

00262

3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL ESPACIO COMO ESCULTURA
O LA ESCULTURA COMO ESPACIO**

TESIS QUE PARA OBTENER
EL GRADO DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
(ORIENTACIÓN ESCULTURA)

PRESENTA
EDNA ALICIA PALLARES VEGA

MÉXICO, D.F. 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Creo sinceramente que los apoyos, correcciones, opiniones y observaciones que recibí para poder realizar esta tesis fueron invaluable. Fueron observaciones acertadas que me facilitaron ir puliendo, organizando y dando forma a este escrito que definitivamente sin ese apoyo hubiera sido imposible realizarlo.

Agradezco la ayuda recibida de Claudia Priani, mi amiga entrañable de toda la vida, por transcribir palabra por palabra este documento y por facilitarme su apoyo técnico para elaborar este escrito; a Alberto Schneider por hacer de esta tesis un documento legible y entendible y a Francisco Romero y a mi hermana Ivonne Pallares por sus atinadas observaciones y comentarios finales. A todos ellos les doy las gracias porque tuvieron la valentía de apoyarme en esta aventura que fue la elaboración de esta tesis.

EL ESPACIO COMO ESCULTURA O LA ESCULTURA COMO ESPACIO

INDICE

INTRODUCCIÓN 4

CAPÍTULO I

APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE ESPACIO

- 1.1. Definición del concepto de espacio. 8
 - 1.1.1. Nociones de espacio. 8
- 1.2. Revisión general del concepto de espacio dentro del pensamiento filosófico. 13
- 1.3. Definición del concepto de espacio estético. 15
 - 1.3.1. Características del espacio estético. 22

CAPÍTULO II

DIFERENTES APRECIACIONES DEL CONCEPTO DE ESPACIO ESTÉTICO

- 2.1. Diferentes apreciaciones del concepto de espacio estético. 26
 - 2.1.1. El entorno (Natural/artificial). 26
 - 2.1.2. El objeto (natural/artificial). 30
 - 2.1.3. Los objetos en relación con el entorno. 33
 - 2.1.3.4. El entorno en relación con los objetos. 38
- 2.2. El espacio recreado. 41
 - 2.2.1. El espacio imaginario. 45
 - 2.2.1.2. El espacio vacío. 49
 - 2.2.1.3. El espacio lleno. 52

CAPÍTULO III

EL ESPACIO COMO CUALIDAD PLÁSTICA: EL ESPACIO COMO ESCULTURA O LA ESCULTURA COMO ESPACIO

- 3.1. El manejo del espacio en las propuestas artísticas contemporáneas a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. 55
 - 3.2. El manejo del espacio en la obra personal. 59
 - 3.2.1. Antecedentes e influencias. 66
 - 3.2.1.2. Constantes plásticas. 69

INTRODUCCIÓN

Son muy contadas las ocasiones en las que coinciden diferentes actividades que en conjunto hacen completa y plena una profesión. Es en este momento que convergen mi trabajo plástico, mi actividad como profesora universitaria y esta tesis de maestría. Cada una de ellas complementa a las otras, es un trinomio que se va transformando en la medida que cada parte se va enriqueciendo y evolucionando por sí misma y en relación con las demás.

Esta tesis no es un trabajo aislado, sino que esta directamente relacionada con lo que planteo en mi obra plástica, con la manera en que imparto una clase así como con lo que me ha enseñado el camino de la vida y del arte.

Ha sido una oportunidad del destino para abordar, bajo perspectivas diferentes, una de las preocupaciones más grandes que he tenido y que me ha interesado elaborar en una intervención, discutir y reflexionar e investigar y escribir acerca de ella. Dicha preocupación es el espacio. Un espacio abordado bajo diferentes puntos de vista, una revisión, exploración y revelación de lo que significa trabajar y reflexionar acerca del concepto de espacio. Uno de estos puntos de vista es esta investigación. En esta tesis intento mostrar que el espacio (real o imaginario) es un elemento conformador plástico-estético. Al mismo tiempo, afirmo que es un puente de unión entre una escultura y el espacio arquitectónico.

El procedimiento que seguí para realizar este trabajo fue el de utilizar un tipo de investigación analítica así como sintética. Entendiéndose, por análisis, en forma muy general, "el procedimiento que consiste en estudiar un objeto descomponiéndolo en las partes que lo forman, para observarlas separadamente"¹ y por síntesis el proceso, es decir, aquel que "consiste en establecer relaciones entre distintos objetos, agrupándolos en una unidad mas compleja"².

Ambos procedimientos se sucedieron paulatina y constantemente a lo largo de esta investigación y me permitieron estructurar mi tesis de la siguiente manera: A partir de la hipótesis de que el espacio determina, entre otros aspectos, la configuración de la obra tridimensional contemporánea. El espacio es un elemento que sirve de unión entre varias disciplinas plásticas en este caso entre la escultura y la arquitectura (en tanto sitio en el cual se pueden realizar intervenciones espaciales).

Me aboqué a recopilar, organizar, seleccionar y discriminar información que mencionara o planteara el problema del espacio, resultando de ello que la investigación se dividiera en tres grandes partes: En el primer capítulo se

¹ Arto Garza Mercado, "Manual de técnicas de investigación", p 1

² Ibid, p 13

revisaron diferentes nociones y conceptos de espacio desde varias perspectivas como la percepción, sociología, filosofía y la estética con el objeto de tener varias visiones del mismo. En el segundo capítulo se abordaron diferentes conceptos relacionados con el espacio estético como son el entorno, el objeto, el entorno relacionado con los objetos, entre otros, que de alguna manera son apreciaciones que se pueden observar en diferentes épocas y estilos en el arte. Posteriormente mi propósito en el capítulo III fue investigar en el arte contemporáneo desde el año 1960 hasta nuestros días aquellos movimientos y artistas que trabajaron en y a partir del espacio, así como también demostrar que, tanto en las propuestas contemporáneas que intervienen el espacio como en mi obra personal, el espacio ha sido y es el que une, replantea y abre nuevos caminos, relaciona, reorganiza y plantea de otra manera la obra.

Esta investigación es una propuesta de acercamiento al problema del espacio mismo que ha tomado un valor considerable en el arte contemporáneo donde los límites entre espacio real, objeto y espacio imaginario no son muy claros

En el transcurso de esta tesis, pude conocer de varios enfoques y conceptos del espacio de los cuales sabía muy poco o desconocía por completo. Conceptos cercanos a posturas filosóficas y estéticas complejas, interesantes y diferentes entre sí

Este acercamiento fue para mí una revelación. Recibí una influencia profunda en mi manera de concebir, percibir, entender y reflexionar acerca de la idea del espacio. Pude entender mejor mis propuestas plásticas planteadas en mi obra y al mismo tiempo materializar ideas y conceptos que estaban descritas intuitivamente en mi trabajo y que en este escrito tomaron forma, rumbo y se pudieron organizar de manera ordenada.

En este sentido, este trabajo abre una posibilidad de seguir investigando a futuro ciertos aspectos que fueron abordados de manera muy general y que dieron sólo un panorama global y no a profundidad. Por ejemplo, uno de esos aspectos planteados de forma general fue la breve revisión que hice del concepto de espacio desde algunos puntos de vista de la filosofía los cuales me ayudaron a comprender mejor el problema del espacio, pero que de ninguna manera represento una investigación filosófica del tema.

Sin embargo, creo que el objetivo de revisar brevemente y de manera general las diferentes posturas filosóficas vinculadas al problema del espacio se cumplió en esta investigación. Creo que pude abordar los diferentes puntos de vista (si no todos, por lo menos los más importantes) que reflexionan acerca del espacio de forma amplia, dando la posibilidad de que exista cierta conexión con los conceptos y las diferentes apreciaciones del espacio estético y de dichas posturas.

Otro tema que podría dar pie a una investigación posterior sería el

relacionado con el espacio imaginario³ y en ocasiones el espacio recreado, en el sentido de que a lo largo de la historia del arte, el arte mismo ha imaginado y recreado espacios y éstos han sido la razón de ser, la columna vertebral, como lo fueron el espacio religioso en la pintura, el cubismo, los *performances*, entre otros.

Por otro lado, menciono que el espacio estético⁴ se materializa en el espacio real, es decir, sin este no podría sucederse ninguna manifestación artística; es la condición, casi, indispensable del espacio estético. Esto significa que cualquier manifestación artística se materializa o tiene cabida en un medio específico según la disciplina artística de que se trate, y que no necesariamente tiene que ser dicha materialización una manifestación de un objeto o sitio. Como es el caso del sonido en la música. Es decir, el espacio estético puede manifestarse de manera tangible y palpable, representada en los sitios y en los objetos, pero también puede percibirse como la luz y el sonido, y todos en conjunto pertenecen al espacio real (objetos, lugares, luz, sonido)

Otra aclaración que se hace necesario mencionar es, donde sostengo que la manera como se ha manifestado el rompimiento de los límites del espacio estético es a partir de las propuestas artísticas que se sucedieron después de la Segunda Guerra Mundial y que tuvieron sus antecedentes en los *ready-mades*, en los *objects trouvés* y el *collage*. Propuestas que se dieron en la primera mitad del siglo veinte que a su vez tienen sus antecedentes en obras anteriores y de la época donde se sucedieron estas propuestas artísticas⁵. Como es el caso de las obras cinéticas de Alexander Calder, el manejo del concepto de vacío en las obras de Henri Moore, el cuestionamiento y resolución plástica de la gravedad, peso y volumen de los materiales en las esculturas de Alberto Giacometti y Alberto Viani, entre otros.

En esta parte de este capítulo no hago alusión a las propuestas artísticas denominadas *performance*, *body-art* y a todas aquellas que incluyan al cuerpo como una posibilidad espacial. No las menciono porque mi interés es centrarme en las propuestas artísticas que utilizan el espacio real sin que fuese estrictamente necesario la presencia humana para su realización y configuración. Estas manifestaciones artísticas requieren de un análisis con un enfoque diferente al plantado en esta tesis. De la misma manera, tampoco hago referencia a las propuestas estéticas que han trabajado en y a partir del espacio, como lo es la arquitectura. Sólo la menciono como sitio, pero no hago un análisis riguroso de lo que es y significa un espacio arquitectónico ya que implicaría otra investigación. Me enfoco en los sitios o los espacios reales en función de las intervenciones espaciales o en los espacios implicados, como también suelen llamarse, ampliamente utilizados en las propuestas que se sucedieron a partir de 1960 a la fecha, pero bajo la visión de los artistas visuales y no bajo la mirada o percepción de la arquitectura.

³Ver en el capítulo II en el inciso 2.2.1 que se refiere al espacio imaginario.

⁴Capítulo I inciso 1.3

⁵Ver capítulo III incisos 3.1 y 3.1.1

No realizo un análisis riguroso de lo que significa el espacio bajo la perspectiva de la arquitectura, sino un planteamiento de las propuestas artísticas generadas a partir de los sitios dados, y las posibilidades que dan estos como un elemento plástico-estético que integran las intervenciones. El sitio es visto o retomado bajo características plástico-estéticas más cercanas a la configuración de una escultura -el espacio como escultura- y no dentro del marco de la configuración arquitectónica la cual plantea una forma diferente de trabajar, transformar y utilizar el espacio.

No hago referencia a las propuestas artísticas latinoamericanas que hayan influenciado mi obra, ya que considero que las que sí incidieron en mi trabajo fueron las europeas y las norteamericanas⁶. Considero que estas últimas sí marcaron mi trabajo y han representado una revelación y cuestionamiento profundo de lo que hice y hago actualmente, y que son más claramente identificables en mi obra, esto no significa que mi quehacer y producción plástica no tenga influencia del entorno del cual participo. Al contrario, estoy consciente de que mi obra está enmarcada, más no supeditada, en un contexto determinado el cual a su vez está sujeto a una serie de cambios sociales, políticos, culturales, etc. que influyen mi producción plástica. Sí afectan, pero no son condicionantes absolutas de mi trabajo artístico. Son aspectos, como muchos otros -aquí podríamos referirnos a los aspectos psicológico, emocionales e incluso los geográficos, entre otros, que interfieren en cualquier actividad humana y que transforman o cambian maneras de pensar y actuar. Sin embargo, en el caso particular de las influencias a las que me refería, líneas arriba considero que no han sido las que han determinado radicalmente mi producción plástica. Podría decir que las aportaciones que he recibido han provenido de las propuestas artísticas que menciono en el capítulo III y que las influencias contextuales las he recibido de mi entorno y de la época en la que me toco vivir.

Quiero agregar que este esfuerzo es más que una investigación, es una forma que encontré para acercarme a ciertos problemas y conceptos que me han interesado en el arte. Es un acercamiento natural, no impositivo. Una forma de establecer un contacto que en primer lugar, pudiera vincular varias actividades al mismo tiempo y que no se contrapusieran. En segundo término, fue una forma natural que encontré para investigar y poder escribir esta tesis. De esta manera esta aproximación natural, enriquecedora, vinculador de un tema tan amplio como lo es el del espacio, representó una forma de establecer cercanías, contactos, familiarizaciones, reflexiones, revelaciones y aprendizajes reales de algo que estaba ahí todo el tiempo y que hacía falta hacerlo parte de mí, una manera de hacer, percibir y concebir el mundo y el arte mismo a través del espacio.

⁶Ver capítulo II inciso 3 2 1

CAPÍTULO I

APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE ESPACIO

1.1. Definición del concepto de espacio.

1.1.1. Nociones de espacio.

En este capítulo se hizo una breve revisión general de algunas ideas que hablan acerca del espacio, de como a lo largo de la historia ha habido pensadores que se han interesado en analizar y pensar acerca de lo que significa el concepto de espacio y como éstas ideas pueden inferir y modificar la configuración de un espacio estético, como es el caso del arte contemporáneo que realiza obras en y a partir del espacio.

De la misma manera, también estas ideas han modificado y enriquecido mi trabajo personal, cuya principal característica, tiene que ver con trabajar una obra bajo la visión de la escultura pero en estrecha relación con el lugar o sitio en el cual se ubica (ver capítulo III). En otras palabras, la obra que realizo mantiene un puente de unión entre lo que implica realizar una escultura y lo que dice y le aporta un sitio o lugar.

Han sido muchos los que se han preocupado por el problema del espacio. Por ejemplo, en el caso de la psicología y de la sociología la noción de espacio adquiere relevancia en tanto que da la posibilidad de entender como el ser humano percibe y comprende dicho espacio y como éste se estructura según normas preestablecidas por la sociedad que condicionan la conducta de las personas que la integran. Así mismo, dicha noción y percepción del espacio se va adquiriendo poco a poco. No es un aprendizaje inmediato, requiere de un proceso evolutivo el cual se va conformando mientras más avanza el desarrollo del ser humano. Esto significa que el conocimiento, aprendizaje e incluso la manipulación del espacio para fines específicos como es el caso del arte, requiere de tiempo. Se requiere madurar una serie de factores y características, físicas y mentales, para que una manipulación o transformación del espacio se lleve a cabo.

También en este capítulo el problema del espacio ha sido abordado bajo ciertos criterios de la filosofía y de la estética. Ambas disciplinas tratan de entender, reflexionar y analizar lo que significa el concepto de espacio, de sus implicaciones en el arte, entre otras. De como el hombre a tratado de entender aquello que lo rodea y si es un atributo exclusivo del pensamiento humano o si es independiente de dicha idea.

De esta manera, este capítulo menciona, en primer lugar, ciertas nociones que tratan de comprender el problema del espacio desde la perspectiva de la

sociología y de la percepción que el hombre tiene acerca del espacio. En segundo lugar, aborda el problema del espacio, por un lado, a partir de algunas posturas o conceptos de la filosofía que intentan comprender qué es el espacio y si éste es real o es sólo idea y, por el otro, bajo algunas posturas de críticos de arte y de artistas que se han interesado por entender lo que significa y dice el espacio dentro del arte y como éste se ha ido transformando en el transcurso de la historia.

Es importante antes de comenzar con las nociones acerca del espacio, hacer una diferenciación entre noción y concepto.

La noción se refiere a un conocimiento que no necesariamente es producto de un pensamiento que es regido por una metodología sustentada en la razón. Es decir, es parte de un saber, es un elemento, entre otros, que constituye dicho conocimiento. Todo saber está integrado por una infinidad de ideas. Estos conocimientos pueden adquirirse independientemente unos de los otros. Por ejemplo, se puede utilizar y manejar una computadora sin que sea estrictamente necesario tener plena sabiduría de cómo operan y funcionan sus circuitos internos. El hecho de saber que las computadoras funcionan por circuitos electrónicos, es saber sólo una parte, es tener una noción de por qué operan, pero no de cómo funcionan precisamente. Por otro lado, el grado o nivel de noción de un conocimiento de algo es relativo. Los niveles se establecen según se abarque, comprenda e incluso se entienda una idea, objeto o fenómeno.

Sin embargo, es muy probable que suceda que entre más se sepa de algo, menos idea se tiene de él, puesto que se vuelve un conocimiento infinito y que nunca es posible saber absolutamente todo lo que comprende un saber.

También la noción puede significar tener vagamente una idea de lo que se percibe y se intuye sin que sea necesario tener un conocimiento previo de aquello que se apreende y se intuye. De esta manera, este tipo de noción está más relacionada con aquellos aspectos que interfieren más con las emociones y los sentimientos. Esto quiere decir que primero se percibe un fenómeno, desde la vivencia misma de las emociones, independientemente si se conoce o se entiende se percibe. Esto no quiere decir que la percepción de dicho fenómeno no sea un saber. Si lo es y por tanto es una noción, una noción perceptiva e intuitiva. Ya que la percepción y la intuición también son nociones al igual que lo pueden ser como conceptos, solo depende del grado de conocimiento que se tenga de ambas actividades psicosenoriales.

En el caso del concepto, este se entiende también como un entendimiento, pero el cual está sujeto a una metodología que puede conducir a una verdad, a un saber. Esta metodología está sustentada en una serie de ideas que presuponen un orden con el cual se obtienen resultados. Tanto en el transcurso de la obtención de esa verdad como en las ideas generadas por haber seguido

un procedimiento específico, la mente elabora una serie de pensamientos que tienen que ver con el análisis, reflexión, observación y comprensión, de una idea y que son parte integrante de lo que significa elaborar o abordar un concepto.

El concepto presupone una acumulación de diversas nociones de un pensamiento o de varios. Presupone también un orden estricto que eviten nociones o ideas subjetivas. Por esta razón, el concepto deja de lado, en lo más posible, todo carácter subjetivo del conocimiento, puesto que presupone una serie de argumentos que sustentan y justifican el saber que estructura al concepto o conjunto de ellos.

En otras palabras, el concepto es "todo procedimiento que posibilite la descripción, la clasificación y la previsión de los objetos cognoscibles"⁷

De esta manera, el concepto, a diferencia de la noción, presupone una búsqueda de un conocimiento y sus porqués, mientras que la noción sólo aborda la idea pero no el por qué de esa idea. El concepto va a la esencia de la idea, a lo que es

Sin embargo, la noción y concepto, en este caso del espacio, son ambos conocimientos que se complementan. No se pueden excluir o presuponer que alguno es más importante que el otro. Ambos establecen una estrecha relación de lo que es y significa un pensamiento, cosa o fenómeno. Ninguno de los dos tipos de conocimiento puede sustentar tener la verdad absoluta. Por el contrario, en la medida que existan nociones de las cosas o ideas, también existen conceptos relativos a dichas cosas o ideas haciendo del saber una experiencia rica y compleja, una experiencia del conocimiento.

Antes de abordar las nociones referentes al espacio se hace necesario explicar el por qué de esas nociones. Es decir, las nociones que a continuación se explicarán tienen que ver con la manera de percibir el espacio, por esta razón es prudente explicar por qué se produce esa percepción del espacio y que significa esto.

En primer lugar, "la vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes que hablar."⁸ Esto significa que la primera relación que establecemos los seres humanos con el mundo que nos rodea (con el espacio) es por medio de la vista. La vista nos da nuestro lugar en el mundo circundante. La relación visual con el espacio es mucho más significativa que cualquier idea que se tenga de dicho espacio. Sin embargo, lo que sabemos o podemos conocer y aprender acerca del espacio, si modifica la manera como lo observamos y percibimos.

⁷Nicola ABBAGNANO (coord.), "Diccionario de Filosofía", p.190

⁸J BERGER, "Modos de ver", p 13

De igual modo, esta primera relación visual con el espacio es parcial y condicionada. Ya que lo que se ve es relativo al sujeto que mira y éste tiene una serie de conocimientos que condicionan lo que observa. Es decir, varias personas pueden ver un mismo espacio, pero cada una de ellas lo percibe de manera diferente. Unas lo ven amplio y luminoso, mientras, que otras, por el contrario, lo perciben estrecho y oscuro.

A partir de que se establece ese primer contacto visual con el espacio, el segundo contacto se establece con el tacto. El tacto procura una relación de ubicación (dónde comienzan y dónde terminan los objetos que se ubican en un sitio). Esta ubicación de las cosas y de nuestro ser nos da una relación de pertenencia, de formar parte de un todo que tiene una dimensión en la cual nos podemos desplazar dando sentido a lo que pensamos y hacemos.

Esta ubicación, como se mencionó líneas arriba, se da paulatinamente. El proceso para comprender y entender lo que significa y representa el espacio pasa por tres diferentes etapas en el desarrollo del ser humano.

La primera noción de espacio es la percepción del mismo. Esto quiere decir que desde que nacemos hasta alrededor del octavo año de vida, la relación que establecemos con el espacio es casi en su totalidad perceptual. Establecemos relaciones intuitivas con las cosas que nos rodean. Empezamos a diferenciar los límites físicos de los objetos y de nosotros mismos. Es el comienzo de la adquisición de un conocimiento inconsciente de como debemos ubicarnos, desplazarnos y ubicarnos dentro del espacio. Es un proceso lento y requiere de estar reiterando los conocimientos adquiridos. Por ejemplo, el tomar una cuchara y llevarla a la boca, se necesita de tiempo y de una coordinación entre el brazo, la mano, la cuchara y la distancia que tiene que recorrer el brazo para introducir el alimento en la boca. Esto lleva tiempo, ningún ser humano lo sabe al nacer, necesita aprenderlo y aplicar durante varias veces en su vida dicho conocimiento hasta que se vuelva un acto inconsciente, pero fundamental para su desarrollo.

Esta primera noción de espacio no se adquiere a través del conocimiento expresado en las ideas, sino por medio de la propia experiencia personal. Por eso esta noción tiene una fuerte base en la percepción e intuición del espacio. Esto significa que la experiencia real de las cosas es más importante que las ideas. Continuamente los actos, el repetir una acción determinada son más importantes en esta etapa del aprendizaje, que cualquier explicación intelectual que se tenga.

La segunda noción de espacio se refiere al imaginado, es decir, que a partir de la experiencia adquirida de la relación perceptual e intuitiva del espacio, se empieza a comprender lo que significa imaginar un espacio. Esto sucede entre los ocho y doce años de vida, se comienza a diferenciar lo que se conoce

y se sabe de los objetos y de como éstos se pueden recrear sin que sea necesario tenerlos al alcance físicamente. Por ejemplo, a un niño en esta edad se le puede pedir que dibuje una silla, pues ya tiene en su mente lo que es una silla y para que sirve sin que sea necesario que la vea o se siente en ella.

Sin embargo esta noción de espacio imaginario (o recreado) siempre guarda una relación con el mundo de las cosas que nos rodean. Se imagina un objeto porque se conoce. La imaginación se refiere a que se puede pensar acerca de algo a partir de que se tuvo un conocimiento previo de dicho objeto el cual se adquirió de manera intuitiva e inconsciente, forma parte del mundo físico tiene una dimensión y ubicación espacial, tiene un alto, ancho y profundidad y está ubicado en un lugar determinado.

La tercera y última noción de espacio se refiere al concebido o abstracto. Esta noción de espacio abstracto se forma a partir de los doce años de vida y trata de que ya no es necesario hacer alusión a los objetos imaginados, sino que se empieza a comprender lo que significa dicha alusión. En otras palabras, se comienza a entender lo que es la relación tridimensional entre los objetos y el lugar que ocupan, sin que sea necesario pensar en un objeto determinado. Se comienza a entender lo que significa y representan las relaciones de ubicación, tamaño, dimensión, entre otras, de los objetos y del espacio tridimensional.

De la misma manera, esta tercera noción de espacio da la posibilidad de concebir a dicho espacio de una manera más compleja, es decir, en el momento en que se concibe el espacio sin que sea necesario imaginario, se genera el principio del concepto de espacio (de lo que es, cómo es y por qué).

Pero antes de comenzar con el siguiente inciso de este capítulo, es necesario hacer notar que para lograr una configuración y creación de un espacio artístico, fue indispensable ir transformando y estructurando la obra de una manera gradual. Por ejemplo, para entender el arte contemporáneo en lo referente a las instalaciones e intervenciones espaciales, es necesario revisar, en el tiempo, como los artistas de diferentes épocas y corrientes fueron trabajando y planteándose diversos problemas referentes al espacio. Como se rompieron los límites del cuadro y de la escultura para que posteriormente se fueran creando nuevas obras más relacionadas con el entorno que con lo que trataban de representar. Para ello fue necesario que pasaran varios años, e incluso centenares de ellos para que este rompimiento de límites del espacio estético se sucediera. No fue un fenómeno aislado, requirió de muchos años de trabajo de los artistas para que se "liberaran" del formato donde realizaban sus creaciones.

Esta transformación gradual del espacio manifestadas en las obras de artes, tuvo que pasar primero en la mente de los artistas los cuales también, a

su vez, tuvieron que transformar su manera de concebir el espacio y esto se dio de forma gradual y progresiva.

1.2. Revisión general del concepto de espacio dentro del pensamiento filosófico.

A lo largo de la historia, diferentes filósofos de diferentes épocas se han preocupado por saber que es el espacio. Posiblemente estas preocupaciones nacieron cuando el hombre empezó a direnciar su ser de las demás cosas, cuando entre el y las cosas existía *algo*. Ese algo tenía que tener un origen ya que eso "envolvía" a las cosas. Dicha envoltura tendría que venir de algún lado, tendría que tener ciertas características, si existía sólo porque abrazaba a las cosas o era independiente de ellas.

Paulatinamente se fueron generando ideas, nociones y conceptos con respecto al espacio. Dentro de los cuales se pueden rescatar los siguientes⁹:

El concepto referente a la naturaleza del espacio. Aquello que hace posible la relación entre los objetos. Una relación establecida, como se mencionó en el inciso anterior, por la dimensión, ubicación, tamaño entre los objetos. También porque el espacio (que de igual forma tiene dimensión, tamaño, ubicación) es el sitio donde se ubican los objetos. En este concepto de espacio, se tenía la idea de que sin objetos materiales no puede haber espacio, no hay nada que justifique el espacio. Esto quiere decir que el espacio se entendía como envoltura y al no haber nada que envolver el espacio no existe. Como que la única razón para que hubiera espacio era necesario que existieran los objetos.

Sin embargo, eventualmente se pudo establecer una diferencia entre lo que envuelve y lo que rodea a los objetos. Para ello fue necesario establecer una diferenciación entre los objetos que ocupan un lugar (relación con otros objetos) y entre el espacio determinado (una dimensión), el cual puede ser llenada por otro objeto. De esta manera, aparece la idea de vacío (espacio carente de objetos que existe independientemente de ellos).

El siguiente concepto de espacio se refiere a la idea de lo que rige alrededor del espacio. Esto quiere decir que el espacio se concebía, por un lado, como una cosa real (lugar de los objetos y del mismo). Se pensaba como si fuese el espacio como un recipiente donde se depositaba el mundo, el cual a su vez había sido creado por Dios. La otra concepción de espacio que se tenía era

⁹Los conceptos de espacio que se exponen en este inciso fueron extraídos y reinterpretados por la que suscribe de los libros de Ramón Xirau y de Nicola Abbagnano intitulados *Introducción a la filosofía* y *Diccionario de filosofía* respectivamente incluidos en la bibliografía. Por lo que si se quiere tener mayor referencia sobre estos conceptos consulte dichos textos.

que , como había sido creado el espacio por Dios éste se concebía como un pensamiento teológico¹⁰. Esto significaba que cualquier pensamiento que se tuviera del espacio tendría que verse bajo la perspectiva de la teología, tendría que ser analizado, pensado y comprendido como una cosa divina.

Otra concepción del espacio en lo referente a lo que lo rige es la que considera a dicho espacio como algo subjetivo, es decir, que los objetos que observamos en un espacio no son ellos mismos, sino su imagen. Esto quiere decir que la concepción de espacio no es real, sino sólo una sensación, imposibilitando tener un conocimiento real de lo que es el espacio. La ilusión sólo nos acerca a la los objetos , con una presencia física y material, como imagen e impide acceder a su materialidad.

Existe otra concepción de espacio también en lo referente a lo que lo condiciona. Esta se refiere o sostiene que el espacio no es real ni irreal. Esto representa una visión más compleja, pues sostener que el espacio no es material ni ilusión, significa que no existe ningún criterio único esto da la posibilidad de pensar y de concebir al espacio bajo multiplicidad de conceptos. Es decir, que esta concepción del espacio se da a partir de la contracción, posturas opuestas de una misma idea. Se trata de entender al concepto de espacio no bajo un criterio lineal, sino bajo un criterio abierto que es contradictorio en sí mismo.

La última concepción de espacio tratada en este inciso es la que considera al espacio como una estructura métrica, que es medible. Esto quiere decir que el espacio tiene una serie de características físicas que responden a una serie de ecuaciones matemáticas y que bajo estos criterios cualquier espacio y objetos pueden ser medibles. Estas ecuaciones son , como se mencionó al principio de este capítulo, el alto, ancho y profundidad. Bajo estos criterios, comunmente abordados por la geometría, cualquier clase de objeto y de espacio que tenga dichas características, pueden ser medibles.

Esta última concepción es la mas ampliamente usada en el arte. De ella se han servido, por ejemplo, los escultores y arquitectos para realizar sus obras. En ella han encontrado posibilidades tanto de dimensión como de optimización de materiales.

Esto no quiere decir que las anteriores concepciones filosóficas con respecto al espacio no se hayan utilizado en el arte, por el contrario, muchos artistas se han servido de dichas concepciones con el objeto de reflexionar y cuestionar su quehacer. Han tratado, por ejemplo, de cuestionar al espacio manejaándolo no sólo como una cosa material sino también conceptual (véanse

¹⁰Es el pensamiento que tiene como objeto a Dios y todo lo referente a las cosas divinas. Existen diferentes tipos de pensamientos teológicos en la medida que existen diferentes religiones en el mundo. Tenemos en cuenta que cada una de ellas piensa y estudia a su Dios de manera diferente

las ilustraciones que integran el capítulo II), con la intención de despojarse de los límites o fronteras del formato de la escultura tratando de incorporarse a otros espacios, como lo pueden ser los sitios que ofrece la arquitectura.

De esta manera, tanto las nociones como las diferentes concepciones con respecto al espacio dan la posibilidad de enriquecer el conocimiento que se tenía de este. Son conocimientos en los cuales se fundamentan o toman en cuenta los diferentes críticos y artistas, que a continuación se expondrán, interesados por reflexionar y pensar acerca del espacio.

Las nociones y conceptos expuestos con anterioridad no dicen o mencionan precisamente lo que es el espacio estético y como éste se define y que características tiene. Sin embargo, las diferentes definiciones del concepto de espacio estético expuestas en el siguiente inciso, tienen su fundamento o parten de las nociones y concepciones tratadas líneas arriba, ya que la concepción estética de dicho espacio es parte integrante de la concepción filosófica del mencionado espacio. Es en cierta manera, una forma de entender el espacio en una de sus aplicaciones, en este caso, la perspectiva de la estética.

Esto quiere decir que lo que se expondrá en el siguiente inciso tiene su fundamento en las concepciones filosóficas del espacio tratadas con anterioridad, es una manera de observar lo que se refirió en las diferentes nociones y concepciones mencionadas, pero ya con especificaciones en particular.

1.3. Definición del concepto de espacio estético.

En este inciso se intentó definir lo que es el espacio a partir de algunos conceptos generados por las posturas ideológicas de ciertos teóricos y artistas que se han preocupado por reflexionar acerca del espacio. Por lo que parte de la postura de los críticos y artistas que se mencionan en este inciso y que hablan acerca del espacio bajo la perspectiva de la estética, fundamentan sus teorías como una entidad cerrada, delimitada y, por tanto medible.

Por otro lado, también en este inciso (que es la antesala del capítulo II) se trata de abordar las diferentes características que tiene el espacio estético, sobre todo a partir de las propuestas artísticas generadas después de la segunda mitad del siglo XX. En ellas se encuentran en su mayoría los grandes cambios efectuados en materia de transformación del espacio estético.

A lo largo de la historia del arte, el espacio estético se ha manifestado de diferentes maneras y ha dado la posibilidad de concebir y crear diferentes y muy variadas obras de arte. Ha sido el "recipiente" donde se han albergado los

diferentes contenidos y significados que ha tenido el arte a través del tiempo. El espacio estético ha sido el continente de todas las manifestaciones artísticas. Este continente o recipiente se ha presentado de muy variadas formas, reflejando, cada una de ellas, una visión, de un modo de ver y concebir el arte. Cada una de estas visiones han tratado de reflejar las preocupaciones que han tenido los artistas de cómo pueden ellos expresar sus ideas, cuál es el mejor medio para comunicarse.

De esta manera, la idea de espacio estético se entiende como medio, el vehículo en el cual se albergan los contenidos artísticos, estéticos, plásticos, entre otros que constituyen las obras de arte. En el momento en que el espacio se concibe como continente de los contenidos de las obras de arte, se le puede relacionar con la concepción filosófica de que el espacio es una entidad física, en si sustento a la idea de que el espacio es como un recipiente, como un lugar.

Este continente llamado espacio estético, ha sido la preocupación tanto de artistas como de teóricos del arte. Ambos se han cuestionado qué es el espacio, qué características tiene, si es independiente de los contenidos que alberga o si posible concebir una obra de arte sin el espacio estético.

Algunos de los artistas y teóricos que se han cuestionado acerca del espacio estético y sus implicaciones, han sido, por citar sólo algunos ejemplos, los siguientes:

Vasily Kandisky¹¹ afirmaba que el espacio estético es el que recibe todo contenido. El lo entendía como una entidad cerrada la cual tenía características y reglas claras. Lo entendía como el plano limitado por dos verticales y dos horizontales que recibía cualquier contenido que se manifestaba mediante el punto, la línea, la forma y el mismo plano.

Por otro lado, Paul Klee en su libro *Bases para la estructuración del arte*¹² estableció, de manera directa, ideas que le permitían entender de forma racional lo que en sus creaciones realizaba intuitivamente. Intentaba formalizar y establecer lineamientos que le condujeran a ideas y conceptos que le ayudaran posteriormente a entender mejor los elementos que constituyen una obra plástica. Intentaba establecer, por ejemplo, que las líneas "activas" son producto de la actividad sobre el plano (superficie) y que el mismo plano puede tener una actividad con líneas "pasivas".

En el caso de los críticos o teóricos del arte, Rudolf Arnheim, en su libro *Arte y percepción visual*¹³ por ejemplo, afirmaba que el espacio o plano además de tener características y reglas formales (dimensión, tamaño, ubicación,

¹¹Vasily KANDINSKY, "Punto y línea sobre el plano ,contribuciones al análisis de los elementos pictóricos", España, Editorial Barral, 1984, (ediciones de bolsillo, 152).

¹²Paul KLEE, "Bases para la estructuración del arte", p 41

¹³Rudolf ARNHEIM, "Arte y percepción visual", España, Editorial Alianza Forma, 1983

dirección, etc.) claras, también está sujeto a la percepción visual. Esto significa que el modo como ordenamos, hacemos y percibimos una imagen visual, está condicionado por el contexto y la cultura del que hace y/o observa dicha imagen así como también por una serie de leyes perceptuales que se manifiestan en lo observado.

Estas leyes perceptuales parten de un principio de simplicidad, es decir, que lo que observamos tendemos a llevarlo a un orden visual más simple con el objeto de ordenar y equilibrar lo que se observa. Por ejemplo, cuando vemos una imagen u objeto observamos en primera instancia su totalidad y posteriormente observamos sus detalles. Esta organización de lo general a lo particular es más sencilla que si efectuáramos esta visión de manera contraria. También hace referencia a la diferencia que establecemos entre la percepción de una imagen (bidimensional) y de un objeto (tridimensional). En el primero observamos sólo la diferencia entre dirección y orientación (adelante y atrás; de un lado y del otro, entre dos planos figura y fondo). En el segundo además de observar las anteriores vemos la ubicación (arriba y abajo).

Por otro lado, Arnheim afirmaba que el modo de percibir de una persona con cultura oriental es diferente del modo como lo hace una persona con cultura occidental. Así mismo, también afirmaba que la percepción visual condiciona la manera como hacemos u observamos una imagen y que está sujeta a reglas fisiológicas y psíquicas, que son posible de ver y analizar bajo una metodología clara y precisa. En el caso de las reglas fisiológicas se puede emplear la óptica, lo que ocurre en el órgano de la visión y el cerebro humano y en el caso de la psicología, a través de la psique o inconsciente del que observa o hace una imagen (que historia personal tiene, cual es su cultura y contexto, entre otros).

Juan Eduardo Cirlot¹⁴ sostenía que a partir de la reconstrucción de los objetos de arte replanteados en contextos diferentes se crea la visión del espacio estético y éste puede estar sujeto a la percepción, sociológica y psicológica que genera tanto el objeto artístico como el que lo observa. Al mismo tiempo sostenía que las diferentes asociaciones de objetos con diferentes significados modifican o pueden sugerir un espacio estético determinado. Por ejemplo, una botella de vino en una cocina tiene un significado en particular que no es el mismo si esa misma botella se ubica en un museo o en una galería. Esta idea manejada por Cirlot puede relacionarse con la manera de concebir un espacio a partir de la noción de espacio abstracto. Ya que la descontextualización de los objetos en espacios o sitios ajenos a su entorno habitual, requiere de, primero, de un proceso de conocer lo que significa y dicen dichos objetos (qué son, para qué sirven, entre otros). Segundo, extraer dicho significado de los objetos ubicándolos en otros sitios diferentes y, sobretodo, el modo o la manera de relacionar los objetos descontextualizados en su nuevo entorno. Es decir, colocar un objeto en un entorno diferente se requiere de un

¹⁴Juan CIRLOT, "EL mundo de los objetos a la luz del surrealismo", Ver p 33-36 y 44

proceso intelectual e intuitivo donde sea posible visualizar lo que significa descontextualizar y reubicar un objeto y esto es posible a partir de que se tienen las condiciones intelectivas necesarias para llevarlo a cabo. Tener la capacidad de analizar, reflexionar, observar, etc. lo que significa y representa este acto de reubicación y lo que esto implica principio expresado por la noción de espacio referente a la abstracción el cual puede dar pie al principio de concepto de espacio.

Por otro lado, Rolf Wedewer (en su libro intitulado *el concepto de cuadro*¹⁵) hace un análisis riguroso del modo de hacer y concebir un cuadro. Su análisis se centra a partir de cómo el ojo y el cerebro perciben las imágenes, sobre todo trata de dejar claro que el concepto sea una forma de traducir lo que la libertad expresiva se manifiesta en el cuadro, pero que, sin embargo, jamás podrá ser sustituto, sólo será una aproximación. Esta postura podría tener una cierta relación con aquella concepción filosófica que sustenta que el espacio que percibimos es la imagen del mismo. La relación se establece en el momento en que los conceptos que se tengan de lo que significa un cuadro, solo son aproximaciones a lo que es realmente dicho cuadro. Ningún concepto puede sustituir al cuadro, es decir, los conceptos serían la ilusión y el cuadro sería el objeto material y que exclusivamente se le puede acceder a través de esa ilusión.

Wedewer afirmaba que en el transcurso de la historia del arte, los diferentes elementos que constituyen un cuadro (color, forma, espacio) se fueron independizando de los contenidos o significados iconográficos de las formas. Hasta el punto de establecer un rompimiento con el "formato" tradicional y empezar a vincularse con otras disciplinas, como por ejemplo con la escultura, utilizando objetos. De la misma manera, esta concepción planteada por este crítico del arte tiene su fundamento en aquellas nociones de espacio que se mencionaron antes. Esto en el sentido de que para llegar a este rompimiento de límites, el proceso por el cual tuvo que pasar la pintura fue lento y paulatino, no se sucedió de manera abrupta. Esta transformación implicó un cambio radical de pensar y esto lleva tiempo, requiere de todo un proceso intelectual, sensitivo de lo que significa pensar y concebir un espacio de otra manera a la que se tenía.

Una última postura es la del filósofo Xavier Rupert de Ventós, quien manifestaba que el arte debe superar tres alienaciones (figurativa, simbólica o evocativa y decorativa¹⁶) para llegar a la auténtica creación. Independientemente del esfuerzo que hagan los artistas por liberarse de algunas de estas alienaciones, estarán presentes, por lo que el concepto de espacio

¹⁵Rolf WEDEWER, "El concepto de cuadro", España, Editorial Labor, 1973, (nueva colección, 168). Ver introducción p 7-12.

¹⁶Estas tres alienaciones fueron extraídas del texto del mismo autor *El arte ensimismado* del cap 1 p 21, por lo que si se quiere saber más específicamente acerca de ellas, consultar la bibliografía

estético está sujeto a estas alienaciones. Sin embargo, el espacio estético es el medio que puede conducir a la liberación de dichas alienaciones. Es una postura contradictoria, es decir, al mismo tiempo que la obra de arte está sujeta a estas alienaciones, también tiene la posibilidad de llegar a la auténtica creación en el momento en que se libere de ellas y la manera para hacerla es a través del espacio estético. El espacio estético es limitación al mismo tiempo.

La idea de que el espacio estético tiene un límite definido y con características y reglas claras, está presente casi a lo largo de la historia del arte. Variarán los contenidos, pero el manejo del espacio (bi o tridimensional) con límites claros se mantendrá durante mucho tiempo hasta su rompimiento en el presente siglo. Y esta idea del espacio con límites claros (sustentada durante mucho tiempo en el devenir de la historia del arte) está estrechamente ligada con la concepción filosófica del espacio como algo medible expuesta con anterioridad.

La apertura de este límite del espacio aparece en el siglo XX. Sus límites empiezan a ser menos rígidos y comienza a borrarse la línea divisoria entre lo que recibe el contenido y lo que se significa en él.

La inclusión de objetos en el cuadro, el *collage*, el *ready-made*, el *object-trouvé*, *ensamblaje* representan, entre otros, una aproximación a lo que se puede considerar como el rompimiento de los límites reales del espacio. La pintura expande su campo al incluir objetos en la tela y la escultura ya no sólo se realiza para ser colocada en una base o un pedestal.

Este rompimiento de los límites reales del espacio estético es signo de un cambio radical y trascendental en el arte: el espacio estético expande sus límites, empieza a tener una significación mayor a la que tenía con anterioridad, como continente o receptor de contenidos (deja de ser sólo medio y se convierte en fin en sí mismo); Su papel empieza a ser cada vez más importante y protagónico. El espacio empieza a tener una actitud más activa, comienza a ser incentivado no sólo como punto de referencia o de partida, sino como el elemento de mayor relevancia en relación con los demás elementos que construyen una obra.

De ello dan cuenta las recientes manifestaciones artísticas (generadas a partir de los años sesenta y setenta) como las instalaciones, intervenciones, *performance*, entre otras que manejan el espacio estético como un elemento abierto y no cerrado.

Si durante mucho tiempo el espacio estético se entendió como aquello que recibe contenidos y que es medible, en la actualidad, su definición se hace más amplia, por tanto más compleja. Su significado va más allá de los contenidos que alberga, se aproxima más a la manera de cómo es utilizado el espacio

estético, tanto para reforzar los contenidos que contiene como para recrear nuevos.

Sin embargo, aunque la visión de espacio estético en la actualidad haya roto límites y éstos ya no sean tan fáciles de identificar (rompiendo la barrera entre lo bi y tridimensional), sigue siendo medible. Se puede seguir midiendo, pero ahora bajo lineamientos ya no tan claramente identificables, como lo podían ser el plano básico en un cuadro o en una escultura. Tal vez en la actualidad el espacio estético sea medible a partir de su carácter efímero de su repetición o sucesión, su correlación entre las partes del todo, de su durabilidad o permanencia en el tiempo, ya que una de las características de las obras artísticas actuales radica en que incluyen el tiempo como parte importante en la configuración del espacio estético. Por ejemplo, en la instalación una de las características importantes es la repetición de los elementos que la integran dados o dispuestos en un lugar determinado y que integran un todo. Su valor, también radica en la interrelación que establecen las partes de la instalación en el todo de la obra. La sucesión de elementos atañe directamente al tiempo, como el continuo fluir de los objetos en el espacio. Los elementos pueden estar hechos de materiales duraderos o pueden ser pedecederos o efímeros. La permanencia de este tipo de instalaciones no recae sólo sobre la durabilidad de sus elementos sino sobre las reacciones que pueden producir en los observadores que circulan, intervienen o son obligados a contemplar (pasiva o activamente) dichas instalaciones.

En otras palabras, el espacio estético contemporáneo incluye al tiempo como su medida, su límite. El tiempo es el que determina gran parte de la obra contemporánea. Tiempo para recorrer una instalación, tiempo para observar o participar en un *performance*, tiempo para observar cambios en los elementos que el artista quiere que observemos, etc. Esto no significa que los contenidos que se suceden en el espacio estético dejen de tener importancia. Al contrario, todos los contenidos que se significan en el espacio adquieren revaloración en la medida de que el tiempo es su medida o, dicho de otra manera, es la aproximación para entender esta nueva manera de manejar el espacio estético. A la vez, el tiempo es medida de la obra contemporánea porque implica que ésta es más dinámica, puesto que al expandir sus límites hace que "todo" pueda ser incluido en este nuevo discurso artístico

Cabe hacer la aclaración que lo dicho líneas arriba no significa que las anteriores maneras de configurar el espacio estético (el plano a la manera de Kandinsky o Arnheim) ya no se manifiesten en la actualidad. Por el contrario, el espacio contemporáneo lo incluye, pero ahora es medible bajo la perspectiva del tiempo. Por ejemplo, se puede aproximarse o tratar de entender una instalación bajo los criterios de la composición formal, del manejo del espacio, que está dado en la medida de que los elementos que constituyen dicha instalación tienen un significado, una ubicación, forma, color, que a su vez modifican y significan el espacio real con una dimensión y un tamaño en

particular, que a su vez tiene un significado que modifica y es modificado por los elementos que lo integran.

Sin embargo, el manejo del espacio en una instalación no sólo se refiere a esto, sino que trata que dichos elementos planteen una relación donde éstos están distribuidos en un tiempo y espacio determinados y que tienen una permanencia y durabilidad específica y concreta. Si antes el todo de la obra artística unía a las partes que lo constituían, ahora en cambio, las partes son las que dan totalidad a la obra y ésta puede estar fuera de los límites que tradicionalmente se conocían como el marco del cuadro, o el pedestal o materia de la escultura.

Por otro lado, es curioso que el espacio estético también necesite de un límite real y concreto, como le fue dado al espacio estético en el pasado. Ese límite es el espacio real, el entorno o lugar. Sin ese espacio real, no podría suceder ninguna manifestación artística; es la condición, casi, indispensable del espacio estético. Dicho de otro modo, es la manera de objetivarse o materializarse que necesita todo espacio estético.

Más adelante, en el siguiente capítulo será tratado el entorno con más detalle, pero por el momento lo que interesa tratar en estas líneas es que este entorno es la condición previa, real y concreta para que se pueda dar el espacio estético.

Se hace necesario mencionar que si, por un lado, en el arte se han roto fronteras y en este caso en la concepción del espacio estético, siempre han existido. Por otro lado, la necesidad de contener al arte mismo, tal vez como una necesidad de referencia, de punto de partida y, en muchos casos, como elemento mínimo indispensable que sostiene una obra, aunque, en apariencia, le invada la impresión de vacuidad, de que no tiene ninguna contención hasta el grado de que parezca que se desintegra en el sin sentido, también existe aunque de momentos aparezca como algo ligero y falto de contundencia como en la época contemporánea, un elemento que sostiene y sustenta una obra. Tal vez el espacio estético asista esta vacuidad, tal vez refleje esa falta de contención de límite y es por ello, quizá, que el tiempo sea la manera en la que pueda tener una referencia. Posiblemente el tiempo, aunque abstracto de por sí, es el que justifique y le dé cabida al espacio estético en esta época tan rica y compleja a la vez. O dicho de otro modo, el espacio estético en su mesura-tiempo (sucesión, repetición, correlación espacial, recorrido, transcurso, etc.) ayuda a entender o aproximarse al arte contemporáneo, cuyo marco de referencia es la correlación de las partes del conjunto, partes que se encuentran abiertas y sin límites, en un espacio abierto y sin límites también.

1.3.1. Características del espacio estético.

En este inciso se hace una breve revisión de las características generales del espacio estético a partir de las obras generadas después de la Segunda Guerra Mundial. No se intenta hacer una descripción detallada de cómo se fue conformando el espacio estético a partir de 1950, no se trata de una revisión histórica, sino que se propone en este apartado es hacer notar los aspectos más importantes que constituyen y determinan el espacio estético contemporáneo y que definitivamente se ha dado gracias a las propuestas artísticas generadas a partir de la segunda mitad del siglo XX. También, se intenta mostrar como las nociones y concepto de espacio están presentes en las diferentes características que se presentarán a continuación, es decir, como todo lo expuesto está conectado y se complementa en cada una de las partes

Se enfatiza el arte contemporáneo porque se considera que dio la posibilidad de concebir al espacio estético diferente al que se planteó antes de la Segunda Guerra Mundial. Es el arte contemporáneo donde se concretizan las nuevas maneras de concebir a dicho espacio. Sin embargo, a principios del siglo XX, ya había artistas que se preocupaban por manejar el espacio. Los objetos realizados por Marcel Duchamp, algunas de las obras realizadas por los surrealistas, los *collages* de Pablo Picasso y George Braque, las obras cinéticas, a manera de móviles de Alexander Calder, la oquedad en las esculturas de Henri Moore entre otros, son algunas propuestas que dieron la posibilidad de concebir y replantear el espacio estético de otra manera y que en la época contemporánea cobran mayor relevancia.

Una de las características del espacio estético es que es una invención, sólo es realizado por el hombre. El hombre es el único ser que modifica, transforma y recrea su espacio en comparación con el resto de los seres que habitan el planeta. El espacio estético es aquello que se modifica, se consume y que de alguna forma genera y trastoca otros espacios para así también ser modificados y consumidos sucesivamente.

También es, como se mencionó líneas arriba, continente y vehículo en sí mismo de contenidos artísticos y estéticos.

Este espacio que contiene o que genera productos estéticos, no puede ser separado del tiempo. Toda producción está condicionada a la sucesión, al transcurrir, del tiempo. Es el tiempo, el que determina el tipo de espacio estético de que se trate.

En otras palabras, "no existe un espacio transformado separado de una vivencia del tiempo ninguna creación que no participe, aunque sea de forma fugaz, en la representación de la cultura con un principio y un fin. Así todo

espacio es instrumentalizado en torno a una serie de rituales, sagrados o profanos, de larga duración o efímeros, cuya última finalidad es la cohesión grupal, a nivel de estructura ideológica, de la comunidad que la consume”¹⁷.

El espacio estético (sea el continente o el que es en sí mismo contenido) es un conjunto de dimensiones, que condicionan, en función de sus características, la forma de configurarse en su interior. De esta manera y bajo esta condición el espacio estético “nunca es espacio natural, sino es espacio transformado”¹⁸. Esta transformación se refiere a la manera cómo se genera, apropian o se utilizan los elementos que caracterizan y constituyen dicho espacio.

El sólo hecho, por ejemplo, de utilizar un objeto y colocarlo en un lugar determinado o tomar una fotografía de un lugar al cual se le ha hecho una modificación, implica una transformación, no se da de forma natural, tiene toda una carga significativa tanto por el que hace la instalación como el que la observa, aunque ambos casos hayan sido intervenciones mínimas.

Todo espacio estético tiene una intención: está hecho, replanteado o retomado con cierta orientación. Esta orientación está dada tanto por el que realiza o utiliza el espacio como por el contexto, la cultura o la época donde se realiza este espacio. No todos los espacios estéticos responden a la misma intención, éstos varían según la época. Podrá haber reiteraciones, contraposiciones e incluso renovaciones o invenciones de espacios estéticos, pero éste siempre tendrá una carga ideológica determinada por el momento histórico en que se produce o se genera.

Recapitulando, el espacio estético es fin y medio en sí mismo; está sujeto, aunque de manera efímera, a la condición del tiempo, es su medida. Se concibe no como algo natural, sino como una transformación que hace el hombre, es producto de su propia creación, por lo que, cualquier espacio estético tiene una intención, la cual está condicionada por el contexto, la cultura y la época en la que es concebido.

Por otro lado, el espacio estético entraña una simplicidad y complejidad a la vez. La simplicidad radica en que es un todo, un lugar donde convergen todas las intenciones, posturas estético-plásticas de las obras artísticas. Es el lugar donde se objetiviza la obra de arte. Es simple porque ordena y diferencia lo que es la obra y lo que no, lo que contiene y lo que no. La simplicidad del espacio estético establece una equidad entre las partes, entre el espacio mismo y los contenidos (aún cuando el espacio mismo sea contenido). La complejidad del espacio estético radica en que puede ser medio y fin al mismo tiempo del contenido

¹⁷Jose Fernández A (coord.), “Arte efímero y espacio estético”, p 18.

¹⁸ Ibid , p 21

En ocasiones esta complejidad puede ser fácilmente detectable, porque aunque espacio y contenido se funden puede haber elementos que ayuden o que denoten diferencias y límites. En otras, por el contrario, esta complejidad fusione de tal forma al espacio con los contenidos, que su delimitación es confusa y poco clara.

Sin embargo, la complejidad del espacio-estético radica en esencia, en el cuestionamiento mismo del espacio estético hasta dónde existe el espacio y hasta dónde existe el contenido, cuál es su límite, el espacio estético es independiente del contenido; el contenido es independiente de él, se puede dar uno sin que exista el otro.

Tal vez esta complejidad entraña una reflexión profunda con respecto a lo que implica el espacio estético. Quizá esta reflexión ha sido acelerada y trastocada por la época actual. Este trastocamiento también implica una crisis misma del espacio estético. Es una crisis que se entiende como cambio, un continuo transformarse y trastocarse, por ende la complejidad del espacio se observa como una "falta" de definición, de ausencia de contención.

La complejidad radica en la pérdida de límites del espacio estético y el contenido. Entre menos límite tiene el espacio, mayor es su complejidad. Y esta complejidad se ve reflejada en la real o aparente ausencia de contención, de referencia estructural, de punto de partida o de lineamiento base.

Sin embargo, esta complejidad también representa que el espacio estético mantenga o se manifieste como un elemento que se caracteriza por su flexibilidad, por su posibilidad de ser tomado como un medio o un fin con características abiertas. Esto se refiere a que no es una estructura rígida y cerrada, que permite que se expanda.

El espacio estético, al manifestarse como un elemento abierto, da la posibilidad de poder albergar, desarrollar, transformar, etc. cualquier contenido e, incluso, al mismo espacio estético.

En otras palabras, el hecho que en el transcurso de la historia del arte, por ejemplo se pasara de la escultura tradicional puesta en un pedestal a las intervenciones o instalaciones, es sinónimo de que el espacio estético amplió o abrió sus estructuras, se transformó de una entidad contenida a una entidad abierta.

O como lo expresaría Rosalind Krauss al definir o tratar de explicar a la escultura como una categoría históricamente limitada y no universal. "La escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios. En virtud de esta lógica, una escultura es una

representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar”¹⁹.

De ahí que Krauss redefiniera las propuestas contemporáneas como la no-escultura, la no-arquitectura, tratando de explicar las manifestaciones artísticas como las ambientaciones o el *land art*, entre otras, como lo que dejaron de ser, en el momento que expandieron sus límites.

Resulta interesante, puesto que al espacio estético ya no es lo que era, sino como lo que está negando ser. Esta redefinición plantea una apertura, un cuestionamiento radical y lo que implica o significa una postura como ésta; un giro de 180 grados, una postura de no retorno, una nueva posibilidad que es imposible revertir su proceso y lo que implique de su aventura.

Finalmente, es interesante observar que el problema del espacio puede ser visto bajo diferentes perspectivas. Pero ninguna de ellas, como las vistas anteriormente, pueden considerarse verdades absolutas. Cada una de ellas representó un acercamiento al complejo llamado espacio.

Sin embargo, las nociones, conceptos filosóficos y estéticos así como también las características del espacio estético tuvieron la finalidad de acercarnos y ver al espacio como una posibilidad plástica conceptual. Es decir, que lo mencionado en este capítulo tuvo la intención de que el espacio, dentro de la creación artística, no solo resuelve problemas formales y de factura, sino que también plantea problemas conceptuales que no son tan notorios como las características físicas de una obra. En otras palabras, una obra contemporánea (instalación, intervención espacial, neoescultura, entre otras) plantea también problemas o posturas (ya sean perceptuales, reflexivas, críticas, filosóficas) que no necesariamente se vean representadas, en primera instancia, en su aspecto exterior. De hecho lo externo y lo interno de estas obras muchas veces se encuentran en sentidos opuestos, dejando entre ver que el arte contemporáneo cada vez más se hace notorio el distanciamiento que tiene el arte entre la factura y la idea. Ambos aspectos que en otras épocas estaban estrechamente unidas, por el contrario, en la actualidad se presentan ya como elementos que no son necesarios que se presenten unidos, pueden ser vistos separadamente e, incluso, trabajados de manera aislada.

De esta manera, asistimos a un arte de ideas donde éstas en sí mismas son consideradas arte. La representación o materialización ya no es importante o, por lo menos ha dejado de ser el medio en el cual encontraba el arte un modo de manifestarse. Ahora su medio son las ideas. Ideas que pueden ir en varias direcciones y plantear como los problemas filosóficos o estéticos que se vieron en este apartado.

¹⁹Rosalind KRAUSS, “La escultura en el campo expandido”, p 63

CAPÍTULO II

DIFERENTES APRECIACIONES DEL CONCEPTO DE ESPACIO ESTÉTICO

2.1. Diferentes apreciaciones del concepto de espacio estético.

2.1.1. El entorno (natural/artificial).

En este capítulo se abordaron diferentes ideas que caracterizan al espacio estético. Son apreciaciones generadas a partir de los diferentes conceptos y nociones expuestos en el capítulo anterior y que en cierta manera se ven reflejados en las diferentes apreciaciones de los elementos que hacen o configuran al espacio estético contemporáneo. Sobre todo el generado después de la segunda mitad del siglo veinte y el que se realiza en la actualidad.

De la misma manera, en este capítulo se mencionan algunas obras del arte contemporáneo con el objeto de ejemplificar las diferentes apreciaciones de espacio estético que existen y que muestran maneras diferentes de trabajar en y a partir del espacio.

En términos generales el entorno es el lugar donde se dan y se sitúan todas las actividades humanas²⁰. Existen dos tipos de espacios, el natural y el artificial. De ambos espacios se sirve el hombre para dar cabida a todas sus necesidades.

El entorno es el sitio, el lugar que acompaña al hombre. El hombre es el único ser en la tierra que le da al lugar una significación diferente de la que se le da el resto de los animales. El hombre es el único en construirse un lugar desde el lugar mismo, es el único en generarse lugares que al mismo tiempo que los determina, el lugar mismo determina al ser humano.

La transformación y la experiencia del lugar hacen que se tenga una noción y ésta se manifiesta en la manera de representar lugares. Esta representación es el conocimiento, el método y el análisis que se tiene para "concebir" un espacio, o a partir de un espacio se "concibe" un lugar.

El entorno tiene una dimensión, tiene una serie de características que lo condicionan y una de ellas es la dimensión. Esta dimensión es la noción de espacio que tiene que ver con una territorialidad y orientación.

La territorialidad se refiere al marco físico, el medio. Dicho marco físico está dictado por una ética que se va transformando a través de la historia, la

²⁰Fernández Arenas en su libro "Arte efímero y espacio estético" (ver p.l 7-39), hace referencia a esta idea de espacio donde se sitúan todas las actividades del ser humano

cual es la norma y como tal condiciona la territorialidad. De esta manera la norma, presupone una conducta que se ve valorada según la repartición del espacio y de los intereses de los hombres sobre su territorio.

En el marco físico se llevan a cabo todas las actividades humanas. Este marco físico o territorio se ha ido transformando en el transcurso de la historia, ha representado un elemento crucial en el cual se han condicionado culturas enteras.

En un principio, la noción de territorio sólo estaba relacionada con la supervivencia. La humanidad se traslada de un lugar a otro según sus necesidades alimenticias y por la abundancia o escasez de los víveres. Posteriormente, cuando la humanidad se volvió sedentaria e inventó la agricultura, la noción de espacio se transformó. Los hombres se dividieron los territorios según su riqueza y su fuerza; se apropiaron de las mejores tierras y la explotaron, dando lugar a las primeras sociedades que después se convirtieron en ciudades y sociedades más complejas. A partir de entonces, la noción de territorio se transformó, el marco físico se volvió más complicado donde se suceden eventos más complejos; es decir, "el entorno es también resultado de la interacción desde su cultura, los signos a decodificar tiene cada vez menos que ver con el ecosistema y más con la organización simbólica"²¹. Por lo que "el espacio, gracias a ese conjunto de formas de actividades y explicaciones de la realidad que supone toda cultura, no es nunca un espacio natural, sino un espacio transformado"²².

La otra característica del entorno es la orientación, se refiere a la capacidad que tiene el hombre de decodificar los mensajes que recibe desde el entorno o medio ambiente.

En el momento de que el hombre comienza a transformar su medio ambiente aparecen las primeras nociones de orientación. El entorno empieza a adquirir un delante y un detrás, de la misma manera como aparece la noción de izquierda y derecha, arriba y abajo. A partir de estas primeras orientaciones, el espacio empieza a significar como referencia, empieza a adquirir la noción de punto de partida para el cual tiene, a su vez, un punto de regreso, adquiriendo así, una geografía. Por otro lado, también el entorno o espacio comienza a orientarse bajo lineamientos ideológicos, deja de ser neutral y se divide el espacio en espacio sagrado y espacio profano.

En el momento que el espacio adquiere una división físico-ideológica (que posteriormente será religiosa, política, económica, etc.), el entorno cada vez más se desprenderá de lo que es el entorno neutral, dejará de tener la misma significación que el de los animales. El lugar se verá radicalmente transformado

²¹Fernández A, op cit, p 21

²²Idem., p 21

y cada vez más se alejará de lo que fue originalmente. A esto se le suma la transformación del entorno por medio de las diferentes actividades de recrear el mundo que le rodea y alguna de estas recreaciones desembocarán en las actividades artísticas.

En los comienzos del arte, éste tenía un carácter mágico, posteriormente fue religioso y finalmente artístico²³. Sin embargo, todos estos caracteres del arte participan de la transformación espacial; su esencia radica en modificar el entorno y los objetos que lo integran tanto física como ideológicamente.

Así pues, el entorno es el sitio donde convergen los objetos y los acontecimientos. El entorno puede ser natural o artificial (transformado).

Sin embargo, es casi imposible hablar o hacer referencia al entorno natural sin que haya sido transformado (aunque de manera casi nula) por el ser humano. Prácticamente toda acción del hombre implica una transformación, por lo que referirse a un entorno natural, es hacer hincapié en un sitio donde aún no existe una presencia o manifestación que haya hecho el hombre. Así, el entorno natural puede ser considerado el espacio "en espera de" la acción del hombre o el lugar "fuera de" dicha acción humana. Por otro lado, el entorno es un punto de referencia, es el sitio donde parte y convergen todas las actividades humanas; es la manera de significarse que tiene el ser humano, es decir, en el momento que es parte o nace, el hombre es.

Así mismo, el entorno tiene un orden, el cual parte de un principio arbitrario que es establecido por los hombres mismos. El orden puede ser político, social, ideológico, entre otros, que difieren del orden u orientación de cómo habitamos y planificamos dicho entorno. El orden arbitrario corresponde a una ideología dominante, mientras que el orden de planificación y habitación responde, en principio, a una necesidad vital aunque actualmente la necesidad vital y el orden ideológico se entremezclen y el primero sea dictado por el segundo.

El entorno artificial (el lugar que habitamos, vivimos, en el que nos desarrollamos y creamos en él), está organizado, tiene una serie de limitantes las cuales están diseñados o recreados por seres humanos dedicados a esto. Son artistas del espacio, los cuales hacen de éste una "serie de acontecimientos que afectan sensorialmente al ser perceptivo, positiva o negativamente, por el placer o desagrado, en un desarrollo espacio-temporal, el recorrido"²⁴.

El entorno también puede ser visto como un espacio donde tienen lugar una serie de funciones. Funciones bien establecidas, en las cuales se articulan

²³Gillo Dorfler en su libro intitulado "Naturaleza y artificio" (ver bibliografía), define y estructura más detalladamente lo que cada uno de estos espacios artístico y religioso van significando a lo largo de la historia y como éstos van adquiriendo mayor complejidad en la medida de que las sociedades van haciéndose más complejas también

²⁴Ibidem , p.24

el dónde y el cómo están distribuidos los habitantes, sus ocupaciones, el trabajo, etc. Una de las máximas representaciones del entorno, con una serie de funciones entrelazadas y vinculadas dentro de una complejidad difícil de reconstruir en otro orden, se encuentra en las ciudades. En otras palabras, "la ciudad debe ser considerada como síntesis de la transformación espacial y lugar en el que las actividades artísticas alcanzan su mayor nivel: el espacio transformado por excelencia"²⁵.

Sin embargo, se hace prudente mencionar que el entorno artificial, al que se hace referencia, además de establecer una serie de relaciones entre sus partes, está condicionado y funciona a partir de su temporalidad. Es decir, el entorno está condicionado por la relación espacio-temporal, una relación dinámica y compleja a la vez.

La necesidad de tener tiempo para realizar una obra, el tiempo de la obra misma, el transcurrir de una época a otra, hacen del sitio un entorno dinámico. Sin este dinamismo temporal, es casi imposible que se desarrolle, transforme o incluso se cree un entorno diferente. El diseño urbano es un acto temporal. El entorno se crea, se distribuye, cambia y se transforma por los actos temporales, por diseño, por actividades dedicadas a esto.

De esta manera, el entorno artificial es un arte de relación "donde todo producto, sea o no arquitectónico, es modificado por aquello que existe alrededor, sean producciones fijas, como otros edificios, o móviles como actividades"²⁶. Así, las actividades artísticas relacionadas o que crean o utilizan el espacio, establecen un arte de relación, donde el todo toma mayor relevancia que las partes que lo integran.

Resumiendo, el entorno es un arte de relación, las partes se justifican en el todo. De esta manera, cuando existe una buena correspondencia entre las partes que dan cabida al entorno, se puede hablar de una legibilidad del entorno mismo. Esta legibilidad se refiere al hecho de que el conjunto de las partes que constituyen el todo del entorno mantiene una coherencia que paulatinamente establece una identificación, significación, ubicación, etc. clara para todos aquellos que viven o transitan ese lugar y para los otros que participan de otro sitio diferente.

Por otro lado, en el entorno no sólo se dan cita los elementos físicos temporales (edificios, objetos, entre otros), sino también se involucran a los seres humanos y sus sentidos (olfato, vista, gusto, oído y tacto). Todo aquello que se sucede en un espacio, le da vida, lo condiciona y modifica, es el entorno artificial.

Los habitantes de un lugar caracterizan a dicho lugar. También los gustos gastronómicos, de vestido modifican y condicionan a dicho sitio, por lo que éste

²⁵Ibidem, p 27.

²⁶Ibidem, p 30.

no es una entidad cerrada, sino un espacio flexibilizado, un espacio vivo y cambiante constantemente.

2.1.2. El objeto (natural/artificial).

El objeto es una "cosa material"²⁷ que pudo haber sido creado por la naturaleza o por el hombre. El objeto es una cosa real, tiene una presencia física, espacial y temporal. El objeto tiene una presencia física porque tiene una dimensión, ocupa un lugar en el espacio. Esta presencia física puede ser muy variada y de diferentes índoles: dura, suave, chica, grande, rígida, flexible, etc. De esta manera, la presencia física de un objeto recae sobre su dimensión y sus características matéricas. Por otro lado, el objeto además de tener una dimensión tiene ubicación espacial. Se encuentra en un lugar, ocupa un sitio en el orden de las cosas (natural o artificial).

El objeto también tiene una temporalidad, está inmerso en un tiempo. Su presencia puede ser permanente, efímera o la mezcla de ambas. Esta temporalidad puede ser condicionada o no por la presencia del hombre. De la misma manera su temporalidad puede estar dada por su correlación con la naturaleza. También la temporalidad de los objetos puede estar dada por la duración misma de dichos objetos, es decir, los objetos mismos se pueden ir transformando por sus propias características físico-químicas así como por efectos externos ajenos a ellos, como lo puede ser la acción del viento, la lluvia, la luz, el calor, el fuego, etc.

También la temporalidad de los objetos puede modificar sustancialmente al hombre y a la naturaleza. De hecho una permanencia casi total, hace que se modifique y se estructuren tanto la naturaleza como el hombre en torno a dicha perdurabilidad

Por otro lado, los objetos (naturales o artificiales) tienen una o varias significaciones, hablan acerca de lo que son, de qué están hechos, donde están y qué quieren decir. Esta significación múltiple de los objetos ha sido y es una de las cualidades de las que se ha servido el hombre a lo largo de la historia.

De la misma manera, esta significación múltiple, inherente a todos los objetos, es en sí lo que configura al objeto mismo. Sus significaciones que se complementan, son las partes del todo y ese todo es el objeto mismo. Dichas partes, en ocasiones, pueden representar aspectos contradictorios u opuestos

²⁷Sobre este tema también habla Juan Cirlot, en su libro "El mundo de los objetos a la luz del surrealismo" (ver bibliografía) Hace una observación aguda de lo que es y significa el objeto en el momento de que es retomado por los artistas del surrealismo y, sobretodo de las repercusiones que tuvo esta revaloración de los objetos en los movimientos artísticos posteriores

entre sí, pero no necesariamente empobrecen o le restan importancia al objeto. La complementariedad de las partes del todo del objeto no sólo se da por empatía, también se da por oposición y contradicción, tanto interna como externa.

Entender lo que hace y constituye los objetos puede tener orígenes y procedencias disímolas, hace que el objeto mismo se enriquezca, que hable acerca de su complejidad y sencillez. Ahora bien, esta significación múltiple está enriquecida o complementada tanto por el espacio temporal que ocupa el objeto, como por la correlación que establece con otros objetos que a su vez también están cargados de varios significados. Esta interrelación de objetos y espacio-tiempo podría considerarse inherente a la naturaleza misma de los objetos. Es decir, los objetos son en la medida de la relación que establecen con otros objetos, adquiere significación el objeto mismo porque guarda una relación en el orden de las cosas.

Sin embargo, se puede conceptualizar o tener un pensamiento abstracto de lo que significa un objeto (independientemente de su existencia real y material)²⁸. Aún así, el objeto, como cosa material, es presencia física y real, como se mencionó al principio de este inciso, y como tal tiene un lugar, un sitio en el espacio-tiempo. De esta manera, el objeto, al estar condicionado a una materialidad, está sujeto a su materialidad misma, es decir, la significación múltiple que puede tener un objeto está limitada a sus fronteras físicas, habla de lo que contiene, de lo que le da forma, de lo que significa, etc. y esta forma puede asociarse, acercarse a los otros objetos que lo circundan o rodean. Esta asociación entre objetos también modifica y condiciona los significados de dichos objetos.

Sin embargo, estos significados que constituyen a los objetos no son estáticos, están en continuo movimiento o cambio. Se modifican si el objeto se transforma, si se asocia con otros objetos, si forma parte de otros objetos, si se utilizan con un fin preciso, etc.

Esto quiere decir que tanto los significados que atañen a los objetos mismos como los que se generan a partir de sus transformaciones, asociaciones, utilizaciones, etc. están en continuo movimiento, no son cualidades estáticas y permanentes, se modifican constantemente

Por otro lado, los límites físicos y reales que contienen los diferentes significados que constituyen a los objetos, hacen que los objetos se configuren como una entidad cerrada físicamente, pero abierta en cuanto a lo que pueden significar más allá de sus límites físicos esta cualidad es ampliamente utilizada

²⁸Esto tiene que ver cuando se especificó en el capítulo anterior al referirse a la percepción abstracta del espacio, la cual no requiere de ejemplos para su comprensión y entendimiento

en el arte. El arte se ha servido de los objetos para hacer asociaciones con la intervención de dichos objetos y éstos sean considerados artísticos.

También se hace necesario remarcar que los diferentes significados que configuran a los objetos pueden ser modificados a través del tiempo²⁹. De esta manera, los límites reales del objeto como sus significados, se ven modificados e, incluso, transformados por el tiempo. Por lo que significan y dicen acerca de lo que son los objetos está en continuo movimiento, pero adquieren mayor relevancia en la medida de que encuentran su lugar en el espacio-tiempo. Se complementan en el momento de que están en su espacio-tiempo. Esta forma de completarse puede ser hecha por la naturaleza o por el hombre mismo. En otras palabras, la plenitud de los objetos es la permanencia de los objetos, es el espacio-tiempo que les da forma, los hace y los justifica. La significación múltiple de los objetos, la interrelación entre el objeto y su espacio-tiempo, así como su interconexión con otros espacio-tiempo de otros objetos, hacen de la plenitud de los objetos una cualidad estético-especial continuamente utilizada en el arte contemporáneo.

Esta plenitud es en sí el espacio estético que configura los objetos artísticos. Es una configuración externa e interna del objeto, por lo que es indisoluble y parte fundamental de lo que estructura los objetos artísticos contemporáneos.

El objeto artístico contemporáneo (sea natural o artificial) tiene una flexibilidad en cuanto a su papel en la obra artística: ya no es un objeto estático e inamovible, se ha vuelto una entidad abierta, independientemente de que siga limitado por sus características físicas, que en ningún momento se ve entorpecido por sus fronteras materiales reales, sino al contrario, interactúa con el espacio, con otros objetos y con él mismo.

El objeto se ve confrontado, en esa flexibilidad, con el espacio, con lo que significa, con sus asociaciones semiológicas y semánticas con otros objetos, y con él mismo, con su temporalidad, con su dimensión, ubicación, etc. que hacen de esta afronta del objeto se vea cuestionado, en y por todos lados, implicando, en ocasiones, que el objeto mismo entre en crisis.

Ya que en esta flexibilidad que goza el objeto artístico contemporáneo; es posible que dicho objeto artístico funcione aisladamente de la interacción que está sujeta actualmente, el objeto artístico contemporáneo ¿es sólo en la medida de sus interrelaciones o si no establece dicha interrelación, pierde riqueza o valor y acaso es posible aproximarse al objeto artístico por sí mismo?

²⁹Al respecto habla J. Berger en su libro "Modos de ver" (ver bibliografía) donde asevera que las ideas y conocimientos adquiridos modifican la forma como observamos una imagen, la condiciona y que esto se debe tomar en cuenta para la realización de una imagen

¿Existe o está aislado de sus asociaciones o de su posibilidad de ser flexible en el arte contemporáneo?

Tal vez las respuestas a estas interrogantes resulten de acercarse o aproximarse al objeto por varios caminos. Caminos que incluso pueden ser opuestos entre sí, reflejando con ello que el objeto artístico contemporáneo es complejo en sí mismo, nace y se desarrolla en un arte sin limitaciones ni fronteras por lo que las lecturas que se pueden tener acerca de lo que es dicho objeto son y pueden ser de muchas y muy variadas maneras. Esto refleja que ya no hay aproximaciones absolutas y lineales, sino por el contrario, las lecturas son muchas y complejas de las cuales cualquiera se puede servir de ellas, la(s) que mejor se adecue(n) al modo de ver y pensar el arte actual.

2.1.3. Los objetos en relación con el entorno.

En el inciso anterior se mencionó que los objetos se completan de acuerdo con la relación que establecen con el espacio-tiempo que los circunscribe, ya que dichos objetos (sean naturales o artificiales) guardan una relación con respecto al lugar y al tiempo que ocupan. Esta relación puede o no estar condicionada por actos que realiza el hombre así como por las transformaciones que sufre la naturaleza.

Estas transformaciones pueden ser directas o indirectas. Pueden ser actos que realiza el hombre o la naturaleza misma a la combinación de ambos. Los objetos están en constante modificación tanto por cambios al interior de ellos mismos como por cambios que se suceden en el exterior. De esta manera, los objetos modifican sus significados en la medida que cambian sus relaciones espacio-temporales, ya que éstas a su vez están transformándose continuamente.

Por otro lado, la relación que establece el ser humano con los objetos está también en constante dinamismo. No es una relación estática continuamente hay cambios y transformaciones puesto que los objetos, según su contexto y su significación, adquieren un sentido particular que se va adecuando a las necesidades que va teniendo la humanidad con respecto a los objetos que le rodean y que va necesitando o a la inversa³⁰

Todos los objetos naturales o artificiales guardan una relación con respecto al lugar y temporalidad que ocupan en un espacio. Esta relación puede o no estar condicionada por los actos del hombre y/o de la naturaleza. Esta relación

³⁰De esta misma idea da cuenta Jean Baudrillard en su texto intitulado "El sistema de los objetos" (ver bibliografía). El analiza cómo el entorno y los objetos están sujetos a la relación que tiene el hombre en la sociedad, cómo cada parte tiene una función determinada y precisa la cual está preestablecida por un orden preexistente

espacio-temporal que tienen los objetos hace que éstos adquieran una significación en particular, adquieren un sentido y un orden, una jerarquía espacio-temporal, que está estrechamente ligada a la historia misma de la naturaleza como a la de la raza humana.

Acercarse a la historia de los objetos que han acompañado a la humanidad durante su evolución es acercarse a la historia misma de la humanidad. De la misma manera, observar las diferentes capas que constituyen una montaña por ejemplo, es ver cómo ha evolucionado la historia de la tierra.

Por otro lado, los objetos tanto naturales como artificiales adquieren cierta significación tanto por su relación con su espacio-tiempo como por la relación que establecen con el hombre y/o naturaleza o ambos. Esta significación que tienen los objetos no necesariamente condiciona a la naturaleza o al ser humano, en ocasiones sólo reitera su presencia, por ejemplo del hombre y los objetos que le rodean. Pero en otras, los significados que tienen los objetos se modifican y transforman tanto a los objetos como al entorno que los circunscribe. También la significación que tienen los objetos puede estar dada por lo que la naturaleza o la humanidad ha hecho de ellos. De alguna manera, los objetos adquieren un sentido en la medida que significan y se significan por las relaciones que guardan con la naturaleza o con el hombre.

El objeto por el simple hecho de tener un espacio-tiempo, modifica al entorno. De la misma manera, el entorno por constituir el sitio donde se dan cabida a los objetos, modifica a la vez al objeto. Es decir, objeto y entorno se modifican mutuamente, se interrelacionan.

Esta modificación hay que entenderla como el modo, en primer lugar, de significar al objeto y al entorno, es decir, en el momento que el objeto se significa en el entorno y el entorno se significa en el objeto, son. En otras palabras, un objeto (natural o artificial) es porque se le puede diferenciar de lo que le rodea, porque ocupa un espacio y porque tiene un límite real que lo "aisla" del resto de las demás cosas. En el momento de que se diferencia al objeto de las demás cosas, el objeto mismo adquiere una presencia. Una presencia que continuamente se ve reforzada o enriquecida por lo que la rodea. También esta presencia se ve enriquecida por lo que significa o dice acerca de lo que es el objeto mismo.

En segundo lugar, el entorno adquiere presencia y significación en la medida de la presencia real y física de los objetos que se ubican en él e, incluso, también adquiere relevancia el entorno cuando carece de la presencia de los objetos, cuando se encuentra "vacío".

Esta relación entre objeto y entorno es, como se ha mencionado con anterioridad, dinámica y continuamente cambia.

Sin embargo, esta significación que se da entre el objeto y el entorno no solamente se establece por la presencia física de ambos, también se puede dar en el ámbito conceptual, se puede dar por el simple hecho de pensarla, de reflexionar a cerca de dicha significación, es decir, la significación también se puede dar a través de las ideas.³¹

De esta manera, el objeto es en la medida que se significa en el entorno y a la inversa. Esta significación es, en primera instancia, espacial. El objeto al significarse en el entorno, habla acerca de su ubicación, de su posición, dimensión, etc., que son las características físicas, externas, que se notan a simple vista y que a partir de ellas se establece una primera noción de lo que es el objeto y de su relación con el entorno que lo alberga.

Posteriormente, esta significación espacial se ve reforzada por lo que significan el objeto y el entorno (de lo que significan y representan interiormente ambas partes), de lo que hablan y son ambos.

Esto representa que el objeto en relación con el entorno se da en primera instancia por su interrelación espacial, pero que es indisoluble de los significados internos de ambos elementos. Es difícil hablar sólo de la relación espacial que establecen dichos elementos sin que se tenga que hacer referencia a lo que significan o dicen acerca de lo que son, sino por el contrario, tanto la relación espacial y de significado que establecen el objeto y el entorno son complementarias, aunque algunas veces puedan ser opuestas o totalmente diferentes entre sí.

La relación entre el objeto y el entorno siempre estará condicionada a lo que significan y representan ambas partes. Sean objetos naturales o artificiales ubicados en un entorno (natural o artificial), estarán condicionando tanto por su relación espacial como por su significación. Es una condición que se da tácitamente en el momento en que ambas partes establecen una relación, aunque sea de manera momentánea, efímera o incluso sólo conceptual.

Por otro lado, el objeto, al establecer una relación con el entorno crea un vínculo, en principio, espacial, pero que también es una relación temporal, se da simultáneamente. Este vínculo espacio-temporal entre objeto y entorno se da independiente de lo que significan ambos, pero que sí los condiciona.

La permanencia de un objeto en un lugar, la durabilidad del objeto mismo y la perdurabilidad del sitio, hacen que lo que representa tanto el objeto como el entorno, se vean modificados. Puede ser una modificación insignificante, pero

³¹De ello da cuenta Marchan Fiz, en su libro intitulado "Del arte del objeto al arte del concepto" (ver cap. II, III y IV p 173-342), al referirse a las últimas tendencias del arte contemporáneo cuando revisa las tendencias artísticas conceptuales sucedidas entre 1960 y 1990, las cuales dan mayor preponderancia a las ideas y conceptos que elaboran que a los materiales empleados, que dando éstos en segundo término.

también puede ser un cambio radical. También es posible que sólo se modifique una de las partes, sin que la otra sufra mayores alteraciones.

El simple hecho que alguna de las partes modifique sus significados, hace que su contraparte también se vea afectada. Esto es posible porque tanto el objeto como el entorno son, en conjunto, las partes de un todo dinámico, que constantemente cambia sus relaciones espacio-tiempo y de significado. Sus únicas limitaciones son lo que delimita y diferencia al objeto de su entorno y a la inversa. Son fronteras físicas y reales que naturalmente son preestablecidas, se dan por convención y por delimitar el objeto de estudio. Esto quiere decir que los límites entre objeto y entorno se dan, en primer lugar, por cuestiones físicas y matéricas reales, como se ha mencionado con anterioridad. En segundo lugar, estos límites se dan por convención, delimitar arbitrariamente el entorno (darle un principio y un fin) así como la cantidad de objetos que se encuentran dentro de dicho entorno es sólo una referencia, un parámetro para facilitar el objeto de estudio. Son fronteras que se establecen de antemano con la finalidad de comprender, aproximarse y reflexionar acerca de lo que significa la relación entre objeto y entorno.

Al mismo tiempo que la relación entre objeto y el entorno está condicionada por su espacio-tiempo, también se ve modificada por el tiempo en que se establece dicha relación. Es decir, el contexto en donde se circunscribe esta relación espacio-tiempo entre el objeto y el entorno se ve modificada. El contexto, la historia en donde se sucede esta relación determina tanto el vínculo espacio-tiempo como sus significados.

En otras palabras, lo que puede representar una relación entre objeto y su entorno en una época como la contemporánea, es muy diferente a la que se dio en épocas pasadas. Tal vez la relación espacio-tiempo del objeto con el entorno sea casi la misma para todas las épocas, puesto que es una relación física y material que se da independientemente del contexto, pero la manera de significarse y representarse sí puede estar condicionada por el contexto y la historia que la circunscribe.

Esto quiere decir que las cualidades físicas del objeto y del entorno son atemporales, mientras que las que hablan acerca de lo que son y representan están condicionadas a un contexto determinado, son temporales³²

Sin embargo, esta relación atemporal-temporal entre objeto-entorno y contexto es totalmente indisoluble, como el contenido de un objeto es

³²Fernando Torrijos también establece esa diferencia (véase su artículo "Sobre el uso estético del espacio" recopilado en el libro intitulado "Arte efímero y espacio estético {ver bibliografía}). Menciona que nos movemos en dos dimensiones (espacio y tiempo), las cuales nos definen, nos articulan y nos movemos dentro de ellas. Sin embargo, hace referencia a que dichas dimensiones siempre están presentes, como si fuesen universales

inseparable de lo que es físicamente el objeto mismo. Se puede dar el caso de que tanto el objeto como el entorno se vean descontextualizados, pero esto no interfiere con lo que dicen y son ambos elementos.

En otras palabras, un objeto siempre hablará de lo que es y lo que representa aunque aluda a contenidos y significados que no necesariamente lo significan.³³ Cada vez que el objeto sugiere contenidos o significados que no necesariamente son diferentes a lo que lo configura, se da por asociación, descontextualización, conceptualización, etc., entre objetos y entorno. Así mismo, se da con el entorno y su relación con los objetos que se ubican en él. Igualmente, el que un objeto sugiera contenidos diferentes a lo que significa, no interfiere con la relación que establece con el espacio-tiempo que lo ubica y le da un sitio determinado.

El ubicar objetos descontextualizados en un entorno diferente es, tal vez, uno de los grandes logros del arte contemporáneo. Ha sido el salto mortal, puesto que ha dado la posibilidad de considerar que cualquier objeto puede ser una cosa artística o referir o hacer alusión a un contenido o concepto estético-artístico. Tal vez esta posibilidad del arte contemporáneo sea que haya roto con límites que anteriormente se tenían bien definidos. Las diferentes disciplinas y los objetos que las representan estaban claramente identificados. Pero a partir de que un objeto, cualquiera que este sea y ubicado en un entorno en particular, puede ser arte es la revelación posiblemente más amplia que ha tenido el arte, sobre todo el de la época contemporánea.

El hecho de jugar con objetos y sus contenidos, de asociarlos en contextos diferentes, de establecer relaciones espacio-temporales efímeras, entre otras, es quizá una de las puertas abiertas que ha encontrado el arte que mayormente represente, por un lado, una posibilidad infinita de creación, pero, por el otro, una inquietante y puesta en crisis al arte mismo, puesto que a partir de esta apertura de límites, las fronteras se hacen menos notorias, más libres, pero al mismo tiempo, menos contundentes, menos claras en su definición.

Esto significa que esta apertura representa mayor libertad, pero al mismo tiempo una menor contención, donde sus límites ya no son tan claros impidiendo, tal vez, hacer objetos artísticos que realmente puedan cambiar o revelar cosas diferentes, objetos artísticos que realmente conmuevan a un mundo cada vez más acostumbrado a una pérdida constante de límites.

De esta manera, ¿es posible que la relación objeto y entorno pueda procurar un vínculo mayor con los contenidos artísticos o los contenidos artísticos puedan restablecer, a través de la relación objeto y entorno, la unión entre arte y sociedad, la cual cada vez se ve menos unida?

³³También hace referencia Pierre Guiraud a las características del lenguaje cuando se refiere a la estructura de éste y a lo que significa (ver bibliografía "La semántica" y "La semiótica" del mismo autor).

2.1.3.4. El entorno en relación con los objetos.

Probablemente es este inciso se vuelva a reincidir sobre conceptos o ideas que en los anteriores apartados de este capítulo se han mencionado ya, como lo es la importancia de la relación espacio-temporal que establecen el entorno y los objetos, los significados múltiples establecidos a partir de esta relación y de lo que significan cada uno de estos elementos aisladamente, de la amplia posibilidad artística que se da y se ha dado a partir de la relación entre objetos y entorno y sus asociaciones matéricas y conceptuales, entre otros aspectos.

Tal vez este apartado se vuelva a mencionar ciertos aspectos que se han tratado con anterioridad, pero ahora bajo la perspectiva de la relación del entorno con respecto a los objetos. Un entorno visto como el gran continente que alberga a los objetos, pero al mismo tiempo como ese espacio que tiene características propias y que constituye una entidad abierta, con múltiples posibilidades y que puede ser abordado de muy variadas maneras.

De esta manera, el entorno al establecer una relación (espacio-temporal y de significado) con los objetos establece un vínculo de significación. Esto quiere decir que el entorno es el lugar donde se ubican los objetos y siendo el lugar donde se albergan éstos, adquiere una referencia, adquiere un sentido que de alguna manera lo delimita, lo constriñe a un lugar específico con dimensiones y cualidades y características claras y definidas.³⁴

Esto también quiere decir que el entorno al establecer una relación con los objetos, queda delimitado, queda enmarcado bajo esta relación. Y esta delimitación puede quedar abierta o suspendida en la medida que tanto el entorno como los objetos dejen de relacionarse entre sí.

Esta delimitación no es una demarcación real, no se establecen barreras reales que separen un entorno de otro (aunque es posible que así suceda), sino que es un establecimiento de un límite conceptual que facilite la comprensión de la relación entre el entorno y los objetos. Es una manera de vislumbrar más claramente el objeto de estudio, que en este caso es, la relación entre entorno y los objetos.

Por otro lado, el entorno (natural o artificial) al quedar delimitado como el espacio que alberga a los objetos (naturales o artificiales), se diferencia de otros entornos y sus relaciones con otros objetos. Es una manera de diferenciar y

³⁴Como lo mencionaba en el capítulo I al referirme a las ideas de Vasily Kandinsky, Rudolf Arnheim con respecto a la manera de concebir el espacio.

hacer notar que hay otros entornos y que es posible observar diferencias entre la relación que establecen con los objetos que se ubican dentro de ellos.

Tal vez, como se ha mencionado antes, la relación entre el entorno y los objetos sea atemporal, pero lo que significan y representan es temporal, está condicionada al contexto en que se inscribe y se ubica.

Ahora bien, la delimitación de un entorno con respecto a otro y de los objetos que se albergan dentro de ellos, también es una relación atemporal. Sin embargo, lo que resulta de sus delimitaciones, de la relación entre los diferentes significados que constituyen al entorno y a los objetos es temporal. Lo que representan y dicen acerca de lo que son y cómo establecen sus relaciones está condicionado a la época, al tiempo en que se suceden.

Resulta interesante reflexionar acerca de la relación que establece el entorno y los objetos. Por un lado, se puede observar como una relación atemporal que se da independientemente de lo que significan y representan ambos elementos, que es una relación física y matérica y, por el otro, se puede observar como una relación cargada de significados y que éstos pueden variar o se pueden ver modificados por la época en que se piensan.

También resulta interesante observar que la relación que establece el entorno y los objetos es una correlación entre las partes, que en principio están determinadas por el espacio-tiempo en que se dan y en segundo término por lo que resulta de esa relación espacio-temporal y lo que significa y representa tanto esta relación como lo que son cada una de las partes aisladamente³⁵.

La relación entre el entorno y los objetos puede ser vista de varias maneras. Una de ellas puede ser como una relación lineal, como una sucesión que se continúa en un tiempo, un espacio que lleva una secuencia, tiene un principio y un fin. También puede ser vista como una sucesión simultánea entre las partes. No existe una lectura lineal sino que las partes de este todo, que es la relación entre el entorno y los objetos, se correlaciona al mismo tiempo, están dadas simultáneamente a un espacio-tiempo que puede ser analizado y observado bajo varias perspectivas y que pueden ser opuestas entre sí, pero que todas en conjunto son válidas y que hablan y dicen acerca de esta relación simultánea entre el entorno y los objetos.

De igual forma, resulta interesante observar que la simultaneidad de lo que implica la relación del entorno y los objetos es una cualidad fuertemente utilizada en el arte contemporáneo. Esto ha dado como resultado que existan obras

³⁵Como la hace Rolf Wedewer en su libro "El concepto de cuadro"(ver bibliografía) cuando analiza definiendo primero el concepto de cuadro y posteriormente observa parte por parte como se fue transformando la pintura y como ésta rompió los límites físicos y de contenido que la caracterizaron durante varios siglos

donde lo que quieren decir está dado tanto por las posibilidades espacio-temporales del sitio y los objetos como de la correlación entre ambos y, éstos se dan simultáneamente, no es un arte basado en una linealidad, sino que se abre para y en todas partes. Y su única delimitación es su temporalidad, la duración de la obra en un tiempo y espacio determinado.

Por otro lado, regresando a la idea de delimitación que se da a partir de configurar la relación del entorno y los objetos, se hace necesario mencionar algunos aspectos que no se refirieron líneas arriba.

Uno de los primeros aspectos que hay que remarcar es que la delimitación entre entorno y objeto es una convención. Por otro lado, esta delimitación no necesariamente condiciona la relación establecida entre entorno y los objetos. Se puede dar el caso de que sí se condicione (tanto el entorno a los objetos como éstos a dicho entorno), es decir, la delimitación es una mera referencia que facilita observar y comprender mejor la relación entre entorno y los objetos, sin embargo, las relaciones significativas si se condicionan o se ven modificadas y ambos elementos adquieren nuevas significaciones en el momento es que establecen un vínculo (espacio-temporal y de significado).

Representa que la relación entre estos elementos si está condicionada a la relación misma. Dicha relación no es una condicionante que empobrezca al entorno y a los objetos, sino al contrario, en el momento de entrar en relación y ver sus significados se ven modificados, se ven enriquecidos, adquieren mayor referencias significantes lo cual hace de la relación un binomio más completo.

Otro aspecto a tratar es que al ser delimitada la relación entre entorno y los objetos no significa que se vea que dicha relación sea inamovible. Esto quiere decir que continuamente se puede modificar, el entorno puede cambiar y ubicarse y extender sus límites en otro sitio, al igual que los objetos pueden ser colocados en diferentes partes y sus dimensiones y cantidades pueden variar. Resultando de esta flexibilidad una posibilidad donde el entorno y los objetos pueden invertir sus posiciones, es decir, el entorno se puede volver objeto y los objetos se pueden convertir en entorno.

Simplemente esta conversión es un problema de dimensión y proporción. También esta conversión significa que tanto el entorno como los objetos no son entidades cerradas e inamovibles, pueden cambiar sus significados y sus representaciones, sólo depende de su ubicación y de lo que dicen y hablan acerca de lo que son.

También esta flexibilidad de conversión del entorno y los objetos, representa que la relación misma entre estos elementos puede significar que se hable acerca de lo que es lo micro y lo macro, de las posibilidades infinitas de estas dos dimensiones y de sus posibilidades de interrelación e interconexión de que se hable de lo pequeño, íntimo, y de lo amplio, de lo grande, inmenso.

Ambas dimensiones pueden ser reales o no. Puede ser que lo pequeño sea realmente pequeño, y lo inmenso enorme, pero también esta relación de dimensión puede ser subjetiva, puede ser establecida dependiendo de la proporción que guarden el entorno y los objetos. Puede haber una relación de inmensidad entre un entorno y unos objetos que en la realidad no sean realmente grandes o puede existir una relación muy pequeña donde el entorno y los objetos no necesariamente pueden ser pequeños.

El vínculo entre entorno y los objetos, al quedar establecido por una o varias convenciones de delimitación y de configuración, representa una posibilidad abierta que puede ser trabajada, vista, reflexionada, etc., bajo diferentes perspectivas. Y estas diferentes perspectivas pueden ser enriquecidas por la dimensión micro o macro que establece el entorno y los objetos. La posibilidad de inmensidad y/o pequeñez abre una puerta que constantemente se ve reforzada por la manera de representar y significarse el entorno y los objetos.

Lo micro y lo macro es una posibilidad en sí misma de la relación de estos dos elementos, lo son también sus significados, sus cualidades conceptuales espacio-temporales, su flexibilidad, sus cualidades matéricas así como sus cualidades conceptuales son y hacen al entorno y a los objetos mismos. Son posibilidades que se dan en el momento que son parte intrínseca del entorno y de los objetos.³⁶

De esta manera, las posibilidades que se dan entre entorno y objetos, hacen del arte contemporáneo una posibilidad flexible, móvil que continuamente cambia sus referencias, constantemente reinventa sus fronteras y pone en juego una infinidad de elementos que pueden ser observados, cambiados y/o transformados desde muy diversas alternativas así como su intencionalidad puede pasar por varios frentes, puede trastocar diferentes límites y que pueden interferir en aspectos que no necesariamente son del dominio del arte. Y esto es, tal vez, la posibilidad-limitante que enmarca al arte contemporáneo.

2.2. El espacio recreado.

Antes de abordar la problemática de lo que significa el espacio recreado, se hace necesario mencionar lo que es recrear.

³⁶También Gaston Bachelard, En su libro "La poética del espacio" (ver bibliografía), se refiere a estos conceptos. Hace una reflexión filosófica acerca de lo pequeño y lo grande. Sobre como lo pequeño puede significar grandeza así como también lo grande lo opuesto

En términos generales, recrear significa crear o volver a hacer algo nuevamente. En el caso del arte, es "la combinación original de elementos preexistentes"³⁷. Original se refiere a lo nuevo, algo que no se ha sucedido con anterioridad.

La recreación original puede significar la producción de objetos artísticos que antes no se habían hecho y al mismo tiempo dicen y hablan acerca de ciertos aspectos que los anteriores productos artísticos no los habían abordado o mencionado.

Sin embargo, la recreación no necesariamente (sobre todo la época actual) tiene que significar la creación de objetos originales. También representa la posibilidad de reconstruir, volver a abordar, replantear, etc., problemas que se habían trabajado antes.

Por otro lado, es muy difícil hablar de obras artísticas absolutamente originales (nuevas en su totalidad). Toda obra artística, por muy original que sea, retoma elementos que anteriormente se han utilizado, siempre hay factores que remiten a elementos de los cuales ya se tiene una referencia, existe una memoria, una herencia cultural, por lo que hablar en términos absolutos de la originalidad de una obra artística es casi imposible.

Sin embargo, sí se puede hablar de ciertos aspectos, sobre todo de contenido, significado y representación que sí pueden ser originales, que sí dicen y hablan de ciertos aspectos que antes no se habían abordado. Pueden ser aspectos formales, de contenido e, incluso, espacio-temporales, entre otros

En este sentido, la recreación juega un papel importante en el arte contemporáneo. Es una posibilidad lúdica, reflexiva e incluso crítica de aquellos aspectos que constituyen al arte y que hablan acerca de esa memoria cultural. Tal vez la recreación es una de las grandes posibilidades del arte de hoy, sobre todo cuando las fronteras y límites se han roto y cualquier elemento (real o de contenido) puede ser considerado arte.

Hablar del espacio recreado es hablar de un espacio transformado, tomando en cuenta todas las características tanto del espacio (entorno natural o artificial) como de los objetos (naturales o artificiales) que lo integran y que se han explicado en los anteriores incisos de este capítulo.

El espacio recreado puede ser visto bajo dos perspectivas diferentes. La primera, se refiere al hecho de conceptualizar o de pensar acerca del espacio. En el momento de reflexionar acerca del espacio, sin que sufra ninguna transformación física, es ya un espacio recreado, puesto que se está pensando o se está teniendo un pensamiento abstracto de lo que significa y es el espacio

³⁷Paul FOULQUIE, "Diccionario de Pedagogía", p 101.

recreado. Pensar en el espacio, es pensar en el espacio recreado, puesto que se recrea en la mente, se conceptualiza y se tiene ya una referencia significativa sin que sea necesario aludir a un espacio recreado real específicamente.

La segunda perspectiva se refiere al hecho del espacio recreado real y físicamente. Al espacio recreado delimitado en el mundo de las cosas reales. Sin embargo, es necesario hacer notar que el espacio recreado, en la realidad matérica es indisoluble de su recreación conceptual, es decir, el recrear un espacio recreado es, primero, pensarlo, para que posteriormente se haga en la realidad.

Todo espacio recreado pasa primero por su conceptualización, aunque sea una idea efímera o poco elaborada e incluso meramente intuitiva, para que seguidamente se lleve a cabo físicamente.

Por otro lado, el espacio recreado es, como se mencionó al principio de este inciso, una transformación. Es una transformación que la mayor parte de las veces es intencional, es una actitud activa que tiene el hombre con respecto al espacio que está o va a utilizar una finalidad en particular, ya sea el espacio mismo o a partir del espacio realizar un acto en particular. No necesariamente esta transformación, para hacer un espacio recreado, tiene que ser total, en el sentido de cambiar totalmente el espacio original para recrear uno totalmente nuevo. Esta transformación puede ser mínima, puede significar, incluso, pensar o conceptualizar al espacio bajo otra perspectiva diferente (como por ejemplo, descontextualizar el espacio y colocar sus significados ante otra perspectiva)³⁸.

También la transformación del espacio en espacio recreado puede ser sólo a nivel confrontativo con otro espacio y/o objetos que no necesariamente son recreados también. El hecho de poner en confrontación un espacio con otro, implica recrearlo, implica reconsiderar al espacio mismo ante la posibilidad de notar sus diferencias, de compararlo con otro espacio o grupo de ellos y/u objetos. Poner en diferencia, en oposición al espacio, es recrearlo en sí mismo.

De igual manera, esta confrontación del espacio puede ser a nivel conceptual (como se ha mencionado líneas arriba) obteniendo así un espacio recreado. También esta confrontación (sea a nivel conceptual o real) del espacio con respecto a otro(s) puede significar que el espacio recreado es a partir de lo que no es (como lo definía Rosalind Krauss en su análisis de la escultura contemporánea), es decir, el espacio recreado es, en la medida de lo que no lo configura y esto puede ser todo aquello que lo diferencia de lo demás, todo aquello que no lo incluye, sino que lo excluye. Es recreación del espacio a partir de lo que no es, no es una posibilidad de negación, sino al contrario, es una

³⁸Josep Muntañola, en su libro "La arquitectura como lugar" (ver bibliografía), se refiere también a este concepto de transformación. Como paulatinamente el hombre se ha aduenado del sitio y como le ha dado cierta significación, ha hecho del sitio un lugar que lo representa, le da sentido

manera de recrear un espacio a partir de lo que no lo recrea, de aquello que lo mantiene ante una frontera que no lo traspasa, sino que lo mantiene en esa frontera.

Ahora bien, también la transformación de un espacio en un espacio recreado se puede dar a nivel real, pero al mismo tiempo a nivel de confrontación. Esto quiere decir que un espacio recreado se puede tener a nivel de las diferentes transformaciones que sufre en su interior (tanto del entorno como de los objetos que se ubiquen en él) y al mismo tiempo por confrontarse ante otros espacios y/o objetos que le son ajenos. Esta doble posibilidad de transformar el espacio, hace del espacio recreado un lugar más rico y complejo a la vez.

Por otro lado, el espacio recreado es una reinención del espacio. Es reinventar un espacio a partir de innumerables posibilidades. Pueden ser posibilidades en el ámbito conceptual, real y física o la combinación de ambas. También el espacio recreado es una manera de manifestar una perspectiva de cómo se ve, se vive, se considera, el espacio. En un sentido, espacio recreado es una manera de observar el cómo y por qué se ha transformado y por quién(es) lo ha hecho. El espacio recreado habla acerca de lo que lo transforma, de su manera de ver y concebir al espacio mismo y todas sus características significativas y de forma que lo constituyen.

El espacio recreado es una transformación del espacio mismo. Puede ser una transformación meramente en cuanto a los elementos que lo integran, que éstos se vean cambiados en sus cualidades externas solamente.

También puede ser una transformación a nivel de significado. Puede ser reinventar significados en el espacio recreado. Reubicar lo que significan y representan los elementos que constituyen el espacio recreado.

De esta manera, el espacio recreado puede ser transformado tanto a través de sus cualidades atemporales como por sus posibilidades temporales.

En otras palabras, reinventar un espacio está condicionado al contexto donde se da esta reinención. Las ideas y conceptos que sustentan esta reinención pueden estar sujetos o nacer en un determinado período, en una época precisa.

También se puede dar esta reinención a partir de retomar ideas y conceptos que con anterioridad se han dado, es reinventar lo reinventado en un espacio recreado. Igualmente, el espacio recreado puede recrear otro espacio, puede ser una manera de reinventarse infinitamente y tal vez su único límite y cuanto el espacio deje de recrearse a sí mismo, por lo que el espacio recreado es continuo cambio, un cambio que puede ser en el ámbito conceptual,

físico, confrontativo, repetitivo o reiterativo, imaginativo, etc.

El espacio recreado implica en sí mismo un espacio imaginario en donde convergen las posibilidades infinitas que pueden implicar un espacio imaginario, un espacio reinventado y recreado en sí mismo.

Y es tal vez aquí donde las posibilidades de reinención del espacio encuentren cauce en la intuición, en la sensibilidad creativa de aquel o aquellos que recrean el espacio. Es tal vez en la reinsertión del espacio que la intuición, sensibilidad y creatividad tengan un valor relevante con respecto aspectos que también ayudan a configurar un espacio recreado. Tal vez la intuición, sensibilidad y creatividad sean el punto de partida para la recreación de un espacio y éstos se vean enriquecidos con la razón y conceptualización de dicho espacio. Posiblemente la fase primera de la recreación de un espacio sea lúdica, la cual tiene una gran dosis de intuición y sensibilidad creativa, de cómo utilizar el espacio de manera libre sin tantas limitaciones conceptuales.

Esto no quiere decir que para recrear un espacio sólo se necesite la intuición, sino al contrario, la transformación de un espacio en un espacio recreado requiere de la intuición, pero también de la razón. Es un binomio que completa la transformación del espacio

De esta manera, el espacio recreado es el lugar donde se conjugan la intuición y la razón. El espacio recreado ha dado la posibilidad al arte contemporáneo en conjugar dos aspectos de transformación del espacio, aspectos con posibilidades infinitas contradictorias y complementarias a la vez que enriquecen al espacio mismo y le dan esa rica posibilidad de considerar al espacio recreado, un sitio abierto y sin limitaciones.

Las obras de Mark Dio "*A meter of jungle*"(detalle) (1992) (no.1) y de Michelangelo Pistoletto "*Tartaruga felice*" (1992) (no.2) pueden considerarse como dos ejemplos de espacios recreados, donde la cinta que hace un recuadro anaranjado-amarillento sobre hojas secas en una especie de bosque y el poster blanco, intitulado la *Tartaruga felice*, ubicado en un lugar de alguna calle de Roma respectivamente, hablan de cómo éstos artistas retoman y reinventan una situación a partir de un espacio dado y como dicha reinención plantea un modo de ver y comprender el mundo que tienen estos dos artistas.

2.2.1. El espacio imaginario.

El espacio imaginario, al igual que el espacio recreado, es un espacio transformado. Esta transformación puede ser a nivel conceptual, real y física o la combinación de ambas. De igual forma, el espacio imaginario es una

reinención, es reinventar un espacio ya sea conceptual o físicamente.

Los límites entre espacio imaginario y espacio recreado son muy tenues. Tal vez no exista una diferencia sustancial entre ambos espacios. Ambos son espacios transformados y reinventados. Posiblemente la diferencia entre ellos es que el espacio imaginario está más cerca de la reinención pura (la ilusión), que la recreación real de un espacio reinventado³⁹. El espacio imaginario es producto de un proceso de transformación más radical que el espacio recreado, pues éste último puede ubicarse entre el límite de lo transformado y de lo simplemente retomado de la realidad, mientras que el espacio imaginario sufre cambios más profundos que lo reubican en un sitio realmente reinventado y que lo diferencia de todos los demás.

También la diferencia entre ambos espacios es que el imaginario parte de la recreación en sí, es su premisa fundamental, mientras que el recreado puede o no recrear, pues toma elementos que no necesariamente tienen que ser ilusorios para que se dé un espacio recreado (es más real, menos ilusorio).

En otras palabras, el espacio imaginario es más reinención, se recrea constantemente, reinventa espacios. Sus características son más reinventativas, mientras que el espacio recreado es una mezcla de reinventar y retomar elementos que no necesariamente son ilusorios o imaginativos.

El espacio imaginario goza de las mismas características de las que se han mencionado con anterioridad, como por ejemplo, tiene elementos que lo significan y lo representan, se puede recrear a partir de sólo conceptualizarlo o tener ideas o pensamientos acerca de él, entre otras.

De la misma manera, el espacio imaginario también goza de las cualidades dimensionales de lo micro y de lo macro. Reinventa espacios, o mejor dicho, hace de lo micro y macro una posibilidad ilusoria e imaginativa

También el espacio imaginario puede reinventarse a partir de una realidad. Esto quiere decir que toma un espacio real (que exista), para que posteriormente pueda reinventar o hacer ilusión a un espacio imaginario. También puede recrear espacios reales, pero su conceptualización es imaginaria.

Tal vez una de las cualidades del espacio imaginario, es que se recrea para recrearse (inventarse) a sí mismo. Tal vez sus cualidades estén más cercanas a la imaginación⁴⁰.

³⁹Sobre esta idea también hace referencia J. Cirlot (ver libro citado en la bibliografía) cuando analiza como el surrealismo cambia la manera de ver el arte.

⁴⁰Sobre la importancia del valor de la imaginación también hace mención Xavier R. de Ventos en su libro "El arte enmismado" y el citado libro de Rolf Wedewer (ambos libros se encuentran en la bibliografía).

Una imaginación que representa "concretamente una cosa que uno percibe porque está ausente, porque ya pasó o aún no ha ocurrido, o bien porque simplemente es posible"⁴¹, donde la imaginación juega un papel fundamental en la recreación de un espacio imaginario. Este espacio imaginario está más cercano a la ilusión, que a la realidad misma y concreta de los objetos y del entorno real.

La ilusión de concebir, percibir e incluso pensar un espacio que en realidad no existe, es posiblemente una de las alternativas infinitas que tiene el espacio imaginario de recrearse. De igual modo, la ilusión es ilimitada, no existen fronteras reales, sólo las de la imaginación misma.

Tal vez la concepción de cualquier tipo de espacio pase por imaginario primer, por reinventar o imaginar espacios antes de actuar sobre los espacios mismos. O posiblemente el simple hecho de imaginar un espacio es ya en sí un espacio imaginario.

También se puede concebir un espacio imaginario a partir de elementos reales, que existen o hacen referencia a algo que está o estuvo en la realidad material. Dichos elementos pueden recrear situaciones, dimensiones espacio-temporales y asociaciones significantes y de representaciones que procuren un espacio imaginario. Y este hecho es quizá lo que ha realizado, casi en su totalidad, el arte, la pintura, recrear espacios imaginarios donde se desenvuelven y se desarrollan todas las problemáticas del arte (formal y de contenido)

La pintura, a lo largo de su historia, ha hecho referencias a espacios imaginarios, ha recreado espacios que no existen en realidad, pero son de una fuerza significativa tan real como si en verdad existiesen: Ha hecho alusión a espacios religiosos, a paisajes, a personas en situaciones especiales, etc., de tal forma que ha recreado imágenes tan fuertes que de alguna manera se han hecho reales. Los espacios imaginarios pueden aludir a situaciones que tal vez no existen en la realidad, pero pueden sugerir circunstancias y eventos que se observen y se vivan como si fuesen reales. En otras palabras, los espacios imaginarios son espacios virtuales que se pueden ver, observar, percibir, concebir tanto como los estrictamente reales. Pueden percibirse como reales aunque sólo sean ilusorios.

La percepción de un espacio imaginario puede ser real, tan real como estar o interactuar con un espacio que existe en la realidad. Es la percepción que se vive como real, no el espacio imaginario, pues éste es una ilusión, alude a

Los dos autores sustentan que la imaginación tiene una importancia real en la creación de las obras de arte y que juega un papel fundamental en la configuración de todas las obras artísticas

⁴¹Ibid . p 239

referencias que pueden ser reales, pero que en la realidad concreta el espacio imaginario es sólo una invención.

Se puede, por ejemplo, sentir vértigo ante un "hoyo" negro sobre el piso. Pero dicho hoyo sólo es una mancha tan bien hecha que se percibe como un agujero que no tiene fin, que es de una gran profundidad (esta obra fue realizada por J. Kapoor).

Probablemente el hecho de que en el espacio imaginario se puedan recrear situaciones y aludir a percepciones que se observen como reales, es porque es su más rica posibilidad. El hecho de interactuar con la ilusión y la realidad hace del espacio imaginario un elemento muy rico y completo que ha sido ampliamente utilizado durante toda la historia del arte, incluyendo la contemporánea.

De igual forma, la posibilidad de interactuar con la realidad y la ilusión y que en un momento se puedan fusionar y también incluso invertir sus papeles es tal vez una de las cualidades más ricas que tiene el espacio imaginario. Tiene la posibilidad de relativizar la realidad como es lo ilusorio, puede reinventar situaciones y vivencias sólo con crear un lugar que en la realidad no existe, pero que se percibe como tal, tiene la posibilidad, el espacio imaginario, de hacer dudar de lo que se ve y se percibe es real o sólo es una ilusión o más aún, hacer de esa vivencia y percepción una manera real de concebir un espacio. Esto quiere decir que, el simple hecho de relativizar, de tener la posibilidad de invertir la realidad y la ilusión es en sí, el espacio imaginario.

No hay posibilidad más rica que poder cambiar de dimensión. De poder concebir y percibir un espacio bajo dos perspectivas diferentes, pero que no se contradicen. La posibilidad de percibir la ilusión y al mismo tiempo vivirla, así como de percibir algo real a partir de la ilusión, es quizá una riqueza infinita que tiene el espacio imaginario, es quizá, la riqueza misma de dicho espacio.

Esta riqueza es posibilidad de cambiar de dimensión, de percepción es una cualidad que hace del espacio imaginario un espacio abierto y sin fronteras, un espacio que se puede concebir y observar bajo muy variadas maneras, bajo diferentes puntos de vista. Es un espacio abierto, donde su único límite, como se mencionó antes, es la imaginación misma.

Podría considerarse como ejemplos de espacios imaginarios, las obras de Nancy Holt "*Sun tunnels*" (1973-1976) (no.3) y la de Robert Smithson "*Gravel corner piece*" (1968) (no.4). Ambas obras aluden a un juego a una posibilidad lúdica reinventativa o recreativa de un espacio que no existe en realidad, porque sí se percibe y se observa.

2.2.1.2. El espacio vacío.

El espacio vacío también es un espacio transformado. Al igual que los otros espacios, el espacio vacío también tiene características significantes y de representación, puede ser visto como un espacio recreado e imaginario y lo que esto representa: un espacio que se reinventa en la ausencia o carencia de elementos. Un espacio en la "espera de" ser llenado o del cual se le han extraído elementos (objetos) que lo configuraban como un espacio que alberga algo.

El espacio vacío puede ser visto bajo perspectivas diferentes. Puede ser un espacio vacío de contenidos o vacío de elementos. Esto representa, por un lado, que puede existir un espacio que está cargado de objetos, pero lo que dice y habla acerca de lo que es, no es nada, no dice nada concretamente. Por otro lado, el espacio literalmente se puede encontrar ausente o carente de elementos, sin nada que albergar

Lo interesante del espacio vacío es que alude a un lugar ausente de elementos. Carece de referencias que lo caractericen como un espacio que contiene algo. Es un espacio que difícilmente se le puede observar como el que da sitio, ubicación y dimensión a los objetos a los objetos que se encuentran dentro de él. Por el contrario, el espacio vacío tiene más correlación con un espacio ilimitado, sin fronteras aparentes. Es como un espacio abierto que se expande y que se acerca más a un espacio macro, de dimensiones amplias, ya que al no contener o resguardar ningún elemento, sus límites se borran volviéndose un espacio ampliado o expandido.

Sin embargo, esto no quiere decir que no existe un espacio vacío en la dimensión micro, al contrario, también en lo pequeño se puede observar la ausencia o carencia. Un espacio pequeño se puede observar aún más pequeño cuando no tiene nada que albergar, no se observan elementos dentro de él.

Por otro lado, es importante aclarar que al observarse al espacio vacío como ausente o carente de elementos, esto no significa que sea una cualidad negativa. Por el contrario, el espacio vacío puede representar una manera de aludir al espacio como un lugar ilimitado, a un espacio sin fronteras y que en la amplitud se puede reflexionar y cuestionar todo aquello que configura al espacio (significado, entorno, objetos, representación, etc.).

El espacio vacío alude más a una posibilidad reflexiva. A reflexionar sobre el espacio mismo, verlo directamente sin elementos que interfieran en su visión

y aproximación. De esta manera, el espacio vacío hace referencia a una posibilidad significativa mayor. Esto quiere decir que el espacio vacío al estar libre de elementos, se puede comprender mejor lo que significa y representa por sí mismo que cuando está correlacionado con objetos que se encuentran dentro de él o aluden a dicho espacio. Al mismo tiempo, el espacio vacío puede aludir, como se mencionó antes, a un espacio "en espera de" ser llenado. Se le puede ver como un espacio pasivo y que entra en actividad en el momento de ser llenado de elementos que lo configuren o le den una justificación (una contención).

Es interesante analizar este hecho ya que considerar un espacio vacío de contenidos es complejo y puede significar varias cosas. En primer lugar, puede que dicho espacio sí aluda a un contenido y éste, sea el concepto de vacío (lo que significa y representa dicho concepto). En segundo lugar, el espacio puede estar conteniendo elementos y éstos juntos con dicho espacio, no digan nada, están ausentes de alguna referencia o idea. Y en tercer lugar, es posible que el espacio se encuentre vacío de elementos y, al mismo tiempo, está vacío de contenidos.

Esto puede significar que la idea de vacío sea una posibilidad de reflexionar acerca de algo que no está presente. Algo que no está ni física, ideológica ni la combinación de ambas. De esta manera, la ausencia de algo puede representar el punto de partida para que procure o se llene dicha ausencia. Por otro lado, también puede ser una ausencia o carencia provocada, con intención de hacer referencia tanto al espacio que no lo contiene como a lo que hace falta. De tal manera que la idea de vacío puede ir en diferentes puntos y no necesariamente es una idea negativa o que imposibilite la presencia de otras ideas. Al contrario, la idea de vacío es un concepto para observar, primero, la ausencia, para que posteriormente se observe lo que hace falta, completa o simplemente valorar la ausencia o la carencia que puede ser una posibilidad en sí misma, una manera de completar o hacer notorio el vacío mismo.

Sin embargo, es necesario hacer notar que no existe un vacío de contenidos absoluto. Esto significa que, si un espacio aunque no tenga elementos y éstos no digan nada o no signifiquen nada, dicen algo y ese algo es la nada. Y al decir algo, aunque sea la nada, representa que no está absolutamente vacío, dice por lo menos un mínimo y ese mínimo es nada. Por lo que no existe, en términos absolutos, el vacío de contenidos. Por el contrario, en el caso del vacío de espacio, a nivel físico, sí existe. Si hay vacío absoluto en el mundo físico y matérico. Si puede existir un espacio donde esté absolutamente carente de algo, se encuentre realmente vacío (sin aire, sin elementos, sin luz, entre otros.)

También es posible observar un espacio que se vacía paulatinamente. Está sujeto a una sucesión temporal. Puede ser un espacio, que en el transcurso de un tiempo determinado, se va vacía y se va quedando ausente de elementos.

Por otro lado, resulta interesante observar que el espacio vacío, como tal, es atemporal. La ausencia o carencia siempre está presente, es independiente de las cuestiones espacio-temporales. Por otro, la idea de vacío el concepto, es temporal, está condicionada a la época en que se piensa. La idea de vacío en una época como la nuestra, no es la misma que se tenía, por ejemplo, en la Edad Media.⁴²

Finalizando, el espacio vacío más que una limitante, es una posibilidad en sí misma. Habla acerca de una amplitud donde no existen elementos que interfieran en su expansión. De la misma manera, dicho espacio hace referencia a todo aquello que no está, que tal vez haga falta y, al hacerlo, el espacio vacío cobra importancia. Por lo que dicho espacio, pone en juego una serie de posibilidades creativas donde la idea de no existencia cobra relevancia y es tal vez esta posibilidad la que ha sido explotada en el arte, sobre todo en el contemporáneo.

Por ejemplo, las líneas creadas en el desierto y las hechas con cal intituladas "*Vegetal Piece*"(1969) (no.7) y "*Desert Cross*" (1969) (no.8), respectivamente, de Walter de María. Dichos trabajos aluden a un espacio expandido, donde no existe ninguna referencia más que las líneas marcadas en el piso que igual pudieron estar ahí desde el principio y no haber sido puestas por de María. Aluden a un espacio vacío, de expansión sin límites y que refieren a un vacío reflexivo, de quietud.

De esta manera, el espacio vacío cumple una función reflexiva, donde al no existir casi ningún elemento invita a ser visto como un lugar que sugiere amplitud, una posibilidad más que una limitante.

⁴²Se entendía al espacio como el continente de todas las cosas, pero al faltar éstas no hay espacio por tanto no hay vacío. El vacío no existe. También por otro lado, Gaston Bachelard alude al vacío como solo "irrealidad geométrica, donde la función de habitar comunica lo lleno y lo vacío", *op.cit.*, p175

2.2.1.3. El espacio lleno.

En este último inciso del capítulo II, sólo queda agregar algunos puntos que complementan los anteriores. Faltan por mencionar algunas características del espacio que se refieren al espacio lleno⁴³.

Una de las primeras observaciones que se hacen con respecto al espacio lleno es que, en cierta medida, es el opuesto del espacio vacío. Es como su antónimo. De igual forma el espacio lleno es un espacio transformado, recreado y/o imaginario.

El espacio lleno tiene presencia de elementos y de contenidos, alude o contiene algo siempre. El espacio lleno, al contrario del espacio vacío, se contrae, sus límites son claros y definidos. No expande sus fronteras, pues si así lo hiciera, dejaría de contener y, por tanto, de hacer alusión a un espacio cerrado.

Un espacio lleno hace referencia a un espacio con límites claros, en el cual es posible observar lo que contiene y lo que lo contiene más fácilmente. El espacio lleno no necesariamente está saturado, sino al contrario, dicho espacio significa que es una entidad cerrada en el sentido de que tiene claridad en cuanto a sus fronteras y/o, que alberga dentro de él. Aunque en ocasiones un espacio lleno se entremezcle con otros espacios y a veces pase de ser un espacio vacío a un espacio lleno o a la inversa.

El espacio lleno implica también un espacio complejo donde sus significados son muchos y pueden o no tener relación entre sí. Es un espacio complejo en el sentido de que sus contenidos pueden ser múltiples y sus elementos pueden ser muy variados (tanto en dimensión, ubicación como en cantidad, etc.).

El espacio lleno no necesariamente significa un espacio saturado. Puede o no estarlo, pero se refiere a que es más complejo y es una entidad cerrada, pero no necesariamente más atiborrado de elementos.

El espacio lleno se refiere, más bien, a un espacio donde cada uno de sus elementos y las delimitaciones entre ellos es más clara y más fácil de identificar y por tanto más fácil de comprender y aproximarse.

Sin embargo, un extremo de espacio lleno es un espacio saturado. Puede estar saturado tanto físicamente como de contenido por o la combinación de

al respecto del ⁴³Al respecto Gaston Bachelard lo menciona, como se expuso en la nota anterior, como una posibilidad infinita, de un espacio inmenso donde se dan cita todas las vivencias (ver la opiniones mismo autor sobre la inmensidad íntima y sobre los rincones aparecidos en el libro cita en notas anteriores).

ambos. Es un espacio saturado que se atiborra y que no expande sus límites, lo cual hace que se sature.

Para entender un espacio lleno son más relevantes, las capacidades asociativas entre sus elementos. Esto quiere decir que el espacio lleno, al ser complejo, es más fácil comprenderlo a partir de la correlación de sus partes, de asociar unos elementos con otros (aunque sea de manera temporal y no permanente), de constreñirlo a un lugar con límites definidos. Esta capacidad de observar al espacio lleno a partir de las facultades asociativas entre los elementos que lo integran, hacen de dicho espacio un sitio dinámico, activo.

De igual manera, el espacio lleno puede aludir a contenidos o ideas más complejos y no necesariamente tiene que ser un espacio cargado de elementos físicamente. También, por el contrario, puede ser un espacio donde casi no haya elementos, pero alude a contenidos complejos que, en un sentido figurado, lo llenan, lo completan.

De la misma manera, el espacio lleno, al igual que otros espacios, puede tener múltiples lecturas. Su configuración no sólo va en un sentido único y lineal, sino que puede ir en varios sentidos y oponerse unos con los otros, por lo que un espacio lleno se refiere a un espacio donde se correlacionan todas sus partes entre sí, haciendo de esta interdependencia una posibilidad más dinámica y, por tanto, más compleja. La complejidad es una de las cualidades más relevantes del espacio lleno.

También podría interpretarse al espacio lleno como un espacio completo, en el sentido de que todas sus partes mantienen una correlación "armónica", "equilibrada". Cada parte cumple una función determinada dentro del todo y ese todo es el espacio lleno. También puede interpretarse el espacio lleno, como una posibilidad de que exista una correlación entre cada una de sus partes. Esto quiere decir que cada parte de ese todo su contraparte y se dan sentido y coherencia, se completan.

El hecho de entender o de considerarse al espacio lleno como un espacio completo, también se debe a que en dicho espacio su delimitación es más clara, sus límites son más definidos. Esto en comparación con los otros espacios, cuyas fronteras no son tan fáciles de observar o de identificar. El espacio recreado, el espacio vacío y el espacio imaginario no pasan por ser delimitado primero para definirse como tales; su significación va en otro sentido.

Sin embargo, todos los espacio, en cierta medida, por ser espacios completos, mantienen una correlación armónica entre sus partes. Armonía en el sentido de que las partes se significan (se dan y se justifican) en el todo y ese todo es el espacio mismo. Por otro lado, el sentido de completarse también representa una manera de ver y configurar un espacio que, en este caso, es el

espacio lleno. Dicha manera es correlacionar, dar sentido a todo aquello que se alberga en el espacio.

Las obras de Giuseppe Penone "*Alpi marittime*" (1988) (no.5) y la de Gilberto Zorio "*Per purificare le parole*" (1969) (no.6), por ejemplo, aluden a un espacio cerrado, delimitado, donde las partes del todo están balanceadas en el espacio que ha sido previamente demarcado y dicha demarcación ha sido una de las premisas para realizar estas obras.

La delimitación, el definir las fronteras del espacio, es una cualidad ampliamente utilizada en el arte, incluso también en el arte contemporáneo. El saber hasta dónde ir y cuándo termina una obra es, quizá, una de las riquezas de las obras delimitadas, las cuales se pueden observar más claramente, en comparación con aquellas obras cuyos límites no son claros y sus fronteras se expanden impidiendo tener una visión enmarcada como las obras cerradas y con límites definidos.

Ya para cerrar este capítulo y a manera de reflexión, es importante mencionar que cada uno de los espacios que se abordaron líneas arriba, no son espacios aislados. No son espacios que funcionen unos independientemente de los otros, aunque en ocasiones así suceda. Un espacio puede ser todos a la vez; un espacio es imaginario, recreado vacío o lleno al mismo tiempo, se separaron cada una de las características la intención de comprender mejor cada una de las partes y aspectos que constituyen al espacio. Características todas ellas que se pueden dar por separado, pero al mismo tiempo en conjunto y que enriquecen y hacen del espacio una entidad compleja y llena de posibilidades.

Si se habló, por separado, de cada una, no todas, de las posibilidades que tiene el espacio, fue con la intención de comprender mejor cada una de las características y aspectos que constituyen el espacio. Características todas ellas que se pueden dar por separado, pero al mismo tiempo en conjunto y que enriquecen y hacen del espacio una entidad compleja y llena de posibilidades, como lo son los conceptos filosóficos con respecto al espacio abordados en el capítulo anterior. Tanto los conceptos filosóficos como los estéticos respecto al espacio son posibilidades entre varias de acercarse al problema del espacio mismo. Ambos aspectos están interrelacionados entre sí y no se contraponen, hablan y dicen acerca de lo que se puede analizar y observar cuando se reflexiona un tema tan vasto como lo es el espacio. De esta manera, el espacio es y ha sido un mundo lleno de posibilidades, donde se dan cita una infinidad de eventos y, sobre todo, donde se percibe y se valora al espacio mismo y a lo que éste representa.

CAPÍTULO III

EL ESPACIO COMO CUALIDAD PLÁSTICA: LA ESCULTURA COMO ESPACIO O EL ESPACIO COMO ESCULTURA

3.1. El manejo del espacio en las propuestas artísticas contemporáneas a partir de la segunda mitad del Siglo XX hasta nuestros días.

En este último capítulo se hizo una revisión general de algunas corrientes artísticas generadas a partir de la Segunda Guerra Mundial que trabajaron en y a partir del espacio. También se hace en este capítulo un breve análisis de lo que ha sido y es el trabajo plástico personal y cómo éste ha sido influenciado y determinado por algunas propuestas artísticas que se sucedieron entre 1960 a la fecha.

Hablar de las propuestas artísticas contemporáneas que se han manifestado en torno al espacio, es hablar de un rompimiento de límites. Un rompimiento desde el objeto mismo que se va derivando en los "happenings" y los ambientes hasta llegar al mismo arte conceptual. Ha sido un rompimiento de límites que va mucho más allá del cuadro y de la escultura. Han expandido sus horizontes donde sus únicos límites han sido los conceptos que las sustentan.

Sin embargo, esta expansión o pérdida de límites tienen sus antecedentes en los trabajos realizados en la primera mitad del Siglo XX. Los *ready-made*, el *objet-trouvé* y el *collage*, entre otros y mencionados en el capítulo anterior, son el punto de referencia obligada para poder entender las propuestas artísticas que se sucedieron en los años que van desde 1950 hasta nuestros días.

A partir de que se instaura en el arte que cualquier objeto puede ser considerado arte (categoría instaurada entre 1912 y 1924), las propuestas artísticas comienzan a expandirse, a entre mezclarse y, sobre todo, a replantearse dudas sobre el arte mismo.

En el momento que el cuadro deja de contener y la escultura ya no se hace para un pedestal, el arte adquiere otra dimensión, proclamándose "que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística"⁴⁴.

Entre finales de 1950 hasta la década de 1970, se sucedieron una serie de aportaciones plásticas (los neodadaístas, las ambientaciones ("*enviroments*"), *assemblages*", ambientes psicodélicos, ambientes neoconcretos y tecnológicos,

⁴⁴Marchán FIZ, "Del arte objeto al arte del concepto", p.161

ambientes implicados, espacios lúdicos, arte *póvera* y ecológico ("*land art*" o "*earthworks*"), entre otros que se encaminaron a trabajar, reflexionar, analizar y utilizar el espacio como una posibilidad en sí misma de expresión.

Una de las primeras propuestas artísticas que rompe con los límites del cuadro y la escultura y que se sucedió después de la primera mitad del Siglo XX, fue los neodadaístas. Estos se dedicaron a "ensamblar" tanto objetos pictóricos, escultóricos como cualquier otro objeto que les fuera útil. "El ensamblaje supera los límites de la pintura y la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, es un "medio mezclado". Puede estar colgado del techo, en la pared o simplemente yacer en el suelo como cualquier otro objeto o grupo de objetos"⁴⁵.

Una diferencia sustancial entre las propuestas de los neodadaístas; y los *ready-mades* y los *objet-trouvé* de la primera mitad del Siglo XX, es que los primeros tendieron a elevar al objeto como una categoría independiente de la pintura y de la escultura, mientras que los segundos parten y hacen referencia a estas disciplinas, están estrechamente ligadas. Es decir, mientras los dadaístas intentaban con el *ready-mades* y el *objet-trouvé* hacer una crítica a los objetos artísticos, los neodadaístas, por el contrario, tratan de ver a los objetos como arte, como objetos con una categoría estética. Algunos artistas neodadaístas son Rauschenberg, Nevelson, Tinguely, entre otros.

Una de las características de los ambientes es que "es un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse"⁴⁶. También son situaciones espaciales, son expansión y extensión transitables de la obra en el espacio. El ambiente es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador, el cual ya no está "frente a", sino "en" la obra. Entre los artistas que realizaron ambientes se encuentran, Segal, Kienholz, Vostell, por mencionar algunos.

En el caso de los "*assemblages*", se caracteriza porque se expande y llena el espacio. Se diferencia del ambiente porque en éste estamos dentro y en el *assemblages* circulamos alrededor de. Tanto en los ambientes como en los *assemblages* los materiales utilizados son medio y fin al mismo tiempo, incluyendo al espacio mismo. Algunos artistas que construyeron este tipo de obra se encuentran Kaprow, Dine, Oldenburg, entre otros.

Los ambientes psicodélicos, por su parte, nacen a partir de los ambientes. Utilizan todo medio electrónico para manifestarse. Los artistas psicodélicos pretenden explorar y expandir la conciencia humana por medio de la reconstrucción de un estado anímico provocado por el juego de luces y medios sonoros electrónicos que posteriormente, en su fase comercial, desembocaron

⁴⁵Ibid , p 164

⁴⁶Ibid , p 173.

en las discotecas que actualmente conocemos. Los ambientes psicodélicos intentaron transformar la conciencia de una manera espontánea, placentera y agradable. Artistas que realizaron ambientes psicodélicos son Reiback, el grupo USCO, Don Zinder.

En los ambientes neoconcretos y tecnológicos, encontramos que intentaban establecer una correlación con el espectador, el cual articulaba o completaba a las propuestas ambientalistas de los artistas. Se utilizaron tecnologías de la más diversa índole, tratando de relativizar el espacio real por medio de la luz, del juego óptico y lumínico de ésta. Castellani, Cruz-Diez, Boriani son algunos artistas neoconcretos.

Los ambientes implicados tenían una clara tendencia a integrarse a la arquitectura y el urbanismo (atmósferas aromáticas, hidrocinéticas, paredes de cristal translúcido).

No es una obra que esté planteada para un contexto específico, sino que nace a partir de las correlaciones de los diferentes signos de la urbe, es decir, no es una obra que redefine el espacio urbano (como lo puede hacer la construcción de una plaza o de un edificio), sino que sí lo enzarza o "embellece"

Sin embargo, los ambientes implicados tenían la intención de integrar arte y vida tratando de romper los límites y fronteras entre ambos aspectos cruciales del ser humano. Cruz-Diez, Kosice, von Graevenitz, entre otros, realizaron obras estrechamente ligadas a la arquitectura.

Ahora bien, en el caso de los espacios lúdicos, su característica importante es que ven en el espacio una posibilidad de juego. El espacio lúdico recrea posibilidades creativas. Intentaban crear situaciones donde su resolución implicara un procedimiento lúdico, siendo el juego el que completaba la obra (reaparece el laberinto, también llamado la topoestética).

Aparecen los juguetes didácticos y los lugares creados ex profeso para los niños.

Los espacios lúdicos son abiertos, no son entidades cerradas; estaban pensados para que en la medida que avanzara el juego el espacio se fuera modificando e incluso se fuera moviendo de sitio, según las circunstancias que estableciera el juego mismo. Algunos artistas que hicieron espacios lúdicos se encuentran el grupo COBRA, *La Internationale Situationniste*, Ramón de Soto.

El arte *póvera* y el ecológico se caracterizaban por utilizar materiales no convencionales, pobres en sí y/o "humildes" (no industriales, con poca referencia). El arte *póvera* trata de restablecer un vínculo, a través de este tipo de materiales, más cercano entre arte y vida. Es un arte de objetos encontrados, sin una estructura rígida que los configure. En cierto sentido, es el arte de la

antiforma. Intentaba "hacer visible en la realidad predada y trivial del material la transformación de la apariencia"⁴⁷. Buscaba la potencialidad transformadora de los materiales.

Los artistas del *póvera* como los del arte ecológico trabajaron conjuntamente al lado de científicos, biólogos o químicos con el objeto de registrar y observar el crecimiento de plantas, reacciones físicas y químicas de algunos materiales.

Estos artistas no intentaban trabajar un material, sino más bien intentaban seleccionar ciertos materiales para observar cómo se manifestaban o comportaban. Intentaban rescatar las características reales de los materiales: rigidez, flexibilidad, maneabilidad, conductibilidad, etc.

El arte *póvera* abandona la reconstrucción del objeto; está más vinculado con la correlación de los materiales y el campo visual.

Por otro lado, en el arte ecológico, aunque vinculado al arte *póvera*, tiene que ver con los ciclos y transformaciones vitales, del cambio de energía químico-biológica de los seres vivos y de la naturaleza. En el arte ecológico se muestra el proceso como si fuera la obra misma, puesto lo que se quiere resaltar son los cambios en la naturaleza y/o comportamientos en conductas animales, el cambio físico de ciertos materiales expuestos al aire, a la luz, etc. Serra, Morris, Merz, Kounellis, son algunos artistas que participan de este tipo de obras.

En el caso del *land art* o también llamado *earthworks* (que no es más que la depuración del *póvera* y ecológico que se dio en Norteamérica), son obras hechas en la naturaleza, se toma el espacio exterior como material, la naturaleza es su elemento y su campo de acción.

Las condiciones climatológicas son esenciales en estas obras (cambio de estaciones, erosión, lluvia, etc). Establece una gran relación con la fotografía, video y T.V., puesto que las obras son realizadas en lugares remotos y tienen, en su gran mayoría, un carácter efímero, por lo que la documentación visual se hace indispensable.

El *land art* es más una apropiación de la naturaleza que su transformación.

El hecho de que gran parte de la obra se haya realizado en lugares de difícil acceso y que las instalaciones hayan sido casi todas efímeras, hizo que la fotografía se volviera el único medio para mostrar la obra, por lo que el *land art* se convirtió en un arte de reflexión, pues al no existir la obra misma y sólo

⁴⁷Ibid, p 212.

quedar el documento fotográfico, lo que se ve en las fotos es lo que el artista retrató, el ángulo visual de lo que él consideraba más relevante.

La imagen total de la obra desaparece, quedando sólo los fragmentos fotográficos que se hicieron para ello. Christo, Oppenheim, Smithson, son artistas del *land art*.

3.2. Manejo del espacio en la obra personal.

En este inciso hago una breve revisión general de cómo he manejado el espacio en mi trabajo personal. De cómo, al cabo del tiempo, una de mis preocupaciones principales ha sido y es el manejo del espacio. Ha sido una investigación que comenzó hace ya varios años (entre 1990 y 1996 aproximadamente) de manera formal y que actualmente ha tomado cierto rumbo donde el espacio en sí es una búsqueda plástica propia.

He intentado manejarlo, de explorarlo de tal manera que sea dicho espacio el que, en general, da sentido a mi obra. En cierta forma, no podría entender mi trabajo si no tuviera una posibilidad espacial. Me sería muy difícil entenderlo sin esa búsqueda espacial en sí misma, entendiéndose como tal la que interfiere tanto los elementos formales (tamaño, ubicación, dimensión, etc.) como de contenido (que significa el espacio y que representa para mí) que constituye mi trabajo. Forman un binomio completo casi indisoluble.

Así como también, el hacer esta revisión he podido constatar que el espacio ha sido un puente de unión entre el trabajo escultórico y el relacionado con las intervenciones que realizo.

También, por otro lado, estos últimos incisos del capítulo III, son una forma de continuación del capítulo IV de mi tesis de licenciatura, *Un acercamiento a la pintura contemporánea*, en donde planteé y revisé cómo fui del trabajo pictórico, pasando por la inclusión de objetos en los cuadros, al escultórico hasta llegar a las intervenciones escultóricas-espaciales que realizo actualmente.

Es una revisión, de comprensión de cómo manejo el espacio. No es un espacio que lo haya manejado de manera aislada, ya que considero que he recibido influencias, indirectas y directas de ciertos artistas de sus obras y sus ideas, que han determinado y han hecho que vea y maneje el espacio de determinada forma en particular.

Una de las cosas que más me ha interesado del espacio, es intuirlo. En el sentido de que la intuición es una forma de conocimiento que no necesariamente se genera en el pensamiento racional, pero si puede ser

explicado por este. Esa intuición que dicta qué hacer, cómo y cuándo. Es una intuición sensitiva, primero percibo el espacio y luego lo pienso y reconstruyo.

Yo le doy un valor primordial al intuir el espacio. En el sentido que lo intuitivo sea una forma de acceder a un conocimiento directo, sin intermediaciones. Una "forma de conciencia instantánea que da la impresión de una forma de conocimiento propiamente inmediato, pero resultado de un trabajo inconsciente en el cual intervienen intermedios"⁴⁸. Es decir, es una intuición sensitiva e intelectual donde la percepción a través de los sentidos y del conocimiento previo que tengo acerca del espacio, hacen de esta intuición espacial la facultad primera de trabajar en y a partir del espacio. Es una manera de acercarse a algo tan complejo y que se percibe y se vivencia de muchas maneras. Es como una intuición expansiva que va invadiendo paulatinamente lo que significa y representa un espacio

De alguna forma, al intuir el espacio (una manera de apropiación cognoscitiva que no necesariamente es intelectual, pero que al explicarse sea necesario hacer uso de los conceptos para interpretarla), intento reconstruirlo por lo que percibo, aunque la manera como trabajo pudiera relacionarlo con una labor más intelectual que intuitiva. En el sentido de que la manera de apropiarse del conocimiento intuitivo tenga que pasar por la elaboración de conceptos racionales que se materializan en el empleo de la línea (una línea utilizada como demarcación, cambio de rumbo, límite, orientación, etc.).

El hecho de utilizar líneas, formas geométricas y materiales puros, pudiera parecer que manejo el espacio racionalmente, es decir, me refiero a que estos elementos por la simplicidad como los empleo, me dan la posibilidad de acceder o de mantener la intuición en su forma más directa, en el sentido que esta se entienda como una percepción de los rasgos más sobresalientes de las formas y entre más sencillas sean, más directa será dicha percepción. Al contrario, esa simplicidad en sus materiales ha hecho que el intuir el espacio sea más directo, puesto que no intento llenar de cosas los sitios donde trabajo, sino intento más bien encontrar la manera de escudriñar el espacio mismo, de leer lo que dice y, sobre todo, de lo que quiere decirme a mí. Esto tiene que ver con la idea de espacio vacío y espacio lleno mencionado en el capítulo anterior. Esta manera de intuir el espacio responde a un modo de concebir, pensar y reflexionar acerca de dicho espacio "donde es importante que cada proyecto corresponda en exclusiva con el lugar para el cual ha sido diseñado"⁴⁹

Esta intuición primera del espacio, es una forma de "dialogar" con el espacio mismo. Por ejemplo, cuando realizo una intervención lo primero que hago es ubicarme dentro del sitio donde voy a realizar dicha intervención. Veo y

⁴⁸"Diccionario de Pedagogía", op cit , p. 257

⁴⁹Aurora NOREÑA, "Fronteras móviles en la tridimensionalidad", p.32.

observo las características del espacio (cómo es, qué dimensión tiene, qué elementos lo integran, etc.). Posteriormente, recorro el sitio, transito e intento percibir lo que me transmite el lugar (la calidad de la luz y sus reflejos, lo que me provocan sus olores, su color, entre otros). Después paso a fotografiar y dibujar lo que me interesa intervenir en dicho sitio. Por ejemplo, si hay ciertas ventanas, esquinas o paredes que me interesa resaltar de ese lugar, hago mas énfasis en esos espacios fotografiándolos o dibujándolos con mayor interés. En el momento que defino y tengo los bocetos y los elementos que deseo trabajar, procedo a elaborar más dibujos y fotomontajes de lo que me interesa realizar en la intervención (si deseo manejar lo micro y lo macro del espacio, el contraste del juego de la amplitud o de la demarcación del sitio, etc.) Ya definido lo que quiero hacer, elaboro, según sea el caso, maquetas a escala de la intervención del lugar elegido, esto con el objeto de solucionar futuros problemas en la realización del proyecto en el espacio real convenido así como de planear y seleccionar los materiales necesarios para la realización del proyecto y para la planeación logística del trabajo a realizar (ver ilustración no. 10).

Es una especie de interlocución que intento establecer entre lo que siento, percibo y lo que dice el espacio a partir del cual hago alguna obra o intervención. Intento establecer una relación sensible con el espacio (qué siento, cómo lo percibo, qué sensación me produce, etc.). Esto quiere decir que los elementos formales (espacio, objeto entre otros) están supeditados a las relaciones perceptuales derivadas de la intuición. Esto en una primera fase, posteriormente la discriminación, distribución, ubicación, de los elementos formales y de contenido quedan sujetas a las enseñanzas dejadas por dicha intuición así como por los planteamientos plástico-estéticos que tengo y que quiero manifestar al realizar este tipo de trabajo. De la misma manera, este dialogo entre espacio y elementos queda reforzada por lo expuesto líneas arriba cuando me refería a la relación dialéctica entre entorno y objeto y sus implicaciones en la concepción de una obra.

En esta relación sensible que establezco con el espacio intento procurar una especie de estado reflexivo, meditativo donde lo sutil, lo limpio, lo austero ayudan a que perciba dicho estado. O dicho de otro modo, los elementos temáticos que manejo en mi obra están encaminados a que la percepción sensible (como categorías estéticas) de lo sutil, lo limpio y lo austero tengan mayor relevancia, dando la posibilidad de procurar una actitud meditativa y reflexiva se vean favorecidas. Dicha austeridad o sutileza de elementos o expresión mínima de ellos, hacen que el espacio se vea enfatizado. Esto en el sentido de que los elementos que dispongo en un espacio determinado hacen que éste último adquiera una especie de acento, que cobre relevancia o se haga más notorio y, en ocasiones, deje de ser simplemente un espacio funcional o de tránsito, como por ejemplo las obras hechas para un pasillo, pileta de agua y espejo de un baño (1997) (no.9) y las realizadas para dos cubos de escalera (1999) (no.10).

Esta detonación o demarcación sutil del espacio la interpreto como una forma poética de intuirlo y trabajarlo. No es exaltar, evidenciar o transformar radicalmente el espacio, sino una manera quieta y limpia de hacer notar la inmensidad de lo pequeño o lo minúsculo de lo grande. (esto tiene que ver con lo micro y lo macro del espacio estético expuesto en el capítulo II). También es, como diría Gaston Bachelard refiriéndose a la inmensidad íntima: la inmensidad contempla la grandeza (que es una categoría filosófica del ensueño) y “la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo que lleva el signo de un infinito”⁵⁰. También como lo mencionaba Aurora Noreña en su artículo intitulado *Edna Pallares: piedra y espacio* “intuir minucias y particularidades de la tridimensionalidad del sitio específico, carente de “dignidad artística”, para, por un lado, remarcar la importancia de todo evento espacial dentro de la misma, y por otro lado, borrar las fronteras entre lo cotidiano y el arte”⁵¹

La sensibilidad de lo sutil, de lo limpio, también trato de manejarla en las obras más cercanas a un trabajo más relacionado con la escultura (como son las obras intituladas “Emplazamiento al vacío”(1997) (no.11) y “Medallón”(1998) (no.12), ya que como lo mencioné anteriormente, mi trabajo tiene dos vertientes. Una más encaminada a la escultura y la otra a las intervenciones espaciales. Sin embargo, ambas vertientes son caminos que representan una búsqueda en común, la exploración sensible-intuitiva del espacio en sí mismo.

También, tanto en el trabajo escultórico como el intervencionista, intento hacer que los materiales utilizados hablen por sí mismos. Son materiales que dicen y hablan acerca de su naturaleza; es decir, la piedra es piedra, el metal es tal, entre otros. Con esto quiero decir que la naturaleza física-matérica y de significado de los materiales no esta transformada del todo o no tengo que mostrar otra naturaleza distinta de la que son los materiales que utilizo. Esto con el objeto de hacer evidente que aun se pueden utilizar materiales tradicionales (piedra, metal, madera, entre otros) y las técnicas necesarias para trabajar cada material ubicadas en un contexto contemporáneo, como lo es hacer intervenciones espaciales con este tipo de materiales y sus técnicas específicas.

Esto quiere decir que no utilizo materiales que sustituyan a los materiales naturales, en ese sentido los materiales mantiene una transparencia, no se reinventan, dicen qué son. Son materiales que se utilizan por lo que son y así se ven. No utilizo materiales que den la apariencia de otra cosa. Intento manejar, al igual que el espacio, materiales claros y directos, que denoten y se noten tal cual son.

⁵⁰Gaston BACHELARD, “La poética del espacio”, p 220

⁵¹Aurora NOREÑA, “Edna Pallares piedra y espacio”, p 16

Por otro lado, el hecho de que considere al espacio como una posibilidad en sí misma evocada a partir de materiales naturales que en cierta medida traten de transmitir una amplitud, una expansión a través del juego de lo sutil, es porque considero en ocasiones es una obsesión, es una postura reflexiva. Es una obsesión en el sentido de que canalizo todo lo que reflexiono, analizo, utilizo, etc. bajo la perspectiva de trabajar en y a partir del espacio. Es una forma de abordar lo que significa y representa el trabajar el espacio, tratando, casi todo el tiempo, de que la intuición sea la columna vertebral. En este sentido, la mayor de las veces, insisto sobre la línea y ésta sobre el espacio. Una línea sobria y clara, con la finalidad de que pueda, con ella y a través de ésta, llevar a la intuición y sensibilidad como ordenadora o guía. Esto quiere decir que si insisto casi todo el tiempo en utilizar la línea es porque ella me ha facilitado el que pueda manejarla de una forma intuitiva. Es la que me mantiene, casi todo el tiempo, en contacto directo con el espacio. La línea mantiene un punto de unión sensible entre el espacio y mi forma de trabajarlo, es una especie de lazo entre ambos que casi no tiene interferencias o distracciones. La línea representa un elemento básico de unión, recreación e incluso de transformación del espacio. La línea me ayuda a demarcar los rasgos más sobresalientes de lo que quiero enfatizar (esquinas cóncavas y convexas, unión y separación de espacios recreados dentro de otro espacio, entre otros). Utilizo la línea en su sentido más básico, es una sucesión de puntos que se ubica y se dimensiona en un espacio determinado y tiene características claras fácilmente identificables o percibibles (tiene un color, tamaño concreto y generalmente la empleo en forma de línea recta y quebrada). Al ser un elemento fácilmente identificable, la línea ayuda a conducir a la intuición de una manera sencilla y no rebuscada. Es y ha sido una forma clara y sin distractores de llevar a la intuición sin tantas complejidades racionales o conscientes. En otras palabras, por sus características propias, me ayuda a mantener mi mente en un estado semi inconsciente, pues solo tengo que concentrarme en la rectitud y planitud misma de la línea y dejar que la intuición, a través de la percepción espacial, configure mis obras.

En este sentido, la línea es una herramienta que me interesa utilizar como la que encauza, materializa, reinventa y recrea espacios a partir de los espacios mismos. Esto significa que no es una línea que utilice para crear una forma que se pueda percibir y configurar independientemente del lugar donde la he ubicado sino, por el contrario, es una línea que se justifica en el espacio mismo de donde salió; tiene que ver con el sitio de y lo que éste dice y representa, de tal manera que la función de la línea es reestructurar la manera como vemos un sitio y, al mismo tiempo, la manera como percibimos y entendemos una línea. La forma básica de la línea hace que esta se significa por sí misma y al mismo tiempo configure y signifique al espacio mismo (tanto en las obras escultóricas como en las intervenciones espaciales).

De tal modo, una de las intenciones que me interesa abordar cuando trabajo en y, a partir del espacio es hacer sutilmente evidente lo no evidente,

(“en aquello que no es explícito antes que en lo manifiesto”⁵²) es hacer notar lo que pasa desapercibido y, al ser observado, la visión del entorno cambia, puesto que se toma conciencia de todo aquello que siempre estuvo ahí, pero que no se había observado antes y, cuando sucede esto, la visión del entorno cambia, adquiere otra dimensión. Tal vez una dimensión un poco más sensitiva, más sensible. Es una especie de toma de conciencia sensible de aquellos espacios sin mayor relevancia que la de cumplir una funcionalidad específica determinada como, por ejemplo, las esquinas de espacios internos, las uniones entre el piso y la pared, los ángulos que se hacen entre las cornisas de una ventana y la pared, etc. (véanse las obras realizadas con líneas negras en el interior de una casa (1999) (no 13) y las realizadas sobre tierra y pasto simulando un arriate (1998) (no.14).

Al mismo tiempo que intento hacer evidente espacios que generalmente pasan desapercibidos, también intento vincularme con espacios funcionales. Es decir, intento rescatar, de una forma intuitiva y creativa, lo funcional de un lugar. Por ejemplo, el arriate (“cuadro pequeño dispuesto para tener plantas de adorno en los jardines y patios”⁵³) de línea hecho sobre tierra y pasto que mencioné líneas arriba, tiene esa intención: procurar un sentido funcional que en este caso es un resguardo para un árbol, pero al mismo tiempo es darle un sentido a dicho arriate más creativo y no sólo estrictamente funcional o utilitario.

En otras palabras, manejo el espacio a partir de una vivencia que está directamente relacionada con la funcionalidad y finalidad de dicho espacio. No trato de transformarlos espacios que utilizo, sino de rescatar sus funciones específicas por las cuales fueron hechos. Hacer evidente lo no evidente en lo utilitario o funcional de los espacios. Es decir, rescatar las características signicas, estéticas, artísticas, entre otras, de los espacios u objetos destinados a una función utilitaria específica. En el sentido de que la idea de lo utilitario también puede ser una cualidad rescatable artísticamente sin que pierda su función para lo cual fue creado. También, por otro lado, es rescatar el concepto de lo creativo inscrito en lo funcional ¿existe una diferencia entre lo creativo y lo funcional, y si las hay cuales son sus diferencias o al contrario, si se asemejan en donde se unen?)

Mis obras realizadas sobre esquinas y para las mismas, por ejemplo, están directamente relacionadas con las esquinas mismas, es decir, siempre se verán dichas esquinas y casi en ningún momento las transformo y creo otro objeto diferente del que son originariamente, es decir, es considerar a las esquinas mismas una posibilidad plástico-estética.

Esto representa para mí una posibilidad de trabajar entre dos límites opuestos entre sí. Lo sensitivo y creativo y lo funcional del espacio. Intento con cierto tipo de intervenciones espaciales de estar en esa línea divisoria entre

⁵²Op cit, p 66

⁵³“Vocabulario arquitectónico ilustrado”, p 44

ambos lados, con el objeto de cuestionar y poner en evidencia de que tanto lo creativo como lo funcional pueden lograr una empatía y, en ocasiones, de crear una confrontación que invite a una reflexión de lo que significan y representan ambos aspectos de dicho espacio.

En un sentido más concreto, he realizado obras que parten de la funcionalidad misma ubicando a la búsqueda espacial en un segundo plano. Por ejemplo, he retomado al comal (aquel utensilio que sirve para calentar las tortillas y otros alimentos) y su funcionalidad, pero le he agregado una forma lineal sobre su superficie tratando de enfatizar su forma de. No he cambiado su forma ni su función, sólo la he revalorizado y reconsiderado como una cualidad plástica enmarcada en una especialidad particular. He utilizado el comal para lo que fue diseñado y creado, pero he retomado el cambio de esa línea sobre su superficie producido por el uso de dicho objeto. Como el calor, la comida que sequema queda pegada y cuando está al fuego ha dado un valor en particular al comal y a la línea.

En este sentido, el comal representa un espacio cerrado y limitado, pero que sufre transformaciones con el uso y el tiempo, por lo que el espacio se ve modificado no por la inclusión de elementos, sino por las cuestiones espacio-temporales que sufre el comal. Otro ejemplo que va en el mismo sentido que los dos anteriores, fue una obra realizada para la Galería Metropolitana de la UAM (1999) (no.15), la cual tiene que ver con la creación de un recuadro a partir del movimiento del sol que se filtraba por el tragaluz de dicha galería.

Otra cuestión que me ha agradado trabajar en el espacio es la recreación de espacios imaginarios. Esto en el sentido de que a partir de un espacio dado intento reinventar otro donde la ilusión visual o recreación de un espacio dentro de otro, ha sido la línea central de varios trabajos. Por ejemplo, la obra intitulada "Pendiente"(1996) (no.16) y "Línea suspendida" (1997) (no.17). Realicé dichas obras con el objeto de que pudieran ser observadas de diferentes puntos y en cada uno de ellos se contemplara una obra diferente. Es decir, las obras eran completadas o recreaban un espacio imaginario a partir de los cierres visuales determinados por ciertas líneas y puntos de colocación de los metales que configuraban estos trabajos.

En esta recreación de espacios imaginarios siempre está presente el espacio real en donde se suceden las obras. No es una reinención total, no intento inventar o hacer una ilusión de otro espacio. Al contrario, he intentado que con este tipo de espacios imaginarios el espacio real adquiera otra revaloración. En un principio esta revaloración fue una cuestión de dimensión donde lo micro y lo macro adquieren relevancia.

En segundo lugar, esta revaloración también pasa por repensar el espacio, verlo y percibirlo de otra manera, muy distinta a la cual fue creada. También, en tercer lugar, por la recreación de un espacio imaginario existe la posibilidad de percibir y sensibilizarse con respecto al espacio, el cual interfiere y procura que se vea, perciba y piense bajo diferentes puntos de vista. La comprensión del

espacio implica una actitud amplia que vaya hacia varios lados y no sólo en una sola dirección lineal e inamovible.

Resumiendo, lo que intento hacer en el espacio y en la recreación de espacios imaginarios, es alterar los espacios suscitando reacciones en la percepción espacial. Lo hago con bandas que adhiero a pisos, muros y techos. En palabras de Carlos Blas Gakindo, "Dichas bandas -cual líneas- delimitan planos que no existen sino en una realidad que lejos de ser virtual (...) es hiper-real, dado que existen en una realidad que es del todo independiente respecto a la que es tenida como realidad, tal realidad es la artística"⁵⁴. Trabajo con y a partir del espacio con el objeto de que lo que percibo, siento, intuyo, corra en varias direcciones y que todas éstas hagan de mi trabajo una manera completa y compleja de percibir y comprender del mundo del cual participo y formo parte.

3.2.1 Antecedentes e influencias.

En un sentido muy general, los antecedentes e influencias representan todos aquellos elementos (ideológicos y formales) que indirecta o directamente han determinado mi trabajo. Se pueden determinar desde los que tienen un carácter subjetivo (como lo son los que interfieren en lo emocional y en los sentimientos) y hasta los que tienen un carácter objetivo, (aquello que sí se pueden analizar objetivamente).

Sin embargo, tanto las influencias subjetivas como objetivas tiene una incidencia real sobre lo que hago, teniendo consecuencias y repercusiones a corto y largo plazo sobre mi producción plástica. Ambas influencias son determinantes, pero sólo mencionare aquellas que puedo explicar objetivamente, dejando para otra ocasión, otra investigación, las influencias en lo emocional y en lo sentimental presentes en mi obra.

Existe un texto, elaborado por el curador Samuel Morales a propósito de la exposición intitulada *Orígenes e indicios* realizada en la Galería Metropolitana de la UAM en 1999; en la cual participé junto con otros los artistas Alfredo Bellfiore y José Antonio Platas. El texto en cuestión explica de forma muy clara y sencilla las influencias que han configurado mi trabajo. Algunos fragmentos del texto son los siguientes:

"La conquista del espacio es, sin lugar a duda, una de las principales características y aportes de la escultura de este siglo. En torno del espacio, también, han surgido otras soluciones formales sustanciales en principios de carácter conceptual como son las instalaciones, las ambientaciones o las instalaciones escultóricas.

⁵⁴Carlos-Bías GALINDO, "Una artista que se desenvuelve en el ámbito de la hiperrealidad", p 66

El origen de las obras de Edna Pallares también es el espacio, pero en él confluyen y se sintetizan varios géneros. Su interés por la tridimensión la ha llevado a realizar un tipo de investigación sobre las posibilidades de integración formal de la escultura con la instalación y la arquitectura, de tal modo que sus obras son espacios esculto-ambientales que se despliegan en diálogo con el entorno físico construido e integran elementos propios del medio natural como la luz solar o el agua (...). En este sentido, el fenómeno de percepción es otro aspecto que debe ser tomado en cuenta para comentar la estructura de sus obras, pues están pensadas para ser transitadas por el espectador y de esta manera encontrar todas las variables formales que guardan en su unidad espacial. En el curso del proceso creativo Edna va encontrando aquellos indicios que le permiten fraguar en composiciones sobrias y sintéticas su aproximación de lo inefable, pues el arte es el único medio que a través de su valor poético puede configurar la esencia de las cosas y del alma humana”⁵⁵

Está por demás agregar que mi trabajo plástico guarda una estrecha relación con aquello que mencionaba Rosalind Krauss en su artículo “*La escultura en el campo expandido*”, refiriéndose a las expresiones artísticas que se manifestaron entre 1960 y 1970, los cuales intentaban o encontraban en los límites de la disciplina escultórica una “categoría históricamente limitada”⁵⁶, en el sentido de que si la escultura, por un lado, podía dar posibilidades infinitas por el contrario, era una disciplina que no aceptaba muchos cambios y las nuevas propuestas ya no intentaban ser una “representación conmemorativa”⁵⁷, es decir, un monumento o estatua. Las nuevas propuestas espaciales estaban cada vez más lejos de definirse y configurarse como estatuas o monumentos.

También, por otro lado, mi trabajo guarda una relación con lo que alguna vez observó Marchán Fiz con respecto a las mismas manifestaciones, artísticas que detectó Krauss clasificadas como *environment art* o ambientaciones las cuales intentaban una “apropiación creativa de las dimensiones reales del espacio circundante”⁵⁸. (Una apropiación, como se mencionó al principio de este capítulo en lo referente a los movimientos artísticos que trabajaron sobre y a partir del espacio). Mi trabajo se encuentra enmarcado o inscrito en las producciones artísticas posconceptuales (posteriores a las realizadas en la década de los sesenta y setenta) que basan sus postulados a partir del “abandono de las formas cerradas en sí mismas, el alejamiento de los efectos de pesantez visual, así como la adjudicación de funciones equitativas para los huecos y los sólidos”⁵⁹).

⁵⁵ Alfredo BELLIORE, Edna Pallares y J A. Platas. “Orígenes e indicios”, s/n

⁵⁶ Hal FOSTER, “La posmodernidad”, p 63.

⁵⁷ *Ibidem*, p 63

⁵⁸ Marchán Fiz, *op cit.*, p.173

⁵⁹ Calos Blas GALINDO, “Una artista que se desenvuelve en el ámbito de hiperrealidad”, p 65

Podría decir que he recibido influencias de ciertas obras de algunos artistas y movimientos plásticos, sobre todo aquellos que se sucedieron entre 1960 y 1970. Estas influencias se ha presentado, en un principio, de manera indirecta; es decir, que algunas de las preocupaciones plásticas que me han interesado trabajar han sido puntos en común con algunas propuestas que han realizado ciertos artistas. Han sido encuentros y revelaciones muy similares a las que ciertos artistas tuvieron. Esto no quiere decir que haya realizado o haya resuelto de la misma manera ciertas cuestiones plásticas, como por ejemplo con respecto a que trabajo en y a partir del espacio, como los artistas póveras y minimalistas. Al contrario, me han interesado ciertas cuestiones que, también las habían trabajado ya otros artistas.

Al darme cuenta de estas similitudes con otros artistas, decidí acercarme más a aquellos artistas y movimientos que las habían trabajado. Decidí observar e informarme de las obras de ciertos artistas (Beuys, Kounellis, Pistolotto, Goldworthy, Abramovic, Carlos Aguirre, Ramón de Soto, Perla Krauze entre otros) que han trabajado el espacio. Me acerqué a ciertas obras del *arte póvera* del minimalismo, del *land art*, entre otras, por lo que al conocer y observar estos trabajos, puedo decir que tengo ciertas influencias y similitudes con dichos trabajos.

También, me he acercado a las ideas de ciertos artistas que considero me han hecho reflexionar acerca de lo que hago e intento decir y trabajar. Uno de los artistas que considero como un acierto en el arte contemporáneo cuyas ideas y obras son para mí muy lúcidas e inteligentes es Marcel Duchamp. Duchamp representa para mí un artista que continuamente cuestionaba la obra de arte y lo que esto significa y representa. De la misma manera, Duchamp cuestionaba la relación entre arte-artista así como el arte y su función social y comunicativa. Marcel Duchamp a partir de los *ready-made* pone, en primer lugar, en evidencia una descontextualización del objeto, sometiéndolo a ser visto y analizado a través de un discurso intelectual. En segundo lugar, el *ready-made* abre nuevas puertas a la creatividad, es decir, "la clave del *ready-made* es la <<elección>> del mismo"⁶⁰ Al descontextualizarse los objetos para lo cual fueron creados, lo que significan y el por qué fueron, retomados, se abre una puerta en el arte donde sus posibilidades son infinitas.

Otro artista que considero una revelación y de una inteligencia sensible es Joseph Beuys. Él planteaba que todo hombre es un artista. Intentaba con ello que cualquier actividad humana puede ser un arte, en el amplio sentido de lo que significa y representa ser un artista. También era un artista comprometido con la educación. Creía que a través de ella se podía llegar a ese punto donde todo ser humano tiene el potencial para ser un artista. Otro artista que considero

⁶⁰Gloria MOURA, "Duchamp", p 17

importante en mi formación es Jannis Kuonellis, quien considera que el arte tiene que tener una actitud revolucionaria (de búsqueda y crítica) y cuando ese arte intenta imponerse o implantar una idea, deja de ser revolucionario, por lo que lo importante es mantenerse en esa actitud de búsqueda y crítica a la vez.

Una de las razones que me han atraído a las ideas y obras de estos artistas es esa necesidad de ver al arte como una actitud compleja y que interfiere en muchos aspectos que no necesariamente tiene que ser del dominio del arte. Son artistas que se han cuestionado, a partir del arte, la vida misma. Podría decir que su postura ante la vida y el arte ha sido más íntegra y multivisionaria, pues han tratado de abordar el arte bajo varias perspectivas, varios puntos de vista, por lo que el arte se puede encontrar en todas partes y que la vida misma puede ser considerada una forma de arte.

3.2.1.2. Constantes plásticas.

Este inciso sólo queda reiterar ciertos aspectos que se han mencionado en los incisos anteriores. En cierta manera, este apartado es una especie de recapitulación de aquellos aspectos plásticos que he mencionado líneas arriba.

Una de las primeras constantes que observo en mi trabajo, es la preocupación y manejo del espacio. El manejo del espacio es y ha sido la columna vertebral del desarrollo de mi obra. Casi todo lo que he hecho ha sido inspirado, intuitivo, reflexionado, pensado, etc. a partir del espacio. Desde que hacía pinturas-objeto, pasando por un período muy corto donde hacía escultura-escultura, hasta las instalaciones intervenciones escultórico-espaciales que realicé en estos momentos, mi preocupación e interés ha sido dicho espacio, el modo en que se relacionan los objetos que se encuentran dentro de él, las sensaciones que me producen ciertos espacios, como pueden ser las esquinas, los espacios amplios, los espacios vacíos, entre otros. Han sido factores que continuamente busco en mi producción. Busco aquellos aspectos en los que lo sensitivo y creativo tengan lugar, donde el espacio mismo se vea resaltado de manera distinta a como es percibido. Me gusta reflexionar y ver lo que constituye y da razón a ciertos espacios. Y es esa razón lo que busco, la cual en ocasiones encuentro, no siempre se me revela.

Otra constante ha sido el manejo, casi minimalista austero, de los materiales. Ese manejo austero donde los materiales se presentan simples y no son trabajados abigarradamente, ha sido otra obsesión. He intentado trabajar los materiales claramente sin tanto adorno.

Así mismo, los materiales que elijo representan para mí una búsqueda, en donde los materiales se muestren tal cual son. No me interesa trabajar

materiales que imiten a otros materiales. Me interesa que éstos hablen acerca de su naturaleza de tal manera que cualquiera que los vea sepa qué son.

De esta manera, creo que mi preocupación (encuentro, revelación, reflexión), por manejar el espacio con materiales sencillos y austeros tratando de encontrar una especie de unión entre el trabajo escultórico y la relación con el espacio, ha sido una de las mayores constantes que se han presentado en mi trabajo a lo largo de más de diez años.

Otra gran constante en mi trabajo ha sido la línea. Esa línea bidimensional que se significa y se reconstruye en un espacio tridimensional, dándole un sentido, quizá, de línea escultórica. Esa línea que demarca, recrea, imagina, divide, confronta, ha estado presente en mi trabajo por más de una década. Es, también, una línea que une, como lo mencioné párrafos arriba, mi preocupación escultórica y espacial; establece una especie de puente entre ambos trabajos plásticos. Ha sido una línea que se ha manifestado de muchas maneras: una línea pintada, hecha sobre la piedra, realizada con agua, etc. Ha sido una línea que ha encontrado cauce de varias maneras, pero siempre tratando de que sea impecable, sutil y limpia. Tal vez ha sido, durante mucho tiempo, una línea demasiado rígida, demasiado recta. Sin embargo, el hecho que haya trabajado así es porque es una manera que satisfacía mi necesidad de que fuese impecable.

También porque en la rectitud de esa línea, procuraba contrastar lo orgánico, lo casual o texturado de los materiales donde la ubicaba (por ejemplo, sobre el piso, pared y mesa y silla de madera (1999)) (no.18).

Otra constante en mi trabajo ha sido la de tratar de mantener, en ocasiones a manera de disciplina, una actitud antiabigarramiento. Esto ciertos acabados (por ejemplo, el pulido espejo que realizo sobre el mármol) quiere decir que evito, en lo más posible, no saturar de formas y ornamentos mi obra, intento trabajar tanto los materiales como las formas muy simple y sintéticamente. Esto con el objeto de que tanto el espacio, las formas y los materiales se vean claros y simples, que su acercamiento hacia ellos sea directo, sin ornamento o distractores.

Sin embargo, aunque no rebusque los materiales ni las formas, el poco trabajo manual y técnico que realizo sobre éstos es contundente. Dicho trabajo refleja una concienzuda labor técnica en la obtención de

Asimismo, la obtención de líneas rectas y sus ángulos de 90 hechos grados lo más perfectamente posible, ha sido otra constante en mi trabajo.

Estas son, a rasgos generales, las constantes que he mantenido en mi trabajo a lo largo de varios años. Es interesante, observar que las constantes

también representan una obsesión y, por tanto, podría decir que son el modo de ver que tengo, la manera de proponer y de decir cómo observo y utilizo el espacio.

Las constantes y las propuestas plásticas distan de ser opuestas o diferentes. Ambas se entrecruzan logrando con ello que la línea divisoria entre las dos sea muy tenue y poco clara, por lo que, las constantes plásticas representan una manera de proponer, de ver y reflexionar acerca de lo que considero importante decir. Las constantes representan una manera de revelarme posibilidades que apuntan a otras preguntas, a otros caminos plásticos y éstos a su vez se vuelven constantes, y posibilidades plásticas.

CONCLUSIONES

Este último inciso es una forma de conclusión, una manera de reflexionar sobre las enseñanzas dejadas por haber manejado e investigado acerca del espacio. En este inciso quisiera hacer un breve resumen de lo mencionado en los incisos anteriores a éste (el 3.2. y 3.2.1.) a manera de comprobar y de demostrar que lo abordado en esta tesis ha sido generado a partir de la postulación de la hipótesis a la que hice mención en la introducción de esta tesis.

He podido demostrar que el puente de unión entre el trabajo escultórico y lo que representan los sitios ha sido posible a partir del manejo del espacio (tanto formal como de contenido).

El trabajar en y a partir del espacio ha sido posible desde el momento de que la intuición (como un valor perceptual en sí mismo) establece los lineamientos primeros para generar dicha unión. Esta unión, dictada por la intuición perceptual, ha sido posible establecerla a partir del manejo de elementos formales en su forma y su significación básica (la línea y las formas geométricas elementales). Posteriormente, las relaciones que se establecen entre estos elementos formales se dan por un trabajo intelectual más elaborado, más racional pero que se generó en y a partir de la intuición perceptual inicial.

Esta intuición perceptual del espacio genera, por un lado, que lo no evidente se vea evidenciado. En el sentido de remarcar y de reconsiderar los elementos funcionales o utilitarios como elementos artístico-estéticos, considerando lo funcional o utilitario como una cualidad plástico-estética. Esto con el objeto de hacer de los sitios un elemento primordial en la configuración de las obras que establecen un puente de unión entre lo escultórico y lo arquitectónico

Por otro lado, esta intuición perceptual del espacio hace que se vivencien todas aquellas cualidades que caracterizan a los sitios (amplitud, dimensión, tamaño, luminosidad, entre otras) así como a los elementos tridimensionales que se ubican y mantienen una interconexión con dicho espacio (líneas, sillas, mesas, etc.).

De la misma manera, dicha intuición procura una puesta en evidencia de dos maneras diferenciadas, mas no antagónicas, de organizar y realizar un espacio.

Así mismo, la unión demostrada entre lo escultórico y lo arquitectónico (en tanto sitio) a partir del manejo del espacio, ha sido posible en el momento que considere y estime importante trabajar y tener siempre presente a la intuición. La intuición que procura que se pueda establecer una relación, en principio, perceptual entre estos tipos de trabajo. Posteriormente, a partir de lo perceptivo se estructuran otras relaciones cognoscitivas (significativas, artísticas,

estéticas, entre otras) configuradas entre los elementos que integran las intervenciones realizadas.

Creo interesante resaltar que el desenvolvimiento de esta investigación, basada en la obtención, análisis y discriminación de ideas y de conceptos obtenidos a lo largo de esta, hizo posible que pudiera darme cuenta del valor de la intuición. Es decir, la intuición me condujo a elaborar esta tesis, pero al mismo tiempo, me regreso a comprender y revalorizar mejor el significado y las implicaciones de la intuición como una cualidad cognoscitiva no elaborada en los conceptos racionales, sino en la percepción misma. En otras palabras, se pueden obtener conocimientos los cuales nos ayudan a entender mejor un fenómeno perceptivo, pero lo más importante es vivir ese fenómeno desde el fenómeno mismo, el cual puede generar un conocimiento en sí y este ser completado desde las ideas o conceptos generados a partir de la percepción del mencionado fenómeno.

Creo que este hecho me ha dado la posibilidad de comprender y entender que el espacio es un concepto y elemento muy complejo, rico y amplio a la vez. Se le puede abordar de muy variadas maneras y cada una de ellas pareciera inagotable. Al mismo tiempo pareciera que cada manera de abordar el problema del espacio es un nuevo camino, tan rico e inacabable como los anteriores.

Ninguno de estos caminos se contraponen, aunque traten de diferentes conceptos. Cada camino, en conjunto, hace del conocimiento del espacio una riqueza, un abanico de posibilidades muy atractivo cuya manifestación final, que es la obra plástica, le da forma y la consolidan.

Tanto las constantes como las propuestas plásticas pueden representar y significar la misma cosa: preguntas y respuestas, búsquedas y encuentros, entre otros que se van entretejiendo a lo largo del desarrollo plástico.

Por un lado, las expectativas representan una posibilidad, como lo decía Kounellis, de mantenerse en una actitud revolucionaria. Una actitud de búsqueda constante, de no conformarse con lo obtenido, sino siempre dudar y buscar nuevas y diferentes respuestas. De encontrar maneras de ver un problema con una perspectiva diferente a la que se tenía con anterioridad. Por otro lado, también las expectativas plásticas se dan como el resultado de una acción que puede tener infinidad de posibilidades, de lecturas diferentes que, en ocasiones, pueden causar incomodidad y angustia. Puesto que de lo que se obtiene de ciertas lecturas, no siempre se obtienen respuestas o soluciones claras.

También las expectativas no necesariamente tienen que procurar algo nuevo. Estas propuestas representan para mí como una revelación, una puesta en escena de preguntas, de formas de ver, sentir, analizar lo que pasa a mi trabajo y lo que me rodea. Es como una especie de apertura de todos los poros

para dejar pasar y poder sentir lo que se presenta ante mí, como una posibilidad infinita de recreación plástica.

También por otro lado, las expectativas representan una manera de vislumbrar y de poner en claro las consecuencias y significaciones de lo que ha implicado trabajar en y a partir del espacio. En un contexto y una época determinada, a manera de visualizar y comprender que lo que hago tiene implicaciones que están sujetas o muy relacionadas con un contexto y una época determinada. Esto quiere decir que, como lo he mencionado con anterioridad, mi trabajo no está aislado y está inscrito en momento muy particular del arte contemporáneo.

Por un lado, puedo decir que las búsquedas plástico-estéticas que tengo tanto en mi trabajo escultórico como en el relacionado con las intervenciones situacionistas, está relacionado con una confrontación directa entre lo tradicional y lo actual. Lo tradicional está representado por el trabajo que realizo en piedra, bajo técnicas clásicas de la talla en piedra. Lo actual, está representado por la relación entre lo escultórico y el sitio, es decir, es la obra que realizo para sitios *ex profeso* y que no es estrictamente "escultórica" ni "arquitectónica", sino una mezcla de ambas.

Dicha confrontación representa una forma de hacer una crítica y de reflexionar acerca del arte contemporáneo el cual, hoy por hoy, tiene casi nada que ver e incluso ha desechado ya las técnicas tradicionales del arte (la técnica de la pintura y de la escultura por mencionar algunas). Esta crítica va en el sentido de rescatar lo que significa y representa el trabajo manual, la técnica, como un equilibrio con su contraparte que es el trabajar con ideas y conceptos. Sin embargo, este rescate de la técnica tradicional la considero muy similar a como, por ejemplo, lo consideraban las posvanguardias de la década de los ochenta, en el sentido de que no hay nada nuevo solo el retomar del pasado los elementos ya dados en estilos artísticos acontecidos con anterioridad. De esta manera, no considero que esté haciendo una *nueva* escultura y que pretenda proponerla así, al contrario, pretendo abordar, reflexionar, aprender, entre otras cosas, lo que significa y representa trabajar con técnicas tradicionales, de rescatar el sentido de lo manual, revalorizar y explorar lo manual como una parte importante también del trabajo artístico (de ahí que me agrade explorar los pulidos casi espejo de las piedras que tallo), del uso adecuado de las herramientas y técnicas tradicionales.

Así mismo, dicha confrontación de lo tradicional y lo actual (de lo manual y las ideas) va en el sentido de reflexionar, analizar, comprender lo que significa trabajar con conceptos e ideas. Ideas que están relacionadas con lo que representan las acciones mínimas en espacio preestablecidos; el considerar que cualquier situación puede ser pretexto de una propuesta artística y dicha

propuesta puede abarcar y ser toda actividad humana. , dando como resultado que las fronteras entre arte y vida se vean casi borradas,

Por otro lado, también mi búsqueda plástico-estética, dada a partir de dicha confrontación, esta encaminada a revalorar y reconsiderar lo utilitario y lo funcional como una cualidad plástica y estética de las obras que realizo. Este rescate de lo funcional esta dado en el ámbito conceptual, es decir, trato de rescatar lo que significa y representan los espacios y objetos con una utilidad específica (como por ejemplo, las esquinas de un sitio, las mesas, los recipientes,etc.) y no intento hacer arquitectura ni diseño industrial de los proyectos que realizo, sino por el contrario, intento escudriñar acerca de las cualidades plástico-conceptuales de lo que significa guardar, dividir, depositar, entre otras, de los sitios y objetos que manipulo y transformo.

De esta manera, el que ponga en confrontación dos posturas artísticas que en una época como la que me ha tocado vivir hace que se perciban irreconciliables. Digo irreconciliables porque en la actualidad la tendencia es a fragmentar lo que con anterioridad estaba unido (la factura y la idea, la materia del concepto, la forma del contenido). En una época como la actual (fin del siglo XX), pareciera que el arte es sólo idea y que la forma carece de identidad, de valor. Pareciera que en la actualidad, las ideas están sobre toda las demás cosas, como si fuesen éstas las únicas que hicieran comprensible el mundo, que la única posibilidad artística fueran las ideas en sí mismas.

Tal expectativa no es muy diferente de lo que significaban en el fondo las posturas de las vanguardias de principio del siglo XX, las cuales se postulaban como únicas y se basaban en la negación de las ideas anteriores a dichas vanguardias manifestándose estas como más importantes que las ideas que les precedieron. Pareciera que la lección dejada por la idea de la modernidad no se ha aprendido del todo, pues sigue dejando sus estragos al considerar más importante los criterios lineales y absolutos que las posturas reconciliadoras y diversificadas.

Posiblemente mi postura artística y ante el arte no diga, bajo esta mentalidad lineal y absolutista, nada nuevo. Sin embargo, puedo decir que mi aportación va en el sentido de reflexionar y cuestionar, bajo la confrontación de lo tradicional y lo actual, el momento en el que me ha tocado vivir. Mi aportación y mi postura plástica esta más encaminada a poner en evidencia situaciones que no son muy evidentes o no se detectan tan fácilmente. Intento cuestionar el valor de las ideas y su manifestación en las cosas, y lo que esto significa si son más importantes las ideas que las cosas; qué relación guardan las cosas y las ideas; si son más importantes las ideas porque necesitan las cosas para materializarse; en qué radica la relación de las ideas con las cosas por lo que dicen, por lo que manifiestan o por ambas; cuál es el objeto de confrontar las ideas y las cosas en una época como la actual dónde todo es posible, todo es permisible,etc.

Mi postura plástica tiene mucho que ver con el pensamiento filosófico, en el sentido de reflexionar, pensar acerca de la naturaleza de lo que significa trabajar, en este caso, en y a partir del espacio (que representa, cual es el objeto de esto y qué sentido tiene). Pero toda esta reflexión filosófica parte, como lo mencionaba con anterioridad, de la intuición.

De esta manera, podría visualizar mi postura artística en una época como la actual como una manifestación artística que cuestiona y reflexiona sobre el arte actual a partir de la confrontación de aspectos del arte que en la actualidad se encuentran divididos y que en mi trabajo plástico encuentran unión y que dicha unión intenta hacer evidente lo separado que están dichos aspectos. Es una unión que parte de la intuición perpetua de lo que significa trabajar con el espacio.

En otras palabras, mi aportación plástica, en una época como la actual, parte de no dar posturas absolutas y lineales, pero sí de hacer notar carencias, evidenciar lo desunido, lo fragmentado. Mi postura tiene que ver más con la reflexión que con la imposición, está más relacionada con el sentido en sí mismo de las cosas que con las cosas y sus implicaciones independientemente de su sentido intrínseco. Es una aportación más introspectiva que extrovertida.

Una de las expectativas que tengo, en un futuro inmediato, con respecto a mi trabajo es poder y seguir trabajando lo que significa y representa el trabajo escultórico y lo que significa y representa las intervenciones esculto-espaciales, de poderlas seguir vinculándolas. Seguir insistiendo en encontrar esa unión, esa manera de conciliar dos procesos de percibir diferentes, pero similares. Conciliar dos maneras diferentes de concebir el espacio, pero que están estrechamente unidas, forman parte de una misma estructura. Estas propuestas y perspectivas plásticas significan un continuo contacto con la intuición. Aunque lea y aprenda y adquiera nuevos conocimientos (racionales, emocionales, entre otros), la intuición debe seguir siendo esa sensibilidad primaria un tanto inconsciente, sensorial. Esa intuición que me pone en contacto directo con lo sensible, ya que dicha sensibilidad es el motor de lo que hago. Ese contacto directo con todo aquello que me hace aprender del espacio, la luz, la ausencia y presencia del espacio mismo. Esa aprehensión de aquello que alude a lo creativo, lo sensitivo, reflexivo del espacio y sus aplicaciones, es decir, esculpir el espacio y hacer del mismo una escultura, una intervención.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVIC, Marina. Objects performance video sound, U.S.A., Museum of Modern Art, Oxford, 1995.
- ACHA, Juan. Teoría del dibujo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, (col.diálogos, 70), 1999.
- ABBAGNANO, Ninola. (Coord.), Diccionario de filosofía, México, Fondo de Cultura Económica, 1963
- ARENAS, Fernández J. (coord.) Arte efímero y espacio estético, España, Anthropos, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte y percepción visual, España, Alianza Forma, (col.alianza forma, 3), 1993.
- BACHELARD, Gastón La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, (Col Breviarios, 183), 1965
- BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos, México, Siglo XXI, 1994.
La ilusión del fin, España, Anagrama, (col.argumentos, 142).1997
- BENEVOLO, Leonardo. Introducción a la arquitectura, España, Editorial, Tekne, 1974.
- BERGER, J. Modos de ver, España, Gustavo Gilli, 1980.
- BEUYS, Joseph. Dibujos, grabados objetos, México, Museo Arte Contemporáneo Carrillo Gil, 1992.
- CHRISTO-Barargiev. Carolyn Arte povera, London.PhaidonPress,1999.
- CIRLOT, Juan E. El mundo de lo objetos a la luz del surrealismo, España., Anthropos, 1986.
- DANTON, Arthur C. Critical Essays and Aesthetic Meditations, Nueva York. Strauss and Giroux. 1990.
- DANTON, Arthur C Después del fin del arte, México, Paidós, (col.transiciones, 16). 1999.
- DORFLES, Gillo. Naturaleza y artificio, España, Lumen, (Palabra en el Tiempo, 75), 1971.
- DORFLES, GILLO. Últimas tendencias del arte de hoy, España, Editorial Labor.s.f.(nueva col. Labor, 26).
- FOSTER, Hal. Vision and visuality, Seattle, Bay Press (Discussions in Contemporary Art, no.2). 1988.
- FOULQUIE, Paul. Diccionario de Pedagogía, México, Editorial, Del Valle de México, 1980.
- GALINDO, Carlos-Bias. Metodología para la crítica de las artes visuales, en Artes Plásticas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, col. vol.4 nos. 15 y 16, 1993.
- GALINDO, Carlos-Bias. Una artista que se desenvuelve en el ámbito de la hiperrealidad (art.), en la revista Origna, México, año 8, num.88. Jun/2000.
- GARZA, Mercado Ario, Manual de técnicas de investigación, Mexico, Colegio de Mexico, 1981

- GOLDSWORTHY, Andy. Wood, U.S.A., Harry N. Abrams Publishers, 1996
- GREENBERG, Clement. Arte y Cultura, ensayos críticos, España, Gustavo Gilli, 1979.
- GUIRAUD, Pierre. La semántica, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
La semiología, México, Siglo XXI, 1983.
- KANDINSKY, Vasily. Punto y línea sobre el plano (contribuciones al análisis de los elementos pictóricos), España, Editorial Barral, (Ediciones de bolsillo, 152), 1984.
- KASTNER, Jeffrey Brian Wallis. Land and Environment Art, London, Phaidon, 1988.
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido, en La posmodernidad, España, Kairós, 1988.
- LIPOVETSKY, Gilles. La era del vacío, España, Anagrama, (col.argumentos, 83), 1998.
- MARCHAN Fiz, Simón, La arquitectura del Siglo XX, España, Alberto Corazón, (Col. documentos/debates), 1974.
Del arte del objeto al arte del concepto, España, Akal, 1990.
- MOCTEZUMA, Pedro (coord.) Vocabulario arquitectónico ilustrado, Mexico, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975.
- MIDGLEY, Barry (coord.) Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales, España, Tursen, 1993.
- MULLER, Werner y Gunter Vogel. Atlas de arquitectura, España, Alianza Editorial, 1984.
- MUNTAÑOLA Josep. La arquitectura como lugar (aspectos preliminares de epistemología de la arquitectura), España, Gustavo Gilli, 1977.
- MOURA, Gloria. Marcel Duchamp, España, Polígrafa, 1988.
- NOREÑA, Aurora. Fronteras en la tridimensionalidad en Tierra Adentro, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
Edna Pallares: piedra y espacio en Arena, Suplemento Cultural, Periódico Excelsior, México, año 2, tomo 2, 9/jul/2000
- READ, Herbert. Imagen e idea, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- RALUY P., Antonion. Diccionario de la Lengua Española, México, Editorial, Porrúa, 1973.
- REINHARD A., J. Kosouth y F. González. Symtoms of interference, conditions of possibility, U.S.A., Art and Desing, 1994.
- SOTO, Ramón de. Arquitectures del silenci/arquitecturas del silencio, España, Generalitat Valenciana, 1998
- VELASCO, León Ernesto. Cómo acercarse a la arquitectura, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- VENTOS, Xavier. El arte ensimismado, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- WEDEWER, Rolf. El concepto de cuadro, España, Editorial labor (Colección nueva labor, 168), 1973.

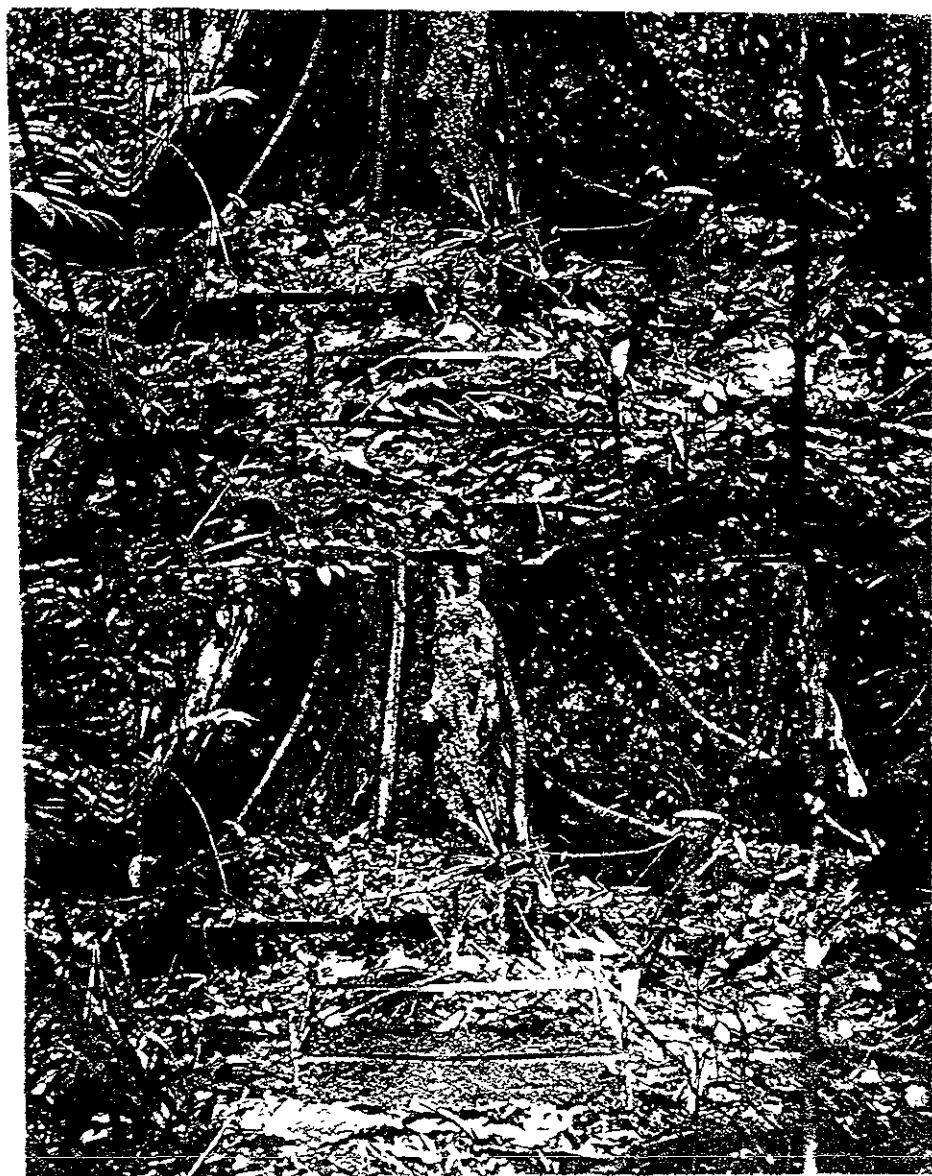
WORRIENGER, W. Abstracción y naturaleza, México, Fondo de Cultura Económica, 1975

XIRAUX, Ramón Introducción a la Historia de la Filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990

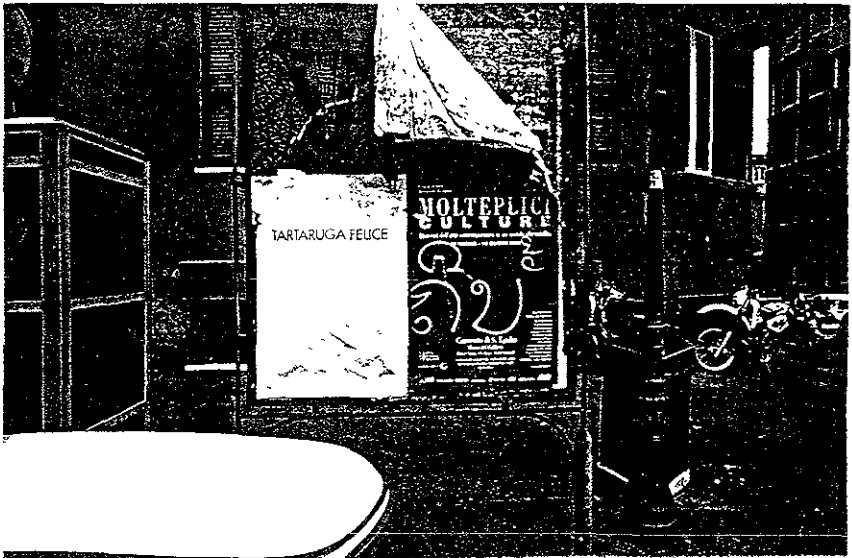
**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

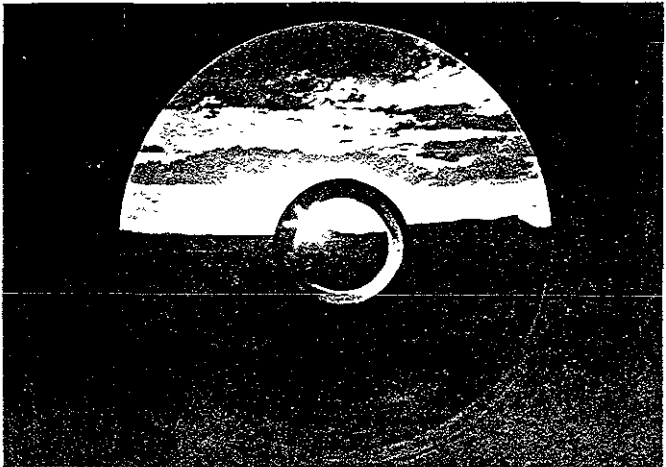
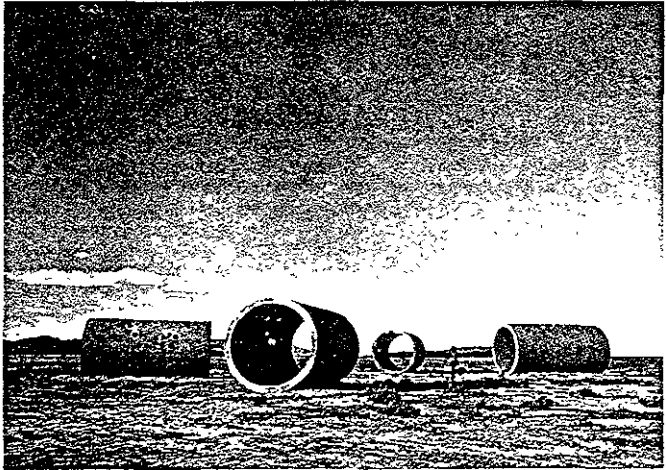
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

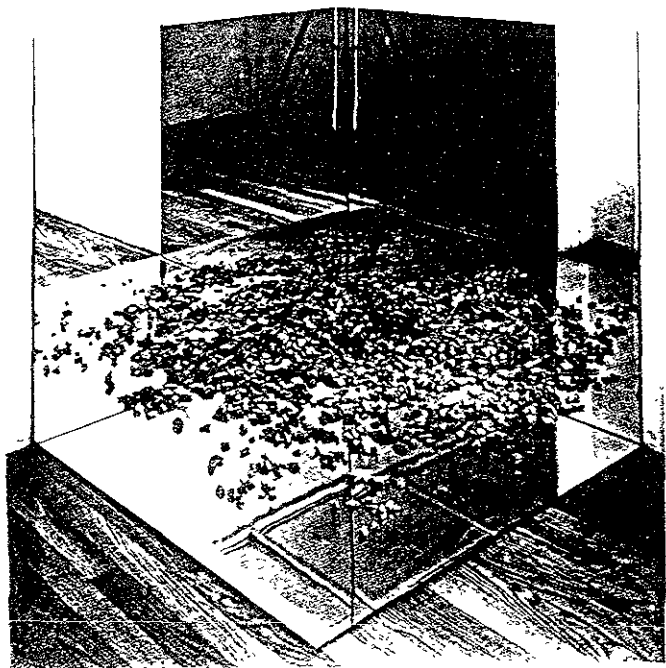
1. Mark Dion, *A meter of Jungle* (detalle) 1992.
2. Michelangelo Pistoletto, *Tartaruga felice*.1992.
3. Nancy Holt, *Sun Tunnels* 1973-77
4. Robert Smithson, *Gravel Corner Piece*. 1968
5. Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*. 1988
6. Gilberto Zorio, *Per purificare le parole*. 1969
7. Walter de Maria, *Las Vegas piece*. 1969.
8. " " " , *Desert cross*. 1969.
9. Edna Pallares, *Fragmentación*. 1997 Espejo de baño Intervención para una galería de la Ciudad de México.
10. Edna Pallares, Intervenciones para cubos de escalera.1999 Alberta, Canadá
11. " " , *Emplazamiento al vacío* 1997-98
12. " " . *Medallón*. 1998
13. " " , *Carril No. 74* Intervenciones hechas en una casa de la Ciudad de México. 1999
14. Edna Pallares, *Arriate*. 1998
15. " " , Intervención para una galería de la Ciudad de México 1999
16. " " , *Pendiente*. 1996.
17. " " , *Línea suspendida*. 1997
18. " " , *Espacios cotidianos* 1999 Intervención para una casa de la Ciudad de México.



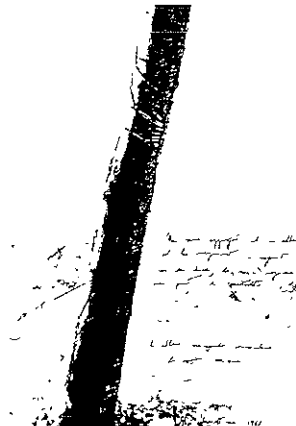
no. 1



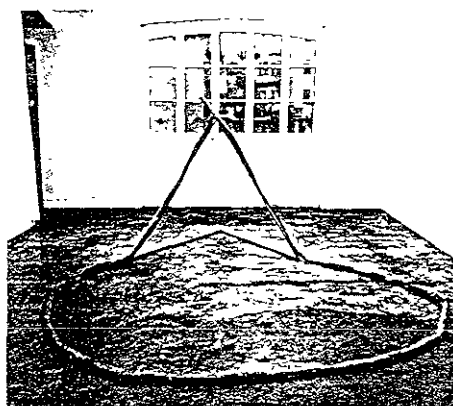




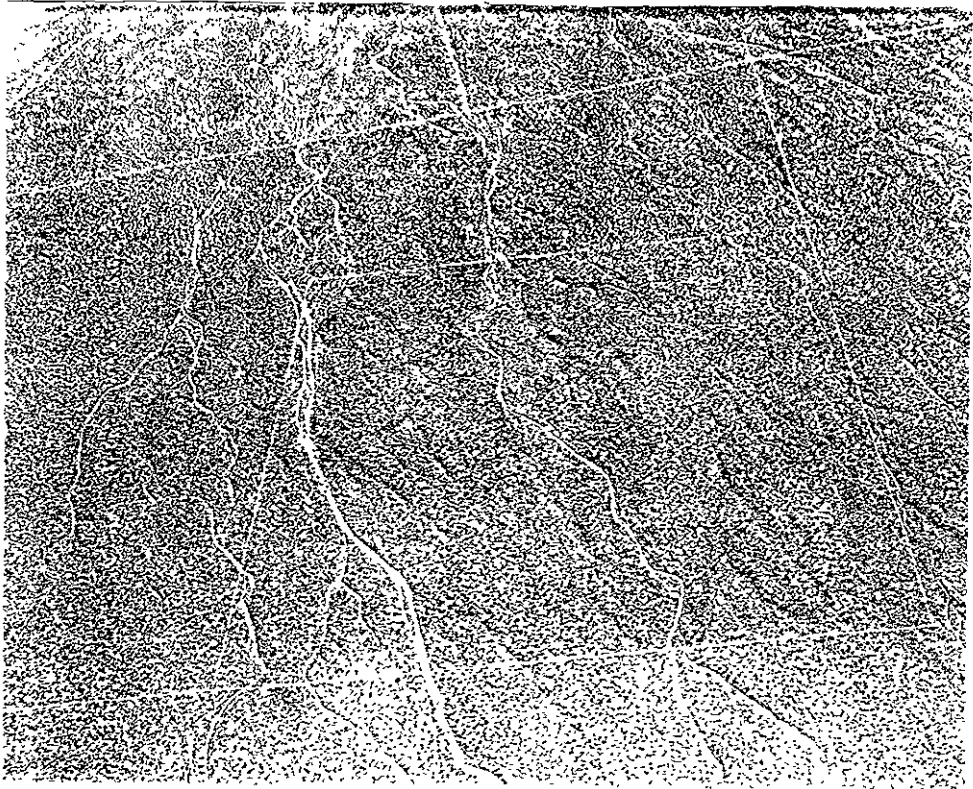
no.4



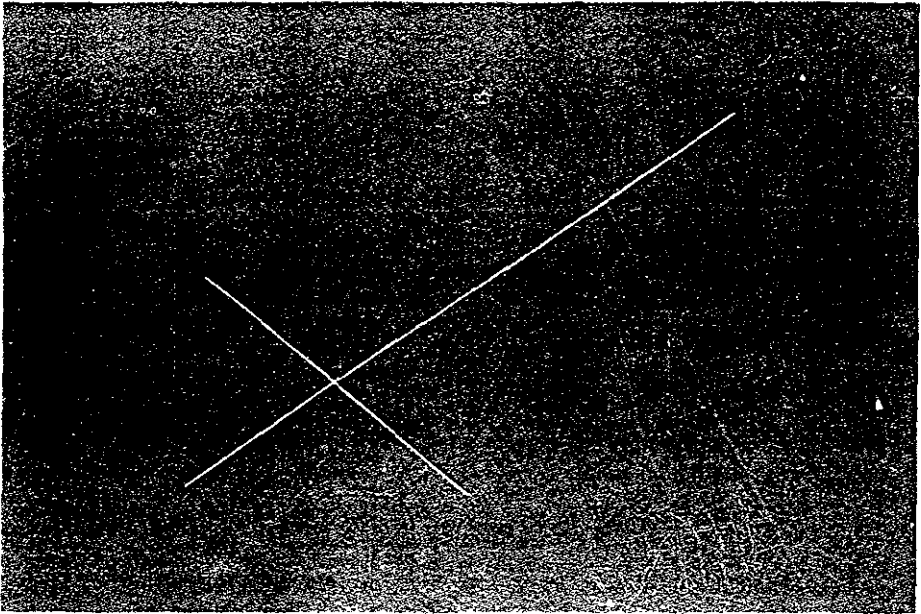
no.5



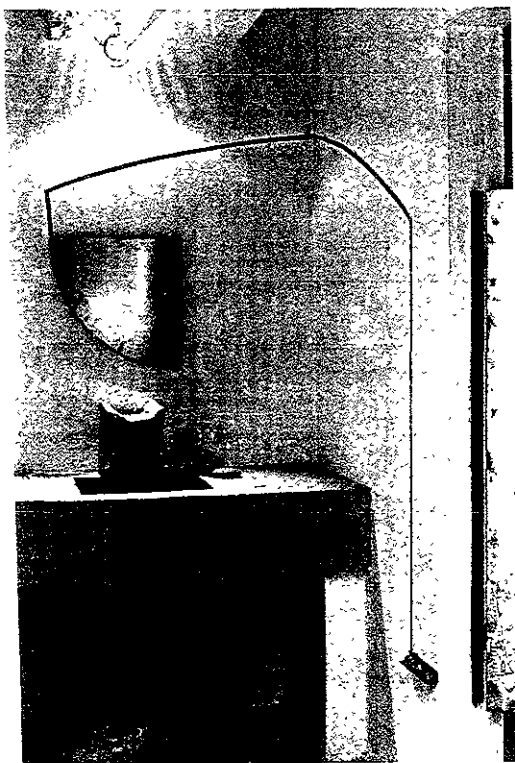
no.6



no.7



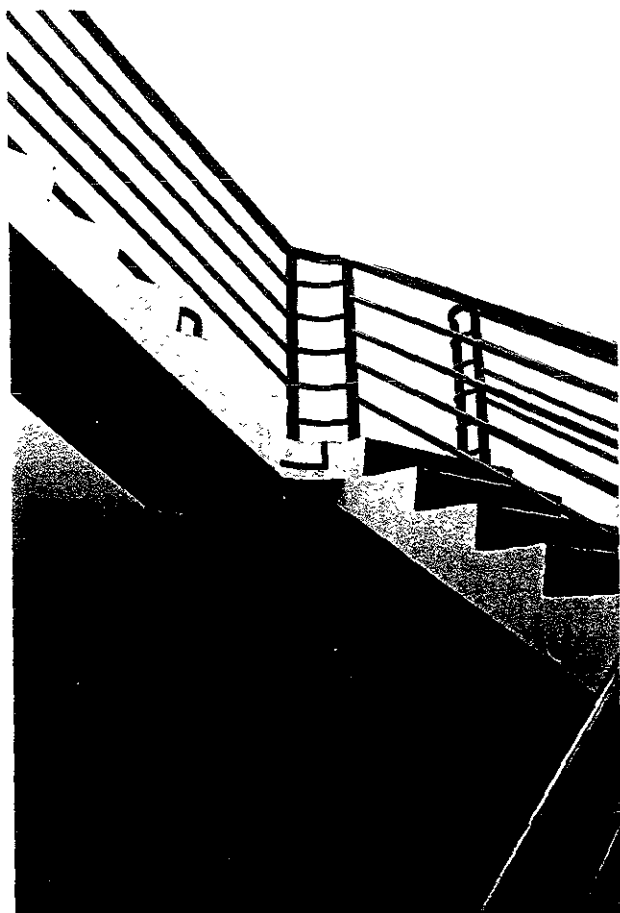
no.8



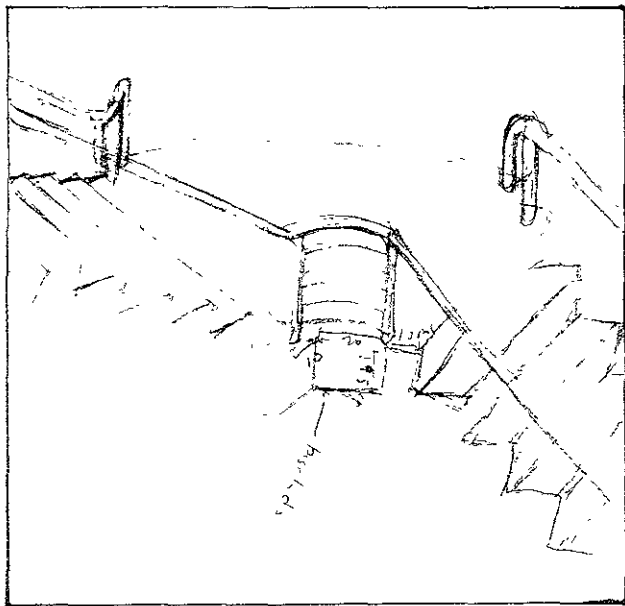
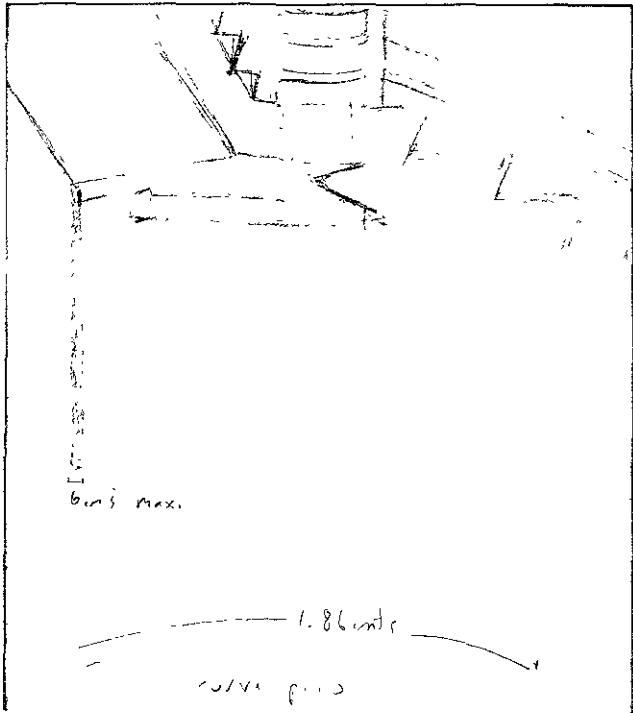
no.9



no.10

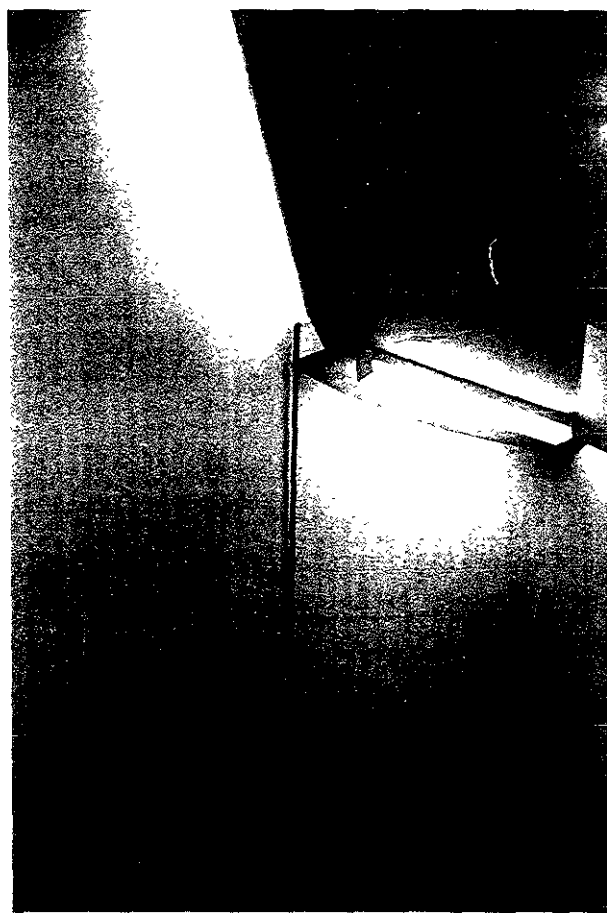


no.10

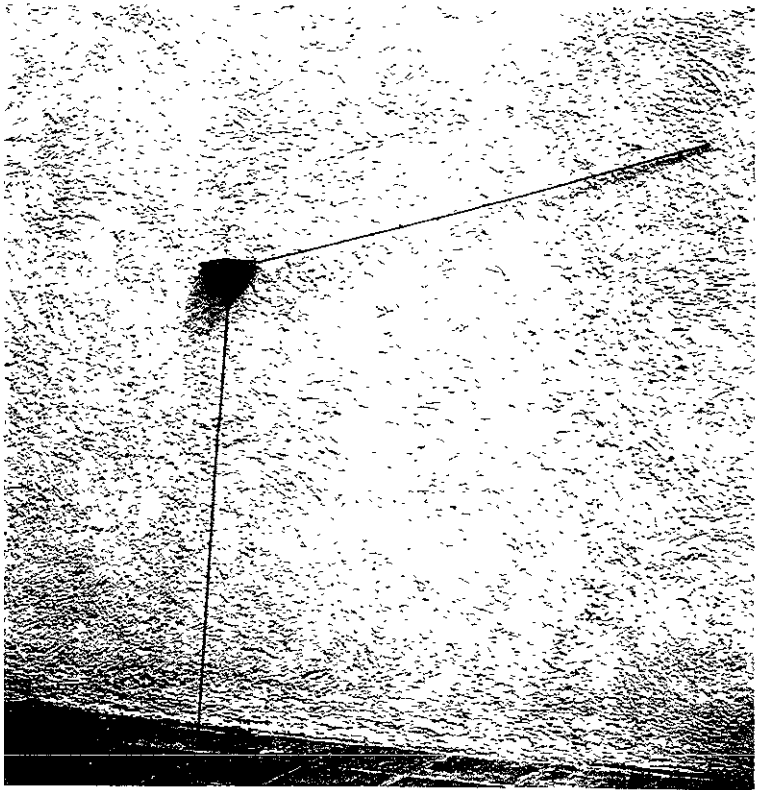


no.10

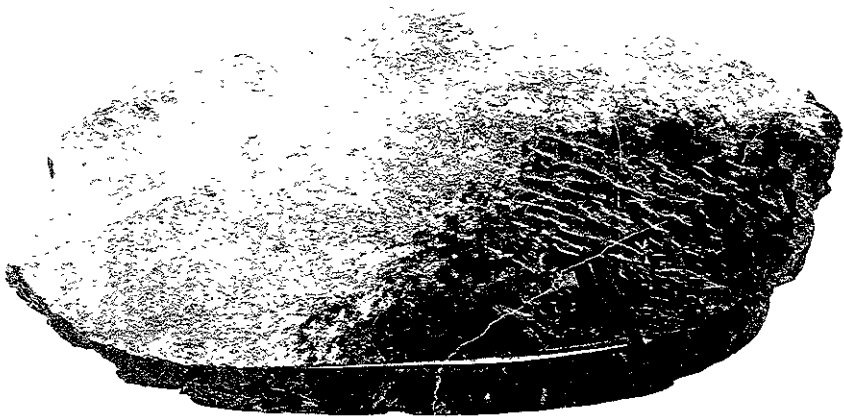




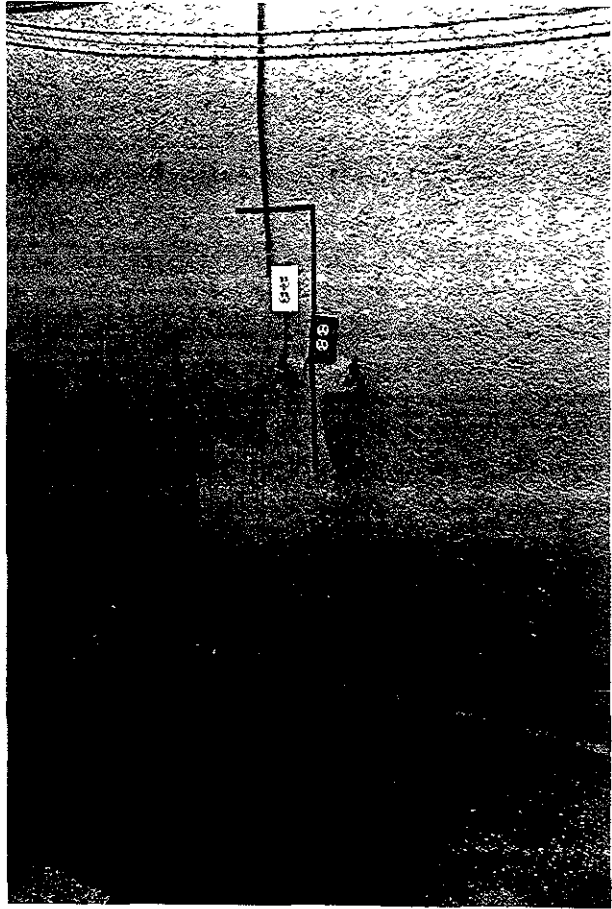
no.10



no.11



o.12



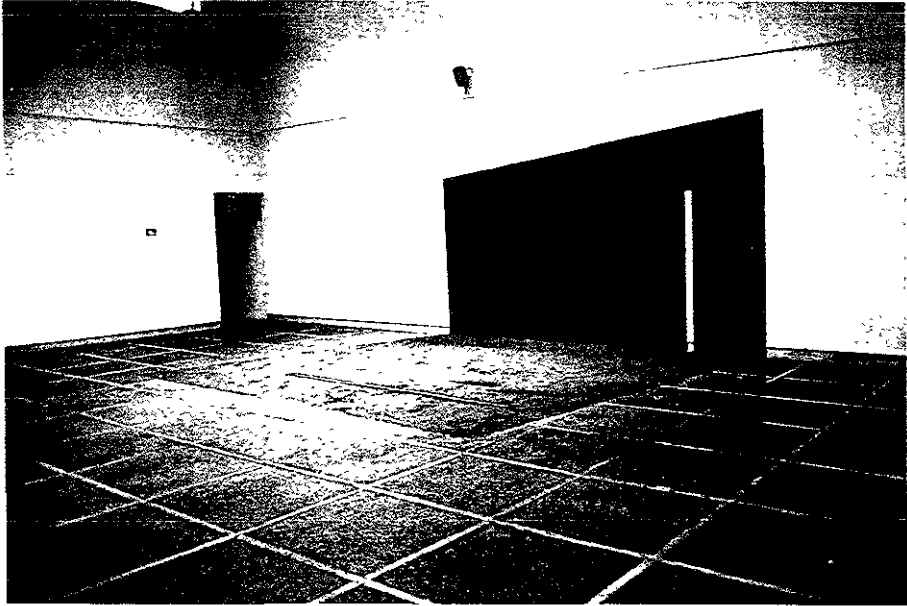
no.13



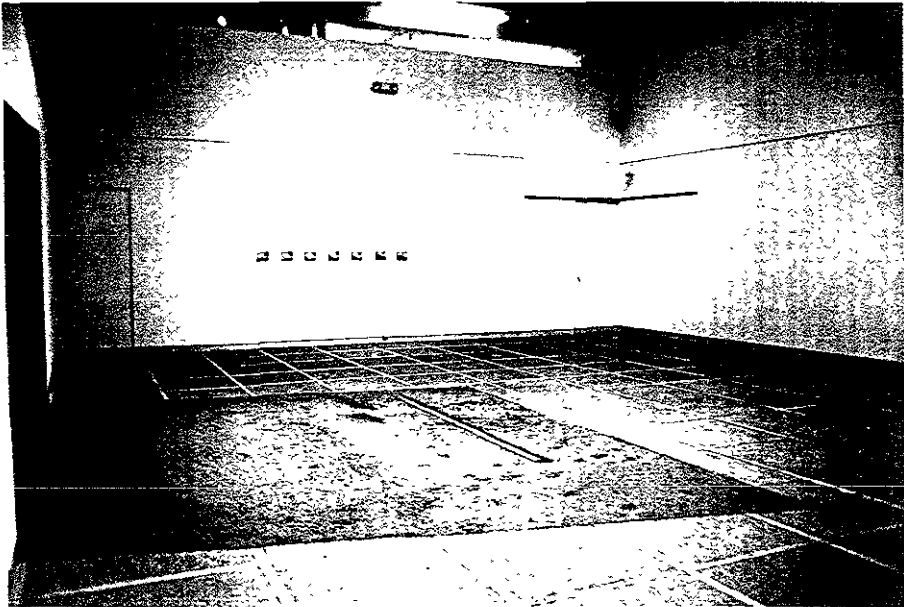
no.13

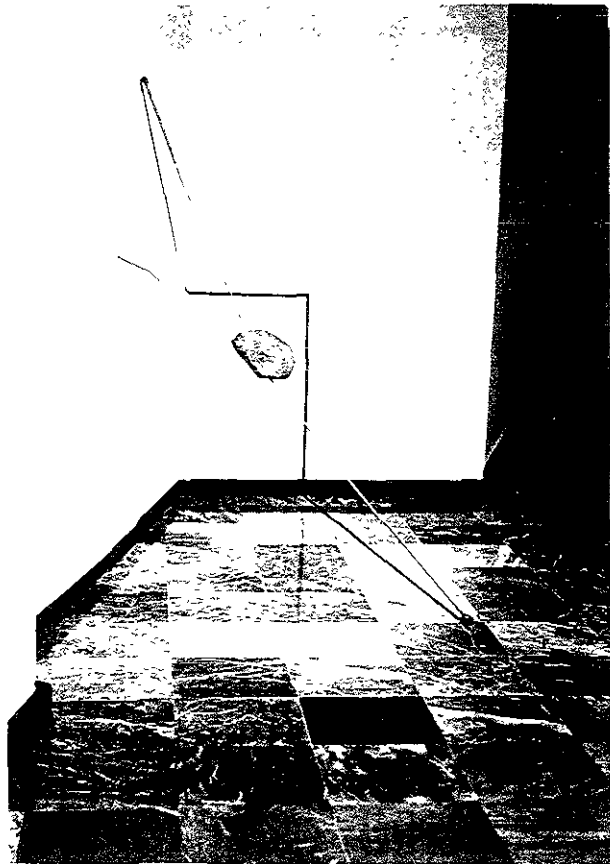


no.14

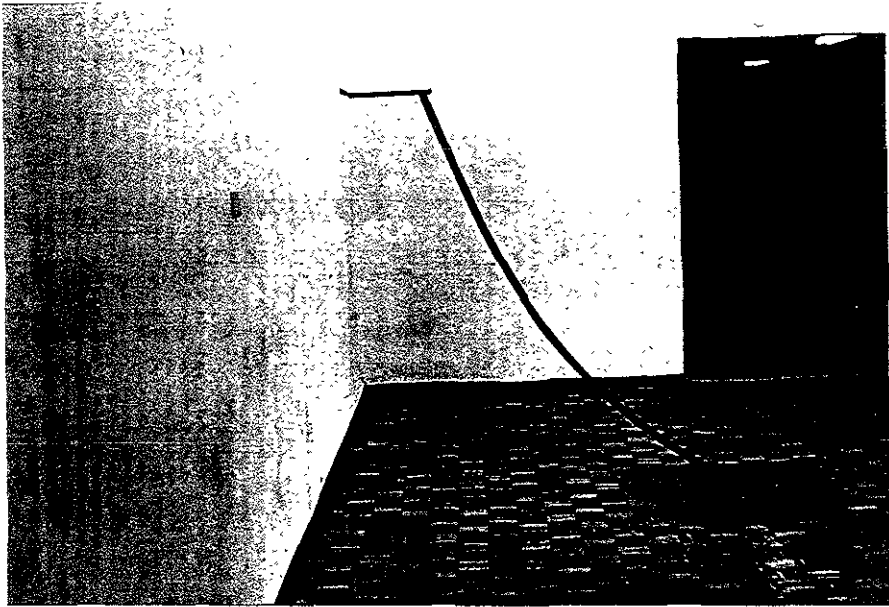


no.15





no.16



no.17



no.18



no.18