

00262
5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE
MÉXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARIES PLASTICAS
POSGRADO EN ARIES VISUALES

BREVES COMENTARIOS
ENTORNO AL ESPACIO Y EL TIEMPO.
EL OBJETO ARTISTICO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARIES VISUALES
ORIENTACIÓN ESCULTURA

PRESENTA:
MÓNICA ROSAS REYES

DIRECTOR DE TESIS:
FRANCISCO JAVIER TOUS OLAGORTA

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

GRACIAS,

a toda mi familia y a mis amigos
por darme su apoyo, por compartir sus conocimientos para ver la
vida diferente, por estar siempre cerca de mí, llenando de claridad
los momentos de confusión.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Monica Rosal

Ramos

FECHA: 10 octubre 2002

FIRMA: Monica Rosal

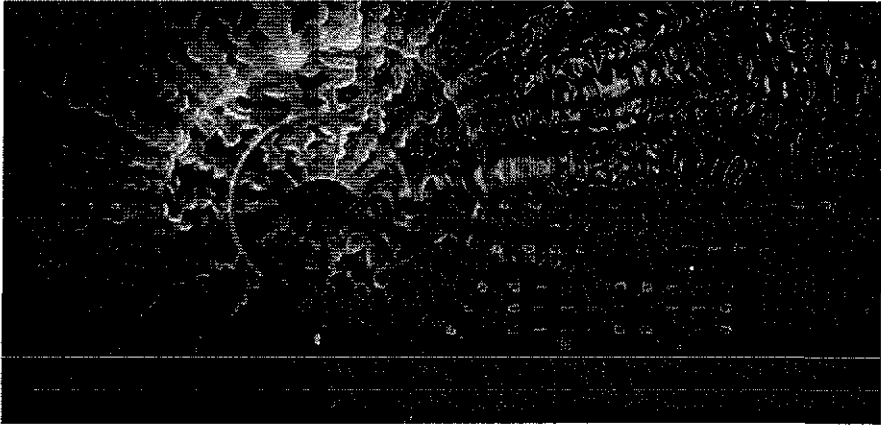
INDICE

INTRODUCCIÓN	01
PRELIMINARES, CONCEPCIÓN GENERAL	08
CAPÍTULO 1	15
EL ESPACIO Y EL TIEMPO	
-EL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO	
-EL TIEMPO, EL ESPACIO Y EL MENSAJE	
-LA LUZ	
CAPÍTULO 2	33
ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS	
REPRESENTATIVAS DEL ESPACIO TIEMPO	
-EL ARTE OPTICO	
-EL ARTE CINÉTICO	
-AMBIENTES Y HAPPENING "ENVIRONMENTS"	
-EL HAPPENING Y LOS ESPACIOS DE AGITACIÓN	
-JOSEPH BELUYS	
-MARCEL DUCHAMP	
CAPÍTULO 3	73
EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA SOCIEDAD	
-EL ESPACIO Y EL TIEMPO DESDE EL DISEÑO URBANO	
-EL INDIVIDUO, SUS DIFERENTES GRUPOS EN	
EL ESPACIO-TIEMPO	
-ARTE PÚBLICO	

CAPÍTULO 4	89
CULTURA DEL OBJETO	
-MERCANCIAS SIMBÓLICAS DE MAMÁ RAROLONGA	
CAPÍTULO 5	99
CONCLUSIONES,	
POR QUE LA IDEA NECESITA DE UN ESPACIO	
-DEL VISUALISTA	
APÉNDICE	105
EL OBJETO Y EL TIEMPO, ABRAHAM MOLES	

1870-1871

1872-1873



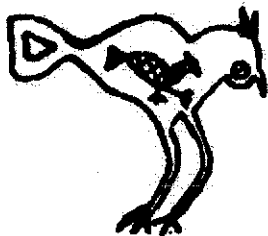
PORLADA PARA UN AÑO NUEVO
imagen digital / Mónica Rosas
1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

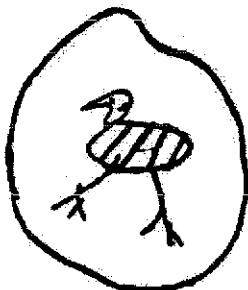
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



a



b



c



d

- a) mujer encinta, Indios Dakota;
b) pájaro, cerámica española;
c) polluelo dentro del huevo, dibujo infantil;
d) esbozo de una ballena que se comió un pez.

En el arte primitivo y en los dibujos infantiles abunda la presencia de los elementos fundamentales de la *abstracción*, expresada en visualizaciones esquemáticas cuyas características principales son: la *transparencia* de los cuerpos y sus superposiciones; la *simultaneidad* o aparición sincrónica de elementos distantes en el tiempo y en el espacio; el *movimiento* <<vectorial>> que no es el movimiento propio de los seres vivos, sino la expresión de líneas de fuerza o de acción.

Joan Costa

INTRODUCCIÓN

¿Que sucede con los viajeros del espacio transformado?, que dejan en cada momento sus huellas asinadas al paso del tiempo como nuestra memoria en endémica colisión con los objetos.

Y si consideramos que nuestro encuentro con el entorno no es otra cosa que el encuentro con nosotros mismos, reflejado en el inmenso mundo del objeto, sea de origen único o semindustrial o un hermoso objeto principio de las profundas entrañas de los avances tecnológicos y sus sistemas de producción en serie, abundantes por cierto y directamente lanzados a la consciencia de chicos y grandes en la mayoría de las ocasiones; siendo así ¿puede ser que este universo creado por la humanidad, de pauta a una necrofaga o escatológica existencia de los tiempos que vivimos?, dónde el hombre tiene con demasiada frecuencia la tendencia de formular juicios superficiales sobre todo, basándose en impresiones de <<situación>> y más aún si nos ubicamos en el bombardeo de información visual como estandarte de verdad por convención mass media. Otra alternativa esta en suponer que la temporalidad y la espacialidad es el establecimiento de la fórmula: sujeto implica objeto, y viseversa donde el objeto fabricado puede ser sujeto fabricado, ya que es el intermediario de una reacción siendo así un sujeto operador, pero entonces ¿quién genera? y ¿bajo que circunstancias? es el creador quién transforma la percepción, es el entorno que transforma al creador y ¿es él quién se afianza a la vivencia lúdica de transformar a tiempo su espacio, dejando con ello la memoria tan-

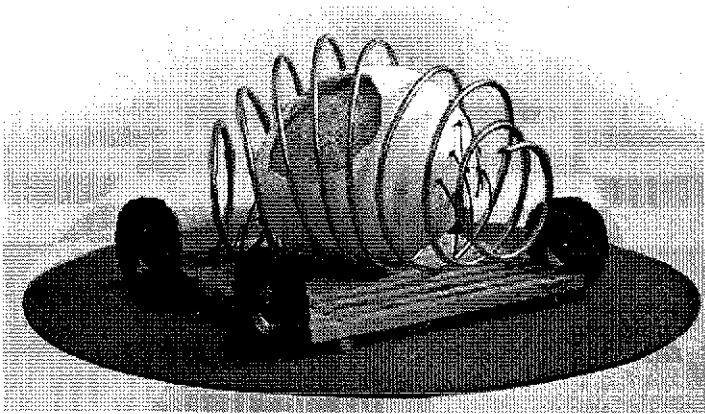
gible o intangible de su experiencia estética?

Esta cuestión nos lleva al precedente, a la existencia desarrollada en dos parámetros básicos, el espacio y el tiempo. ¿Qué es espaciotemporal?, ¿cuál es su significado? Han existido reflexiones en torno al tema en distintas etapas históricas y diferentes situaciones geográficas que definen tanto el espacio como el tiempo de varias formas. Coincidiendo con dos elementos fundamentales la luz y el movimiento, evocadores ambos de la vida.

02

Podemos ver por ejemplo en algunas corrientes artísticas como el caso del arte cinético o el arte óptico que integran el espacio y el tiempo activamente, lo representan en formas que se mueven o movimientos que configuran.

El espacio y el tiempo son sustanciales para las manifestaciones estéticas reveladas a través del arte, las artesanías y los diseños. Estos productos son *la consecuencia de nuestros comportamientos, de nuestro entendimiento y manifestación explícita de nuestra voluntad, que es la operación consciente de nuestro "SER" en la historia que nos ha tocado vivir;* y que contrastan entre sí como las categorías mismas en que se han clasificado las funciones estéticas, donde cobran presencia la belleza o fealdad, el drama o lo cómico, lo grandioso y sublime o lo tribal, la novedad o la tipicidad; lo artístico incumbe sobretudo al sistema de producir objetos, imágenes o acciones destinadas a satisfacer las necesidades estéticas de su colectividad, sin omitir ni degradar a las artesanías, a los diseños y a todas las expresiones estético lúdicas, innovadoras y alternativas.



Huevo Móvil
Arte objeto / Mónica Rosas
2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



DESARROLLO DE LA PERCEPCIÓN
 Gráfica / Robert Fludd
 1620

**TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN**

Fludd, intenta una representación del hombre y la percepción sensorial del mundo externo, con los mecanismos de la memoria, la imaginación y la producción de conocimiento.

La sociedad está conformada por individuos que ejecutan diferentes diligencias, algunos se dedican a las ciencias otros a aspectos financieros o políticos, unos más a actividades deportivas y recreativas y otros tantos a las actividades creativas del arte, la artesanía, el diseño y la publicidad; cada actividad es propia de la sociedad y cualquier hecho repercute en ella. Así las necesidades estéticas son consecuencia de los actos propios del individuo que integra la comunidad. Obviamente cada individuo al ser miembro de un grupo en particular; con valores, creencias y formas de ver el mundo también particulares y específicas, repercuten en la manera de comunicarse y comportarse en relación a la estructura social. Todo esto influye en la forma del medio ambiente y a su vez el medio ambiente puede influir en esto. O sea que *los aspectos humanos en el espacio-tiempo y su significado en el medio ambiente diseñado se pueden distinguir apropiadamente por el "SER" comprometido e involucrado con las diversas formas de la construcción del conocimiento individual y socialmente constructivo.*

03

Esta conjetura también nos lleva a que podemos tener consciencia participativa, propositiva en el entorno al convivir con objetos, actualmente en la sociedad existe una proliferación de estos manufacturados por el hombre, que se apropian de un lugar en el espacio y limitan su tiempo de uso. Parece que nos encontramos sumergidos en un mar de situaciones, objetos, imágenes o ambientes listos para ser percibidos; pero ¿cómo percibimos?. Además de la apariencia sensorial donde se involucran y existen nuestras necesidades lógicas si prestamos atención a los caracteres espaciales y temporales de lo percibido, jamás nos indicarán relaciones estáticas. Percibir es en

el fondo siempre pasar a otra cosa, pero también hay al lado de la estructura espacial y de la sucesión temporal, una estructura de realidad, que nos hace siempre tanto percibir como dejar de lado los objetos.

Para el hombre en sociedad la realidad objetiva, determinada por medio de la experiencia entre la cosa misma y el comportamiento humano, se convierte en realidad de fuerzas esencialmente humanas, donde todos los objetos pasan a ser para él la objetividad de sí mismo, los objetos lo confirman y realizan su individualidad, como sus objetos. La manera en que se convierten estos objetos en suyos depende de la naturaleza del objeto y de la naturaleza de la fuerza esencial a tono con ella, manifestando el status conceptual como expresión manifiesta de un lenguaje más abrazador que en fundamento es un lenguaje más totalizador donde cobra presencia la verdadera substancia, sus sentimientos, su gusto y su sensibilidad. Transformándose sucesivamente el sujeto y el objeto, como un movimiento continuo y progresivo futurible.

04

El juego fundamentado antropológicamente como un exceso, el automovimiento que no tiende a un final o meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, nos aleja de la visión del arte como obra cerrada y consolidada para aproximarse a otra visión, dinámica, en que la obra es entendida como proceso de construcción y reconstrucción continuas en lo estético.

La obra, producto del juego, deja siempre un espacio que hay que rellenar, convirtiéndose en una experiencia lúdica creativa, en donde lo particular se presenta como un fragmento de "SER" que permite complementar en un todo íntegro al que se correspon-

de con él. Es esta cualidad de lo simbólico de alimentar lo universal en lo particular. Porque unos "principios" están implícitos en otros y por que quedan muchos más por descubrir.

En este juego los sentidos todos ellos cualitativos entran en escena, el sentido del orden, de la dirección, del ritmo e, incluso el sentido de la ocasión, siendo éste el instinto de sacarle provecho a los materiales que ocasionalmente se encuentran a nuestro alrededor. Extrayendo todas sus cualidades orgánicas, mágicas y semánticas.

Podemos suponer que en un acto plástico puede ser vitalizado un fragmento de la vida cotidiana, <<del creando>> así también suponemos que este fragmento puede estar en un contexto determinado, distinto del habitual, proporcionando nuevas formas en el espectador de la obra artística, pues, en cierto modo se le plantea una obra abierta que requiere de su participación para que pueda ser complementada, al significar e interpretar más cabalmente.

Esta experiencia ambiental fundamenta el desenvolvimiento del objeto plástico en el espacio y llega a incluir al espectador dentro de la configuración artística. Se potencian así las capacidades sensoriales del tacto, del oído y del olfato además de la visión.

Un final único, en el que creamos una sustancia vivencial de nuestro encuentro en el entorno, donde el objeto artístico es el móvil de la experiencia estético lúdico conceptual.

“Sólo podemos comprender un universo conformado por nosotros mismos”

06

Nietzsche

PRELIMINARES

-CONCEPCIÓN GENERAL

PRELIMINARES

CONCEPCIÓN GENERAL

08

Recordemos a los primeros hombres que pasaron de las formas más primitivas de la preconciencia al pensamiento, del pensamiento a la conciencia. Estos hombres en un principio tuvieron la noción de habitar el planeta, porque empezaron a explorar su alrededor y se dieron cuenta de la realidad del espacio como territorio límite, podríamos pensar que desde este momento se comenzó a analizar el concepto del espacio.

Saltemos en la historia hasta la antigua Grecia recordemos a los pensadores que precedieron a Sócrates.

Heráclito tenía una teoría llamada la unión de los opuestos, veía el mundo como un movimiento fundado en la contrariedad, afirmaba que todo fluía, pero también creía en una justicia cósmica que conservaba el equilibrio del mundo. En buena parte de los filósofos de la época predominaba el pensamiento cosmológico; apareció la escuela atomista representada por Leucipo y Demócrito quienes afirmaron que la naturaleza estaba formada por partículas diminutas e indivisibles que llamaban "átomos" y se encuentran en movimiento incesante, así que, para que existiera materia (átomos) tiene que existir espacio vacío, y el universo estaría conformado por el átomo y por el espacio vacío.

Euclídes, también estudió el espacio, sistematizó con rigor la geometría y estudio la reflexión de la luz, fué uno de los prósperos pensadores de Alejan-

dría fundada aproximadamente 332 años a.c., el gran faro luminoso de la antigüedad durante 600 años. No fué hasta después de muchos siglos que René Descartes, padre de la filosofía moderna (1596-1650) quién inventó una nueva geometría, la analítica y con ello el espacio matemático, quedando atrás la referencia del espacio físico el cual estuvo regido por la geometría euclidiana.

El espacio físico lo concebimos como ordenador, constructor e integrador del mundo, y el espacio matemático esta regido por leyes y axiomas.

Pero regresamos a Grecia con Aristóteles quién incorporó un nuevo elemento el lugar, es decir, las posiciones en el espacio (topos), decía que el estado natural de un cuerpo era estar en reposo y que este sólo se movía si era empujado por una fuerza o un impulso, así se deducía que un cuerpo pesado debía caer más rápido que un cuerpo ligero, porque sufría una atracción mayor hacia la Tierra.

Esta idea de espacio que plantea Aristóteles marcó por muchísimos años el pensamiento filosófico hasta bien entrada la edad media.

Pero Galileo demostró que las ideas de Aristóteles eran equivocadas, dejando caer bolas de diminutos pesos a lo largo de un plano inclinado; la situación es similar a la de los cuerpos pesados que caen verticalmente; cada cuerpo aumenta su velocidad al mismo ritmo independientemente de su peso.

Los experimentos de Galileo sirvieron de base a Newton para la obtención de sus leyes del movimiento; cuando un cuerpo cae rodando, siempre actúa sobre él, la misma fuerza (su peso) y el efecto que se pro-

duce es acelerarlo en forma constante. Esto demostró, que el efecto real de una fuerza es el de cambiar la velocidad de un cuerpo, en vez de simplemente ponerlo en movimiento; significa que siempre que sobre un cuerpo no actúe ninguna fuerza, éste se mantendrá moviéndose en una línea recta con la misma velocidad. Esta idea se conoce como la primera ley de Newton. Ahora cuando sobre un cuerpo actúa una fuerza, el cuerpo se acelerará o cambiará su velocidad, a un ritmo proporcional a la fuerza; segunda ley de Newton. Además de las leyes del movimiento Newton descubrió una ley que describiría las fuerzas de gravedad, decía que los cuerpos se atraen entre sí con una fuerza proporcional a una cantidad llamada masa e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre ellos, este modelo es capaz de predecir el movimiento del Sol, la Luna y los planetas con un alto grado de precisión. De las leyes de Newton se desprende que no existe un único estándar en reposo; esto significaba que no se podía determinar si dos acontecimientos que ocurrieran en tiempos diferentes habían tenido lugar en la misma posición espacial. Así Newton rehusó a aceptar la no existencia de un espacio absoluto;¹

desde esta perspectiva, una extrapolación de la propuesta sobre la "relatividad", implica el movimiento permanente de cuanto existe "SER", tendencia aspiración búsqueda del bien, perfección superación innovación en las ciencias, en las conductas y en el arte.

Sin embargo Newton pensaba que se podía afirmar inequívocamente la posibilidad de medir el

intervalo de tiempo entre dos sucesos sin ambigüedad, y que dicho intervalo sería el mismo para todos los que lo midieran. El tiempo estaba totalmente separado del espacio. Pero Albert Einstein descartó la idea de un tiempo absoluto, para esto considero la velocidad de la luz, donde todos los observadores deberían medir la misma velocidad de la luz sin importar la rapidez con que se estuvieran moviendo. Esta simple idea ha tenido consecuencias extraordinarias. La más conocida es la equivalencia entre masa y energía $E=mc^2$ (E es energía, m es masa y c, la velocidad de la luz), y la ley de que ningún objeto puede viajar a una velocidad mayor que la de la luz. Debido a la equivalencia entre energía y masa, la energía que un objeto adquiere debido a su movimiento se añadirá a su masa incrementándola. En otras palabras, cuando la velocidad de un objeto se aproxima a la velocidad de la luz, su masa aumenta cada vez más rápidamente, de forma que cuesta cada vez más y más energía acelerar el objeto un poco más. De hecho no puede alcanzar nunca la velocidad de la luz, porque entonces su masa habría llegado a ser infinita, y por la equivalencia entre masa y energía, habría costado una cantidad infinita de energía el poner al objeto en ese estado. Por esta razón, cualquier ser normal está confinado por la relatividad a moverse siempre a velocidades menores que la luz. Sólo la luz, u otras ondas que no posean masa intrínseca, puede moverse a la velocidad de la luz. Esta idea que unifica el tiempo al espacio constituye la realidad,²

de nuestra realidad existencial - vivencial, el pensamiento reta a la ley física adquiriendo a través de la vivencia su propio valor.

En la teoría de la relatividad se abandona el concepto tradicional de sustancia:

un trozo de materia no es algo que subsiste invariable en el tiempo y el espacio, está formada por *partículas-sucesos*, cada suceso existe por un instante en el espacio-tiempo y conforma la historia de la partícula.³

Algunos filósofos de la llamada edad de la razón como Immanuel Kant, también plantean el problema del espacio tiempo. En la propuesta Kantiana influyeron, significativamente las ideas científicas de Newton.

12

Para Kant, el conocimiento era el fruto de una síntesis entre la experiencia y los conceptos: sin los sentidos no tendríamos conocimiento de ningún objeto, pero sin el entendimiento no podríamos formarnos ningún concepto del objeto. *El proceso de adquisición del conocimiento era único y abarcaba la percepción, la imaginación y el entendimiento: había una interacción de sensibilidad, comprensión e interpretación de la realidad concreta.*⁴

Este proceso según Kant operaba primero en que el espacio y el tiempo, eran dados a todos los seres humanos como intuiciones puras a priori, (el conocimiento que proviene puramente del raciocinio y es independiente de la experiencia).⁵

Eran intuiciones absolutas, independientes de las impresiones sensoriales a las que antecedían, de ahí que *el arte implica un conocimiento fático.*

Segundo, postuló que *estructuramos nuestra*

manera de captar la realidad a través de las categorías del pensamiento, que constituían una suerte de aparato conceptual básico para dar un sentido al mundo, este concepto fundamenta la originalidad, la autenticidad y unicidad de la obra de arte como innovación creativa de cada artista.

Kant menciona: "La mera conciencia de mi propia existencia demuestra la existencia de los objetos en el espacio que me rodea". Pero fijó límites al conocimiento, distinguiendo entre la apariencia (el mundo de los fenómenos) y la realidad (el mundo de los númenos, ideas incognocibles)⁶

13

Si las ideas de espacio y tiempo, han cambiado a lo largo de la historia, no pueden ser estrictas y únicas por ser creación de la mente humana. Por lo tanto el pensamiento del hombre cambia en sus diversas áreas, en la ciencia, la tecnología y el arte. Los descubrimientos científicos y tecnológicos influyen en las manifestaciones artísticas, recordemos como los artistas del renacimiento emplearon la geometría euclidiana para objetivar el espacio, esta forma de representación continuó hasta finales del siglo XIX. Pero no fue hasta que comienza el siglo XX, cuando las condiciones sociales, ideológicas y en parte los conceptos de Albert Einstein de la unificación espacio tiempo es retomada por muchos artistas.

- 1 HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Barcelona, ed: Planeta, 1992
- 2 HAWKING, <<*Ibidem*>>
- 3 MAY, Eduardo, *Filosofía natural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
- 4 XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, ed: UNAM, 1987.
- 5 XIRAU, <<*Ibidem*>>
- 6 XIRAU, <<*Ibidem*>>

Shadows



98

THROPE ... Shadows.
To demonstrate the obstruction of light,
to demonstrate anxiety,
We all have a shadow,
even hot air can have a shadow.

SERPENT ... Only the Devil,
by repute,
has no shadow.

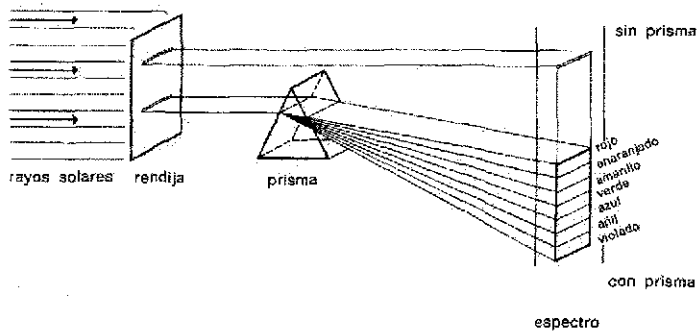


Shadows is a Master's thesis
in the Department of Art and
Design at the University of
Victoria, British Columbia.

100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD
A Prop Opera / Peter Greenaway
1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los colores en física



Descomposición de la luz solar en los colores del espectro

Los colores nacen de ondas luminosas que son una especie particular de energía electromagnética. El ojo humano sólo percibe las ondas luminosas que son una especie particular de energía electromagnética. El ojo humano sólo percibe las ondas luminosas comprendidas entre 400 y 700 nm.

La longitud de onda de los colores del espectro y su número de vibraciones por segundo son las siguientes:

color	longitud de onda
rojo	800-650 nm
anaranjado	640-590 nm
amarillo	580-550 nm
verde	530-490 nm
azul	480-460 nm
añil	450-440 nm
violado	430-390 nm

Las ondas luminosas son en sí incoloras. El color nace únicamente en nuestro ojo o en nuestro cerebro. La percepción de las ondas luminosas es un fenómeno que todavía está sin explicar. Únicamente se sabe que los colores nacen de las diferencias de reacción ante la luz

Johannes Itten

CAPÍTULO 1
EL ESPACIO Y EL TIEMPO

- EL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO
- EL TIEMPO, EL ESPACIO Y EL MENSAJE
- LA LUZ

15

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAPITULO 1 EL ESPACIO Y EL TIEMPO

El espacio tridimensional, físico y objetivo esta indisolublemente unido al tiempo (su cuarta dimensión), existe donde quiera que haya materia y forma. En si, el espacio es imperceptible por ser visualmente vacuo; con mayor razón será imperceptible su interminable totalidad. Pero lo percibimos de manera directa: a través de los objetos y las distancias.¹

16

En la sociedad usamos el espacio para organizarnos, para transitar, para habitarlo y para conocerle, al usarlo le damos valor, otorgándole significados particulares, específicos y concretos. A diferencia del espacio físico el espacio imaginario es isotrópico, es lo mismo a decir que es continuo e infinito en todas sus direcciones, este espacio conceptual lo concibe la física la música, las matemáticas o la filosofía.

Ahora bien, ya en la práctica el espacio se concreta en un lugar determinado, donde hay objetos de tamaños y distancias específicas que lo pueblan con el fin de orientarnos, desplazarnos y morar entre ellos. En buena cuenta percibimos el espacio valiendonos de los anti-espacios que son los objetos.²

¿Que sucede cuando nuestro cuerpo logra erguirse?, Es en este momento cuando surge un prin-



VAMOS BOIA DE APACHIS AI MATADERO,
CRÓNICA CQIDEANA 199 .,
Instalación / Mónica Rosas
1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



LA VIEJA DEL TIEMPO
Instalación / Mónica Rosas
1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cipio ordenador, en base a nuestro funcionamiento corporal, recordemos a Arstóteles con su nuevo elemento las posiciones es el espacio, es por esto que nuestro cuerpo se ubica en diferentes direcciones: abajo, arriba, izquierda, derecha a causa de la constante fuerza de gravedad que nos permite orientarnos en el espacio, percibiéndolo de manera distinta es decir anisotrópico; esta ubicación es tan notable que determina las relaciones entre el sentido de la visión, la sensibilidad y la mente.

El hombre atribuye al espacio las direcciones de su orientación. Así como en el espacio hay un ancho y un profundo, en el tiempo captamos un fluir de un antes a un después, de un ayer a un ahora. Además la percepción del tiempo a diferencia del espacio es más subjetiva, porque depende más de nuestro modo de pensar y de sentir, por eso se nos presenta como una corriente porque cambiamos continuamente, y apesar de no tener marcha atrás es decir de su unidimensionalidad, lo atenuamos con la propia realidad perceptiva.

17

Pero también hay otra manera de comprender el espacio muy estrecha al tiempo, nos referimos precisamente a los sucesos del entorno; así podemos preguntarnos que sucede con nosotros hombres contemporáneos y habitantes de la gran urbe, inmersos en los medios de comunicación, ¿comprendemos el espacio tiempo como algo constante?, por ejemplo, el internet o los viajes interplanetarios, o ¿Como algo continuo, global y multicultural?

Cualquiera de nosotros adquiere la noción de espacio desde muy temprana edad. Cuando somos niños ponemos atención a las formas que encontramos; al movernos experimentamos sensaciones inme-

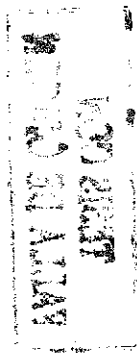
diatas; es decir, el bebé comienza con la percepción sensorio - motriz o topología del espacio. Luego va adquiriendo la percepción proyectiva, o sea pone atención a lo que ve, captando tamaños y formas que le permite identificar los objetos y los vacíos; después como tercera etapa el niño se familiariza con las medidas y finalmente maneja los conceptos, símbolos y significaciones del grupo social al que pertenece y además proporciona sus propias significaciones, así sigue sucediendo hasta llegar a la vida adulta y a la senectud, seguimos usando cada una de estas percepciones por separado, pero sin que ninguna de estas exista pura.

18

Sin embargo anteriormente el hombre primitivo si identificaba el contorno y los accidentes de las superficies de los objetos. Desafortunadamente el hombre actual en su gran mayoría ha perdido la costumbre de ver las relaciones del objeto con el entorno, sólo los productores de objetos: *los creadores de ideas, conceptos, los creadores que innovan las nuevas expresiones estéticas* es decir las nuevas visiones estéticas, sólo ellos son mayúsculamente sensibles en la percepción de la topología de las superficies.

El espacio lo percibimos gracias a la globalidad de las capacidades "senso-perceptuales" que posee el "SER" humano, emanadas de sus capacidades de entendimiento y voluntad, es decir a través de nuestros sentidos cualitativos.

Cuando habitamos y transitamos el espacio, percibimos la volumetría de los objetos, simultaneamente el frente y parte de la profundidad. Los volúmenes, obviamente palpables, entran entonces, en relación con los va-



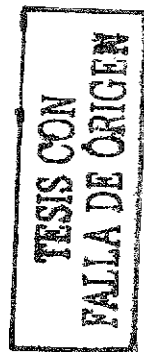
cíos. Todo esto no está distribuido porque sí, sino que obedece a una organización del espacio.³

Podríamos pensar que todo lo que nos rodea obedece a cierta organización. Tanto el arte como la tecnología, la ciencia y la política obedecen a una cierta estructura establecida en un determinado momento en alguna geografía, espacio-tiempo.

La tecnología tiene un modo más racional y sistemático de organización. Lo podemos verificar y comprobar en la producción de objetos; el objeto mismo al ser planteado tiene que responder a esta característica entre otras tantas; pero lo mismo sucede con el transporte, la construcción de las habitaciones, los senderos, los lugares de reunión pública. Al organizar el espacio se regula sus usos y transformaciones, que repercuten en la vida pública y privada. "La organización social resulta, así, igual que la articulación de los espacios".⁴

El espacio y el tiempo son parámetros básicos en la vida del hombre, en ellos vivimos; de acuerdo a cómo vamos a definir, entender, y usar estos dos parámetros, es cómo encontraremos la variedad de culturas. *Así mismo si consideramos que utilizar es un concepto equivalente a modificar, aquello que se consume de alguna manera se trasmuta.*

La utilización, transformación o consumo del espacio que tiene el hombre es diferente a la del animal, porque este último sólo posee una memoria genética limitada, así que transforma el espacio levemente vivién-



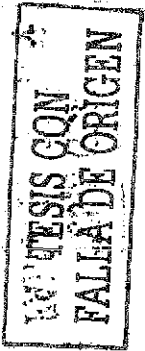
dolo en tiempo presente; en cambio el hombre posee además una memoria cultural, transforma el espacio de modo más profundo y duradero.⁵

No hay que olvidar que, una actividad específica -mente humana, es la manipulación estética del espacio. Esta actividad consiste en transformar materiales mediante una actividad creativa y poblar el entorno con signos, señales y símbolos cuya misión general es comunicar⁶

Cuando existe un repertorio común de símbolos que no solamente responde a la descripción que de la realidad hace una sola comunidad, sino una mayoría de estas, el conocimiento racional y sensible ante tal experiencia resulta absolutamente trascendente.

Todo espacio va ha estar transformado ad-junto a la vivencia del tiempo por fugaz que este sea, en una experiencia hay un principio y un fin. Nosotros somos productores y consumidores de un entorno inmenso de manifestaciones culturales, hemos creado rituales sagrados o profanos algunos de ellos efímeros, cuyo destino en la comunidad es lograr la cohesión grupal.

Resulta convincente que la percepción del espacio, como lo mencionamos se mueve justamente entre lo biológico del espacio físico que capturamos automáticamente y las significaciones del espacio cultural que funcionan inadvertidas en nosotros. En el centro, *tanto del espacio como del tiempo están los signifi-cados, las utilidades prácticas y las cuestiones artísticas, filosóficas y científicas.*



Cabe mencionar cómo los aspectos físicos del espacio, han sido retomados por algunos artistas. Se trata de las ondas, las luces, los sonidos, los olores y las temperaturas. La cuestión del espacio no sólo concierne al que ocupan los objetos. Además está todo aquello que no precisamente vemos pero sí sentimos, que es biológicamente real, corporalmente perceptible e intelectualizable, existe cargada de una poética que es el capital para constituir lo propiamente artístico del espacio⁷.

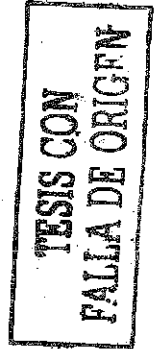
Nos referimos al conocimiento sensitivo que mediante discursos nos puede proporcionar el arte. No basta aprehender biológicamente las distancias y direcciones ni aplicar sociológicamente las significaciones de los espacios culturales.

21

EL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO

Sabemos lo inseparable que es el espacio y el tiempo, también podemos decir que el movimiento interviene inevitablemente en ellos. En principio percibimos el espacio gracias a las dimensiones y direcciones de un sitio o lugar, lo mismo sucede con el tiempo lo podemos percibir a través de la duración del movimiento y de los cambios de velocidad. El movimiento es propiedad de toda materia y se da tanto en el espacio como en el tiempo, es más Newton, explica este concepto como principio de la comprensión del universo.

Pero no es lo mismo el movimiento visto desde el espacio que percibido desde el tiempo. Porque el



movimiento en el tiempo significa la duración de un acontecimiento, implica un contenido, constituye una experiencia introspectiva o sea una observación interna. En pocas palabras, el tiempo nace de mi relación con las cosas ⁸,

pues el tiempo se encuentra más unido al modo de sentir y de pensar propios de cada quién que el espacio.

La vida es movimiento, cambio, transformación de energía, y todo ello complementario de nuestros sueños de estabilidad y orden. En el tiempo, la duración es como los límites de la existencia de algo o su prolongación indefinida o sea la eternidad ⁹.

22

Es el equivalente de la extensión en el concepto de espacio.

Mi experiencia al observarme internamente refleja la realidad física del tiempo.

También la observación de los fenómenos ha permitido desarrollar, en todas las culturas, calendarios muy ligados a la agricultura que señalan los ciclos de los años, estaciones, meses, semanas y días como fiel reflejo del sistema solar o del tiempo físico. El tiempo calendárico sirve de base, como sabemos, a toda organización, utilización, transformación y significación que la sociedad le da. Por ejemplo

en el antiguo México Maya existieron dos calendarios que corrían paralelamente para el conteo de cada año. Estos fueron el tonalpoualli y el tonalamatl, este último se basaba en dos factores: primero en el

desarrollo de un sistema matemático de aritmética vigesimal y segundo el logro astronómico que significó conocer la duración exacta del año solar con su día bisiesto¹⁰.

En la vida práctica el hombre percibe el tiempo por la duración del movimiento, es decir la duración de un acontecimiento que regulamos con parámetros de la misma longitud.

El tiempo se mide comparándolo con la duración de un movimiento repetitivo natural (día, año) o subdivisiones artificiales (horas, minutos)¹¹. La reina Semíramis poseía un "reloj humano", consistente en un esclavo condenado a contar lentejas incesantemente y al mismo ritmo, lanzando un grito cada mil¹².

23

La reglamentación del tiempo es similar a la organización social.

Además de esta consideración organizativa del tiempo también nos parece sobresaliente ubicarle como una <<dinámica visual>>, sobre todo en las manifestaciones expresivas.

EL TIEMPO EL ESPACIO Y EL MENSAJE

Quien es propietario de la tecnología que emite los mensajes, como los canales de televisión, la cinematografía y los espectáculos, es finalmente el que administra y determina los contenidos de los mensajes siendo estos no exclusivamente recreativos, sin embargo no hay que dejar en la deriva la existencia de la contraparte la persistente resistencia, *la llamada contracultura, aquellos que también forman parte de una*

una sociedad moderna y se encuentran en constante desacuerdo con el poder hegemónico, que sólo unos cuantos construyan la personalidad del individuo de acuerdo a sus propios intereses.

La modernidad se propuso conquistar el mundo en nombre de la razón, la certeza y el orden social, que tanto hemos citado. Se ha conformado esta visión desde hace casi dos siglos.

Max Weber historiador social, temía que la racionalización acabaría por aplastar al espíritu humano, encerrándolo tras los barrotes de la jaula de hierro burocrática. Georg Simmel, analizó los dos mundos, el sociológico y el cultural, la tragedia, o crisis de la cultura, radica en el creciente vacío entre la cultura objetiva, por ejemplo, la tecnología, y el individuo cada vez más alienado, frustrado en búsqueda de una verdadera individualidad. Simmel opina que la sociedad de extraños produciría un nuevo aislamiento y fragmentación social. A finales del siglo XX, cuando la realidad alcanzó estas premoniciones, la modernidad aparecía en una situación caótica. De hecho, para muchos observadores, las cosas estaban peor de lo que temían sus antepasados¹³.

Esta situación social será consecuencia del nacimiento de otras manifestaciones expresivas.

Algunas de ellas han considerado la importancia que tiene el dominio del uso de los signos; sobre todo cuando hay grupos poderosamente económicos, dueños de las tecnologías que controlan los espacios de difusión.

Ellos retoman los signos de ciertos sectores de la sociedad para elaborar los discursos, que en buena parte tienen la única finalidad de dominar ideológica y económicamente; retornando los signos al sector social que los había creado, pero adecuadamente transformados, para que sean de utilidad a la reproducción del poder ideológico y económico donde no sólo la palabra es capitalizable sino que la imagen visual también lo es¹⁴.

Solamente a través de los signos podemos rescatar nuestra memoria cultural.

Los medios de comunicación, poseen sus propias características de temporalidad. *La percepción de nuestro entorno va a cambiar de acuerdo a la velocidad con que recibamos los mensajes emitidos*, también influye la velocidad de los medios de transporte y por supuesto la duración que dedicamos a nuestras actividades. *Toda esta cotidianidad influye en nuestros conceptos y sentidos de espacio y tiempo. Estas velocidades nos van a habitar, y crear preferencias, que constituyen una suerte de estética de duración, de persistencia o sea la sensibilidad de percibir el tiempo.* Sustancialmente las duraciones tiene que ver con nuestros deseos de cambio y permanencia, entre los que fluctúan y se debaten nuestros comportamientos¹⁵.

Es así como estos hábitos y preferencias constituyen nuestro ritmo de vida, en dónde la relación cambio preferencia varía de acuerdo a la actividad, al entorno, la época, la cultura y la clase social de cada individuo.

La duración de nuestras actividades res-

ponde a la razón de nuestro sentido de entretenimiento o aburrimiento, por eso, nuestras ideas permanecen o cambian.

Nos damos cuenta que en la sociedad es donde el individuo se crea un concepto de tiempo gracias a los acontecimientos vivenciales dentro del grupo.

LA LUZ

26 ¿Porque hablar de la luz? porque tan sólo resulta imposible establecerla separada del tiempo y del espacio, además es absolutamente necesaria para poder ver y apreciar los colores.

La luz se considera indistintamente como ondas o como fotones. Los electrones jirando alrededor del núcleo del átomo se pueden considerar como onda. *Usando la dualidad partícula-onda, todo el universo, incluyendo la luz y la gravedad, puede ser descrito en términos de partículas con cierto movimiento de rotación (llamado spin). Las partículas de spin 1/2 forman la materia del universo y las partículas de spin 0, 1, y 2 forman las fuerzas entre las partículas*¹⁶.

Las partículas portadoras de fuerza se pueden agrupar en cuatro categorías: 1) la fuerza gravitatoria, importante habiendo grandes masas como las del sistema planetario; 2) la fuerza electromagnética, que interactúa con las partículas cargadas eléctricamente (electrones, quarks); 3) la fuerza nuclear débil, que produce la radioactividad y actúa sobre todas las partículas del spin 1/2, 4) la interacción nuclear o

fuelle, que mantiene a los quarks unidos en el protón y el neutrón, y estos últimos unidos al núcleo¹⁷.

La luz es un elemento sustancial, viaja a cierta velocidad de un lado a otro, por lo tanto resulta imposible establecerla separada del tiempo y del espacio.

La sociedad la utiliza para poder realizar sus actividades, la organiza, la transforma y le otorga significados, sea la luz natural o la artificial. Con la luz creamos ambientes iluminados, que

despiertan diferentes estados de ánimo, pueden ser acogedores o fríos, van de acuerdo a los fines prácticos del lugar. Constituyen un elemento ambiental y ambientador. La luz nos puede comunicar significados, como tal, la luz celestial o la luz preventiva amarilla, se expresa o señala.

La tecnología de la luz no sólo abarca las fuentes de iluminación artificial de todas las intensidades formas y colores (incandescentes, neón, fluorescente, luz negra, etc). También existen imágenes hechas de luz (cine y TV) y por la luz (fotografía) que gozan de popularidad. El holograma es otro ejemplo. La organización perfecta de la luz natural es hoy el rayo láser.

La luz artificial la encontramos aplicada en los anuncios luminosos y en los juegos estroboscópicos de luces en las discotecas. La tecnología de la luz la aplica el espacio urbano y el arquitectónico, los espectáculos y las escenografías en estos últimos ponemos mayor atención a los efectos sensitivos de la luz¹⁸.

La luz y el movimiento, son esenciales para el es-

pacio y el tiempo. Las acciones y espacios multimedia, son sitios muy propicios para innovar, investigar y adecuar esculturas de luz o únicas; o bien la experimentación de innovaciones multisignificas o planteamientos futuribles de concepciones semióticas iconográficas y hermenéuticas de nuevos lenguajes que abran las posibilidades de un "arte conceptual" como un lenguaje más universal que una creatividad lúdica de gozo estético como mística de vida en el arte.

A CONSECUENCIA

De las indagaciones que nos remitieron a una visión general del espacio y el tiempo, desde los presocráticos, hasta Albert Einstein encontramos en ello una realidad existencial única, el espacio-tiempo; mencionamos como las ideas científicas de Newton influyeron en Kant, subrayamos su propuesta acentuando esta suerte de aparato conceptual básico para darle un sentido al mundo. Sumamos a estos precedentes el estado que tiene el espacio-tiempo en la sociedad como principio ordenar y envuelto de significados.

Así podemos aterrizar valorando al hombre que en su vida habitual percibe el tiempo por la duración del movimiento, siendo así, *si pensamos en el movimiento como la respuesta de los aspectos perceptuales, es pertinente retomar algunos puntos de la teoría gestaltista de la expresión*¹⁹, y pensar en el cómo de esta relación con lleva a la apreciación visual estética.

En principio se comprende por expresión a toda manifestación humana, además lleva implícita

una acción que va hacia afuera, sin embargo este fenómeno que es la expresión no se considera unicamente en el plano de las emociones o de la personalidad.

Así retomando una variante de la teoría asociacionista encontramos que todos nosotros tendemos a adquirir conceptos de estructura muy sencilla.

Además por otra parte la teoría de la empatía que es una aplicación de la anterior explica *la expresión de los objetos manimados, es decir anticipan el principio gestaltista de isomorfismo para la relación de las fuerzas físicas del objeto observado y la dinámica psíquica del observador*²⁰,

29

Recordemos que *la gestalt afirma que la conducta expresiva revela su significado directamente en la percepción*. La teoría se basa en el principio de isomorfismo que consiste en procesos que se dan en diferentes lugares o medios distintos y sin embargo tienden a ser semejantes en cuanto a organización estructural.

Ahora si consideramos esta enunciación:

¿qué podría expresar el aspecto de un objeto que carece de mente?, según las teorías de la empatía o de la personificación, el estado de ánimo del espectador se proyectaba sobre el objeto, haciéndole aparecer como si expresará una actitud propia. Pero cuando se limitaba la expresión a su dominio específico. quedaba el fenómeno genuino de la expresión inherente al aspecto perceptual del objeto mismo

En este caso ¿quién expresa que? la idea fundamental definida se da según la cual todos los perceptos son dinámicos, es decir están dominados por tensiones dirigidas. Estas tensiones son componentes intrínsecos del estímulo perceptual, igual que el matiz lo es de un color o el tamaño de una

*forma. Pero tiene una propiedad única de la que carece el resto de los componentes; al ser fuerzas fenoménicas, encarnan y recuerdan la conducta de las fuerzas en cualquier parte y en general.*²¹ ,

La expresión por una parte parece constituir el contenido primario de la percepción, además acaso se podría negar que la expresión consiste en percibir con imaginación. *No se considera ya que la experiencia previa sea la base de la percepción de la expresión: es la observación directa de la expresión la que se convierte en base para su comparación con experiencias previas semejantes.*²² ,

30

Y ¿Cuál es el papel de la experiencia previa? Para la gestalt la experiencia previa, los conocimientos o lo aprendido son factores del contexto temporal en que se presenta un fenómeno dado, el contexto temporal tiene influencia sobre la manera en que se percibe un fenómeno.

Por cierto si retomamos lo que son las sensaciones cinestésicas, es decir, estas posturas o movimientos corporales que son universales a cualquier ser humano, por ejemplo los ciegos así como nosotros también se encogen de hombros cuando sienten tristeza, digamos que esta sensación es afín a la actitud psíquica, todos los actos motores son expresivos aunque en distintos grados. La gran maquina del organismo humano funciona siempre como un todo física y psíquicamente.

Es evidente que el componente dinámico sea parte de la experiencia cotidiana del movimiento.

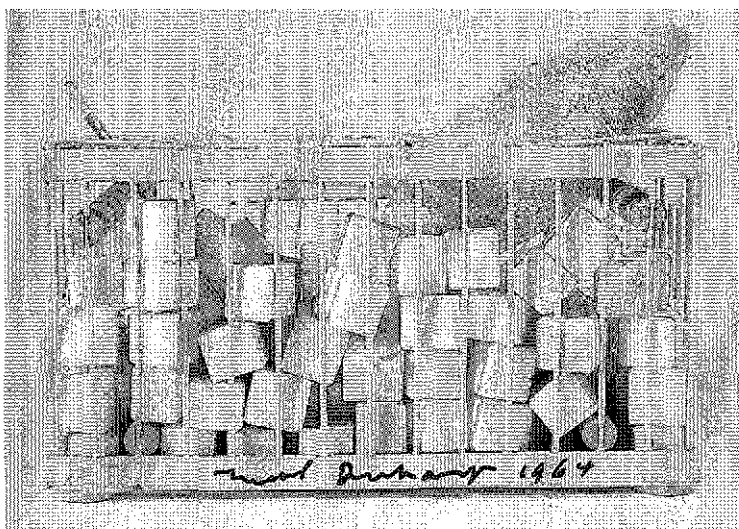
Así la dinámica visual no es ni la imaginación ni la ilusión del movimiento, sino su equivalente perceptual en un medio estático. No es la proyección de un tipo de experien-

cia perceptual (el moviento) sobre otra, sino un fenómeno perceptual por derecho propio. Constituye más aún uno de los rasgos básicos de la percepción, y forma parte no sólo de unos cuantos casos aislados, sino de todos los perceptos visuales

El valor dinámico de cualquier elemento perceptual depende de la escala de su contexto. ²³ ,

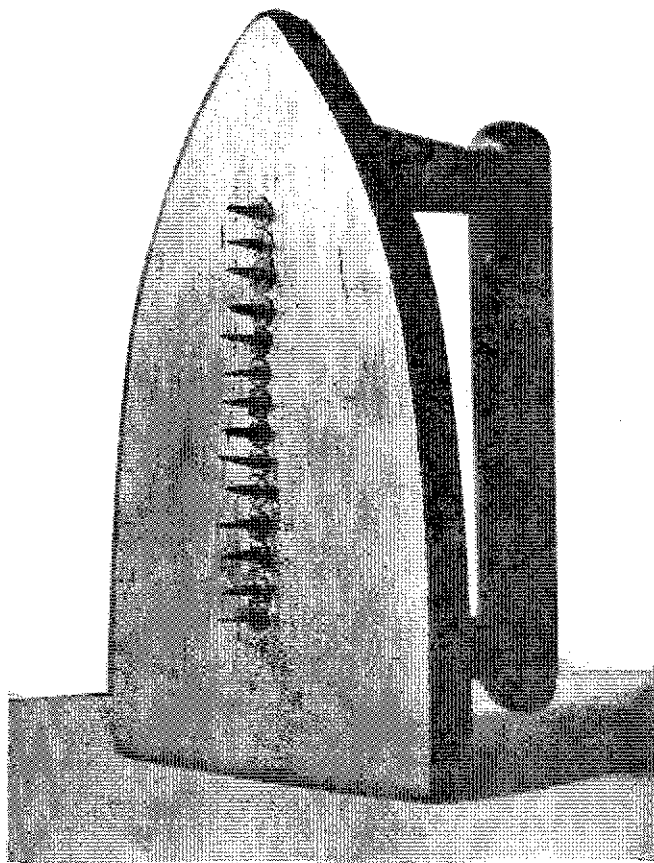
Es determinante destacar la importante diferencia entre la mera constatación perceptual de los factores dinámicos y la plena experiencia de su impacto, ésta es particularmente característica en la visión artística, sin embargo en rigor probablemente no exista percepción del movimiento desprovista de dinámica. Tal dinámica se percibe visualmente como cinestésicamente.

1. ACHA, Juan, *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*, Méx., ed: Fondo de cultura económica, 1981.
ACHA, <<Ibidem>>, 2, 4, 7, 8, 15., 18.
3. XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, ed: UNAM, 1987
5. LÓPEZ, Rodríguez Juan, *Semiótica de la comunicación gráfica*, México, ed: EDINBA UAM-AZC, 1993
LÓPEZ, <<Ibidem>>, 6.
9. ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983
10. GONZÁLEZ Cortés, Raúl, *El Calendario Antiguo de México*, Méx., ed :Arte Grafico Tecolote, 1er. edición 1999
11. ZYGMUNT, Bauman, *Intimations of postmodernity*, Londres, Routledge, 1992.
12. CIRLOT, Juan Eduardo, *El Mundo del Objeto a la Luz del Surrealismo*, España, Ed : de Hombre Anthropos, 1986
13. LYON, David, *Postmodernidad*, España, cd: Alianza, 1996
14. FERNÁNDEZ Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*, España, cd:Arenas Anthropos, 1988
- 16 HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*, Barcelona, ed: Planeta, 1992
17. RUSSELL, Bertrand, *El ABC de la relatividad*, Buenos Aires, Fabril, 1964
19. ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una Psicología del Arte*, Madrid, Alianza Forma, 1986
ARNHEIM, <<Ibidem>>, 20., 21., 22., 23.



¿WHY NOT SNEEZE ROSE SEI AWY?
Rouba made, / Marcel Duchamp
1921/1964

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Objeto Sábico
Objeto / Man Ray
1921

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 2

**ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS
REPRESENTATIVAS DEL ESPACIO TIEMPO**

-EL ARTE OPTICO

-EL ARTE CINÉTICO

-AMBIENTES Y HAPPENING "ENVIRONMENTS"

-EL HAPPENING Y LOS ESPACIOS DE AGITACIÓN

-JOSEPH BEUYS

-MARCEL DUCHAMP

CAPITULO 2

ALGUNAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Después de haber considerado las investigaciones presedentes, en sus distintas perspectectivas entorno al espacio tiempo, vale sobretodo para el presente texto retomar puntos de vista más específicos en el trabajo estético del creador. Para ello recordemos las premisas planteadas en las primeras páginas.

34

-El primer enunciado destaca el encuentro del sujeto en el inmenso mundo del objeto, independiente de su origen, único, semindustrial o industrial; dónde el sujeto tiende a formular juicios superficiales por sólo basarse en impresiones de <<situación>>, además de encontrarse bombardeado de información visual como estandarte de verdad por convención mass media.

-La otra alternativa supone que la temporalidad y la espacialidad es el establecimiento de la fórmula:

sujeto implica objeto y viseversa; siendo así, es el creador quién transforma la percepción o es el entorno que transforma al creador pero también es el creador quién se afianza a la vivencia lúdica de transformar a tiempo su espacio, dejando con ello la memoria tangible o intangible de su experiencia estética.

Este capítulo toma la segunda premisa como base para su desarrollo. En el capítulo 3 y 4 ofrecemos datos y análisis de acuerdo al primer punto de vista.

He retomado sólo algunas referencias del trabajo creativo en la plástica que a mi parecer son representativas y de gran interés para el tema, se trata del arte óptico, el arte cinético, la obra de Joseph Beuys, el ambiente y el happening, y Marcel Duchamp y su obra.

El artista plástico siempre ha querido dejar en su obra la presencia del tiempo, algunos han deseado representar el movimiento logrando más bien la representación de objetos moviéndose o algunos otros como los impresionistas interpretaron el movimiento de la luz, a diferentes horas del día captando el cambio de la temperatura del color en el paisaje, el artista captaba diversas formas que reflejan los colores con la incidencia de la luz. Ya al comienzo del siglo XX ésta concepción cambio, manifestando el uso de colores puros, la exageración del dibujo y la perspectiva, estos artistas se ganaron el nombre de *Les Fauves* (fieras). Así iniciamos este siglo dando los primeros pasos de lo que se ha llamado arte moderno.

35

En el proceso histórico en que se desenvuelve el arte moderno surge la forma escultórica con cambios sobresalientes, situando 4 marcos de referencia.

El primer marco lo conforma la descontextualización a referencias simbólicas, naturalistas o figurativas en la obra, es sobre todo por la presencia de la fotografía y sus derivados, que llevaron a los artistas a crear imágenes abstractas e informales.

Otro marco se da en el cambio del material formal en la obra, por nuevos elementos como la chararra, metales inoxidable y oxidables, concreto, plásticos transparentes y de color, papel, etc., algunos son materiales potencialmente efímeros que llevaron a dar

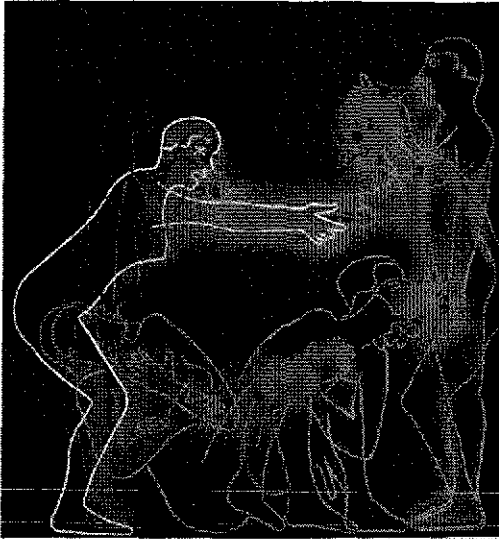
un sentido distinto al valor de la obra. Esta renovación otorga la posibilidad de crear nuevas formas de expresión, desaparece la división entre la pintura y la escultura, experimentando maneras diferentes de manejar el espacio; influye poderosamente la supresión de la figura. Pero también se mantiene un estrecho enlace con los elementos formales propios de la escultura: masa, volúmenes, superficies, huecos, planos, filamentos o bandas. Estos elementos los encontramos tanto en el figurativismo, como en el abstraccionismo, en las biomórficas como en las geométricas.

El cinetismo crea un nuevo marco de referencia constituido por el movimiento y la luz con lo cual da vitalidad real a la escultura, se apropia de la problemática del tiempo, junto con la del espacio, desplazando al abandono la masa, salvo excepciones.

El cuarto marco de referencia atiende primordialmente el contexto espacial que esta destinado a la obra escultórica, contexto que determina las dimensiones y las mayores o menores relaciones espaciales de la escultura.

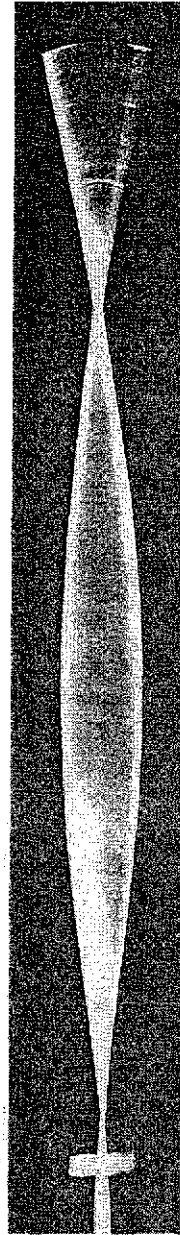
Tenemos varios marcos referenciales:

- el cambio del figurativismo al abstraccionismo;
- la innovación de materiales en la obra anulando la rotunda división entre pintura y escultura, donde el objeto obtiene un valor plástico;
- la aparición del cinetismo constituido por movimiento y luz real en sus obras escultóricas, dejando atrás a la masa;
- por último la importancia que se le da al contexto espacial, es decir la importancia de la idea inherente al espacio de donde surgirá la obra.

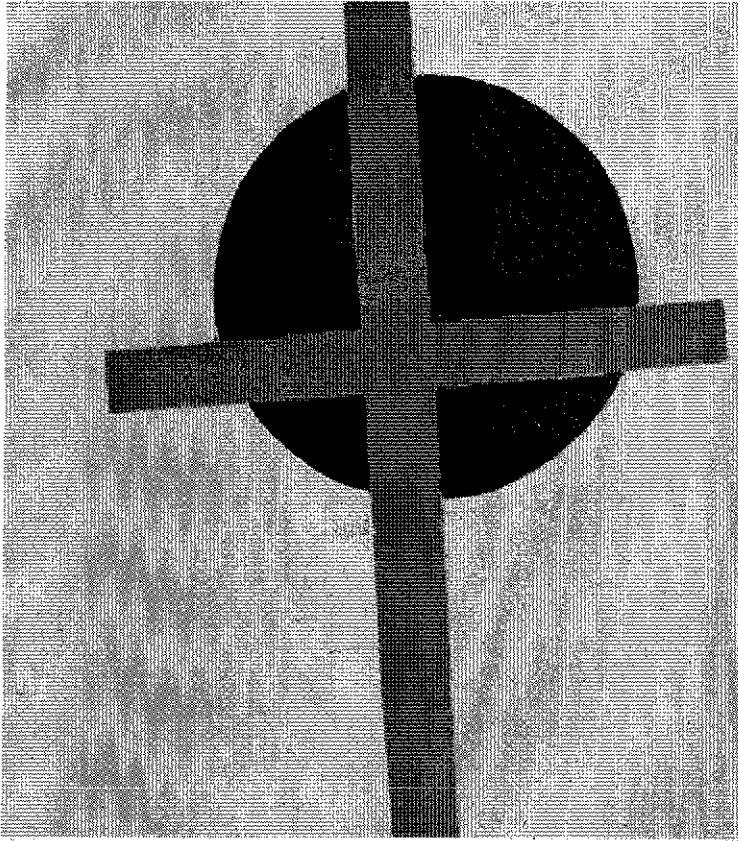


SEXO Y MUERTE POR ASESINATO Y SUICIDIO
Tubos de neón y cristal / Bruce Nauman
1985

CONSTRUCCIÓN CINÉTICA
Hoja de muelle vibrante / Naum Gabo
1920



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



SUPREMATISMO, detalle
Óleo sobre tela / Kasimir Malevich
1921-1927

TESIS CON
LA DE ORIGEN

es el creador quién transforma la percepción

EL ARTE OPTICO

El término óptico se aplica tanto en las obras bidimensionales como tridimensionales, se trata de un arte abstracto, esencialmente formalista y exacto. Algunos críticos lo consideran como una extensión del objetivo inicial que tuvo Kasimir Malevich, para lograr la supremacía de la sensibilidad pura del arte, principio del arte suprematista¹.

La geometría de Malevich se basa en la línea recta. el cuadrado imposible de encontrar en la naturaleza, era el elemento suprematista básico. El cuadrado no era un cuadrado vacío estaba lleno de la ausencia de objeto alguno; estaba enchido de sentido.

Malevich creía que el arte no tenía que tener utilidad. No debía nunca satisfacer necesidades materiales. El artista está obligado a mantener su independencia espiritual con miras a crear.

*El suprematismo no sólo reflejaba la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino que además comunicaba un anhelo por acercarse al misterio inexplicable del universo.*²

El arte óptico también retoma su origen de los impresionistas, que fundamentaban como modo de expresión la combinación óptica de tonos y colores, rechazando el modo de mezclar en la paleta para permitirle al ojo mezclar los puntos de color puro desde una cierta distancia.

Los comienzos más explícitos del arte óptico se inician con las estructuras periódicas; en ciertas experiencias de la Bauhaus tropezamos con frecuentes

ejemplos que tipifican estructuras de obras ópticas, en especial los ejercicios de clase del alemán Josef Albers que ha demostrado lo engañoso que puede ser el color, como es posible hacer que colores diferentes parezcan idénticos y como tres colores pueden verse como dos o al revés como cuatro. El arte que nos propone, es el arte de la sensación pura.

La Bauhaus se ha convertido en el origen mítico del movimiento moderno, en un lugar alternativamente reverenciado y atacado por las generaciones que han crecido a su sombra. Nuestra admiración por sus esfuerzos de renovación del potencial formal y social del diseño queda templada por la sensación de que se plantearon orientaciones fructíferas pero éstas no fueron explotadas, y de que muchas ideas vanguardistas quedaron neutralizadas por la cultura corporativa a la que sirvieron: las formas elementales y los colores primarios se han convertido en material de logotipos corporativos.

La Bauhaus no fue una institución monolítica; como cualquier escuela, fue una coalición cambiante y a menudo dividida de estudiantes, enseñantes y administradores, en interacción con la comunidad exterior, a menudo hostil.

La reflexión sobre el diseño de un modo teóricamente introspectivo es una de las principales aportaciones de la Bauhaus; sin embargo, la consideración, por parte de la escuela, de la <<visión>> como un reino de expresión autónomo contribuyó a generar una hostilidad hacia el lenguaje verbal que es común en la educación del diseño después de la Segunda Guerra Mundial. Creemos que hay que reexaminar las estrate-

gias de diseño para explicar la capacidad de la cultura de reescribir continuamente el significado de la forma visual. El lenguaje de la visión no es evidente por sí mismo ni se encierra en sí mismo, sino que opera en un campo mucho más amplio de valores sociales y lingüísticos.

Otra fuente del óptico europeo es el nuevo constructivismo, que restringe el repertorio material y la complejidad cromática en blanco/negro y cuando aparece el color este se subordina al carácter constructivo, determinado por la línea y la forma. Las obras ópticas suelen ser estructuras de repetición como super-signos; dando origen a la redundancia, que mostrará sus repercusiones en las relaciones de la obra con el espectador.

La repetición obedece a un orden estructural, que a nivel pragmático es el más apto para la inserción en la arquitectura y el urbanismo. *El Monumento a la Tercera Internacional*, que diseñó Vladímir Tatlin, es quizá el símbolo más apropiado de la unificación de pintura, escultura y arquitectura.

El credo de Tatlin es mostrar "materiales reales en un espacio real". Con esa premisa funda el movimiento artístico del constructivismo. Tras la Revolución de Octubre Tatlin diseña la *Torre de la Tercera Internacional*. El objeto es construir una obra maestra nunca antes realizada. Por todo el país se erigen monumentos de bronce en conmemoración a los grandes revolucionarios. Tatlin se opone a ello y pretende emplear su técnica y su lenguaje, constructivos y modernos, para crear un emblema de la Unión Soviética.

La producción industrial y el arte se deben unir para trabajar en pro de la sociedad.⁴

Victor Vasarely considerado como uno de los pioneros del arte óptico, estuvo creando estímulos visuales en blanco y negro, destacan composiciones ajedrezadas, pinturas con temas como tigres y cebras; en todas las pinturas que ha realizado emplea la ambigüedad, y la desorientación óptica, sirviéndose de ritmos y tramas geométricas sincopadas, también tiene construcciones en color e incursiona en la tridimensionalidad.

40

Vasarely nació en Hungría. Primero estudio medicina y luego fue alumno del Bauhaus de Budapest. Asienta su creación sobre bases teóricas perfectamente definidas, constituyen una negación de la tradicional idea de la pintura. Vasarely: << toda obra cuyo destino es público se acrecienta fatalmente: a) acrecentamiento propiamente dicho en la arquitectura (fresco, tapicería, vitral, mosaico, etc.); b) acrecentamiento cuantitativo en la edición (libro, revista, ilustraciones, álbumes); c) acrecentamiento por proyección fija o cinemática (diapositivas, filmes, televisión). Aparecerán nuevos tipos de artistas, "el plástico director de escena", etc. Y sigue: << Si el arte ayer significaba "sentir y hacer", hoy significa "concebir y mandar a hacer". Si ayer la perdurabilidad de la obra residía en la excelencia de los materiales, en su perfección técnica y en la maestría de la mano, hoy descansan en la conciencia de una posibilidad de recreación, de multiplicación y de expansión. Así desaparecerá con el artesano el mito de la pieza única y triunfará al fin la obra difusible, gracias a la máquina y por ella.>>

Para Vasarely, resulta más importante que el espectador experimente la presencia de una obra de arte a que la entienda. El concepto intelectual de comprensión se hace irrelevante en una esfera del arte que tiene que ver hasta tal punto con la sensación que crea un efecto prácticamente físico en el espectador. Está empeñado en la despersonalización del acto de la creación artística - piensa que las obras de arte deberían ser accesibles a todo el mundo y que habría que prescindir de su cualidad de únicas⁵.

41

El nombre de arte óptico trasciende por la tematización de los efectos ópticos, los efectos ópticos se refieren a cualquier tipo de ilusiones y éstas remiten a toda percepción visual de las relaciones espaciales.

Los efectos ópticos más habituales son los siguientes:

Efectos ópticos en blanco y negro. Después de haber observado la imagen está tiene un período de prolongación o renovación de una experiencia sensorial aún después de que el estímulo externo ha dejado de operar, regularmente presenciamos fenómenos de irradiación luminosa, cóncavo-convexo, o la división de intensidad, así como el efecto moaré o entrecruzado de franjas. También sobresalen las transparencias de Vasarely. Los ópticos tematizan su obra, con el fenómeno phi o aparición de movimiento, causada por estímulos estacionados cuando se presentan en dos situaciones cercanas⁶.

Efectos ópticos cromáticos. En estos casos, se

expone frente al espectador estímulos estáticos que son efectos y fenómenos de movimiento aparente. Por tal razón se considera a esta tendencia como un cine-tismo virtual.

La obra óptica es considerada por Umberto Eco como obra abierta en dos aspectos, primero por ese carácter común a toda obra, ocasionada por la ambigüedad y variedad de sentidos que le podemos atribuir y segundo, por que ofrece la posibilidad de varias organizaciones, confiadas a la iniciativa del espectador, permitiéndole interpretar nuevas posibilidades de forma. Realmente en la obra óptica se produce un campo tensional entre la inestabilidad de la existencia del objeto y la tendencia de la percepción personal de cada individuo⁷.

42

Así se ve fracturada la relación tradicional cuadro-espectador.

En la obra óptica se integran activamente dos elementos: el tiempo y el movimiento.

El tiempo es un elemento activo, pues de la duración del tiempo de fijación en una obra dependen las diferentes versiones visuales que podamos significar en ella. Toda obra necesita un tiempo mínimo de exposición para esperar una reacción estética ante ella. A diferencia de la obra tradicional en la que la interpretación es a nivel informativo en cuanto a la estructura física, en las obras ópticas el tiempo de exposición se amplía para enriquecer las distintas versiones de las mismas cada una de ellas con su propia validez. Esto precisamente origina la inestabilidad

existencial, de la obra óptica y mucho más en el cinético real. El tiempo, la duración de exposición se convierte en un elemento activo, dentro de las varias interpretaciones del contexto del supersigno plástico.

Otro elemento decisivo en el arte óptico es el movimiento. El movimiento es el fundamento tanto para el arte óptico como para el arte cinético. En el primero, el movimiento posee una presencia virtual, en el segundo el movimiento es real.

Este movimiento virtual se origina en términos de psicología como el resultado de un efecto de campo en la visión, es decir de la interacción, casi simultánea de los elementos que denotamos conjuntamente en un mismo campo de centración determinada por la fijación de la mirada. Este movimiento virtual también se puede interpretar como la desidentificación y des-localización al relacionar las condiciones objetivas de la sucesión de dos puntos cualesquiera.

43

Los siguientes factores desempeñan un gran papel, para originar este movimiento virtual:

El cuerpo del sujeto como intermediario.

Las centraciones relativas o puntos de fijación.

El cuerpo como intermediario. Cuando se rompe la relación tradicional cuadro espectador, a causa de la inestabilidad de la obra, se instaura la experiencia corporal, como factor determinante de percepción del movimiento, de acuerdo a las distancias en que se ubique el espectador frente a la obra.

Centraciones relativas o punto de fijación. Nuestro sentido de la vista al percibir no puede aten-

der a todo un campo visual con la misma prioridad, así que decide elegir una zona. Lo centrado o fijado se valora con respecto a los demás elementos.

Históricamente el arte óptico fué un eslabón sintáctico, pues modifico la construcción entre las formas artísticas tradicionales y las posteriores.

La obra de Vasarely, hoy ya considerable y su prédica sostenida han contribuido al desarrollo del arte cinético en el mundo, pero es la evidente calidad de esa obra la que lo coloca entre artistas sobresalientes de este siglo.⁸

44

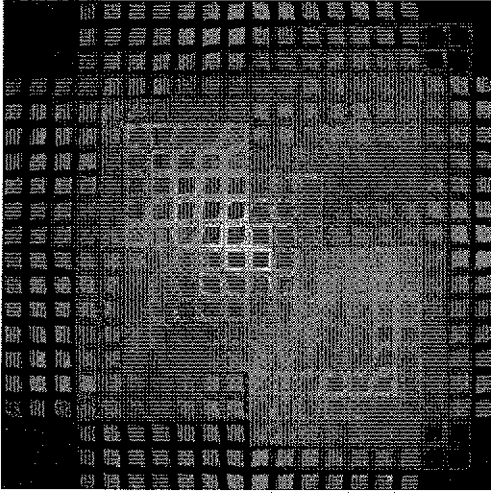
El arte óptico crea una especie de ambiente perceptivo que compromete al espectador, produce transformaciones en su medio circundante. Fué relevante su aportación a la transformación de las relaciones arte-espectador.

ARTE CINÉTICO

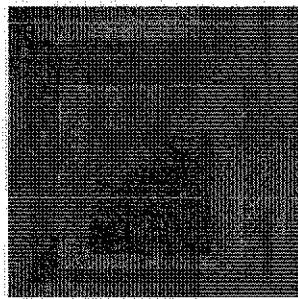
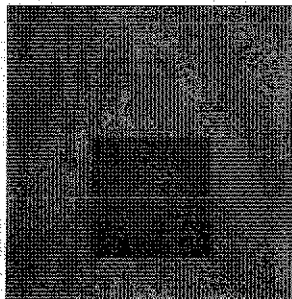
El término cinético, en sentido estricto proviene de la palabra griega, "kinesis" movimiento, "kinetikos" móvil.

El caso del artista cinético no es representar objetos moviendose sino lo que le importa es el movimiento mismo; el movimiento como parte integral de la obra. El término cinetismo se afianza en un sentido muy amplio referido al movimiento virtual y al movimiento real. El caso del movimiento virtual como lo mencionamos es el arte óptico.

El arte cinético presenta dos modalidades:

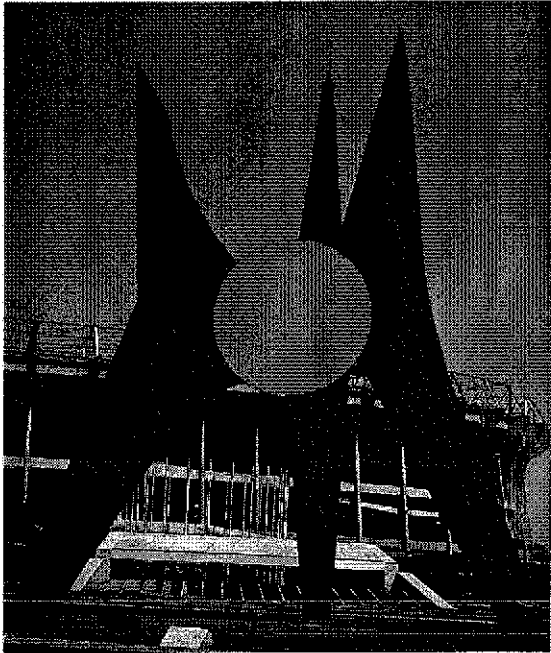
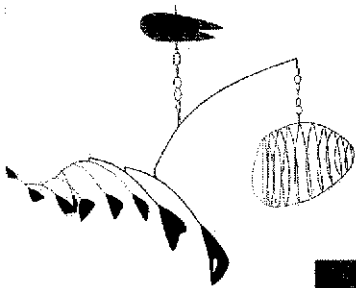


LANI II
Temple sobre madera / Victor Vasarely
1966



TOC 79, HOMENAJE AL CUADRADO
Óleo sobre tela / Josef Albers
1964, 1966

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD
A Prop Opera / Peter Greenaway
1998

100 OBJECTS TO REPRESENT THE WORLD
A Prop Opera / Peter Greenaway
1998

la del movimiento real,
la lumínica como elemento activo de todo
posible movimiento.

La primera modalidad se refiere a las obras
que se mueven en el espacio.

Este hecho teórico y práctico del movimiento real tiene sus raíces en el futurismo, que esta contenido en sus manifiestos: "Un automóvil rugiente que parece que rodara sobre metralla es más bello que la Victoria de Samotracia... Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad." 1909.

45

"El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos." 1909⁹.

Pero fué en Rusia, inmediatamente después de la primera guerra mundial, que germinó por primera vez la idea del arte cinético. Los constructivistas rusos proclamaban un nuevo arte dinámico, el arte de los ritmos cinéticos, como formas básicas de sentir el movimiento real. Naum Gabo amplía esta declaración treinta años más tarde:

"La escultura constructiva no solamente es tridimensional, es tetradimensional, en la medida que intentamos introducir el elemento del tiempo en ella. Cuando digo tiempo, quiero decir movimiento, ritmo: tanto el movimiento real como el aparente, al que se percibe mediante el flujo de líneas y formas en la escultura y la pintura. En mi opinión el ritmo en una obra de arte es tan importante como el espacio, la estructura y la imagen"¹⁰.

Gabo realiza en Rusia su única obra de movimiento real, llamada *Construcción Cinética*. Nunca renuncia al rasgo esencial y distintivo de la escultura: la construcción en el espacio, a lo que renuncio, fué a la masa.

Separó el volumen de la masa; una manera de construir volumen sin masa es perfilarlo mediante superficies planas o un enrejado de alambre; pero en fin, éstas obras sólo eran construcciones de celebraciones estáticas de sucesos cinéticos.

46

Para demostrarlo sólo es necesario tomar un pedazo de cuerda y atar un peso en uno de sus extremos, permitir que cuelgue y girarlo rápidamente; al ganar velocidad comenzará a parecer sólido, como un cono.

Crea una forma o imagen en el espacio, haciendo suyas las características esenciales de la escultura. Este movimiento real Gabo lo representó en su obra *Construcción Cinética*, con una varilla metálica que vibra movida por un motor, formando una sencilla onda delgada y translúcida.

El movimiento del arte cinético tal como hoy lo conocemos, se inicia más con Alexander Calder que con Gabo o László Moholy - Nagy.

En 1933 cierra la Bauhaus de Berlín. después de 4 años un grupo de industriales de Chicago funda una escuela de diseño y contrata a Moholy Nagy como director, la escuela se llamaba la Nueva Bauhaus.¹¹

Calder tuvo una manera elegante, simple y obvia de resolver el problema de la energía motriz, se

servio del movimiento del aire. A principios de los treinta comenzó a hacer sus primeros móviles; eran placas metálicas planas colgadas de varillas y articuladas de tal modo que podían moverse libremente en cualquier dirección. La corriente de aire las hace girar suavemente a distintas velocidades, una especie de contrapunto de movimiento.

En algunos de los móviles de Calder podemos ver animales y astros celestes, como pueden ser el sol, la luna y las estrellas. Pero aunque la forma y el color eran importantes para él, lo que más le interesaba era el movimiento. Calder afirmaba que si un artista puede crear colores y formas, también puede crear movimiento. Mientras los pintores buscaban la belleza mediante la línea y el color, él también intentaba hacerlo por medio del movimiento. Calder nace en 1898 en la ciudad de Filadelfia, en Estados Unidos de Norte America.¹²

47

Tenemos así, obras movidas por fuerzas naturales y construcciones en movimiento real, accionadas por fuerzas electromagnéticas o motores.

La otra modalidad que es la lumínica, la luz es el elemento activo de todo posible movimiento. Lo encontramos presente en otro precursor, entre los años veintes y treintas, en la escuela de artes y oficios la Bauhaus de Weimar Alemania; László Moholy - Nagy realiza el modulador de luz y espacio. Era la luz sobre el metal lo que creaba la impresión de solidez, la luz perfila y define ciertas zonas del espacio, la luz circunda el entorno. Moholy Nagy nos otorga el uso escultórico de la luz y de un arte del entorno, siendo ésta una de las

ideas más fructíferas de todo arte cinético, se sigue explotando en géneros posteriores como "el ambiental art."

De acuerdo al uso que se le da a la luz se puede dividir entre el modo pictórico y el modo escultórico o sea la luz proyectada en el espacio.

La utilización escultórica de la luz es aquella en la que la luz se emplea para definir zonas del espacio, siendo importante para ello: la fuente de luz, el rayo de luz, el aura de luz, el enfoque y las superficies iluminadas.

48

Creando un entorno, donde pueden variar los focos de atención atrayendo al espectador dentro de la propia obra. En algunas propuestas plásticas cinéticas encontramos la ambición de hacer proyecciones de luz monumentales en espacios al aire libre.

La luz no sólo es inmaterial en si misma, sino que también tiene un efecto desmaterializador sobre los objetos con los que entra en contacto¹³.

El modo pictórico de la luz es precisamente pintar con luz, la luz se proyecta.

Hemos encontrado obras que tienen:

-Movimiento virtual (arte óptico).

-Movimiento real

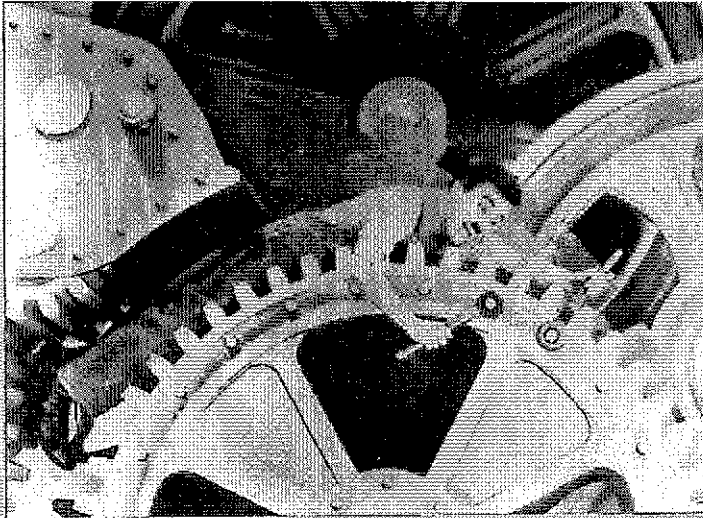
Obras que se mueven en el espacio:

Pueden ser manipuladas por el espectador.

Movidas por fuerzas naturales

O construcciones en movimiento real accionadas por fuerzas electromagnéticas o motores.

El espectador se mueve dentro del entorno de la obra.



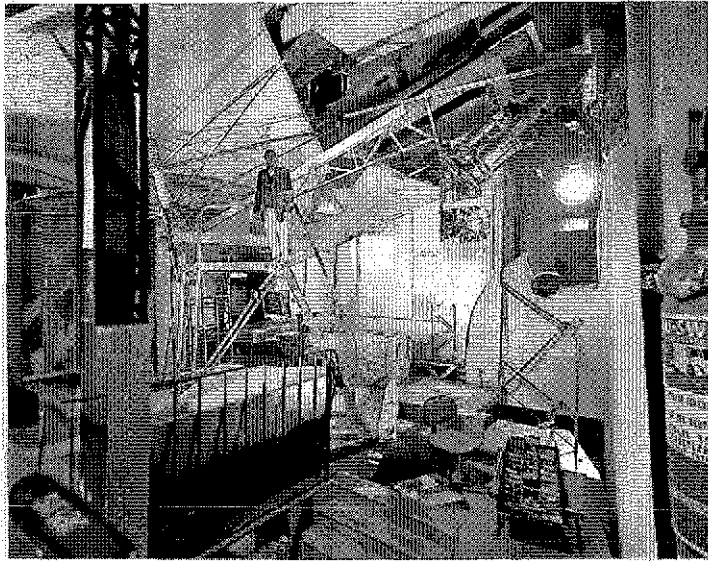
TIEMPOS MODERNOS
El hombre como parte de la máquina.
película satírica / Charlie Chaplin
1936

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

7-10-2017
1420



Merz 111 25 A
Assemblage (l'ho sobre tela) / Kurt Schwitters
1920



Flash
Flash / Lois Renner
1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

-Luz como elemento activo de movimiento:

Escultórico

Proyectado

El arte cinético como tal lo encontramos desde los cincuentas hasta los setentas. Muchos de los participantes del arte cinético han retomado otras manifestaciones como el "environmental art."

En las obras cinéticas encontramos en mayor o menor medida:

-El abandono de los elementos tradicionales, ya sea tela, pigmentos, superficies planas, etc.

Separan el volumen de la masa.

-El concepto de materia, lo transforman con la luz y el movimiento, provocando un efecto desmaterializador, tocando tres dominios fundamentales: el espacio, la luz y el tiempo.

En el espacio se puede construir un volúmen con luz o con movimiento, nace así un objeto en un sentido no tradicional, que se acerca más a un sistema, *desligado de la masa, donde el tiempo opera como sustancia inmaterial*, en la que se despliega la existencia de la obra. Se trata de la programación e interpretación de una idea, traducida en un objeto inmaterial.

Piaget menciona la necesidad de una estructura como sistema. "Una estructura es un sistema de transformaciones que implica leyes como sistema - por oposición a las propiedades de los elementos y que se conserva y enriquece por el juego mismo de las transformaciones"¹⁴.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los elementos del juego pueden ser de diversos matices: temporales, espaciales, lineales o espirales, angulares, lumínicas, etc. U. Eco decía ya en 1962, refiriéndose al arte programado:

“Nos hallamos así ante una especial dialéctica entre el azar y el programa, entre la matemática y la casualidad, entre la concepción planificada y la libre aceptación de lo que va a suceder, suceda como suceda, dado que en el fondo sucederá de acuerdo con precisas líneas formativas predispuestas que no niegan la espontaneidad, pero establecen diques y direcciones posibles”¹⁵.

50

La concepción planificada va a responder a la periodicidad, la cual depende no sólo de la velocidad - desplazamiento, sino también de la velocidad - frecuencia. En ambos casos la periodicidad está ligada al número de repeticiones de un mismo acontecimiento durante un intervalo de tiempo.

La repetición de un mismo movimiento espacial o de una alternancia o permutación lumínica, si es regular, da lugar a la noción de ritmo¹⁶.

Emerge así una forma dinámica por un encañamiento de acontecimientos sucesivos y no por configuraciones estáticas, meramente espaciales como sucede en la obra tradicional.

Es en el ritmo donde el espectador pone en juego funciones estructurantes de su actividad perceptiva. Destacan tres capacidades del receptor a la suerte del tiempo: la de espera, la de anticipación o la de previsión¹⁷.

En estas obras el tiempo es indisociable de su contenido. El tiempo coordina las velocidades - frecuencia o los desplazamientos espaciales, aprehende un contenido que "dura", que presenta un movimiento o un cambio. *Si se elimina el contenido ya no hay duración ni tiempo, que se refiere a un cambio real y es inseparable del contenido de este cambio*¹⁸.

es el entorno que transforma al creador

La obra de arte como objeto único se ha presentado por cientos de años; pero, ¿por cuanto más ha sido el arte como magia, como ritual, como objeto desechable, como ornamento corporal, como parte de nuestra herencia?; en las tribús del área del monte Hagen en Nueva Guinea practican un arte que existe sólo en términos de ornamento corporal: cada color, cada forma y cada atuendo tienen un significado definido; luciendo en muchos de los casos una decoración efímera. Es a comienzos del siglo XX cuando vino un redescubrimiento del arte visual como una función social. También recordemos la tradición medieval, esos trabajos callejeros que incorporaron música, versos, disfraces y construcciones móviles.

51

A finales del siglo XIX y comienzos del XX algunos movimientos estéticos, descontextualizaron a las referencias simbólicas, naturalistas o figurativas creando imágenes informales emanadas de la imaginación pura, ignorando la razón. Esta descontextualización a las referencias simbólicas ha sido una característica de la clase de arte ambiental, o "trabajo de arte total"; donde se pre-

tende inundar al espectador con impresiones sensoriales de diferentes clases; no se trata de un mero espacio de información, sino de un ambiente como experiencia¹⁹.

El término ambiente puede utilizarse como mera referencia a las dimensiones físicas, adquirir una carga psicológica o bien centrarse a un sentido estrictamente arquitectónico, para indicar un espacio funcional y estético interno restringido o ampliarlo al exterior.

El ambiente implica al espacio que envuelve al hombre. El "ambiente" distancia de los elementos familiares del mundo conocido y nos traslada a una nueva realidad, transformando lo que parece natural²⁰.

52

"ENVIRONMENTS" & HAPPENING

Allan Kaprow (nacido en 1927 en Atlantic City) profesor de historia de arte y artista plástico de vanguardia, principal representante del "environments".

La idea de unidad total de arte y vida, la plantea Kaprow como la creación de un espectáculo que une las cualidades visuales de la obra plástica con la intensidad de acción de un suceso vivido y que se desvanece después dejando el mismo impacto fugaz que deja aquello que se vive.

En 1959 Kaprow ofreció en la Reuben Gallery el primer espectáculo basado en esos principios, con el

título *18 happenings in 6 parts*. Este fue el primer happening, y de este título surgió el nombre. Luego diversos artistas plásticos realizaron una serie de espectáculos similares, y Kaprow mismo redujo su actitud artística a la realización de dos tipos de espectáculos: los *environments* y los *happenings*²¹.

Kaprow definía el "environments" este nuevo concepto como una forma artística que llena todo un espacio, envuelve al espectador y está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos. La prehistoria del ambiente se remota al collage y al assemblage - ensamblado, en cuanto no sólo acepta lo casual, sino todo lo que esta al alcance de la mano. La referencia a este acontecimiento es la siguiente:

En los tempranos veinte Kurt Schwitters construyó una columna hecha de una adherencia de madera, yeso y toda clase de objetos mezclados y empotrados que rápidamente creció hasta el techo de su departamento en el Waldhausenstrasse, Hanover 19, el trabajo final creció por el techo, por el piso y hasta afuera, en un pequeño techo proyectado, la casa fue finalmente llamada un Merzbau, o merz-casa. Merz, en una palabra, llegó por casualidad cuando Schwitters cortó un periódico que contenía la palabra kommerz para uno de sus collages que vino a representar todo lo que hizo: merz-poema, merz-foto, merz-casa. Después Schwitters tuvo que dejar el merzbau en los 30's cuando fue ahuyentado de Alemania por los nazis²².

El ambiente tiende a abandonar la estructuración estética formal y los modos de agrupación más

frecuentes, suelen ser la yuxtaposición casual o la mezcla y combinación. No obstante el ambiente se crea siempre con arreglo a un plan, como ha subrayado Kaprow.

La composición puede reducirse al acto de seleccionar los materiales y objetos preformados y su transporte a la sala de exposiciones o museo. La actividad disminuida del artista exige una elevada actividad en el espectador. El ambiente deviene así un estimulante de la conciencia del espectador.

54

Algunas obras como las minimalistas aspiraban al espacio total, sentaron su base en el suprematismo, un arte secular que se desligaba de propósitos utilitarios y se apartaba de la función ideológica de la representación. Al igual que el constructivismo, rendía culto al racionalismo y a un modo de pensar matemático, al tiempo que sostenía una posición estética según la cual un objeto debería apuntar hacia una geometría inmediata y manifiesta.

La obra constructivista de Vladimir Tatlin influyo fuertemente en el minimalismo, el espacio real y los materiales reales habrían de tener la especificidad y fuerza de los mismos materiales colores y espacio de la realidad²³.

En ciertas realizaciones minimalistas encontramos obras de dimensiones gigantes, invadían el espacio en su puesta en escena. Esta tendencia de invadir el espacio se acusa aún más en las modalidades cinético lumínicas que operan sobre el medio ambiente por medio de la luz.

El minimalismo también estuvo vinculado con la obra de Marcel Duchamp, cuyas ideas fueron cruciales en el desarrollo de la ética minimalista. La importancia de Duchamp, a este respecto tenía que ver con cómo los ready - mades desafiaban al prestigio que tiene, dentro de nuestro pensamiento estético, la noción del trabajo como ingrediente esencial del arte. Al poner una pila de urinario y un botellero como ejemplos de arte <<ready-made>>, Duchamp había minimizado el papel que desempeña la mano del artista, así como el valor de la maestría del artista. Daba el valor estético a objetos puramente funcionales por medio de una simple decisión mental. Lo que quería demostrar Duchamp era que la creación artística podía basarse en términos distintos al ordenamiento, arbitrario y conforme al buen gusto, de las formas.²⁴

55

Encontramos en ambientaciones objetos colocados al parecer arbitrariamente. El arte pop o arte popular que estaba creando la cultura de la publicidad de masas y que además fue ideal para hacer frente al entorno urbano americano en los 50's, presentan en sus ambientes <pop> frecuentemente escenificaciones con los objetos reales, sin una configuración artística. Disponen varios objetos en el espacio y los identifican con el mismo. El <ambiente> deviene así un estimulante de la conciencia del espectador.

El pop no es en definitiva un arte refinado para un público refinado. Para un público con la sensibilidad desgastada y que exige sensaciones nuevas pero muy dosificadas. El pop ofrece a este público el refi-

namiento requerido y además el sabroso condimento de una especie de protesta latente, de un modo lo bastante frío y opaco como para que no llegue a adquirir caracteres de destrucción. Ha logrado utilizar el mal gusto (esa fuerza de choque de la protesta) limándolo de toda su agresividad y aspereza, convirtiéndolo en un mal gusto de buen tono, en un mal gusto elegante.

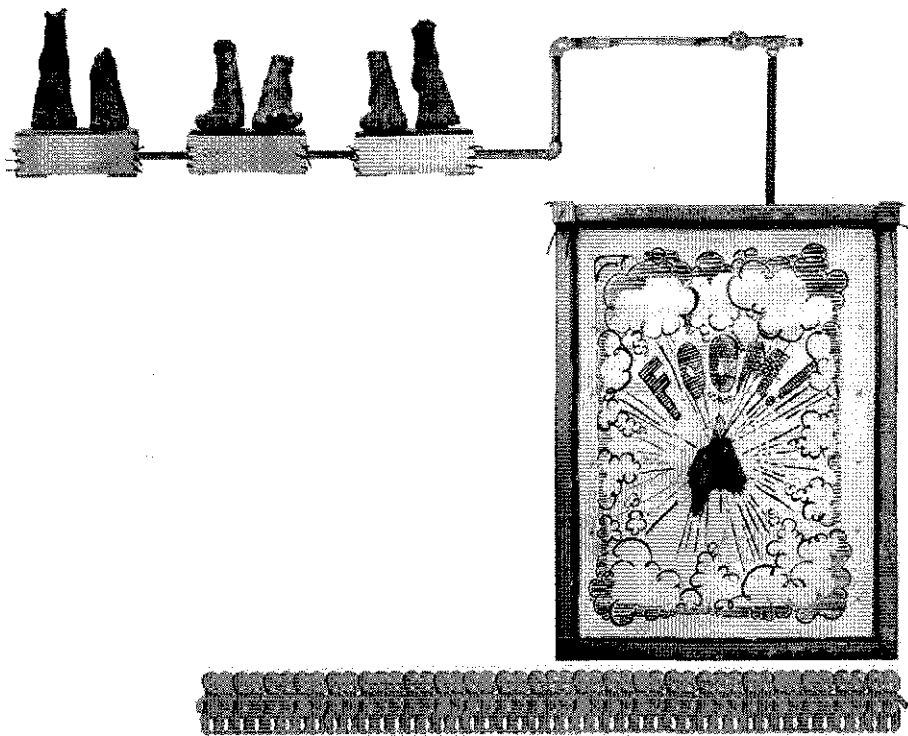
Pero el pop es en definitiva un arte de provocación. Una característica es su absoluta prescindencia: no sostiene su obra con ningún tipo de protesta ideológica, la obra es impersonal.

56 Sin entrar a discriminar el mérito de los artistas pop, es indudable que tienen en Estados Unidos el apoyo de una crítica nacionalista y chauvinista, que se desespera por afirmar la existencia de un *american painting* que no deba nada a la vieja Europa; y además el apoyo de cuantiosas galerías, marchands, coleccionistas y otros intereses que englobaremos en el slogan buy American²⁵.

Regresando a las obras cinético lumínicas distinguimos una tendencia a aumentar sus dimensiones físicas e incluso a concebir la obra en función del espacio existente. No se trata tan sólo de hacerlas más grandes, sino de fijar la relación entre las mismas y los movimientos entre la acción y reacción del espectador.

Actualmente encontramos fascinantes contribuciones en torno al espacio - tiempo, en las artes visuales, donde los artistas hacen uso de las tecnologías de punta en cuanto imagen, sonido y cibernéticas, presentando diversos puntos de vista sobre el tiempo.

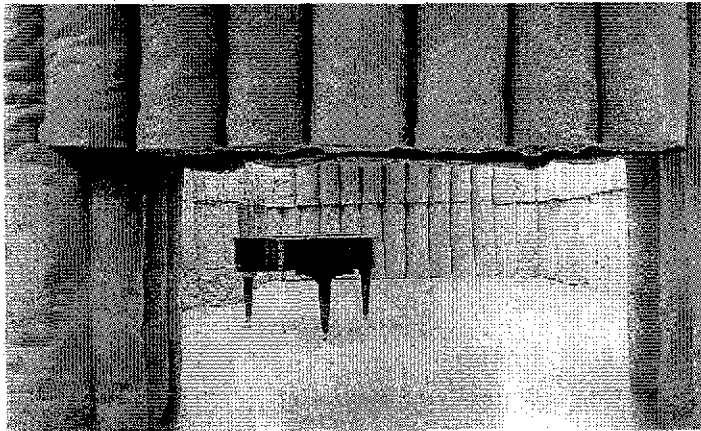
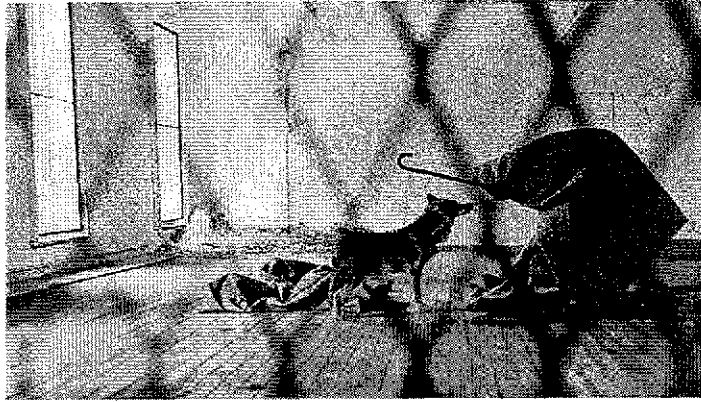
En la primavera del 98 presento el Museo Universitario del Chopo una exposición llamada The



SINCRÓNICO Y DIACRÓNICO
Ensamble / Mónica Rosas
2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



I LIKE AMERICA AND AMERICA I LKES ME
Acción / Joseph Beuys
1974

SITUACIÓN INQUIRIR VIVO
Instalación / Joseph Beuys
1985

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Second, arte entorno al tiempo; tiempo, arte y tecnología hacia el fin de milenio. Esta muestra desarrollada por el MonteVideo Netherlands Media Art Institute comprendió 17 instalaciones de 12 artistas de los países Bajos. Los artistas participantes en esta exposición son: Peter Bogers, Steina Vasulka, Bert Schutter, Bill Spinhoven, Fiona Tan, Bea De Visser, A.P. Komen, Christiaan Zwanikken, Kees Aafjes, Pieter Baan Müller, Jaap de Jonge y Boris Gerrets.

57

EL HAPPENING Y LOS ESPACIOS DE AGITACIÓN

Los ambientes y los happenings como forma artística hecha con este propósito germinan en los más tempranos movimientos de arte de este siglo.

Los futuristas quienes descubrían el esplendor del mundo en la belleza de la velocidad; experimentaron piezas teatrales, hicieron filmaciones y quizá lo más cercano en el contexto futurista a un happening actual fue realizado en un espacio donde se instaló un toldo, hicieron un "laberinto" de harapos y de otros objetos colgantes, se invito a la gente en la noche y el artista los persiguió a través de este en una motocicleta.

El happening es un acontecimiento, según su estructura y contenido, es una ampliación lógica de los ambientes, que al igual que estos, es presunto liberador de inhibiciones aboca a un auto descubrimiento y en él desempeña la espontaneidad una gran función.

En el happening en lugar del artefacto apare-

ce el acontecimiento provocado artificialmente. Se le ha definido como “una forma teatral concebida premeditadamente, en la que elementos alógicos, inclusive la actuación no subordinada a modelos, se organizan en una estructura dividida en compartimentos”. Algunos otros lo indican como: “Todo acontecimiento percibido y vivido por muchas personas como una superación de los límites de lo real y de lo imaginario, de lo psíquico y lo social”²⁶.

Tanto el ambiente como el happening tienen una amplia referencia histórica que resultaría abrumador presentarla para el fin de la tesis; lo que si parece esencial es el hecho del ambiente como experiencia, otra característica que considero fundamental son algunas obras con un fuerte compromiso a acciones políticas y sociales.

Un ejemplo de ello fué lo sucedido en los primeros años del siglo XX en la Rusia revolucionaria inundada por maravillosas manifestaciones artísticas literarias, teatrales, musicales, aparece el joven Igor Stravinsky.

Mientras la mano muerta del stalinismo se cerraba sobre el país, el concepto de realismo socialista iría lentamente mermando las iniciativas experimentales.

Una fracción de los artistas vanguardistas como los hermanos Burliuk sostenían que la revolución sólo podía venir de abajo y que sólo los trabajadores podían proveer una nueva cultura. Quizá los mejores ejemplos de artista trabajador fueron las series de conciertos de abucheadores de fábrica y otros ruidos, sugeridos ori-

ginalmente por los poetas Gaster y Mayakovsky. Esto tuvo lugar en el año de 1918 en adelante. El más impresionante debió de haber sido el Baku en noviembre de 1922. Las sirenas de todas las fábricas, las bocinas de todos los barcos, escuadrones de metralhas y dos batallones de artillería estuvieron involucrados, junto con un "coro" conformado por millones de espectadores²⁷.

Los constructivistas, profundamente involucrados con el espacio de la vida común del individuo proyectaron diseños, como los de Vladimir Tatlin, una máquina voladora, un ornitoptero, ropa para trabajadores, estufas, sillas tubulares para producción en masa, decoraciones para cafés, desplegados de revistas, etc.

59

Malevich, otro innovador en el arte del siglo XX, era un comunista, profundamente inmerso en los valores "espirituales". El cuadro para él era una forma perfecta; la perfección no necesitaba la variedad. Hay una despiadada clase de misticismo en el "suprematismo" de Malevich que es peculiarmente Rusa.

Después de la muerte de Malevich, su amigo y pupilo Suetin llevo a cabo los arreglos funerarios como Malevich previamente le había indicado. El ataúd blanco y de diseño suprematista, ostentaba un cuadrado negro sobre un círculo verde; colgaba sobre este una pintura de Malevich mientras que una reconstrucción de una de sus "columnas" estaba a su lado. El ataúd fué llevado al cementerio en el carro con un cuadrado negro pintado en el radiador; la lápida era un cubo de cemento en el que estaba pintado un cuadrado rojo²⁸

Mientras la primera guerra mundial ardía afuera y la revolución catalizaba las energías de los jóvenes artistas rusos en la neutral Suiza y en los E.U.A. el grupo de desilusionados y anarquistas pintores, poetas, fotógrafos, escultores y bailarines, que hemos venido a conocer como Dada se estaba formando lentamente²⁹.

60 Los dadaístas eran aún más deliberadamente absurdos; estaban en contra de la entera cultura que había producido la guerra. Ejercían un total rechazo de las formas establecidas. El dada tuvo un increíble crecimiento como movimiento internacional artístico, es precisamente su rápido esparcimiento el que detona el desarrollo internacional de los happening y de actividades similares al final de los cincuentas. Los dadaístas deliberadamente eran antirracionales y tenían un compromiso a acciones políticas y sociales.

El happening es una forma abierta, sin comienzo medio y fin estructurados sin ser improvisación absoluta, pues se formula la idea de acción. También desempeña un papel determinante el factor tiempo, ya que se desarrolla como acontecimiento temporal.

Kaprow escribe: la composición depende de los materiales, sus asociaciones y significados generan las relaciones del "happening" - la composición del happening procede exactamente como en el "assemblage" y ambientes, es decir, se desenvuelve como un "collage" de sucesos en ciertos tramos temporales y ciertos espacios³⁰.

La ampliación de la percepción se conjuga con la liberación del funcionamiento y extensión de las actividades creadoras.

Posteriormente algunos artistas encuentran en el happening sólo un intento de integrar arte y vida, siendo desafortunadamente un pálido reflejo de esta.

El mayor equívoco de estas tendencias es tal vez haber insistido ambiguamente en la negación de las diferencias entre el arte y la vida, cuando en realidad continúan siendo conscientes y practicando la diferencia. Pero tampoco es justo extender a todas estas formas el anatema del sacrificio de lo estético a favor de la provocación sexual o política ni explicarlo como un fenómeno sencillamente psicopatológico. No toda articulación happening o de acción-agitación de protesta es enemiga del arte o antiestética. Con todas sus limitaciones sería posible hablar tal vez de ciertos happenings realistas que conjugan unos contenidos determinados a través de unos medios lingüísticos específicos.

61

EL ARTE POVERA, JOSEPH BEUYS Y LA ESCULTURA SOCIAL EN EUROPA

Situándonos en los acontecimientos de aquel mayo francés en que los movimientos tenían en común su lucha contra la definición del arte como algo limitado y valioso. Rechazando experiencias artísticas inmediatamente anteriores como el arte <<gestaltista>> programado volcado en las nuevas tecnologías. El arte povera nace con la voluntad de rechazar los iconos de los mass media y las imágenes reductivistas e industriales del pop art y del minimalismo³¹.

Para ello apuesta por un modelo de extremis-

mo operacional basado en los valores marginales y pobres, valores a decir, del que iba a ser el principal teórico del movimiento, el crítico italiano Germano Celant, *se asocian a un alto grado de creatividad y espontaneidad e implica una recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía*³².

El calificativo <<póvera>>fué utilizado por primera vez , precisamente por Germano Celant, con la intención de significar la presencia de materiales artísticamente descontextualizados, como la tierra o el carbón, Celant rechaza toda superestructura histórica o simbólica que no este directamente ligada a la sustancia del objeto. Celant siguiendo a Marcel Duchamp propone *un modo de vida inventivo y antidogmático*.

Celant subraya cómo el nuevo artista, un artista-alquimista, se siente atraído por las posibilidades físicas, químicas y biológicas de los nuevos elementos que a partir de ahora -en un momento pre o pro ecológico no cabe olvidar- han de pasar a formar parte del mundo del arte: animales, vegetales y minerales.

El artista povera debe trabajar sobre cosas del mundo, producir hechos mágicos, maravillosos, descubrir las raíces de los acontecimientos partiendo siempre de materiales (cobre, zinc, tierra, agua, nieve, grasa, aire, piedras, etc.) y principios que se dan o pueden darse en la naturaleza (fuego, gravedad, altura, desarrollo, etc.) para poder así describirla, representarla o presentarla. El artista povera no expresa juicios morales sobre su entorno: participa de él, de los acontecimientos naturales y se identifica con éstos sobre la base de revivir la organización de las cosas vivas. Así se descubre su

cuerpo, su memoria, su gesto y, al hacerlo, adquiere la capacidad necesaria para dominar lo sensorial lo impresionable y lo sensual³³.

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 -Düsseldorf, 1986), vivió en un caótico ambiente durante la Segunda Guerra Mundial. A Beuys lo han situado en el ámbito cronológico y conceptual de las acciones de los artistas povera europeos y los antiformal o procesuales norteamericanos. Encontramos en la obra de Beuys, tanto en sus esculturas, en sus acciones, en sus instalaciones la presencia de objetos y materiales que a lo largo de su vida cobraron valor. Encontramos en ello todo un simbolismo y una compleja y sistemática iconografía.

63

La trayectoria de Beuys en la guerra está dibujada en realidad por luces y sombras. Él vivió la muerte de cerca; herido de gravedad cinco veces, se le extirpó el brazo y en el invierno de 1943 fue abatido por la defensa antiaérea Rusa tras una misión en Crimea. Ésta es la única acción de guerra que Beuys parece recordar con cierta intensidad, pero no tanto por la acción en sí, en la que se fracturó el cráneo y se rompió costillas, piernas y brazos, sino porque fue salvado de la muerte segura por un grupo de tártaros nómadas que lo curaron ungiendo sus heridas con grasa animal y cubriendo su cuerpo con fieltro.

Joseph Beuys tiene como a uno de sus guías espirituales las ideas de Rudolf Steiner, quien a partir de su teoría de un <<organismo social>>, quería descubrir los misterios del mundo contemplando al "SER" humano como realidad integral del espíritu, alma y cuer-

po y a Cristo como a uno de los grandes iniciadores de la historia³⁴.

Durante su estancia en Estados Unidos fué invitado por varias universidades a impartir conferencias, estancia durante la cual presentó en Chicago la acción-drama *Daillinger, he was de ganster's ganster*. En *Coyote: I like America and America likes Me*. La última de sus acciones tuvo lugar en la galería de René Block en Nueva York del 23 al 25 de mayo de 1974.

64

Fue un acto dramático que comenzaba en el viaje de Düsseldorf a Nueva York en mayo de 1974. Beuys llegó al aeropuerto Kennedy envuelto de la cabeza a los pies en un fieltro, un material que para él era un aislante, tanto física como metafóricamente. Cargado en una ambulancia, fue conducido al espacio que compartiría por varios días con un coyote salvaje llamado little John. Durante ese tiempo conversó en privado con el animal, sólo una cerca de eslabones de cadena los separaba de los visitantes a la galería. Sus rituales diarios incluían una serie de interacciones con el coyote, presentándole objetos, fieltro, bastón, guantes, un triángulo colgado en el cuello con el que de vez en cuando hace música, una linterna y el *Wall Street Journal*, los cuales tocaba con sus patas y sobre los que orinaba, como si reconociera a su propio modo la presencia del hombre.

Coyote fue una acción estadounidense en términos de Beuys, <<el complejo de coyote>> que refleja la historia de persecución contra los indios norteamericanos. Quería incomunicarme aislarme no ver de Estados Unidos más que el Coyote [...] e intercambiar roles con él. Esta transformación siguió siendo una clave

para sus acciones. Así su idea de <<escultura social>>, que consistía en extensas discusiones con grandes reuniones de personas en varios contextos, era un medio principal para extender la definición de arte más allá de la actividad del especialista. Llevada a cabo por artistas la <<escultura social>> movilizaría la creatividad latente de cada individuo,³⁵ lo que a la larga moldea la sociedad del futuro .

Otra versión de este evento descrita por David Levi Strauss en <<American Beuys: I like America & America likes Me>>, en Parkett, concluye:

65

El coyote se acostumbra a Beuys y éste al coyote, hasta que el artista llega adormir sobre la paja del coyote, y Little John se acuesta sobre las tiras de fieltro del artista. Beuys acaba su acción abrazando tiernamente al coyote y esparciendo la paja en la que habrían dormido él y el animal por el suelo de la galería. Envuelto de nuevo en fieltro y colocado en una camilla es conducido en ambulancia al aeropuerto, sin pisar otro suelo de Nueva York más que el de la galería.³⁶

Beuys formuló una hermética pero rotunda crítica a la política estadounidense hacia los pueblos rojos; además agregamos que esto no es más que un reflejo de las persistentes políticas que aún emplean los Estados Unidos hacia distintas culturas del globo terraqueo. *Lo más importante de la obra de Beuys es que concibe así una acción multiculturalista.*

La trascendencia de Beuys es precisamente como a partir de su experiencia de su connotación o

intuición, más su razonamiento siempre crítico, llega a sentir y crear una nueva realidad en el arte, en función de una actitud política, social y creativamente crítica, a partir de la cual desliga al objeto artístico de toda servidumbre estética, siendo así la creación artística es un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como un hecho antropológico.

66

es el creador quién se afianza a la vivencia lúdica de transformar a tiempo su espacio, dejando con ello la memoria tangible o intangible de su experiencia estética.
MARCEL DUCHAMP Y <<LOS READY MADES>>

Marcel Duchamp (Blainville-Normandía 1887, París-1968) Toda su existencia estuvo presidida por el ahorro, entendido no desde la ética burguesa de prevenir acumulando, sino en un sentido opuesto, consumir y producir lo mínimo fue para él una forma elegante de preservar su libertad. <<Encuanto más se posee en el mundo menos se es libre>>.

Duchamp tenía varias obsesiones, una de ellas era una manera distinta de entender el significado de verdad (científica), hasta que momento aquello que se "sabe" más bien se "cree"; La fragilidad de la memoria,

1952-<<qué fragil es la memoria, incluso para las épocas importantes de la vida. Es eso, por lo demás, lo que explica la fantasía afortunada de la historia.>>", tres lustros después, <<Siempre hay una alteración, una distorsión en [nuestros] recuerdos, e incluso, cuando se cuenta una cosa, uno la transforma

sin darse cuenta, bien porque no tenemos un recuerdo exacto de la misma, o porque uno se divierte deformándola>>.³⁷

Además de estas dos obsesiones, el descrédito de la ciencia positiva y de la seriedad solemne de la Verdad, para Duchamp su otra gran obsesión es la primacía del amor.

Duchamp integra en su obra un sentido que valora la fase receptiva de ella consustancial a ésta, también magnífica el aspecto procesual de la misma, es más integra en un concepto total de creatividad al ámbito de las decisiones, las elecciones y las acciones del creador, al mismo tiempo que abre a este último la posibilidad de manejarse en un universo de imágenes y objetos ya hechos.

67

Cualquier obra posee una dosis de significado, pero también tiene atributos estrictamente plásticos aprehensibles sin conceptualización alguna. La falacia del intento de aislar una de ambas cosas, pues lenguaje, imagen y materia van indefectiblemente de la mano y por lo tanto el mejor camino para llegar a una elevada cualificación plástica será un proceder a saltos por el entramado de conexiones que ese contacto natural posibilita.³⁸

El deseo creador actúa justamente en esa unión entre las palabras y las cosas, que reúnen en un giro infinito a formas, colores, sonido y sentidos. Este método de alguna manera ironiza la certeza, pero en un sentido positivo, porque no destruye, sino que poetiza todo intento clasificador de conocimiento.

La enorme trascendencia de la invención duchampiana, el ready-made, (algo ya hecho o previamente fabricado) cobra sentido en el momento que el artista elige entre los otros objetos del universo industrial o natural (en menos de los casos).

<<La elección de los ready-mades esta basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o mal gusto>>³⁹

Esta simple frase es mucho más compleja ya que al valorar a los ready-mades de Duchamp hay que considerar:

68

1. Que no es posible ni conveniente reducirlos a todos a una poética común. Es connatural al invento alguna modificación o desplazamiento del material originario; la colocación de un nuevo título, en cualquier caso, cambia siempre el universo conceptual en el que <<lo encontrado>> debe volver a situarse.

2. La mayoría de los ready-mades sí tienen un tema una especie de argumento más o menos literario que contar, y me atrevo a decir que eso era muy importante para Duchamp. Esto no quiere decir, sin embargo, que tal significado se haya mantenido siempre inalterable; algunos ready-mades modificaron sutilmente su sentido acomodándose a los cambios en el contexto cultural y a la evolución misma del pensamiento del autor.

3. Muchos ready-mades son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización (la rueda de bicicleta, la fuente).

Otros ready-mades en cambio parecen cosas para leer y para mirar (L.H.O.O.Q.)
Maquinas para manipular y superficies para mirar.

4. Los ready-mades se revelan así como si fueran episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o intención global. Duchamp incluyó en la Caja verde algunas notas relativas a los ready-mades, lo cual prueba sus vinculaciones con el gran vidrio. Pero tampoco parece haber en esto una ley universal.

5. Muchos ready-mades tuvieron en su origen, una intencionalidad estética, y no eran meros gestos antiartísticos como se penso frecuentemente en los años cincuenta y sesenta. También aquí es preciso hacer distinciones entre unos ejemplos y otros. En cualquier caso, parece necesario elucidar, ante cada caso concreto, cuál es la naturaleza exacta de ese sentido estético, y cuál puede haber sido su eventual evolución.

6. Los ready-mades tienen un curioso parentesco con algunos experimentos literarios. El mecanismo poético de Roussel consistía, según Foucault, en presentar <<una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes>> El objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez.

También hay afinidad con los poemas de Apollinaire, como una tienda de chamarilero es esta colección de versos.

7. Hay aun estructura común en los ready-mades, 1913-21. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por el artista con el fin ambiguo de

realzar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de <<las bellas artes>>. Son casi chistes objetuales. Esta operación lleva consigo el reconocimiento eventual de connotaciones antropomórficas y de otros valores en relación con las especulaciones de la geometría n-dimensional. Un sentido erótico, más o menos explícito, y la casi universal conexión con el Gran vidrio definen también las características de estos productos.⁴⁰

- 1 GILLO, Dorfler, *Ultimas tendencias de ayer y hoy*, Madrid, ed: Nueva colección labor, 1965.
2. NIKOS, Stangos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, ed: Alianza, 1981.
- NIKOS, <<*ibidem*>> 5., 6., 13 , 24
- 3 LUPTON, Ellen, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*, México, ed: Gustavo Gili, 1994.
- LUPTON, <<*ibidem*>> 11.
4. KOHLHOFF, Kolja, *Kasimir Malevich*, Colonia, ed: Könemann, 1999.
- KOHLHOFF, <<*ibidem*>> 8
7. MARCHAN FIZ, Simon, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, ed: Alberto corazón akal, 1960.
- MARCHAN FIZ, <<*ibidem*>> 17., 18., 19., 20., 23., 30
9. TAYLOR, Joshuac, *Futurismo*, Nueva York, 1961.
- 10 GABO, Naum, *Russia and constructivism*.
12. MOSQUERA, Gerardo, *Del Pop al Post, Antología*. La Habana, ed: Arte Literatura, 1993
- MOSQUERA, <<*ibidem*>> 21., 25.
14. PIAGET, *El estructuralismo*, Bucnos Aires, ed: Proteo, 1968.
- 15 ECO, Umberto, *La definición del arte*.
- 16 CFR P Fraisses, *Les structures ritmiques Psychologie del temps*, París, P.U.F., 1957.
22. SCHMALENBACH, Werner, *Kurt Schwitters*, London, ed: Thames and Hudson, 1970
- 26 HENRI, Adrian, *Environments and Happening*, London, ed: Thames and Hudson, 1974.
- HENRI, <<*ibidem*>> 27., 28

29 BOURDON, David, *The razed sites of Carl Andre: A sculptor laid low by the Brancus: Syndrome*, London, Artforum Vol 2, 1966.

31. GUASCH, Anna María, *El Arte Último del Siglo XX, del Postminimalismo a lo Multicultural*, Madrid, ed : Alianza Forma, 2001

GUASCH, <<Ibidem>> 33., 34., 36

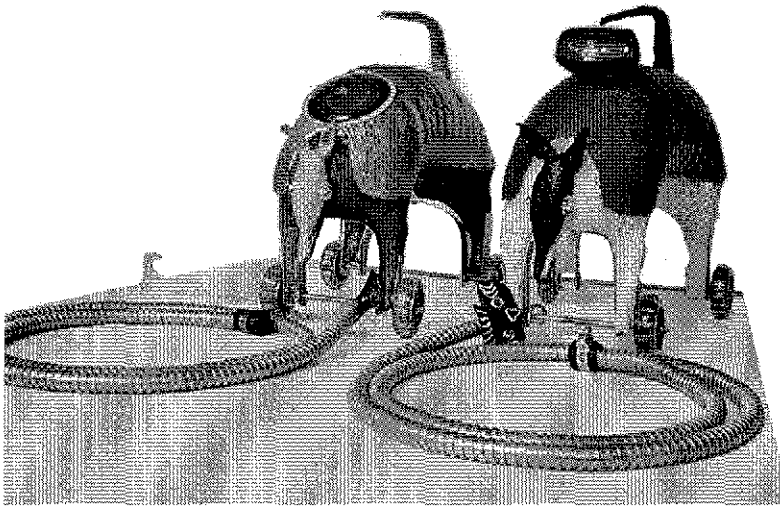
32. CELANT, Germano, <<Un art critique>>, en *Arte Povera. Antiform, Sculptures 1966-1969*, Capc Musée d'art Contemporain, Burdeos, 12 marzo-30 abril 1982.

35. GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art, desde el futurismo hasta el presente*, Singapur, ed: DestinoT&H, 1996.

37. RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, España, ed: Siruela, 1993.

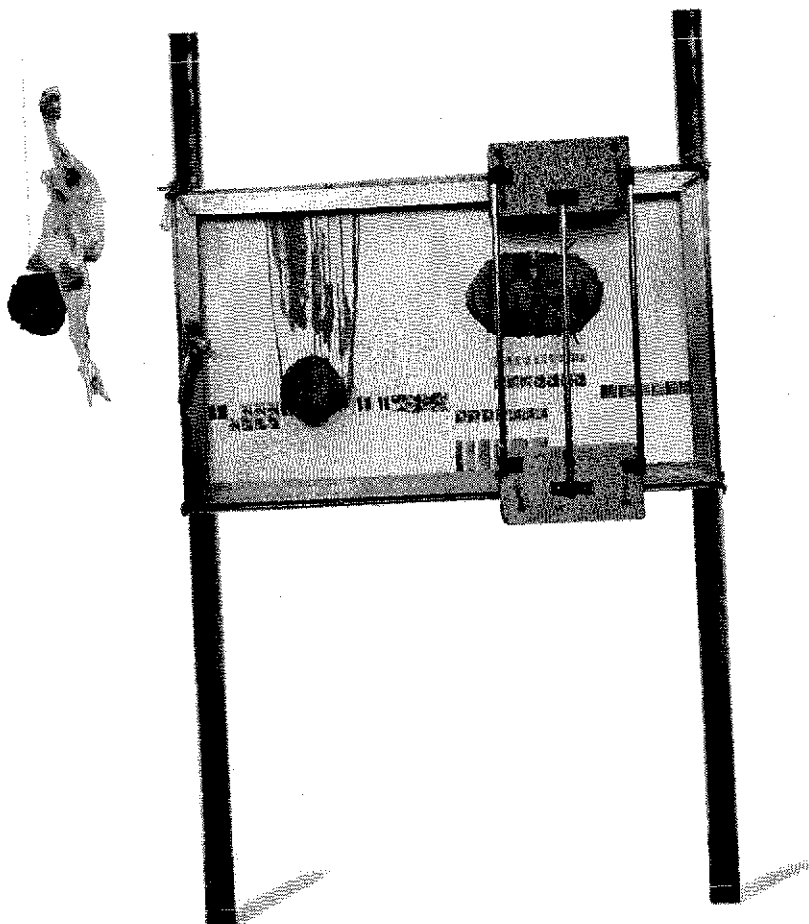
RAMÍREZ, <<ibidem>> 39, 40

38. MOURE, Gloria, *Marcel Duchamp*, Barcelona, ed: Polígrafa, 1988

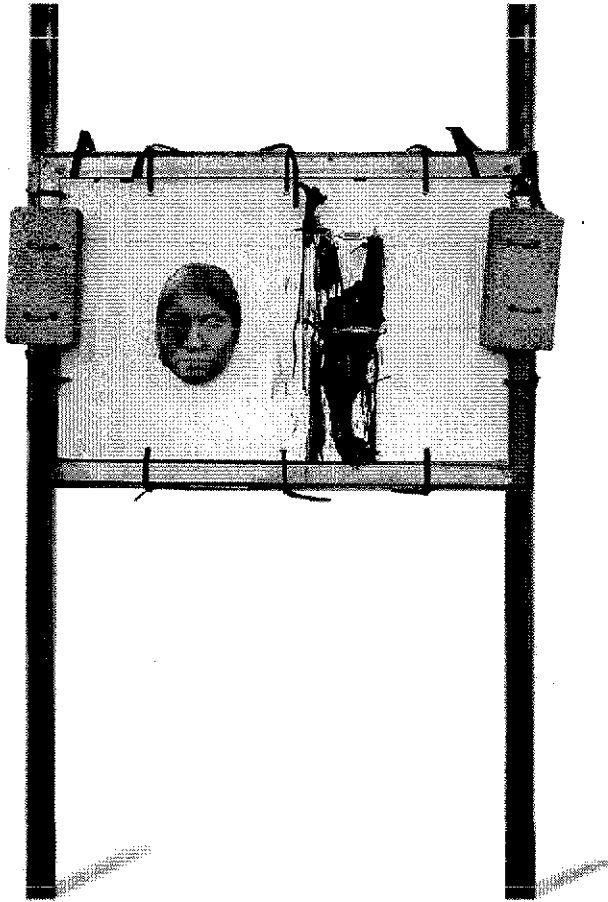


ARMADILLOS HASTA LOS DIENTES
juguete arte objeto / Mónica Rosas
2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNA PALOMA AMARILLA REPOSANDO EN UN OSCURO PLANETA
Instalación / Mónica Rosas
2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





SALVAVIDAS
Juguete arte objeto / Mónica Rosas
1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 3

EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA SOCIEDAD

-EL ESPACIO Y EL TIEMPO DESDE EL DISEÑO URBANO

-EL INDIVIDUO, SUS DIFERENTES GRUPOS EN
EL ESPACIO-TIEMPO

-ARTE PÚBLICO

CAPITULO 3 EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN LA SOCIEDAD

74

A la vista del espacio y el tiempo, la plástica ha encontrado nuevas formas de expresión. El espectador se convirtió en un ferviente partcipe de la obra, desplazandoce en ambientes predeterminados. Como es sabido por todos el ambiente es la totalidad situada fuera del organismo; así nos encontramos rodeados por elementos fijos y elementos semifijos y otros móviles.

En el presente capítulo destacaremos particularidades del medio ambiente en general.

Veremos la relación entre los grupos de individuos y su medio ambiente; como el diseño urbano organiza el espacio y el tiempo, como atribuye significados propiciando la comunicación y formando la diversidad de culturas.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO DESDE EL DISEÑO URBANO

En principio, hablamos de las interacciones entre el hombre y su medio ambiente, hay tres cuestiones fundamentales respecto a esto:

1. *En como los seres humanos dan forma a su medio ambiente.* Los seres humanos tenemos características como individuos y como grupo, algunas de ellas son relevantes en cuanto a la construcción de medios ambientes particulares.

2. *Ahora bien hasta que punto y de que manera el medio ambiente físico influye en el comportamiento del hombre. Es decir que tanta importancia tiene el diseño ambiental y en que situaciones la tiene.*

3. *Que mecanismos existen para que se enlace el hombre con su medio ambiente y el medio ambiente con el hombre.*

Estas tres cuestiones son esenciales sobre un planteamiento del medio ambiente y como interactúa el hombre en él.

1. ¿Cómo es que los seres humanos dan forma a su medio ambiente?

Vamos a ubicar a los seres humanos como individuos, lo primero que hay que considerar es su capacidad sensorial, o sea como exploran el medio, a través de que vías lo hacen y como son usuarios activos, es decir como lo perciben sensorialmente y le otorgan un significado. Obviamente cada individuo va a ser miembro de un grupo en particular, con valores, creencias y formas de ver y recordar el mundo también particulares.

Así el hombre pertenece a grupos muy pequeños, como las familias, grupos sociales, instituciones, etc.; culturas y subculturas, etc., que afectan al individuo en su rol social, en la manera de comunicarse y comportarse en relación de la estructural social, la jerarquía social, los valores sociales, etc. Todo esto influye en la forma del medio ambiente y a su vez el medio ambiente puede influir en esto.

2. Esto último nos lleva a la pregunta ¿qué tanto puede influir el medio ambiente físico en el hombre? Se trata de una cuestión muy difícil de contestar,

pues no existe una postura teórica general con la que se este totalmente de acuerdo. Más el punto de vista corriente hoy en día considera *el medio ambiente construido como asentamiento de actividades humanas. Estos asentamientos o lugares son capaces de facilitar o de inhibir comportamientos.*

76

Por ejemplo, el hecho de que los seres humanos actúen de forma diferente en diferentes lugares, es consecuencia de que la gente actúa apropiadamente en diferentes lugares por que trata de ajustar su comportamiento a las normas de comportamiento propias en cada lugar de su cultura particular. O sea que, el medio ambiente construido proporciona índices para el comportamiento y por tanto, puede ser considerado como una forma de comunicación no-verbal¹.

3. Y. ¿cómo existe una relación entre la gente y el medio ambiente? Existen varios mecanismos como el que acabamos de mencionar; el medio ambiente como una forma de comunicación no verbal, donde existen elementos fijos como rejas, paredes, etc., elementos semifijos sillas y otros muebles y elementos móviles como relojes, vestidos, aretes, etc. Se trata de códigos descodificados por usuarios; *el medio ambiente es un sistema simbólico.*

Las instancias de la percepción a través de los sentidos y la mentalización que hacemos al dar significado al medio ambiente a través de clasificaciones, conceptualizaciones y ordenamientos, es el resultado de medios ambientes distintos, de acuerdo a la cultura y la interacción del hombre y su medio ambiente, por una parte, y el diseño por otra es el vínculo a través del cual la gente trata de ajustar sus valores, aspiraciones, normas y actuaciones con el medio ambiente físico, bien diseñado.

De una manera general podemos definir el medio ambiente como cualquier condición o influencia situada fuera del organismo, grupo u otro sistema que se estudie. El medio ambiente lo podemos describir como un proceso en el cual cada una de las partes del sistema mantienen un interés común, *preservar la vida* =

Perceptivo +
Expresivo +
Adaptativo +
Integrativo +
Instrumental +

77

Es un sistema general de relaciones ecológicas de los componentes anteriores.

También, se describe el medio ambiente como *un sistema ecológico* constituido por cinco componentes:

El individuo +

El medio ambiente físico (factores naturales y recursos del medio ambiente). +

El medio ambiente personal (la familia, amigos, autoridades, grupos de amigos, etc.). +

El medio ambiente suprapersonal (condiciones personales de los habitantes por razones de edad, clase social, etnia, estilo de vida, etc.). +

El medio ambiente social (normas sociales y las institucionales).

Estos dos modelos tienen dos cosas en común:

.Proponen una multiplicidad del medio ambiente social, cultural y físico.

.Los cambios del medio ambiente físico, que el diseñador manipula y que proporciona un asentamiento para la gente y modificaciones en otras áreas como las psicológicas, sociológicas, etc.².

Así podemos decir que el medio ambiente va a estar conformado por una serie de relaciones entre sus elementos y sus habitantes

78

Estas relaciones tiene un orden, por lo tanto podemos decir que el medio ambiente tiene ESTRUCTURA, o sea que no esta constituido al azar. Estas relaciones de elementos físicos, son substancialmente relaciones espaciales.

Los objetos y las personas están relacionados a través de una separación en el espacio, es lo mismo a decir que la velocidad de encuentro entre los objetos y las personas depende de la distancia o separación entre los antiespacios y su relación al tiempo ; considerando este planteamiento *los significantes y las interpretaciones nacen de lo sincrónico y lo diacrónico, con determinadas características*

Psicológicas
Sociológicas y
Culturales.

El espacio se experimenta como una extensión tridimensional del mundo que nos rodea: intervalos, relaciones y distancias entre personas, entre personas y cosas, y entre cosas, y el espacio está en el corazón del medio ambiente construido. La organización espacial es, de hecho, un aspecto más fundamental que la forma³.

La organización espacial es el elemento clave para comparar medio ambientes diferentes y para alcanzar las características funcionales propias de cada uno; por ejemplo existen pueblos con viviendas ordenadas alrededor de un espacio central vacío, pero también hay otros lugares donde las casas están ordenadas a lo largo de las calles; estas organizaciones espaciales responden a propósitos específicos, de normas, valores, deseos, etc. de grupos de personas o individuos. El medio ambiente puede ser analizado de acuerdo a las características funcionales propias de cada uno.

79

O sea que, el medio ambiente es de un modo esencial, una organización de significados, esto es, que los materiales, las formas, los colores, se convierten en elementos con propiedades simbólicas. Se constituye un sistema de asentamientos indicadores de una situación e identidad social, es decir que estos elementos físicos pueden variar de significado, provocando diferentes efectos en el comportamiento.

Ahora bien, el medio ambiente también puede ser analizado como organización del tiempo. Considerando dos maneras. El que se refiere a la organización a gran escala del conocimiento sobre el tiempo, o sea a la estructuración de ciclos temporales, orientación futura en relación a la pasada, el cómo el tiempo toma valores, cómo se divide en partes ordenadamente, etc. El otro aspecto se refiere a los ritmos que las actividades expresan y a la incongruencia o congruencia que manifiestan unos ritmos con otros.

La organización espacial y la temporal están interrelacionadas y se influyen mutuamente.

Las características espaciales de un medio ambiente construido reflejan la organización de la comunicación. Quiénes son los que se comunican y bajo qué condiciones, cómo, cuándo, dónde y en qué contexto, éstos son aspectos importantes de la interrelación entre la organización social y el medio ambiente construido. También puede entenderse con respecto al medio ambiente urbano dos maneras de comunicarse, entre seres humanos cara a cara, o como movimientos y sistemas de comunicación.

La comunicación se manifiesta a través del medio ambiente y también entre la gente en el medio ambiente.

80

Amos Rapoport concluye estos cuatro aspectos:

espacio

tiempo

comunicación y significado

interrelacionados entre ellos.

Los diseñadores ambientales han hecho divisiones entre la variedad de significados que se le pueden dar al espacio, según las diferentes condiciones en que se desarrollen.

Ya mencionamos, que el espacio es una parte muy importante del medio ambiente y no es un concepto simple y unitario, es algo más que una realidad física tridimensional, con tiempos diferentes y diferentes contextos, es decir son diferentes "clases" de espacios, esto para el diseño es de básica importancia.

El principal contraste es la discrepancia entre el espacio humano y el espacio no humano (interior a una pila ató-

mica)²; todos los espacios creados a través del diseño caen dentro de la clase de espacios humanos, pero también están los espacios no diseñados, más el espacio diseñado es el que responde a algunas reglas, expresando así su aspecto ideal por débil que este sea.

También existen dos tipos de sistemas de normas, que corresponden a dos tipos más de espacio: el espacio sagrado que se distingue del espacio profano.

No hay que perder en cuenta que todas las categorías espaciales definidas representan un espacio simbólico. Este espacio simbólico a partir del punto de vista de los usuarios varía, entre los que no entienden el simbolismo, un tal espacio puede no distinguirse de otras formas espaciales y, sin embargo, tener un significado muy diferente.

En un contexto más amplio, el espacio simbólico puede considerarse como una categoría del espacio significativo (Roland Barthes 1970-71).

Puede pues hablarse de un espacio del comportamiento o espacio de acción el cual está relacionado con el espacio de movimiento, o sea, el espacio usado por determinados individuos o grupos (diferenciados por la edad, sexo, raza, etc.).

Es por esto que existe un espacio operacional situado dentro de un marco geográfico general que afecte especialmente a la gente que lo opera. Dentro de este espacio, está ubicado el medio ambiente perceptivo, del cual los seres humanos son conscientes y al que dan significados simbólicos, en cambio, el espacio del comportamiento no es conocido por la gente a pesar de influir en la conducta.

EL INDIVIDUO, SUS DIFERENTES GRUPOS EN EL ESPACIO.

Se ha denominado espacio social, a este tipo de espacio, usado por grupos sociales y reflejando la estructura de su percepción y de su comportamiento. El espacio social ha sido analizado muchas veces a través de el espacio de la ecología urbana.

El comportamiento de alguna manera es subjetivo, por lo tanto el espacio del comportamiento está íntimamente relacionado con el espacio subjetivo, siendo un caso especial el espacio psicológico, que involucra otros aspectos como el espacio sensorial que puede ser acústico, olfatorio, térmico, etc⁴.

82

También podemos enlazar estos espacios psicológicos y los espacios del comportamiento con el espacio cultural definido por diferentes grupos y categorías taxonomías o dominios.

Dentro de este espacio cultural encontramos diferentes grupos:

Un grupo social: implica contacto e interacción entre la mayoría de sus integrantes, generalmente hay jerarquías, los miembros cumplen roles hay normas de conducta e intereses comunes y el grupo perdura por un período largo. lo común en un grupo social puede ser también la asendencia de las características físicas.

Los grupos sociales se consideran primarios y secundarios; los grupos primarios son los que tienen relaciones personales más frecuentes y estrechas, con

sentimientos de solidaridad y pertenencia, se da en sociedades pequeñas. Los grupos secundarios, la relación es menos afectiva cuenta más la confianza, la reciprocidad, la justicia.

El conglomerado social sí es una reunión física de personas, no organizadas como tal y de interacción débil.

La comunidad se entiende a veces como un grupo primario con una cultura común y, en general, con este grupo en cierto territorio. La comunidad no se da como este conjunto a nivel nacional, ni en los grandes asentamientos.

La sociedad se puede considerar como unidad demográfica, como suma de grupos que actúan como un todo. Es una población total organizada en un territorio, de una nación. Se puede hablar de una cultura común, pero los elementos de tipo cultural nunca son absolutamente válidos para todos los individuos de una sociedad.

Las áreas que son relevantes en la cultura se encuentran organizadas en "instituciones": familiares, educativas, políticas, religiosas, recreativas, etc. Son sistemas organizados de comportamiento, de pautas y de roles, más que de individuos⁵.

Las pautas son conductas repetitivas de cada individuo y en muchos individuos del grupo social. Se refiere sobretodo a costumbres.

Los roles sociales son los papeles o funciones simultáneas que desempeña el individuo. desde el punto de vista sociológico la personalidad social es la suma de

todos los roles que toma un individuo⁶.

Finalmente el asentamiento humano puede implicar lo siguiente:

a) Un territorio

b) Su atmósfera y subsuelo

c) Los edificios

d) Los semicontenedores inmuebles (parques, jardines, huertas, puentes canchas, muelles, estacionamientos, etc.

e) Monumentos, fuentes, murallas, esculturas públicas.*

f) Los sistemas de transporte.

g) La redes de agua potable y drenaje. El alumbrado o entierro de basura o desechos. El alumbrado público.

h) En ciudades modernas además las redes de energía eléctrica, teléfono, gas, televisión, etc, el tratamiento de desechos.

i) En la forma más amplia el concepto de asentamiento abarcaría también a los habitantes mismos, su organización y sus leyes⁷.

Así un asentamiento es representativo de una cultura.

La cultura es creada y utilizada por el hombre como un complemento de la naturaleza externa de su propio organismo natural, en ciertos aspectos puede llegar a ser superflua, pero en otros es asunto de supervivencia. *Al individuo no le es posible existir sin comunidad, naturaleza y cultura.* Como ya vimos en el

texto preliminar la importancia que tuvo el hombre al adquirir conciencia de su posición en el espacio, es decir, al momento que sumó a su intelecto y sensibilidad la propia pérdida de sus capacidades corporales por otras de ubicación en el espacio, así como el desarrollo privilegiado del cerebro y las manos, fué como se vió empujado a remplazar sus debilidades por cultura, primero para sobrevivir y después para superar a las demás especies y enriquecer su calidad de vida.

Un fenómeno importante en la cultura es el proceso acumulativo. El animal a veces aprende en forma individual, por sus propias experiencias, pero no tiene los medios para transmitir a otro lo aprendido. *El hombre a través del lenguaje, de la organización social heredada, de los objetos artificiales, recibe en minutos el resultado de millones de horas de trabajo y experiencia de sus antecesores.*

85

Hay: objetos que trascienden y otros que dejan de ser útiles, se superan, se olvidan, se transforman.

Las ideas se superan no sólo por el proceso de agregar, quitar mejorar, lo que otros dijeron, sino por el progreso continuo de la capacidad mental y sensitiva de cada creador.

* ARTE PÚBLICO

El arte público es en general un problema de interés colectivo, la enorme complejidad de la sociedad y el acelerado crecimiento de la comunidad obliga al artista que pretende abordar el arte público a comprender lo que debe significar el arte en su relación con la vida del hombre en la urbe, arte que no sólo debe res-

catar su caracter de valor testimonial sino de instrumento cultural transformador por la vía de la sensibilidad.

86

En el sur de la ciudad de México participaron varios artistas en el proyecto universitario del Espacio Escultórico, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastian y Federico Silva buscaron hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años; para poder atribuirle este caracter escultórico es necesario no ignorar los cambios que ha experimentado la escultura durante los últimos tiempos; nos referimos al cambio que implica la destrucción de la masa y el bulto tradicionales, ubicando en primer plano el contexto espacial que esta destinado a la obra escultórica, creando un mayor acercamiento al espacio real haciendo una lectura corporal y no sólo visual o visivo-táctil ⁸.

El Espacio Escultórico se impone por el espectáculo informalista y hosco de la roca ignea, contrasta la escabrosidad orgánica y biomórfica, con la limpidez y regularidad geométrica de los módulos, las dificultades de transitar que presentan los accidentes topológicos acentúan los efectos corporales del espacio, y sobre todo nos hacen tomar conciencia del tiempo. En nuestras sensaciones cuenta la oposición visualidad - corporalidad, pero en beneficio del factor tiempo, del caminar y su unión con el espacio.

Lo visual de las formas ayuda y dinamiza el espacio, las direcciones de los módulos son centrípetas desde afuera y centrífugas desde adentro. Esta dinámica abdica de la consabida verticalidad y destruye visualmente la masa y el bulto de los elementos, se trata de un pedazo de naturaleza que testimonia un espíritu expresionista matérico⁹.

1 LÓPEZ, Rodríguez Juan, *Semiótica de la Comunicación Gráfica*, México, ed: EDINBA UAM_AZC, 1993.

2. RAPOPORT, Amos, *Aspectos Humanos de la Forma Urbana*, España, ed : Gustavo Gill, 1990.

RAPOPORT, << *ibidem* >> 3, 4.

5. FICHTER, Joseph H. Fichter, *Sociología*, Barcelona, Herder, 1975

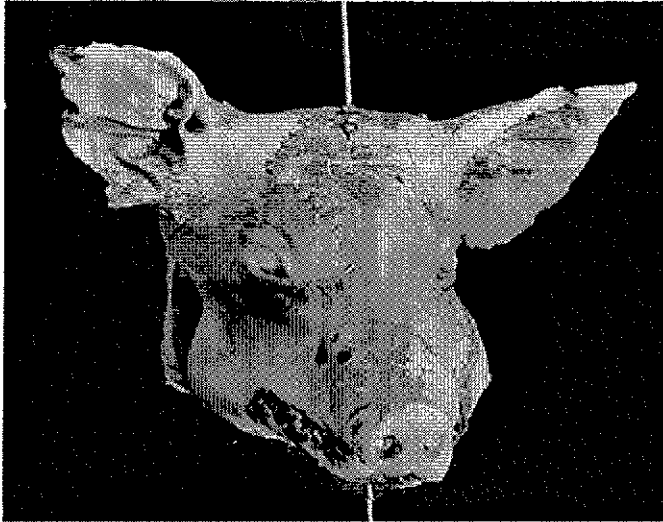
6. HORTON, Paul B. y HUNT Chester L., *Sociología*, Madrid, McGraw-Hill, 1975

7. KATZMAN, Israel, *Cultura diseño y arquitectura*, México, Ed.: CONACULTA, 1999

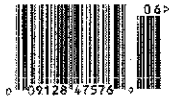
8. BONIFAZ, Nuño Rubén, *El espacio escultórico, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Méx.*, ed: Centro de investigaciones y servicios museológicos, 1980.

BONIFAZ, << *Ibidem* >> 9

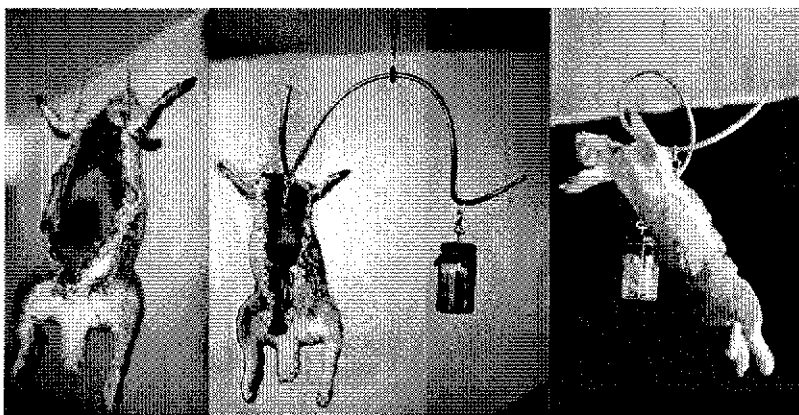
Alto



CERDOS, detalle
Instalación / Mónica Rosas,
1996



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



MÓVIE

Objeto / Mónica Rosas

2002

Objeto / Mónica Rosas
2002

CAPÍTULO 4
CULTURA DEL OBJETO
-MERCANCIAS SIMBÓLICAS DE MAMÁ RAROTONGA

CAPITULO 4 CULTURA DEL OBJETO

Comencemos este capítulo con la siguiente pregunta ¿qué es cultura? o ¿qué ez contra kool tour a?, El siguiente texto en un ensayo que presente en el diplomado en Acción y Desarrollo Cultural / Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA-INBA, Espacio Espiral, A.C.; nos presenta un punto de vista del rol que puede tomar un objeto en una sociedad como la nuestra.

90

Mercancías Simbólicas de Mamá Rarotonga

EZ: Voz humana en la mayoría de dialectos con significado onomatopéyico y sibilante de la tercera persona singular del verbo SER en español, con deformaciones auditivas al inglés, francés, flamenco, etc. Ortográficamente aparece en el catalán, el vasco, el serbio y lituano. Forma parte de vocablos sánscrito, hurdu, arameo . Guille, el hermanito de Mafalda, lo utiliza como justificante al inicio de sus explicaciones.

EZ, es la definición del ser -lo que sea- para comprender quien ez, como ez , etc, y conocer su existencia.

KOOL: Deformación Sajona de tranquilidad y frescura, adaptada por los latinos para otros menesteres que aprovecha la riqueza del español.

TOUR: Mote francés que nos invita al viaje y al éxtasis del conocimiento y sus placeres. Recordare: *Only, the path of excess leads to the tower of wisdom.*" William Blake



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

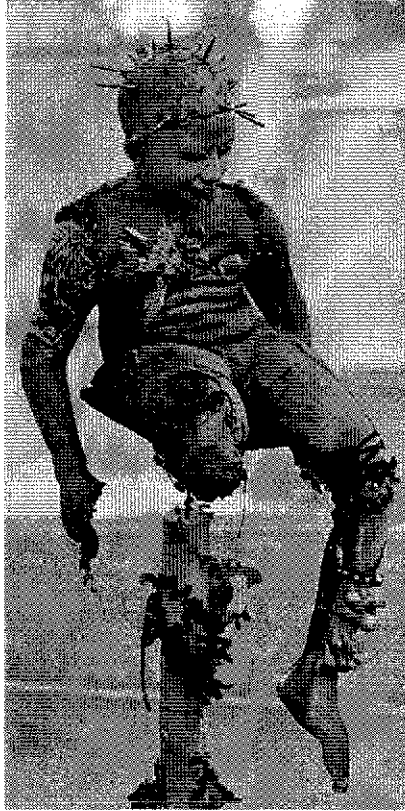
La excepcionalidad de Rarotonga consiste en que siendo el prototipo de mujer fatal se integra al bando de las "buenas", rompiendo con la imagen tajante de la mala y de la buena; identificándose más al modelo de lo que se ha determinado "la mujer moderna" -que por cierto tampoco rompe con la vieja identidad femenina creado por una mentalidad masculina.

"La nueva mujer moderna es un modelo imaginario, creado por la

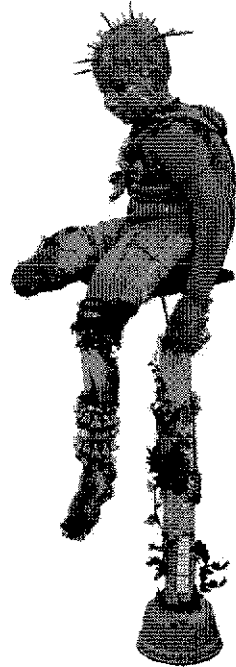
cultura de masas; es un tipo de mujer con apariencia de vampiresa, esbelta, ritualmente maquillada, con los labios perpetuamente sangrantes como una invitación a ese delirio de amor",¹ pero que apesar de su apariencia de prostituta, que equivaldría a la imagen de la "mala", tiene un corazón puro, lleno de sentimientos nobles y siempre en busca del "verdadero amor". Es una mujer decente a la que se le permite distraerse de acuerdo a esa nueva imagen de la mujer que se acepta en apariencia."

¹ Edgar Morin, El espíritu del tiempo, Ensayo sobre la cultura de masas, Trad. Taurus Ediciones, S.A.

* Ver cualquier revista Cosmopolitan, Vanidades, Claudia, etc



ES MI VIDA PUNK
Instalación/ Mónica Rosas
1999



A: Dativo, denominativo, con incentivo activo iterativo, formativo de motivo generativo¹.

Claro que si somos un poco más solemnes podemos decir que cultura es como dice Gramsci una visión del mundo que se queda implícita en el arte, en lo político, en lo económico y en todas las manifestaciones individuales y colectivas.

-Hey!, hey! ¿Entonces resulta extrasuper importante el origen de los símbolos, su teje y maneje? Y con esto de que los signos, índices, símbolos, íconos y de más familia se encuentran impregnados en los objetos, ¿Que sucede con ellos?

91

-Si desde las primeras huellas que dejó el abuelo y la bellísima rarotonga en Altamira, Almería, Ariège y Gironde, hasta nuestros días, es que hemos invadido este maravilloso planeta con las marcas de nuestra memoria. Nos la hemos pasado fabricando y fabricando, a veces un poco menos y a veces un poco más, según donde nos ha tocado vivir en tiempo y espacio.

-Pero con esto de que los seres humanos somos seres sociales nos hemos visto en la imperiosa necesidad de crear estructuras para poder organizarnos.

Además no olvidemos que "*Pensar es esquematizar*", como lo dijo Globot. Así la manera de organizarnos va a obedecer a nuestro pensamiento, individual y colectivo.

Bueno de todos los asuntos que hay por resolver como grupo o individuos están: Las relaciones políticas que tenemos los unos para con los otros, tam-

bién las económicas, las artísticas y las científicas, todas ellas con sus substancias objetivas y materiales, y subjetivas y no materiales como el lenguaje, ambas substancias identifican a los grupos e integran a los individuos, dándole su carácter de pertenencia, de identidad.

Sobre todo el lenguaje ha sido materia prima para las ciencias humanas, existe y finalmente se concreta en una idea cultural, no solamente se trata de meros registros y construcciones. El lenguaje como lo descubrió rarotongita de mi corazón es un sistema, puede ser ideográfico o pictográfico, en fin es un sistema de comunicación visual.

92

Y visualizar es, pues, hacer visibles y comprensibles al ser humano aspectos y fenómenos de la realidad que no son accesibles al ojo, y muchos de ellos ni siquiera son de naturaleza visual. Por consiguiente, visualizar es tanto un proceso como un resultado, el cual cristaliza en un acto de transferencia de conocimientos que se produce entre el visualista y el receptor humano a través del documento elaborado por aquél².

-¿así que el visualista es un gran guarro creativo?

La creatividad es esencial para que los individuos y grupos puedan transformarse y cambiar su realidad inmediata, no sólo para denotar un objeto nuevo o una forma artística, sino también es una forma de solución.

Por lo tanto la creatividad también es para diseñar un modelo de desarrollo, ...y lo mejor! para

establecer un modo de vida, entonces es hacer e innovar en forma individual y colectiva.

En las sociedades la expresión más evidente de creatividad ha estado en las artes, es un punto de creatividad pura y le permite a los individuos interiorizar y comunicar su realidad del mundo de una manera nueva y grata.

Tal como lo explica Adolfo Sánchez Vázquez.

El concepto de arte debe ser abierto porque la realidad artística -como creación- está siempre abierta. El proceso constante de creación es la apertura. Es decir, la apertura entendida como proceso constante de creación, donde la aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos y de nuevos PRODUCTOS artísticos, únicos e irrepetibles- están en la esencia misma del arte. Una definición del arte será cerrada si su apertura entra como un rasgo esencial de ella.

De acuerdo con este concepto abierto, el arte será una actividad humana creadora y la obra artística un artefacto, u obra humana hecha con arte.

Cualquiera que sea el tipo de arte que consideremos o la fase histórica en que se presente, encontramos en esa actividad humana como denominador común el ser proceso de creación o producción de un nuevo objeto, de una nueva realidad; la obra de arte se presenta a su vez, como un producto y, en este sentido como un objeto humano o humanizado³.

Con esto caracterizamos el arte y a los productos artísticos de un modo genérico como actividad creadora y como objeto humano creado o producido.

-¿Y que pasa con el objeto que no es "Artístico"? Es decir el objeto funcional bellamente fabricado, planeado bajo un acertado proceso creativo.

-Estos objetos delicia y tormento de todo aquel que desea adquirirlo, han sido paridos de las ciencias y artes para el diseño. Ahora hay que diferenciar entre el arte y sus productos de otras formas de actividad creadora como lo es la ciencia. El gran contraste en el proceso de transformación está en que el arte tiene una función no utilitaria por el contrario posee un contenido meramente humano; es decir su significado y expresividad humanas; sin embargo en los diseños, y espero no caer en la esquizofrenia pura con este comentario no vamos a perder este carácter humano del objeto, es más los diseños nos ofrecen aún la maravillosa posibilidad del uso.

El arte es, en este sentido, objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada o creada. Esta nueva realidad este nuevo producto, no es sólo objetivación o expresión sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La comunicabilidad es un rasgo esencial del arte y, mediante ella, éste afirma a su vez, su carácter social. La socialidad del arte se pone de manifiesto no sólo en su condicionalidad social y en un conjunto de ideas, Valores y Sentimientos del hombre social que lo nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa⁴.

-Vamos descubriendo la gran fauna de los objetos: artes, diseños y artesanías. Y a la kool tour a con todo y sus objetos la podemos estudiar desde el tiempo más ancestral hasta nuestros frescos y atormentados días. Donde el tiempo de vida del objeto

puede ser tan fugas como su propia existencia, en muchos de ellos resulta efímera, pero aún así, hasta el objeto siempre joven en temprana muerte posee un valor que puede ser social, comercial, económico, afectivo, etc. Claro que todo objeto que muere a temprana edad adquiere de su entorno conciente es decir de sus receptores, un limitado valor afectivo sin embargo su característica de mercancía homogénea en la casi mayoría de los casos le otorga un elevado valor de intercambio comercial. Ahora bien si pudiera ser previsualizado desde su gestión como objeto incitador de procesos creativos resultaría más que interesante formidable y no sólo por su sustancia creadora sino como motivo de producción económica. Ya hay una inmensidad de objetos esplendidamente diseñados, sólo que con un tiempo de vida tan prolongado, que eleva su valor de adquisición al punto de convertirlo en objeto de colección o para unos cuantos con posibilidades de inversión.

95

Sin embargo el objeto efímero pero de carácter creativo, si posee un valor estético independientemente de tratarse de mercancías secundarias. Además tal objeto incita

el desarrollo económico, considerado como un proceso donde se define fundamentalmente un crecimiento económico, expansión rápida y sostenida de la producción, de la productividad y del ingreso por habitante y una amplia distribución de beneficios en este crecimiento; también es un momento de libertad efectiva para llevar adelante cualquier actividad humana a la cual se le atribuye valor, valoración que siempre va a depender de la cultura de cada individuo o cada grupo⁵.

Estamos convencidos que estos dos componentes del desarrollo el económico y el cultural deben ser complementarios. *La cultura dentro de lo económico es lo que le da sentido a la existencia de los seres humanos y por tanto toma sentido en lo material.*

La cultura es un fundamento del desarrollo que vincula a una persona con otra en una relación de colaboración, en una persona con las demás especies y a los seres humanos con la naturaleza y los objetos en cordial armonía.

La importancia de la creatividad es que las cosas puedan revalorizarse, incorporando nuevos elementos, organización social para elevar el nivel de conciencia y la elaboración de sus utopías colectivas, fomentar su democratización y la mediación social, enfrentar el desafío de la multiculturalidad y tomar parte de la economía en la elaboración de bienes y servicios⁶.

1. ZAMBRANO, Yuri, *Revista Kult, Ez kool tour a contra cultura*, México, 2001. <http://kult.tripod.com/mx/kult/>

2 COSTA, Joan, *La Esquemática*, España, Ed.: Paídos, 1998.

3 SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte*, México, Ed: UNAM

SÁNCHEZ <<ibidem>>, 4

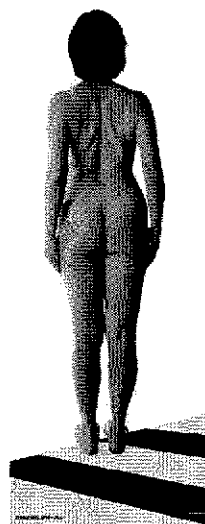
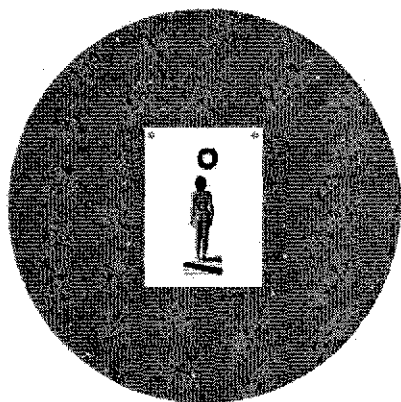
5 SALAS Quintanal Hernan, *Conferencia: Cultura y Economía Diplomado en Acción y Desarrollo Cultural*, Museo de San Carlos, México, 2001

SALAS <<ibidem>>, 6.



SIN TÍTULO
instalación / Mónica Rosas
2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TRA DE LA SERIE SEÑALES DE TRÁNSITO
Fotografía y tapete sintético / Mónica Rosas
2002

CONCLUSIONES,
POR QUE LA IDEA NECESITA DE UN ESPACIO
-DEL VISUALISTA

CAPITULO 5

CONCLUSIONES POR QUE LA IDEA
NECESITA DE UN ESPACIO

-Del Visualista

Es claro que el artista denota el espacio plástico, pero más subrepticio -y a la vez solícito a la complicidad-, *es el momento por el cual el artista trata de plasmar una idea, una de las sublimaciones más importantes de la sensibilidad del raciocinio, dadas las condiciones de la creación dentro del concepto mismo del creador.*

No existen límites para la originalidad, ya que la sólo palabra es sinónimo mutuo de dinamismo y forma un singular "menage a trois" entre lo creativo y la argumentación, la creación proyección de su expresión fuera de su contexto egoísta.

Dentro de las líneas de la autoexpresión, nos hemos remitido a lo largo de la tesis a las condiciones de precepto "utilitarius creativus", pero también consideramos el defecto - efecto del pivote máximo de creatividad. Así hemos puesto a su consideración el acertijo que plantea la relación entre la idea, el objeto o la imagen, está última goza de cierta difusión. Veamos a poca distancia algunos de los aportes del autor de la Gioconda, a casa que entremos existe la última cena, litografía que vemos en la calle... la mona lisa. ¿Qué quiere decir esto? La penetración cultural y transculturización pasa de ser un clásico y amenaza con convertirse en un Kitsch!, Y por si esto fuera poco deja de admirarse como un todo de la creatividad y se convierte

en vehículo, un significante, ejemplo del arte.

He aquí una de las concepciones más arbitrarias del artista, ¿Cuándo se ha dicho que el artista realiza sus obras para trascender? Ciertamente es difícil si consideramos al ente creativo como una funcionalidad egoísta. Esculpir o pintar y crear y ser feliz es un medio de evadir ciertas realidades, pero en el momento de encontrarse con su verdad, estar exactamente allí, suspendido en el columpio de su tiempo. Es decir, *en el segundo que concibe la creación como un todo* y sabe que trasciende en sí mismo.

Es entonces el momento de pensar mucho más en el tiempo. Las dos son unas constantes físicas y no por ello debemos adentrarnos hasta teorías eminentemente relativistas, sino más bien *considerar al tiempo dentro del mundo del proceso creativo, el de las ideas.* El tiempo en el diseñador o artista, no es el mismo tiempo de los segundos. *Para él, el tiempo, se traduce en unidades centrípetas que son básicas para su supervivencia. Así como el reloj tiene su segundero y su minuterero, así el mundo de las ideas concretas se reduce a los detalles a la creación sincrónica y quieráse o no al minimalismo.*

En primer lugar el artista se encuentra con la materia prima, la "naturaleza", pretexto, que lo convierte en un ejecutante de la transformación por las suficientes razones que motivan los delirios del creador, y en segundo lugar, porque puede ensimismar sus obras hasta proyectarlas en sentimientos magnos que sólo produjeran divergencias con lo que se tiene y lo que no se tiene. Entendemos de alguna manera que el tiempo se detiene, o parece detenerse en el afán del artista, por quererse entrometer en los ojos del espectador y grabar en la memoria lo que ellos quieren transmitir.

Ese, señoras y señores, es el tiempo del artista.

El detalle!, es del visualista! La finalización y canonización de la concreción del trabajo del visualista hasta su punto máximo de celestialidad es lo que conlleva al artista a concebir el tiempo. Para él, el tiempo no existe, existe la visualización y como tal debe proibirse la sensación del minuto y ascender a los términos de la relatividad.

-Demostrar Cual es La Escencia del Artista ... respecto al espacio -tiempo

102

El espacio como tal no existe mientras no surga la idea inmersa en el tiempo. Aunque la viabilidad de la obra respira en un lugar en el espacio, existen los obstáculos propios que sobreviven a las ideas. Sin resultar escatológicos en el idioma, la aversión a las ideas creativas, es uno de los obstáculos más temidos para el artista, es decir, ¿de donde sale el temor a crear? Para el visualista seguramente el plagio no existe, siempre buscará los ritos de la originalidad, la creación del silencio y el recogimiento, la pasma de la meditación y entre los recovecos de su memoria visual, más lo que le queda de apreciación de la sensibilidad de lo que le rodea, entonces surgirá como una hecatombe lo superior y lo real respecto del efecto de la creación. La erupción de la creatividad es para el visualista el tiempo esperado, equivalente, como es sabido a la musa de los poetas o la de los músicos, al fin y al cabo, es arte.

Las revoluciones del arte son inherentes de los sistemas de vida de los cuales el artista es segregado. Las concepciones del creador no sólo marcan los sistemas de diferenciación de su disciplina sino que también se enfrentan con sus propias realidades.

Hemos dicho que el arte no sólo es su propia realidad sino que también demuestran no sólo de lo que se adolece en campos diferentes. El arte objeto resulta ante todo contestatario y de ahí para adelante la presentación de las ideas pueden terminar en un semáforo como la gran venta de la semana a precio módico como una oferta y como una promoción.

Sin duda, no son los fenómenos de la comercialización, los que determinan la libertad del arte, de ello no depende el espacio. El espacio en si no es la común unión de la virtualidad, el espacio es el ahí del empato de la visión determinista de la noción del sentipensante que cree crear con su constante interpretante, el "SER" viajero en el tiempo.

103

Y no es una frase conciliatoria con el texto, no! es simplemente, reconocer al espacio como el factor determinante de una fracción compulsiva de esa segunda mitad que no viene en la naranja y que se debe encontrar. *La misión del creativo visualista es esa, precisamente encontrar un vínculo complementario con su búsqueda. No podemos saber a ciencia cierta quién limita a quién, porque un espacio puede tener la cercana complicidad de ofrecer al visualista la complementariedad de su idea. El objetivo de la transformación es un eje fiel del visualista.* De donde sale pues, que no podamos estar seguros de transformar una idea como artistas genéticos que somos? Exactamente los espacios parecen tener la razón. No es lógico pensar que el espacio en este caso significa lo que en biología equivale al territorio. El perro ladra al desconocido por su territorio, ladra porque quiere hacer saber a quienes no son de su jauría que existe un espacio territorial que debe ser defendido.

El visualista por su parte espera del espacio lo mismo. Marca una especie de simbiosis, un vínculo que semeja al sortilegio de los alquimistas y al secreto de los que se dedican a codificar sus esoterismos clandestinos. El espacio es silencioso y entra en acción cuando el visualista quiere transformarlo, busca la salida de su propio invento y coloca al visualista como la víctima de su transformación. El espacio y el visualista se enfrascarán en alegórica discusión y los tiranos de la concertación se vuelven en pos del tiempo, es difícil saber, a ciencia cierta como y de que manera lleguen las partes a convertirse en un todo. La transformación del espacio plástico es una apertura condensada de la necesidad del individuo por entender lo que la naturaleza le presenta. En un modo radical el no querer aceptar lo que viene a sus ojos y verlo como un espacio es suficiente para que el artista rediseñe sus propias estructuras en pos de un nuevo proyecto que lo invite a la creatividad. La obligación medular del transformador del espacio es ahora, convivir con ese "Ser" que está creciendo entre sus imaginaciones y maquinarse con él, los objetivos benéficos del cúmulo de ideas plasmadas en lo que quiere el espacio. Se insiste pues en que el espacio no quiere ser dictador del estilo cerebral del visualista. Simplemente podría ser, en un caso muy lejano y particular - una limitante temporal del "creando".

APÉNDICE

105

1
2
3
4
5

EL OBJETO Y EL TIEMPO

El siguiente texto es una síntesis acerca de los objetos y su relación con el tiempo, en el muy particular punto de vista del teórico Abraham Moles.

Ubiquemonos en nuestra sociedad actual, donde existe una proliferación de objetos manufacturados por el hombre que conforman un espacio artificial. Así al venir al mundo en este contexto preexistente, la sensibilidad humana se ha atrofiado en la percepción y valoración de algo tan común y cotidiano en nuestra civilización occidental, al punto que bien podría calificársela, en su estado actual de sociedad de consumo, a "sociedad objetual".

106

¿Qué es el objeto? Etimológicamente (*objectum*) significa lanzado contra, cosa existente fuera de nosotros mismos, cosa puesta delante de nosotros que tiene un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta a los sentidos (Definición del Larousse). Los filósofos emplean el término en el sentido de lo pensado, en oposición al ser pensante o sujeto.

El término objeto, por tanto, comprende:

-por una parte, el aspecto de resistencia al individuo;

-por otra, el carácter material del objeto;

-finalmente la idea de permanencia, ligada a la de inercia.

Existe una diferencia entre lo que son los objetos y lo que son las cosas; dentro de la sociedad industrial al objeto se le atribuye la idea de producto específicamente humano.

En nuestra civilización, el objeto es artificial. No se dirá que una piedra, una rana o un árbol es un

objeto, sino una cosa. La piedra se convertirá en objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le pegue una etiqueta (precio..., calidad...) que la haga ingresar en el universo social de referencia.

El objeto tiene, pues, un carácter a la vez pasivo y fabricado. Es el producto del homo faber o, mejor aún, el producto de una civilización industrial; una pluma una lámpara de despacho, una plancha, son objetos en el sentido más pleno de la palabra.

EL OBJETO EN EL ESPACIO TIEMPO. - El sociólogo nos puede distinguir entre objetos consumibles y objetos no consumibles. Los primeros pueden ser tomates envueltos y etiquetados, una lata de conservas o un tinte para el pelo; un ejemplo de un objeto no consumible es un plato o una puerta; en la experiencia inmediata, estos últimos pretenden durar siempre aunque no duran más que cierto tiempo. Esta categorización, importante en la práctica, es precisamente una de las oposiciones puestas en cuestión por la sociedad consumidora. Dejando a un lado la obsolescencia planificada, que no se atreve a presentarse con su verdadero nombre y esta destinado a crear "subrepticamente" una consumibilidad del coche o de la media femenina, la sociedad estimula explícitamente el paso sistemático de la categoría de los bienes duraderos a la de los perecederos y consumibles (vajillas o telas de papel, por ejemplo), destinados desde su nacimiento a la mortalidad infantil y que conservan, precisamente por eso todo el frescor de la juventud.

De ahora en adelante nos interesaremos principalmente por los objetos con pretensiones de durabilidad, sobre todo porque en ellos es más evidente la resistencia del objeto frente al sujeto. El objeto consu

mible no ofrece al espíritu esa opacidad fenoménica, ese aspecto de estabilidad, de material de construcción del entorno que ofrecen la mesa, el teléfono o el transistor. El tiempo aparece aquí como una dimensión suplementaria de la variación de las formas que introduce, mediante el grado de desgaste, la memoria que los objetos aportan a la percepción del mundo: el prisionero dostoievskiano capta el paso del tiempo más por el desgaste de su fiambrrera que por la longitud de su barba.

De una manera práctica podemos subdividir los objetos en cuatro niveles de percepción basados en el conocimiento táctil:

108

1. Los objetos en los que se penetra: el coche la casa. Los llamaremos maxiobjetos.

2. Los objetos de nuestra talla y con escasa movilidad, como los muebles.

3. Los objetos sostenidos por los precedentes o contenidos en ellos (platos, máquinas de escribir) que pueden cogerse con la mano.

4. Los microobjetos, que se toman entre los dedos.

En suma a la pregunta "¿Que es un objeto?" , contestaremos: es un elemento del mundo exterior, fabricado por el hombre y que éste puede coger o manipular.

Un objeto es independiente y móvil. Un mueble casi no es un objeto porque, contrariamente a su etimología, es inmóvil y generalmente voluminoso. Sólo pierde la calidad de objeto cuando se convierte en móvil transportable o transportado, como un velador o una silla.

Finalmente, el objeto tiene un carácter, sino pasivo, al menos sí sometido a la voluntad del hombre. Podemos manipular un objeto a voluntad.

Bueno, a continuación mencionaremos la relación temporal ser->objeto.

Consideremos la presencia del objeto en el ser, situandola en el transcurso de la vida de la pareja objeto-individuo como algo distinto a la esfera de la acumulación personal:

-El deseo: época prenatal de lo imaginario.

Los mejores estudios sobre el olvido hechos por psicólogos muestran que el recuerdo de un deseo y la vivacidad de la impresión que aporta decrecen en función del tiempo siguiendo generalmente una curva exponencial más o menos pendiente según las circunstancias diferentes y su decrecimiento más o menos rápido en función del tiempo. Esto significa que si la motivación no se renueva, se desvanece definitivamente. En otro caso se ha supuesto que aunque los impulsos se extingan con relativa rapidez, son mutuamente acumulativos y por ello cada impulso conserva un valor residual cuando se traduce el siguiente. En estas condiciones llegará un momento en que traspasarán cierto umbral de retención y quedarán registrados de forma cuasi definitiva en la memoria.

Prácticamente puede afirmarse que la renovación de una serie de estímulos relacionados con el mismo objeto, el deseo, puede contribuir a memorizar este objeto definitivamente, a inscribirlo en la tabla de valores como una necesidad, siempre que la concentración de repeticiones en el tiempo y en el espacio esté bien elegida. En la psicología urbana, este fenómeno es aplicable a la disposición de objetos "deseables" en los

escaparates de una calle comercial.

-La adquisición: nacimiento fenoménico del objeto para el sujeto.

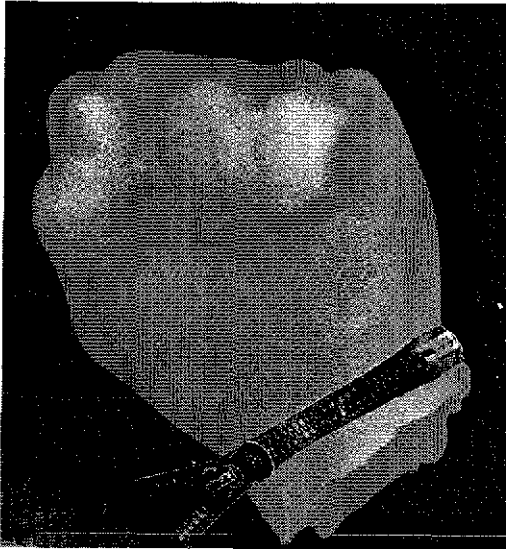
-El descubrir: como personalización.

El objeto está ahora en mis manos, empaquetado acondicionado, completamente nuevo, perfectamente preparado para el sacrificio, en mi casa. Corto la cuerda del paquete, rasgo el papel, deshago el embalaje y quito los cartones, rompo los precintos. En esta operación angustiosa y púdica se sitúa el descubrimiento, la aprehensión cognoscitiva, el ensayo como juego y como representación.

-El amar: el descubrimiento de virtudes y vicios funcionales.

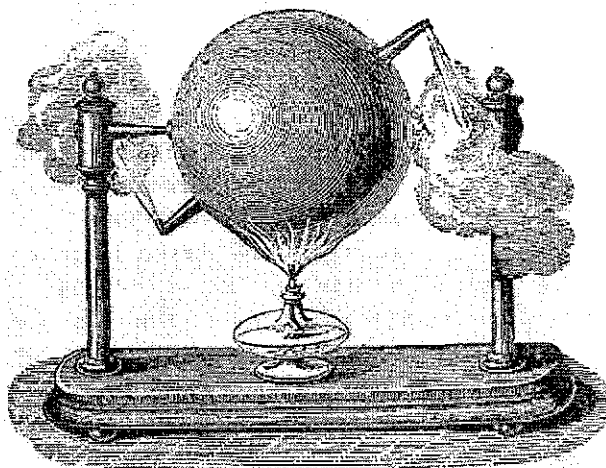
-La habituación: retroceso al último plano psicológico. Al habituarse con el objeto se produce una especie de depreciación cognoscitiva, el objeto forma parte de un mundo circundante, es neutro.

La eliminación de los objetos de la concha personal. La concha personal y el entorno, contribuyen entre otros factores a crear los valores individuales cuyo conjunto se confunde más o menos con los valores sociales, criterios de aceptación o de rechazo. Un objeto cuando está viejo, usado, ajado, triste, es sometido, a partir de estos valores, a un examen crítico que es un juicio provicional, y, o bien es rechazado definitivamente, desvalorizado, y sufre la destrucción real o es enviado al cubo de la basura o al cementerio de los objetos tan frecuente en los alrededores de las concentraciones urbanas; o bien es retenido como portador de un valor secundario pero eliminado por la esfera personal.



MUNEDROS
Objeto / Mónica Rosas
2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



OBJETO EXPERIMENTAL.
Máquina de reacción

OBJETO EXPERIMENTAL
Juan Eduardo Ciriot

-El mantenimiento: servicio prestado ritualmente.

El objeto vuelve a existir al momento que se le repara. El individuo atribuye a todo objeto, sea un bolígrafo, un teléfono o un molinillo de café, una esperanza de vida que es función de la cultura del individuo, del precio relativo del objeto, etc. Si el intervalo medio entre reparaciones es netamente superior a la duración esperada de su vida normal, la reparación no constituye un motivo de reproche sino todo lo contrario, una virtud: "sin embargo, era sólido".

-La sustitución: el juicio final.

Ver morir al objeto. Por último, el objeto se impone en el momento en el que el individuo lo reemplaza y lo enjuicia. Puede morir de olvido y en este caso no es sustituido: ésta es quizá su muerte más definitiva.

¿DEBE EL OBJETO DESAFIAR AL TIEMPO? El objeto desafía al tiempo por definición, ya que se presenta como lo que se opone a la huida del tiempo, lo que establece la solidez del espacio y por ello la abolición del tiempo. Este cestillo que hay sobre mi escritorio estará allí posiblemente, verosíblemente, dentro de diez, de veinte años; en cualquier caso seguirá en su sitio mañana y pasado mañana, en contraste con el flujo de los seres y los pensamientos. Tal vez esto parece una visión ideal y simplista.

Por otra parte, la "durabilidad" del objeto es una inexactitud objetiva: el objeto se usa, caduca, se fatiga. Usarlo significa fechar una inscripción en la memoria del ser testigo. Sabemos que existen dos tipos de memoria, una memoria permanente, no fechada, que es la adquisición de un automatismo, y la memoria

“fosforescente” que se desvanece, se extingue asintómicamente en nuestra conciencia.

El objeto que se usa es, en la medida en que tomamos conciencia de su uso, análogo a un calendario; la tasa de uso de este objeto inscribe el tiempo en el entorno, lo fecha; la sedimentación de capas de suciedad en la cazuela del ama de casa descuidada, o en el mango de la herramienta del artesano, son referencias temporales, marcos materiales de la memoria. El hombre se reencuentra en el tiempo al margen de los relojes y los calendarios gracias al desgaste de su caja de cerillas, de sus hojas de afeitar, de su lápiz de labios. Existe también desgaste en la probabilidad de avería de un sistema complejo. *De este modo, se percibe, a través del objeto que se desgasta según diversas leyes, toda una serie de funciones del tiempo (figura).*

112

El objeto caduca y estamos aquí ante otra función temporal que tampoco es intrínseca al objeto sino que se inscribe en una duración cultural en la que se sirve, creadora de una tensión psicológica creciente entre la presencia del objeto y una imagen determinada del “yo” en el mundo de ese tiempo.

El objeto es una frontera en el camino de la evolución cultural. Lo “nuevo” sedimenta en la cultural y el objeto se impone al examen crítico por su desfase cultural, fenómeno aproximadamente lineal pero que presenta aceleraciones que son indicio de la emergencia de nuevos estilos.

La caducidad es, pues, una confrontación del objeto y de su ser con el ciclo sociocultural; establece una fecha, no por el desgaste que actúa generalmente sobre la función semántica del objeto o el artículo sino sobre el sistema de valores estilísticos añejos que se

superponen a la funcionalidad (moda). La caducidad inscribe la fecha de compra en la evolución del entorno social o, si queremos emplear un término más sencillo, de la sociedad. Es esencialmente un tiempo social, mientras que el desgaste es un tiempo individual; pertenece al marco social de la memoria. En la isla de Robinson no habría caducidad.

Estos factores se integran en una duración media del objeto que está institucionalizada en la sociedad consumidora mediante el concepto de plazo de garantía, durante el cual el fabricante se considera responsable de su producto, y que constituye una especie de "minorante" de su duración media.

113

Y así, la marca del tiempo aparece sobre este objeto "eterno" por su acción del desgaste y la caducidad. La época tecnológica postulará la afirmación de que el objeto tiene una vida definida, que no está hecho para ser eterno, que únicamente desafía al tiempo durante un periodo limitado, que está inexorablemente condenado a la destrucción. Nosotros le llamaremos objeto mixto y estará intrínsecamente caracterizado por una curva de vida.

El ideal del mundo de la abundancia serán los objetos inalterables en un periodo finito que luego desaparecen ellos mismos en el cubo de la basura, objetos listos para tirar que se corrompen definitivamente como los productos alimenticios, objetos promovidos al estado de lo consumible. El objeto que renace es el Fenix, perpetuamente joven de sus cubos de la basura.

¿PODRA EXISTIR UN NUEVA FILOSOFIA DE LA MATERIALIDAD? La originalidad de la época tecnológica está, por tanto, en esta afirmación reciente,

que data de la civilización industrial y más exactamente de la fabricación continua con cadenas de montaje - lo que hemos llamado la época del neokitsch- según la cual el objeto está inexorablemente condenado a la destrucción y que el consumidor debe aceptar esto como una virtud del objeto industrial, caracterizado por una curva de vida que lleva a sustituirlo, con lo que se renuevan periódicamente los placeres de la adquisición y sobre todo se consigue la perpetua juventud del mundo circundante, ya que queda excluida de él la vejez caracterizada.

114

De este modo se define un nuevo pliego de condiciones de la materialidad en la civilización; la materia ya no se opone a la evolución dinámica del hombre, simplemente cuantifica esta evolución.

Esta afirmación es tan importante que merece algunos comentarios, pues nos ofrece una manera de aprender un nuevo modelo de sociedad, una proyección del futuro. Imaginemos una sociedad en la que las casas se derrumbasen necesariamente y en sólo unas horas sobre las cabezas de sus habitantes en una fecha debidamente inscrita en la fachada del inmueble, en la que los objetos del hogar se desintegrasen de un modo inexorable, normal y rápido -lo que exigiría su sustitución- y llevase cada uno su fecha de extinción normal inscrita en ellos por el fabricante. Esta inexorabilidad de los objetos se inscribiría necesariamente en la conciencia humana recreando otra forma de civilización. Ahora bien, esto no es ciencia ficción, pues se trata precisamente de lo que nos propone la civilización industrial aunque disimulando sus afirmaciones tras un vago conservadurismo o recurriendo a la distinción entre "bienes" y "productos": otros planes urbanísticos, una modificación de la diná

mica social, otra forma de mercado comercial. Lo más semejante a lo que acabamos de citar que actualmente sucede es lo que los publicistas suelen llamar objetos transitorios.

El problema es bastante profundo, pues en una civilización de la abundancia implica que, si ésta no quiere morir aplastada bajo la masa de residuos de sus propios productos, lo que podríamos llamar el problema de la polución generalizada, ha de plantearse su retorno espontáneo a la naturaleza sin alterar sustancialmente ésta. La sociedad ya no adopta la forma de un cementerio de automóviles o de objetos, sino la de excrecencia humana de un sistema natural, lo que J. Huxley ha llamado el "cáncer del planeta".

115

La muerte de los conjuntos de objetos. En todo lo que precede hemos insistido en la inscripción del tiempo, de la duración, en el objeto unitario, aislado de su contexto en una vinculación necesaria y permanente entre el ser y las cosas. De hecho, y ya lo hemos señalado anteriormente, el hombre está vinculado en su vida cotidiana a un display; el piso, el puesto de trabajo, el despacho, tiene para él una presencia más clara que tal o cual objeto concreto.

Estudios que se han ocupado sobre todo de objetos técnicos complejos, aunque también de aparatos domésticos, han demostrado la necesidad de asegurar una coordinación óptima de las vidas de las piezas para conseguir así el ideal explícito de los constructores de automóviles. Señalaremos de paso que en este terreno, más aún que en el de la creación de los nuevos materiales, es donde se puede trazar la curva de obsolescencia óptima que hemos descrito. Tenemos aquí un aspecto importante de la ingeniería social que apenas a

atraído hasta ahora la atención de los sociólogos.

Así podemos considerar que existe una ética de la destrucción creadora. ¿Constituye este concepto de la destrucción de los elementos del entorno para dejar sitio a otros una nueva filosofía de las relaciones entre el hombre, el mundo y la evolución? Para terminar estos comentarios sobre la inscripción del tiempo en el objeto, conviene subrayar la importancia del tema y distinguir en las sociedades tres tipos de ética.

En primer lugar existió la ética de lo eterno con la que el hombre, consciente de su fragilidad en el mundo material, busca construir para la eternidad sus palacios egipcios, sus estelas funerarias y sus joyas; las piedras preciosas y los metales inalterables, las tablillas y las inscripciones manifiestan un deseo de ser. El mundo es vasto, y construir para durar, crear para durar, es un ideal explícito: la durabilidad, la permanencia, es una virtud intrínseca. El hombre superior, el jefe, el rey, edifica para la eternidad, quiere desafiar el tiempo.

A continuación vino la ética agraria, ética de la acumulación, del ser que existe en el mundo en función de sus reservas, del granero repleto de grano; los objetos se caracterizan por su aptitud para ser voluminosos. La capacidad creadora se basa en el capital, es decir, en la acumulación de la riqueza.

La época en la que evolucionamos desde hace menos de un siglo -por consiguiente, no ha habido tiempo para que resulte afectada nuestra mentalidad profunda, ni siquiera aunque la captemos con la fuerza de la razón -¿será la de la ética de la destrucción creadora? Si somos prisioneros de nuestras ciudades y de nuestro entorno material, ¿acaso no podemos libe-

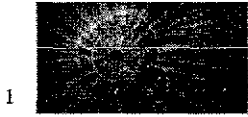
rarnos destruyéndolos? ¿No será el principio dominante aquel que afirma que para crear en un mundo volumétricamente limitado es preciso ante todo hacer sitio al objeto creado, es decir, evacuar, eliminar, destruir? La facilidad con que un objeto desaparece llega a ser una virtud tan grande como su capacidad para aparecer; el objeto listo para tirar, o mejor, listo para ser destruido, ¿no constituye el nuevo ideal? ¿Sería limitada la duración de la autocorrelación óptima? El papel del sociólogo es exclusivamente establecer la problemática de estas preguntas que se plantea el filósofo, dejando a éste la responsabilidad de responder a ellas.

117

ABRAHAM MOLES
TEORÍA DE LOS OBJETOS
COLECCIÓN COMUNICACIÓN VISUAL
GUSTAVO GILI, S.A.
BARCELONA

BIBLIOGRAFÍA de imágenes:

- 1, 2, 4, 5, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, ROSAS Reyes, Mónica, *Obra Plástica*
- 3, 7 COSTA, Joan, *La Esquemática*, España, Ed.: Paidós, 1998.
- 6 MINK, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968*, Lisboa, 1996
- 8, 29 CIRLOT, Juan Eduardo, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, España, Ed.: Anthoropos, 1990.
9. CAPPELLETTI & RISCASSI, *Peter Greenaway Catalogue*, Italia, 1997.
10. MUTHESIUS, Angelika, *El erotismo en el arte del siglo XX*, Germany, Ed.: Taschen, 1996.
11. ITTEN, Johannes, *El Arte del Color*, México, Ed.: Noriega, 2001.
- 12 SIMMEN, Jeannot, *Kasimir Malevich vida y obra*, China, Ed.: Könemann, 1999
- 13, 15, KRAUBE, Anna-Carola, *Historia de la Pintura, del Renacimiento a nuestros días*, China, Ed.: Taschen, 1995.
- 16 KRAUBE, Anna-Carola, *Historia de la Pintura, del Renacimiento a nuestros días*, China, Ed.: Taschen, 1995
- 16 Catálogo, *Cinco Continentes y una Ciudad, Segundo Salón Internacional de Pintura*, Gobierno del Distrito Federal, 1999
- 14 CUSSI, Paula, *Revista Saber Ver*, No 6, México, 1997.
- 18 GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Ed.: Alianza Forma, 2001.
24. HERNER, Irene, *Mitos y Monitos historietas y fotonovelas en México*, México, Ed.: Nueva Imagen - UNAM, 1979



1

13



2

14



3

15



4

16



5

17

25



6

18

26



7

19

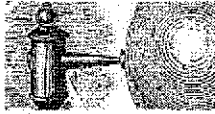
27



8

20

28



9

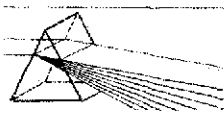
21

29



10

22



11

23



12

24

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

611



**INDU
STRI
ARTE**

ASESORES EN DISEÑO

**AMBIENTAL
GRÁFICO
INDUSTRIAL**