



| |
|---|
| DISEÑO RELACIONAL |
| UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO |
| EN NATURACIONES |
| T E S I S |
| POIÉTICAS |



Tutor Académico:
Mtro. Alejandro Higuera Zimbrón

Tutores Adjuntos:
Dr. Miguel Ángel Rubio Toledo // Dr. Arturo Santamaría Ortega
Dr. Juan Bautista Peiró López // Dra. María Susana Bianconi Bailez



DISEÑO RELACIONAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
EN NATURACIONES
T E S I S
POIÉTICAS

Para obtener el título de maestría en diseño presenta:
Azael Pérez Peláez



Tutor Académico:
Mtro. Alejandro Higuera Zimbrón

Área en la que se inscribe el proyecto:
Teoría del diseño
Azael Pérez Peláez, No. de cuenta 0020360

Tutores Adjuntos:
Dr. Miguel Ángel Rubio Toledo // Dr. Arturo Santamaría Ortega
Dr. Juan Bautista Peiró López // Dra. María Susana Bianconi Bailez

Cuerpo Académico y Proyecto de investigación en el que se inscribe la tesis:
Sustentabilidad y Desarrollo Estratégico del Diseño.

AGRADECIMIENTOS



Este trabajo es resultado de la colaboración de muchas personas, más de 300 intervenciones en diferentes aspectos construyeron lo que aquí se presenta. Quiero agradecer y dedicar profundamente a todos los que contribuyeron a demostrar que el encuentro es materia de *diseño relacional*. Debo disculparme pues no recuerdo todos los nombres, entre muchos otros están:

| | | |
|------------------------|----------------------------|----------------------------|
| Aidé Castillo | Elizabeth Franco | Mariano González |
| Alberto Valencia | Emiliano Godines Leduc | Mario Farfán |
| Ale Caballero | Emmanuel Barón | Maritza Cr. |
| Alejandra Cortés | Emmanuel Vera | Matilde Orozco |
| Alejandro Ramírez Nava | Estefanía Priego | Mónica zamudio |
| Alejantra Vega | Fabrizio Ivan | Monserath Sh. |
| Alí Chávez | Fernanda Amor | Nallely Reyes |
| Andrea Camacho | Flori Guga | Natalia Ortega |
| Ane Nuñez | Francisco Manrique | Nayely Farfán |
| Anel Mendoza | Frasco Caleria | Nicolás Zorro |
| Angel Osbourne | Gabriela Nuñez Lara | Nuria Tormo |
| Anth Millán | Gabriela Peña | Oliver Diaz |
| Antonio Becerril | Gabriela Salazar | Omar Antonio |
| Arce Lunita | Gece Gayosso | Oscar Mejia |
| Beatriz Díaz | Gloria Rangelova | Pablo Tarantino |
| Beatriz Vera | Guillermo Mendoza | Paola GN |
| Bebay Vinil | H. Anafá Hernández | Paola Olmos |
| Benny Hinojosa | Hugo Alberto | Pedro Cuitlahuac Cervantes |
| Betox García | Imuris Aramis Ramos Pinedo | Pedro Gerardo Cisneros |
| Bety González | Isabel Talavera | Raúl Jurado |
| Bianco Leone | Israel Alvarado | Raul Rodriguez Pérez |
| Binisa Colmenero | Janette Villanueva | Ricardo Campos |
| Brecko Tik | Javo Macias | Ricardo Castillo |
| Brillantina Abismal | Jenifer Villalobos | Ricardo Drago Testa |
| Carlos Campos | Jhoka Martínez | Ricardo Victoria |
| Carlos Santacruz | Jimena Azpeitia | Rita Tita Ricchiuti |
| Carlos Valencia | Joan Peiró | Rolo Reyes |
| Carolina Méndez | José Antonio López | Rosaline Pérez |
| Carolina Sánchez | Jose Luis Martínez | Ruben Molina |
| Cecilia Castañeda | Juan Juárez | Salix Alba |
| Christian Ansástiga | Karina Sarai Castellanos | Sergio Sánchez |
| Christian Muñoz | Kasandra Soto | Sharet Remigio |
| Claudia (Alice MP) | kike Sempere | Susana Cháfer |
| Dalia Mercado | Leslie Amara | Talta Camembert |
| Daniel Hernández | Lo Morth | Tania Yp. |
| Daniel J. Vega | Luis Valencia | Tlali Neli |
| Daniela Mirr | Lulu Salinas | Tupack Deck |
| Dano Vásquez | Magaly Luna | Uriel Vásquez Sánchez |
| Dante Yatagarasu | Malgorzata Adamus | Veronica Alexia Vásquez |
| Diego Arellano | Marcela Israel | Victor Agme |
| Donaji Martínez | Marco A. Tvs | Victoria Vivancos |
| Edgar Canul | Marco Mendoza | Violeta Juárez |
| Edgar Molina | Marco Velasco | Yadira Eguía |
| Edgar Seis | Maria José Solaegui | Yaritza Marmota |
| Edwin Ceballos | Maria Soler | Yonkani Castañeda |
| Efren Necrobat | Mariana López | Yoo Serrano Jiménez |

DEDICATORIAS



A mi esposa Ángeles

A Alejandro Higuera tutor y amigo

A mis revisores y amigos Miguel Angel Rubio, Arturo Santamaria, Joan Peiró y Susana Bianconi

A Beatriz Vera y la administración de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex

A la coordinación de la Maestría en Diseño de la FAD UAEMex

A la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes de la UAEMex

A los participantes de los talleres de Naturación, Kokedamas y Caminatas

Al Departamento de Arte y Entorno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia

Al personal de jardinería y mantenimiento de la FAD UAEMex

Al personal del foro cultural La Llimera en Valencia

Toda la gente del pueblo de Carrícola, Valencia

Y a todos aquellos que al verme trabajar se acercaron desinteresadamente a ayudar en algún momento.



ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| CAPÍTULO 1. Diseño Relacional | 19 |
| <i>Materialismo del encuentro</i> | 20 |
| <i>Diseño relacional</i> | 21 |
| Tertulia vegetal | 23 |
| CAPÍTULO 2. Naturación Poiética | 29 |
| Poiésis y <i>naturación</i> | 29 |
| La creación de <i>intersticios</i> | 31 |
| <i>Clinamen</i> de mesa | 32 |
| Chinampa urbana | 34 |
| CAPÍTULO 3. Poética vegetal | 41 |
| La poética del jardín | 42 |
| <i>Del artista vegetal. La belleza insoportable. Las flores del deseo. Neobotánica del deseo.</i> | |
| <i>Transgresión. Con una flor como ella. Tened cuidado con las violetas.</i> | |
| CAPÍTULO 4. Diseño relacional. | 51 |
| Aplicación artística del <i>materialismo del encuentro</i> en naturaciones poiéticas. | |
| A. Saché | 52 |
| B. Criando malvas | 56 |
| C. Diálogos de encuentro | 60 |
| D. No nos despedimos | 66 |
| E. Doble diálogo | 72 |
| F. Espejo | 76 |
| G. Intervención libélula | 78 |
| H. Reloj | 82 |
| I. Remanente | 84 |
| J. Jardín embotellado | 86 |
| CONCLUSIONES GENERALES | 91 |
| BIBLIOGRAFÍA | 93 |
| ANEXOS | 97 |
| MANIFIESTO POIÉTICO | 97 |
| MOYOCOYANI NOTLINITLAZOTLA | 99 |
| GLOSARIO | 103 |



"Este es mi sentir, mi saludo al mundo de los caminantes, mi despedida del mundo de los dormidos, mi ventana al mundo de los delirantes... el día que me decida a regresar con ustedes, me saludarán como a cualquier señor de bien y con porvenir, pero si me decido a saltar... bueno, trataré de hacerlo en el momento más álgido, cuando la ventana mire a un precipicio de color, ramas y follaje, mi transmutación será memorable y estoy seguro de que dos o más de ustedes lo notarán, uno tal vez me regará de vez en cuando y yo me nutriré de sus intenciones, un día, después de algunas estaciones, mi intervención en la realidad florecerá."

Moyocoyani Notlinitlazotla



EL OBJETO DEL OBJETO

El objeto que da fondo y perspectiva a la investigación será precisado mediante un trámite semántico descriptivo a partir de la revisión y explicación de las variables que componen al tema de investigación y así lograr un contacto con el objeto de estudio, dando de este modo una visión general. Dicha visión se convierte así en una perspectiva de tipo aproximado, pero suficiente para preparar al lector en el abordaje del documento completo.

En el título de la investigación, *Diseño Relacional* en Naturaciones Poiéticas, se pueden identificar dos grupos principales de variables:

Diseño Relacional

Naturaciones Poiéticas

La base sobre la que se sustenta debe buscarse en el primer grupo de variables, es decir, el *Diseño Relacional* que se define conceptual y operativamente en el primer capítulo, en seguida se presenta una exploración general de dicho término.

El *Diseño Relacional* surge de la reflexión sobre la comunicación, la tecnología y los modos contemporáneos de interacción tanto entre los individuos y su entorno, entendiendo por individuos a todo ser vivo, por lo que el enfoque de partida es *biocéntrico*.

En esta misma concepción del *diseño relacional* se observa que los contactos humanos y su relación con el entorno se diluyen en lo que Nicolas Bourriaud llama espacios controlados, que suministran lazos intervenidos como productos diferenciados (Bourriaud, 2008).

Esta situación se somatiza en diversas esferas de actividad a nivel humano y afecta sus interacciones tanto en niveles sociales, culturales así como con su entorno biótico, desencadenando problemáticas relacionales.

El *diseño relacional* se plantea aquí como un esfuerzo para la creación de sitios de *intersticio*, lugares físicos o metafóricos de encuentro, diseños generadores de interacción que atienden a los nuevos entornos bióticos intervenidos o alienados.

En el primer capítulo del documento se encontrará la definición conceptual y operativa del *diseño relacional* como herramienta de producción estética al servicio del *arte* desde el *materialismo del encuentro*.

El segundo capítulo habla del concepto de *arte*, en su relación con el diseño y lo aterriza en los términos del *diseño relacional* en el contexto de las intervenciones vegetales, formas del *arte* contemporáneo en revolución biótica constante. La creación humana se presenta en el segundo apartado como una fuerza *poiética* luchando contra los mitos de la oposición entre la producción estética y la cotidianeidad naturalizando y canalizándose mediante los elementos vegetales.

El segundo grupo de variables que integran al objeto de investigación son las Naturaciones Poiéticas.

El capítulo 3 se ocupa de plantear el enfoque biocéntrico que fundamenta a la intervención vegetal como objeto de *diseño relacional*. Si el diseño es capaz de crear *intersticios* sociales, y el *arte* del artificio con elementos naturales responde como un jardín simbólico cuyo *designio* es el diálogo y el encuentro, entonces el tercer capítulo se concentra en una exploración que se acerca a los objetos de *naturaciones poiéticas*.

El tercer capítulo concluye con un acercamiento a las técnicas y procedimientos que serán útiles en la realización de los objetos de *naturación poiética*, para concluir con una reflexión sobre las funciones, beneficios, limitaciones y perspectivas de dichos objetos.

Por último el cuarto capítulo es una presentación de las intervenciones artísticas vegetales que se ejecutaron durante el periodo de investigación, diseños relacionales aplicados en forma de eventos y objetos de concepción *poiética*.

Estos objetos de convergencia se realizaron en dos escenarios: La Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex); y la Ciudad de Valencia en España durante la estancia de investigación en la Facultad de Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

Cabe presentar en este punto los objetivos generales y particulares que dieron dirección al trabajo de investigación, de los cuales surgen la delimitación geográfica y temporal, estrategias de consecución y el ámbito metodológico mixto de aplicación.

OBJETIVOS

Objetivo General

Generar diseños relacionales, creadores de interacciones metafóricas, personales, sociales y culturales mediante la creación de espacios reales o imaginarios en objetos de *naturación poética* que funcionen como metáforas del encuentro.

Objetivos Específicos:

Plantear al Diseño como un generador *biocéntrico* de interacciones a nivel metafórico, social y cultural.

Presentar a los elementos naturados como metáforas de las relaciones y encuentros que conforman a la naturaleza.

Tomar como horizonte de creación a la esfera de interacciones humanas y su contexto social y natural para materializar esta postura en objetos naturados.

Crear metáforas del encuentro generando *diseño relacional* que responde a crisis relacionales de nivel biótico, social y cultural.

Estrategias de consecución:

Trabajar en una aproximación teórica al término *Diseño Relacional*

Explorar las técnicas y posibilidades de materialización del *diseño relacional* mediante la *naturación* de objetos y lugares

Describir y responder a las relaciones e interacciones del contexto geográfico específico de aplicación

Desarrollar *diseños intersticiales* que responden a estos objetivos, como pueden ser, talleres, encuentros, meetings, concursos, trabajos multidisciplinarios, charlas, conferencias, instalaciones individuales y colectivas.

DELIMITACIÓN

La investigación encuentra delimitantes geográficas y temporales específicas. Durante la prefiguración y la configuración los límites son de carácter conceptual, teórico y referencial, es en los momentos de configuración, donde las perspectivas de aplicación definen espacios y tiempos determinados.

La delimitación Geográfica se centra en 2 lugares: La Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAEMex en Toluca Estado de México y la Ciudad de Valencia España durante la estancia de investigación realizada en la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

Temporalmente se restringe la investigación a un periodo de 2 años desde Agosto del 2013 hasta Julio del 2015.

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El ser humano tiene la tendencia a pensar de un modo antropocéntrico, es decir, considera que él es el ser vivo dominante del planeta, y que todas las circunstancias externas giran a su alrededor ya sea para su beneficio o su perjuicio.

El impacto antropogénico es un término que se refiere, como su nombre lo indica, a los cambios que encuentran su origen en el hacer humano. Varios estudios abordan estos cambios, y muchos de ellos dan cuenta de sus efectos en el contexto ambiental global (De Val, 2012).

La interacción del hombre con los sistemas complejos que conforman a su ambiente han hecho evidente la capacidad humana para acaparar recursos y alterar procesos ecosistémicos (Sanderson, 2002).

Además las obras de ocupación de la naturaleza crean un mosaico fragmentado que provoca un efecto de borde entre la matriz de hábitat transformado y los remanentes de hábitat natural. (De Val, 2012).

El campo de lo ambiental es en donde la crisis se manifiesta con mayor claridad, existen infinidad de consecuencias ambientales derivadas de la actividad humana y su relación con el entorno.

En el sentido que atañe al medio ambiente se menciona por ejemplo; la concentración de gases de efecto invernadero, el cambio climático, el cambio en el uso y cobertura de suelo, el aumento de nitrógeno reactivo en los ecosistemas, invasión de especies exóticas, depredación y acaparamiento de recursos. (Guevara, 2012). En un sentido general se puede decir que cualquier asentamiento urbano representa un impacto ambiental al entorno del espacio que ocupa.

Las ciudades conforman lo que se conoce como "islas de calor" en donde la temperatura se vuelve inestable y ascendente en la medida de su crecimiento.

Unos cuantos grados de diferencia pueden significar graves daños a especies vegetales y animales habitantes todas de un entorno que los necesita para subsistir ya que todo ecosistema encarna una red simbiótica de sus integrantes.

En esta misma línea de pensamiento podemos deducir que los residuos y emisiones contaminantes que generan las distintas actividades del ser humano superan la capacidad del entorno para ser remediados antes de causar daños. (De Val, 2012).

El ser humano comparte este planeta con infinidad de especies vivas, representa solo uno de millones de caminos que la evolución ha seguido para crear el entorno actual, todas y cada una de estas especies se encuentran interconectadas en uno varios aspectos creando así un destino compartido.

Por plantear un ejemplo de lo dicho la mayoría de las plantas llevan en este planeta más de 4 mil veces más tiempo que los primeros ancestros homínidos, se puede decir que el reino vegetal tiene un derecho de antigüedad de más de 440 millones de años por sobre la hegemonía humana (Oldroyd, 2004).

Desde un enfoque *biocéntrico* de los aspectos botánicos, la vegetación es capaz de entrar en varios tipos de sincronía con el ser humano, al construir ambientes de concreto estéril, al buscar la constante asepsia y ausencia de vida, se contribuye a la desaparición de este vínculo esencial (Stigsdotter y Grahn, 2002).

Los modos contemporáneos de interacción tanto entre los individuos y su entorno, espacios controlados, que suministran lazos intervenidos como productos diferenciados detonan una reflexión sobre el *designio* y su papel como creador de elementos relacionales.

La crisis relacional entre el hombre y su entorno se manifiesta en fronteras autoimpuestas, y de muchas índoles, Dominique Simonet habla de 5 desgarrones:

-El primer desgarrón se da entre el ciudadano y el campesino, vidas intolerables de uno hacia el otro

-El segundo desgarrón ocurre entre el productor y el consumidor, a pocos productores se les ocurre consumir sus propios productos y prefieren permanecer en su papel

-El tercer desgarrón es entre lo público y lo privado, la sociedad se desdobra en dos partes, por un lado la vida económica y pública se rige por la productividad, competitividad, y por otro lado la vida privada se rige por el sentimiento y el deseo, la sociedad personal se convierte en un refugio que permite tomar contacto y encuentro utópico

-El cuarto desgarrón, sitúa una frontera entre lo viejo y lo joven, segregación entre generaciones que clasifica encasilla y estigmatiza

-El quinto desgarrón, separa lo intelectual de lo manual, por un lado los que piensan, estudian, reflexionan o discursan y por el otro los que manipulan la materia que sin lo primero se convierten en máquinas repetitivas que no pueden acceder al conocimiento teórico. (Simonnet, 1987).

Estos efectos de orden global se interconectan con problemas de orden local y los problemas globales de perspectiva general están relacionados siempre a problemáticas cuyos factores en su interacción tienen repercusiones en sistemas adyacentes.

En la actualidad las relaciones humanas sólo existen dentro de los espacios de comercio, porque lo que no se vende se reprime o se castiga. En este contexto las relaciones humanas se ven obligadas a tomar formas clandestinas si pretenden sobrevivir (Bourriaud, 2008).

Estas barreras artificiales, ideológicas y sociales alteran significativamente las relaciones a varios niveles, ideológicos culturales y ecológicos, a continuación se presentan algunas reflexiones al respecto.

Los elementos de *naturación poética* son intervenciones artísticas vegetales que surgen en respuesta a esta problemática y se suman a la lucha contra los mitos de la oposición entre la producción estética, artística y diseñística.

En un tiempo en el que se producen objetos desde la ironía y el sin sentido el *diseño relacional* presta más atención al espacio de las interacciones entre los espectadores y la obra, el hombre y su creación, la sociedad y su entorno.



*Esto puedes sentirlo cuando te extiendes sobre la tierra,
boca arriba y tu pelo penetra como un manojo de raíces y
toda tú eres un tronco caído.*

Jaime Sabines



CAPÍTULO 1

DISEÑO RELACIONAL



Este capítulo presenta un acercamiento a los planteamientos centrales del *diseño relacional* que postula al *designio* como un creador de *intersticios* en el colectivismo y la interforma que se tangibilizan en eventos u objetos de naturaleza poética.

El *diseño relacional* se plantea aquí como un esfuerzo para la creación de sitios de *intersticio*, lugares físicos o metafóricos de encuentro, diseños generadores de interacción que atienden a los nuevos entornos bióticos intervenidos o alienados.

Este tipo de diseño es una propuesta de generación ramificada de actividades, eventos y objetos que surgen en respuesta al consumismo de tiempo, recursos y espacio, mediante un acercamiento a la *estética relacional* de Bourriaud (Bourriaud, 2008).

En este apartado también se plantea al diseño como un ente traductor que a través de un *materialismo del encuentro* se presenta como un ente de carácter *radicante*, creador de duraciones, hechos y eventos.

El diseño es un generador de interacciones a veces casuales y otras veces alternativas o de definición cultural, se acerca a la civilización con propuestas *coetáneas* que buscan diferentes métodos de impacto y relación.

El diseño se acerca a veces con verdades absolutas, otras veces con arrepentimiento y desesperación en sus objetos, clamando por la reivindicación de aquellos absolutos, y en momentos se presenta tranquilo en la indeterminación posmoderna.

En su *Estética Relacional*, Nicolás Bourriaud nos habla de la situación contemporánea del *arte* y su dificultad para ser entendido sin una presencia de discurso teórico en un tiempo en el que se producen objetos desde la ironía y el sin sentido. (Bourriaud, 2008).

En este escenario, entonces, habrá que poner más atención al espacio de las relaciones entre los espectadores y la obra, es decir que dependa más el éxito o fracaso de una obra, de su interacción real en su situación designada por el diseñador y no tanto sea filtrada por críticos y enterados que sólo buscan el aspecto ideológico, social o político.

Existe una unión contenedora, abarcadora y conductora de todos los diseños del hacer humano, le da al elemento designado un carácter supraterrrenal que da origen y encuentra proporción entre la naturaleza y el hombre.

Los fundamentos que generan e intersectan estos diseños, convierten al hombre en un ente capaz de usar su tendencia a observar y reproducir las proporciones de forma transversal en todas sus actividades y creaciones para generar objetos detonantes y resultantes.

Visto de este modo el diseñador genera su propio y legítimo conocimiento, la razón y el idealismo quedan incluidos y superados por la desviación, el encuentro y la duración, es decir que se está hablando de un *materialismo del encuentro*.

MATERIALISMO DEL ENCUENTRO

Al respecto de este acercamiento teórico que fundamenta la concepción *poiética* de las intervenciones vegetales realizadas durante la investigación, se pueden considerar al menos las siguientes premisas básicas.

La forma es el encuentro de las estructuras que dura más que un instante, lo suficiente para ser percibido como duración, en un *materialismo del encuentro* sería un error pensar de otra forma en las características que conforman al mundo.

Esta visión del mundo ha sido estudiada por diversas perspectivas filosóficas, Althusser aclara:

"Que este materialismo del encuentro haya sido reprimido por la tradición filosófica no significa que haya sido ignorado por ella: era demasiado peligroso. Por eso fue muy pronto interpretado, reprimido y desviado hacia un idealismo de la libertad" (Althusser, 2002).

De acuerdo con este *materialismo del encuentro*, el origen de todas las cosas, y sus formas, es el encuentro, el desvío infinitesimal que ocasiona el encuentro del átomo desviado y el de al lado.

Epícuro decía que antes de la existencia misma todo era una lluvia paralela, una caída eterna de los átomos de la creación que viajaban eternamente en una sola dirección en líneas paralelas.

El desvío de un átomo, un infinitesimal cambio de trayectoria, al que los filósofos llaman el *clinamen*, crea la posibilidad del encuentro, y si es duradero, entonces se conforma una aglomeración que le confiere a la materia la realidad que posee. (Althusser, 2002).

En este materialismo de la lluvia, el detonante primigenio ya no es la razón, sino la desviación. La desviación es originaria, no una consecuencia, entonces el encuentro es creador, constructor de realidades. Althusser lo explica de la siguiente manera:

"Sin la desviación y el encuentro los átomos no serían más que elementos abstractos, sin consistencia ni existencia. Hasta el punto de que se puede sostener que la existencia misma de los átomos no les viene más que de la desviación y el encuentro antes del cual no tenían más que una existencia ilusoria" (Althusser, 2002 p:33)

Desde este enfoque se puede decir entonces que no hay razón, no existe un sentido, causa ni fin, sólo desviaciones que resultan en encuentros, encuentros que dependen de su duración para ser notados como realidades.

Althusser advierte que Heidegger apoya a esta teoría al hacer frente al idealismo como filosofía del Origen y de la Razón, habla del mundo como es descrito por los presocráticos, por Heráclito, algo que siempre ha sido y está dado en su hecho. (Althusser, 2002 p:35).

El mundo se construye a partir de *contingencias*, de encuentros, y la realidad depende de las duraciones de estos. Las formas, son entonces ratificadas como encuentros que duran, y un diseño que trabaja con *materiales sociales* creará *formas sociales*.

Estas formas son relaciones o encuentros que se aglomeran para configurar sus propias realidades. Bourriaud reconoce esta perspectiva y concluye que los hechos sociales también son cosas, materia prima que puede ser aglutinada en formas materiales (Bourriaud, 2008).

Sobre la base de las ideas expuestas, el *diseño relacional* se ocupa de las formas que se construyen con el encuentro, y funge como una interfaz entre la sociedad y su entorno, crea *designios* que hablan sobre la relación entre el hombre y el mundo.

Este cambio de perspectiva desemboca en una revolución, un cambio de objeto, la investigación se convierte en investigadora, se adivina un *comunismo del diseño*, un campo del pensamiento en el que la lucha de las ideas se hace posible como actividad creadora.

Esta revolución representa el abandono de la razón como clase-estado, y el surgimiento de la colectivización como detonante de los encuentros que dan forma al mundo, el diseñador encuentra duraciones significativas en las proporciones naturales

Este tipo de diseño crea analogías a partir de lo que duren las relaciones y su obra depende más de tendencias entrópicas y de dinámica social aleatoria que de razones y *designios* que por estáticos se diluyen en el trayecto de construcción.

DISEÑO RELACIONAL

Es cuando se toma en cuenta y se reflexiona sobre todo lo mencionado anteriormente que se entiende ahora al diseño con una nueva definición operacional: el albedrío configuracional del hacer humano.

La aleatoriedad no es la ausencia de la causa, es un efecto de difuminado que oculta los factores de relación, las promesas se convierten en hipótesis, los secretos se vuelven profanos y la realidad se vuelve virtual (tal vez siempre lo fue).

El individuo se convierte en diseñador al servicio del *arte*, se mueve en un *fractal* que al interactuar en sociedad crea formas que se perciben caóticas si se examinan desde los paradigmas clásicos.

La racionalidad agoniza y los argumentos ya no buscan justificar los diseños sino que luchan por la supremacía por sobre el objeto, Eros y Tánatos en la época de la virtualidad luchando en campos metafísicos.

El diseño a partir de ahora es un ente intersticial que está en el campo de lo intangible, y se trata de evidenciar al objeto del objeto por sobre el objeto mismo jugando con las reglas de la perspectiva relacional.

Es difícil comprender que la justificación no puede ser entendida desde el objeto ni desde el sujeto, es mejor recurrir a la reflexión del momento que ocurre en la duración del evento que conforma a la relación entre individuos, es decir, admitir que el diseño es relacional.

A decir de Bourriaud: "La relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible" (Bourriaud, 2008 p:7).

Según la perspectiva de la *estética relacional*, es necesario generar movimientos de respuesta a las crisis de las relaciones, el diseño también responde a su manera desde un *designio* social, que admite su dinámica y carácter *efímero*.

Es debido a lo anterior que se construye el término *diseño relacional* como etiqueta que diferencia al movimiento de respuesta a la separación de los canales relacionales y la mutación hacia la sociedad contemporánea. (Debord, 1998).

Se puede ver al *diseño relacional* como uno de los mejores evidenciadores artísticos del cambio desde un estructuralismo hacia vanguardias dinámicas e impredecibles, en donde los artistas buscaban ser reconocidos y ver su obra expuesta pero no comprendida.

Más allá de este momento de cambios impredecibles en donde un zapato tirado en la calle puede ser conceptualizado a modo de instalación artística con voz de crítica cultural. Ya no se busca la vanguardia.

No existe la universalidad, ahora se pretende el presente, la experimentación, lo relativo, lo fluido, la verdad se ha vuelto líquida. Se trata desde luego de ubicar al diseño y su postura en la postmodernidad.

Bourriaud nos dice que el prefijo "post" solo es una manera de referirse a toda la serie de versiones de ese "después de" desde un post-estructuralismo crítico hasta opciones claramente nostálgicas como los "neo".

Lo que se quedó atrás fue la intención totalitaria, los idealismos del estructuralista y las pretensiones colonialistas del modernismo. De ahora en adelante los diseñadores ya no buscan predecir el futuro sino construir posibilidades. (Bourriaud, 2008).

No es fortuito que Bourriaud conciba al *arte* como la invención de relaciones entre sujetos; entonces cada obra de diseño, como instrumento al servicio del *arte*, encarnaría la proposición de habitar un mundo en común.

El trabajo de cada *artista-diseñador*, se convierte de este modo en un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, que al ejecutarse detonan nuevas concepciones y así hasta el infinito (Bourriaud, 2008).

Acha dice que la sensibilidad no descansa en ningún momento, y aunado al aspecto relacional planteado por Bourriaud se tiene que el consumo artístico se puede dar incluso en la cotidianidad y con elementos no pensados como artísticos originalmente (Acha, 1988).

La posibilidad de un *diseño relacional*, admite al diseño como herramienta de realización artística, un terreno rico en experimentaciones sociales, dibujante de utopías de proximidad con la ayuda de signos, formas gestos u objetos.

A decir de Millard, todo producto de la sensibilidad humana está ligado a la estética y la razón, y en su encuentro relacional agota la razón del otro y actúa la sensibilidad en busca de lo bello para interiorizar lo desconocido.(Millard,1998)

El arte que reconoce al *materialismo del encuentro* y el diseño como tangibilizador de esta postura responden a su faceta social en el sentido creativo porque lo estético no existe por sí sólo, necesita de la relación para legalizarse.(Millard,1998)

TERTULIA VEGETAL

Con el fin de dejar claro el concepto del *diseño relacional* y operativizarlo en eventos intersticiales reales, se procedió a la creación de un grupo de naturadores que se bautizó con el nombre de "*naturación poiética*".

Una de las principales formas de configuración del objeto se presenta en este tipo de *naturación poiética* interpersonal (grupo de naturadores) que se esmera en crear lo que se podría llamar metáforas del encuentro a partir de talleres y sesiones diversas.

Para Bourriaud los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos (Bourriaud,2008).

El encuentro se convierte en un objeto, y la duración de estos eventos produce formas tan tangibles como cualquier otra, surge desde el campo del *designio* y ocupa las herramientas de expresión que le son propias para cada ocasión.

Así se comprende desde el aporte de la investigación la creación de un grupo de artistas del *diseño relacional* que en sus reuniones, generan objetos, eventos y reflexiones de diseño en pos de la intersección social. Es a partir de este concepto que se genera el taller de *naturación* que detonó un evento de interés colectivo en el que participaron diversos miembros de la comunidad de la Facultad de Arquitectura y Diseño.

Se generó un taller en el que se exploran las técnicas de aplicación vegetal a objetos de *diseño relacional* con lo cual se comienzan a forjar proyectos de intervención para diferentes espacios que se presentan a continuación.

Para lograr la unión interpersonal de los participantes de los proyectos a desarrollarse, primero se procedió a generar metáforas de pequeño formato con técnicas de *naturación* que tienen la finalidad de servir como un llamado social

Dicho taller estuvo dirigido a las personas que siendo expuestas a dichos objetos respondieron de forma asertiva y manifestaron su interés de participación, con lo que se logró el encuentro a partir de la desviación metafórica o *clinamen*.

Una vez logrado el objetivo del encuentro metafórico y de pequeño formato, se presentó el caso de las caminatas como experiencia estética y de contemplación con fines reflexivos y de observación vegetal que se realizaron en el cerro de Coatepéc.

Estas marchas son configuraciones de aplicación que



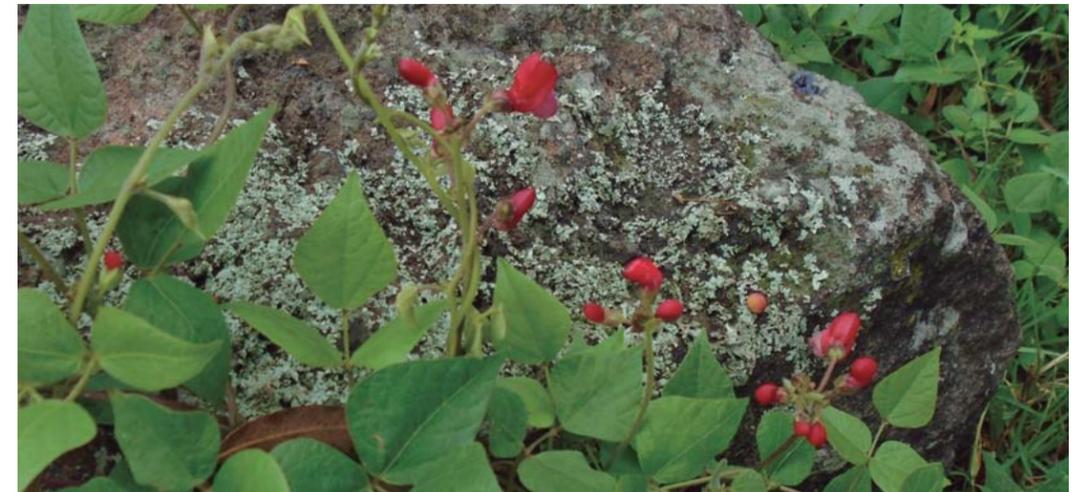
Fotografía 1. Durante las primeras prácticas del taller de naturación poética (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero 2014)



Fotografía 2. Árbol de las manitas ubicado en un jardín de la facultad de turismo (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero 2014)



Fotografía 3. Se realizó una presentación y descripción de algunas de las especies vegetales más representativas del entorno. fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).



Fotografía 4. Ayocote, variedad de frijol silvestre creciendo entre las rocas del cerro de coatepec (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero 2014)

se sustentan en el acto de caminar como un medio de expresión del hacer humano, en este sentido, la dirección, la velocidad, y la intención se convierten en elementos de composición y construcción del evento relacional.

Desde el enfoque del *materialismo del encuentro*, el evento y el entorno, en sus componentes climáticos, vegetales, animales y del terreno se truecan en el sustrato que sostiene al acto poético. En la colección de imágenes que acompañan esta sección se presenta el registro de una de las caminatas realizadas con el grupo de *Naturación Poética*.

La ubicación de dichos eventos fue en esa ocasión un recorrido por el cerro de coatepec, Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Estado de México. Durante estas caminatas se realizó una presentación y descripción de algunas de las especies vegetales más simbólicas y representativas del entorno. En la fotografía se observa el "árbol de las manitas" que se encuentra junto a la facultad de Turismo.

El ascenso al cerro pasó por entre las facultades de turismo e ingeniería, y casi de inmediato se encuentra en un entorno silvestre, en donde la mano del hombre no ha tenido mucho que ver con la configuración visual que se despliega. El lecho rocoso que sostiene a Ciudad Universitaria se asoma por entre terrazas de vegetación rastrera, rústicas composiciones vegetales se acomodan entre las grietas y el musgo, los helechos, el zacate, los nopales y los magueyes dan la bienvenida. Se logró identificar una variedad de ayocote,

un frijol silvestre de planta trepadora, rústica, anual, de flores rojas muy vistosas y que crece en abundancia por entre las pencas de los nopales del cerro de Coatepec.

Después de caminar un poco se encontraron



Fotografía 5 El pasó por entre las facultades de turismo e ingeniería, casi de inmediato se encuentra en un entorno silvestre. (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).

variedades de flores comestibles parientes del colorín pero cuya planta es de porte mucho más reducido, apenas llegan a los 90 cm de altura, y cuya flor es de color naranja brillante a diferencia del rojo cotidiano del colorín.

El paseo tuvo momentos sombríos y tristes al observar que las plantas introducidas con intenciones "reforestadoras" como el cedro blanco y el eucalipto están acabando con las especies nativas.

Las especies vegetales llevadas a estos terrenos con intenciones políticas pseudo-ecológicas transforman el entorno en escenarios oscuros y sobrepoblados desbalanceados y domesticados.

Los escenarios naturales en el cerro de Coatepéc son variados, riscos con agua filtrándose haciendo frontera entre terrazas de siemprevivas y campos de flores de mayo, nopales cubiertos por las flores del ayocote, y magueyes aferrándose a pequeñas grietas.



Fotografía 6. El lecho rocoso que sostiene a Ciudad Universitaria se asoma por entre terrazas de vegetación rastrera. (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).



Fotografía 7 (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).



Fotografía 8 (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).



Fotografía 9 (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).

Estos eventos ocurren en una experiencia estética representada en las distintas narraciones que los visitantes enuncian, y no mueren al terminar el acontecimiento, se van con los observadores y detonan nuevos eventos.

¿Será posible generar relaciones humanas con el mundo a partir de las posibilidades de experimentación social que nos brinda el arte en sus herramientas de *diseño relacional*? Esta es la pregunta que queda por responder

Los siguientes apartados buscan plantear esta posibilidad a través de la continua producción de objetos, sus eventos, acontecimientos y registros, desde el *diseño relacional*.



Fotografía 10. Caminatas como experiencia estética y de contemplación en Ciudad Universitaria. (fotografía de Azael Pérez, tomada el 27 de enero de 2014).

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 1

Se puede cerrar este apartado con la conclusión de al *diseño relacional* es una propuesta de generación de materiales en un nuevo dominio de formas de carácter social y radiante.

Se cumplió el objetivo de plantear al *diseño relacional* como un generador de interacciones, con enfoque biocéntrico y a distintos niveles; metafórico, social y cultural.

Esto coadyuvo a una aproximación teórica sobre el término "*diseño relacional*" a partir del cual el diseñador tiene la posibilidad de asumir nuevos modelos simbólicos basados en el intercambio, es a la vez objeto y sujeto cuya función se expone a la reciprocidad.



CAPÍTULO 2 NATURACIÓN POIÉTICA



La palabra *naturación* se emplea de forma recurrente y se refiere a la aplicación de elementos vegetales sobre espacios u objetos artificiales, la utilización de este término está generalizado en campos como la ecología, la horticultura y la arquitectura

Sin embargo es prudente aclarar que la *naturación* como palabra no es completamente acorde a la actividad que describe, cabe en este punto hacer una breve reflexión al respecto de la pertinencia del término.

Se puede decir que un lugar o un objeto es naturado en el momento en el que la naturaleza se lo apropia, por ejemplo, cuando una casa abandonada es invadida por las plantas y animales del bioma circundante se puede afirmar que aquella casa ha sido naturada.

En otra línea de ideas, si vamos más allá de esta *naturación*, cuando describimos a la actividad planeada de implementación de elementos naturales, se está recurriendo a un *arte* y una técnica humanas, es decir, un artificio.

Dicho artificio es una metáfora de las proporciones de la naturaleza, pero no por ello es natural, y toma consideraciones del entorno biótico para su realización, pero no por ello deja de ser una analogía o metáfora de las relaciones que se dan por sí solas en la naturaleza.

Llama la atención que la palabra *naturación* y el tratamiento que se le da al término naturaleza a lo largo del proyecto es una construcción a conveniencia, sin embargo, se invita al lector a la paciencia en pos de la consecución de los objetivos.

La creación humana que configura la obra mediante el albedrío y el *designio* es el diseño, es una fuerza natural previa y fundamental que puede ser naturalizada y canalizada por la *techné* o *arte* hacia el camino del *diseño relacional* y la intervención vegetal.

En este sentido el diseño se puede entender como una teoría desde su perspectiva determinante y configurante de la realidad a partir de lo real, y también se convierte en desencadenante de técnicas de configuración.

Estos modos de acción responden a dicha teoría en cuanto a que no se pueden separar de sus fundamentos de origen. Esto convierte al diseño en una manera fundamentada de producir realidad a partir de lo real y lo natural a partir de lo artificial a través de actos poéticos.

POIESIS Y NATURACIÓN

La creación de objetos designados a interactuar socialmente representa una tangibilización del conocimiento del diseñador sobre los factores que intervienen en el funcionamiento e integración de su obra. Si responde a un enfoque *biocéntrico* necesariamente será un objeto equilibrante en los sistemas de interrelación de sus factores integrantes, en niveles bióticos, sociales, culturales e interpersonales.

Los objetos concebidos desde esta perspectiva se enfrentan a objetos que vistos desde el enfoque antropocéntrico resultan lógicos y racionales y será, por consiguiente, deber del diseñador el argumentar su acto poiético.

El colocar al objeto en el punto medio entre la enajenación urbana disfrazada de progreso y el vicio humano disfrazado de desarrollo, asigna así al diseño en espacios urbanos una virtud equilibrante e integradora del enfoque de la *estética relacional*.

Ahora se presentarán algunas reflexiones al respecto de la dinámica entre lo que se plantea como *naturación* y la *poiesis* detonante de la creación, y se tratará de explorar su relación en el *diseño relacional*.

POIESIS.

Desde un personal punto de vista, se puede decir que el principal problema al que se enfrenta la filosofía del diseño es la parte dinámica y flexible de la creatividad como génesis de los razonamientos que detonan el proceso del diseño.

Todo el proceso generador es susceptible de ser teorizado sin demasiadas dificultades, echando mano de las herramientas adecuadas que reivindicuen al diseño como un acto de conocer, excepto por esta parte todavía resbalosa y escurridiza de la chispa creativa.

Explorando sobre esta capacidad creadora pero a la vez trayéndolo a la realidad contextual se puede comenzar por recurrir a la perspectiva clásica sobre la creación de los objetos para luego construir un concepto aplicable.

Aquello que actualmente se conoce con el nombre de ciencia o producción científica era usualmente manejado por los antiguos griegos más bien como el saber de eso sobre cuya base es posible fabricar algo: lo llamaban *poiêtike episteme* o *techne*.

La *poiêtike* o *POIESIS* es una actividad creadora, en su relación con las técnicas de *designio*, es la producción de lo verdadero en lo bello, de modo que el diseño es una técnica *poiêtica* en cuanto a que parte del conocimiento en el sentido del dominio aprendido de procesos de trabajo en ciertas artes (Gadamer, 1981).

Esta *poiësis* es una capacidad que propicia el entendimiento del *designio*, cuyo objeto pasa por un proceso de prefiguración *poiêtica*, para seguir con una figuración argumentativa, termina por convertirse en la modelización pragmática del objeto del objeto (Trigoyen, 1998).

NATURACIÓN.

La definición conceptual de la palabra *naturación* en cuanto a su ámbito disciplinar urbano dice que es aquella que se encarga de unir a la vegetación y los espacios ciudadanos como edificios, calles, azoteas, con el fin de crear microclimas benéficos para la ciudad. (De Felipe, 2012).

La *naturación* urbana es entonces la acción de incorporar o fomentar la naturaleza en el medio ambiente ciudadano, mediante la recuperación de la flora y fauna autóctonas de una manera aceptable y coherente (Briz, 2004).

La *naturación* en su ámbito óptico es, en consecuencia un hacer *poiêtico* que considera a la obra humana como un ente sintético que pierde su carácter natural al pasar por los filtros de su reconfiguración racional

En este mismo sentido, la *naturación* es por tanto una posibilidad de equilibrio que responde al efecto fragmentador mediante la colocación metafórica de elementos naturales sobre la estructura urbana.

Para Heidegger el proceso de creación, como acto humano es una técnica *poiêtica* y técnica a un tiempo, sintetiza el saber de aquello sobre cuya base es posible crear algo y nunca separa ese saber del acto mismo de la creación. (Heidegger, 2012).

Es decir que el movimiento dinámico de la creación humana se constituye de elementos paralelos, la teoría y la práctica son partes constitutivas del objeto designado que actúan en forma sincrónica.

Tomando en cuenta esta perspectiva es que se presenta aquí el término *naturación* ligado al de *poiësis*, para evidenciar la relación entre técnica y *poiêtica* desde el momento del designio, prefiguración que pasando por la figuración desencadena una configuración objetual.

Entiéndase entonces al término *naturación* como el acto humano de retomar elementos de la naturaleza y se ocupa de reconfigurarlos en artificios que crean un encuentro o relación a través del *arte* y la técnica.

La relación que se pretende crear en este proyecto de aplicación del *diseño relacional* en objetos de *naturación poiêtica* ocurre entre el hombre que crea, la naturaleza que se emula y el hombre que contempla, usa o traduce al objeto.

Es claro ahora a lo que se refiere el objeto de *naturación poiêtica*; signos dicentes, configuraciones que incluyen a lo natural en lo artificial, creando así un artificio que habla de la naturaleza aún sin serlo.

El objeto de *naturación poiêtica* es un metatexto al que cada observador traduce desde su concepción de lo natural, mientras dure el evento o el encuentro, siempre de carácter *efímero* y social.

Dentro de este orden de ideas resulta claro que la *naturación poiêtica* es un modo de manifestación

artística que echa mano del *diseño relacional* para la creación de Metáforas de la naturaleza como texto que habla del *materialismo del encuentro*.

Esta vía de expresión puede tomar y ha tomado desde hace décadas muchos caminos de solución visual. A manera de ejemplo se mencionarán algunas de las principales tendencias relacionadas con esta forma de *arte* vegetal urbano.

Para Nicolás Bourriaud el *arte* y por tanto el diseño es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos. (Bourriaud, 2008, p.135).

El *arte* botánico o la intervención vegetal se presenta como la aplicación del *diseño relacional* con técnicas de implementación de cultivos a objetos que crean una metáfora de relación poética entre el hombre y la naturaleza.

En este escenario el Land art agrupa obras de diversas indoles, es vago y muchos de los artistas y diseñadores que han sido clasificados en esta categoría no lo supieron o no lo consintieron ya que implica asociaciones que en ocasiones son muy lejanas a las intenciones de los diseños

(Raquejo, 1998).

De modo que el término Land Art en este caso no se utiliza para definir un movimiento ni un estilo específico, es más bien una actividad artística circunstancial que al no tener programas o manifiestos responde a este y a muchos otros nombre a los largo de la historia.

LA CREACIÓN DE INTERSTICIOS

El diseño, en general y en su vertiente relacional, es una disciplina que habita las circunstancias que le rodean, dentro de una realidad ya construida, se convierte en un constructor de modelos factuales o metafóricos de acción.

El término *intersticio* fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. (Bourriaud, 2008 p:15).

Este *intersticio* es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.

El *intersticio* es pues un sitio, imaginario, ideal o real pero siempre en este universo coetáneo en donde domina la estrechez y la pequeña escala, las realidades intervenidas y las crisis de relación.

El diseño entonces no se puede presentar como un sitio más, una obra artística en un museo por recorrer, sino más bien como una duración por experimentar, creando así la apertura para el intercambio.

En esta crisis relacional dada en el entorno urbano, el *diseño relacional* se conformará de prácticas intersubjetivas, en su actuar el tema central es el "estar junto", recuperará la empatía, la voluntad de compartir, construirá lazos sociales (Bourriaud, 2008).

Como producto del *diseño relacional* el *intersticio* es entonces diferente a las zonas autorizadas de comunicación, es opuesto a las vías impuestas, busca las alternativas diferentes a las determinadas por las superestructuras.

La tarea es crear estos espacios con carácter libre, espacios en la urbanidad que hablen de duraciones, intercambio, eventos de encuentro cuyo *designio* sea dinámico, social, cultural, biótico y de carácter *biocéntrico*.

De aquí que las líneas de Nazca en Perú, Los círculos de la cosecha en Inglaterra o las intervenciones de Oppenheim sean todas referentes de un modo de solución entre el precepto y el concepto.

No será tarea de este estudio reemplazar el término Land Art por alguno más adecuado, sino reflexionar sobre el hecho de que el nombre y la categorización de estilos y movimientos es una ficción en lo que toca al *arte* moderno y contemporáneo (Raquejo, 1998).

También habrá que reconocer que este tipo de tendencias artísticas se inspiran muchas veces en un rescate del pintoresquismo como fuente de metáforas paisajísticas que devienen de la experiencia estética de las obras de *arte* del romanticismo (Lailach, 2007).

Una vertiente de estos modos de expresión es la del *earthworks* que, de forma más cercana al paisajismo y al diseño de paisajes, explora el poder de los materiales presentes en el sitio de la instalación, crean objetos vivos que se encuentran y relacionan con su espacio (Beardsley, 1989).

Como un acercamiento a la intervención vegetal de carácter *efímero*, y con el fin de sustentar con un poco más de firmeza a la *naturación poiêtica*, el grupo de naturadores genera un primer bosquejo de su manifiesto de acción que puede ser consultado en la sección de anexos.

EL CLÍNAMEN DE MESA

Siguiendo con la intención de dejar claro el concepto de *diseño relacional*, *naturación poética* y la creación de *intersticios* se realizó la obra titulada *clínamen de mesa*, que es una intervención vegetal efímera que se detalla a continuación.

El objeto naturado se presenta en esta ocasión como la aplicación del *diseño relacional* con técnicas de cultivo vegetal a entidades que crean una metáfora de relación poética entre el hombre y la naturaleza.

Las técnicas de *naturación* vistas como un medio de expresión artístico requiere de un recorrido de aplicación que lleve al artista a la experimentación del medio y el sustrato sin perder de vista el aspecto relacional de los objetos creados.

A continuación se presenta un diseño que retoma elementos vegetales para crear un artificio que se acerca al observador como *intersticio* metafórico, es decir evidenciador de la relación entre el hombre y la naturaleza.

El *diseño relacional* no busca al objeto como finalidad, sino como un cierre a todo el proceso de creación, es por ello que el registro del objeto diseñado derivó en la creación de un video titulado "clínamen" en donde se presenta la concepción y dinámica del diseño.

Enseguida se muestra la planeación de aplicación vegetal sobre elementos de malla de alambre para ser colocados sobre mesas de espacios públicos.

Aplicación relacional:

El objeto está desarrollado a partir de un filtro usado en el que se aplican técnicas de cultivo hidropónico para hacer crecer la vegetación.

Las imágenes muestran escenas del video registro de la aplicación relacional del diseño descrito.

Se observó al momento de las aplicación un incremento en la curiosidad de las personas al estar expuestas al objeto, y esto produjo la creación de un taller de técnicas de *naturación* para las personas que expresaron este interés.

Dicho taller fue conformado por 28 asistentes registrados que fueron sensibilizados a este tipo de intervenciones de *diseño relacional* a partir de alguno de los objetos presentados y manifestaron su interés para crear sus propios objetos.

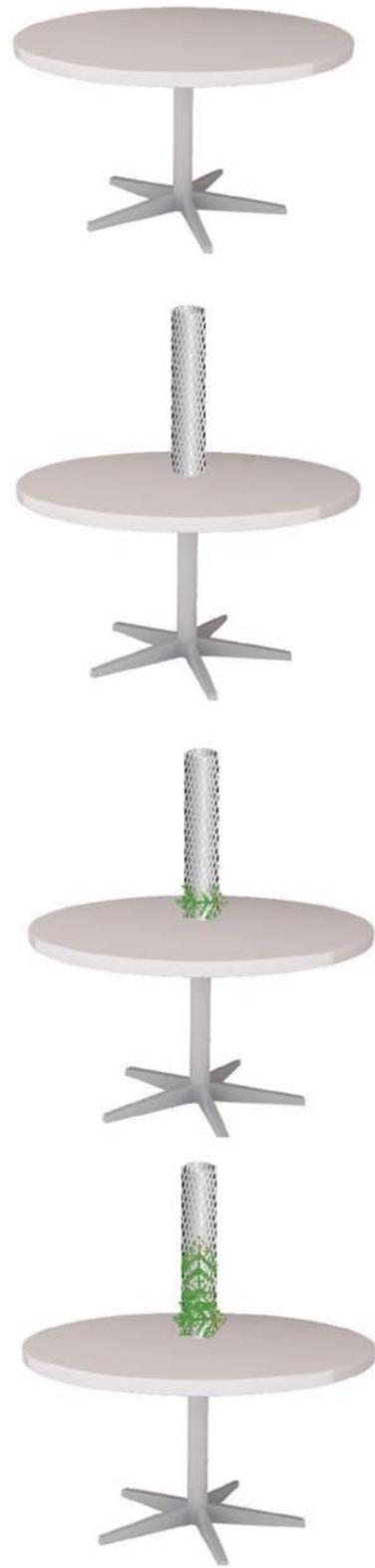


Figura 1. Ilustración que muestra el diseño de los elementos de intervención vegetal del clínamen de mesa.



Figura 2. Ilustración que muestra el diseño de los elementos de intervención vegetal del clínamen de mesa.



Por otro lado, cabe mencionar que los objetos expuestos tuvieron duraciones más cortas de lo previsto, desaparecieron antes de cumplir 24 horas en el espacio elegido, esto puede ser interpretado como un signo de interés, aunque también habla del carácter *efímero*.

Este rasgo precedero del objeto derivado del *diseño relacional* demuestra el punto de la existencia momentánea de esta postura cuya fuerza radica más en el proceso de creación, el evento y su duración.

Para concluir, se puede decir que diseño es capaz de crear estos *intersticios* sociales, y el *arte* del artificio con elementos naturales responde como un jardín simbólico cuyo *designio* es el diálogo y el encuentro.

Las metáforas de relación hombre naturaleza se convierten en un texto, fruto de una imaginaria vegetal, que plantea sintomáticamente relaciones intersemiticas entre quien designa, la escenografía vegetal y el visitante.



Figura 3. Escenas tomadas del video titulado Clinamen en donde se muestra la implementación relacional del clínamen de mesa (fotografías de Azael Pérez, tomadas entre el 14 de febrero y el 18 de abril de 2014).

CHINAMPA URBANA.

Siguiendo con la aplicación de técnicas para la intervención vegetal en el entorno alienado se procedió a desarrollar la propuesta de una instalación que buscara la integración del reino vegetal al espacio urbano buscando cercanía y sostenibilidad.

La propuesta inició con la identificación de un espacio remanente arquitectónico cuya utilidad y significación era escasa y aislada, para aprovechar el contexto y posibles recursos presentes para desarrollar un método de encuentro con la naturaleza.

El sistema planteó la cosecha de agua de lluvia para crear un ciclo biótico de desarrollo de vegetales y especies relacionadas como lo son insectos, peces, aves y los usuarios que se relacionarían con el evento resultante.

El sistema resultante es una intervención en constante movimiento, autoregenerativo y en evolución, es decir que el avance de los elementos naturales se da de forma gradual, respondiendo a factores climáticos naturales, sin consumo energético y de forma autónoma.

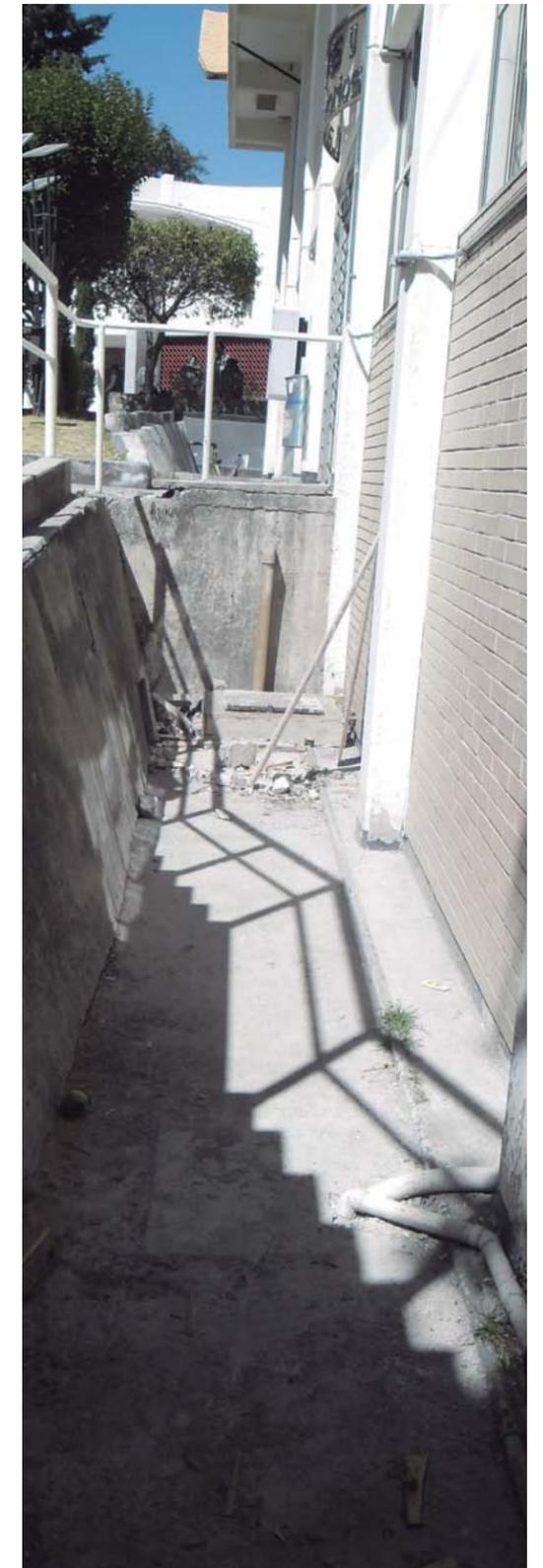
En la serie de figuras y fotografías se ilustra el progreso de la chinampa urbana, se puede observar que el proceso de *naturación* se está llevando a cabo de acuerdo a la tendencia propia de cada elemento designado.



Fotografía 11. Progreso temporal del avance del proyecto (fotos por Azael Pérez Peláez)



Fotografía 12. Vista general del espacio antes de ser intervenido. (fotografía de Azael Pérez, tomada el 13 de febrero de 2014).



Fotografía 13. Remanente arquitectónico conocido como la fosa. (fotografía de Azael Pérez, tomada el 13 de febrero de 2014).



Fotografía 14. Secuencia fotografica del proyecto 'chinampa urbana' (fotos por Azael Pérez Peláez)



Fotografía 14. Secuencia fotografica del proyecto 'chinampa urbana' (fotos por Azael Pérez Peláez)

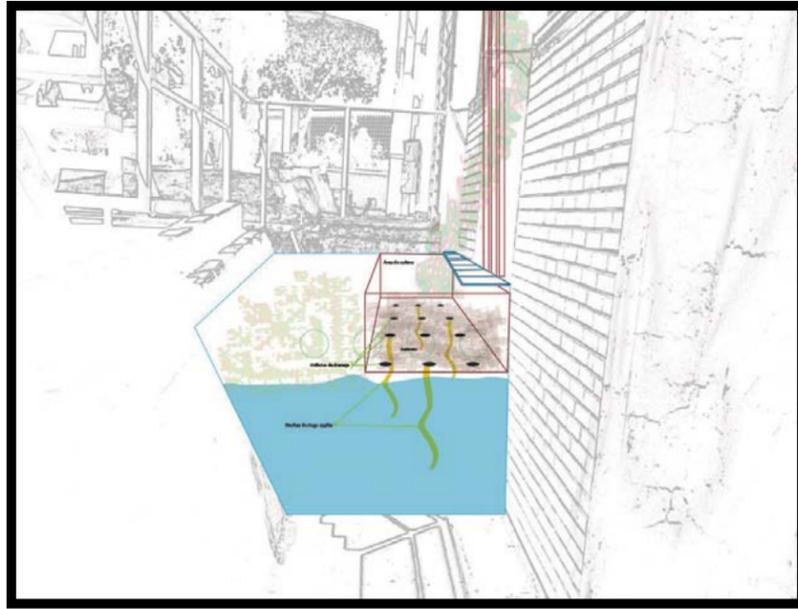
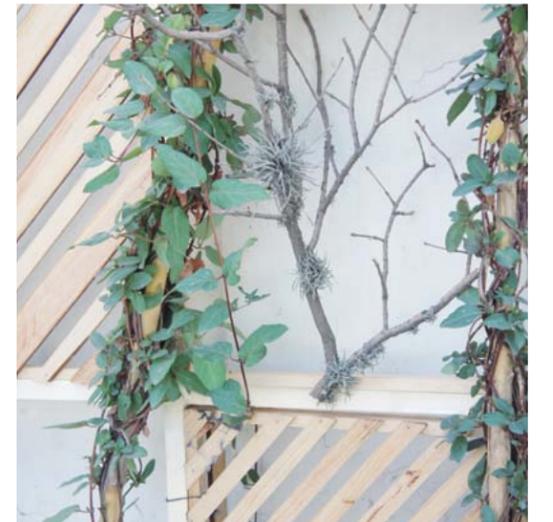


Figura 4. Detalle de los elementos que conforman a la chinampa



Figura 5. Se muestra como se alimenta y aprovecha el agua pluvial para l autoabastecimiento del sistema



Fotografía 15. Secuencia fotografica del proyecto 'chinampa urbana' (fotos por Azael Pérez Peláez).

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 2

Derivado de todo lo anterior se puede decir que los elementos naturalizados trabajan como metáforas de las relaciones y encuentros que conforman a la naturaleza.

Se logró presentar a la *naturación poética* como una reflexión a cerca de la producción estética que habla de lo que el hombre realiza con los entes naturales.

Así mismo se concluye que la *naturación poética* admite que el hombre se sitúa ante la naturaleza transformándola.

Observa los elementos que le rodean y los convierte en material para instrumentos de interacción.



CAPÍTULO 3 POÉTICA VEGETAL



En la antigüedad era frecuente el tratamiento matemático de la naturaleza, las ciencias duras nacieron de esta perspectiva. A través del tiempo podemos encontrar diferentes posturas a cerca de la constante búsqueda de la verdad.

Aquellos de corte moderno que buscaban una verdad absoluta y fundamentaban sus ideas en absolutos considerados (desde sus trincheras) inamovibles, las posturas poéticas o literarias se han vuelto difíciles de encontrar.

A este respecto Gadamer decía que la posición central de la auto-conciencia fue reforzada por el Idealismo alemán y por su pretensión de construir toda verdad a partir de ella y convertir a la caracterización de Descartes en principio supremo (Gadamer, 1981).

Aristóteles también deja de lado la sensibilidad poética cuando reflexiona matemáticamente al tratar de explicar el arco iris como una simple reflexión especial de la luz sobre las nubes formando un ángulo fijo. (Aristóteles, frag. pp.373).

Descartes escribe en el libro VI del Discurso del Método que: «hay que buscar una práctica, gracias a la cual se puedan aprovechar la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire y del cielo, y hacernos así dueños y poseedores de la naturaleza» (Descartes, 2003. P.29).

En la actualidad, se ha echado mano de esta forma racional, el ansia de transformar el entorno se ha ido transfigurando en un ansia de hacer y deshacer a conveniencia, a veces económica, otras veces política pero pocas veces estética y armónica, menos aún ecológica o ambiental.

La búsqueda de este dominio es meramente utópico, no se puede decir que el hombre domina a la naturaleza cuando logra domesticar los granos y frutos, mientras se pasa por alto la fuerza incontenible de un tsunami, o un tornado.

Es del mismo modo natural la fuerza destructiva de un terremoto o una erupción volcánica como lo son las hojas de hierba creciendo en una grieta del pavimento, y ha llegado el momento de hablar de la poética vegetal.

La producción estética con material de elementos naturales se remonta a la historia de la agricultura, surge con la civilización y es paralela a todas las vertientes de la expresión artística.

En particular, se puede decir que el *arte* que se ocupa de la tangibilización relacional entre el hombre y su entorno se puede explorar con una analogía aproximativa que ilustre la proyección de dicha relación en objetos factuales que bien pueden ser los jardines.

A continuación se presenta una propuesta de análisis poético que presenta al jardín como un texto consecuencia de la planeación y voluntad humanas y que por tanto nos puede hablar acerca de las diferentes relaciones existentes entre el hombre y su entorno natural.

LA POÉTICA DEL JARDÍN

Un jardín es mucho más que un elemento ornamental o un accesorio arquitectónico. Anón Feliu (1995) sostiene que los jardines son el reflejo de la cultura y tradición de un pueblo, en cuyo estudio confluye una serie de disciplinas, como la Filosofía, la Historia, la Literatura, la Botánica, la Simbología, el *Arte*, la Geología, etc.

La poética derivada del nexo con la naturaleza busca generar relaciones humanas con el mundo a partir de las posibilidades de experimentación sensorial. Brinda técnicas artísticas de conexión a partir del *materialismo del encuentro*.

(Bourriaud, 2008)

Los objetos de *naturación poética* que se encargan de plantear las relaciones entre hombre y naturaleza, se transfiguran en un texto que traduce el diálogo entre seres vivos y es legible por aquellos que presencian el evento.

Tomando en cuenta lo anterior se plantea que el jardín es un texto, fruto de una figuración vegetal que evoca una experiencia estética que se puede representar en las distintas narraciones que los visitantes enuncian.

En el sentido que propone el *materialismo del encuentro*, la forma producto es la experiencia de convivir con los elementos naturales, puede decirse entonces que los jardines son un producto estético que emula las formas de la Naturaleza (Segura Munguía, 2005, 11)

En cuanto a producción estética, la historia del jardín destaca 5 categorías principales de intervención paisajística, cada una con premisas distintas y contrastadas de representación poética:

- El jardín francés
- El jardín Inglés
- El jardín Chino
- El jardín Japonés
- El jardín árabe

El jardín francés surge como un acompañante de la arquitectura, un complemento equilibrado y ordenado que forma parte del patrón estructural de las construcciones; el jardín inglés en cambio, observa en el mundo natural la manifestación de la perfección y busca imitarla en la libertad de las formas. (Socco, 1998).

Un ejemplo ocurre con los jardines del siglo XVIII cuyo objeto radica en la sustitución de la naturaleza por la imitación de la misma en lugares que evoquen la fantasía del dominio y el orden (Baltrušaitis, 1983: 118).

El jardín francés es una concepción arquitectónica en la que el hombre imprime sus *designios* de dominio y razón incorporando elementos naturales a formas geométricas para crear la ilusión de un universo ordenado

Este jardín, se encuentra jerarquizado con formas definidas y seguras, en senderos establecidos, conduce al visitante por las vías permitidas y bloquea el paso a las áreas prohibidas.

El jardín inglés surge como respuesta al primero, crea metáforas de la naturaleza, analogías de proporción pero no de dominio, emula las formas libres y orgánicas en composiciones complejas y con múltiples posibilidades de recorrido. (Rodríguez Llera, 2001).

La concepción inglesa de intervención paisajística de la naturaleza es de carácter literario, busca la inspiración, el reposo, la relajación, la libertad y disimula la mano del jardinero respetando las tendencias naturales.

Esta categoría de jardín tuvo influencia sobre el movimiento estético pintoresco, el romanticismo la categoría estética de lo sublime además de introducir la apreciación de las ruinas como elemento intrínseco en la poética del paisaje.

El jardín chino tiene dos directrices principales, primero la elegancia del desorden y en segunda instancia la utilidad del contenido, es una respuesta también contraria a la geometrización del jardín francés. Además de esto, el jardín chino busca mantener a la fuente de medicamentos y alimentos cerca del hogar, doméstica y convive con las especies que aseguran la salud y la manutención de la familia.

El jardín japonés es de índole espiritual, una composición en la que los elementos juegan papeles de comunicación, transmutación y sublimación de la energía del hombre que le contempla, es un entorno que busca propiciar la reflexión, la meditación y el aislamiento.

Por último el jardín árabe busca una visión de índole divina, es un conjunto de técnicas artísticas mixtas que impacta a todos los sentidos y se adapta de forma ingeniosa a las condiciones climáticas adversas.

El jardín árabe planea el recorrido del agua y utiliza la gravedad para generar movimientos fluidos y naturales, los elementos arquitectónicos como los muros, canales, fuentes, pavimentos, trabajan en conjunto con los elementos naturales, agua, hierba, flores, árboles.

El jardín se presenta muchas veces como un texto, llega a través de las descripciones, poemas, experiencias escritas que provoca en aquellos que recorren sus senderos o disfrutan de sus espacios.

En la literatura griega, por ejemplo, hablar de jardín denota una gran variedad de matices que el concepto podía encerrar. El término más común para referirse a estos sitios el de *kepos* (que se refiere al jardín) aunque lo que se entiende por jardín podía expresarse de muchas otras formas. (cf. Segura Munguía, 2005, 19 y A. van Erp, 1986).

Pueden encontrarse en los mismos textos griegos términos como *leimón* (pradera), *témenos* (recinto sagrado de un templo), *álsos* (bosque o bosquecillo), *órchatos* (cercado de árboles), *chórtos* (lugar cercado, de donde procede el latín *hortus*, huerto), *aloé* (terreno cultivado, rico en árboles y flores, *vergel*), *nomós* (prado), *hérkos* (recinto cerrado)

Parádeisos (parque), es un término de donde procede nuestro vocablo «paraíso», que los griegos adaptaron del antiguo iranio, concretamente del avéstico *pairidaeza* que viene a significar «recinto circular (*pairi-* equivale al *peri-* griego, «alrededor» y *-daiza* equivale al griego «pared»).

Además de esto, nuestra palabra «jardín» deriva del indoeuropeo *gher / ghort*, «seto», «cercado», de donde salen derivados franceses (*jart*), alemanes (*gart*) e ingleses (*yard*), entre otros.

La palabra en español *jardín* procede de su homónimo francés *jardin*, que, a su vez, procede del diminutivo del antiguo francés *jart* «huerto» (cf. Segura Munguía, 2005, 19).

Probablemente el concepto que incluye la mayor parte de las facetas referidas es la expresión latina *locus amoenus*, «paisaje ameno», que desde los comienzos de las literaturas griega y latina es el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza y paisajes ideales. (Curtius, 1955, 280)

«un bello y umbrio paraje en el que no pueden faltar, como elementos esenciales, uno o varios árboles, un prado y una fuente o arroyo, a los que pueden unirse el canto de las aves, la brisa refrescante del verano y la presencia de las flores, regalando los sentidos con su perfume y diversificado cromatismo» (Estévez Calderón, 1996, 638).

Los jardines literarios se pueden encontrar por ejemplo en el clásico descriptivo en la obra de Petronio, El Satiricón, 131, donde se lee lo siguiente:

«Había derramado sus sombras veraniegas el plátano ondulante, y con él también el laurel coronado de bayas, y el tembloroso ciprés, y los pinos bien podados con su copa estremecida. Entre el arbolado jugueteaban las aguas caprichosas de un arroyo espumoso que arrastraba piedrecillas en sus planideras ondas. Digno marco del amor: díganlo si no el ruisenar del bosque y la golondrina de querencias ciudadanas que, describiendo círculos sobre el césped y las tierras violetas, animaban los campos con sus trinos» (CURTIUS, 1955, 268).

John Milton, por mencionar otro ejemplo, deja clara una sensibilidad distinta hacia la belleza natural en El Paraíso Perdido en donde habla de la libertad, la justicia, el valor, el sentido de la vida, y todo ello envuelto en cantos que describen un entorno selvático, complejo, divino.

Es probable que Milton estuviese inspirado por la perspectiva del jardín inglés, se puede leer en sus textos el gusto por los paseos, aún después de quedar ciego, plasma el sentimiento de pérdida en la expulsión de Adán del paraíso:

"Del costado de Miguel pendía, como un resplandeciente zodiaco, la espada, terror de Satanás, y en su mano llevaba una lanza. Adán le hizo una profunda reverencia; Miguel, en su regio continente, no se inclinó, sino que explicó desde luego su venida, de esta manera: -Adán, ante la orden suprema de los cielos, es superfluo todo preámbulo; bástete saber que han sido escuchados tus ruegos y que la muerte que debías sufrir, según la sentencia, en el momento mismo de tu falta, se verá privada de apoderarse de ti durante los muchos días que se te conceden para que puedas arrepentirte y resarcir por medio de buenas obras un acto culpable. Entonces será posible que, aplacado tu Señor, te redima completamente de las avaras reclamaciones de la muerte. Pero no permite que habites por más tiempo este paraíso; he venido para hacerte salir de él y enviarte fuera de este jardín a labrar la tierra de la que fuiste sacado y el suelo que más te conviene." (Milton, 2004)

En la literatura es común encontrar al jardín como un recuerdo, como imágenes recurrentes de la infancia, escenario de juegos, sitios de encuentros, experiencias exóticas o de indole cognoscitivo

También se pueden ver textos que funcionan como atmósferas vegetales, poéticas escenográficas que suelen enmarcar relatos, historias y buscan transmitir la emoción y sensación que lleva a las más variadas fantasías.

En textos o en pinturas el jardín se puede leer, es objeto de reflexiones, experiencias estéticas metatextuales en donde el autor comparte su lectura sensorial y el lector recrea y completa según sus propias imágenes y recuerdos. (Baltrušaitis, 1983: 118).

Ahora que se ha llegado al punto de concebir al mundo vegetal como un texto se puede hablar de las metáforas paisajísticas como experiencias estéticas y se presentan los textos que bajo esta premisa acompañaron a los objetos de *naturación poética*.

Los textos que se presentan a continuación son concepciones poéticas literarias que surgieron durante la sensibilización ante la naturaleza que derivó en los objetos de intervención vegetal que se presentarán en el capítulo 4.

Del artista vegetal

Mientras me mantenga en el borde de la realidad, tengo ganas, el impulso de crear, hacer algo, construir objetos que se conviertan en manifiestos de lo que sucede en mi mundo, que utilicen retóricas terrenales para hablar de mis diálogos con los vegetales, no quiero pintar, aunque cabe la posibilidad de intentarlo con la propia vida, trazar con savia, colorear con flores, necesito crear con la propia vida que me grita lo que otros ni alcanzan a imaginar, usar la fibra de la palma para evidenciar su magnificencia universal, las semillas de la acacia que guardan el secreto de la reproductibilidad fractal. Explicar con la propia vida lo que no se puede decir aquí con palabras que todavía no estamos a tan evolucionados para colocarlas en un diccionario.



La belleza insoportable

*La belleza insoportable bosteza,
Es despiadada... subcarnea sin quererlo,
La belleza insoportable duerme,
Tentadora... alba fuente de deseo.
Es el tipo de belleza que duele,
En la categoría del dolor gozoso,
Surge desde su cepa y crece
Despierta al pecador dichoso.
Es la flor blanca vestida de negro,
Aroma rústico discretamente sedante
Con notas afrodisiacas en su sépalo,
Cinco sépalos y cinco pétalos desiguales.*



Las flores del deseo

*Todo empieza con una mirada
El acto de mirar reaviva las entrañas
El color es el perfecto anzuelo
Y el aroma la mejor de sus carnadas
El movimiento que apaga el pensamiento
Y la flor te captura en geometrías sagradas.*

Neobotánica del deseo

*Sépalos
Caliz
Estambres y Estigmas
Feromonas...
Sistemas de comunicación micórizomática
Se puede explicar la modificación del comportamiento
de mamíferos superiores al estar en presencia
de una flor, hay sustancias que activan ciertos
neurotransmisores en cantidades y proporciones
tan concretas que son capaces de dar instrucciones
específicas... tal vez pienses que cortaste esa flor porque
quisiste hacerlo, pero la cruda y científica verdad es que
ella quiso ser cortada, frisada entre tus dedos y llevada a
recorrer el mundo.
El quejido que sin escapar es escuchado,
Esos labios que sin abrirse ya son una herida
Esa herida de labios en flores mutadas
Y la flor que amenaza con abrirse mojada.
Esta es la promesa que proclamo sin voz..*



Transgresión

*Las flores se prodigan con inocencia casi criminal
Llaman a la perversión oculta o disimulada
El impulso que lastima y simultáneo exhorta a mirar
El aroma de una flor al momento de ser mancillada
Despierta las sombras de la sed innombrable, sin saciar
Es el perfume irredimible, irrenunciable, deslumbrante
El bálsamo fulgurante de la candidez insultada.*



Tened cuidado con las violetas

*Tened cuidado con las violetas, son flores caprichosas,
sólo muestran el lado que soborna, cuidado porque sus
pétalos giran, cortan el aire, tan delicadamente que ni lo
notáis.*

*Las violetas crecen y se apropian del espacio, ternura
altanera que se abre sólo cuando quiere, cuando más
lastima, hierre hasta al aire que la rodea, le da la vuelta
pensando que es delicada, afable, y en ese momento su
color grita y su perfume golpea.*

*Y si el capricho tuviese un nombre sería el de las violetas,
ignoran pretenciones, intenciones, sentimientos, cuando
mueven su corola.*



CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3

El objeto de diseño se encuentra en un tiempo de redefinición, se sumerge en un nuevo dominio de las formas en donde el materialismo del encuentro juega un papel preponderante al considerar las posibilidades del trabajo creador.

Este apartado demuestra que en este nuevo dominio de las formas el intersticio es el nuevo ancho, y la analogía es el nuevo largo. Se adivinan al objeto como resultante de la utilización de los materiales de carácter social.

Ahora, gracias a lo visto hasta el momento se puede afirmar que el material de trabajo del creador es de carácter radicante, se mueve constante mente en dimensiones sociales, culturales y poéticas, las nuevas formas trabajan desde lo metafórico y lo analógico siempre en proporción al medio.



CAPÍTULO 4

DISEÑO RELACIONAL.

APLICACIÓN DEL MATERIALISMO DEL ENCUENTRO EN NATURACIONES POÉTICAS



El diseño es un acto de creación en movimiento se trata de una geometrización de los sentimientos y deseos que surgen en los momentos de perspicacia y se llegan a materializar en los periodos de ímpetu, que terminan convirtiéndose en efectos de inserción al medio.

Estos instantes de creación poética, *contingencias* naturales a veces designadas y otras veces imprevistas, suceden muchas veces en momentos espontáneos, y pertenecen a la propensión de establecerse como parte armónica del entorno biótico en el que surgen.

Los proyectos realizados surgen de las tendencias de expresión artística mediante la aplicación del *diseño relacional*, principalmente las que se refieren a ensalzar o trabajar con los vínculos y concepciones de las plantas, es decir, el reino vegetal convertido en un espacio poético.

Estas obras permitieron transmutar, comunicar, interactuar, conectar con lo y los demás. La táctica de abordaje en cada uno de los proyectos fue formulada de acuerdo a las normas de participación o circunstancias contextuales, y cada metodología será descrita a lo largo de los apartados siguientes.

Nombrada "sacbé" en forma alegórica al camino blanco que conecta poblaciones en el territorio Maya. Esta intervención se realizó por 20 artistas mexicanos en la Casa del Alumno de la Universidad Politécnica de Valencia durante el mes de Octubre del 2014.

SACBÉ



La pieza se elaboró con el objetivo de abrir la instalación al público en general desde el 27 de Octubre hasta el 8 de Noviembre del mismo año y con ello dar una muestra de la riqueza cultural y visual que enmarca al día de muertos en México.

Se configuró en base a dos elementos principales, un tapete de aserrín pigmentado y un conjunto de cráneos colgantes. Las dos piezas fueron de carácter colectivo, en los cuales se participó con elementos de imprimación personal, lo que le confirió a la obra final múltiples facetas, interpretaciones y abordajes.

La tendencia vegetal que le da argumento a la investigación alimentó las ideas con las que la participación en la obra sacó a flote concepciones previas de conceptos y reflexiones acerca de la muerte por estadios de represión o de violencia intrasocial.

La multiinterpretación y solución final de los objetos hizo multifacética la percepción de la realidad consensuada o socialmente aceptada y la realidad en la que se desarrollaron las intervenciones que conformaron a la pieza de forma colectiva.





Fotografía 17. Craneo naturado con el que se realizó la intervención en el tzompantli colgante de Saché.



El par de cráneos y las partes del tapete con las que se participó se plantearon como una metáfora de la verdad autoritaria que actúa a manera de faro al cual regresar cuando se vuelve evidente que en las situaciones contemporáneas lo único seguro es la muerte.

La muerte y la libertad de recibirla, temerla, aceptarla, celebrarla, burlarla o poetizarla, detonó las piezas de saché, elementos inamovibles que permanecen en sitios específicos cuando los colores se transforman en sabores, las plantas transforman la sangre en savia y se genera la conexión con la tierra y sus albores.



Fotografía 18. Vista general del tapete y los cráneos que integraron el tzompantli.



La línea de argumentación derivada de Sacbé detonó reflexiones de mayor profundidad en 5 de los 20 artistas participantes. Estos artistas fueron:

Violeta Juárez
Moyocoyani Notlinitlazotla (Azael Pérez)
Carlos Santacruz
Marco Velásco
Mónica Zamudio

Esta exposición se presentó paralelamente a Sacbé, se abrió al público desde el 31 de Octubre hasta el 7 de Noviembre de 2014. Se presentó en el foro cultural La Llimera, ubicado en la Plaza Pérez Escrich, calle Juan Llorens 13 en la Ciudad de Valencia, España.

Nació con la intención de llevar esta segunda exposición a un camino más explícitamente cercano a las ideas y argumentos del *diseño relacional* y bajo la influencia generada por los acontecimientos ocurridos en Ayotzinapa en aquellos días.

Para dar inicio al proceso creativo se generó un *clímax* literario, un párrafo detonante que funcionó como desviación inicial a partir del cual cada artista generó su propuesta individual de intervención en el espacio:

Nuestra tierra está hecha de nuestros muertos, de los cuerpos que una vez reintegrados a la madre despiertan el hambre tras la lluvia. El hambre es la angustia del cuerpo, el ansia de ser tocado por dentro, invita a llenar los huecos con los cuerpos de nuestros caídos.

CRIANDO MALVAS



Fotografía 19. Escuchar a través de las plantas las voces que se han liberado, las voces de nuestros muertos.



Fotografía 20. Durante la instalación de las piezas en el Foro Cultural La Llimera.



Durante la realización de las piezas el investigador, en adelante referido como Moyocoyani Notlinitlazotla partió de una pregunta inicial acerca de qué sería si se soltara, qué sería de todo el mundo si renegara de la verdad consensuada.

El objetivo se volvió metafórico y se dirigió a convertirse en jardinero de flores transmutadas recordadas en medio de desiertos inmateriales; pensar que los colores serían como tallos, escuchar a través de las plantas las voces que se han liberado.

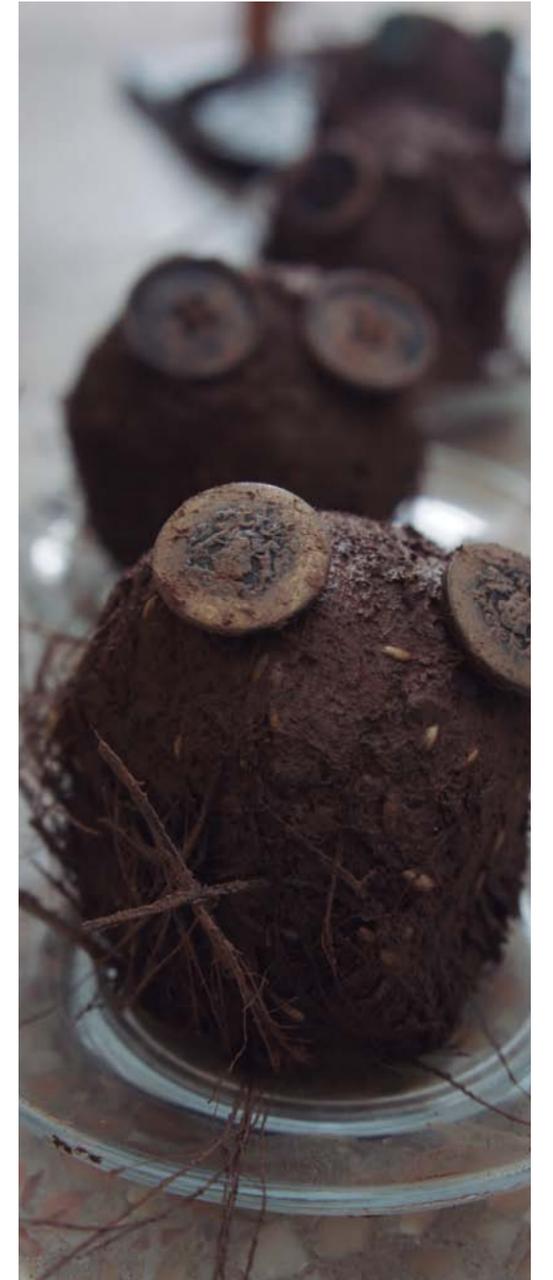
Las piezas generadas desde la visión de Moyocoyani Notlinitlazotla fueron elementos de tierra y arcilla, inoculadas de semillas mexicanas, chía y alpiste mezcladas de forma que al ser enterradas y humedecidas despertarían de su letargo y brotarían.

Las figurillas de arcilla representaron una analogía al modo en el que los estudiantes asesinados en el caso de Ayotzinapa resultaron ser semillas de una revolución ideológica localizada pero mediaticada hasta llegar con su influencia revolucionaria a la ciudad de Valencia, en donde se realizó la exposición.

Figurillas humanas y "tenis colgados" que invitan a "sembrar" a los revolucionarios, se realizaron etiquetas para cada figura en donde se le daba el nombre de algún personaje políticamente incómodos, desde Riot Dog el perro manifestante, hasta los estudiantes de la escuela normal de Ayotzinapa.

Las piezas funcionaron como arranques de añoranza, trámites de angustia con tristezas y flagelaciones, dosis de dolor, juego con los escenarios y construcciones de posibilidades sobre las circunstancias dadas. Con la finalidad de encontrarse entre artistas y existir mediante el dolor lejano.

La ira cobijó en su capa de colores oscuros, nocturnos, grabados, collages, dibujos, los 5 artistas generaron su propia interpretación convirtiendo las pulsiones de locura en planes de creación, se hicieron bocetos, surgieron ideas, la mente comenzó a despegar.



Fotografía 21. Algunas de las figuras de arcilla con semillas que funcionaron como trámites de la angustia y la añoranza.

Biodivers Carrícola es una ruta escultórica en el medio ambiente que rodea al pueblo de Carrícola en la provincia valenciana. Moyocoyani Notlinitlazotla (Azael Pérez) se presentó para la convocatoria de la edición 2015 con una propuesta de intervención artística de *diseño relacional* llamada "Diálogos de Encuentro".

Esta fue la segunda edición del Biodivers, se realizó en los parajes conocidos como el paisaje protegido de l'Ombria del Benicadell (La sombra del Benicadell) y fueron seleccionados 38 artistas para realizar intervenciones que se integraran o funcionaran con el entorno.

Cabe mencionar que desde hace años Carrícola ha apostado por el desarrollo sostenible y el respeto a su entorno medioambiental. Ajeno a polígonos industriales que alteraran su entorno y su crecimiento en el sentido de crear macroubanizaciones, muchas de ellas, de segunda residencia, independientes de la idiosincrasia del municipio.

El objetivo principal del proyecto fue dotar de contenido cultural y artístico al desarrollo rural de Carrícola mediante propuestas coherentes, integradas, innovadoras y de calidad creando una identidad propia y singular que incluya a los habitantes y su relación con el medio ambiente.

DIÁLOGOS DE ENCUENTRO



A partir de esto fue que se puso en marcha el proyecto BIODIVERS CARRÍCOLA 2015, cuya convocatoria incluyó la misión explícita de crear una exposición artística que se contextualiza en la ilusión artística de fusionar *arte-naturaleza*.

Esta convocatoria se dirigió a artistas que de forma altruista y solidariamente intervinieron de manera anecdótica y totalmente integrada con el paisaje con carácter permanente o *efímero* a través de sus dos rutas medioambientales:

ELS CAMINS DE L'AIGUA (*el camino del agua*)

PASSEJANT PEL BARRANC DEL CASTELL (*Paseo por el barranco del castillo*)

Para dejar huellas y testimonios de la relación entre los artistas y el entorno contribuyendo de una manera original y respetuosa a la divulgación y sensibilización medioambiental y artística.

La pieza con la que se participó en esta exposición se generó para la ruta *els camins de laigua*. El título fue *Diálogos de encuentro* y consistió en una instalación de elementos vegetales colgantes interconectados que funcionaron a manera de metáforas del *clinamen* del *materialismo del encuentro*.

Para aclarar un poco lo que expresa la propuesta se menciona que reflexiona sobre los nuevos modos de interacción tanto entre personas como entre los individuos y su entorno, que suelen sepultar los contactos humanos en lo que Nicolas Bourriaud llama espacios controlados, (Bourriaud,2008).

La pieza respondió a la problemática de esta situación, que se somatiza en diversas esferas de actividad humana y afecta sus relaciones tanto internas como con su entorno biótico.

Atendiendo a estos nuevos entornos ambientales intervenidos, la propuesta se planteó como un esfuerzo para la creación de sitios de *intersticio*, metáforas de encuentro, fue una propuesta de generación ramificada de objetos que surgen en respuesta a la necesidad de conexión entre los elementos primigenios.

El *diseño relacional* en este caso con elementos naturales respondió como un jardín simbólico cuyo *designio* fue el diálogo y el encuentro plasma-

dos en los elementos vivos que se convirtieron en artificios conectados con los elementos del medio.

Los nodos de la instalación fueron *intersticios* en el colectivismo y la interforma que a través del encuentro se tangibilizaron en objetos de naturaleza poética que conectaron metafóricamente a sus elementos conformadores, aire, agua, tierra y el fuego detonante.

Como se mencionó en el primer capítulo, de acuerdo con el *materialismo del encuentro*, el origen de todas las cosas, y sus formas, es el encuentro, el desvío infinitesimal que ocasiona el encuentro del átomo desviado y el de al lado.

Antes de la existencia todo es una caída eterna de los átomos de la creación que viajan eternamente en una sola dirección en líneas paralelas, el desvío al que los filósofos llaman el *clinamen* crea la posibilidad del encuentro, y se conforma una aglomeración que le confiere a la materia la realidad que posee. (Althusser, 2002).

Tomando en cuenta este argumento la instalación artística realizada en una balsa del camino del agua, donde se acumula el agua de lluvia, cerca del barranco de adzeneta se colocaron cultivos de vegetación nativa en sistemas flotantes y colgantes compuestos de arcilla, agujas de pino, trozos de corteza, tierra y almácigo de nopal.

Estos elementos se integraron mediante una técnica japonesa conocida como *Kokeadama*, que atrapa cierta cantidad de aire en el interior y le permitirá la flotabilidad y ligereza.

Las piezas conectaron los elementos naturales desde el agua a merced del viento, profundidad, corriente, y dependiendo de su peso, tamaño y forma fue indeterminable la manera en que se comportaron, de lo cual se derivó hacia un equilibrio natural, no intencional.

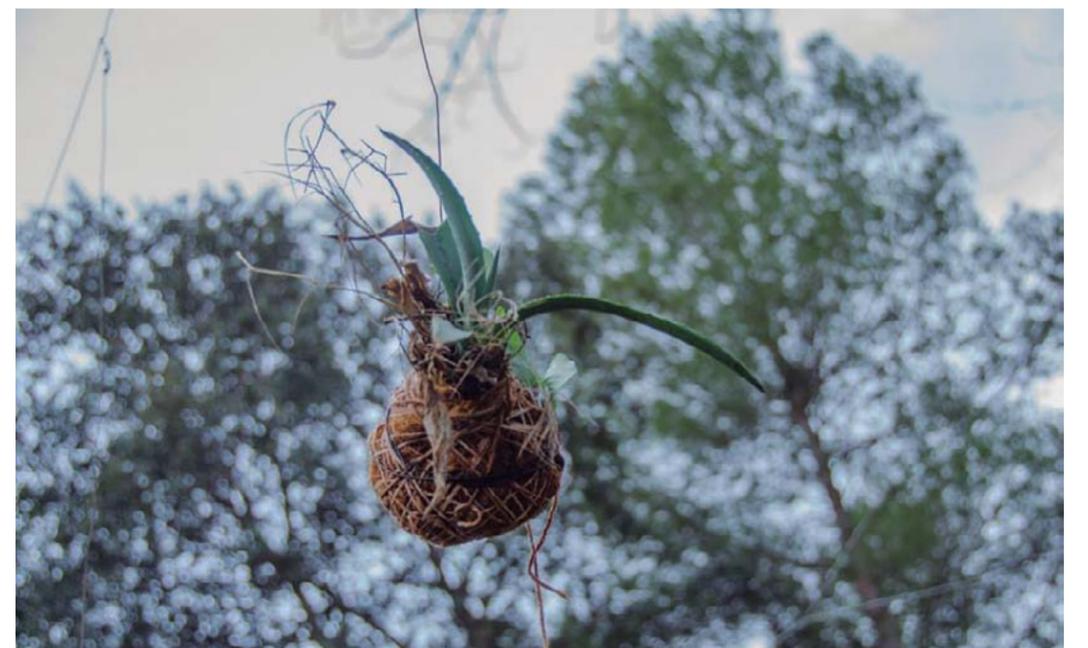
El carácter natural de los materiales determina su duración, es decir, que los objetos se reintegrarán al medio de forma gradual en lapsos variables, primero, para las piezas en contacto con el agua se pronosticó una duración de un año, y después las piezas colgantes se irán degradando de forma más lenta en un periodo de entre 3 y 5 años.



Fotografía 23. Las piezas y las personas participantes de la realización.



Fotografía 24. La técnica de realización se adaptó a las plantas y materiales que se encontraron en el entorno.



Fotografía 25. Las piezas resultantes fueron diseños que trabajaron como analogía natural del medio.

La exposición que se describe a continuación surgió de la reflexión del viaje, destino compartido por todos los mexicanos que se encontraron en circunstancias parecidas en la Universidad Politécnica de Valencia, en la Facultad de Artes.

Emprender un viaje implica siempre un desprendimiento. El viajero traza una ruta, prepara su equipaje y abandona el sitio al que pertenece, ése al que se siente arraigado. Se adentra entonces en un lugar desconocido donde debe enfrentarse a una nueva forma de vida, otro espacio, otros modos de pensar y de actuar.

Algo similar ocurre cuando se acerca el viaje de vuelta; sin importar que se retorne al hogar, viajar es siempre dejar algo atrás, es enfrentar lo que se ha dejado y llevar consigo algo más, algo que antes parecía ajeno y que ahora adquiere carácter de pertenencia.

Planeado o errático, físico o imaginario, del viaje siempre se vuelve transformado, pues viajar no implica sólo un traslado espacial, es también tránsito existencial, mutación provocada por las nuevas experiencias que envuelven al viajante.

Esto hace que el traslado físico tenga siempre una dimensión de carácter existencial: el viaje geográfico, con sus distintos momentos, se corresponde en analogía con la vida misma del ser humano y su marcha a través de la edad, los cambios de circunstancias, el desarrollo intelectual y la evolución espiritual.

En cualquiera de las etapas que lo conforman: salida, transcurso o llegada, el viaje se encarga de condensar un aspecto fuerte de la experiencia. Este es el sentimiento de la pérdida, pero también el de la búsqueda o el del encuentro.

NO NOS DESPEDIMOS



Fotografía 26. Detalle de las piezas de fibra de palma y alambre que integraron la instalación.



Fotografía 27. La pieza final integró elementos vegetales al natural, elementos modificados de proporción geométrica y textos.

De este modo, posibilita otro tipo de travesías, aquellas más simbólicas, como el viaje a la memoria o el viaje interior, el viaje soñado o imaginado, el viaje plasmado, el platicado, la anécdota y el texto como medio para remontar lo andado.

La exposición No nos despedimos, cuyo título es tomado de una frase usada en México para hacer menos definitivo un adiós, surge precisamente de este cruce vivencial entre la pérdida y el encuentro que se da en todo viaje.

El proyecto No nos Despedimos reúne obras de 26 artistas mexicanos que abordan el tema del traslado y la despedida y el encuentro a partir de las vivencias personales experimentadas durante su estancia académica en la Facultad de Bellas Artes, en la ciudad de Valencia.

Pinturas, grabados, fotografías e instalaciones exploran los lazos y pérdidas que surgen de este proceso transformador, así como las diferentes formas en que el viaje espacial y temporal incide sobre aquellos que dejan algo para continuar moviéndose.

Desde su condición de extranjeros, los participantes construyen representaciones de su propia experiencia la cual se carga, en mayor o menor medida, de símbolos personales y elementos de lo que significa para ellos estar en un sitio al que no pertenecen.

Como discurrancia consecutiva final de la estancia realizada, se participó en esta exposición nombrada No Nos Despedimos con la pieza Neobotánica del Deseo, compuesta de textos, fotografías y elementos escultóricos metálico-vegetales que juntos geometrizaron la condición derivada del viaje, el exilio voluntario y la lejanía.

A continuación se presenta el texto de la cédula que dio introducción y acompañamiento a la pieza expuesta:

Tomo un poco de fibra de palma y estudio la geometría de la vida, el tramado de las conexiones bióticas, el tejido de la realidad subyacente que sostiene a lo que la gente trata de construirse para sí mismos, cada uno por su cuenta, le doy forma y presiento la necesidad de las semillas, de la tierra, de la arcilla, del agua. El impetu me invade y termino con las manos llenas de lodo y frente a objetos incomprensibles en este mundo de cuerdos.

En el aparente caos de relaciones que rodean y definen al ser, las personas como elementos básicos de la conformación universal se encuentran insertos en un sistema que los vincula a otros seres que están insertos en el mismo sistema, y este se encuentra inserto en un total universal.

El hecho de salir y alejarse del sistema al que se usa estar por un tiempo prolongado expone al hombre al vertiginoso riesgo de disipar su lugar en el todo, sin darse cuenta se siente apátrida, se inserta en sistemas distintos que no contemplan hasta que se reflexiona sobre el asunto.

Es sólo en instantes que le hacen contemplarse, mirar el camino andado, reflexionar sobre lo que ha pasado, lo que ha dejado atrás y lo que ha alcanzado cuando se puede detener a observar que ya no es el mismo que partió.

Esta condición del exiliado voluntario modifica los actos, los pensamientos, los sentimientos y los deseos que ahora funcionan al ritmo y proporción del nuevo sistema que le contiene.

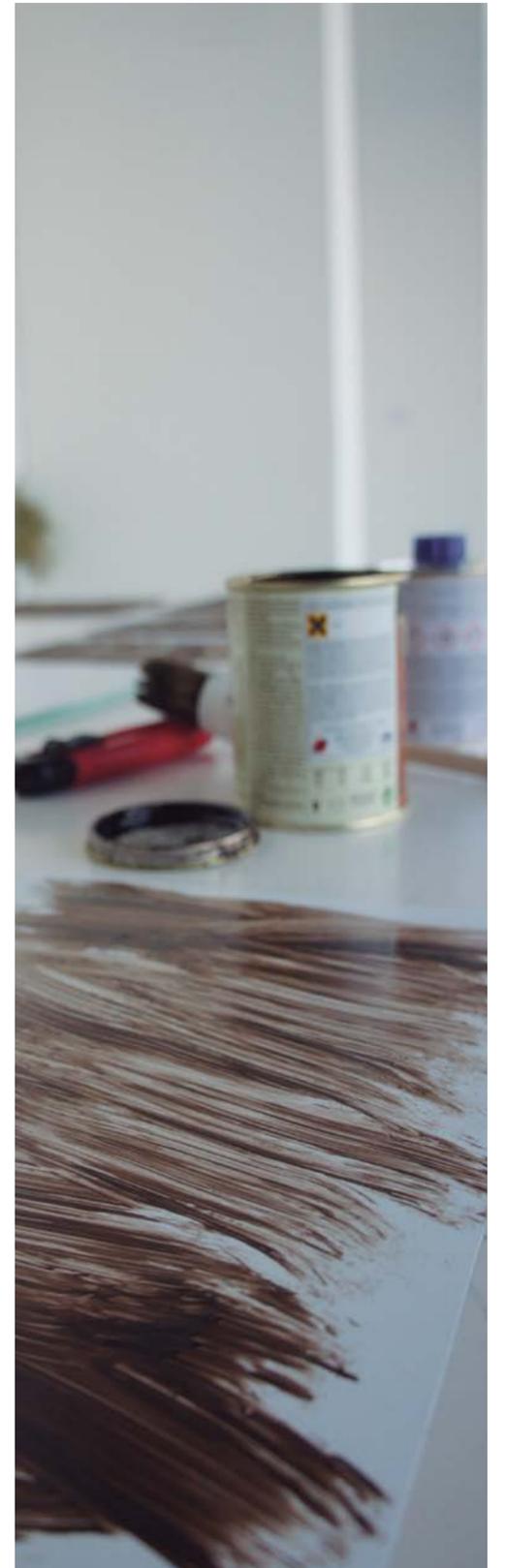
Se suele pensar que el deseo se origina desde la voluntad y decisión de las acciones por realizar, pero como se puede observar si se geometriza la reflexión anterior, el cambio de movimiento en los deseos del apátrida obedece a la pertenencia a nuevas circunstancias y condiciones.

Neobotánica del Deseo es un acto en movimiento de proporción a este exilio voluntario, geometrización del viajero que se desprende de su sistema pensando que se libera y termina envuelto en un nuevo patrón de proporciones idénticas pero en situación temporal y geográfica distinta.

Durante el viaje los sentimientos y deseos que surgen en los momentos de lucidez se llegan a materializar en los periodos de demencia, que terminan convirtiéndose en efectos de inserción al nuevo medio.

Estos instantes de ocurrencia, tendencias naturales pero imprevistas, suceden solo en momentos imprevistos, y pertenecen a la propensión de establecerse como parte armónica del nuevo sistema y una vez establecido, todo movimiento tendiente a volver al anterior se convierte en revolucionario.

Las notas y fotografías y figuras contenidas en la representación de esta sublevación del destierro son las visualizaciones de los momentos imprevistos y revolucionarios que terminaron por transformar al investigador en un ser completamente distinto del que arribó a Valencia.



Fotografía 28. Imagen del proceso de instalación de la obra.



Fotografía 29. Se muestra la obra terminada.



Fotografía 30. Detalle de los elementos que integran la obra

Doble diálogo surge como una intervención artística en movimiento, con puestas, propuestas y respuestas dinámicas. Las piezas de 5 artistas fueron elementos *radicantes* que funcionaban como textos modificables para los cuales se registró su evolución durante 3 días:

Día uno: El objeto como construcción, dicha construcción detonante de los sucesos que, acontecidos o por acontecer nos llenan de vértigo en la suposición. La construcción surge del encuentro, un intruso que se alimenta de los *intersticios* sociales y se camuflajea con elementos vegetales, cristalizando los eventos en objetos vivos. El objeto vivo no es estático, nos brinda la ilusión de espacialidad por su posición y arreglo pero también nos da la sensación de movimiento temporal por el simple hecho de saber que es un ser viviente.v

Día dos: El ser viviente es respetado por temor a ser asesinado, un objeto estático es deconstruible o modificable, pero un elemento vegetal implica una relación social apela a principios de conducta de índole moral, ambiental, de etiqueta. La ansiedad de intervención se convierte en contemplación, búsqueda de los movimientos ocultos, indagaciones de significados, representaciones, *designios*.

Día tres: Objeto Resto: La vida siempre deja un rastro, los vestigios de las relaciones se pueden barrer si se tiene el suficiente coraje para sanitizar el escenario de lo ocurrido, pero siempre quedan impresiones, memorias, firmas. Surge un temor a desaparecer, el artista necesita saber que realmente sucedió, deja pequeñas migajas, evidencias que se apropien de nuevos espacios y se convierten en índices de los eventos pasados y nuevos detonantes para eventos futuros.

DOBLE DIÁLOGO

La forma social como materia de *designio*





ESPEJO



Intercambio vital entre el espectador y la obra.

El diseño se encuentra ante un nuevo dominio de las formas



INTERVENCIÓN LIBÉLULA



Analogía del material social.

La proporción de las formas de la naturaleza
trabajan como figuración analógica del entorno.





RELOJ



Detonante, partícula iniciadora de la desviación

“Sin la desviación y el encuentro los átomos no serían más que elementos abstractos, sin consistencia ni existencia. Hasta el punto de que se puede sostener que la existencia misma de los átomos no les viene más que de la desviación y el encuentro antes del cual no tenían más que una existencia ilusoria”



REMANENTE



Resignificación de las relaciones entre el hombre y sus objetos que sus espacios.

Las rosas sólo son miomas esntan con nosotros se recupera lo que se pierde cuando se vive denuevo



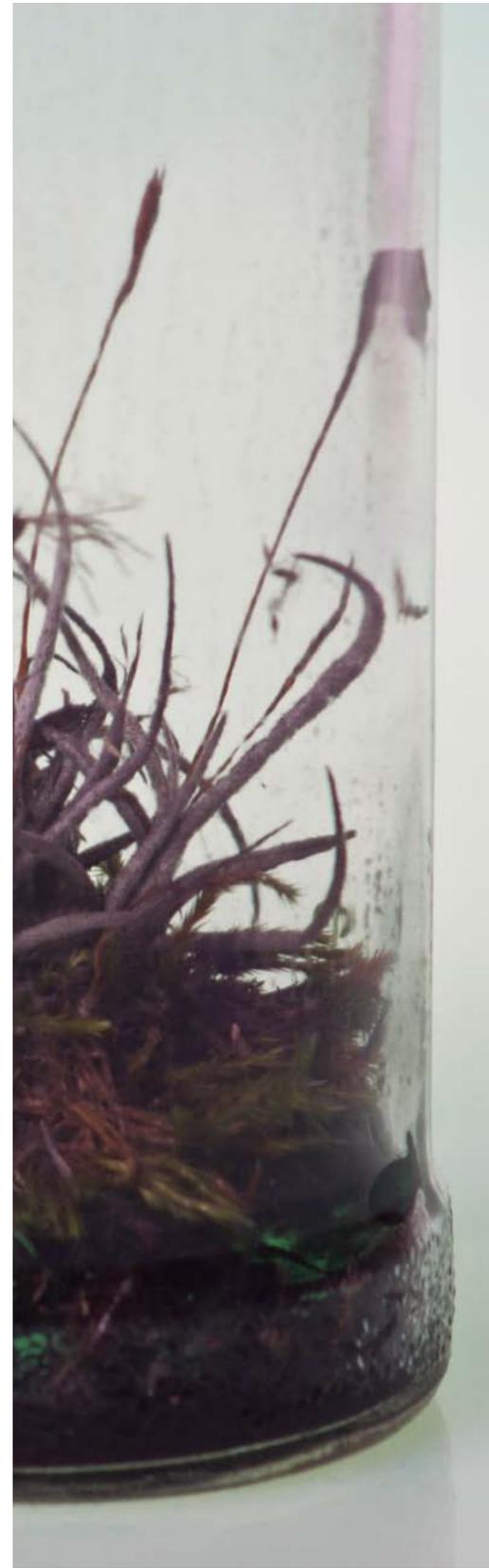
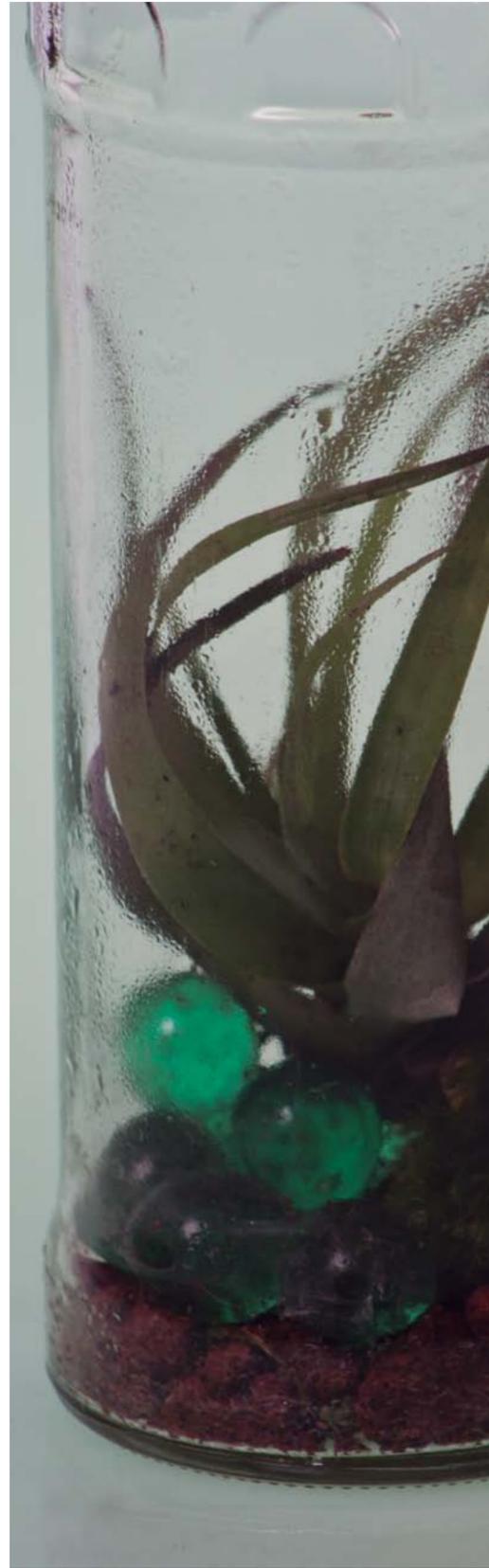
JARDÍN EMBOTELLADO



Interpretación analógica en proporción al todo.
Sistemas bóticos completos y cerrados

Se aprehende de significado del entorno no
pensándolo, sino sirviéndose de ello para un *designio*,
un fin ajeno que parecía estar destinado.





CONCLUSIONES



La posición del diseñador relacional puede ser puesta en duda cuando ésta consiste en juzgar el mundo como si estuviera fuera de él, sin ninguna participación, habrá entonces que comenzar a contemplar la duración, el uso y el contexto del objeto-evento desde el momento del *designio*.

Porque no existe ningún lugar mental donde el diseñador pueda excluirse del mundo que representa. El diseñador contemporáneo es un semionauta, es decir que su papel y función es inventar trayectorias entre signos mientras existe, piensa, actúa, transforma, construye, implementa.

En el capítulo primero se plantea la pregunta de si ¿Será posible generar relaciones humanas con el mundo a partir de las posibilidades de experimentación social que nos brinda el arte en sus herramientas de *diseño relacional*?

La creación de *intersticios* mediante la aplicación artística del *materialismo del encuentro* fungió como respuesta y propone a la intervención vegetal como una forma de *diseño relacional* que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el "estar-junto".

El encuentro entre observador y forma es el objeto principal, se convierte en material social, la elaboración colectiva del sentido se condensa en términos de circuitos y experimentaciones y no en términos de instalaciones permanentes.

Los objetos y eventos generados actuaron como un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.

Se propone como analogía proporcional a la estética natural, la producción artística del *diseño relacional* con elementos vivos como un quehacer poético, previo a la praxis usualmente esperada del objeto de diseño.

El diseño se concentra cada vez más en las relaciones y en la invención de modelos sociales, menos en la creación de sistemas de comunicación digerida, totalitaria o de interpretación absoluta, se atestigua el despertar de la hermenéutica analógica.

Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales, es decir que se trabaja, a partir de esta propuesta, con formas *radicantes*, en continuo movimiento *fractal* que reaccionan al albedrío configuracional del diseñador.

Las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido gracias a esta perspectiva en "formas", objetos o materiales a partir de los cuales se puede trascender, traducir, transportar o simplemente mostrar el *designio* natural.

Las discusiones contemporáneas a cerca de la concepción del espacio y el tiempo autorizan a pensar a la duración como un territorio real y crear formas adecuadas para representar, traducir y cualificar más que cuantificar esta forma de experimentar al mundo.

Los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representan hoy objetos estéticos.

Durante la realización de las obras que integraron a la investigación se logró la participación de más de 300 personas quienes se integraron y colaboraron tanto a la realización de diferentes aspectos formales de las piezas como para la confirmación de las premisas que sostienen al *materialismo del encuentro*.

Todas las personas que formaron parte de los eventos a manera de material social crearon la forma que da fondo a la propuesta, es este nuevo concepto de forma y material lo que sustenta al encuentro como detonante y constructor de las realidades y porvenires *diseño relacional*.

Ahora queda la tarea de reflexionar acerca del caos natural, de la estética de la tempestad, lo sublime y lo pintoresco de la interacción entre el artificio y su entorno y explorar las posibilidades de reflexión a que invita el pensar el diseño como un ente analógico de lo natural.

Esta es una incitación, se busca provocar a los diseñadores advenedizos a circular entre las representaciones del mundo y practicar la interpretación, traducción relacional de las discusiones que darán origen a nuevos encuentros, nuevas formas de entendimiento del entorno.



BIBLIOGRAFÍA



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, Juan. El consumo artístico y sus efectos. Trillas. México.

Althusser, L. Para un materialismo aleatorio. Arena libros, Madrid, 2002.

Aristóteles (Fragmentos), "Fragmenta", En Valentinus Rose, ed., Aristoteles qui frebantur librorum. Fragmenta collegit Valentinus Rose, Leipzig002E

AÑÓN FELIU, C., (1995), Jardines y paisajes en el Arte y la Historia, Madrid.

Backster, C. Primary Perception: Biocommunication with plants, living foods, and human cells (2003) White Rose Millennium Press, ISBN 0-9664354-3-5

BALTRUŠAITIS, Jurgis (1983): "Giardini e paesi di illusione". En: Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme. Trad. Anna Bassan Levi. Milán, Adelfi, pp. 116-172 [originalmente "Jardins et pays d'illusion". Traverses 5-6 (1976): 94-112].

Beardsley, J. Earthworks and beyond, Contemporary art in landscape. Abbeville press, New York. 1989.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Argentina. 2008.

Chamovitz, D. What a Plant Knows. A Field Guide to the Senses. Scientific American / Farrar Straus & Giroux. Israel 2012

CURTIUS, E.R. (1955), *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I., Mexico.

Debord, G. La sociedad del espectáculo. Traducción revisada por Maldejo para el Archivo Situacionista (1998).

DESCARTES, R.: Discurso del método; estudio preliminar, traducción y notas de Bello Reguera, E.; ed. Tecnos, Madrid, 2003.

De Val, E. Et. Al. Ecología y Evolución de las Interacciones Bióticas. Fondo de Cultura Económica. Centro de Investigaciones en Ecosistemas. UNAM. 2012.

Diamond, J.M. 2002. "Evolution, consequences and future of plant and animal domestication". Revista Nature 418:700-707.

El libro del jardín y de la terraza. Reader's Digest México, S.A. de C.V. México D.F. 1970

ESTÉVANEZ CALDERÓN, D. (1996), Diccionario de términos literarios, Madrid.

Gadamer, H. G. La razón en la época de la ciencia. Gráficas Diamante. Barcelona, 1981.

Gadamer, H. G. (1997). Mito y razón. Barcelona, España: Paidós

García, Rolando. El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de sistemas complejos. Gedisa. España. 2000.

Hail, M. y R. Karban (2010) "Explaining Evolution of Plant Communication by Airborne Signals", Trends in Ecology and Evolution, 25(3): 137-144.

Irigoyen, J. F., 1998. Filosofía y diseño, una aproximación epistemológica. 1a ed. México: UAM.

Lailach, M. Land Art. Editorial Tachen. Madrid España, 2007.

Luelmo, Julio. Historia de la agricultura en Europa y América. Madrid: Ediciones Istmo, 1975.

Mangan, J.L. (1988), "Nutritional Effects of Tannins in Animal Feeds", Nutrition Research Reviews, 1:209-231.

Milard, Chantal. Razón estética. España.1998.

Milton, John. (2004) "El paraíso perdido" Editorial porrua. Décima edición, Mexico.

Oldroyd, David (2004). Ed. David Brusi. La "Teoría de la Tierra" de James Hutton (1788). Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra pp. 114-116. ISSN 1132-9157

Postigo, Luis. Ciencias Naturales. Barcelona: Editorial Ramón Sopena S. A., 1976.

Raquejo, T. Land Art. Editorial Nerea. Madrid, España. 1998.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2001): "Memoria del jardín". En: José Manuel Iglesias Gil: Actas de los 10 Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico. Santander, Universidad de Cantabria, pp. 181-201.

Sánchez Lieja, O. (2006), Fenología invertida de jaquinina nervosa: un mecanismo de escape a la hervivoría en una selva estacional, tesis de maestría, Posgrado en Ciencias Biológicas, México, 2006.

Sanderson, E.W., Et. Al. The Human Footprint and the Last of the Wild", BioScience, 52(10). 2002.

Sebreli, Juan José 1992 El asedio a la modernidad Editorial Ariel S. A. Barcelona
SEGURA MUNGUÍA, S. (2005), Los Jardines en la Antigüedad, Bilbao.
Simonnet, D. En busca de la naturaleza perdida. El ecologismo. Editorial Gedisa, México 1987.

SOCCO, Carlo (1998): Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico. Turin, Tirrenia Stampatori.

REFERENCIA ELECTRONICA

Sanjeeta M. Biography of Sir Jagadish Chandra Bose. Recuperado el 26 de Febrero de 2013 de: <http://www.preservearticles.com/201104095165/sir-jagadish-chandra-bose-biography.html>

StigsdotteryGrah. A Garden at your Workplace May Reduce Stress. Disponible en: <http://www.designandhealth.com/uploaded/documents/Publications/Papers/Ulrika-Stigsdotter-WCDH-2003.pdf>



MANIFIESTO POIÉTICO

Nosotros, los abajo firmantes manifestamos que:

El diseño es una disciplina cuyo objeto surge de la reconfiguración fundamentada y reflexiva que atraviesa de modo cíclico y dinámico por momentos poiéticos, pragmáticos y técnicos, es capaz de generar su propia fundamentación conceptual y teórica en la mayoría de los casos siempre y cuando considere a cada objeto dentro de su universo conceptual y echando mano de la interdisciplinariedad en los casos en que se requiera.

El diseño es una virtud humana, transversal a todas sus actividades y es por ello que la disciplina del profesional del diseño es una manifestación de analogía por proporción de esta naturaleza y es por tanto continente y regente de toda concepción, creación, prefiguración o figuración surgida del quehacer del hombre.

El diseño surge del *designio*, es decir que el objeto del objeto diseñado responde a las miras, aspiraciones, intenciones, categorías, proporciones, medidas y unidades generadas explícitamente para cada caso por parte del diseñador.

Desarrollar una metodología particular para cada objeto o problemática de diseño restringe la argumentación fundamental de la propia gestión metodológica, limitando las posibilidades de crear recetas o guías con suficiente especificidad para su aplicación universal, es por ello que la propuesta es tener en cuenta los factores que intervienen en cada fenómeno desde el mayor número posible de perspectivas para integrarlas de un modo reflexivo e intradisciplinar. El resultado también puede ser cuestionable en cuanto a sus limitaciones de comunicación y contextualización, pero el carácter dinámico y cíclico de los pasos a seguir resultará en enfoques evolutivos y adecuados a cada caso en particular.

Derivado de las premisas anteriores proponemos los siguientes criterios del deber, actuar y proceder del diseñador en su ejercicio profesional:

1. El diseñador es consciente de la complejidad del sistema social en el que se desenvuelve y del mismo modo es consciente de las dificultades que atañen a la implementación eficaz de sus objetos, por lo tanto entiende el impacto que implican estos objetos sobre los factores relacionados con su figuración, generación, construcción, implementación y uso.

2. El diseñador generará ideas de disminución o equilibrio del impacto antropogénico derivado de su ejercicio disciplinar, considerando las implicaciones sociales, ambientales y económicas de su *designio*.

3. El Diseñador como agente tangibilizador de mensajes se compromete a usar sus habilidades y destrezas para generar objetos de crítica ante las crisis, sobre todo hacia aquellas generadas a partir de la actividad humana.

4. Proponemos la eliminación de la dispersión gremial, un diseñador es un diseñador, es decir que la única diferencia entre un diseñador y otro serán

sus vicios y sus virtudes, no haremos diferencias entre diseñadores gráficos, industriales, arquitectos, y todas aquellas disciplinas que generan objetos de *designio* a partir de la reconfiguración reflexiva del conocimiento o técnica.

5. El diseñador rechazará toda traba, frontera, limitación o freno a su independencia profesional, ideológica de libre ejercicio disciplinar.

6. El diseñador se compromete a evitar el sesgo informativo, y rechaza la manipulación de sus objetos de *designio* con fines egoístas, clasistas, discriminativos o contrarios a cualquiera de los preceptos establecidos en el presente manifiesto.

7. Primero lo primero, durante el ejercicio de su profesión el diseñador priorizará a las necesidades básicas por sobre los gustos, los intereses económicos o ideológicos.

8. La educación, la formación académica continua y la generación de conocimiento serán siempre directrices fundamentales del actuar del diseñador.

MOYOCOYANI NOTLINITLAZOTLA



NAMING

Moyocoyani es una palabra de origen Náhuatl, cuya traducción literal al español, es "creador de si mismo" "Señor que se crea o inventa a si mismo mediante su propio pensamiento."

En la leyenda de los soles o eras Mexicas Moyocoyani es la deidad que precede a todo, ya que surge de si mismo a través del pensamiento.

Por tanto y tomando en cuenta que el diseño y el arte, gestan y crean por la vía del pensamiento, el concepto de la creación resulta ser muy adecuado. Esto a la vez que la palabra, por su origen, nos remonta a las raíces mexicanas.

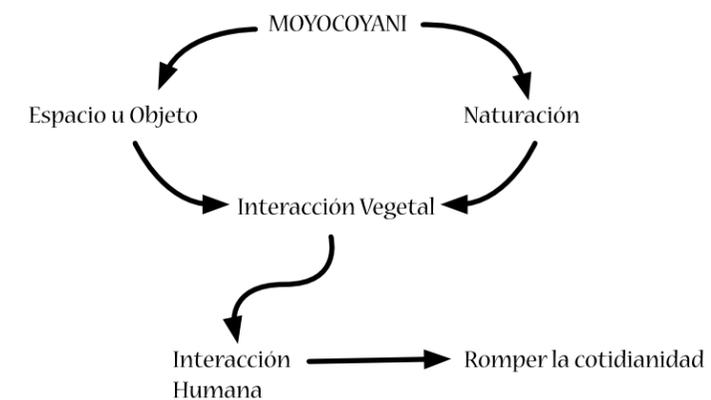
CONTEXTO ACTUAL

Moyocoyani: Diseñador Gráfico de formación, artista de vocación. Interviene espacios y objetos con elementos vegetales bajo el concepto de naturación poética (dotar vías vegetales de cargas simbólicas los objetos que perdieron su significado inicial. Con el fin de generar relaciones y propiciar la interacción de los sujetos con su entorno y viceversa. Sus obras fungen como rupturas en la cotidianidad y llaman a la reflexión. Es a través de su trabajo que busca la ruptura de barreras sociales y genera vínculos entre células de creación (artistas y personas).

"Moyocoyani Notlinitlazotla" se abrevia "moyo". Siendo las primeras cuatro letras del nombre completo, es pegajoso y amable.

Consideramos que es importante que el nombre se escuche incluyente, ya que, es bueno propiciar un ambiente agradable para poder iniciar una interacción agradable y facilitar los vínculos en alrededor del artista. "Moyocoyani Notlinitlazotla" se abrevia "moyo". Siendo las primeras cuatro letras del nombre completo, es pegajoso y amable.

Consideramos que es importante que el nombre se escuche incluyente, ya que, es bueno propiciar un ambiente agradable para poder iniciar una interacción agradable y facilitar los vínculos en alrededor del artista.



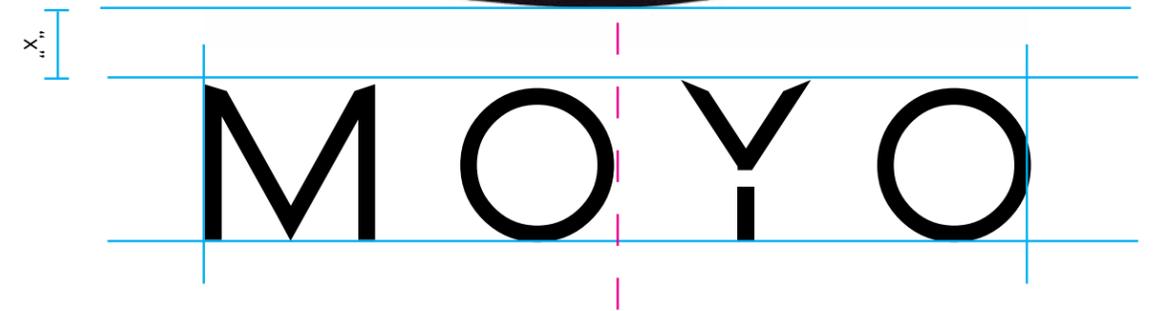
LOGOTIPO

MOYO

IMAGOTIPO



ISOTIPO HORIZONTAL





GLOSARIO



Albedrío Configuracional

La conjugación del talento para hacer algo con la habilidad para dominar la técnica que construye esa misma cosa libera el poder de decisión del diseñador para designar orden, función y armonía de los objetos que crea. Capacidad de usar la tendencia a observar y reproducir las proporciones de la naturaleza de forma transversal en las creaciones para generar objetos detonantes.

Arte

Término genérico que califica un conjunto de objetos puestos en escena en el marco de un relato llamado "historia del arte". Este relato establece una genealogía crítica y plantea como problema lo que está en juego en esos objetos. La palabra "arte" aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería esta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos.

Arte Relacional

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Artista-Diseñador

Recordando la generación conceptual y minimalista de los años sesenta, el crítico Benjamín Buchloch definía al artista como un "sabio/filósofo/artesano" que entrega a la sociedad "los resultados objetivos de su trabajo". Esta figura sucedía a la del artista como "sujeto médium y trascendental", representada por Yves Klein, Lucio Fontana o Joseph Beuys. Los recientes desarrollos del diseño en su aspecto relacional son sólo un matiz de la intuición de Buchloch: el artista-diseñador aparece como un operador de signos, que modela las estructuras de producción con el fin de lograr dobles significantes. Un empresario/político/realizador. El denominador común entre todos los artistas es que muestran algo. El hecho de mostrar basta para definir al artista, se trate de una representación o de una designación.

Biocéntrico

Es un término que pretende reivindicar el valor primordial de la vida. Se basa en los conceptos de interacción, la coevolución y la complejidad de las relaciones entre las especies. El tiempo no existe independientemente de la vida que lo observa, el espacio y el tiempo no se comportan de manera tan rígida ni tan rápida como se presenta a la conciencia.

Clinamen

Epicuro escribía que el universo sólo era una lluvia de átomos antes de que una desviación diera lugar a una primera colisión que originó los mundos, a esta desviación se le conoce como *clinamen*.

Es la figura primigenia del *materialismo del encuentro*, consiste en una variación infinitesimal [...] que hace que un átomo se 'desvíe' del trazado de su caída a pico en el vacío, y rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque un encuentro con el átomo vecino y, encuentro tras encuentro, una carambola, y el nacimiento de un mundo.

Se refiere a una cosa que existe al mismo tiempo que otra cosa, es un adjetivo que destaca el paralelismo de dos *entes* coexistiendo en algún contexto o circunstancia común, ya sea temporal o espacial.

Comunismo del Diseño

La sociedad del espectáculo ha sido definida por Guy Debord como el momento histórico en que la mercancía llega a la "ocupación total de la vida social" y el capital, "a un grado tal de acumulación" que se convierte en imagen. Estamos ahora en el estadio posterior de este desarrollo espectacular: el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles. Por eso el consumo televisivo retrocede en beneficio de los videojuegos; por eso la jerarquía espectacular privilegia las "mónadas vacías", los maniqués o los políticos sin programa; por eso cada cual se ve instigado a ser famoso durante quince minutos, en un juego televisivo, una encuesta callejera o un suceso. Es el reino del "Hombre infame", descrito por Michel Foucault como el individuo anónimo y "ordinario" que se encuentra de repente bajo la luz de los proyectores mediáticos. Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores. Este cambio tiene una explicación histórica: después de la rendición del bloque soviético, el capitalismo no tuvo en su camino ningún impedimento para su imperio. Disponiendo de la totalidad del campo social, pudo permitirse incitar a los individuos a retozar en los espacios de libertad que él mismo definió. Vemos así asomar, después de la sociedad de consumo, la sociedad de los figurantes donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos. Todas las ideologías totalitarias se caracterizan por la voluntad de dominar el tiempo vivido, sustituyendo a la flexibilidad del tiempo vivido e inventado por el individuo, el fantasma de un lugar central en el que sería posible acceder al sentido global de la sociedad. El totalitarismo busca sistemáticamente instaurar una forma de inmovilismo temporal, uniformar o colectivizar el tiempo vivido, fantasma de eternidad que apunta, en primer lugar, a estandarizar y controlar los comportamientos. Foucault insistía en que el *arte* de vivir se oponía a "todas las formas ya presentes o amenazadoras del fascismo".

Coétanea

La posición del diseñador "crítico" puede ser puesta en duda cuando ésta consiste en juzgar el mundo como si estuviera fuera de él, sin ninguna participación. Se puede contraponer a esta actitud idealista la intuición lacaniana según la cual el inconsciente es su propio analista y la idea de Marx según la cual una verdadera crítica no es otra cosa que la crítica de lo real que existe por la realidad misma. Porque no existe ningún lugar mental donde el diseñador pueda excluirse del mundo que representa. El diseñador contemporáneo es un semionauta, inventa trayectorias entre signos. (Ver *Intersticio*)

Contingencia

Para crear al mundo, el encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro. (Ver *Estética Relacional*)

Designio

Experiencia fabricativa u operativa de los elementos naturales por parte del diseñador, que obra desde su libertad y voluntad encaminada a conseguir un fin determinado.

Diseño Relacional

Este tipo de diseño es una propuesta de generación de materiales y *formas sociales*. Construcción *poiética* que a través de un *materialismo del encuentro* se presenta como un *ente* de carácter *radicante*, creador de duraciones, hechos y eventos.

Diseños Intersticiales

El diseñador relacional debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el diseño contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella. El diseño intersticial es la actividad humana basada en el intercambio, es a la vez objeto y sujeto de una ética que no tiene otra función que la de exponerse a la reciprocidad.

Efímero

Es el carácter consistente en protocolos de puesta en marcha: se trata de elaborar un pensamiento nómada, que se organiza en términos de circuitos y experimentaciones y no en términos de instalación permanente, de perpetuación.

Ente

La "cosa" artística se plantea a veces como un "hecho" o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad sea replanteada.

Estética Relacional

Teoría que consiste en juzgar las obras de *arte* en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. Toda obra de *arte* produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o podría traducirse en él. Entonces, frente a una producción estética, podemos preguntarnos: ¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define? Una forma puede ser más o menos democrática: las formas que produce el *arte* de un régimen totalitario son perentorias y cerradas sobre sí mismas (sobre todo por su insistencia en lo simétrico); no dejan "al que mira" la posibilidad de completarlas.

Formas Sociales

Unidad estructural que imita un mundo. La práctica del diseño consiste en crear una forma susceptible de "perdurar", haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo. La esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales, estos encuentros se pueden tomar entonces por materia que define a las *formas sociales*. (ver *Materiales Sociales*)

Fractal

Un *fractal* es un objeto en el cual la estructura que lo compone, se repite a diferentes escalas.

Intersticio

Este término fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida.

Es una forma de *diseño relacional* que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el "estar-junto", el encuentro entre observador y forma, la elaboración colectiva del sentido. Es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.

Materiales Sociales

El diseño se focaliza cada vez más claramente en las relaciones que su trabajo va a crear o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en "formas". Los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos.

Materialismo del Encuentro

En esta tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo.

Es por ello que se concibe que el mundo es constituido por encuentros materiales y aleatorios (Lucrecio, Hobbes, Marx, Althusser). El diseño también está hecho de reuniones azarosas, caóticas, de signos y de formas. Hoy, los artistas comienzan por crear espacios en los cuales puede surgir el encuentro. El diseño actual no presenta el resultado de un trabajo, es el trabajo en sí, o el trabajo por venir. Este materialismo toma como punto de partida la *contingencia* del mundo que no tiene ni origen, ni sentido que le precede, ni Razón que le asigne un objetivo. Así, la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en *formas sociales* que son siempre históricas.

Naturación

Entiéndase al término como el acto humano de retomar elementos que constituyen al entorno biótico y transformarlos en instrumentos que crean un encuentro o relación en niveles poiéticos, teóricos y prácticos a través del *arte* y la técnica.

Naturación Poética

Cuando la naturaleza se presenta como la materia del trabajo transformador del hombre que hace algo a partir de algo. De esta manera el hombre no está situado existencialmente en el mundo como un puro comprensor teórico del mismo, sino que es, incluso antes que comprensor, constructor del cosmos como naturaleza, como cultura. Esto significa que el hombre no habita el mundo relacionándose con el mismo en actos primeramente intelectivos-teóricos, sino que previamente se sitúa ante la naturaleza, transformándola. Es decir que se observa a los elementos naturales como materia de posibles instrumentos ante una inteligencia *poiética*.

Poesis

Dussel la concibe como la producción en el trabajo del hombre en su relación persona-naturaleza, significa "hacer", "producir", "fabricar". En términos marxistas, se refiere a la proxémica que es la relación tecnológica y todas las relaciones acerca de la división del trabajo en el proceso de la producción. Una condición de la existencia humana, necesidad perenne y natural del hombre, que se lleva a cabo mediante el intercambio material del hombre con la naturaleza. Deriva en la facultad de crear, fabricar y emplear artificios designados a partir de elementos naturales.

Poiética

Es la reflexión acerca de todo tipo de producción humana incluida la estética y se ocupa de lo que el hombre realiza con los *entes* naturales. Es un a priori de lo teórico y lo práctico, le ha permitido aprehender la constitución real de las cosas, desde la fluidez del agua hasta la dureza de la piedra, y lo ha realizado, no pensando en el agua o la piedra, sino sirviéndose de ellas, tocándolas, utilizándolas, haciéndolas servir para otro fin (el humano) al que por su estructura parecían estar destinadas.

Radicante

Término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Se refiere a poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.