Recuperado de <https://doi.org/10.37073/puriq.4.264>

Ciódaro Pérez, M. (2015). *El arte de habitar: Estudio sobre los espacios y los cuerpos de tránsito*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/55295/43637087.2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Camargo-Ricalde, S. L. Montaña, N. M. De la Rosa-Mera, C. J. & Montaña Arias, S. A. (Julio,2012). *Micorrizas: una gran unión debajo del suelo*. Revista Unam. Recuperado de <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num7/art72/>

Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*, [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona] Repositorio de tesis de

la Universidad de Barcelona. Recuperado de (<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/43042>)

Hilje, L. (1984). *Simbiosis. Consideraciones terminológicas y evolutivas*. Fundación Dialnet: Uniciencia, ISSN-e 2215-3470, Vol. 1, N°. 1, pp.57-60. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5381266> [01.12.22].

Instituto Municipal de Planeación de Guanajuato. (2021) *Inventario del Patrimonio Municipal de Guanajuato. Guanajuato, Gto.* Recuperado de [https://ugtomx.sharepoint.com/sites/Proyectosculturalesmaestraartes/Shared%20Documents/General/Inventario%20de%20Patrimonio%20Municipal.%20Documento%20completo.14072021_watermark%20\(2\).pdf](https://ugtomx.sharepoint.com/sites/Proyectosculturalesmaestraartes/Shared%20Documents/General/Inventario%20de%20Patrimonio%20Municipal.%20Documento%20completo.14072021_watermark%20(2).pdf) [03.05.2022]

Laregina, A. (2011). *Tocando el límite: Cuerpo propio, piel y movimiento*. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de (<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEDF//paper/viewFile/1853/691>).

Kuhar, F. Castiglia, V.& Papinutt, L. (2013). *Reino Fungi: morfologías y estructuras de los hongos*. REVISTA BOLETÍN BIOLÓGICA N° 28 , TEORÍA. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de (<https://core.ac.uk/download/pdf/52479411.pdf>)

Pérez-Calix, E. (2008) *Flora del bajo y de regiones adyacentes: CRASSULACEAE. Instituto de Ecología. A.C. Centro Regional del Bajío . Pátzcuaro, Michoacán.* Recuperado de <http://inecolbajio.inecol.mx/floradelbajio/documentos/fasciculos/ordinarios/Crassulaceae%20156.pdf>

Santos, M. (1996) *A natureza do es- paço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. Sao Paulo. Recuperado de <https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/bitstream/handle/>

123456789/1799/A%20natureza%20do%20Espa%c3%a7o.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Secretaría de Medio Ambiente y Ordenamiento Territorial del Estado de Guanajuato. (2020). *Documento técnico base de del inventario de especies nativas del estado de Guanajuato*. Recuperado de https://smaot.guanajuato.gob.mx/sitio/upload/biodiversidad/inventario_especies/Documento_Tecnico_Especies_Vegetales_Nativas.pdf [17.05.2022].

Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Guanajuato. (2019). *Fenómeno Hidrometeorológico*. Recuperado de https://servicios-ssp.guanajuato.gob.mx/atlas/hm/hm_guanajuato.pdf [27.05.2022]

Secretaría de Seguridad Pública del Estado de Guanajuato. (2009). *Fenómeno Hidrometeorológico: PUNTOS DE RIESGO DE LA INFRAESTRUCTURA HIDRÁULICA GUANAJUATO*. Recuperado de https://dga-ssp.guanajuato.gob.mx/atlas/hm/documentos/inspecciones_infra/infra2009/guanajuato.pdf [27.05.2022]

Secretaría de Seguridad Pública (2020). *Fenómeno Sanitario-Ecológico GUANAJUATO*. Recuperado de https://dga-ssp.guanajuato.gob.mx/atlas/se/se_guanajuato.pdf [02.06.22]

Rugg, J.. (2010). *Exploring Site-Specific Art Exploring Site-Specific Art Issues of Space and Internationalism*. Nueva York. Recuperado de <https://epdf.mx/exploring-site-specific-art-issues-of-space-and-internationalism.html> [28.11.22]

Tamayo, R. (11.01.1993) *Los Ríos Cata y Pastita, así Como la Presa de La Olla, Convertidos en Basureros por los Guanajuatenses*. Exelsor. Recuperado de <https://www.files.cenapred.unam.mx/es/BibliotecaVirtual/1993/C1-ENERO/11/1993-01-11-C1-N030.pdf> [02.06.22]

Páginas web

Coca, C., y Munte Guerra. M. (28 de noviembre de 2021). *Meztizaje sin Paraiso*. Claudia Coca. Recuperado de <https://claudiacoca.com/mestizaje-si-paraso> [28.11.21]

CONABIO. (2002). *Biodiversidad Mexicana*. Recuperado de <https://www.gob.mx/conabio> [06.07.22]

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). *Áreas geográficas*. Recuperado de <https://inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=11#collapse-Resumen> [03.05.2022]

INEGI. (2019). *Censos económicos*. Recuperado de <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/gto/economia/ue.aspx?tema=me&e=11> [03.05.2022]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es> [30.08.2021]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es/cuerpo> [30.08.2021]

Sepúlveda. J. (2021) *Manual de Acción. Trabajadores de Arte. Curatoría Forense*. Recuperado de <https://www.trabajadoresdearte.org/sitio/> [12.07.23]

Torres Sifón, S. (5 de marzo de 2018). *Ana Mendieta*. Woman Art House. Recuperado de <https://womanarthouse.com/2018/03/11/ana-mendieta/> [28.11.21]

TATE. (s.f.) *Turner Prize 1993 artists: Rachel Whiteread*. TATE. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread> [13.12.21]

Thacker, S. (15 de septiembre de 2015). *Rachel Whiteread's House: why was this Bow landmark demolished? Roman Road LDN*. Recuperado de <https://romanroadlondon.com/rachel-whitereads-house-bows-legacy/> [13.12.21]

Universidad Autónoma de México. (2009). BIBLIOTECA DIGITAL de la Medicina Tradicional Mexicana: Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana, UNAM.

Recuperado de <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/index.php>
[20.04.22]

Imágenes

Fig.1. Escher M.C. (1942) *Verbum (Tierra, cielo y agua)*. [Litografía]. Thé.E. ,(2000)
LA MAGIA DE M.C. ESCHER. Madrid: TASCHEN, (p, 80).

Fig.10. Vadivia, Benjamín.(2004) *Esquema general del proceso del arte*.
Recuperado de http://www.valdivia.mx/Benjamin_Valdivia-Esquema_general_del_proceso_del_arte.pdf?fbclid=IwAR3DNqiadWa6lfc84q7g2tK3GIO_H4ZD2AOsj2mzRhraUxjiTMnnGeViVIQ
[05.10.22]

Fig.11. Magritte, R. (1934). *L'invention collective* [Pintura]. Bélgica. HA!. Recuperado
de <https://historia-arte.com/obras/magritte-la-invencion-colectiva> [27.11.21]

Fig.11. Coca, C. (2009) *Entre lo dominante y lo vestigial* [Pintura]. Lima, Perú.
Claudia Cocca. Recuperado de <https://claudiacoca.com/mestizaje-si-paraso>
[28.11.21]

Fig. 13. Mendieta ,A. (1973). *Flowers on the body*. [Performance]. México. Woman
Art House. Recuperado de <https://womanarthouse.com/2018/03/11/ana-mendieta/>
[28.11.21]

Fig. 14. Bravo, A. (2009). *Rosado Bravo*. [Performance]. Caracas, Venezuela.VADB.
Recuperado de <https://vadb.org/artworks/50776> [28.11.21]

Fig. 15. Sahagún Sánchez. J. (2022). *Nacimiento (Estadios y umbrales de la vida humana)*. [Instalación interactiva]. México. Julio Sahagún Sánchez. Recuperado de
<https://linktr.ee/jusasa> [21.09.22]

Fig. 16. Sahagún Sánchez. J. (2022). *Vejéz de la instalación interactiva Estadios y umbrales de la vida humana*. [Instalación interactiva]. México. Julio Sahagún Sánchez. Recuperado de <https://linktr.ee/jusasa> [21.09.22]

Fig. 17. Sahagún Sánchez. J. (2022). *Muerte (Estadios y umbrales de la vida humana)*. [Instalación interactiva]. México. Julio Sahagún Sánchez. Recuperado de <https://linktr.ee/jusasa> [21.09.22]

Fig. 18. Orlan. (2000). *Profil de femme Mangbetu avec profil de femme eurostéphanoise*. [Fotografía]. Francia. MACBA. Recuperado de <https://museomacba.org/coleccion/profil-de-femme-mangbetu-avec-profil-de-femme-eurostephanoise/> [30.11.21]

Fig. 19. Whiteread R. (1993). *House*. [Instalación]. UK. TATE. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread> [13.12.21]

Fig. 20. Bertona, N. (2017). *Grabaciones de El Triunfo* [Arte objeto]. Buenos Aires, Argentina. Nicolás Bertona. Recuperado de <https://nicolasbertona.com/Kit-Grabaciones-de-El-Triunfo> [20.04.21]

Fig. 21. Google. (s.f.). [Río Pastita]. Recuperado de <https://www.google.com/maps/place/R%C3%ADo+Pastita,+Guanajuato/data=!4m2!3m1!1s0x842b73e3372e9ebf:0x4d3018b0ea1be396?sa=X&ved=2ahUKEwi425b00Jf7AhWImmoFHSCgB0UQ8gF6BAgKEAE> [05.11.22]

Fig. 22. Meléndez Montenegro. L.M. (s.f.). *Pastita, Gto. Acervo fotográfico propiedad de Luz María E. Meléndez Montenegro*. [Fotografía]. México.

Fig. 23. México en fotos. (s.f.). *Calle de Pastita*. México. México en fotos. Recuperado de <https://www.mexicoenfotos.com/mobile/photo.php?id=MX14431046988483> [05.10.22]

Fig. 24. México en fotos. (s.f.). *Río y Calzada de Pastita*. México. México en fotos. Recuperado de [recuperadohttps://www.mexicoenfotos.com/~centli/rio-y-calzada-de-pastita-MX13311316730025/262](https://www.mexicoenfotos.com/~centli/rio-y-calzada-de-pastita-MX13311316730025/262) [05.10.22]

Fig. 92. Mrabet, Yassine. (2007). *Simple Tourus.svg*. [Imagen digital de vectores]. Wikimedia Commons. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Toroide> [29.11.22]

Fig. 93. Salcedo, Doris. (2003). *Sin título*. [Instalación]. 8va Bienal de Estambul, fotógrafo Muammer Yanmaz Recuperado de <https://bienal.iksv.org/en/biennial-archive/8th-international-istanbul-biennial> [28.11.22]

Fig. 94. Salcedo, Doris. (2002). *Topografía de guerra*. [Instalación]. Palacio de Justicia en Colombia, Bogotá. MAGUIS, ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara. Recuperado de <https://magis.iteso.mx/nota/cotidiano-para-la-batalla-doris-salcedo/> [29.11.22]

Conferencias

Ther Ríos, Francisco. (3 y 4 de julio 2013). Seminario "Patrimonio y Territorio", Mesa: "Cambios locales en escenarios globales". Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Dibam en conjunto con el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN). Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=VmHI7YM7vKQ>

Villegas Medina, Jorge & Melendes M., Luz María E. & Ávila H., Ma. de la Luz & Martínez Delgado, Gerardo. (28.10.22). Panel del Barrios de Guanajuato y su Patrimonio Cultural. (Barrio Pastita). <https://www.facebook.com/GuanajuatoGob/videos/1508594619540015>

Notas Periodísticas

Segoviano, B. (19.02.2021) *Un sueño da inicio en río Pastita*. Notus Noticias. <https://notus.com.mx/un-sueno-da-inicio-en-el-rio-pastita/> [02.06.22]

Espino, M. (21.03.2022). *Proyecto Pastita: la iniciativa para embellecer un río símbolo de Guanajuato capital*. Periódico Correo. <https://periodicocorreo.com.mx/proyecto-pastita-la-iniciativa-para-embellecer-un-rio-simbolo-de-guanajuato-capital/> [02.06.22]

Espino, M. (22.06.2023). *Dignificando el Río del histórico barrio Pastita*. Notus. Recuperado de <https://notus.com.mx/dignificando-el-rio-del-historico-barrio-de-pastita/> [05.07.23]

Guanajuato Redacción. (25.09.2022). *Persiste la contaminación del Río Pastita*. AM <https://www.am.com.mx/guanajuato/noticias/Persiste-la-contaminacion-del-Rio-Pastita-20170925-0004.html> [02.06.22]

Guanajuato Redacción. (16.04.2018). *Olvidado, sucio y contaminado está el río más antiguo de Guanajuato*. AM. <https://www.am.com.mx/guanajuato/noticias/Olvidado-sucio-y-contaminado-esta-el-rio-mas-antiguo-de-Guanajuato-20180416-0003.html> [02.06.22]

Landeros, A. (29.05.2019) *SUFREN HABITANTES DE PASTITA POR CONTAMINACIÓN DE RÍO*. Portal Guanajuato. <https://portalguanajuato.mx/2019/05/sufren-habitantes-de-pastita-por-contaminacion-de-rio/> [02.06.22]

Rionda, L. (24.05.13). *Limpiemos nuestro México*. Es lo cotidiano. <http://www.eslocotidiano.com/opinion/author/limpiemos-nuestro-mexico/20130524055539003042.html> [02.06.22]

TV Guanajuato. (05.08.2018). *Rio de Pastita en Guanajuato contaminado por aguas negras*. TV Guanajuato. <https://tvguanajuato.com/municipio/rio-de-pastita-en-guanajuato-contaminado-por-aguas-negras/> [02.06.22]

Agradecimientos

Este proyecto fue posible gracias a muchas personas. Iniciando por Jorge Sepúlveda, Guillermina Bustos y el equipo de Uber-Bauhouse, que me ayudaron a encontrar otras formas de investigar el arte. A Eugenia Yllades por ayudarnos a todos siempre con una sonrisa. A Raúl Azcué por ser un motor de creatividad para resolver un problema con cien soluciones y por siempre apoyarnos con mucho cariño. A Sofía Zorrilla por compartir sus habilidades de investigadora. Al Proyecto Pastita por la comunidad, la resistencia, el trabajo colectivo que se ha mantenido en estos años al cuidar la tierra, a todo su ecosistema y al río. También al barrio Pastita y a todos los que se involucraron en la red afectiva que construimos.