

34



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“La relación del peso y la levedad en el globo como generadora de obra de arte”**

**Tesis  
Que para obtener el título de:**

**Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta**

**Oscar Omar Rosales Ambriz**

**Director de Tesis: Profesor Kiyoto Ota Okuzawa**

**México, D.F., 2002**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



**DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.**



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.

*A mi Papá y mi Mamá, por su cariño y apoyo.*

*A mi Hermana, por creer en mí.*

*A Raúl Pérez, por sus consejos y por ser mi mejor amigo.*

*Al Maestro Tadashi Uei, por su amistad, sus conocimientos, y por su incondicional apoyo económico para mí y mi mamá.*

*Al Maestro Kiyoto Ota, por su tiempo y paciencia.*

*A Gabriela López Portillo, por dedicar su tiempo para que estas ideas pudieran salir a la luz.*

*Gracias.*

*Agradecimientos.*

*Al Maestro Daniel Manzano, por su apoyo a esta investigación, a José Miguel Casanoya, Ignacio Salazar, Kanna Uei, Kichi Nishioku, Pedro Reyes, Grupo Xix-Im.*

**Indice.** ..... Pág. 1

**Introducción.** ..... Pág. 3

**Capítulo 1. La enseñanza del Maestro Tadashi Uei.**

Introducción. .... Pág. 4

1.1 Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte I. .... Pág. 5

1.1.1 Trilogía tiempo, espacio y materia. .... Pág. 6

1.1.2 El porque de utilizar globos. .... Pág. 7

1.1.3 Ejercicios. .... Pág. 8

1.1.4 Análisis de la pieza “Mil es igual a uno”. .... Pág. 12

1.2 Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte II. .... Pág. 14

1.2.1 Aclaración de los términos filosóficos empleados. .... Pág. 15

1.2.2 La fenomenología de Edmund Husserl. .... Pág. 16

1.2.3 La fenomenología de Martin Heidegger. .... Pág. 17

1.2.4 La trilogía tiempo, espacio y materia desde la fenomenología de Martin Heidegger. .... Pág. 19

**Capítulo 2. Hacia una definición de la Instalación.**

Introducción. .... Pág. 21

2.1 Antecedentes de la Instalación. .... Pág. 22

2.1.1 El Pop Art. .... Pág. 23

2.1.2 El Minimal Art. .... Pág. 25

2.1.3 El Arte Objetual. Collage, Assamblage y Acumulación. .... Pág. 26

2.1.4 El Environment Art. .... Pág. 28

2.1.5 El Arte Povera. .... Pág. 29

2.1.6 El Land Art. .... Pág. 30

2.1.7 El Arte Conceptual. .... Pág. 31

2.2 Elementos de la Instalación. .... Pág. 34

2.3 El pensamiento de Martin Heidegger y la Instalación. .... Pág. 35

2.4 Análisis de la obra “Silver Clouds” de Andy Warhol. .... Pág. 36

2.5 Análisis de la obra “Rabbit” de Jeff Koons. .... Pág. 39

2.6 Análisis de la obra “Sin Título” de Nikos Navridis. .... Pág. 42

2.7 La Instalación en México. .... Pág. 45

2.8 Entrevistas. .... Pág. 48

2.8.1 Entrevista a Pedro Reyes. .... Pág. 49

2.8.2 Entrevista a Kichi Nishioku. .... Pág. 53

2.8.3 Entrevista a José Miguel González Casanova. .... Pág. 55

2.8.4 Conclusiones sobre las entrevistas realizadas. .... Pág. 59

### **Capitulo 3. La relación del peso y la levedad en el globo como generadora de obra de arte.**

Introducción .....	Pág.60
3.1 Ideas sobre el peso y la levedad. ....	Pág.61
3.2 Análisis de cuatro instalaciones donde se utilizó el peso y la levedad. ....	Pág.65
3.2.1 Instalación "Mil es igual a uno". ....	Pág.65
3.2.2 Instalación "Proyecto No. 4". ....	Pág.68
3.2.3. Intervención "Intervención en la estructura del Foro Sol". ....	Pág.70
3.2.4 Instalación "Construcción elemental". ....	Pág.72
3.3 Propuesta de Instalación. La construcción del tiempo es la construcción del espacio. ....	Pág.74
3.3.1 Pieza final. ....	Pág.77
<b>Conclusiones. ....</b>	<b>Pág.78</b>
<b>Bibliografía. ....</b>	<b>Pág.79</b>

## **Introducción.**

Esta investigación es resultado del seminario Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte II, impartido por el maestro Tadashi Uei Horibata en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, de Septiembre de 20001 a Marzo de 2002. La base teórica del seminario es la fenomenología de Edmund Husserl y Martin Heidegger, aplicada a la trilogía tiempo espacio y materia manejada por el Maestro Tadashi Uei Horibata durante 10 años. Toda esta metodología de trabajo es aplicada a la disciplina artística denominada instalación. Para este fin, presenté un estudio de los fenómenos artísticos que dieron paso a esta disciplina, y posteriormente doy una serie de características para concebir una instalación. Para comprender como se ha manejado este medio en México, presento un análisis de cómo se ha ido desarrollando y de que forma lo ha hecho, para concluir con tres entrevistas realizadas ha artistas plásticos, los cuales además de producir obras de arte, se han dedicado a la curaduría, la docencia y la crítica de arte.

La propuesta que he desarrollado, la denomino La relación del peso y la levedad en el globo como generadora de obra de arte. Esta consta de tres partes; la primera, son las ideas que se han generado con respecto al peso y la levedad, las cuales van de la filosofía al dicho popular, pasando por la literatura; la segunda parte, es el análisis de cuatro de mis instalaciones donde he manejado el peso y la levedad; y la tercera parte, es el proyecto de instalación desarrollado durante el seminario, su gestación y realización.

## **Capítulo 1.**

### **La enseñanza del Maestro Tadashi Uei.**

#### **Introducción.**

El Seminario Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte impartido por el Maestro Tadashi Uei, artista y maestro de la Universidad de Artes de Seika en Japón, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México entre Septiembre de 1998 y Mayo de 1999, seguido dos años después en Septiembre de 2001 y Abril de 2002 tuvo por objetivo principal establecer un método para la creación de obras de arte, con base en la trilogía tiempo - espacio y materia, estos conceptos los ha estudiado y trabajado el Maestro Tadashi Uei por un periodo de 10 años.

Consideramos necesario separar en dos partes este capítulo relacionado a la enseñanza del maestro Tadashi Uei, porque en la primera parte del seminario la profundización sobre las ideas filosóficas con respecto a los conceptos de tiempo, espacio y materia se dejaron a la espera.

Las razones por las cuales se dividió en dos este capítulo fueron que se quiso mantener intacta la primera parte del seminario, ya que en esta surgen las primeras preguntas sobre el tiempo, el espacio y la materia, y responden a una forma de pensar determinada y que ejemplifica el principio de la metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte. Otra razón, y que es la más importante, es que la rama de la filosofía denominada fenomenología, inaugurada por Edmund Husserl y retomada por Martín Heidegger, que es la base del método del Maestro Tadashi Uei, es de difícil de comprensión y ejecución, y solamente poniendo en claro el principio de la metodología (los ejercicios), se puede pasar a analizar la base filosófica de esta.

Las primeras ideas surgidas con respecto al tiempo, el espacio y la materia, son expuestas en la primera parte de este capítulo; las reflexiones filosóficas sobre estos temas y sus resultados serán tratadas en la segunda parte.

## 1.1 Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte I.

En este punto explicaremos cual fue la forma de trabajar durante el seminario del maestro Tadashi Uei. La manera de trabajar responde a la necesidad del maestro de crear en nosotros un pensamiento nuevo, con respecto al que nosotros habíamos estado trabajando anteriormente. Esta forma nueva de pensamiento el maestro Tadashi Uei la denominó "partir de cero".

Este terminó no significa que tengamos que olvidarnos de todo lo aprendido durante nuestra formación en la Licenciatura, y la experiencia profesional, sino se refiere a que siempre debemos de cuestionarnos lo que creemos que sabemos, y no dar nada por hecho.

Este fue el punto de partida del seminario con lo que respecta al plano de cómo manejar nuestras ideas. Por otra parte, este manejo del pensar tenía que ser llevado a la experimentación, y la única forma de llevarlo a cabo fue a través de ejercicios. Los ejercicios se trabajaban de la siguiente manera: el maestro Tadashi Uei pedía que cada alumno del seminario trajera un ejercicio con base en una idea determinada, podía ser el tiempo, el sonido, la luz, etc. Para la elaboración de los ejercicios no había restricción alguna con respecto al material o medio a utilizar, lo importante era: 1) que tuviera la fuerza expresiva para comunicar la idea trabajada, 2) que para su expresión no se pusiera la forma de por medio. El maestro Tadashi Uei nos dijo que teníamos que tener bien en claro estos dos puntos, ya que en el primero (la expresión) radica nuestro pensamiento, lo que nosotros queríamos decir sobre el tema y en el segundo (la no forma) el no poner nada que interrumpiera el camino de nuestra idea hacia su percepción verdadera.

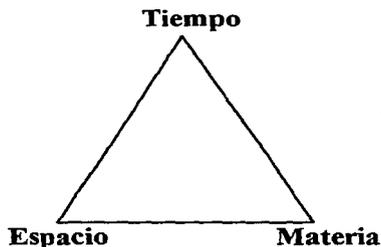
Aquí vale la pena señalar otro punto importante dentro del método del maestro Tadashi Uei, el que se refiere a la no forma. Este terminó nos indica que para la presentación de una obra tenemos que poner en primer plano nuestra idea o concepto, sin importar que forma tenga al final, reconocible o no. Es cierto que nuestra obra va a tener una forma determinada, y en algunos casos con un valor determinado o establecido, pero la no forma no es término que se aplique a lo material, sino que se relaciona al pensamiento, es un proceso de pensamiento.

Después de trabajar sobre estas bases, cada alumno presentaba su ejercicio a la clase, daba una explicación sobre como lo desarrolló, porque seleccionó ese material o medio y no otro, y si había llegado a resolverlo satisfactoriamente. Cabe mencionar que estos primeros ejercicios no llegaban a concretar una obra de arte, por que solo eran un esbozo sobre un fenómeno que nos diera una pista para analizar el tema a trabajar, y la mayoría de las veces no se llegaba a una conclusión final general.

Estos puntos mencionados, para que pudieran llegar a generar una obra de arte, tenían que aplicarse a una trilogía, la del tiempo, espacio y materia, que a continuación explicaremos.

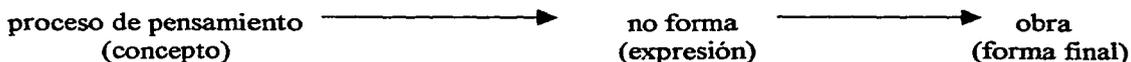
### 1.1.1 Trilogía tiempo, espacio y materia.

Esta trilogía el maestro Tadashi Uei la ha trabajado por 10 años aproximadamente, la reflexión de estos elementos sólo se puede dar a través de un concepto, sin este solo estaríamos cuestionando sin un parámetro de reflexión. Para que esta trilogía nos ayude a plantear la realización de una obra de arte sus elementos tiene que ser manejados conjuntamente y no por separado, ya que esta unión mantendrá el equilibrio expresivo de la pieza. El esquema de la trilogía queda de la siguiente manera:



Cuando hablamos de concepto nos referimos a la parte subjetiva del análisis, al cuestionamiento personal de un tema en base a una experiencia anterior sobre el mismo, esto es lo que puede dar vida a la trilogía antes mencionada, ya que no hay una definición para cada uno de sus elementos, y la única forma de llegar a una conclusión (que siempre será momentánea) es a través de lo que cada quien cuestione.

Al principio del estudio del maestro Tadashi Uei el utilizó el esquema tiempo, espacio y forma, pero se dio cuenta que esta última interrumpía la comprensión de la obra de arte. Cuando hablamos de forma nos referimos al aspecto exterior de la pieza y que nos da una lectura obvia, sin dejarnos ver el verdadero significado. Puede ser que al final del uso de la trilogía del tiempo, espacio y materia nos de cómo obra final una pieza con una forma conocida o con un significado establecido, pero lo que importa es el proceso de pensamiento para llegar a ese resultado, no el poner a la forma y después al proceso de pensamiento, esto va en relación con lo antes mencionado sobre la no forma. El esquema sobre la no forma quedaría de la siguiente manera:



Otra de las causas que llevaron al maestro Tadashi Uei a la sustitución de la materia por la forma, es que cuando hablamos de forma inmediatamente la queremos relacionar con un objeto conocido, y con un valor determinado, y es eso precisamente lo que se quiere evitar. Aquí utilizaremos a la materia como lo que contiene nuestro concepto, tanto en su interior como en el exterior, libre de cualquier aspecto.

Como ya mencionamos anteriormente, todo nuestro análisis parte de la realización de ejercicios o manifestaciones de ciertos temas, utilizaremos estos para referirnos al tiempo, al espacio, y a la materia, en esta primera parte del seminario, pero antes mencionaré como surgió la ida de emplear globos para la realización de los ejercicios, y posteriormente obras de arte.

### **1.1.2 El porque de utilizar globos.**

Cuando se me presentaron todas estas nuevas formas del como pensar para realizar una obra de arte, empecé a revisar mi trabajo realizado anteriormente en al área de escultura en metal. Entonces encontré dos dificultades primarias, por un lado, que el proceso de producción de una pieza era bastante largo y pensar en como resolver los problemas técnicos dejaba a un lado la profundización sobre el concepto (que en ese tiempo no tenía uno definido), y el segundo problema era que después de la exposición de una pieza había que buscar un lugar para su almacenamiento y esto frenaba la experimentación con otras piezas, todo esto en el ámbito físico de la obra, y por lo que se refiere a las ideas, empecé a buscar un concepto.

Al ir presentando mis ejercicios con diferentes materiales y diferentes ideas, observé que siempre ponemos un limite a nuestro pensamiento, pero este limite no es usado para delimitar a la idea que ya es concreta, y que si sigue se perdería, sino más bien es por una falta de confianza, una relación entre la idea y sus posibilidades de realización, un miedo a llevar nuestro pensamiento hasta el final. Entonces comencé a relacionar el limite de las ideas con él limite físico, y examiné las diferentes formas en que se nos presenta. Países, todas las formas de marcar un territorio, medidas de las calles y de los edificios, mi propia casa, mi propio cuarto, elementos naturales como el bosque y las montañas; y la constante que encontré es que todos estos se dan al nivel de la tierra o por decirlo de alguna manera al del piso. De esto surgió la idea de que la parte donde no es tan fácil establecer un limite es en el cielo.

Partiendo de esto revise varios tipos de materiales. Lo que buscaba era que me permitiera su experimentación constante, por lo tanto efimero y que tuviera una atracción visual intrínseca para que no se le diera un terminado posterior. El material me tenia que ayudar a expresar mi idea sin que fuera modificado; el globo cumplía estos requisitos

Los globos son utilizados principalmente para adornar las fiestas o algún evento especial, pero a mí eso no me interesaba, lo que me interesaba es que cuando está en el cielo no hay forma de detenerlo y no sabemos donde va a terminar, es libre.

Este fue el primer acercamiento que tuve con el material, a continuación se presentan algunos ejercicios donde se hizo un análisis del globo a partir de la trilogía tiempo, espacio y materia planteada hasta el momento.

### **1.1.3 Ejercicios.**

#### **Ejercicio No.1**

Este ejercicio fue realizado para analizar el tiempo (ver figura No.1). Cuando nosotros inflamamos un globo sabemos por nuestra experiencia que si lo pinchamos con una aguja este explotara, es un acontecimiento que tenemos establecido y comprobado, ahora, si pinchamos el globo antes de que lo inflamos no se podrá inflar, podemos decir a partir de esto, que estamos utilizando la condición de tiempo pasado (el globo desinflado) y la de tiempo futuro (el globo pinchado) neutralizando su presente (el globo inflado).

Con este ejercicio podemos manifestar que una de tantas formas de analizar el tiempo es a través de las acciones o acontecimientos, ya que estas ocupan un tiempo determinado, el tiempo donde se cumple su realización, que también ocupa un espacio determinado.

Los datos surgidos en este tiempo determinado, podemos nombrarlos posteriormente y tener noción de cómo suceden, sin necesidad de volver a realizarlos, ya que cuentan con una experimentación anterior que avala sus resultados.

Aunque solamente hallamos realizado un análisis del tiempo en este ejercicio, utilizamos a la materia (el globo) y al espacio (los diferentes estados del globo) para dar la explicación.

#### **Ejercicio No.2**

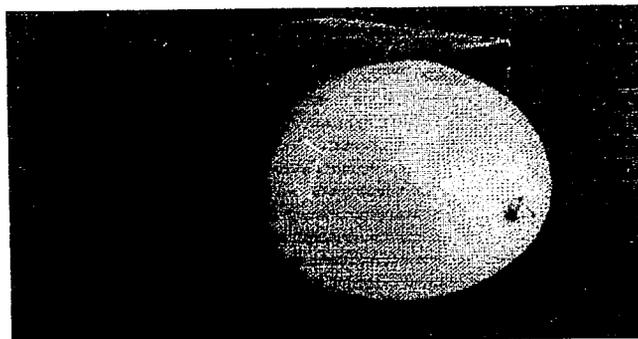
El espacio fue el tema para crear este ejercicio (ver figura No.2). Había que trabajar a partir de una caja pequeña de madera. Lo que hice fue meter un globo desinflado en su interior para después inflarlo hasta el límite de aire que el globo pudiera soportar. La caja guarda un espacio creado por su misma construcción, que a la vez es espacio también, el globo inflado ocupa parte del interior de la caja pero también sale de está, en respuesta a la tensión creada.

Esta fue una forma de hablar del espacio interior, el interior de la caja es un espacio que sabemos que existe pero que visualmente solo nos remite a las cinco paredes que construyen la caja, y a un estado pasivo. Las características materiales del globo nos ayudan a dar otra definición de este espacio, al ocuparlo, pero a la vez salir de este en respuesta a su interior. Podemos decir que en este caso la tensión da un punto de análisis para el espacio.

Como en el anterior ejercicio se siguió con la trilogía tiempo, espacio y materia, aquí, se siguió utilizando la materia (el globo) y al tiempo (la acción que queda implícita al inflar el globo y que él mismo la contiene).



**Figura No.1**



**Figura No.2**

### **Ejercicio No.3**

Este ejercicio giro en torno a la materia (ver figura No.3). Lo que aquí hice fue cubrir un globo con una cuerda con pegamento, cuando el pegamento secó rompí el globo de látex y lo saque del interior, lo que quedó fue la cuerda con la forma del globo.

Por sus características físicas, la cuerda no puede crear una forma estable y sólida, por lo mismo no puede contener. Al darle esta forma, cambio sus características establecidas, y a partir de esto, podemos indicar dos cosas importantes: 1) que el tiempo que guarda el globo de látex pasa a la cuerda, y si antes este era efímero por las características del látex, ahora es permanente, 2) que el espacio interior del globo puede ser percibido, y aunque sabemos que existe, visualmente en el globo de látex solo se percibe el exterior, y al poder observarlo lo hacemos más evidente.

Aquí utilizamos la materia (el globo y la cuerda), el tiempo (el globo inflado) y el espacio (la forma que adquiere el globo al inflarse).

### **Ejercicio No.4**

Este ejercicio maneja equivalentemente la trilogía del tiempo espacio y materia (ver figura No.4). Usando un globo inflado con helio, tomé una fotografía de su sombra proyectada en el piso y mostré este registro. Con esta acción busque evidenciar que no tenemos que mostrar la materia para mencionar la idea que surge de ella, en este caso la levedad de un globo con helio; que el espacio que ocupa el globo con helio (el arriba) puede juntarse con el espacio opuesto (el abajo) y neutralizar su oposición (arriba y abajo); y con lo que respecta al tiempo, el globo con helio cumple cierto periodo en levedad, que sabemos va a terminar, pero el registro congela este tiempo volviéndolo permanente.

Estos fueron los ejercicios más representativos con respecto a la primera parte del seminario, en el punto siguiente mencionare como se llevaron estos a la creación de una obra.

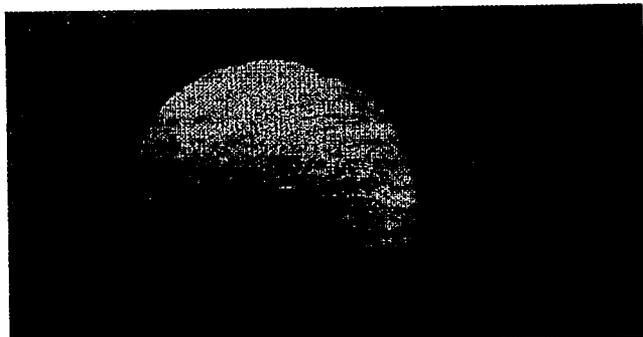


Figura No.3



Figura No.4

#### **1.1.4 Análisis de la pieza “mil es igual a uno”.**

Con base en los ejercicios hechos durante el seminario se propuso realizar una pieza para ser presentada en la exposición denominada cero - méxico, la cual se llevo a cabo en el mes de Junio de 1999 en los Jardines de la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec de la Ciudad de México.

Siguiendo con el análisis que había hecho con globos decidí que la instalación a realizar tenía que cubrir los siguientes puntos: 1)inflar el mayor número de globos posible, ya que el número me serviría para establecer una relación entre la acción de inflar y la importancia de esta(aquí podemos hablar del “peso” de la acción) y 2)los globos tenían que ser inflados con gas helio para poder elevarse y que se observara la correspondencia entre el número de globos y su levedad. El resultado lo podemos observar en la imagen No. 5.

Como se puede observar no se utilizó helio, esto fue porque las condiciones del lugar no lo permitían, el radio que necesitaban los globos para poder moverse tenía que ser muy grande, y el del lugar asignado era muy pequeño, y era casi seguro que al empezar a juntarlos estos se enredarían en los arboles; otro problema fue que los globos de látex son muy frágiles y no permiten que se les acumule en el exterior, fue entonces cuando tuve que buscar otro tipo de globo que resistiera a la intemperie, el globo que sirvió a este propósito fue el denominado “metálico”, el cual es una mezcla de plástico y aluminio, este, una vez sellado, puede permanecer inflado alrededor de treinta días. Aunado a esta serie de problemas surgió la probabilidad de que al inflar tal cantidad de globos con helio, podían explotar al calentarse con el sol. Las autoridades del bosque no dieron la autorización para que se utilizara el helio.

Puedo decir que en esta primera ejecución de la pieza no se cumplieron todos los objetivos planteados, y esto se debió en gran parte al desconocimiento a la reacción verdadera del material, la cual pude observar cuando la pieza ya estaba terminada, ya que era la primera vez que utilizaba este material. El tiempo de realización de la pieza fue de once horas de inflado.

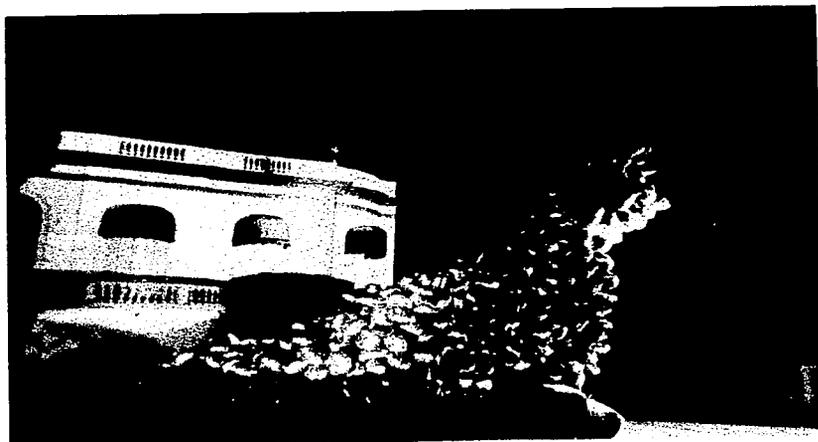


Figura No.5

“1000 es igual a 1”  
Instalación  
1999

1000 globos metálicos  
Medidas Variables  
Antiguo Bosque de Chapultepec  
México D,F

## 1.2 Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte II.

En esta segunda parte del seminario abordaremos la parte filosófica con respecto a la trilogía de tiempo, espacio y materia, que como ya mencionamos, es la parte fundamental del método del Maestro Tadashi Uei para la realización de una obra de arte.

En el punto 1.1 se señaló que la forma de trabajar en el seminario era a partir de ejercicios, cada alumno llevaba un ejercicio basándose en un tema determinado, hacia su presentación ante la clase, y los demás alumnos cuestionábamos lo realizado, y si su idea concordaba con lo que visualmente presentaba.

Esta forma de trabajar gira en torno a una parte de la filosofía denominada fenomenología, la cual estudia la esencia de las cosas, o como dice Ramón Xirau, “el método filosófico que debe prescindir de toda de toda presuposición y describir, sin hacer hipótesis, las esencias que se ofrecen al pensamiento”<sup>1</sup>. Este método fue creado por Edmund Husserl y posteriormente retomado por Martín Heidegger. Como observamos la relación del método del maestro Tadashi Uei con el método fenomenológico es que hay que “partir de cero”, volver a pensar sobre el fenómeno (o nuestro caso, los ejercicios) cada vez que se nos presenten.

Cabe mencionar que para esta investigación sólo utilizaremos los puntos que nos ayuden a establecer el nexo con el método del maestro Tadashi Uei, para después relacionarlo con el arte contemporáneo, y más concretamente con la instalación.

Como indicamos arriba el objeto de estudio de la fenomenología son las cosas que se nos presentan, y más que cuestionar su existencia se busca establecer un método para su comprensión. Pero que relación tiene esto con el arte contemporáneo?

Para contestar esta pregunta acudiremos a una cita de José Camón Aznar que nos ayuda perfectamente:

“La conciencia pura como base del yo es el punto de arranque de esta filosofía (la fenomenología) que sólo ve esencias y reduce las experiencias a vivencias. Ya el método descriptivo de la fenomenología concuerda con el sistema representativo del arte moderno, que atiende preferentemente a la vivencia del objeto antes que al objeto mismo”<sup>2</sup>.

Las vías de realización del método fenomenológico parten de las vivencias personales, que, después de pasar por un estado de concientización, son llevadas a crear una síntesis absoluta del pensamiento. Tenemos que partir de nuestras vivencias sobre el objeto, para encontrar su verdadero significado, hacer conciencia de él hasta que pueda transformarse en síntesis del pensamiento que se encuentra en él. Ya teniendo esta síntesis, se podrá pasar a colocarla en una materia que no oculte su significado, y que contenga la verdad sobre nuestro pensamiento.

<sup>1</sup> Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, 1998, p.533.

<sup>2</sup> José Camón Aznar, *Filosofía del Arte*, 1974, p. 156.

De Edmund Husserl tomaremos la parte de su método donde plantea que solamente podemos emitir un juicio a partir de un fenómeno, en este caso los ejercicios, y del método de Martin Heidegger tomaremos, que lo verdaderamente importante es el cuestionamiento sobre las ideas que se presentan a nuestro pensamiento a través de los fenómenos, y que no se puede decir, “el tiempo es”, “el espacio es”, esto o aquello de manera general, por que daríamos por terminado el proceso de pensamiento sobre las cosas. Esta es la relación con el método del Maestro Tadashi Uei. Solo a través del ejercicio podemos analizar un concepto, que este análisis debe de ser llevado a un grado superior de conciencia, el avance en el desarrollo de este grado de conciencia se puede observar en la medida que en los ejercicios se evidencien las reflexiones sobre nuestro concepto trabajado. Los ejercicios permiten una experimentación más rápida de la relación fenómeno-pensamiento, para después poder llevarla a una obra de arte.

El contenido del segundo capítulo serán los cambios ideológicos y sociales que llevaron a la instauración de la conciencia subjetiva como eje de la producción artística, su conexión con el objeto artístico, la relación con la fenomenología de Edmund Husserl y Martin Heidegger hacia un análisis de la instalación.

### 1.2.1 Aclaración de los términos filosóficos empleados.

Creemos de suma importancia poner en claro los términos filosóficos que se van a emplear más adelante, porque de esto dependerá un mejor entendimiento de la filosofía a tratar; la lista presentada va de lo general a lo particular, y la explicación de cada concepto fue extraída de los filósofos mismos y de especialistas en filosofía.

**Fenomenología.** Lo que la fenomenología busca es mostrar eso (la esencia) que esta detrás de todas las cosas, que no se muestra inmediatamente, pero que es la base y el fundamento para su presencia. En términos de Martin Heidegger: “La expresión fenomenología significa primariamente el concepto de un método. No caracteriza el “qué” de los objetos de la investigación filosófica, sino el “cómo” formal de ésta.”<sup>3</sup> El origen de su investigación son “las cosas mismas”. Para comprender mejor este concepto daremos una explicación de las dos palabras griegas que la forman *fenómeno* y *logos*.<sup>4</sup>

**Fenómeno.** Expresión griega que significa “mostrarse”, lo patente, lo que se muestra en sí mismo. Para los griegos era la totalidad de lo que estaba, de lo que se podía mostrar, también denominado “ente”<sup>5</sup>.

**Logos.** Expresión griega que significa “hablar”, aquí Heidegger hace una aclaración al mencionar que esta traducción literal no nos especifica su significado y su uso, él lo relaciona con lo que se dice en el habla, no con el acto sino con su contenido, y este

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *El ser y el Tiempo*, 2000, p.38.

<sup>4</sup> En la parte dedicada a la fenomenología de Martin Heidegger especificaremos cual importantes son los términos griegos en su método.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, op. cit., p.39.

contenido pone en evidencia “algo”, lo saca a la luz para poderlo ver, entonces el término utilizado es el de “permitir ver”.<sup>6</sup>

**Ontología.** Del griego *ón* que significa ser. Teoría del ser en cuanto ser. Suele utilizarse como sinónimo de metafísica<sup>7</sup>.

**Ser.** Una definición general sería: “la idea o la realidad más general de todas y, por lo mismo indefinible lógicamente. Objeto de la ontología.”<sup>8</sup>. Este término ha sido el eje de la filosofía occidental desde los griegos, y cada filósofo ha dado su propio concepto del ser, nosotros manejaremos el utilizado en el método fenomenológico de Martín Heidegger: “El ser, tema fundamental de la filosofía, no es el género de ningún ente, y sin embargo toca a todo ente. Hay que buscar más alto su “universalidad”. El ser y su estructura están por encima de todo ente y de toda posible determinación de un ente que sea ella misma ente. El ser es lo *transcendens, pura y simplemente.*”<sup>9</sup>. Heidegger se da cuenta que el ser no se puede definir, y solamente se puede comprender en la forma del “ser ahí”, la forma en que se presenta en el mundo.

### 1.2.2 La fenomenología de Edmund Husserl.

Edmund Husserl (1859-1938) creó el término de fenomenología, y fue maestro de Martín Heidegger; por esas razones creemos de suma importancia mencionarlo y dar un panorama de cómo surgió la fenomenología.

Edmund Husserl estableció un método de conocimiento que volviera al origen del pensamiento y a su generador “las cosas mismas”. Para Husserl un fenómeno será todo lo que se presente a nuestro pensamiento. El primer paso del método será el de observar estos datos que se ofrecen a nuestro pensamiento, sin dar un juicio sobre ellos, y olvidándonos de las valoraciones que hallamos hecho antes, el segundo paso será describir los objetos directamente. Habrá casos en los que sea más fácil describir unas cosas que otras, cuando la descripción se torne difícil o imposible habrá que suspender el juicio y dejarlo en espera, a esto Husserl lo llama la *reducción fenomenológica*; esta espera es posible porque habrá otros objetos que nos ayuden a explicarlo. El método de Husserl no busca dar explicación a los hechos individuales, sino a través de estos, dar explicación a la esencias que se ofrecen al pensamiento. Estas esencias deben abarcar todos los fenómenos individuales, el único juicio válido sobre una esencia se da en su descripción, no se puede decir de donde surge.

<sup>6</sup> *Ibid.* p.43.

<sup>7</sup> Ramón Xirau, op. cit., p.540.

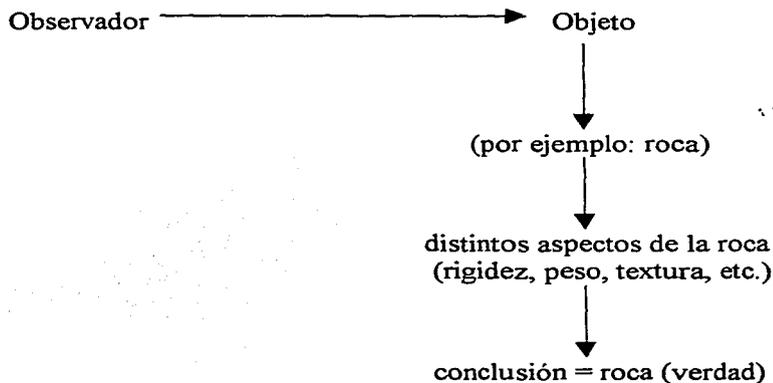
<sup>8</sup> *Ibid.* p.542.

<sup>9</sup> Martín Heidegger, op. cit., p. 48.

La fenomenología de Husserl no busca establecer lo que las cosas son en general, sino que estudia como está constituida la “conciencia de cosa”<sup>10</sup>, cómo se nos presenta, las diferentes formas de conciencia de cosa, y como estas conciencias pueden ayudarnos a decir lo que la cosa es.

Aquí encontramos que para poder emitir un juicio sobre una cosa, tenemos que analizar el grado de “conciencia” que tenemos sobre ella; podemos observar las diferentes características de una cosa, que son parte de ella pero no son la cosa en sí, y solamente juntandolas en nuestra conciencia nos podrán dar como resultado el objeto total, y así obtendremos un grado de percepción sobre el elemento.

Lo que observamos de importante en este método es que a partir de un objeto, de su observación y análisis, podemos emitir un primer juicio sobre sus características, y que partimos de su presencia tal cual, sin preocuparnos, del por que se presenta así. Si manejamos un esquema sobre esto, quedaría de la siguiente manera:



### 1.2.3 La fenomenología de Martín Heidegger.

En esta parte manejaremos las ideas de Martín Heidegger (1889-1976) sobre fenomenología. Para ayudarnos en la comprensión de las ideas acudiremos a fuentes donde hay un análisis profundo de las ideas de Heidegger, y cuando los textos lo permitan, acudiremos a los textos mismos de Heidegger. Por eso solo abordaremos los puntos que nos ayuden a la comprensión de la corriente artística denominada instalación.

<sup>10</sup> Edmund Husserl, “Ideas”, tomo III, Fondo de cultura económica, p.84, citado por Federico Riu, *Ontología del siglo XX*, 1966, p.31.

Martín Heidegger al igual que su maestro Edmund Husserl parte del método fenomenológico para establecer su filosofía, por así llamarla, ya que Heidegger no quería establecer en método para filosofar, porque decía que el hecho de pensar *en la filosofía* desviaba nuestro pensamiento sobre lo verdaderamente importante, el ser.

El volver a la pregunta por el ser responde a la crisis espiritual vivida en Alemania a principios del siglo XX, donde se puso bajo la lupa toda la cultura europea, y por lo tanto la occidental<sup>11</sup>. En este tipo de crisis es cuando se presentan las *summaes*, Ramón Xirau nos dice sobre esto: “Ante un mundo que está en proceso de cambio y de alteración, los filósofos buscan una forma de pensamiento que es también forma de vida para evitar una crisis que parece inevitable. Lo que es de veras inevitable es darnos cuenta de que estas grandes síntesis que escriben los hombres cuando ya está próxima la decadencia de las naciones y de los pueblos, reside casi siempre la busca afanosa de la verdad y el encuentro con la sabiduría”<sup>12</sup>

La pregunta por el ser ha sido la base de la filosofía occidental. Heidegger planteó que para poder comprender al “ser”, teníamos que volver a donde surgió la filosofía, volver a Grecia. El atributo encontrado en la filosofía griega es que ellos se asombraron en el hecho de que las cosas “son”<sup>13</sup>, en su existir. Platón planteó que las ideas que tenemos sobre las cosas provienen de un lugar de esencias denominado *Topus Uranos* donde las ideas existen en sí y por sí<sup>14</sup>. Aristoteles planteó un mundo donde las cosas son a partir de un Dios, la causa primera de todas las cosas y su movimiento<sup>15</sup>. Si bien Heidegger les atribuye el que se hallan sorprendido por la “existencia” de las cosas, también los criticó por haber dejado por sentado el problema de la existencia del ser y no haberlo llevado a sus últimas consecuencias.

Retoma de ellos el uso del lenguaje y ve en él, el vehículo para poder dar una explicación al problema del ser; cuando nosotros preguntamos “que es” tal o cual cosa, estamos preguntado por su existencia, y para poder dar una respuesta a esta pregunta, tenemos que detenemos y observar, asombrarnos por su existencia, para que se abra el ser del ente ante nosotros. La importancia de las palabras para Heidegger radica en que a través de ellas podemos llevar más allá a los objetos. “El pensador y el poeta *der Denker und der Dichter*, son al mismo tiempo los mensajeros y los custodios, porque en su apertura al lenguaje (al logos), en su capacidad de ser hablados en vez de hablar, es donde la verdad, o la “música del ente”, para decirlo con palabras de Wordsworth y de Hölderlin, demanda y convoca una “respuesta a” con mayor aprensión<sup>16</sup>. Observamos aquí la relación pregunta - respuesta, si el habla pregunta por el ser, tiene que ser el habla quién responda por él.

En el punto dedicado a la trilogía tiempo, espacio y materia desde la fenomenología de Heidegger veremos como a través de la poesía o más bien del acto de poetizar, podremos acceder a la verdad sobre el ente.

<sup>11</sup> George Stainer, *Heidegger*, 1999, p.7.

<sup>12</sup> Ramón Xirau, *op.cit.*, p. 52.

<sup>13</sup> George Stainer, *op. cit.*, p. 84.

<sup>14</sup> Ramón Xirau, *op. cit.*, p. 64.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 90.

<sup>16</sup> George Stainer, *op. cit.*, p. 91.

### 1.2.4 La trilogía tiempo, espacio y materia desde la fenomenología de Martín Heidegger.

En esta parte analizaremos la forma como Martín Heidegger manejó los conceptos de tiempo, espacio y materia. Y que son con los que trabajamos en la segunda parte del seminario. Empezaremos planteando el concepto de tiempo, al cual es intrínseco el del espacio, después el del equivalente a la materia, ya que Heidegger pocas veces la plantea como tal en su método. Estas tres ideas, la del tiempo, espacio, materia las llevaremos a lo que Heidegger denomina “la instauración de la verdad”, ya que a través de esta podremos comprender el origen de la obra de arte. “La esencia del arte es la Poesía. Pero la esencia de la poesía es la instauración de la verdad”<sup>17</sup>. Y en la capacidad de poner esta verdad al descubierto, podremos dar a los objetos la capacidad de interpretar nuestras ideas.

El tiempo para Heidegger es una forma de ser, del “ser ahí”, del ser que se presenta en el mundo, no ocupa un lugar en el tiempo como ocupar un lugar vacío, él mismo es tiempo o mejor dicho es temporal, esta temporalidad siempre es un “hacia”, un futuro irreversible.

Este tiempo “hacia” pasa por un estado de “homogeneización”. “La homogeneización es una asimilación del tiempo al espacio, a la presencia por autonomía; es la tendencia de todo tiempo llevándolo a un presente”<sup>18</sup>, aquí se maneja la idea de que el tiempo es algo que no se detiene, pero que pasa por un punto (el ser ahí) que siempre nos remite al presente, pero esto solo es una característica, no es el tiempo en sí. La única definición, por así decirlo, que Heidegger dio del tiempo, fue que el tiempo es temporal.

Esta definición maneja dos elementos 1)el tiempo es una posibilidad de ser del “ser ahí”, pero no es tiempo, es lo temporal 2)hay tantos tiempos como posibilidades del “ser ahí”, por tanto, el tiempo es personal y carece de explicación general.

Heidegger no nos da una definición donde el tiempo “sea” esto o aquello, pero nos da una pista al respecto al decir sobre Aristoteles: “Aristóteles solía resaltar en sus escritos que lo más importante es la recta, la seguridad originaria en una cosa, la que nace de la familiaridad con la cosa misma, la seguridad del manejo adecuado de la cosa”<sup>19</sup>. Después de leer estas palabras podemos deducir que para conocer el tiempo tenemos que saber como vamos a preguntar sobre él. Tener en claro que el tiempo es un “como”, y en la medida que hagamos la pregunta correcta sobre este “como”, podremos dar una respuesta sobre él.

Partiendo de lo antes mencionado, el espacio para Heidegger será algo indefinible generalmente, y solo comprensible a través de la presentación del “ser ahí”, esta presentación moldeará su ámbito, pero también será él mismo el ámbito. Heidegger dice que la forma común de conocer el espacio es la de la multiplicidad de lugares para cualquier cosa <sup>20</sup>, cualquier cosa puede ocupar cualquier sitio.

<sup>17</sup> Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, 2001, p.114.

<sup>18</sup> Martín Heidegger, *El concepto de Tiempo*, 1999, p.54.

<sup>19</sup> *Ibid.* p.60.

<sup>20</sup> Martín Heidegger, *El ser y el Tiempo*, 2000, p.128.

De lo dicho anteriormente sobre el tiempo podemos sacar la siguiente idea sobre el espacio; el espacio es espacialidad, y volveremos a la intención de Heidegger de acceder a un conocimiento a través de su cuestionamiento, y no a través de un argumento general.

El tiempo y el espacio, los hemos manejado a nivel de pensamiento o de la idea sobre. La importancia del pensamiento radica en que “el pensar sólo se le ofrece al ser como aquello que le ha sido entregado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser tiene la palabra”<sup>21</sup>. El pensamiento es la clave para llegar a la verdad, y solo así, depositarla en la obra de arte. Heidegger encuentra un especial vínculo entre arte y verdad, y maneja que una obra de arte será en la medida que ponga de manifiesto la verdad sobre el ente, o para manejarlo con otras palabras, de lo verdadero que hay, en lo que la obra presenta.

Para hablar de la materia, primero entenderemos por materia no solamente lo visible. La forma de utilizarla será como el vehículo que nos ayude a transmitir nuestras ideas, cualquier forma o medio (luz, sonido, objetos, etc.). Heidegger se dirige a la materia y a la forma en la obra de arte, como portadores de la posibilidad de expresión del “ser del ente”, expresión que surge y se da a través del mundo, esta materia es “materia del mundo”, utilizada como forma de expresión del “ser ahí”. La denominación que Heidegger utilizó para referirse a lo material fue la de “entes intramundos”. A continuación daremos una serie de pasos para poder sacar de este “ente intramundo” la verdad.

Primero tenemos que partir de una interpretación, esta interpretación será una forma de comunicar lo que sabemos a simple vista, por lo tanto comprobable ante los demás. Cuando nosotros interpretamos algo, partimos de la base que comprendemos lo que interpretamos. Hemos visto, vivido o experimentado lo interpretado, esto nos permite hacer un juicio, pero solamente es eso, un juicio, no determina nada, solamente dice que algo “puede ser”. Heidegger observó que una interpretación solo puede surgir a partir de un concepto surgido de una experiencia previa.

Después de esta interpretación en base a un concepto, se pasa a establecer un juicio sobre la verdad que hay en ella, pero de donde podremos sacar el concepto de verdad para emitir un resultado sobre un juicio?. Heidegger establece que la base para establecer la verdad es la existencia, “el ser ahí”, algo es verdadero en la capacidad de que esta, de que se nos presenta, pero esto es algo inherente al existir. Desde el momento que algo se nos presenta “el ente intramundo”, tiene la capacidad de mostrar o de ocultar, lo que lo hace “ser”, estas dos formas, el ocultar y el mostrar, no son contradictorias sino equivalentes, y la verdad radica. en que dependiendo de la forma en que interpretemos, estas interpretaciones sean verdaderas o falsas<sup>22</sup>.

Martin Heidegger no da una definición definitiva o general a los conceptos del tiempo, del espacio y la materia, y no lo hace, por que si dejara por sentado algo, terminaría la búsqueda de la verdad. Y por lo tanto no habría pensamiento sobre las cosas. Él plantea un método que tiene como base el cuestionar la esencia de las cosas, siendo más importante el cuestionamiento, que los resultados (cualquiera que estos sean).

<sup>21</sup> Martin Heidegger, *Carta sobre el Humanismo*, 1998, p. 65.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *El Ser y El Tiempo*, 2000, p. 247.

## **Capítulo 2. Hacia una definición de la instalación.**

### **Introducción.**

En este segundo capítulo examinaremos la disciplina artística denominada instalación, su relación con la trilogía tiempo, espacio y materia planteada sobre la base de las ideas de Martín Heidegger. Después pasaré a realizar un análisis de tres obras de artistas contemporáneos donde se encuentra presente la relación del peso y la levedad a través del globo, ya sea de látex o metálico.

Al final de este capítulo se incluye un análisis de la instalación en México, y tres entrevistas realizadas a artistas mexicanos y extranjeros, estas entrevistas dejarán ver el panorama de la instalación en nuestros días.

El uso del término instalación para denominar a ciertas obras de arte surgió a principios de los años sesenta. Hasta la fecha, artistas, críticos de arte e historiadores de arte han realizado una gran cantidad de escritos, análisis y conferencias para dar explicación al término, habiendo por lo tanto una gran cantidad de información, la cual nos llevaría a una investigación más amplia. Partiendo de esto, podemos decir (por razones que serán explicadas más adelante), que hay tantas definiciones para la instalación como artistas que la practican. Lo que aquí plantearemos, será el proceso por el cual se llegó a poner al concepto de una obra como eje fundamental de esta, y como este concepto (dependiendo del artista) puede cuestionar todos los aspectos de la existencia humana como la filosofía, la naturaleza, la religión, la sociedad, etc., de una manera totalmente directa, involucrando tanto al artista como al espectador de su obra.

Si bien creo que no hay una definición que abarque totalmente el término, si se pueden establecer ciertos puntos básicos para la gestación de una instalación, siendo una disciplina donde no importa su definición sino su planteamiento.

## 2.1 Antecedentes de la instalación.

Uno de los acontecimientos decisivos para cambiar la concepción del arte y de la vida fue sin duda la primera guerra mundial, después de esta guerra, se puso al descubierto lo que el modo capitalista de producción podía llegar a hacer. Los actos horrendos que la guerra había desencadenado en contra del hombre y su existencia dieron la pauta para que se cuestionara la forma en que el hombre y su sociedad habían vivido hasta ese momento.

Como mencionamos en el punto dedicado a la filosofía de Martín Heidegger, lo ocurrido en Alemania después de la primera guerra mundial dio paso para que se volviera a cuestionar la pregunta por el ser.

Dentro de todo este replanteamiento sobre la vida, surge en Zurich entre 1916 y 1917 el grupo artístico denominado Dada, el cual tenía por consigna destruir toda forma artística relacionada al lenguaje preciosista, en clara oposición a los destrozos tanto físicos como humanos que la guerra dejó. Si bien al dadaísmo no tenía un concepto con respecto al arte, si tenía una línea política: la agitación. El arte era el medio para sus intenciones políticas. Ellos sabían que el orden mundial establecido había sido un fraude que desembocó en la primera guerra mundial, y este orden creado para la protección de la sociedad, se había volteado contra esta, volviéndose inhumano y podrido<sup>23</sup>.

Entre las piezas realizadas por los Dadaístas encontramos collages (Hannah Höch), caricaturas (George Grosz), fotomontajes (John Heartfield), diversas manifestaciones y actos públicos, como el ocurrido el 27 de Marzo de 1920 donde se presentó la pieza "El canario mudo", de Ribemont Dessaignes, donde un compositor negro enseña sus composiciones a un canario mudo, el cual las cantaba sin emitir ningún sonido, los actores de esta representación fueron Andre Bretón y Philippe Soupault<sup>24</sup>.

Al interior de este grupo aparece el artista Marcel Duchamp, quién pudo sintetizar la ironía y rebeldía del Dada en una sola pieza, al utilizar un urinario y firmarlo como R.Mutt, para después mandarlo al Salón de los Independientes (1884), el cual se oponía al Salón oficial donde se presentaban exposiciones de los miembros de la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia. El urinario no fue expuesto, lo que hizo que Marcel Duchamp, que formaba parte del comité organizador del Salón de los Independientes, decidiera no volver a exponer en el Salón.

Si bien la intención del urinario era poner a prueba los criterios de selección del Salón de los Independientes (los cuales se suponía no había), esta sobrepasó su misión de ver que tan independientes eran los que se denominaban independientes, para romper totalmente con la forma de la obra de arte, poniendo a discusión al objeto artístico, su forma de exposición en Museos y Galerías, el valor de la obra de arte, y si el arte era algo que tenía que ver con la vida o era simplemente un objeto de decoración (cuestionamiento que iba en contra de la pintura y la escultura). El término que Marcel Duchamp utilizó para nombrar a las obras que estaban realizadas con objetos cotidianos fue el de Ready Made

<sup>23</sup> Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancia*, 1972, p. 73.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

(listo para usarse) y se refiere a que partiendo de una idea, cualquiera objeto sacado de su contexto, puede adquirir el valor de obra de arte, siempre y cuando él artista lo decida.

Desde el surgimiento del movimiento dadaísta y de los ready mades de Marcel Duchamp empiezan a aparecer distintas formas de producir arte, teniendo como hilo conductor la premisa de borrar cada vez más los límites entre el arte y la vida. Contando con esto como punto de partida, a continuación mencionaré los movimientos artísticos que se presentaron después del Dada y que nos ayudaran posteriormente para el estudio de la instalación.

### 2.1.1 El Pop Art.

El Pop Art surge en 1955, teniendo como base de su discurso el uso de las imágenes surgidas de la cultura popular, principalmente las generadas en las grandes ciudades. Este movimiento relaciona el arte con la “cultura de masas” y la “sociedad de consumo”, de la primera toma los “valores” que establece el modo de producción imperante, que después son llevados a la segunda.

Esta tendencia se desarrolla en un contexto histórico determinado: en los Estados Unidos de principios de los sesentas, donde la “aparición” y el “glamour” establecen la forma de los objetos e imágenes de consumo.

Las primeras manifestaciones del Pop surgieron en Londres en 1952, dadas por el Grupo IG, del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, fundado en 1952. El artista más conocido de este grupo fue R. Hamilton. En un principio el arte pop fue calificado de neo-dadaísta, en la medida que utilizaba elementos de la vida cotidiana como eje de su propuesta artística, pero la mayoría de los artistas pop nunca renegaron del arte en su sentido tradicional<sup>25</sup>. Una de las ideas que más manejaron los artistas pop fue la de incorporar nuevos medios para la producción de sus obras, los cuales estaban relacionados a técnicas de diseño y la publicidad.

Los artistas pop empezaron a maquilar carteles, grandes impresiones en serigrafía, reproducciones de objetos cotidianos y personas en actividades cotidianas. Los objetos e imágenes cotidianas se transformaban en obras de arte al cambiar su contexto y sus características visuales como el color, el tamaño; se empezaron a utilizar nuevos materiales como el plástico; este se utilizaba para imitar la realidad de las personas y los objetos.

Las obras pop presentaban al espectador parte de su vida cotidiana, los artistas solamente seleccionaban el momento o el elemento, y a través de la variación de estos, daban la posibilidad a que el público que observa la obra, pudiera completarla con la experiencia que tiene sobre los elementos puestos a reflexión.

El valor de los elementos puestos a reflexión está dado por su relación con las masas, por el conocimiento que se tiene de ellos por los canales de comercialización como la televisión,

<sup>25</sup> Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1972, p. 36.

el cine, la radio, las revistas, etc., y por consecuente, parte de este valor, es fomentado por el nivel de importancia que tiene en la sociedad de consumo: status, modernidad, diversión, comodidad, placer.

El arte pop retoma la idea dadaísta de que el arte tenía que acercarse más a la vida, y el camino que eligió fue el de la vida de las grandes ciudades; puso a reflexión la idea del arte ante el papel del sujeto histórico, ante lo que produce y consume.

Para comprender mejor las ideas de los artistas Pop incluyo un fragmento de una entrevista realizada a uno de los más importantes artistas pop, Roy Lichtenstein.

*"ROY LICHTENSTEN".*

*¿Qué es el arte pop?*

No lo sé - la utilización del arte comercial como motivo de la pintura, supongo. Era difícil conseguir un cuadro hasta el punto despreciable que nadie quisiese colgarlo, cuando todo el mundo colgaba cualquier cosa. Casi todo el mundo colgaba cualquier cosa. Casi se aceptaba colgar una tela chorreante de pintura, todo el mundo lo veía natural. Lo único que todos odiaban era el arte comercial y, en apariencia, tampoco lo odiaban tanto.

*¿Es despreciable el arte pop?*

Eso no suena nada bien, ¿no es cierto?. Bueno, es un compromiso con lo que creo que son las características más desvergonzadas y amenazadoras de nuestra cultura, cosas que odiamos pero cuyos efectos sobre nosotros también son poderosos. Creo que el arte desde Cézanne, se ha vuelto extremadamente romántico e irrealista, que se nutre del propio arte; esto es utópico. Cada vez fue teniendo menos que ver con el mundo, se vuelve hacia su propio interior: neo - zen y todo eso. Esto no es tanto una crítica como una observación obvia. Afuera está el mundo; está ahí. El arte pop se dirige hacia afuera, al mundo, parece aceptar su entorno, que ni es bueno ni malo, sino diferente: es otra postura intelectual.

*¿Cómo puede gustarte la explotación?, ¿Cómo puede gustarte la completa mecanización del trabajo?, ¿Cómo puede gustarte el arte malo?, me veo obligado a responder que lo acepto en tanto que está ahí, en el mundo.<sup>26</sup>*

Los artistas más importantes fueron: J.Jhons, R.Rauschenberg, Jin Dine, C. Oldenburg, G. Segal, J. Rosenquist, R.Indiana, R. Lichtenstein y A. Warhol .

<sup>26</sup> S. Swenson, "*¿What is Pop Art?*", *Interviews with eight painters (Part I)*, *Art News*, 1963, citado por Simón Marchan Fiz, op. cit., p. 352.

### **2.1.2 El Minimal Art.**

Este término se presentó en 1965 y fue referido principalmente a esculturas con formas geométricas básicas, cubos, pirámides, esferas, tetraedros, etc.

La idea del minimal art es la de la reducción de la forma y del concepto a la mínima expresión. El minimal art se desarrolló principalmente en Estados Unidos, en algunos casos recurrían a la industria pesada para realizar sus piezas, principalmente a la industria del metal.

El minimal art tiene bases del constructivismo ruso, en el plano de lo formal, al usar elementos geométricos básicos y composiciones simples, pero la relación en el aspecto social es totalmente diferente, no tiene que ver el momento histórico en que se desarrolló el constructivismo en Rusia, con el momento histórico en que se desarrolló el minimal art en los Estados Unidos.

La idea de utilizar formas básicas tiene que ver con el lado perceptivo de la forma. Una forma básica no da más allá de lo que presenta a la percepción, por lo tanto, su significado es indivisible, no se puede desviar de lo que se presenta.

Un medio de ordenamiento utilizado para presentar sus piezas fue el de la repetición, un mismo elemento era elaborado varias veces, para después, ser dispuestos de forma sencilla uno de otro, en otros casos, se presentaba un solo elemento geométrico, con características visuales básicas, por ejemplo, solo se recurría a un solo material, el cual a veces era pintado de un solo color, o a veces, se dejaba el color que tenía el material.

En el momento en que las obras minimalistas presentan solamente su función existencial a través de la percepción del objeto absoluto, dejaban abierto el significado y la interpretación, las piezas eran pensadas para presentarse en totalidad ante la vista, solo así, se obtendrá una percepción en suma del elemento.

En este movimiento se empiezan a concebir las primeras piezas para un sitio específico. El interés para realizar este tipo de trabajo tiene que ver con la relación escala humana - obra de arte, y con un nuevo planteamiento del espacio. Aquí se empieza a observar como la obra es planteada para que el público interactúe con ella y con el sitio de su presentación, para crear un nexo entre el espectador, el espacio y la obra.

Uno de los artistas más reconocidos del minimal art es R. Morris, creo que es importante mencionar algunas ideas de él sobre la escultura minimal.

“La naturaleza autónoma y literal de la escultura exige que esta tenga un espacio, propio, igualmente literal - no una superficie que comparte con la pintura. Más aún, un objeto que cuelga de la pared no se enfrenta a la gravedad; simplemente la resiste con timidez. Una de las condiciones de conocimiento de un objeto es la que proporciona la sensación de la fuerza gravitacional actuando sobre él en su espacio actual. Esto es, un espacio con tres, y no dos coordenadas. El suelo y no la pared es el soporte necesario para el máximo de

manifestación del objeto. Una objeción más al relieve es la limitación del número de visiones posibles que la pared impone, junto con la constante del arriba, abajo, izquierda, derecha.”

“Las cualidades de escala, proporción, forma y masa son físicas. Cada una de estas cualidades se hace visible mediante su adecuación a una masa resistente y literal. El color no tiene esta característica. Es aditivo. Obviamente, las cosas existen como cosas con colores. La objeción se dirige contra el uso de color que subraya lo óptico, y al hacerlo, subvierte lo físico. Los tonos más neutros, que apenas llaman la atención sobre sí mismo, permiten un máximo de concentración en las decisiones físicas esenciales que informan las obras escultóricas. En último término, la consideración de la naturaleza de las superficies esculturales es la consideración de la luz, el elemento físico más mínimo, pero tan actual como el espacio mismo.”

“En los poliedros regulares más simples, tales como cubos pirámides, uno no necesita moverse alrededor del objeto para que la sensación de todo, de gestalt, tenga lugar. Uno ve y “cree” inmediatamente que el patrón intelectual interno se corresponde con el hecho existencial del objeto. Creencia en este sentido significa a la vez un tipo de fe en la extensión espacial y una visualización de dicha extensión”

“Característico de una gestalt es el hecho de que una vez establecida toda la información acerca de ella, *qua* gestalt, se agota (no puede, por ejemplo, buscarse la gestalt de una gestalt). Más aún, una vez establecida no se desintegra. El observador resulta así, a la vez, libre con respecto a la forma, y atado a ella. Libre o suelto, debido a haber agotado la información acerca de ella, como forma, y atado, porque ésta permanece constante e indivisible.”<sup>27</sup>

Los principales artistas del minimal art son R. Morris, T. Smith, R. Serra, D. Judd y S. Lewit.

### **2.1.3 El Arte Objetual. Collage, Assamblage y Acumulación.**

Collage.

En el collage se planteó la relación entre lo presentado y lo representado, donde un material de uso cotidiano es puesto en una composición que no tiene una forma establecida. Se busca que el material o elementos que forman parte del collage presenten todas las significaciones posibles, que lo presentado y lo representado sea uno mismo.

Con Marcel Duchamp empieza el empleo de materiales y objetos, los cuales en nuestra cotidianidad no tienen la capacidad de formar una estructura artística, son objetos que se presentan ante nosotros con una utilidad determinada por el momento histórico de la

<sup>27</sup> Robert Morris, “*Notes on sculpture*”, *Artforum*, 1966, citado por Simón Marchan Fiz, op. cit., p.p. 378-379-380.

sociedad. Pero cuando se utilizan estos elementos sin un valor para producir una obra de arte, se descontextualizan, se le extrae el valor de utilidad por el que fueron creados y se le otorga la categoría de obra de arte.

Los artistas del collage, al igual que Duchamp, plantearon una nueva forma de hacer arte, con la premisa de que este no se alejara de la vida cotidiana. A la par de esta idea, surgió la negación a la manualidad artística, atribuida principalmente a la escultura y la pintura, y se sustituyó por una forma de creación más libre y lúdica.

#### Assamblage Art.

Partiendo de los ready mades de Marcel Duchamp el assamblage art tomó objetos y materiales de uso cotidiano desprovistos de sus características utilitarias, para realizar sus obras. Estos eran unidos de forma azarosa. Los elementos utilizados tienen un valor para el artista y para el público. Este primer valor está dado por su funcionalidad, pero en el momento que el artista construye azorosamente su pieza, mezcla los diferentes significados sobre el objeto para dar una nueva interpretación de la realidad.

En el assamblage art los objetos son ordenados sin una estructura determinada. Se crea un lenguaje que parte de la realidad, principalmente de los desperdicios de ésta (de aquí su relación con el arte povera), objetos que son encontrados en cualquier lugar y que pueden ser colocados en el piso, en un muro; Y no son sometidos a un pedestal o un marco.

#### Acumulación.

El arte de la acumulación parte del assamblage art pero con la variación de que los elementos utilizados tienen como punto en común, ya sea su utilidad o su forma. Al reunir cierto número de estos objetos se establece la conexión entre la plasticidad del objeto aislado, y la multiplicidad como una nueva forma de composición visual. Al igual que en el collage y en el assamblage art, los elementos que forman las obras son sacados de su contexto habitual.

Una de las características de la acumulación es la utilizar objetos de la misma condición, por ejemplo: cepillos de dientes, cafeteras, zapatos, etc. Con la selección de objetos de la misma característica se busca resaltar la parte expresiva del material, color, textura, dimensiones, etc., la cual no sale a luz en el objeto único.

Una de las características que considero más importante en las diferentes manifestaciones del arte objetual, es que en las cosas que son parte de nuestra realidad, encontraron ese valor más allá de lo que la cosa es, pero que surge de su ser en el mundo, de cómo se nos presenta, y lo utilizaron para crear un nuevo lenguaje.

Con respecto a su utilidad para el estudio de la instalación; en la corriente objetual se empezó a trabajar el espacio de una forma más intuitiva y de alguna manera, este espacio se extendía al ir construyendo la pieza, No creo que halla habido esta conciencia del

espacio al plantear este tipo de obras, por que toda la idea se depositaba en los objetos y no en el espacio que creaban.

Del assamblage art podemos mencionar a los siguientes artistas, R.Rauschenberg y A.Kaprov. En el arte de la acumulación encontramos a J.Tinguely y Arman.

#### **2.1.4 El Environment Art.**

La importancia del environment para la comprensión de la instalación radica, en que fue en este movimiento donde se incluyo al espacio donde se presentaría la pieza, como parte del proceso creativo de esta, o a veces el espacio era la misma obra. Si bien en el assamblage art y en la acumulación, después de que los elementos eran articulados unos con otros, se colocaban de manera neutral en el espacio en que se presentaban, a manera de esculturas y collages.

Se retoman aspectos del arte objetual, como la utilización de objetos de uso cotidiano, pero también se incorporan nuevos medios como el sonido, distintos tipos de luces y efectos de iluminación. La forma en que estos elementos eran dispuestos en el espacio estaba determinada por el lugar de su presentación. La intención del environment es la de crear una experiencia sensorial completa, donde el espectador pueda ser parte de la obra y vivirla realmente, no se busca una interpretación de la realidad sino su vivencia.-

Con el Dada empezó a cuestionarse sobre los lugares donde se presentaban las exposiciones, buscando que la obra interviniera sobre el sitio en que esta era presentada. A la par de que el espacio donde se presentaba mercaba la disposición de los elementos dentro de él, se buscaba que las obras salieran de los museos y galerías. Si cualquier cosa podía ser arte, también cualquier lugar podía generarlo.

La calle, las fábricas, los parques, diferentes espacios públicos, eran propicios para presentar un environment, los artistas que crearon este tipo de trabajo llevaron su discurso hacia la critica del coleccionismo de arte, a la obra de arte, y al papel social de los museos y galerías. El movimiento de los environments lo podemos dividir en dos grupos: el grupo surgido del pop, donde se toman fragmentos de la vida cotidiana. Estos elementos tomados de lo cotidiano, se manipulan de tal forma que se hace una variación de su color, de la composición, o de la posición de sus elementos en el espacio. En otras ocasiones se recurre al hiperrealismo para confrontar la forma de vida de la sociedad consumista con su representación.

Los environments donde se utilizaban medios como el sonido, efectos de iluminación, proyecciones de video, música y toda una serie de medios nuevos, se denominaron "psicodélicos". Estos buscan bombardear al espectador con la saturación de medios perceptivos, crean caos y confusión, pero buscando principalmente, otro nivel de percepción de las cosas.

Algunos de los artistas que realizaron environments fueron A.Kaprow, G.Segal, y E.Kienholz.

### 2.1.5 El Arte Povera.

El arte povera es un movimiento que abarca diferentes movimientos, como el arte objetual y el minimal art. Entre sus fundadores encontramos miembros del minimal art como R. Morris y C. André.

La corriente povera tiene como base el uso de materiales sencillos, algunas veces son desperdicios, en otras ocasiones piedras, troncos cuerdas, grasa, etc. El material es el protagonista en la visualización y realización de la obra. Los artistas povera junto con los movimientos que he mencionado anteriormente, pusieron a reflexión el concepto "enaltecido" del arte. En el caso del arte povera a través de su realización humilde. Pero humilde en terminos de valor estético y social. Ya que no es solamente presentar el material pasivamente, se trata de exponer toda la carga energética que el material contiene, energía que lo hace ser y manifestarse.

Se le da la mínima importancia a la presentación de la obra y a la manipulación del material, aquí su relación con el minimal art. Más que presentar a un objeto que tenga la categoría de arte, se muestran las posibilidades de expresión del material, tanto conceptuales como visuales.

Se presenta al elemento en su estado de selección, como fue encontrado, el único criterio que se maneja, es él que el artista pone en la capacidad expresiva del material, criterio que no busca una idea totalizadora del arte. La importancia de presentar obras realizadas con materiales de desecho, es que en el momento que son alejados de su utilidad, del conocimiento que tenemos sobre ellos, se da al espectador la posibilidad de concientizar sobre los elementos cotidianos y las diferentes lecturas que un material puede tener.

A continuación presento las ideas del artista povera M. A Pistoletto:

#### *El ser. (fragmentos)*

“Sobre una pared de mi estudio he escrito hace tiempo < Es necesario prepararse a ser >. Toda acción va en ese sentido. Nada es más contrario al Ser que la tan bien amada ambigüedad en el arte. Poner dos cosas en relación para asistir a la representación de sus conflictos es la ambigüedad del arte; como hacían los romanos, que juntaban los leones y los cristianos en la arena para gozar del espectáculo. La fascinación producida por la chispa que resulta de un choque de pedernales es primitiva; una civilización nueva no se puede organizar usando dos partes de la mente del hombre como dos pedernales. Ninguna chispa debe brotar de dos cosas y menos aún entre nosotros y nosotros mismos. Si nos quedamos suspendidos entre nosotros y nuestra representación, somos chispa y conflicto”.

“En mi nuevo trabajo todo producto nace de un estímulo inmediato del intelecto, pero éste no tiene ningún carácter de definición, justificación o respuesta; no me representa. El trabajo o la acción sucesiva son el producto del estímulo intelectual o perceptivo contingente y aislado en el momento sucesivo. Después de cada acción yo hago un giro y no procedo en la dirección representada por mi objeto, porque no la acepto como respuesta”.

“El problema de la actualidad no tiene ya ningún sentido en las formas; ya no se trata de cambiar las formas dejando intacto el sistema, sino de llevar las formas intactas fuera del sistema. Para hacer esto se debe ser absolutamente libre y considerar la actualidad de las formas quiere decir no ser libre de considerar las formas del pasado y, no poseyendo las formas del futuro, la libertad en el sistema consiste en poder hacer una sola cosa”.

“Para comunicar y para entender se puede finalmente desarrollar el mecanismo de la percepción en todas sus posibilidades”.<sup>28</sup>

Los artistas del arte povera más reconocidos son: M. A Pistoletto, M. Merz, G. Alsemo, G. Penone, J.Beuyts y B. Flanagan

### 2.1.6 El Land Art.

El land art tiene como base de su planteamiento el utilizar a la naturaleza y sus materiales como medios para realizar obras de arte. Fusiona al arte y la naturaleza dando el mismo valor a ambas, utiliza campos, montañas, valles, desiertos, para elaborar su discurso, la interacción con estos sitios parte del sitio mismo y de los elementos que en él se encuentran.

En algunas ocasiones se trasladan elementos de un lugar a otro, pero siempre con la premisa de que sean elementos naturales. El land art tiene relación con el minimal art en la medida en que los sitios y materiales empleados son intervenidos en forma mínima; con el arte povera podemos establecer un nexo, ya que en las dos corrientes, se da prioridad a la expresión del material; cuando los artistas seleccionan un elemento, tienen en cuenta la energía que transmite.

Una de las características más importantes, es que se crearon un número considerable de piezas monumentales. Los artistas más reconocidos por este tipo de trabajo fueron Christo, D. Oppenheim, y R. Smithson. La idea de conjugar naturaleza y monumentalidad tiene que ver con la relación hombre - naturaleza, la acción del hombre sobre la naturaleza, relación deteriorada por la contaminación y por el mal manejo que se le ha dado.

Con la producción de obras monumentales comienza la inserción de nuevos medio para la presentación y documentación de las obras. Esta apertura a incluir nuevos medios como la fotografía y el vídeo, se debió a que las piezas eran realizadas en lugares de difícil acceso para la público, también se unía a esto, que solo se podía tener una visión total de la obra con una fotografía aérea.

La documentación formó parte importante para la presentación de la obra, aunque los artistas que utilizaron medios como la fotografía para exhibir sus trabajos no le asignaron

<sup>28</sup> Simón Marchan Fiz, op. cit., p.p. 399-400.

un valor como parte del proceso de la pieza. Sin estos medios no se hubiera podido conocer el trabajo de los artistas del land art.

Con el land art se trató de romper totalmente con la relación de los museos y galerías para presentar obras de arte. Pero nunca se dio totalmente la ruptura, ya que muchas piezas fueron presentadas en museos y galerías, ya sea físicamente o en documentación.

La importancia que observo en este tipo de obras, es como la idea es llevada a la realización, la forma en que el artista quiere ser parte de la naturaleza, pero también creador de ésta. No está conforme con su papel pasivo en el mundo, trata de trascender a través de la obra y transformar al mundo.

El uso de la naturaleza y de sus diferentes espacios, como montañas, ríos, mares, valles, campos y bosques, fue la premisa del land art. Los artistas del and art mezclaron al minimal art y al arte povera, intervenían la naturaleza de una manera sencilla, y la mayor de las veces de una forma monumental.

Las obras eran pensadas para el lugar específico de su realización, utilizando materiales que eran encontrados en ese lugar, como piedras, ramas, hojas, lodo, etc. Y en otros casos se recurría a maquinaria para traerlos de otros lados para crear la obra.

El equilibrio del hombre con la naturaleza fue el concepto principal del land art, en oposición a la sociedad industrial destructora del medio ambiente.

Algunos artistas del land art fueron Christo, R. Smithson, D. Oppenheim y Richard Long.

### 2.1.7 El arte conceptual.

Pienso que el denominado arte conceptual es de suma importancia para la comprensión de la instalación, ya que al omitir totalmente la forma del objeto artístico, se abre la posibilidad a la utilización de una expresión sin restricciones, usando cualquier material o medio para su ejecución, volviéndose el arte el propio lenguaje del arte; para dejar un poco más clara esta idea citaré una parte del escrito del artista conceptual J. Kosuth titulado "Arte y Filosofía":

"...Cuál es la función del arte o su naturaleza? Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser *lenguaje* del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. De ahí podemos dar un paso más y pasar a considerar y analizar esos tipos de <proposiciones>."<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", *Studio International*, 1969, citado por Simón Marchan Fiz, op. cit., p.415.

J.Kosuth fue uno de los artistas que planteó las bases para el arte conceptual, el cual daba total prioridad al concepto de la obra, sin importar la forma que tuviera al final, reduciendo al arte a un proceso mental. Dentro del mismo escrito de Arte y Filosofía encontramos que J.Kosuth dice que la mejor definición del arte es el arte mismo, y lo reduce a una tautología, encuentro aquí una relación con lo que maneje anteriormente al referirme al tiempo y al espacio en Heidegger, y plantear que la definición de espacio es la espacialidad y la del tiempo la temporalidad, aunque Heidegger aclaró que estas conclusiones no son tautológicas sino posibilidades del ser ahí. Lo importante en la definición de arte de J.Kosuth como en las de tiempo y espacio en Heidegger es que lo primordial es el planteamiento del problema y no su solución.

A la par de los planteamientos de J.Kosuth encontramos los del artista Sol Lewit, que primero formó parte del arte minimal, para después alejarse de este hacia el arte conceptual. En 1968 escribió sus “Sentencias sobre arte conceptual”, de los treinta y cinco puntos que forman el escrito mencionaré los que creó son de vital importancia:

Punto ocho. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.

Punto nueve. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero una dirección general mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.

Punto diecisiete. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.

Punto veinticuatro. La percepción es subjetiva.

Punto veintisiete. El concepto de una obra puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución<sup>30</sup>

Con el nuevo planteamiento del arte conceptual, también apareció una nueva propuesta para la realización de exposiciones y para la comercialización de la obra de arte. Al dar prioridad al concepto sobre el objeto, el planteamiento para su comercialización se volvió difícil, este punto sigue siendo vigente hasta nuestros días. La línea de las primeras exposiciones conceptuales fue la de exponer “nada”, con respecto al objeto, solo se exponían bocetos, documentos o escritos sobre el concepto de arte, donde el espectador era parte de la exposición, este solo recibía “señales” sobre el arte, para que después él concluyera su significado.

---

<sup>30</sup> Sol Le Witt, “*Sentences on Conceptual Art*”, *Art Language*, Vol. I, núm. 1, 1969, citado por Simón Marchan Fiz, op. cit., p.p. 414-415.

Las exposiciones más representativas de este tipo fueron *January 5-31, 1969, Art by Telephone, 557,087* y *Conceptual Art and Conceptual Aspects*<sup>31</sup>.

El problema de presentar piezas donde se incluían materiales efímeros, animales vivos, espacios públicos, aparatos para generar sonidos, o bien piezas que solo duraban unos cuantos minutos, marcó la utilización de nuevos medios para difundir la obra artística; catálogos, fotografías, revistas y escritos, fueron la forma en que el arte conceptual empezó a ser comercializado. Aunado a esto surgió la relación entre desmaterialización y comercialización<sup>32</sup>. Entre más se desmaterializaba el objeto artístico se complicaba su comercialización.

Una de las constantes desde el dadaísmo hasta el arte conceptual, es que este ha surgido de una forma "revolucionaria" con respecto al concepto de arte que lo antecede, y después ha sido asimilado por los canales tradicionales para la exposición del arte (museos y galerías), los cuales al principio eran negados. Pero encuentro aquí otro punto importante para la conexión del arte conceptual y la instalación, y este es, que desde que surgió el arte conceptual hasta la actualidad, no se ha dejado de cuestionar el concepto de arte, la forma en que se expone el arte y se difunde, y su nexos con el espacio y tiempo real, y esto lo hace de múltiples maneras, algunas veces más políticamente directas, o en otras ocasiones, usando materiales cada vez más efímeros.

La apertura del arte conceptual hacia todos los aspectos de la vida humana (filosofía, sociedad, cultura, lingüística, etc.) se presentó de cuatro formas fundamentales.

- 1) Las derivadas del ready made, basadas en el protagonismo del objeto.
- 2) Las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos.
- 3) Aquellas en las que el trabajo, concepto o acción se presentaba a través de notas, mapas gráficos o fotografías.
- 4) Aquellas en las que el concepto, proposición o investigación son asumidas a través del lenguaje<sup>33</sup>.

Los principales artistas conceptuales fueron J. Kosuth, S. Lewitt, el grupo Art and Lenguaje, R. Barney, On Kawuara y D. Buren.

<sup>31</sup> Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*, 2000, p.p. 172-173.

<sup>32</sup> Simón Marchan Fiz, op. cit., p.253.

<sup>33</sup> Ana María Guash, op. cit., p.175.

## 2.2 Elementos de la instalación.

La idea más manejada con respecto a la instalación, y con la que estoy de acuerdo, es que es un híbrido de las tendencias surgidas desde el dadismo hasta el arte conceptual, incluyendo manifestaciones de pintura, escultura, gráfica, fotografía, y audiovisuales<sup>34</sup>. Dando esto como resultado, tantas formas de instalaciones como artistas que las practican. Por lo tanto no hay una definición en general. Como mencioné en la introducción del segundo capítulo hay puntos de los cuales podemos partir para plantear una instalación. Estos se presentan a continuación.

- 1) La precondition de una instalación es manifestar una voluntad concreta de producir una obra de este tipo. No existe instalación sin creador que la sustente<sup>35</sup>.
- 2) No se restringe a un espacio. Puede ser pensada para un sitio específico o para ser exhibida en distintos lugares con las mismas características. La condición de ser pensadas para un lugar específico es una constante en este tipo de trabajo y es un legado del arte de los *enviroments*.
- 3) Se puede utilizar cualquier objeto, materia o medio para su realización, dependiendo del concepto a desarrollar. Esta característica es incorporada de los *ready mades* de Marcel Duchamp.
- 4) Deja su significado abierto para que el espectador lo concluya. Para esto recurre a la interacción física sobre la pieza (*enviroments*) o hace una interacción en el ámbito mental (arte conceptual).
- 5) No utiliza una representación del espacio. Parte del espacio real para crear su propia espacialidad.
- 6) No utiliza una representación del tiempo. Es la temporalidad que se vive en la obra, por lo tanto, puede ser efímera o permanente.
- 7) Busca que el espectador tenga una percepción amplia y real del concepto a tratar, por eso no restringe el uso de materiales o medios.

<sup>34</sup> Francisco Reyes Palma, "*¿Qué es una instalación?*". *Curare*, invierno 1992-primavera 1993, p.38.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Estos son los puntos que considero importantes para desarrollar una instalación, en el capítulo dedicado a mi propuesta del peso y levedad en el globo, los pondré en práctica para un mejor entendimiento.

A continuación are una analogía del pensamiento de Martín Heidegger con la instalación, y lo llevaré al trabajo de tres artistas contemporáneos.

### 2.3 El pensamiento de Martín Heidegger y la instalación.

Al comenzar la segunda parte del seminario, el Maestro Tadashi Uei nos comentó que la instalación era el mejor medio para realizar y comprender el arte. La explicación que nos dio el Maestro sobre esto es que en la instalación no hay nada que establezca la forma en que se realice, para la parte de la comprensión trazó una conexión con el material, mencionando dos puntos importantes: 1) que al usar elementos que son vividos realmente, partes de esta vivencia, tanto la del artista como la del espectador para discernir el concepto y 2) que no hay limite para la utilización del material o medio, el mejor material es el que expresa mejor al concepto.

Cuando empecé a desarrollar estas ideas, encontré varias conexiones con el pensamiento de Martín Heidegger. Una de las primeras ideas es que Martín Heidegger establece una relación del arte con la vida “La manera como el hombre vive el arte debe dar una explicación sobre su esencia. La vivencia no es solo la fuente decisiva que da la norma para el goce del arte, sino de la creación artística”<sup>36</sup>. Al abrir sus canales perceptivos, la instalación logra que el arte sea vivencial o sea interpretado a partir de la vivencia de su planteamiento.

Al incluir a la vivencia como elemento para la comprensión del arte, Martín Heidegger marca el camino para que el arte no sea un objeto indiferente de la vida, creado por “el genio de un sujeto supremo”<sup>37</sup>, esta idea de que al arte es creado por una mente “brillante” y “genial” es negada también por el Dada y por los movimientos posteriores a él.

Si hay infinitas formas de vivir el arte, también hay ilimitadas formas de plantearlo y cuestionarlo, todas estas formas surgen y se explican por la vivencia personal en el mundo, o con palabras de Martín Heidegger con las posibilidades del “ser ahí”, él aclara esto de la siguiente manera: “Dirigir la vista, “comprender” y “conceptos”, “elegir”, “acceso” son modos de conducirse constitutivos del preguntar, y por tanto, estos mismos modos de ser de un determinado ente, de aquel ente que somos en cada caso nosotros mismos, los que preguntamos”. “Este ente que somos en cada caso nosotros mismos y que tiene entre otros rasgos la “posibilidad de ser” del preguntar, lo designamos con el término “ser ahí”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, 2001, p.120.

<sup>37</sup> *Ibid.* p.116.

<sup>38</sup> Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, 2000, p.p.16-17.

Cuando Martín Heidegger dice que la fenomenología es un volver “a las cosas mismas”, las cuales pueden mostrar un “como” del “ser”, el cual se muestra y se oculta a la vez, encuentro una relación con los elementos de la instalación. Tanto objetos como materiales se nos presentan cotidianamente, en esta cotidianidad no nos dicen absolutamente nada, pero en el momento que el artista, partiendo de su concepto, se detiene a encontrar su “posibilidad” de ejercer un “juicio” sobre lo vivido, cambia el pensamiento relacionado al objeto o al material. El no cambia físicamente, lo que cambia es el proceso mental anterior a él.

Para relacionar el pensamiento de Martín Heidegger sobre el tiempo, espacio y materia analizare la obra de tres artistas que manejan el peso y la levedad en el globo, en sus múltiples formas y materiales.

#### 2.4 Análisis de la obra “Silver Clouds” de Andy Warhol.

Andy Warhol fue uno de los artistas más importantes del movimiento Pop. Su obra incluye pintura, escultura, varias formas de serigrafía y dibujos. Los temas manejados en la obra de Warhol van de las imágenes producidas para comercializar diferentes productos de consumo popular, fotografías de personajes de la historia norteamericana y mundial, actores del cine norteamericano y dibujos de objetos cotidianos como la comida y el dinero.

La irreverencia del trabajo de Andy Warhol va ligada a una gran capacidad para el diseño, la publicidad y el manejo de diferentes medios para distribuir su trabajo. En 1963 establece su taller donde invita a músicos, actores de cine, y a diferentes artistas. Este lugar fue conocido como “The Factory”. La experimentación era la base para la creación de todo tipo de manifestación de obras artísticas. Performances y Happenings se presentaban en este lugar, conciertos de Velvet Undergraund, la banda de rock que Andy Warhol financiaba y apoyaba, también era utilizada como set cinematográfico para las películas que Andy Warhol realizó.

La tendencia de Andy Warhol fue que el arte pudiera llegar a todos los aspectos de la vida, y que de cierta manera, el arte creara una nueva forma de conocimiento sobre lo considerado banal. Con respecto a la forma en que él producía arte, comentaba que tenía que ser como una máquina, una máquina que le gustara todo lo que la sociedad producía.

La obra “Silver Clouds” (ver figura no.6) fue presentada en el año de 1966, y es la única pieza que Andy Warhol hizo de este tipo. Esta compuesta por globos metálicos inflados con helio, los globos fueron diseñados por Andy Warhol. La primera vez que se presentaron en una exposición fueron trastornados por la gran cantidad de público que había en la galería, el calor y el movimiento de la gente hicieron que los globos se desinflaran, por lo que había que llenarlos de aire y helio constantemente<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Conaculta-INBA, *Andy Warhol*, Catálogo de la exposición, 1999, p.26.

En esta pieza encontramos una relación de lo natural (las nubes) y su contrario lo artificial (el color plata de los globos). De lo natural toma la idea de la levedad y de lo artificial de la apariencia, el peso.

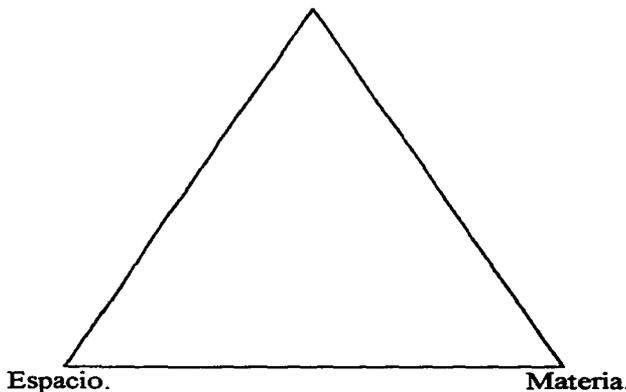
Él busca ligar estos dos contrarios, artificial y natural en una apariencia acorde con su momento histórico, que es el de principios de los setenta, donde el glamur y la ornamentación marcaban la moda. La apariencia en la obra de Andy Warhol esta ligada a su concepto de importancia, el peso histórico que hace que una imagen o una persona no pase desapercibida, y que marca un punto en el tiempo. Podemos encontrar este “peso histórico” en otras piezas donde utiliza imágenes de estrellas de Hollywood, personajes de la historia y estrellas de rock.

Martín Heidegger encontró que el momento histórico es decisivo para la comprensión de una obra de arte. En libro *Arte y Poesía*, Heidegger desarrolla la idea de que el arte no es creado en lo vacío, parte de un momento histórico que lo fundamenta y lo proyecta hacia el futuro, llevando la carga del momento en que fue concebido.

Partiendo de esto, la levedad será manejada como lo que tiende a irse, a ser efimero, y el peso, a la importancia histórica que hace que se señale el tiempo en que se desarrolla y se haga permanente.

Al compararlo con la trilogía tiempo, espacio y materia del Maestro Tadashi Uei, quedaria de la siguiente manera.

Tiempo.  
El momento histórico que se quiere hacer presente (el peso).



**Espacio.**  
Dejar que tomen cualquier disposición en el lugar de su presentación(como las nubes toman cualquier posición en el cielo).

**Materia.**  
La relación de lo natural(la levedad) con la apariencia que puede tomar.



Figura No.6

“Silver Clouds” (Nubes de plata) 1966  
Película de plástico metalizado, inflada con helio

## 2.5 Análisis de la obra “Rabbit” de Jeff Koons.

El artista norteamericano Jeff Koons fue uno de los artistas más reconocidos de los años ochenta. Al realizar sus primera piezas utilizó elementos de la vida cotidiana norteamericana, fueron muy conocidas sus esculturas con aspiradoras, lamparas fluorescentes y plexiglás; así como los balones de baloncesto que flotaban en peceras.

Después de estas piezas, empezó a incorporar diferentes elementos de la decoración, como floreros de porcelana, figuras de vidrio y madera. Él retoma un lenguaje considerado romántico, fuera de moda y cursi. Es de notable importancia que el no fabrica la mayoría de las piezas que realiza, consigue a los artesanos de cada disciplina (vidrio, talla en madera, vaciados de plata y porcelana, jardineros, etc.) y manda a hacer las piezas con las características que él especifica. Koons es uno de los pocos artistas que fusiona su concepto con la idea del artesano. Al poner en el pedestal del arte a formas que son consideradas de “mal gusto” y contemplativas, pone en tela de juicio la idea de belleza, la idea de la “manualidad” y “la técnica” en los artistas. Podemos encontrar una relación con el arte pop, en la capacidad de usar personajes de la cultura popular, como Michel Jackson; en la apropiación de figuras utilizadas para el adorno, como perros, flores y osos.

A la par de este tipo de trabajo, realizó una serie de esculturas y fotografías pornograficas, las escenas de sexo que se presentaban estaban protagonizadas por él y por su esposa (una famosa actriz italiana de películas pornograficas). El concepto que manejó para crear estas obras esta ligado a la idea de que más allá de la carga moral que tiene la pornografía, hay un trasfondo romántico e idealizado en el acto sexual.

Jeff Koons busca en los elementos que tienen relación con la vida cotidiana, la parte que puede generar una obra de arte, no le importa que forma tenga o a que artesano haya que recurrir para fabricarlo, él ha declarado que no le interesa lo kitsch como guía de su trabajo y que lo que verdaderamente le importa es la confianza que la gente tiene en las imágenes que utiliza.

La obra “Rabbit” (ver figura no.7) fue creada en 1986, y es, en apariencia, un globo con la forma de un conejo. Lo que a primera vista parece un globo metálico, en realidad es acero inoxidable. Estoy consciente de que esta obra no puede ser considerada una instalación, y tal vez se acerque más al campo de la escultura, pero lo que veo de importante en esta pieza es el concepto que maneja, y creo que es un buen ejemplo para ver la múltiple gama de formas que toma el tema del peso y la levedad en el globo.

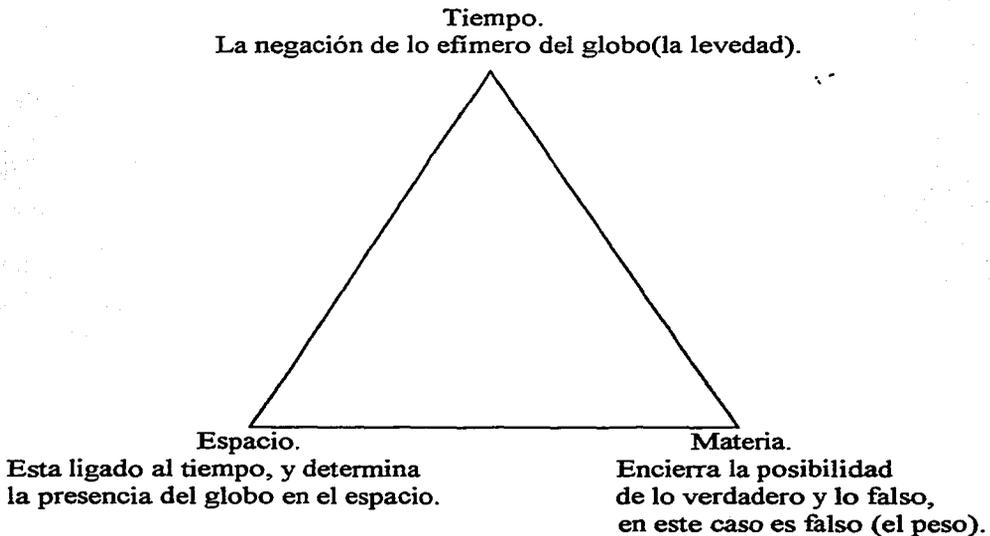
Cuando me referí al tiempo, espacio y materia desde el pensamiento de Martin Heidegger y mencione a la obra de arte, maneje que una obra de arte será, en la medida que ponga de manifiesto la verdad sobre el ente. Y esta verdad partirá de la emisión de un juicio que podrá ser verdadero y falso, pero no hay que tomar a lo falso como oposición a lo verdadero, sino como el complemento de uno sobre otro.

Para iniciar el análisis, diré que esta obra funda su concepto en la contemplación “El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real

como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente<sup>40</sup>.

Jeff Koons establece un juicio de verdad: el globo es algo frágil y efímero, para que este juicio pueda poner en evidencia la verdad del ente entra en el campo de ser verdadero o falso, en este caso es falso. A través de la posibilidad de lo falso se llega a la verdad. Cuando nosotros contemplamos esta obra, nuestra experiencia nos indica que es un globo, pero nos engaña, por que realmente es acero. Aquí el peso es lo oculto y la levedad lo percibido, de este ocultar y percibir surge la obra de arte.

Si lo comparamos con la trilogía tiempo, espacio y materia, quedaría de la siguiente manera.



<sup>40</sup> Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, 2001, p.114.

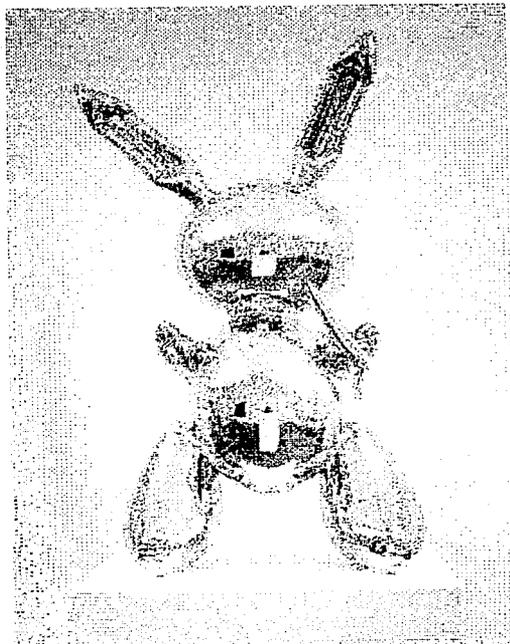


Figura No.7  
"Rabbit" (Concjo) 1986  
Acero inoxidable  
41x19x12"

## 2.6 Análisis de la obra “Sin título” de Nikos Navridis

Nikos Navridis es un artista griego que ha presentado su trabajo en foros internacionales como la 23 Bienal de Sao Paulo en Brasil, La bienal de Estambul de 1997, en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO99 en España, y en la Exposición Hot Air en el Centro de Convenciones y Arte Shizuoka en Japón. En esta exposición realizada en 1999 se presentó el trabajo de artistas internacionales que trabajan con globos, entre otros participaron Andy Warhol (el participó con la pieza “Silver Clouds”), Takashi Murakami y Hans Hemmert.

El trabajo de Nikos Navridis gira en torno a la reflexión filosófica del vacío, la forma como el trabaja con globos tiene como referencia el interior de este, como aquello que sabemos que esta pero no sabemos que es. Se trata de hablar sobre lo que no se nos presenta directamente.

Él pone a cuestionamiento la percepción del vacío y del espacio. No existe el vacío porque existe el espacio. Y una de las formas de poder percibirlo es a través de los límites que genera el espacio y el vacío, ahí es donde entra el papel del globo. El globo permite percibir estos dos elementos. A través del látex se nos presenta el contenido que crea el contenedor y viceversa. De aquí se desprenden dualidades que generan el trabajo de Navridis, vacío - lleno, continente - contenido, interior - exterior. Pero estas dualidades no son contradictorias, forman parte de lo que se nos presenta, una cosa conlleva a otra en un círculo donde se crea algo total

En 1999 Nikos Navridis presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), las instalaciones, videos y proyecciones que forman parte del proyecto La cuestión de la era del vacío. El catálogo posterior a la exposición incluye un texto de Elías Levis titulado “El vacío en la edad del vacío”, en este texto encontré una reflexión que parte de Heidegger para interpretar el trabajo de Navridis: < Un límite es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia><sup>41</sup>. A partir de esta idea podemos entender como maneja Navridis la existencia de las cosas. A la vez que algo existe, marca sus límites, se desborda o contrae dependiendo de las posibilidades de su existir.

La pieza que analizo fue creada entre 1995 y 1998, consta de prensas metálicas, rostros humanos hechos de yeso y globos de látex (ver figura no.8). Las prensas aprisionan al globo hasta su punto máximo de resistencia, los rostros de yeso son colocados en las puntas de las prensas, al ejercer presión sobre el globo, pareciera que las caras se van a juntar en el interior del globo.

Nikos Navridis comenta sobre el vacío, “El vacío es todo aquello que puede ser llenado”<sup>42</sup>. Si entendemos que el vacío tiene la “posibilidad” de ser llenado, entonces el vacío esta relacionado con el ser, el cual solo puede ser explicado a través de su posibilidad, el ser ahí.

<sup>41</sup> Elías Levin, *El vacío en la edad del vacío*, catálogo de la exposición Nikos Navridis, 1999, p.6.

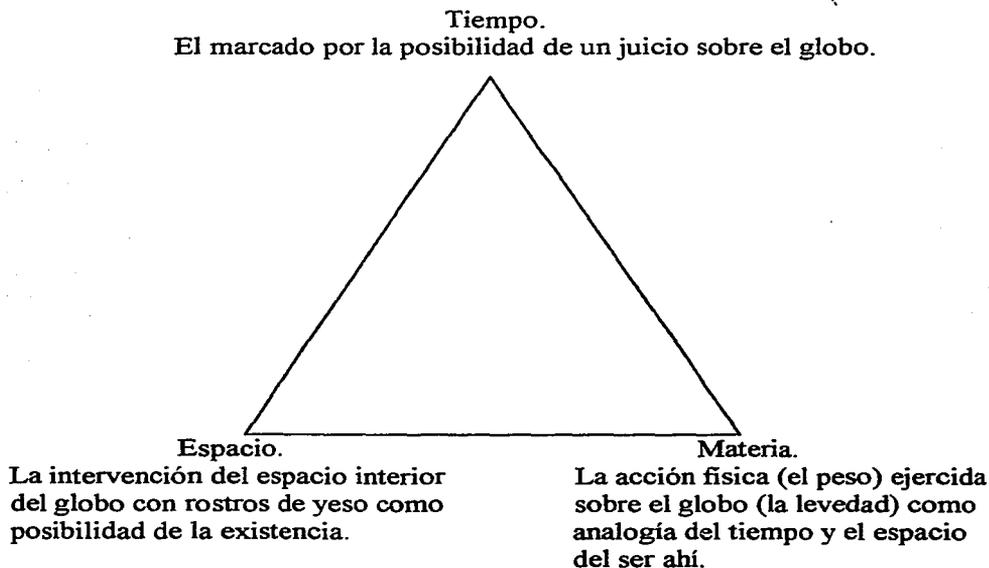
<sup>42</sup> Nikos Navridis, *La cuestión de la edad del vacío*, catálogo de exposición, 1999, p.5.

El vacío será el ser que puede ser llenado a través del ser ahí, o sea, de la existencia humana y establece una analogía con el espacio interior del globo.

La levedad del globo hace que este vaya a cualquier parte, que tenga cualquier espacio, que pueda ocupar cualquier sitio, pero en el momento que este es sujetado, se establece una forma de interpretación. Los rostros de yeso que están en cada punta de las prensas son “la posibilidad” de una interpretación sobre el globo. Las prensas sujetan al globo, transmiten su peso hacia él, que es el peso de la existencia y que marca un punto determinado.

Cuando los rostros intervienen el interior de los globos inflados con aire, casi hasta el punto de estallar, marcan un tiempo determinado, del cual, tenemos la percepción visual que puede terminar en cualquier momento al explotar los globos. Sabemos cuando empieza el tiempo, pero no sabemos cuando va a terminar, entre más presión física haya sobre el látex de los globos más cercano se encontrará el fin, la muerte de la evidencia de los rostros que también es el fin de su existir a través del globo.

Si lo comparamos con la trilogía tiempo, espacio y materia, quedaría de la siguiente manera.



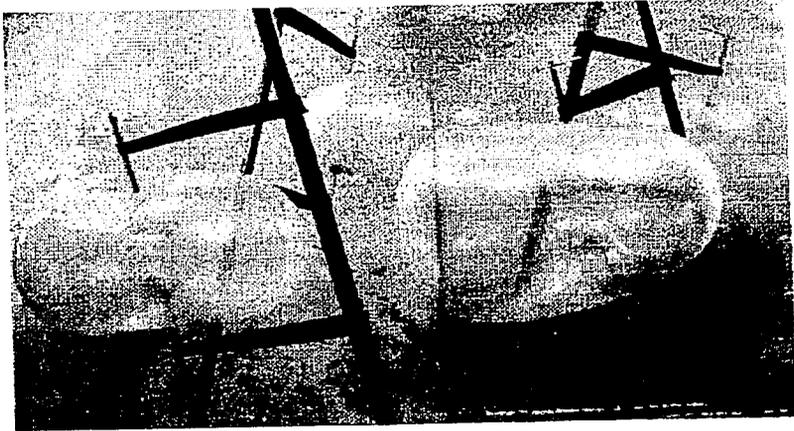


Figura No.8

"Sin título" 1995 - 1998  
Prensas metálicas, yeso y látex

## 2.7 La Instalación en México.

A partir de los años setenta empiezan a surgir en México diferentes grupos de artistas que tenían como hilo conductor de su trabajo, la apropiación del espacio público para generar un discurso relacionado con la protesta hacia las acciones del gobierno a partir de 1968. A esta protesta política se sumó la crítica al mercado del arte, principalmente al de la pintura. Como respuesta a esta forma de arte, los museos y galerías cerraron sus puertas a este tipo de trabajo, presentando trabajo más relacionado al collage, la pintura y la escultura.

Los grupos que tuvieron más relevancia en los años setenta fueron Proceso Pentágono, el No - grupo, el grupo Marco y Tetraedro. Estos grupos empezaron a acoplar los lenguajes de las vanguardias internacionales al contexto mexicano. Las formas de relacionarse iban del activismo político al empleo de conceptos de movimientos como el minimal art y el arte conceptual.

En los años ochenta el panorama de la instalación no fue muy fructífero, por que había pocos foros para la exposición y un nulo mercado, por que se consideraba (y actualmente se sigue considerando) como un medio poco serio de creación.

Las reflexiones sobre como resurgió la instalación en los años noventa son muy variadas, y son reflejo de puntos de vista totalmente diferentes.

En 1993 se juntaron varios colaboradores de la revista Curare<sup>43</sup> para tratar de definir el término instalación. Estas personas fueron Francisco Reyes Palma con el escrito *¿Qué es una instalación?*, Rina Epeistein con *Aproximación a la definición*, Osvaldo Sánchez con el escrito, *Cuatro fantasías equivocadas para alimentar la certidumbre de que la instalación no es lo que parece*, y Cuauhtemoc Medina con *Instalaciones y Museos en México*. Los puntos de vista de los dos primeros, se refieren más al aspecto histórico, con respecto a los movimientos posteriores al Dada y proporcionan claves para gestar una instalación. La colaboración de Osvaldo Sánchez recurre a la metáfora para relacionar a los artistas de la instalación con su forma de concebir su trabajo. El escrito de Cuauhtemoc Medina se refiere más a los grupos Mexicanos de los años setenta y la relación de las instalaciones con el trabajo de Curaduría y montaje. Dentro de estos planteamientos, encuentro uno que me parece de vital importancia para comprender la instalación en los noventa, esta idea aparece en el escrito de Cuauhtemoc Medina. La razón por la cual la instalación tuvo la posibilidad de ser aceptada, apoyada y difundida, es que dejó a un lado su carácter político<sup>44</sup>. Político en el aspecto de ser directo y clandestino.

Si bien la instalación no deja de cuestionar tanto al museo, a los canales de distribución del arte y a la forma de producir el arte, si se alejó de su carácter de activista político. Se podría decir que este cuestionamiento es aceptado tanto por los museos y los lugares que presentan instalaciones dentro de sus exposiciones.

<sup>43</sup> Curare, *Documentos*, No. 4-5 Invierno 1992 - Primavera 1993.

<sup>44</sup> Cuauhtemoc Medina, "Instalaciones y Museos en México", p.44, publicado en *Curare, Ibid.*

A partir de los años noventa comienzan a aparecer distintos lugares para la realización de instalaciones. Estos espacios eran dirigidos por jóvenes artistas, los cuales apenas sobrepasaban los veinte años de edad. En 1993 dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M., se conformó un grupo de artistas y maestros que buscaban reflexionar sobre el arte contemporáneo, a la vez que buscaban nuevas formas de expresión. Este grupo consiguió una casa para realizar ahí sus instalaciones, la casa se encontraba en la calle Temístocles No.44 de la Colonia Polanco. De esta ubicación, denominaron al espacio, Temístocles 44. El grupo lo formaban José Miguel Casanova, Rosario García Crespo, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo, Sofía Taboas, entre otros. EL espacio funcionó hasta 1995. A la par de Temístocles surge el espacio Zona.

Después de Temístocles 44, surge el espacio La panadería, fundado por los artistas Miguel Calderón y Yoshua Okón. En la panadería se presenta trabajo de artistas tanto nacionales como extranjeros, y la mayoría de los proyectos son concebidos específicamente para ese lugar. Los artistas que empezaron a presentar su trabajo en la Panadería fueron Miguel Calderón, Yoshua Okón, Jonathan Hernandez, Javier Rodríguez y María Ezcurra, entre otros. Actualmente este espacio continúa abierto y presenta tanto instalaciones como proyecciones de vídeo y conciertos<sup>45</sup>.

En 1996 surge al sur de la ciudad de México el espacio La torre de los vientos/Arte In Situ. La torre de los vientos es una escultura del artista Gonzalo Fonseca creada para la Ruta de la Amistad, de los Juegos Olímpicos de 1968. El artista y curador Pedro Reyes se introdujo de forma clandestina a este lugar y empezó a invitar a diferentes artistas para que realizaran instalaciones. La importancia de ese espacio, es que el interior de la torre tiene características específicas, las cuales son tomadas en cuenta por el artista en el momento de concebir su proyecto. Así el espacio forma parte importantísima de la obra. Los artistas nacionales que han presentado su trabajo han sido: Silvia Gruener, Mauricio Rocha, Gustavo Artigas, Carlos Aguirre y Claudia Fernández.

Por parte de los museos y sitios institucionales, el Museo Universitario del Chopo y el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) han tenido una preocupación por difundir el trabajo de artistas de todas las generaciones y de todos los discursos. Estos dos museos fueron los primeros en abrir las puertas a las nuevas propuestas artísticas. Cabe mencionar una de las exposiciones que mostró las primeras expresiones de la instalación. Esta exposición fue la que organizó Helen Escobedo en 1977, y que presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes para la X Bienal de Jóvenes de París. Los grupos que participaron fueron: Suma, El Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono y Tetraedro.

Esta exposición fue uno de los primeros esfuerzos para que la instalación fuera reconocida como un medio sólido y propositivo.

“Ex - Teresa Arte Actual” fue otro espacio importante en el panorama artístico de la ciudad de México durante los años noventa. Dentro de las actividades que anualmente se presentan, se encuentran una muestra internacional de performance, un concurso de

<sup>45</sup> Para más información sobre los artistas de la generación de los noventa revisar el Número 21 de la revista Políester.

instalación, una muestra de arte sonoro y diferentes ciclos de cine. En este sitio se puede encontrar trabajo de artistas de todo el mundo, e instalaciones que utilizan medios como el sonido, las proyecciones y el vídeo.

Actualmente la mayoría de los museos incluyen a la instalación dentro de sus exposiciones, y esto se debe a que los mismos artistas fueron creando un lenguaje propio y las necesidades de presentarlo cada vez fueron mayores y lo siguen siendo.

Más que saber como es que la instalación es volvió medio recurrente por los artistas de las recientes generaciones mexicanas, se debe de reflexionar, en que la instalación es un medio que está presente y que esta generando diferentes puntos de vista, tanto de artistas, como de curadores y críticos. Este se puede observar en el gran número de artistas jóvenes que están utilizando a la instalación como medio de expresión, en la organización de diferentes foros para plantear sus condiciones actuales, como la Feria Expo Arte de Guadalajara, y el Proyecto México - San Diego, Insite. También es considerable el creciente número de exhibiciones de artistas internacionales contemporáneos, que se presentan en los diferentes museos, espacios independientes y galerías de México.

Un problema que pienso que se ha vuelto importante para gestar y comprender la instalación es que se considera un medio ajeno a la historia y cultura mexicana, esto debido a que cuando en Estados Unidos y Europa ya había artistas con reconocimiento internacional dentro de la instalación, en México el panorama era raquítico, principalmente durante las décadas de los setenta y ochenta.

Como mencioné en los antecedentes de la instalación, algunos movimientos posteriores al Dadaísmo se desarrollaron en contextos sociales y momentos históricos determinados, y en piasas específicos, pero esto no significo que no se transportarán a otros contextos, otras culturas y a condiciones históricas determinadas, con grandes resultados propositivos y conceptuales.

La idea más importante que dio pauta para el desarrollo de la instalación fue su acercamiento a la vida, en todos sus sentidos y condiciones. Si al concebir una instalación un artista recurre a medios específicos de una cultura, una raza, un grupo social determinado, esto no quiere decir que todos los artistas de su nacionalidad manejen o tengan que manejar esta línea. Si se encierra a la instalación en un discurso de pertenecía o de clasificación por nacionalidad, se estará mermando la parte de apertura de ideas y contextos que son indispensables en toda instalación.

## **2.8 Entrevistas.**

**Pedro Reyes.**

**Artista Plástico y Curador.**

**Desde 1996 Pedro Reyes es director de la “Torre de los Vientos/Arte In Situ”, de 1998 a 1999 fue curador del Museo Carrillo Gil. Como artista ha presentado su trabajo en México, Europa y Japón.**

**Kichi Nishioku. Artista Plástico.**

**Estudio la carrera de artes y la maestría en la Universidad de Artes de Saga en Japón. Ha sido maestro de esta Universidad. Desde el 2002 radica en México. Su trabajo ha sido presentado en importantes galerías de Japón, como la Galería 16. También ha expuesto en México y Europa.**

**José Miguel González Casanova. Artista Plástico y Maestro.**

**Fue fundador del espacio Temístocles 44. Es maestro de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Su trabajo ha sido presentado en México, diferentes países de Latinoamérica y Europa.**

### **2.8.1 Entrevista a Pedro Reyes.**

**Viernes 3 de Mayo de 2002.**

#### **¿Cómo empezó tu relación con el Arte, y cual fué tu formación?**

Bueno, mi concepto de arte no se refiere a realizar un tipo de actividad específica, que se asocie comúnmente como arte, como podría ser la escultura, el dibujo, la fotografía, etc., sino que para mí el arte es desarrollar un territorio de investigación que permita crear una síntesis de aquellas necesidades creativas del espíritu humano.

Lo que yo he estado haciendo es que si en determinado momento siento un deseo de conectar Arquitectura y Química, entonces creo el territorio intermedio. Este territorio yo lo denomino Arquímica, y si lo pudiéramos visualizar en una teoría de conjuntos; en un círculo tendríamos Arquitectura y en otro Química, y la yuxtaposición de ambos te crea ese territorio intermedio, este punto intermedio es lo que yo denomino arte.

Aquello que una persona necesita para llevar a la acción una intuición, es lo que podemos llamar arte. Es ese esfuerzo humano de la intuición a la acción, y lógicamente, ahí se toman muchas decisiones que tienen que ver con el realizar esa acción con propiedad. El juicio que se realiza sobre esa acción, es un juicio estético.

Digamos que una de las principales labores del arte es mover al espíritu, moverlo y conmoverlo, y la efectividad de esto esta valorada por su capacidad estética. Partiendo de este análisis podríamos decir que cualquier cosa puede ser arte, cualquier cosa me refiero al qué, en realidad la decisión esta en el cómo.

#### **¿Cuándo empezaste a realizar tus primeras obras, porque movimientos artísticos te sentiste influenciado, y si en tu trabajo actual los sigues retomando?**

Creo que siempre han convivido en mi cabeza muchas imágenes pertenecientes a diferentes momentos de la historia del arte, la mayoría de ellas permanece de forma recurrente. Desde niño estuve en contacto con el arte, con Brugel, el Bosco, Picasso, Velázquez, porque tenia la posibilidad de asimilar este tipo de obra, después durante la adolescencia, entre en contacto con Dada y los surrealistas, y posteriormente con Joseph Beuys.

Puedo decir que Joseph Beuys fue el artista que más me influenció en la adolescencia, al que más estudié. Al mismo tiempo estudiaba arquitectura. La arquitectura ha sido una influencia recurrente.

Bueno, pero siempre hay sorpresas y todo el tiempo estoy incorporando trabajo de otras personas, que tiene similitud con el mío. En este momento los artistas que más me interesan son Alejandro Jodorowsky, Paul Arman Jet de Francia, Jhon A. Fredman que es arquitecto, todavía Beuys, el Bosco, y es curioso porque no hay ninguna relación entre en ellos.

**¿Podrías explicarme como surgió la idea de la Torre de los Vientos, y de utilizar una obra de arte, en este caso La Torre de los Vientos que es una escultura de Gonzalo Fonseca, que participo en el proyecto de la Ruta de la Amistad de 1968, para presentar en su interior instalaciones creadas para ese lugar específico?**

Yo vivía en el Sur de la Ciudad y me llamaba mucho la atención esta escultura de Fonseca, y aproximadamente en 1994 me introduje en el lugar, tenía una cadena, la cual rompí, y así pude entrar de manera clandestina en el lugar y puse un nuevo candado.

De esa forma estuve trabajando un año y medio utilizándola como estudio, e invitaba a amigos a conocerla. Entonces me di cuenta de la necesidad de ver como otros artistas iban a responder al espacio, porque el espacio es una obra de arte por si solo, tiene una escala y una verticalidad que invita a trabajar dentro de él, es una especie de tubo de ensayo, es como un horno alquímico.

Pienso que cada vez me vuelvo más esotérico con respecto a la interpretación de la torre de los vientos, porque muchas veces mentalizo que tiene que ver con el proceso de iluminación, por ejemplo, si uno hiciera una analogía entre la torre de los vientos y el cuerpo humano, la abertura superior, donde este el domo, para mí, tiene que ver con el haz vertical que atraviesa a un ser humano en el momento de Epifanía, de gracia, que también se le llama iluminación. Encuentro una relación muy fuerte con la carta de la Torre en el Tarot, la messiundiú, que es esta carta en la cual se ve una torre y un rayo que la esta fulminando en la parte superior, y se ve que cae una corona junto con unas personas, yo analizo estas imágenes con la reconfiguración del sistema creativo, como una transmutación, es como si colocaras cierta sustancia en un matraz y al calentarla, desencadena reacciones, estas reacciones son provocadas por la energía. Entonces la materia que tu depositaste se convierte en otra cosa, creo que eso es lo que sucede con los artistas que han trabajado en la torre.

Si hay una especificidad del sitio muy clara, de forma que cuando el artista penetra en el lugar, se hace del tamaño del lugar, y entra en el proceso de transformación que lo llevará a completar su pieza, y de verdad creo que muchos artistas han dejado su mejor pieza ahí.

**¿Cómo curador y director de la Torre de los Vientos, cuales son los criterios que manejas para las obras que se van a presentar?**

Bueno, en un principio yo elegía a los artistas, pero en tiempos recientes, los artistas eligen a la Torre. Si alguien llega y me dice “Oye tengo un proyecto para la torre”, lo que determina si se lleva acabo el proyecto o no, es la propia obsesión del artista por realizarlo, porque solamente así va tener el fuego que va a desencadenar esa reacción, con relación a lo que mencioné anteriormente; y por mencionar algún requisito, que sea un trabajo que no pueda presentarse en otra parte, que sea totalmente concebido para el lugar, y de hecho, ha habido trabajos que no fueron pensados para ese sitio, y principalmente me refiero a artistas extranjeros, que traen una pieza preparada sobre la base de la documentación que les mando del lugar, pero no es tan efectivo como el proceso de ajuste que al artista lleva acabo al estar encerrado ahí un mes.

He pasado por alto muchos criterios, he trabajado con artistas de todas las generaciones, algunos han presentado su primera exposición, otros ya tienen una carrera muy larga y tienen reconocimiento nacional e internacional.

Puedo concluir que el único criterio es la voluntad del artista

### **Volviendo un poco a tu trabajo, ¿cómo manejas el concepto de Instalación?**

Mis proyectos parten de estructuras de pensamiento, que generan documentos, prototipos, acciones, objetos, textos; entonces en el momento de la exposición, la idea de instalación tiene que ver con el montaje y con el espacio donde se presenta las obras. Le doy importancia al hecho de construir con mis elementos un espacio determinado, pero no le doy importancia a la idea forzosa de la instalación. De la misma manera que organizas tus piezas en el espacio, las organizas para crear un libro sobre tu trabajo o cuando haces un vídeo sobre tu trabajo, pero hay casos especiales donde dependiendo el aprovechamiento del espacio y la interacción que uno quiere con el público, partes a realizar la exposición.

### **¿Cuáles son los conceptos que manejas para realizar tu trabajo?**

En este momento estoy en un proceso al que denomino sicosíntesis, que es lo contrario al psicoanálisis, en el psicoanálisis tu tratas de dividir todo en fragmentos para saber de donde provienen, pero lo que yo hago es fusionar estos fragmentos para saber a donde voy. En mi trabajo utilicé diferentes fragmentos, pero para poder expresarlos necesito ensayar diferentes formas de organización.

Uno de los fragmentos más polémicos que hay en mi trabajo es el religioso, me interesa mucho el concepto de Dios, por otra parte, están las ciencias biológicas, la filosofía de los materiales, la estática, la cibernética, esa serie de ciencias las cuales he incorporado de forma estética y metodológica en mis proyectos. Otro elemento importante es el erotismo, yo he trabajado mucho con modelos, y siento gran atracción por mostrar la sensibilidad de lo femenino en mi trabajo.

Todos esos temas no solo están pasados de moda sino que aparentemente no se llevan; por poner un ejemplo, el separar la religión del erotismo, que es totalmente equivocado, el misticismo y el erotismo van de la mano, la contradicción entre ciencia y erotismo, que sería la contradicción de lo objetivo y lo subjetivo.

Pero más que decir que hay una relación, hay que demostrarlo en el ámbito estético. Esa es la apasionante labor que estoy llevando a cabo, siendo sincero y ofreciéndome a mí mismo, porque lo importante no es el arte sino los artistas, la visión del mundo que puede surgir de cada uno.

### **¿Cómo ves el panorama de la instalación en México?**

Pienso que hay mucho movimiento con respecto a la instalación, veo mucha madurez en los artistas, tanto de la nueva generación, como de la que se formó durante la década de los noventa, el cuerpo que ha adquirido su trabajo se me hace interesante, y tiene el nivel de cualquier artista internacional. Esto ha dado paso a crear una educación entre los mismos artistas que utilizan la instalación. En mi caso particular creo que es tan vanguardista hacer pintura, instalación, música; y eso da paso al análisis del discurso sin tener que decir si esta usando la técnica apropiada o no.

## **2.8.2 Entrevista a Kichi Nishioku.**

**Traducción por Kanna Uei.**

**18 de Mayo de 2002.**

### **¿Cómo empezó tu relación con el arte, y cual fue tu formación?**

Desde pequeño comencé a realizar dibujos de caricaturas, pero no tenía una noción de lo que era el arte. Fue hasta segundo año de preparatoria que un amigo me invitó a una exposición donde se presentaba el trabajo de artistas jóvenes, curiosamente esos artistas que en ese tiempo eran jóvenes ahora son los más reconocidos de Japón. Con este primer acercamiento tuve una idea de lo que era el arte, y además pensé que sería una forma de ganarme la vida. A la semana siguiente ya estaba estudiando en una escuela de dibujo.

La exposición que comento fue en la década de los ochenta, cuando los artistas hacían obras muy grandes y con mucho colorido, eso me impresionó.

### **¿Cuándo empezaste a realizar tus obras, por que movimientos artísticos te sentiste influenciado, y si en tu trabajo actual lo sigues retomando?**

Mis primeros trabajos no tenían influencia de un movimiento o un artista, creo que esto fue por que no tenía la capacidad de pensar tantas cosas al mismo tiempo. Más que buscar a un artista que me influenciara, estaba buscando mi identidad, y el punto de partida de esta búsqueda lo enfoqué en que soy japonés, y que como tal, tengo cierta cultura y cierta forma de pensar. Y mi forma de pensar y concebir al arte no ha cambiado para nada.

### **¿Cómo manejas el concepto de instalación?**

Creo en la instalación lo importante es el espacio, el ambiente y lo que está alrededor de la obra. En Japón realizaba instalaciones en galerías, la idea que manejaba tenía más que ver con colocar diferentes piezas en un lugar, y después cuando vine a México, y empecé a trabajar al aire libre, me di cuenta de lo importante que es el espacio para concebir una pieza. Después de esto regrese a Japón y tuve una exposición en una galería, pude darme cuenta de cómo había cambiado mi forma de pensar hacia el espacio de la galería. Cuando trabajo en una galería me interesa que a través de la obra pueda hacer sentir a la gente lo que pasa afuera de la galería, que exprese al mundo exterior.

Para concebir un proyecto para un espacio al aire libre tomo en cuenta lo que está en el lugar, su vegetación, sus montañas, los árboles, etc., pero me enfoco más en lo que no se puede ver ni tocar. La temperatura, la luz, la humedad son parte importante para mi trabajo, porque son cosas que existen, que están ahí.

### **¿Qué conceptos manejas dentro de trabajo?**

Lo que guía mi trabajo es lo que yo siento, eso que no se puede describir con palabras. Para pensar en un proyecto me gusta subir a las montañas, y como es un lugar que se desconecta totalmente de la vida cotidiana me permite sentir cosas que no puedo sentir en la ciudad. Por ejemplo, cuando vas a acampar en la montaña, la primera noche, tienes miedo a la obscuridad y a lo que desconoces, pero al pasar los días, este miedo que nunca desaparece, tiene una carga de tranquilidad. Y eso es lo que yo quiero transmitir a la gente.

Este miedo mezclado con tranquilidad es el que hace que el ser humano tenga un alto y piense en lo que lo rodea, y cuando se da cuenta de este alto y lo que genera, puede ser feliz.

### **Actualmente tienes contacto con artistas que hacen instalación, tanto mexicanos como japoneses, ¿Crees que hay una diferencia entre estas dos formas de instalación?**

La instalación es un concepto que no está bien establecido, el artista dependiendo del espacio puede crear un lenguaje, esto se aplica en todos los países. No me interesa saber como hacer una instalación, me interesa como puedo expresarme a través del espacio.

Los que quisieron crear una categoría para señalar el trabajo que no era ni pintura ni escultura, fueron los críticos y no los artistas. No necesitamos saber concretamente que es una instalación, debemos preocuparnos más por como nos expresamos. La diferencia entre cada artista es su experiencia, su experiencia es lo que determina la forma en que trabaja.

**2.8.3 Entrevista a José Miguel González Casanova.  
Martes 24 de Junio de 2002.**

**¿Cómo empezó tu relación con el arte y cual fue tu formación?**

Siempre me ha gustado dibujar; creo que todos desde pequeños sentimos una atracción por el dibujo. A los 15 años tuve mi primera exposición como alumno del Taller de la Gráfica Popular, en ese tiempo, además, entraba de oyente en San Carlos, a clases de maestros como Gilberto Aceves Navarro. En 1986 presente mi primera exposición individual en la Casa del Lago del Antiguo Bosque de Chapultepec, en esa ocasión presente dibujos. Mi formación fué principalmente de dibujo y grabado.

**¿Cuándo empezaste a realizar tus primeras obras, porque movimientos artísticos te sentiste influenciado, y sí en tu trabajo actual lo sigues retomando?**

Como te comente anteriormente, siempre he realizados dibujos, pienso que su campo de aplicación en el arte es muy amplio. Aunque ahora realice trabajo que tenga otras formas de llegar a la gente, yo siempre estoy dibujando. Cuando empecé a pintar, mis influencias giraban alrededor de la historia de la pintura y de los ordenes espaciales, de cada pintor, me vienen a la mente Picasso, Cézanne, Rembrant, por mencionar algunos. Lo que yo hacía en mis pinturas era mezclar los ordenes espaciales de determinados pintores, mi interesaba la simultaneidad de estructuras pictóricas para deconstruir el lenguaje de la pintura. Después me di cuenta de dos elementos importantes, por un lado, que la lectura de mis pinturas solo podía ser comprendida por la gente que tuviera un conocimiento sobre la pintura, lo cual hacía que tuviera una comunicación limitada con el espectador, pero por otro lado, mi trabajo generaba que el espectador tuviera que interactuar con él, la lectura no era la misma de cerca que de lejos, había piezas que el espectador tenía que rodear, en otras, se tenía que agachar. Dejé de pintar y retomé, para generar mis instalaciones, la interacción con el espectador y la reflexión de los órdenes de significación a partir de su lectura. Una obra significa las lecturas que de ella hacen los espectadores, por lo que el centro del trabajo se ha ido desplazando poco a poco a la relación con el público.

**¿Tu fuiste maestro de un grupo de artistas, con el cual formaron el espacio conocido como Temístocles 44, donde se presentaban instalaciones, como surgió esta idea y cuales fueron los resultados de esta experiencia?**

Para 1992 yo ya estaba dejando de pintar, mi última exposición de pintura fue en ese año. Yo ya era maestro de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M. Fue dentro de mi taller de dibujo donde se empezó a crear un grupo que tenía el deseo de entablar discusiones sobre lo que estaba pasando con el arte contemporáneo y de experimentar con nuevas formas de producción de arte. A mi taller asistían Pablo Vargas Lugo, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, y Damián Ortega, a veces llegaba a dibujar Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán. Allí nos conocimos e hicimos un grupo de amigos al que

se fueron integrando otros estudiantes y maestros de la ENAP como Sofia Taboas, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce, Franco Aceves... Tiempo después de este primer encuentro, decidimos organizarnos para ver y discutir juntos nuestros procesos de trabajo. Así surgió la necesidad de compartir los procesos, incluso en la realización de las obras. Durante un año nos veíamos en nuestras casas para ver y discutir lo que hacíamos

En 1993, Haydee Rovirosa nos prestó una casa en Polanco en la calle de Temístocles número 44, y así fue como surgió el espacio. Al principio no teníamos pretensiones de hacer un lugar de exposición, más bien queríamos hacer un espacio de producción y reflexión para nosotros, en el cual poder compartir nuestros procesos de una manera abierta. Posteriormente empezaron a llegar críticos y curadores para ver que es lo que estábamos haciendo, tuvimos una gran aceptación y mucha gente se interesó por nuestro trabajo. Salieron exposiciones en otros países y pudimos obtener becas para hacer proyectos dentro de Temístocles, desgraciadamente, para una parte del grupo, ganó la necesidad de darse a conocer y cumplir con las expectativas de la institución artística - oficial, por las becas, y comercial, por los galeristas que se interesaban en captar las nuevas propuestas - y poco a poco se fue separando de la idea principal que nos había unido, que era la comunicación y experimentación de procesos comunes, para dar paso a las carreras personales. Con este tipo de problemas el grupo se fragmentó, y en 1995 Temístocles desapareció.

En lo personal, la experiencia fundamental había sido la del diálogo crítico, la comunicación como proceso formativo, cosa que seguí desarrollando en trabajos colectivos que también han surgido desde mi taller de dibujo, como han sido el espacio Tepalcatlalpan, en el que hicimos por un par de años trabajo con la comunidad de ese pueblo de Xochimilco, o el actual Taller de Interacción Urbana, en el que hemos hecho diversas intervenciones en espacios públicos de la ciudad de México. Propuestas que claramente se han dirigido a abrir formas de comunicación entre los artistas, sus procesos, y el público, y no se han interesado mayormente por su inserción en la institución del arte.

### **Volviendo un poco a tu trabajo, ¿cómo manejas el concepto de instalación?**

Mi idea de la instalación tiene que ver más con el entorno social; el salir a la calle y a los lugares donde está la vida, donde pasan las cosas, no encerrarme en un cuarto blanco donde el proceso de producción - lectura está predeterminado por los intereses comerciales de la institución del arte. La instalación integra al espacio en el que se presenta, pero éste es algo más que físico, es el contexto histórico, cultural, social... Visualizo al artista como un provocador cultural, un activista comprometido con su entorno y su realidad. No creo que sea tan importante un medio específico, la instalación es un recurso más, me parece que lo que cuenta es que la obra abra canales de comunicación efectivos para que ayude al público a tener una mejor calidad de vida, que sirva al espectador para ampliar su conciencia, percepción y voluntad. Si consideramos que el público le da sentido a la obra, debemos preguntarnos los productores ¿quién es el espectador?, ¿dónde se presenta la obra?, ¿cómo se relaciona con su contexto?, ¿cómo se distribuye?. Esto debe estar claro en una instalación, pero creo que son preguntas que rebasan al medio y que incluso, a veces, lo

questionan. Hacer instalaciones para una galería o un museo puede llegar a ser tan formalista como cualquier otro medio.

### **¿Cuáles son los conceptos que manejas para realizar tu trabajo?**

Las ideas con las que realizó mi trabajo tienen que ver con la significación y el lenguaje. Pienso que el lenguaje es lo que hace al arte. Como te mencioné anteriormente, el arte tiene que salir donde está la realidad y desde ahí establecer un lenguaje. Si te quedas en el círculo cerrado del mundo del arte, no puedes establecer un lenguaje, porque se manejan ciertas ideas y ciertos intereses que no permiten una comunicación.

Cuando deje de pintar, lo hice por que era demasiado tiempo el que había que dedicarle a un cuadro, yo trabajaba de 8 a 10 horas diarias. Además es muy difícil que la pintura pueda funcionar en otras realidades, desde que se comienza a pintar, se inserta dentro de la historia del arte y tiene algo de lenguaje especializado. Cuando me di cuenta que podía obtener resultados más rápidos y concretos a través de la instalación, decidí no volver a pintar. Aunado a esto, estuve cerca de del trabajo del grupo Suma, que todavía tenía cierta presencia en la ENAP cuando estude, grupo que durante los años setenta y ochenta realizaba intervenciones callejeras y exploraba el trabajo colectivo. Esta forma de intervenir los espacios públicos tiene como base tanto las propuestas que se dieron en México de un arte público y colectivo -como son las del muralismo y el Taller de la Gráfica Popular- como las ideas situacionistas de gente como Guy Debord, quienes rechazaron toda forma comercial de producción artística, por un arte de compromiso social y contestatario. Partir de la experiencia que tuve con la instalación, y el conocimiento de propuestas artísticas que han surgido al margen del mercado, es que cada vez más me he acercado más al arte por su valor de motor cultural, y al cuestionamiento de sus formas y límites de la realización -distribución- lectura.

Un proyecto que he manejado desde hace cuatro años, que se llama el Banco Intersubjetivo de Deseos gira en torno a la totalidad de la obra de arte. Proceso y obra son uno mismo, no hay una jerarquía entre ambos, a la par de que se va desarrollando sin que yo intervenga en él. El proyecto partió de realizar una serie de preguntas, las cuales formulé con un psicoanalista. Estas preguntas conducían a la gente a plantear su más profundo deseo, a cada persona que me da un deseo, yo le doy una moneda de mi banco, las monedas yo las mande acuñar. He realizado este trabajo en la sitios como la ciudad de México, Guadalajara y Colombia. Con los deseos yo formo gráficas y estadísticas representativas de cada población de cada ciudad, clasificadas por edad, sexo, país, el deseo más pedido, el deseo fantástico, etc., La etapa que sigue del proyecto es la de crear una página en Internet, así cada persona que habrá la página tendrá que dejar su deseo. Por mi parte sólo tendré que mantener y actualizar la página, la gente hará que esta crezca, y no sé hasta donde llegará.

## ¿Cómo ves el panorama de la instalación en México?

El panorama del arte en México, como en el resto del mundo, es muy limitado. Se ha cerrado en una estructura que no tiene relación con la vida de las personas. Es autorreferencial, no tiene ninguna significación fuera de su propio circuito, solo le da valor a las jerarquías de su institución que se han establecido con intereses comerciales e ideológicos elitistas. El arte es un lujo que sólo unos pocos pueden darse, para tener una membresía es necesario reconocer y ser reconocido dentro de esta elite, lo menos importante es como funcionan las obras en su contexto cultural. Desde la crisis de la bolsa de Nueva York, y por lo tanto del mercado del arte, en los ochenta, ha surgido la figura del curador como la autoridad que garantiza la calidad comercial de las obras, desplazando al autor, disminuyendo la capacidad discursiva de los artistas, que se han subordinado a discursos impuestos desde arriba. Por ejemplo, cada vez es menos importante el desarrollo de discursos personales en exposiciones individuales- salvo en los casos de los artistas más reconocidos comercialmente- y cada vez más eminentes las propuestas estructuradas por curadores que, en cuanto que no producen las obras, están más bien al servicio de la institución de la que dependen plenamente. En estas exposiciones los artistas presentan piezas aisladas de su propio proceso y contexto para ser resignificadas por la autoridad del curador que les crea un nuevo contexto y las legitima dentro de su propio discurso. En México, en esta época de globalización de los mercados, las viejas generaciones se han quedado atoradas en una estructura cultural burocrática, y las nuevas han tenido que subordinarse a los representantes del mercado del arte internacional, los que, nacionales o extranjeros, tienen conceptos muy cerrados de arte y formas elitistas de comunicación. Por eso los espacios y canales de comunicación que controlan, tanto en el interior como en el exterior del país, solo sirven para unos pocos que se integran a sus criterios ideológicos. Es una especie de nuevo formalismo, en el que lo único importante del arte parece ser su relación consigo mismo (ahora ya no es con la forma de la obra en sí misma sino la forma ensimismada de relación con el medio artístico).

Solo a través de la conciencia de que el arte sirve a la cultura se podrán generar nuevas relaciones del arte con la sociedad.

### **2.8.4 Conclusiones sobre las entrevistas realizadas.**

De las entrevistas realizadas puedo concluir, que el planteamiento para realizar una instalación, tiene que ver más con la expresión del concepto o idea que cada artista trabaja, que con el carácter formal de la instalación. En un principio, la instalación surgió como un rechazo a la pintura y a la escultura tradicional, a los materiales con que estas se realizaban. Actualmente observamos, que este rechazo se ha disipado. Hay artistas que hacen instalación, pero que también pintan, o que utilizan al bastidor como elemento objetal de sus instalaciones.

Por parte de la escultura, esta ha estado más ligada a la instalación y ha sido clave importante para su desarrollo. No hay que olvidar que el carácter insitu de la instalación, se retomó del Minimal Art y del Land Art, movimientos que tenía una fuerte relación con la escultura.

La constante en las respuestas de los tres artistas que entreviste, fue que siempre están buscando diferentes formas para manifestar su forma de pensar y de vivir, el arte es el medio para este fin. Pedro Reyes mencionaba: "Lo importante no es al arte sino los artistas", dando prioridad a lo que el sujeto reflexiona sobre diferentes ideas relacionadas a los conocimientos humanos. Kichi Nishioku respondió: "No me interesa saber como hacer una instalación, me interesa como puedo expresarme a través del espacio", aquí encontramos una preponderancia por la manifestación de los sentimientos de forma espacial. José Miguel Casanova argumentó: "Mi idea de la instalación tiene que ver más con el entorno social; el salir a la calle y a los lugares donde esta la vida, donde pasan las cosas, no encerrarme en una cuarto blanco donde todo es pasivo, ilusorio y fácil.", observamos aquí que la instalación es un reflejo de lo que sucede en la sociedad, y que sirve para denunciar los problemas que hay en ella.

Las respuestas abarcan puntos de vista totalmente diferente, con respecto a la función del arte y del artista. Pero es esta gama de manifestación son las que le dan cuerpo y teoría a la instalación. Ninguno de ellos busca una definición de la instalación, lo único que buscan como artistas, es que el arte no se aleje de la vida, que sea real, y en constante experimentación de medios y formas.

### **Capítulo 3. La relación del peso y la levedad en el globo como generadora de obra de arte.**

“Sólo una cosa es segura: la contradicción entre peso y levedad es la más misteriosa y equívoca de todas las contradicciones.”

*Milan Kundera*  
*La insoportable levedad del ser*

#### **Introducción.**

En este tercer capítulo desarrollaré mi propuesta artística que tiene como base la relación del peso y la levedad. Para el primer punto expongo las ideas que filósofos y escritores han tenido sobre el peso y la levedad. Posteriormente, analizó cuatro instalaciones donde he utilizado esta relación. La parte final es la instalación desarrollada durante el seminario Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte II, su proceso y resultados.

### 3.1 Ideas sobre el peso y la levedad.

Las formas en que se presenta la relación del peso y la levedad son variadas y reflejan las reacciones a diferentes causas, las cuales van de lo físico a lo filosófico. Dentro de los ejemplos que nos permiten observar las reacciones físicas puedo mencionar (por ser objeto de mi investigación) las características químicas del helio que permiten que un globo se eleve, los cambios del aire al calentarse y que puede poner en flotación a un globo aerostático, podemos saber él porque se presentan estos fenómenos físicos, pero solo sabríamos las características materiales del fenómeno, y si nos quedamos ahí, no podríamos ver lo que hay detrás.

Desde que empezamos a desarrollarnos en el mundo tenemos contacto con el peso y la levedad, y la primera relación que establecemos es la de un sistema de medidas de peso: gramos, litros, libras, etc. Esta escala de valor nos permite emitir un juicio sobre el objeto que ponemos para su valoración, de aquí obtenemos un resultado, si pesa tanto es ligero, y si peso más que eso, es pesado. Pero parece ser que este sistema no nos dice toda la verdad sobre el peso y la levedad de la cosa. Ya que dependiendo de la persona que intervenga una misma cosa, será el juicio emitido, teniendo diferentes resultados.

Cuando somos niños, algún adulto nos hace la siguiente pregunta: ¿Que pesa más, un kilo de plumas o un kilo de metal?, y respondemos, un kilo de metal pesa más. Inmediatamente desechamos el valor establecido por un sistema de medición o por una escala ordinaria de los pesos<sup>46</sup>, sabemos que el metal es pesado y duro, y que una pluma es liviana y frágil, podemos afirmar esto por que estos elementos han entrado en contacto con nuestro cuerpo, con nosotros que somos una relación ante el mundo.

Al levantar un puño de plumas conocemos su peso físico, tanto un niño como un adulto pueden levantar este puño de plumas, entonces deducimos que es liviano, pero también captamos algo más importante, la levedad que hace “ser” liviana a una pluma y que permite que la podamos librar de una escala ordinaria de pesos, cuando levantamos un puño de algún objeto de metal pasa lo mismo con relación al peso, Merleau Ponty establece que las características de un objeto no están dadas al azar, y que nos permiten percibir el ser de los objetos<sup>47</sup>. Lo que percibimos a través de nuestra interacción corporal con el objeto nos da la posibilidad de tener contacto con el ser que lo hace existir de esa manera.

Esto es un ejemplo de cómo a través de una pregunta tan “obvia” damos paso a conocer el ser de las cosas. De volver a preguntar algo que “supuestamente” teníamos comprendido, se presenta lo verdaderamente importante.

Otro ejemplo que nos ayuda a comprender más sobre la relación del peso y la levedad, es el que nos da el escritor Milan Kundera en su libro “La insoportable levedad del ser”. Él hace una analogía del peso y la levedad con la vida humana, y de los múltiples sentimientos que pueden llevar a un ser humano a percibir esta relación.

<sup>46</sup> Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 2000, p. 328.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 333.

En la pequeña introducción que presenta para comenzar su libro, él escribe: “La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes”<sup>48</sup>, él encuentra el valor que marca Heidegger para la posibilidad de la existencia humana, la forma del ser que podemos reconocer y comprobar, sin duda alguna por que es nuestra propia existencia, la del ser-ahí, la del ser en el mundo, la del ser en la tierra. El mundo es el lugar donde el ser-ahí se desarrolla y se ratifica con la existencia de los otros en el mundo.

La trascendencia de este ser en el mundo (trascendencia en el sentido de un valor que va más allá de nuestra cotidianidad y que se encuentra en otro plano de sentimientos y percepciones) como menciona Milan Kundera, se da al soportar la carga de nuestro destino, del cual no sabemos su dirección, pero que siempre llega a un lugar y a un final. Por eso, todas las decisiones y los sentimientos que guíen nuestra forma de conducirnos en el mundo, devén tener un peso, el cual les asigne un valor.

De esta forma de plantear el peso y la levedad a través de los sentimientos humanos podemos observar, que las condiciones en que se presenta esta relación, no son solamente del terreno de lo físico, se puede manifestar en todas los estados que surgen de la existencia humana.

La razón por la cual seleccione a los artistas de los que hice un análisis de sus obras en el capítulo anterior, fue por que además de usar la relación del peso y la levedad, sus conceptos sobre esta relación son totalmente distintos y se produjeron en épocas de diez años de diferencia entre cada una, y con una solución formal totalmente diferente para cada caso. Estos manifiestan la diversidad de pensamientos que se pueden enlazar con el peso y la levedad.

Cuando elegí a los artistas que iban a formar parte en esta investigación no buscaba que su trabajo fuera realizado totalmente con globos, ya que hay artistas que solo tienen una sola pieza realizada con globo o con globos, y que utilizan la relación del peso y la levedad para su concepción, como en el caso de Andy Warhol y Jeff Koons.

Hay diferentes artistas que han utilizado globos para crear sus instalaciones y esculturas, los más conocidos son Hans Hemmert, del cual toda su obra esta elaborada con globos de latéx amarillo, Takashi Murakami, Martín Creed, Hans Hacke, pero su concepto poco o nada tenía que ver con el peso y la levedad. La idea de esta clasificación es la de mostrar las diferentes formas en que la reflexión sobre el peso y la levedad pueden tener.

---

<sup>48</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, 1992, p. 13.

Una de las reflexiones más empleadas para referirse a esta relación es la de la contradicción. El filósofo Griego Parménides planteó dos formas básicas en que el mundo se presenta: Luz y Noche. La luz esta relacionada al fuego como una forma positiva y sutil de presentarse en el mundo, no es fuego destructor sino benefactor.

El contrario de la luz, será para Parménides la noche. En uno de sus poemas fenomenológicos observamos su planteamiento:

*“es, en cuanto tal, lo opuesto:  
Noche oscura,  
pesada y densa textura<sup>49</sup>”*

Si el día es de luz, sobre él cae una carga, la carga de la noche que es densa por que no permite ver más allá, cubre todo con su presencia. Al lado de este planteamiento, se le asigna a la noche un carácter tridimensional, esto porque llena y cubre a la vez, a una parte del mundo. Esta ocupación no es material sino metafísica. Parménides nos presenta la idea del peso como lo cubriente, lo que no permite ver; y como portadora de densidad, es tridimensional y negativa. Por consiguiente, la levedad será lo positivo, lo que permite apreciar al mundo más directamente, es luz que alumbró la forma en que esta constituido el mundo.

Una visión del peso y la levedad en el contexto Nacional la da Octavio Paz en su escrito *Materia y Sentido*. Él pone como objeto de análisis a la gran estatua encontrada en la Plaza Mayor de la Ciudad de México, La Coatlicue, “ la de la falda de serpientes”. Octavio Paz indaga las razones de su creación. Esta escultura es un medio, transmite la tierra, la muerte, la luna y sol; pero esta transmisión no tiene que ser fugaz, tiene que permanecer para dar fe de los conocimientos de un pueblo sobre su mundo, sobre lo que lo rodea y acecha. A la vez que la escultura transmite las ideas, ella forma parte de ellas, las contiene y las dirige. El contenido es el peso y el tiempo. “El tiempo es sólido: un bloque, un cubo”<sup>50</sup>. La dirección es el espacio,

La elección de la piedra en el arte mesoamericano no es fortuita, ellos sabían que su tiempo y su espacio estaba en constante movimiento, que ellos eran solo un punto dentro de la línea del tiempo, por eso tenían que asegurarse que sus ideas rebasaran el plano de su existencia física, y lo lograron.

Estas ideas de Octavio Paz están más relacionadas con la idea de peso, que con la de la levedad, y de ellas podemos extraer, que una de las constantes del peso es la permanencia, que se refleja en lo físico y no viceversa. Pero no es la permanencia de cualquier cosa, es la verdad la que se quiere anclar al paso del tiempo y del espacio, no se quiere dejar ir, por

<sup>49</sup> David Garcia Bacca, *El poema de Parménides*, 1972, p. 211.

<sup>50</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista, Tomo III*, 1987, p. 51.

que esta verdad es reflejo de la existencia humana, si se quiere, histórica. La levedad a la vez que es éxtasis de los sentimientos humanos, también es fugacidad, tanto de los sentimientos como de las ideas, es aliada del tiempo, tiempo que siempre es hacia, por eso se le pone una carga, para que permanezca y no se pierda.

Italo Calvino en su libro "Seis propuestas para el próximo milenio" nos da toda una gama de ejemplos que manejan la relación del peso y la levedad. Estos ejemplos son analizados desde el plano del lenguaje literario. Pero una idea que me parece importante resaltar, es que él como escritor quiere quitarle el peso al lenguaje, trata de que las cosas no estén atadas a lo terrenal, busca la cualidad de la levedad, él comenta: "En los momentos en que el reino de lo humano me parece condenado a la pesadez, pienso que debería volar como Perseo a otro espacio. No hablo de fugas al sueño o a lo irracional. Quiero decir que he de cambiar mi enfoque, he de mirar el mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación. Las imágenes de levedad que busco no deben dejarse disolver como sueños por la realidad del presente y del futuro..."<sup>51</sup>. Calvino sabe que la levedad es fugaz, que es la parte de las cosas que hace que estas carezcan de peso y de importancia, cuando él dice que la imágenes de levedad que busca no deben disolverse por la realidad, trata de encontrar la levedad que hace que las cosas pasen del plano ordinario-terrenal, al plano de lo sublime- espacial.

Una de las ideas que considero más importante, proviene de Martin Heidegger. Él escribe sobre el peso: "La piedra pesa y denuncia su pesantez. Pero mientras que ésta nos pesa, rechaza, a la vez, toda penetración a su intimidad. Si lo intentamos quebrando la roca, jamás mostrará en sus pedazos algo interior y manifiesto. Luego se ha retraído la piedra otra vez a lo sordo de la pesantez y lo macizo de sus pedazos. Si pretendemos captar la pesantez por otros caminos, poniendo la piedra en la balanza, entonces reducimos su densidad a la cuenta de un peso. Esta determinación de la piedra, quizá muy exacta, queda como un número, pero la pesantez se nos ha escapado"<sup>52</sup>. Podemos observar en estas palabras, como la idea del peso va más allá de una relación de medición de la densidad de un elemento o de una materia, él nos da el ejemplo de una piedra, esta tiene un peso físico, pero a la vez contiene en su interior el "ser" que hace que se nos presente el peso, si rompemos la piedra tratando de buscar lo que contiene el peso, no encontraremos nada, porque "eso" que contiene el peso es una relación de nuestra percepción sobre la piedra.

<sup>51</sup> Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 1990, p.19.

<sup>52</sup> Martin Heidegger, *Arte y poesía*, 2000, p.p. 77 - 78.

## **3.2 Análisis de cuatro instalaciones donde se utilizó el peso y la levedad.**

### **3.2.1 Instalación “mil es igual a uno” (figura No.9).**

Después de la primera exposición de los trabajos realizados durante la primera parte del seminario, surgió la posibilidad de presentar la exposición en Japón. Esta se llevó a cabo en el mes de Octubre de 1999 en el Parque de la ciudad de Uwa. Para esta exposición no era necesario presentar las mismas piezas que se habían realizado en la primera exposición, pero yo quería llevar a cabo mi idea que no se había podido realizar (ver punto 1.1.4).

Las condiciones del lugar eran las ideales para llevar a cabo la pieza, el sitio que me fue asignado tenía un diámetro de 30 metros aproximadamente sin ningún árbol, otra característica que me era favorable fue que la gente que asistía al parque era tan respetuosa que no había preocupación porque cortaran la cuerda que sujetaría a los globos. A pesar de que me informe detenidamente sobre la reacción del helio siempre hubo la preocupación de que este pudiera explotar al calentarse con el sol, la gente que consulte fue gente que se dedica a la venta y manejo de globos, la mayoría de ellos dedujeron que no había posibilidad de una explosión, pero la única forma de saberlo era realizando la pieza. Para esta pieza se utilizaron mil globos metálicos y dos tanques de helio, el tiempo de realización de la pieza fue de 12 horas ininterrumpidas de inflado.

Conceptualmente utilice dos formas de pensamiento que surgen de la idea del uno y del mil. El primero, no genera en nosotros asombro o importancia, es la idea de lo común; el segundo, produce un juicio de importancia y de peso. Cuando nosotros pensamos en un número como el mil, inmediatamente lo asociamos, por un conocimiento matemático, a una acumulación de gran masa, y por consiguiente de gran peso. Pocas veces razonamos sobre esta idea. El mil solo es un valor abstracto sobre el cual se pueden ejercer diferentes acciones matemáticas, como a cualquier número, el cual no nos especifica el ¿qué? de ese valor, solo lo posibilita a su modificación o aplicación.

Si esta idea preconcebida con base en un número, la confrontamos con su percepción material, obtendremos dos resultados diferentes de un mismo fenómeno. Por una parte, mentalmente el mil pesa y por la otra este se puede elevar, no pesa como nosotros pensábamos, es liviano al igual que el uno. Con la contemplación de mil globos con helio establecí una relación entre el peso de la idea matemática del mil y la levedad de un globo con helio. Para esta pieza incluí la teoría del arte de la acumulación, la cual mencioné anteriormente. Cuando observamos un solo globo, no encontramos su relación de peso, ni otras posibilidades que no sean las de un elemento frágil y decorativo. Al acumular mil globos idénticos, vemos eso que antes no se nos presentaba, esa pesantez que no podíamos percibir, los globos no fueron modificados de ninguna manera, se presentaron tal cual se pueden adquirir en cualquier lugar.

La acumulación de los globos no tiene una forma determinada, ni un boceto previo, la pieza se va construyendo en el momento en que se inflan los globos. Cuando se termina de juntar y amarrar los globos, se sujetan a una sola cuerda que no permitirá que se alejen, pero que sí permite que el aire pueda jugar con los globos y darle un sin número de formas posibles.

Los globos inflados y sellados pueden durar en este estado aproximadamente dos meses, después no se pueden volver a utilizar, por lo que hay que desecharlos.

Cuando realice el primer intento por llevar acabo esta pieza, en el bosque de Chapultepec de la ciudad de México, no sabía que pasaría con los globos posteriormente, si se podían volver a utilizar o tirarlos a la basura, el resultado fue que era muy difícil sacarles completamente el aire, por lo que su volumen seguía siendo considerable, dificultando su almacenaje, aparte de que el color de los globos, al encontrarse a la intemperie, se deterioraba bastante por el sol y la lluvia.

Todos estos aspectos que no consideré en un principio no me detuvieron para seguir realizando piezas de este tipo y a la intemperie, al contrario. Yo nunca he querido intervenir la forma en que el globo se nos presenta, y una de las características de esta presentación, es la de su desecho. El globo se relaciona con el sujeto en diferentes estados, antes de ser inflado, y cuando es desechado, estos estados se amalgaman para darnos la totalidad del globo, uno no existe sin el otro.

En mi caso, hay un proceso de pensamiento que se materializó con el globo, es perceptible, pero esta percepción solo dura un tiempo determinado, es efímera, la materia es desechada, se va al bote de la basura, pero el proceso no termina ahí, sino que genera otro, y vuelve a empezar, así sucesivamente.



Figura No.9

“1000 es igual a uno”  
Instalación  
1999  
1000 globos metálicos  
Helio  
Medidas Variables  
UWA. Japón

### 3.2.2 Instalación “Proyecto No.4” (figura No.10).

Esta pieza fue realizada en el Jardín Borda de Cuernavaca Morelos. Para planear el proyecto partí de manejar las características primordiales del espacio. Yo no conocía el Jardín Borda, y lo único que sabía es que la obra iba a ser expuesta en el patio central donde se encuentra una fuente. Para gestar mi instalación use una característica básica de percepción de los jardines: el color.

Cuando me refiero a una característica básica de percepción, me refiero a un elemento que genera una idea de rápida asimilación sobre el elemento observado, la cual es directa y no permite desviación. Par este caso quedaría así: color verde = planta.

El tipo de globos que utilice fue el de tipo metálico, seleccione diferentes tipos de globos de color verde, unos más claros y otros más oscuros lo cual me serviría para que en momento de acumular los globos se reflejaran los diferentes tonos de verde con el material del globo y diera la apariencia visual de un líquido. La importancia del líquido radica en que este no tiene características de flotación, tiene peso, pero cuando es utilizado por el artefacto que permite que lo líquido se eleve, que es la fuente, genera un espectáculo contemplativo característico de los jardines. Esta parte contemplativa es la que me interesó incluir.

Los globos fueron inflados con aire y no con helio, por que yo quería que la pieza estuviera sujeta por una cuerda, y que diera la ilusión de estar flotando; me importaba que los globos no flotaran realmente. Esta intención de crear una ilusión fue por que el color verde también es utilizado para crear plantas artificiales y diferentes tipos de adornos relacionados con la creación de una apariencia “natural “. El jardín también es una forma de intervención sobre la naturaleza que busca que el visitante pueda “contemplantarlo cómodamente”, se da prioridad a lo visual sobre lo natural.

La pieza fue colocada arriba de una fuente que ya no servía, y fue sujeta de los extremos a dos vigas que se encontraban a los lados del patio donde estaba el jardín, para esto se utilizo una cuerda verde, que pasaba desapercibida en el lugar. A diferencia del sitio de presentación de la pieza “mil es igual a uno” que era un diámetro bastante extenso, aquí el espacio era reducido por lo que no fue necesario usar los mil globos de las otra piezas, utilizando solamente quinientos.

La forma en que había manejado el concepto del peso en la anterior pieza estaba relacionado a la forma de pensar con respecto a un número, el cual era presentado a través de los globos, para este proyecto no fue necesario utilizar la idea de un número. En la pieza “mil es igual a uno” presente mi concepto de levedad al confrontar una idea matemática (el mil) con el fenómeno del helio sobre los globos. Para esta pieza no necesite el helio por que lo que buscaba era una levedad “artificial” con relación al espacio que la pieza iba a intervenir.



Figura No.10

"Proyecto No.4"  
Instalación  
2000  
500 globos metálicos  
Medidas Variables  
Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos

### **3.2.3 Intervención en la estructura del foro sol (figura No. 11).**

Esta obra fue realizada para el Festival Vive Latino 2000, el cual se llevó a cabo en el Foro Sol de la Ciudad de México.

Cuando se me presentó la oportunidad de hacer esta pieza, pense en la función del sitio donde iba a trabajar. En todos los festivales sean cuales sean sus motivos de realización, los globos son utilizados de manera decorativa, algunas veces se sueltan bastantes globos de colores con helio, o en otras ocasiones se hacen formas de personas o animales, la gente siempre espera esto cuando se trata de globos.

Desde que empecé a utilizar globos para mis instalaciones, el espectador ha tratado de encontrar alguna forma en las acumulaciones de globos que presento. Con respecto a este punto pienso que si para que el concepto a tratar pueda ser llevado acertadamente a una pieza tiene que utilizar una forma de este tipo, es correcto su utilización, pero si el concepto a tratar no necesita de algunas de estas formas, y se le asigna alguna solo por gusto o por complacer al espectador, difícilmente el concepto podrá ser desarrollado y comprendido.

El primer punto que le asigne a la pieza fue el de que se tratará de evitar cualquier forma preestablecida, no realice ningún boceto anterior para su elaboración. La pieza tenía que ser construida dependiendo de las condiciones físicas del lugar solamente.

El concepto de peso en mis anteriores instalaciones se había presentado al acumular cierta cantidad de globos hasta formar un elemento donde se pudieran juntar unos con otros, para esta pieza quite esta parte ya trabajada anteriormente, y decidí que la forma de presentar los globos sería más lineal. Esta decisión fue por que quería que la pieza se desbordara más para que no se concentrara en un solo punto.

La idea era que cualquier forma que tomara la obra tenía que ser anti decorativa, como si lo ahí presentado se hubiera posado en la estructura por que el viento o algún otro factor la hubiera puesto por accidente, como si no fuera parte de la festividad.

Cuando nosotros soltamos un globo con helio, no sabemos que posición va a tomar en el cielo, solo sabemos que esta en el cielo. Las formas de utilizar el globo parten principalmente de su estado de sometimiento, de no dejarlo suelto y que se eleve, este es el concepto que yo maneje. No quería someter al globo a un boceto, y trabaje a como el lugar y las condiciones del día me lo permitieron. Siento que construir una forma preestablecida con los globos, es un peso que determina su utilización, yo quería quitarle este peso, y no necesariamente inflarlos con helio y dejarlos ir, sino quitarle la carga de la contemplación decorativa.



Figura No.11  
"Intervención en la estructura del Foro Sol"  
2000  
500 globos Metálicos  
Medidas Variables  
Foro Sol  
México D. F

### 3.2.4 Instalación “Construcción elemental” (figura No.12).

Esta fue la primera pieza que realice para un espacio cerrado, las anteriores piezas habían sido pensadas para espacios abiertos,

Una de las constantes que manejo para presentar una instalación, es que la obra tiene que manejar una mínima relación física con el espacio que interviene, por que sino el concepto quedaría obstruido por lo visual.

Esta pieza sería presentada en la Galería La Masmédula de la Ciudad de México. La forma en que concebí la pieza partió del espacio elemental de la galería: las cuatro paredes y el techo. Quería realizar una analogía entre este espacio y la posibilidad de movimiento que un globo tendría dentro de este espacio. Si soltara un globo dentro de la galería este podría tomar cualquier posición, ya sea en el techo o en las paredes. Retome la idea de Martín Heidegger de que el espacio es la multiposición de cualquier objeto en cualquier sitio. Para señalar mi idea de intervenir el lugar lo menos posible, utilice cuerda de plástico con la cual cuadricule de forma proporcionada el interior de la galería, esta cuadrícula que tomaría la forma del interior de la galería sería la forma de construir una interpretación de ese espacio. El diseño que guió la ubicación de las cuerdas fue realizado por un arquitecto, así pude instalar las cuerdas de forma proporcionada dentro de la galería.

Cuando ya tenía cuadriculado el interior de la galería, empecé a colocarlos globos de forma azarosa. Los colores de la cuerda y de los globos fueron el negro y el amarillo, los dos tenían segmentos de estos colores. La elección de este color no fue fortuita, esta mezcla de amarillo con negro es utilizada en señalizaciones y letreros de precaución. Anteriormente había utilizado cuerda para amarrar los globos, pero no le había dado un valor más allá del de la ayuda técnica, pero tiempo después me di cuenta, de que esta también era parte de la obra, por que al juntar ciertos elementos, daba la posibilidad de crear, en el momento que entra a constituir la obra, deja de ser un elemento aislado. En esta pieza quería que el globo y la cuerda fuera un solo elemento. Que a través de lo estático que puede ser amarrar un globo a una cuerda tensada, creará movimiento, que lo visual diera paso a una percepción diferente de lo presentado.

Este movimiento, esta ligado a la reflexión de que si colocamos un objeto en un sitio determinado, le establecemos un valor y un significado. En esta instalación se crea un comentario sobre el interior del espacio, no importa la posición de los globos, ya que estos guardan la posibilidad de permanecer en un sitio o el de flotar sin establecer una posición, solo busque que señalarán una forma de interpretar del espacio que les fue asignado.



Figura No.12  
"Construcción Elemental"  
Instalación  
2002  
Galería La masmedula  
México. D.F

### **3.3 Propuesta de Instalación. La construcción del tiempo es la construcción del espacio.**

Para concebir esta instalación parto del postulado de que en la instalación lo importante es su planteamiento, sin importar su forma objetual. En otras instalaciones que he realizado, el espacio específico era parte de la obra, la fundamentaba y la constituía. En esta obra, la intervención del espacio la hago de manera diferente. En el análisis que realice de mis obras anteriores, yo trabajaba con un espacio que ya estaba creado, y que tenía ciertas características, en esta instalación yo creo el espacio que después modifico e interpreto.

Las ideas con las que realice esta obra las son siguientes. La permanencia de las cosas es un señalamiento, un decir que las cosas están y no son fugaces. Martín Heidegger decía que el tiempo es un hacia, siempre va para adelante, nuestra condición de presente se desliza sobre este riel que es el tiempo. El peso, es lo que hace que algo sé deslice, no se puede deslizar lo inexistente. Este ir del tiempo tiene atado el espacio que genera, donde se desenvuelve. El tiempo genera espacio, y viceversa, podríamos decir que toda las cosas entran en esta relación, y es cierto, pero lo tenemos tan presente que no nos damos cuenta.

El ladrillo que utilizo tiene una carga más allá de su uso físico, presenta un peso. Este peso es dado por su presencia y su característica de relacionarse consigo mismo, Se expresa a través del lenguaje de la cosa misma y de su configuración. Es cierto que sirve para construir paredes, es su presencia y utilidad ante el sujeto, pero con estas características, tenemos acceso a otra posibilidad de estar en el mundo, o con palabras de Merlau Ponty "realiza la cosa este milagro de la expresión: un interior que se revela al exterior, una significación que desciende en el mundo y se pone a existir en él."<sup>53</sup>.

La presencia del ladrillo me ayuda a señalar su peso, pero este ladrillo tiene un orificio, construye pero deja pasar, no es totalmente una barrera (ver figura no.13). Con esto puedo hacer una analogía entre el tiempo y el tiempo físico de construir una pared. El resultado genera un espacio, espacio dado por los orificios del muro, estos dan pie, a dejarlos "vacíos" o a descifrar su silencio. Este silencio es comentario de la percepción del peso.

Un problema que siempre encuentro en las instalaciones, es que se antepone la idea equivoca de que hacer una instalaciones es colocar objetos dentro o fuera de un lugar, y sino se realiza así, es cualquier otra cosa. Para esta pieza final no quería depender de un sitio para realizarla, no deseaba incluir al sitio como parte del planteamiento.

Mi forma de modificar un espacio parte de algo sencillo, de los "hoyos" de una pared que yo mismo construí. Esta modificación del espacio se da al introducir un globo e inflarlo hasta el máximo de aire que puede soportar sin que la presión del orificio lo haga estallar, el globo interpreta este espacio del que se apropia (ver figura no.14). El globo da la posibilidad a ejercer un sin número de comentarios sobre el tiempo y el espacio, este es uno de tantos. La existencia del globo es dada y mermada por las características físicas de su creación. En este caso, primero el globo parte de un tiempo y un espacio determinado, para después, intervenirlo y crear un nuevo discurso sobre ese espacio y ese tiempo, donde la

<sup>53</sup> Maurice Merlau Ponty, op. cit., p.328.

tensión que el globo expresa al verse forzado por la construcción, es la marca de lo permanente (la analogía de la construcción) sobre lo fugaz (la levedad del globo).

Aquí la instalación no es la pared con globos colocada en un museo o una galería, es la interpretación que los globos hacen del espacio generado por la pared. El sitio donde se exhiba, no tiene ninguna importancia. El espacio, como dice Martin Heidegger, es espacialidad, por lo tanto esta en todas partes, no solamente en las galerías o en los museos donde se presentan las instalaciones. Con esta pieza regrese a contemplar el espacio al cual no lo damos importancia porque esta "ahí", es parte de nuestra presencia cotidiana en el mundo.

Desde el principio de este capítulo he postulado, que no quiero interferir con el desenvolvimiento físico del globo, porque este es expresión de su forma de presentarse en el mundo, esta pieza no es la excepción. El látex reacciona a los cambios de temperatura, por lo que el globo dura inflado determinado tiempo, tres o cuatro días aproximadamente, por lo que hay que cambiarlo constantemente.

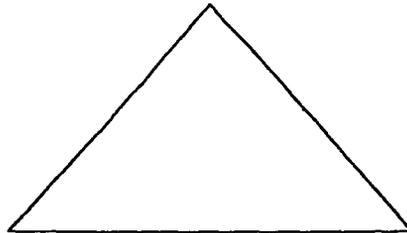
Por otra parte, los ladrillos que conforman la pared, tienen que ser despegados cada vez que se quiera transportar la pieza, ya que es imposible trasladar la pared por su excesivo peso, y hay que volver a construir la pared en cada exhibición.

Los resultados que obtuve de esta pieza fueron, por una parte, una nueva concientización del espacio, de no quedarme con la idea básica de la instalación, la cual mencioné anteriormente. La unión del globo con un material totalmente opuesto, y lograr que pudieron entablar un diálogo equilibrado fue un resultado muy satisfactorio. Como los globos de látex duran menos tiempo inflados que los metálicos, me afronte a las decisiones del material, las cuales veo como una cualidad y no como un defecto.

La trilogía tiempo, espacio y materia para esta obra quedaría de la siguiente manera:

Tiempo.

Se hace presente a través de la construcción de una pared (el peso)



Espacio.

Es generado por la analogía entre el tiempo y la construcción de una pared, después es interpretado por el globo (la levedad).

Materia.

El ladrillo es la expresión del tiempo, y el globo es la interpretación del espacio generado por este.



Figura No.13

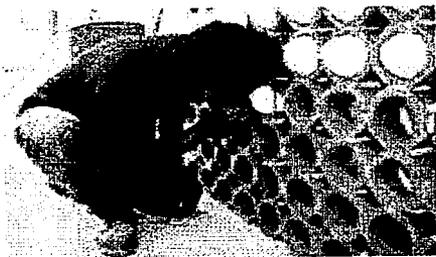
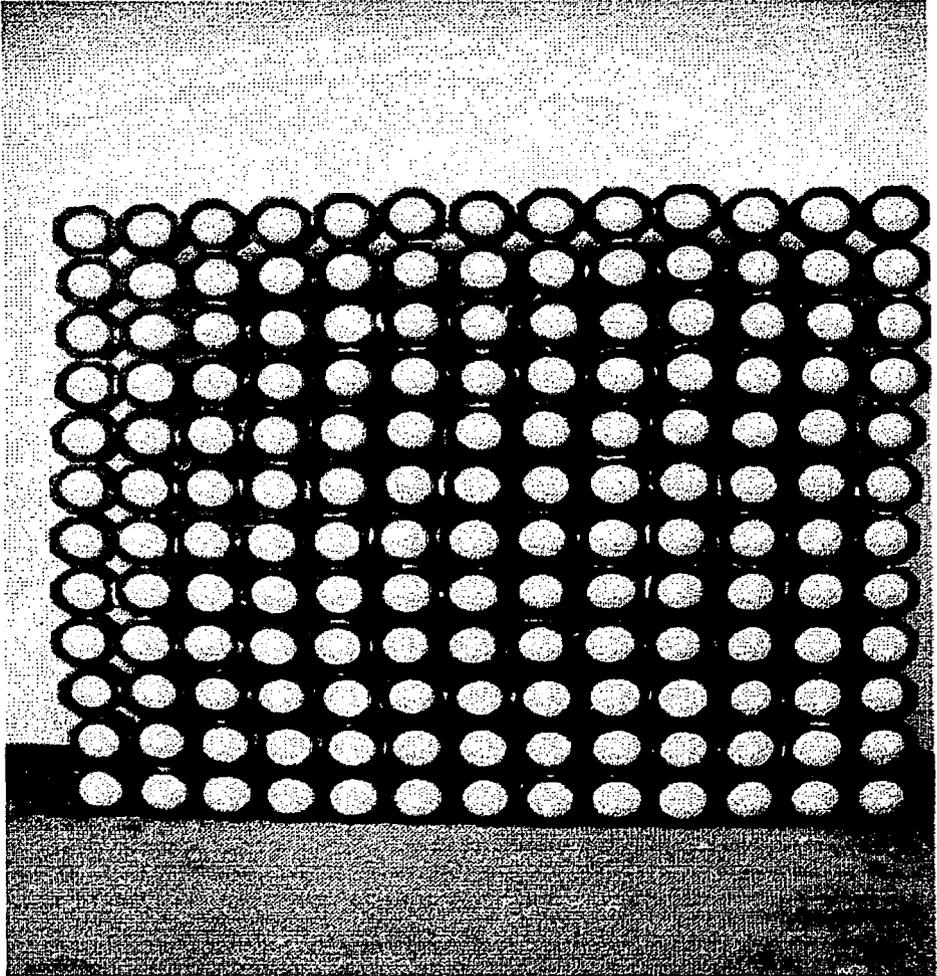


Figura No.14

### 3.3.1 Pieza final.



## Conclusiones.

El Seminario metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte II, dio como resultado, que yo pudiera concientizar más sobre el procedimiento para concebir una obra de arte, teniendo como punto de partida el concepto, y enfocarlo hacia tres elementos base en toda teoría filosófica, el tiempo, el espacio y la materia.

La teoría filosófica que giro como eje de esta investigación fue la de la Fenomenología de Edmund Husserl y Martin Heidegger, y como comenté en esta investigación, la naturaleza de estas teorías dan pie a que siempre se estén desarrollando y no sean estáticas, por lo que su planteamiento y práctica, me llevaron a otras reflexiones.

El estudio del surgimiento de la instalación, su desarrollo en México, y la postura de tres artistas contemporáneos me dejó observar que la instalación es un medio al cual recurren los artistas porque no hay una definición ni un límite para su realización, da paso a una libertad de formas, de lenguajes y contextos. A mi parecer, esto es lo que hace que sea un medio recurrente por las generaciones de artistas jóvenes. Por otra parte, esta libertad, ha generado que los discursos artísticos bajen de calidad y de sustento, ya que se dan muchas cosas por hecho en la instalación, como por ejemplo, que no hay una verdadera concientización del espacio a intervenir y solo se colocan objetos que no crean una reflexión sobre el espacio. Por lo mismo, a veces es difícil su exposición, difusión y coleccionamiento. Creo de suma importancia que si un artista se decide por este medio, tenga en cuenta todas estas cuestiones, que son parte importantísima.

Con todos estos planteamientos, puedo finalizar con respecto a la instalación, que esta permite un gran campo de experimentación, sin importar cual haya sido la formación del artista que la realice (pintura, escultura, grabado, arquitectura, etc.).

Mi interés por utilizar al peso y la levedad como concepto de mi trabajo surgió con el primer seminario que el Maestro Tadashi Uei Horibata dio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. A través del segundo seminario pude profundizar más sobre como llevarlas a la práctica artística, por lo que me es necesario realizar una investigación posterior donde pueda seguir desarrollando estos conceptos hacia mi propuesta plástica.

Por lo tanto, puedo concluir que esta investigación ha marcado los parámetros para un análisis a futuro, dentro de los programas de estudio de un posgrado. El tiempo, el espacio y la materia; la fenomenología de Martin Heidegger y las teorías sobre el peso y la levedad serán la guía para mi posterior investigación.

## **Bibliografía.**

- CALVINO Italo, Seis propuestas para el próximo milenio, 2 ed., Ediciones Siruela, España, 1999.
- CAMÓN Aznar José. Filosofía del arte, Editorial Espasa - Calpe, España, 1974.
- GARCÍA Bacca Juan David, El poema de Parménides, Imprenta Universitaria UNAM, México, 1942.
- GUASH Ana María, El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural, Alianza editorial, España, 2000.
- HEIDEGGER Martin, Arte y poesía, 10 ed., Fondo de cultura económica, México, 2000.
- HEIDEGGER Martin, Carta sobre el humanismo, Ediciones Peña Hermanos, México, 1998.
- HEIDEGGER Martin, El concepto del tiempo, Traducción de Gabás Pallás Raúl y Escudero Jesús Adrian, Editorial Trotta, España, 1999.
- HEIDEGGER Martin, El ser y el tiempo, 9 ed., Fondo de cultura económica, México, 2000.
- HEINZ Holz Hans, De la obra de arte a la mercancía, Editorial Gustavo Gili, España, 1979. (Colección punto y línea)
- KUNDERA Milan, La insoportable levedad del ser, 8 ed., Traducción de Fernando de Valenzuela, Editorial Patria, México, 1992.
- MARCHÁN Fiz Simón, Del arte objetual al arte de concepto, 7 ed., Editorial Akal, España, 1997.
- MERLAU Ponty Maurice, Fenomenología de la percepción, 5 ed., Editorial Península, España, 2000.

MESCHEDE Friedrich, *Sculpture from the renaissance to the present day*, Taschen, Austria, 1996.

NAVRIDIS Nikos, *Catálogo de la Exposición "La cuestión de la edad del vacío"*, Museo Universitario de Ciencias y Artes UNAM, México, 1999.

NAVRIDIS Nikos, *XXIII Bienal de Sao Paulo*, Catálogo de la exposición, 1996.

PAZ Octavio, *Los privilegios de la vista*, Tomo III, Fondo de cultura económica, México, 1987.

RIU Federico, *Ontología del siglo XX*, Ediciones de la biblioteca de la universidad central de Venezuela, Venezuela, 1966.

STEINER George, *Martin Heidegger*, Fondo de cultura económica, México, 1999.

WARHOL Andy, *Catálogo de la exposición Andy Warhol*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1999.

XIRAU Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, Coordinación de humanidades UNAM, México, 1998.

V.V.A.A, *Revista Curare*, No. 4 -5, México, 1992 - 1993.

V.V.A.A, *Revista Poliester*, Vol.6 No. 21, Mireles Cemaj S.C, México 1997 - 1998.