

00225
5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“INCERTIDUMBRE Y TEMPORALIZACIÓN
DE UN ESPACIO ESCULTÓRICO”**

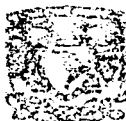
**Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales
Presenta**

Reyna Castro Alonso

**Director de tesis: Lic. Francisco Quesada G.
Asesor de tesis: Lic. Roberto Caamaño**

México, D.F.

2003



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

**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.

TEMPORALIZACIÓN E INCERTIDUMBRE
EN EL ESPACIO DE LA
ESCULTURA

Presentación

Las ideas que desarrollo en la presente tesis se fueron gestando en ejercicios anteriores aunque básicamente se nutrieron de las maquetas y esculturas realizados durante el seminario de titulación "Escultura y objetos instalados". Sin embargo esta tesis no se limita a presentar una mera reseña de lo ya realizado, sino que intenta encaminarse hacia la definición de una propuesta plástica.

Lo que propició la elección del tema de la incertidumbre que aquí enmarco en la temporalización. Fue ahondar en una inquietud personal que quise vincular con mi obra plástica. En este proceso me di cuenta de que no sólo es un sentimiento particular, sino que es común a muchos individuos y tiene que ver con el modo de vida de nuestra sociedad contemporánea. El problema que abordo es bastante amplio, rico en matices, y tiene múltiples rutas de desarrollo que vislumbro para trabajos subsecuentes; por ello lo que aquí se expone representa el inicio de un largo proceso.

La posibilidad de vincular el trabajo teórico con el plástico fue muy estimulante y enriquecedor. El hecho de exponer la obra y observar la interacción con el espectador así como las críticas y reflexiones acerca de este trabajo, aportaron mucho a esta investigación.

Antes de continuar no me resta más que agradecer la paciente colaboración de: Alberto Cabañas, Alberto Rodríguez, Arturo Quintero, Esteban Huerta, Francisco Quesada, Hersúa, Jorge de Santiago, Luis Argudín, Ma. Eugenia Gamiño, Ma. Noel Lapoujade, Ricardo Arriaga, Roberto Caamaño y especialmente a mi madre, ya que sin su apoyo este trabajo hubiera sido imposible.

Índice

Presentación.....1
Introducción.....4

**CAPÍTULO PRIMERO: Elementos que conforman el sistema
de mi escultura**

Espacio vivido.....8

Relación del hombre con el espacio del mundo (8) Relación del hombre con el espacio de la escultura (10) Interioridad y exterioridad (11) Estrechez y amplitud (13) Espacio e imaginación (14).

Tiempo vivido.....16

Algunos modos del tiempo (17) Diferencias y similitudes entre tiempo y espacio (21) Relación tiempo-espacio en nuestra conciencia (23) La imaginación en la captación del tiempo vivido (25) Memoria de los espacios vividos (27) Pasado, presente y futuro, imaginarios del tiempo (28) El espacio como tiempo concreto (29).

Movimiento corporal.....31

El movimiento como factor temporal (31) El cuerpo en relación con el mundo (33) La estructura temporal del cuerpo (34) El fenómeno del movimiento corporal en la escultura (35) Temporalizar el espacio de la escultura (39).

CAPÍTULO SEGUNDO: La incertidumbre vivida

La vivencia de la incertidumbre.....42

Polisemia del concepto incertidumbre (44) Origenes sociales de la incertidumbre (45) Incertidumbre de sí mismo (49) Proximidad e incertidumbre (50) Decisión e incertidumbre (50) Imaginación deseo e incertidumbre (52).

Aspectos Psicológicos de la incertidumbre.....55

Certidumbre e incertidumbre (56) Características psicológicas de la incertidumbre (58).

CAPÍTULO TERCERO: La temporalización de la escultura actual

Simbolización del tiempo en la escultura64

Tiempo virtual: imagen del tiempo real (64) Temporalización de la escultura actual (66).

La temporalización en la obra de Richard Serra..... 76

CAPÍTULO CUARTO: Aproximaciones temporales

Reflexiones acerca de mi escultura.....83

Semblanza de las esculturas realizadas (83) El material y los símbolos iconográficos (83) Abandono del pedestal y participación del espectador (85) Expansión, recorrido y ocultamiento (86) Recursos plástico-expresivos (87).

Incetidumbre y temporalización en *Silencio Discontinuo*.....91

Conclusiones95

Bibliografía.....98

Introducción

El propósito de esta tesis es corroborar si en la escultura es posible vivenciar el tiempo, esto es temporalizar la escultura transitándola y tener una vivencia temporal incierta y significada por medio de los recursos del espacio y, de ser así, determinar cuáles serían los mecanismos por los que se adquiere dicha experiencia y en qué medida esa incertidumbre modifica nuestra percepción del tiempo.

Dicho de otro modo, esta investigación pretende responder a las siguientes preguntas: ¿al recorrer una escultura es posible adquirir una vivencia temporal específica? ¿Qué factores intervienen para configurar en nuestra conciencia dicha temporalidad? Ya que la escultura demanda el movimiento del cuerpo ¿qué papel juega el movimiento real en la configuración del tiempo? Y, finalmente, ya que la incertidumbre participa de nuestra estructura temporal, ¿es posible significar en una escultura la idea de incertidumbre?

La secuencia de esta tesis va de lo general a lo particular. Es decir de ubicar a la escultura dentro de un sistema, revisar los elementos de este sistema hasta llegar a concretarlos en una escultura. Dicho ordenamiento tiene la intención de ir clarificando las problemáticas en esa misma lógica.

En este planteamiento teórico no pretendo agotar toda la información acerca de los temas tratados, sino clarificar el problema escultórico del que me ocupo en mis obras, enmarcándolo dentro de un sistema conceptual más complejo, el cual constituye el primer capítulo de esta investigación, conformado por los tres temas que considero fundamentales para la comprensión del fenómeno escultórico en mi trabajo: el espacio, el tiempo y el

movimiento corporal, fenómenos estrechamente relacionados en la vivencia de la escultura, pero de cuya unidad aquí los abstraigo para analizarlos por separado y desde ahí vislumbrar sus relaciones, tanto las cotidianas como las que se establecen en la escultura.

Comienzo esta investigación con el análisis del espacio por ser éste nuestra experiencia más inmediata y el elemento en el que se incuban posibles experiencias temporales, además de representar uno de los elementos sustanciales de la escultura. En este apartado se exponen algunas consideraciones sobre el espacio en general y específicamente sobre el espacio de la escultura, señalando que la relación elemental que establecemos con el espacio es determinante y desde ella podemos alcanzar una fusión vital con él; creo que la escultura puede contribuir a ello.

Posteriormente paso al tema del tiempo vivido. En él se presentan los enfoques de algunos autores respecto al tema, lo cual permitirá tener una mayor comprensión de cómo se origina el tiempo en la psique de los individuos. Este tema es de importancia capital en la tesis ya que ayudará a entender el fenómeno de la temporalización en relación con la incertidumbre, ambos inscritos en la estructura temporal del individuo.

En el tercer subcapítulo analizo el tema del cuerpo en movimiento, específicamente nuestro transitar. Y aquí destaco la crucial importancia del cuerpo en la recepción del fenómeno escultórico. Pues, en efecto, el sujeto se desenvuelve en el espacio mismo de la escultura involucrando su movimiento corporal, en un proceso perceptivo-cognitivo. El cuerpo es punto de referencia y receptáculo de lo que acontece a su alrededor. El cuerpo se convierte en el medio que une al espacio y al tiempo de la escultura. Puesto que en el espacio de la escultura está la posibilidad de desplazamiento corporal, en él existen entonces los elementos que permiten la articulación del tiempo y que se manifiestan con la presencia activa del sujeto; esto es, buscamos su significado traduciendo la vivencia temporal a un *símbolo temporal*. La escultura contiene una cierta *imagen de tiempo*, que se mantiene latente hasta que alguien la recorre y la *temporaliza*.

En el segundo capítulo desarrollo el aspecto simbólico de mi propuesta plástica: la incertidumbre. Y puesto que la psique humana es el contexto donde se desenvuelve este fenómeno, abordo el problema desde un punto de vista psicológico y antropológico principalmente. La incertidumbre es propiciada por el contexto social, la situación y el entorno cotidianos de nuestra época; a la vez que influye en la manera en que vivenciamos y concebimos la temporalidad del mundo actual. Pero lo que intento destacar es el valor generador de la incertidumbre, primero explorando su formación dentro de la psique y la manera en que influye o distorsiona nuestra percepción del tiempo, para después aclarar como la incertidumbre participa de la temporalidad de cada individuo, y en este sentido se vuelve una forma peculiar de temporalizar.

En el tercer y último capítulo de esta tesis trato de concretar los temas desarrollados, aplicándolos a la escultura específicamente. En primer término reviso brevemente de que manera la temporalidad ha sido expresada en la escultura contemporánea. Posteriormente ejemplifico el concepto de temporalización en el trabajo de Richard Serra. En la obra de este escultor identifico afinidades con mi propio trabajo tales como la estrecha relación del espacio y el tiempo en la escultura, así como su punto de vista fenomenológico, para el cual el movimiento del espectador es de gran importancia. Por último paso al análisis de mi trabajo plástico. Lo he dividido en tres etapas diferenciadas entre sí por el cambio de motivaciones. Comienzo con los antecedentes y prosigo señalando los principales recursos plásticos que he utilizado, para finalizar con el análisis de los trabajos realizados ex profeso para esta tesis, en donde intenté concretar la incertidumbre. Como complemento a este último capítulo fue necesario incluir algunos documentos fotográficos representativos.

El hecho de integrar el trabajo plástico al teórico en esta tesis tuvo la finalidad de explorar la manera en que la incertidumbre puede ser vivenciada y significada en el recorrido mismo de la escultura, y analizar la influencia que este estado tiene en percepción y concepción del tiempo.

Capítulo primero

**Elementos que conforman el
sistema de mi escultura**

Espacio vivido

...Yo soy el espacio donde estoy...

Noel Arnaud

En este primer capítulo expongo el sistema teórico de mi investigación, constituido por tres temas: espacio, tiempo y movimiento; de los cuales destaco sólo los aspectos que considero relevantes para mi trabajo plástico y, particularmente, el de su estrecha y dinámica interacción. Asimismo, considero necesario esbozar en este capítulo mi comprensión personal de la articulación sistemática que dichos elementos tienen en la escultura; aunque sólo se trate de una leve aproximación, ya que falta mucho por recorrer para llegar a una comprensión cabal y a la vez sintética de la complejidad de este problema. Por otro lado la exposición general de estos temas me permite vislumbrar los posibles nexos entre la incertidumbre y la temporalidad, lo cual es el asunto central de mi investigación plástica.

En primera instancia abordo el tema del espacio. De un modo muy general se puede afirmar que la espacialidad es constitutiva del ser humano y, a la vez, un elemento substancial de la escultura. Es precisamente por ello que descarto otros posibles vínculos y conceptos para enfocarme a la relación del hombre con el espacio real y con el espacio de la escultura.

Relación del hombre con el espacio del mundo

Nuestra relación con el espacio no es unívoca sino diversa y la vamos estableciendo a lo largo de nuestro desarrollo y adaptación al mundo.

Bollnow¹ distingue cuatro maneras de vincularse al espacio, las cuales pueden experimentarse separadamente o bien empalmarse entre sí según la situación o el ámbito en el que uno se encuentre; éstas son:

1. El espacio de la casa materna o de la patria, al cual estamos fusionados y en el cual confiamos plenamente de manera irreflexiva y natural, pues nos es dado y generalmente nos acoge.
2. La segunda modalidad se da cuando se carece de vivienda o de patria, entonces el espacio se torna extraño y tenebroso.
3. Otra espacialidad se genera cuando uno construye la propia casa y el espacio, deja así de ser algo natural, pues proyectamos nuestra personalidad en él.
4. La cuarta modalidad supone un mayor esfuerzo reflexivo ya que tiene que ver con el espacio del mundo. Esta es la mayor espacialidad a la que el sujeto se enfrenta y con la que puede llegar a identificarse al hacerla propia.

Quiero llamar la atención sobre los dos últimos modos de vincularse al espacio —y particularmente la cuarta relación— pues en ellos se pone en juego una acción constructiva y creativa. Al apropiarnos de un lugar para habitarlo, lo comprendemos y nos fusionamos vitalmente a él. Si aprendemos a trasponer el amparo que nos proporciona la propia casa, cualquier espacio puede resultar apropiado, e incluso el vasto espacio general o espacio del mundo puede brindarnos este acogimiento. Tal es el caso de la escultura, cuyo espacio es en principio ajeno al espectador quien, sin embargo, puede fusionarse eventualmente a él en la medida de que establezca una participación activa y reflexiva con la escultura.

¹ Bollnow F., *Hombre y espacio*, Barcelona, labor, 1969, véase cap. 1.

Relación del hombre con el espacio de la escultura

El análisis sobre el espacio en general propuesto por Bollnow es parecido al que desarrolla Hoachim² respecto a la escultura, en el cual señala cuatro maneras de relacionarse con el espacio de la escultura. Lo cual depende del tipo específico de escultura a la que nos enfrentemos. Tales modalidades son:

1. La escultura que se constituye como imagen refleja y que le permite al espectador conocer su propia existencia. En este caso la configuración humana puede ser su recurso expresivo.
2. Otra modalidad es la escultura que aparece frente al espectador como un objeto que es independiente de él, y en la que el carácter material tiene mayor peso.
3. La tercera clasificación comprende las esculturas en las que se propone un orden de relaciones distinto al de la realidad, a la que superan a través de la imaginación.
4. La última categoría es la que más me interesa, pues se trata de esculturas en las que el espectador y la obra se fusionan y conforman "un grupo de acción que dura cierto periodo de tiempo". Son esculturas que establecen una *unión vital* con el espectador.

Para conseguir esta conjunción obra-espectador y establecer entre ellos una unión vital, es necesario como lo sugiere Moles que "la obra sea encaminada por los canales complementarios de la sensibilidad (...) a los actos y movimientos a través de los cuales el individuo conoce el mundo de la extensión."³

Después de esta revisión de la relación hombre-espacio procedo a exponer brevemente algunas caracterizaciones del espacio que son cruciales

² Hoachim A., *Escultura en el siglo XX*, España, Blume, 1981, véase p.150.

³ Moles A., *Psicología del espacio*, Madrid, Aguilera, 1972, p.138-139.

para configurar su estructura interna, seleccionadas en función de los intereses de mi trabajo plástico.

Interioridad y Exterioridad

En nuestro cotidiano habitar el mundo jerarquizamos el entorno mediante categorías relativas tales como: espacio interior y espacio exterior, que aplicamos al ubicarnos en algún lugar específico. En el caso de la escultura, por su estrecha relación con el cuerpo y su amplia versatilidad de dimensiones y configuraciones, existe la posibilidad de que se manejen ambos espacios y de que el espectador emita un juicio o establezca una valoración de este tipo.

Nuestro desenvolvimiento cotidiano es un constante transitar de lo interior a lo exterior; ámbitos espaciales correlativos e interdependientes, y a los que detectamos por contraste ya que cada uno es o se manifiesta en cuanto contrapuesto al otro. Es por ello que "En el movimiento doble del partir y del volver se refleja una división del espacio en dos regiones, de las que una, interna, más reducida, está envuelta concéntricamente por otra externa, más vasta (...) La división de estas dos regiones es la más importante en la estructura de todo el espacio experimentado."⁴ Me parece que esta observación de Bollnow es fundamental para la comprensión del fenómeno escultórico; y principalmente en lo que concierne a la escultura de carácter transitable, ya que esta establece una estrecha relación con el cuerpo humano al estructura espacios que lo envuelven. Pero aun en las esculturas de pequeño formato dicha oposición puede darse desde la imaginación. En la oposición interior-exterior, se pone en juego la relación entre algo que envuelve y algo que es envuelto, es decir, una relación de continente y contenido. Y el contraste entre la amplitud de estos ámbitos o instancias espaciales se derivan otros tipos de relaciones como la dimensión.

⁴ F. Bollnow, *op.cit.*, p.81.

Por otro lado la emotividad juega un papel determinante al caracterizar un espacio, Bachelard ⁵ abunda al respecto y afirma que en el acto mismo de habitar el mundo nos vinculamos emotivamente con el espacio y le otorgamos valores. Por ejemplo, generalmente concebimos el espacio externo como un terreno amenazador y peligroso, y el interno como un ámbito acogedor, íntimo y protector. Pero, independientemente del valor que le otorguemos a lo interior y lo exterior, lo importante, apunta el autor, es dinamizar la dialéctica entre ambos espacios; los cuales no operan como espacios neutros y simplemente yuxtapuestos, sino que la imaginación los relaciona como contrarios y puede incluso invertir y trastocar su carácter. Por medio de la imaginación, es posible experimentar la espacialidad exterior como nuestra aliada y confiarnos así a esa totalidad que es el espacio del mundo; consolidándose de este modo un auténtico habitar.

Al habitar un lugar alteramos sus valores, y lo que en un primer momento se presenta como un espacio exterior puede volverse interior, ya que "La exterioridad, bajo cualquiera de sus formas es *habitable* en la medida que se interioriza, que integra la intimidad. Esto es, que deja de ser exterior y cada uno la porta en un espacio recóndito de su subjetividad." ⁶ Este planteamiento se aproxima al que propone Bollnow como cuarta relación del hombre con el espacio; en la cual subraya la importancia de hacer del espacio exterior un aliado. Y una vía para fusionarse al espacio del mundo es volverlo íntimo.

En la relación interior-exterior el estado anímico del individuo es otro factor que condiciona su juicio sobre un lugar, y que determina el carácter o el aspecto que adquiere el espacio circundante. De modo que un mismo lugar puede ser percibido de distinta manera por diversos sujetos según el estado anímico de cada cual. Es por ello que "el medio parece que se ensancha o estrecha, se dinamiza o detiene, conforme a nuestro ánimo, el cual conduce nuestras percepciones y considerable parte de nuestros pensamientos." ⁷

⁵ Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, FCE, 1986, véase, cap. IX.

⁶ Lapoujade, M. Noel, *Filosofía y Arquitectura*, Revista de filosofía No. 35, Venezuela, Centro de estudios filosóficos "Adolfo García Días", 2002-2. p.57.

⁷ F. Bollnow, *op.cit.*p.87.

Conviene retener esta observación para recuperarla más adelante cuando abordemos el tema de la incertidumbre, en el cual veremos que ésta es precisamente un posible estado anímico que influye en la percepción.

El espacio interior es afín a la interioridad o subjetividad de la persona, como ámbito contrapuesto al orden objetivo exterior. Así pues "La exterioridad: geográfica-natural o arquitectónica-construida es *vivida*. La especie humana *habita* simultáneamente por lo menos, dos lugares: la exterioridad llamada 'objetiva' y la interioridad llamada 'subjetiva'." ⁸

El cuerpo, el habitar y la imaginación son factores esenciales para llevar a cabo esta valoración. Pues el cuerpo es el vínculo inmediato y el habitar la acción que permite activar estos valores; y finalmente, la imaginación dinamiza y transpone estos valores.

Estrechez y amplitud

La oposición estrechez-amplitud tiene un fuerte vínculo con el movimiento y dimensiones de nuestro cuerpo. Cuando caracterizamos algún lugar, la imagen que nos formamos del espacio está ligada a la idea de extensión; lo cual es posible a través de una coordinación entre el sentido de la vista y la motricidad.

Estrechez y amplitud son términos correlativos de igual modo que lo son interioridad y exterioridad, con los que además están relacionados; pues las imágenes que nos formamos de lo exterior se asocian a la idea de amplitud y las de lo interior a la sensación de estrechez. La estrechez alude a una coerción del movimiento producida por una especie de envoltura que cerca nuestro espacio inmediato. Por el contrario, la amplitud o vastedad del espacio conlleva la idea de abundancia y holgura, esto es, la ausencia de obstáculos a nuestro desenvolvimiento corporal, deviene en una libertad de movimiento.

Cuando transitamos por espacios reducidos donde sólo cabe un individuo, tales como túneles, pasadizos, sótanos, etc., la presencia y

⁸ M. Lapoujade, *op.cit.*, p.58.

dimensiones del cuerpo se acentúan. La conformación estrecha de estos lugares destaca el límite entre el cuerpo y lo otro. Cuando el cuerpo roza los objetos próximos de su contexto, el sujeto se percibe hápticamente y toma conciencia de su corporalidad (tamaño, volumen, proporción, peso, etc.), de modo que sin necesidad de verse puede alcanzar un reconocimiento de sí mismo por otros canales sensoriales.

En la escultura transitable (que es en la que ubico mi trabajo) se da evidentemente esta relación entre estrechez y amplitud. La mayoría de estas esculturas están emplazadas en contextos específicos. Sus dimensiones permiten estructurar diversos tipos de relaciones entre el espectador, la obra y el contexto inmediato, ya que demandan una lectura somática de las mismas, y esto obliga al espectador a comparar las dimensiones del propio cuerpo con las de los elementos de la obra, y a jerarquizar o diferenciar los espacios por contraste, interioridad-exterioridad, estrechez-amplitud. De esta manera el sujeto interactúa con su espacio.

El estado de ánimo y los sentimientos influyen en la percepción que tenemos de un lugar específico. Por ejemplo, el espacio amoroso parece inmenso y, por muy pequeño que éste sea, siempre habrá un lugar para el otro. En cambio los espacios de odio, en los que los individuos están en permanente lucha por su espacio vital, parecen reducirse.

Cuando nos disponemos a observar una escultura llevamos ya un determinado estado de ánimo generado por diversas circunstancias. Pero también al penetrar en la obra nuestro estado anímico puede transformarse. Este poder psíquico de la obra sobre el espectador se da también en otras disciplinas artísticas como la arquitectura; la cual influye enormemente en la psique del individuo, envolviéndolo en espacios íntimos que lo desvinculan de otros referentes.

Espacio e imaginación

Ya se ha visto cómo la imaginación participa en la representación que nos hacemos de un espacio, por ser una facultad que puede trasfigurarle e invertir

sus valores. Es necesario abundar en el papel que desempeña la imaginación en la relación que el hombre mantiene con el espacio de la escultura. En la escultura se construye una significación; de modo que "El espacio no es ni isótropo ni neutro, es un campo de valores, trasposición de lo imaginario en lo real más que de lo real en lo imaginario."⁹ El espacio captado por la imaginación deja de ser un mero concepto abstracto, es decir un espacio indiferente o emotivamente neutro, sometido a la medida y al análisis del geómetra, sino que es, en primera instancia, un espacio vivido.

Las circunstancias objetivas que rodean al sujeto lo condicionan, más no lo determinan, pues aun le queda ese recurso liberador que es la imaginación. La imaginación, afirma Bachelard, se sitúa precisamente en ese margen en el que la dimensión de lo irreal viene a seducir o a inquietar al sujeto dormido en su automatismo. Lo imaginario viene a instaurar valores nuevos y a activar las potencialidades del espacio en la vida del hombre.

Estas breves referencias sobre la relación vivencial que establecemos con el espacio son suficientes por el momento para que se comprenda el fenómeno de la espacialidad como un elemento consustancial al ser humano; esto es, como un factor que lo determina permanentemente y en el que, a su vez, vuelca su existencia; estableciéndose así una relación de mutua implicación.

⁹ A. Moles, *op.cit.*, p.39.

Tiempo vivido

Otro componente de nuestra experiencia del mundo que me ha despertado particular interés lo es el fenómeno del tiempo, que no obstante ser para la escultura en general un elemento secundario, ha constituido en un factor esencial de mi trabajo plástico. Es por ello que expongo a continuación algunos aspectos del problema del tiempo en general con algunas acotaciones respecto a la escultura; para, posteriormente, retomar estos temas y relacionarlos con el problema de la incertidumbre.

En el desarrollo de este tema he dejado de lado gran cantidad de conceptos científicos, matemáticos, etc., para concentrarme principalmente en el fenómeno del tiempo vivido o experimentado cotidianamente; ya que este es un campo fértil para la creación artística. En efecto, aunque la vivencia suscitada por una obra de arte se distingue de la experiencia cotidiana, conserva sin embargo algunas resonancias de esta. Otro de los motivos por los que he abundado en este tema es el estrecho vínculo que la temporalidad guarda con el fenómeno de la incertidumbre.

Dadas las dificultades para encontrar un acuerdo entre los diversos autores sobre la manera de definir el tiempo, he optado por exponer un panorama general de los factores que intervienen en la conformación de este concepto, con la intención de mostrar la complejidad intrínseca de nuestra vivencia del tiempo. A continuación presento sucintamente algunas concepciones que acerca del tiempo de los autores representativos que enfocan el problema de manera distinta.

Algunos modos del tiempo

Cada autor ha interpretado y clasificado el fenómeno del tiempo de distinta manera. O bien ocurre que distintos autores hagan una misma caracterización del tiempo pero designándolo con diferentes términos. A primera vista algunas modalidades del tiempo se muestran como incompatibles entre sí o incluso contradictorias, y sin embargo repercuten entre ellas.

Juan Acha¹⁰ distingue tres tipos de tiempo: el físico, el sociológico y el psicológico.

El tiempo físico: es el natural o astronómico, es decir el que percibimos a través de los cambios en la naturaleza. Se trata de un tiempo que se organiza y se aprende por medio de la calendarización, esto es, midiéndolo por medio de relojes, calendarios, estaciones, días, horas, etc. Su carácter cíclico reafirman en nosotros las nociones de permanencia y de cambio; referencias por las que regulamos nuestras actividades.

Tiempo sociológico: es el tiempo alienado, objetivamente establecido, convenciones que se establecen en función de la organización, utilización y reglamentación social del tiempo. Por ejemplo, las jornadas laborales y los momentos de ocio. El tiempo marcado por el reloj nos ayuda básicamente a medir procesos físicos. Esta modalidad del tiempo dependía antiguamente del orden astronómico y fisiológico, de modo que armonizaba con estos. En cambio en nuestra época el tiempo sociológico es organizado por el Estado, es decir, a partir de intereses económicos y políticos; y no tanto o por la armonía y bienestar de los individuos.

El tiempo psicológico es caracterizado con relación a los hábitos y preferencias que los procesos de nuestro ámbito introyectan en la psique. Se trata pues de un tiempo histórico y condicionado por lo que cada individuo experimenta en su respectivo entorno social. Al respecto Hoachim señala que el carácter psicológico de nuestra experiencia del tiempo brota de la vida anímica del hombre "Los hombres descubren en su *psique* el flujo del tiempo

¹⁰ Acha J. *Arte y Sociedad. Latinoamérica, México*, FCE, 1979, véase 290 a la 292.

oscilante, que se acelera y se vuelve más lento y perciben las aglomeraciones y vacíos, saltos y secuencias en su conciencia temporal."¹¹ Hoachim coincide con Acha al señalar que existe una total oposición entre el tiempo establecido, es decir el sociológico, y el tiempo psicológico. Oposición por la que el individuo entra en conflicto. De modo que aún en el tiempo psicológico, que pareciera ser el único resquicio de libertad, el individuo está en realidad condicionado. El choque con el tiempo establecido se da cuando el individuo intenta librarse de estos condicionamientos.

Piaget por su parte sólo distingue, entre tiempo físico y tiempo psicológico, comprendiendo al primero como un tiempo vivido y al segundo como un tiempo construido; pero asumiéndolos sin embargo como correlativos. En el análisis de Piaget el movimiento y su velocidad ocupan un lugar central para la comprensión del tiempo, pues este "constituye una coordinación de los movimientos de distintas velocidades: movimiento del objeto para el tiempo físico o movimiento del sujeto para el tiempo psicológico."¹² Así pues, el tiempo construido surge cuando relacionamos nuestras actividades con los movimientos materiales, logrando así una coordinación de velocidades; y con ello la construcción de un tiempo. De modo que el tiempo es también una construcción mental que se da al relacionar elementos de distinta índole, desde esta perspectiva el tiempo surge como consecuencia directa del movimiento.

Otro autor que se ha interesado en la problemática del tiempo, pero desde una perspectiva sociológica es Lowe¹³, quien en su libro *Historia de la percepción burguesa* hace énfasis en el fenómeno del tiempo vivido, al que denomina como conciencia interna del mundo. De entre las distintas maneras de experimentar la temporalidad, la conciencia interna del tiempo o tiempo vivido es la más subjetiva y la más fundamental. Este sentido interno se encuentra estrechamente ligado al ritmo del contexto, es decir, al ritmo del lugar en el que se ubica el sujeto; de modo que es "una *Gestalt* entre el ritmo

¹¹ A. Hoachim. *op.cit.*, p.64.

¹² Piaget J., *El desarrollo de la noción del tiempo en el niño*, México, FCE, 1978, p.271.

¹³ Lowe D., *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1978.

de la persona y los ritmos simbolizados, institucionalizados de tal mundo.”¹⁴ Desde este enfoque, la experiencia del tiempo es el resultado de una armonización entre el ritmo fisiológico, la conciencia interna del tiempo y los ritmos del mundo.

El ritmo fisiológico es inconsciente, pues es el que resulta del desarrollo natural del cuerpo humano, que marca ciertas pautas rítmicas al caminar, correr, dormir, comer, etc. El proceso de crecimiento filogenético y ontogenético del cuerpo también constituyen un ritmo. Por otro lado, la conciencia interna del tiempo influye poderosamente sobre el ritmo fisiológico, modificando sus hábitos o ampliando sus perspectivas cuando una intencionalidad específica guía estos hábitos. Este planteamiento es congruente con las afirmaciones de Acha acerca de que el hombre es capaz de modificar su naturaleza fisiológica y, por tanto, su ritmo respecto a un propósito. Ambos ritmos, el inconsciente y el consciente, operan conjuntamente.

A esta conjunción entre la conciencia interna del tiempo y el ritmo fisiológico, se agrega un tercer elemento: un modo del tiempo muy complejo pues comprende a los ritmos del mundo, los cuales son externos al sujeto; como por ejemplo los ritmos de la naturaleza (estaciones, ciclos, día-noche, etc.), el ritmo cultural, el histórico, el secular y el tiempo del reloj. Estos ritmos del mundo nos hacen experimentar el tiempo como “una carrera irreversible de acontecimientos que nos arrastran hacia un futuro aún no revelado”.¹⁵ Pero el sentido o conciencia interna del tiempo pugna por aprehender, y por sincronizar o armonizar el ritmo fisiológico con los ritmos del mundo. Este proceso de sincronización que la conciencia lleva a cabo es llamado por Lowe como el tiempo vivido del mundo cotidiano. Ahora bien, aunque seamos nosotros mismos quienes constantemente realizamos esta sincronización, no deja de ser un proceso sumamente complejo, ya que el ritmo fisiológico varía de un sujeto a otro así como también los ritmos del mundo cambian de un

¹⁴ *Ibid.*, p.71.

¹⁵ *Ibid.*, p.304.

periodo a otro. El ritmo en nuestra conciencia interna del tiempo es comprendido como un tiempo acompasado y se encuentra en la base de todas nuestras experiencias; por lo que cualquier alteración a dicho ritmo tiene efectos significativos en la conducta del sujeto. Cuando no somos capaces de realizar esta sincronía podemos caer en estados de estrés, depresión, etc. Los seres humanos estamos sometidos a los ritmos vitales del organismo, y esta situación de estar sujeto a un ritmo como el de la respiración, las pulsaciones cardiacas, la menstruación, etc., pone al sujeto en riesgo de sufrir una crisis si no mantiene una sincronía entre los ritmos externos y los corporales; pues nuestro sentido del tiempo no corresponde al de una máquina o un reloj, los cuales funcionan en un tiempo unidimensional, secuencial e inalterable.

Por otro lado, el lugar en el que vivimos también ejerce una influencia determinante en la conformación de nuestro ritmo temporal. Los hábitos y preferencias que los procesos del entorno imprimen en nosotros, configuran nuestro "ritmo de vida". De este modo establecemos una relación de cambio-permanencia con el entorno; el cual es distinto entre un campesino y un hombre de ciudad, asimismo varía de una época a otra y de una clase social a otra. Estos son algunos de los aspectos que van conformando un ritmo de vida en los individuos.

Ahora bien, estos ritmos, hábitos y preferencias se manifiestan en la creación de una obra plástica y también en la manera como nos vinculamos con ella como receptores, ya que el ritmo de cada individuo entra en juego y establece un diálogo con la obra.

Estos tres autores coinciden en hacer del fenómeno del tiempo un problema central, aunque lo enfocan de modo distinto. Mientras que para Piaget es fundamental el movimiento y su velocidad. Lowe, en cambio, encuentra la génesis del tiempo en el ritmo, Juan Acha por su parte centra su atención en las consecuencias del movimiento, es decir, en las duraciones que nos imprimen preferencias y hábitos, lo cual conforma nuestro sentido

temporal. Enfoques distintos que, sin embargo, no se excluyen sino que se complementan.

Ya he abordado brevemente y por separado algunos aspectos del tiempo y del espacio. Ahora es conveniente hacer una revisión de sus diferencias y similitudes con el fin de vislumbrar la manera como el espacio de la escultura puede contener tiempo.

Diferencias y similitudes entre tiempo y espacio

Al igual que las concepciones sobre el hombre, los conceptos de espacio y tiempo se han transformado de una época a otra. Lowe nos proporciona datos interesantes al respecto. En la antigüedad, no existía una distinción tajante entre tiempo y espacio, sin embargo la atención se fue centrando cada vez más en este último. Posteriormente se interpretó al espacio como un reflejo del tiempo; pero ya a finales del siglo XVII, con el surgimiento de la sociedad burguesa, los parámetros perceptuales se modificaron y el tiempo fue subjetivado y conceptualizado como una dimensión distinta del espacio.

Como consecuencia del desarrollo industrial y del proceso de urbanización fue cobrando importancia el tiempo medido por el reloj; y las actividades humanas se supeditaron a esta medición. De este modo el ritmo fisiológico se subordinó a un ritmo artificial y mecánico que llegó a prevalecer en aras de la eficiencia productiva.

La intensificación del desarrollo tecnológico arrancó en este mismo periodo e influyó directamente en la manera de percibir el tiempo. Un ejemplo claro de esto lo es la repercusión que tuvo la transformación de los medios de transporte en la relación entre el tiempo y las distancias; pues al aumentar la velocidad de los vehículos se hizo posible recorrer mayores distancias en un menor tiempo y con ello surgió la necesidad de estandarizar el tiempo en función de las distancias. Así pues, esta posibilidad técnica agrandó el mundo para la conciencia.

Otro factor importante que intervino en este proceso fue la emergencia y popularización de los medios de comunicación (como el periódico); los cuales

también contribuyeron a la ampliación del espacio, al hacer evidente la coexistencia de lugares y la simultaneidad de los sucesos. Con la aceleración de la comunicación, la captación del presente (el aquí y ahora), se volvió inconexa, pues esta transformación trajo consigo la recepción de sucesos simultáneos que tenían que ser ordenados nuevamente.

De este modo los procesos de urbanización, mecanización, racionalización, transporte, comunicación y visualización, hicieron del presente una experiencia discontinua, externa, lineal y segmentada, que debía ser reinterpretada.

La representación y consideración que la sociedad burguesa hacía de épocas pasadas se comprendía como una retrospección intencional desde el presente; lo cual propiciaba que el pasado pareciera más lejano. Esta sensación de lejanía en el tiempo se acentuó con la acelerada transformación cultural que trajo consigo el desarrollo tecnológico, gracias a la cual el presente se experimentaba como una realidad desvinculada de su pasado. A todo esto contribuyeron también diversas disciplinas teóricas como la geología, la historia y la antropología ampliando retrospectivamente la escala del tiempo. De tal modo que se generó una "dislocación espacio-temporal (...) ante una falta de coherencia entre la sensibilidad interna y el medio externo".¹⁶

Lowe refiere enmarca su estudio en el contexto de la sociedad burguesa, pero no obstante que señala es aplicable a la sociedad contemporánea, ambas desarrolladas dentro del capitalismo; en la que incluso esa dislocación espacio-temporal a la que se refiere ha ido en aumento. Pues, en efecto, actualmente priva una percepción fragmentada del tiempo y del espacio; y esto ha llevado al ser humano a estados psicológicos extremos como el de incertidumbre; el cual puede llegar a desembocar en lo patológico, como se tratará más adelante.

¹⁶ *Ibid.*, p.299.

Relación tiempo-espacio en nuestra conciencia

Según Schifman:

(...) la percepción del tiempo es un fenómeno puesto que sus variables son mentales; no existen órganos sensoriales para percibirlo, ni ninguna fuente directa y observable de indicios que signifiquen la experiencia subjetiva del tiempo. En realidad, la experiencia del tiempo no tiene el carácter concreto que poseen la mayor parte de los estímulos físicos.¹⁷

Así pues, el tiempo a diferencia del espacio es menos dependiente de los datos sensoriales. De modo que la noción de tiempo no es inmediata sino que está mediada por un proceso de síntesis y de juicio en el que establecemos relaciones.

En este sentido Langer marca claramente esta distinción entre nuestro sentido común del tiempo y el del espacio.

(...) es más compuesto, heterogéneo y fragmentario, que nuestro similar sentido del espacio (...) nuestra vida y nuestra conciencia están más estrechamente condicionadas por el tiempo que por el espacio (...) es tan difícil estar en dos tiempos a la vez como en dos lugares.¹⁸

En este sentido, el sujeto puede elegir su posición en el espacio pero no su posición en el tiempo.

Juan Acha por su parte, considera que si tiempo y espacio están tan relacionados, podemos suponer que tienen más similitudes que diferencias. Si se toman al tiempo y al espacio como continuos, infinitos, anisotrópicos y visualmente imperceptibles, será nuestra condición somática la que convierta al espacio y al tiempo en dimensiones anisotrópicas. Sin embargo el tiempo está más vinculado a la subjetividad que el espacio, y lo experimentamos como un flujo irreversible y unidimensional porque somos conscientes de nuestra temporalidad, de nuestra finitud.

La percepción del espacio es inmediata y en su aprehensión son más determinantes los factores objetivos o externos, tales como las dimensiones y direcciones del lugar en cuestión. En cambio la captación del tiempo está

¹⁷ Schifman H., *La percepción sensorial*, México, Limusa, 1989, p.385.

¹⁸ Langer S., *Sentimiento y forma*, México, UNAM, 1967, pp. 106-107.

mediada por la percepción del movimiento y esto le otorga su costado subjetivo.

A este respecto y con apego a Piaget, Acha afirma que

El tiempo es inseparable del contenido (de la duración de algo) y constituye una experiencia introspectiva (...) "nace de mi relación con las cosas", pues hallase unido a la subjetividad más que el espacio. Mi experiencia introspectiva refleja la realidad física del tiempo.¹⁹

Este planteamiento de Acha es muy afín al propósito de mi trabajo plástico, pues también comprende la sensación de tiempo como el resultado de un proceso subjetivo que se lleva a cabo cuando el sujeto se confronta con un objeto; en este caso la escultura.

Piaget, por su parte, encuentra una similitud entre los fenómenos del tiempo y del espacio en lo que concierne a la forma o estructura continente-contenido; pues así como la estructura del espacio es constituida y modificada por el volumen, la masa y la materia, el tiempo se configura en función de las velocidades que pueden retardarlo o acelerarlo. De modo que el fenómeno del tiempo es el resultado de la coordinación de velocidades y desplazamientos (relación entre posiciones y movimientos) en el espacio; elementos que pueden a su vez disociarse de sus velocidades. Todo esto constituye lo que Piaget ha llamado: *orden de sucesión temporal* o *coordinación cinemática*. Con lo cual señala que hay una relación entre puntos de partida y puntos de llegada de los espacios recorridos, en función de sus duraciones, y una evaluación de intervalos y duraciones, en una lógica de sucesión lineal en un espacio. Las diferencias entre espacio y tiempo surgen cuando abstraemos datos disímiles de ambos contextos. Por ejemplo, si consideramos dos acontecimientos simultáneos pero demasiado distantes entre sí, la simultaneidad pierde sentido. Para que esta coordinación cinemática se realice requerimos de una reconstrucción entre distancias y duraciones, es decir, entre intervalos espaciales y temporales.

Según Piaget, el espacio físico puede ser entendido como una forma pura. Una propiedad extraída de los objetos puede equivaler a una propiedad

¹⁹ Acha J., *op.cit.*, p.290.

del espacio lógico-matemático. No obstante, el tiempo no se sujeta a este razonamiento pues en él confluyen tanto la experiencia física como la experiencia introspectiva; las cuales no pueden sujetarse a una lógica matemática ni disociarse de su contenido, es decir, no pueden comprenderse como formas puras. El tiempo no puede disociarse de los contenidos reales, físicos o psicológicos que duran y cambian. Para el autor el tiempo no es un elemento simple sino un fenómeno que resulta de las acciones del sujeto y de sus movimientos físicos. Aquí es necesario distinguir entre lo que se ejecuta (espacio recorrido, resultado de la acción o trabajo realizado, etc.) y la velocidad con que se produce el cambio (velocidad de movimientos, rapidez de la acción, etc.).²⁰

La escultura concentra sus relaciones en la unidad de una imagen y en un solo lugar. Aunque su forma este fragmentada sus componentes se mantienen cercanos y conectados por una idea. De modo que no es factible que pueda darse una dislocación temporal como la que menciona Piaget. Tiempo y espacio están estrechamente unidos por un significado.

La imaginación en la captación del tiempo vivido

Además del movimiento y del ritmo existen otros factores que intervienen en la conformación del tiempo vivido; y uno de ellos es la imaginación. Por esta razón es necesario hacer hincapié en el hecho de que es cada sujeto quien, al organizar sus vivencias y experiencias, construye una manera de experimentar el tiempo, configura una sensibilidad temporal propia. Es por ello que la temporalidad ha sido comprendida también como un producto de la imaginación :

El tiempo deviene imagen (...) El tiempo es imagen móvil, figura en movimiento. La imagen del tiempo configura ritmos. Ritmos que el número expresa y determina. Por ende, el tiempo es la caleidoscópica configuración de sus imágenes móviles. El tiempo se vierte en tiempos, asumiéndose en imágenes. El tiempo es la sintaxis de sus tiempos.²¹

²⁰ Piaget J., *La epistemología del tiempo*, Buenos Aires, 1971, véase, pp.70-80.

²¹ M. Lapoujade, *Autour d' une poetique de l' espace et du temps: 'le habite' et 'le temporalizer*, en Cahier G. Bachelard, No. 2 1999, p.124-125.

La imaginación es un factor fundamental en la conformación de nuestra experiencia del tiempo porque establece un puente entre el pasado y el futuro, y asimismo, entre la fluidez continua del devenir y el recorte constituido por el instante presente. La imaginación "propone como si fuera presente, imágenes de lo que aún no es: porvenir (...). La imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir."²² El aspecto más importante de la imaginación es su poder de anticipación:

(...) desempeña el papel de una función de previsión como una orientación prospectiva [de modo que] es la imaginación la que hace posible al ser humano como proyecto [y además] la imaginación potencializa la temporalidad del hombre".²³

La imaginación es una función psíquica que se desarrolla en clara relación con el tiempo ya que trabaja tomando experiencias del pasado para transfigurarlas y proyectarlas hacia el futuro, imitando el pasado pero mediante una imitación transformada por el mecanismo de la proyección misma. Con la participación de lo imaginario las vivencias se transforman y adquieren otro carácter.

Es importante subrayar el papel que la imaginación juega con respecto a la proyección del futuro ya que esto se relaciona precisamente con el problema de la incertidumbre. La imaginación crea imágenes de lo posible. Así como el hombre recuerda espacios significativos, también anticipa espacios nuevos y posibles encuentros. Así pues "La imaginación en sus acciones vivas, nos desprende, a la vez del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir. A la *función de lo real*, instruida por el pasado (...) hay que unir una función de lo *irreal* igualmente positiva (...) una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. ¿Cómo prever sin imaginar?"²⁴ Hay en los diversos modos de ser en el tiempo, cierta insuficiencia, en la que se refleja el carácter conflictivo de lo imaginario. Fundado en la anticipación y en

²² M.Lapoujade, *La filosofía...*, p.199.

²³ *Ibid.*, p.244.

²⁴ G. Bachelard, *La poética...*pp.26-27.

el surgimiento más o menos libre del pasado, "Hay en la imaginación un juego dialéctico entre la llamada de la sociedad y los proyectos del individuo".²⁵

En el presente confluyen las imágenes del pasado y las del futuro. En estado de conciencia percibimos e imaginamos, y aunque nuestra atención se enfoque hacia uno u otro lado, los imaginarios del tiempo interactúan dinámicamente.

Memoria de los espacios vividos

Además de la imaginación, otra facultad que interviene en la conformación de la experiencia del tiempo es la memoria. Facultad que se nutre del pasado, a diferencia de la imaginación que se orienta más hacia el futuro. La percepción se mantiene interactuando dinámicamente con la memoria, esto es con el cúmulo de recuerdos de nuestras experiencias pasadas. Hoachim afirma que el hombre abre una perspectiva temporal más que espacial, pues "confiere a su percepción espacial el carácter de inmutable e inmóvil (...) la densifica y profundiza gracias a la conciencia del tiempo que pasa a través de él".²⁶ En contraposición a ello Bachelard afirma que el recuerdo de los espacio vividos desplaza la memoria de la duración, esto es, se abre una perspectiva espacial más que temporal. El individuo no recuerda las duraciones sino los espacios que le han resultado significativos. Así, el tiempo en tanto duración pierde todo su espesor y el presente como instante cobra mayor presencia.

Aquí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya a la memoria. La memoria —¡cosa extraña!— no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se puede revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto, privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados.²⁷

La memoria recuerda imágenes espaciales, estancias donde se habitó, y que cobraron algún significado para el individuo y el recuerdo preciso de la

²⁵ P. Malrieu, *op.cit.*, p.159.

²⁶ A. Hoachim, *op.cit.*, p.65.

²⁷ G. Bachelard, *La poética...*, p.39.

duración de los sucesos se diluye. Para ubicarse en el tiempo el sujeto se sirve de acontecimientos totalmente ajenos a él y que hacen las veces de referencias en su eje del calendario, por ejemplo, la fecha en que gobernó algún presidente. En el recuerdo de los espacios significativos, construimos y reconstruimos solamente una imagen espacial de esos recuerdos, en donde la imaginación participa activamente.

Pasado, presente y futuro, imaginarios del tiempo

Según Lapoujade, la diversidad que representan los imaginarios del tiempo (pasado, presente, futuro, sincronías y diacronías) son configuraciones, o imágenes móviles que resultan de la acción humana de temporalizar. Así pues, el tiempo o los tiempos se configuran desde la acción, desde la actividad.²⁸

Nuestra conciencia o sentido interno del tiempo aprehende el pasado, el presente y el futuro como distintas modalidades del tiempo. El pasado se mantiene latente en el presente, el cual además es experimentado como un elemento prospectivo del devenir. Este es un proceso del que desconocemos sus fines o consecuencias; y a ese ámbito aún desconocido es a lo que llamamos futuro. El pasado no es algo propiamente experimentado sino una representación que hacemos desde el presente, podemos evocarlo en ciertos objetos que contienen recuerdos o vestigios de su presencia. El futuro, en sentido estricto, no tiene existencia plena, pues aún no acontece; su carácter representa una tensión entre existencia e inexistencia. Así pues "es posible, aún a partir de un conocimiento limitado del pasado, predecir el futuro-del-pasado (o sea, retrodecir los acontecimientos futuros a partir de un conocimiento análogo de los presentes."²⁹

Un ejemplo de construcción imaginaria del tiempo lo encontramos en la cosmogonía de la cultura maya. Los mayas tenían una concepción cíclica del tiempo; para aproximarnos a ella imaginemos a un hombre caminando hacia

²⁸ M. Lapoujade, *L'habiter...*, véase pp.123-127.

²⁹ D. Lowe, *op.cit.*, p.78.

atrás sobre la línea de un círculo; de modo que el pasado queda frente a él como algo ya conocido mientras que el futuro, por estar a su espalda, es lo desconocido pero, a la vez, lo que se va descubriendo conforme se avanza. Por tanto, el pasado remoto y el futuro distante se unen en un punto del ciclo temporal.³⁰ En esta sencilla imagen se sitúa al hombre en su relación con el tiempo y el espacio en donde el movimiento es un factor fundamental que da vida a ese ciclo; lo cual es un rasgo peculiar de la cosmogonía prehispánica. He reparado en esta imagen del tiempo, según la cual el hombre descubre su espacio-tiempo conforme camina, porque considero que se asemeja a la manera como se presenta el tiempo en la escultura; ya que en ésta puede ocurrir que sus elementos oculten lo que se encuentra detrás y, en la medida en que la transitamos vamos descubriendo su totalidad, tal como se oculta el devenir en la imagen antes descrita.

El espacio como tiempo concreto

Cada escultura requiere de un tiempo para ser captada. Por lo que, "las esculturas –dice Hoachim– son formas concretas de tiempo."³¹

Bachelard también alude a la dependencia del tiempo respecto del espacio:

Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere 'suspender' el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.³²

El espacio opera como contenedor de tiempo. Este carácter del espacio ha sido aprovechado en la creación plástica. En el caso de la escultura, puede generarse un tiempo nuevo al proyectar en imagen espacial una idea peculiar del tiempo a través de los elementos que nos proporciona el espacio. Este tiempo contenido en la obra permanece latente hasta ser activado por un

³⁰ Bustos, G., *Los mayas. Su tiempo antiguo*, México, UNAM, 1996, véase p.126.

³¹ A. Hoachim, *op.cit.*, p.48.

³² G. Bachelard, *La poética...*, p.38.

espectador; el cual, al modo de un alquimista, *temporaliza* el espacio al coordinarlo o armonizarlo con su propio tiempo y ritmos internos; entonces el tiempo se vuelve concreto, un aquí y un ahora que envuelve al sujeto. Tal es el tiempo vivido.

Movimiento corporal

*...somos del mundo por nuestro cuerpo,
en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo...*

Merleau-Ponty

El mecanismo psíquico por el que tomamos conciencia del mundo es la percepción. Merleau-Ponty ³³ define esta facultad como una modalidad de la conciencia que opera sobre un horizonte. Esta noción de 'horizonte' es de suma importancia, ya que define a la percepción en función del contexto en el que se realiza. El cuerpo, dice Merleau-Ponty, desarrolla paralelamente un hábito perceptivo y un hábito motor; y a través de ambas funciones nos apropiamos del mundo y captamos su significado. El cuerpo es, por tanto, actualidad.

El movimiento como factor temporal

Al abordar el problema del movimiento nos encontramos con dos definiciones interesantes: una tradicional y elaborada básicamente por la filosofía, y la otra que responde al pensamiento científico. La concepción tradicional comprende al movimiento como:

(...) un cambio o proceso de cualquier especie (...) un cuerpo que se mueve adquiere algo en todo instante. Pero no adquiere lugar"; por ejemplo, el calor adquirido por el cuerpo, pero que pertenece más bien al medio ambiente que lo rodea. El movimiento es, pues, definido como: "la pérdida o adquisición continua del donde y en este sentido, es "forma fluente" ³⁴

A pesar de que actualmente esta definición del movimiento se ha dejado

³³ Merleau-Ponty M., *La fenomenología de la percepción*, México, Planeta, 1993. véase segunda parte.

³⁴ Ferrater J., *Diccionario de filosofía*, V. II, Madrid, Alianza, 1979, p.1115.

de lado, yo la rescato porque la encuentro afín a la manera como planteo el problema en mi trabajo plástico; en el intento relacionar el contexto con el móvil, para destacar el hecho de que el cuerpo humano, por su naturaleza inestable y dinámica, adquiere transitoriamente un lugar al que no pertenece ni le pertenece; no obstante, el sujeto a lo largo de su vida se va apropiando de diversos lugares durante un cierto periodo de tiempo. Una de esas formas de apropiación se genera al transitar y habitar la obra plenamente.

Por la otra parte se encuentra la definición moderna del movimiento, que ha sido la más aceptada por la ciencia y la que perdura hasta nuestros días. Según esta definición, el movimiento es "el cambio de relación de un cuerpo con los cuerpos circundantes"³⁵ Aquí el movimiento es visto a partir de la relación entre objetos próximos.

Es necesario definir el movimiento para vislumbrar su participación en la conformación de la temporalidad. A este respecto Juan Acha señala que "no es exactamente el movimiento lo que modela nuestro sentido del tiempo, sino las duraciones y el hecho de sentirnos trasladados."³⁶; dos situaciones que son consecuencias directas del movimiento. Desde este punto de vista la sucesión, es el factor determinante para el movimiento y el tiempo.

En la experiencia cotidiana podemos corroborar que hay una correlación entre el recorrido que hacemos de un lugar movilizándolo el propio cuerpo y la temporalidad específica que experimentamos en ese recorrido; ya que al desplazarnos nos apropiamos, a través del cuerpo, de un espacio, y con ello desplegamos su tiempo. En cambio, cuando recorremos largas distancias en tiempos reducidos y no hay una participación física, como ocurre por ejemplo al hacer un largo viaje en avión, se experimenta la sensación de "una 'vida en el vacío', fuera del ciclo normal de los acontecimientos".³⁷

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ J. Acha, *op.cit.*, p. 291.

³⁷ Dorflès G., *El significado de las opciones*, Barcelona, Lumen, 1985, p.77.

El cuerpo en relación con el mundo

El cuerpo es nuestro vínculo con el mundo, pues a través de él percibimos. En nuestra constitución físico-fisiológica tienen lugar las operaciones por las cuales aprendemos el mundo y los principios o factores que determinan la forma de aprenderlo. Hay una correspondencia entre el cuerpo y su entorno inmediato, Ponty señala a este respecto que "Toda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior."³⁸ Esta distinción entre el cuerpo y lo otro se aprende a través de un largo proceso que inicia desde la infancia. En su primera etapa el niño no diferencia claramente entre él y el mundo. Es posteriormente cuando comienza a configurar esa imagen de lo otro. Cuando el niño intenta mover los objetos, estos oponen una fuerza de resistencia; y es mediante esta acción recíproca como el niño percibe su propio cuerpo y sus capacidades, simultáneamente de su percepción del exterior.

Conforme el niño evoluciona, la expulsión y acomodamiento en un medio distinto, va agudizando la diferencia entre su persona y el mundo externo, lo que se verifica por una serie de conexiones que se establecen, y donde su esfera afectiva e intelectual van determinando el movimiento voluntario que más tarde constituirá la impulsión de su estructura. El sistema de percepciones y sus correspondientes acciones: tocar la mesa, buscar las personas, etc., forman en un proceso de distinción la conciencia de la propia impulsión dinamogénica. En un período más avanzado aquello que para el niño era simple presión u obstáculo a la satisfacción de sus impulsos, va pasando a tener carácter de cosa independiente, de ahí que surgen simultáneamente la conciencia de la persona y de realidad externa; nunca se da una sin la otra.³⁹

Valoramos y jerarquizamos el entorno en función de nuestras propias dimensiones corporales. A través del cuerpo nos relacionamos cotidianamente y de forma inmediata con el mundo. El punto de vista es el lugar que ocupa mi cuerpo en el instante presente. En esta percepción él yo es el centro del mundo. El cuerpo es presencia, presencia que vincula espacio y tiempo.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.22.

³⁹ Barrios J., *Aspectos psicológicos y psicopatológicos de la incertidumbre*, México, 1949, pp.113-114.

Desde él percibimos e imaginamos el mundo; tanto lo próximo e inmediato como lo distante.

El primer sistema es el de la evidencia sensible, la percepción inmediata: él Yo es el centro del Mundo; ¿cómo podría, en efecto existir un mundo en el que yo no sea el centro? Una fenomenología del espacio, como una fenomenología del tiempo, tendrá su punto de partida en el lugar que ocupa mi cuerpo, Aquí y ahora, tomándolo como *centro*. En el instante que vivo, desde mi punto de vista, el mundo se descubre y se escalona en torno a mí, como estratificado en sucesivos '*caparazones*' ('*coquilles*'), perspectivas subjetivos.⁴⁰

El cuerpo es presencia y actualidad pura.

La estructura temporal del cuerpo

En todo momento de nuestra vida tenemos una percepción actual de nuestro cuerpo y somos conscientes de que siempre ha sido nuestro. Estamos demasiado habituados a él, por lo que hemos llegado a mecanizar muchos de nuestros movimientos cotidianos. Aunque el cuerpo cambie de lugar y de posición constantemente "está necesariamente 'aquí', el cuerpo existe necesariamente 'ahora'".⁴¹ A través de esa conciencia interna del cuerpo es posible establecer una conciencia temporal del momento presente y de los otros modos de tiempo.

Cuando nuestro cuerpo realiza cualquier tipo de acción o movimiento proyecta espacio y tiempo. Por ejemplo, cuando movemos un brazo, primero prefiguramos, esto es imaginamos el desplazamiento hacia un lugar y decidimos su momento de ejecución, "Cada momento del movimiento abarca toda su extensión y, en particular, el primer momento, la iniciación cinética, inaugura la vinculación de un aquí y un allá, de un ahora y un futuro que los demás momentos se limitarán a desarrollar."⁴² Cada uno de nuestros movimientos, de principio a fin, define un lapso que comprende el pasado, el presente y el futuro, en el se hace patente un proceso y una intencionalidad proyectada. Por otro lado, el movimiento de nuestro cuerpo nos permite

⁴⁰ A. Moles, *op.cit.*, p.14.

⁴¹ M. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p.157.

⁴² *Ibidem*.

además hacer conscientes sus limitaciones y posibilidades. Son las propias capacidades de nuestro cuerpo las que nos permiten comprenderlo. Es así que a través de nuestro movimiento corporal *temporalizamos*, desarrollando una conciencia interna propia del tiempo.

El fenómeno del movimiento corporal en la escultura

El análisis del movimiento corporal es importante en esta tesis, pues esta facultad nuestra es la referencia fundamental de mi trabajo plástico; desde el proceso de su creación hasta el de recepción. Su apreciación depende de las relaciones que el espectador establece con la obra y con el contexto donde esta se ubica. En este proceso de recepción el objeto y el cuerpo forman un sistema un haz de correlaciones objetivas, en el que el cuerpo y la obra de arte adquieren una significación.

Cada sujeto establece diversos tipos de relaciones que dependen del objeto de su percepción, Al respecto Merleau-Ponty señala que:

(...) cada ser humano habita un mundo diverso (...) el de sus relaciones intencionales con los objetos (cósicas), con los sujetos (proxémicas) y consigo mismo (diatónicas). Este complejo espacio temporal se expande o retrae según las aperturas y cierres practicados sensorial, motriz e introspectivamente".⁴³

De estas tres modalidades la relación sujeto-objeto es la que aquí me interesa destacar, pues es la escultura en su calidad de objeto, con la cual se enfrenta el espectador. La referencia fundamental de la escultura es el ser humano en su integridad. Ella lo invita a participar de forma activa y a realizar una acción: la de transitar. A través de esta acción es posible concientizar nuestra dimensión con respecto al mundo.

Una de las intenciones de esta tesis es mostrar la manera cómo el espacio generado por una escultura y su contexto determina en gran medida las características del movimiento, esto es su dirección, su velocidad, su amplitud, su ritmo, etc.; si, por ejemplo, el espacio es amplio tendremos la posibilidad de expandir nuestros movimientos; en cambio si es estrecho

⁴³ *Ibid.*, p.227.

limitaremos nuestro desenvolvimiento y reduciremos su velocidad. La sintaxis del movimiento (dirección, velocidad, ritmo, cadencia, etc.), está contenida en la escultura misma. Y por otro lado, el movimiento del individuo también puede participar en la conformación de una escultura que es parte del proceso en algunos de mis trabajos.

En primer término hay que señalar que la manera como nos desenvolvemos en el espacio está determinada por nuestra propia constitución física. Nuestra posición erguida nos determina una manera de transitar por el mundo. Por otra parte, también las características del mundo condicionan nuestras posibilidades de movimiento. Por ejemplo, la gravedad nos mantiene sujetos al suelo, que es nuestro punto de apoyo y equilibrio. De modo que establecemos una relación de sometimiento al espacio y a la topografía de cada lugar.

Esta misma acción es la que efectuamos al recorrer una escultura. Pero en el espacio configurado por una escultura este desenvolvimiento adquiere ciertas peculiaridades, toda vez que este no se desarrolla en función de alguna utilidad práctica; sino que la atención se dirige hacia una significación, por lo que el dinamismo corporal adquiere otro sentido. Así, cuando contemplamos una escultura, nos dejamos conducir por ella; la exploramos atentamente estableciendo un diálogo entre la obra y nuestra percepción. Diálogo es posible realizar mediante nuestro recorrido por el espacio de la escultura.

(...) el espacio y el tiempo que yo habito tienen siempre, por una parte y otra, unos horizontes indeterminados que encierran otros puntos de vista. La síntesis del tiempo, como la del espacio, está siempre por reiniciar. La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una "practognosia" que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas "representaciones", sin subordinarse a una "función simbólica" u "objetivante".⁴⁴

⁴⁴ *Ibid*, pp.157-158.

Esta manera de acceder al objeto es propia de la escultura, ya que le permite al espectador un tránsito con características peculiares, que definen la configuración de la misma escultura.

Para aclarar las peculiaridades del movimiento dentro del espacio de la escultura, considere necesario establecer algunas diferencias con el de otras disciplinas como lo es la danza. El movimiento realizado en un espacio escultórico se diferencia del creado por la danza moderna, pues en este caso el sujeto se mueve en torno a sí mismo y se expresa en un espacio (generalmente el del escenario), definido por el mismo bailarín o coreógrafo. El público observa y aunque esté sentado funciona su imaginación y su sentido visual es exaltado. En las danzas rituales o bailes populares sucede otro fenómeno, ya que tiene como fin la celebración o el éxtasis, que muchas veces tiene el efecto de una catarsis; funge como integradora de él individuo a un grupo social con un fin religioso. En cambio la escultura transitable demanda el movimiento del espectador y no se limita al de su observación, pues está hecha para ser vivida, haciendo uso de otros sentidos además del visual.

Con el fin de profundizar en el sentido e importancia de transitar la escultura, he recurrido al análisis de Bollnow acerca de esta actividad que los alemanes llaman *wandern*,⁴⁵ y que no es otra cosa sino la acción de caminar. Pero se trata de un caminar peculiar, ya que a diferencia del transitar cotidiano en el que recorremos distancias y tiempos determinados, absortos en la prisa y en la persecución de finalidades práctico-utilitarias, el *wandern*, en cambio se realiza generalmente en senderos o caminos campestres y sin perseguir ningún propósito particular ni alguna meta determinada; modificando así la relación habitual con el tiempo pues es un caminar que se realiza sin prisa. En el *wandern* los sentidos están más atentos a lo que acontecer en cada momento, y el espíritu está dispuesto a lo inesperado, pero sin la angustia; de

⁴⁵ *Wandern*, término alemán que literalmente significa caminar. Bollnow ha profundizado en las implicaciones culturales de dicho vocablo.

modo que se genera un ritmo lento y un estado de tranquilidad. En este estado:

La ilusión de todo viajero es la llegada. El estar en camino es secundario (...) En cambio el caminante ignora su llegada y su meta (...) Ignora todo 'porque' y 'adonde'. *Wandern* no es práctico, ni útil; es *incierto* [las cursivas son mías] Para el caminante lo importante no es la llegada, sino andar en camino, la carretera".⁴⁶

Quiero llamar la atención sobre este carácter de incierto que se genera al caminar con esta actitud desinteresada. Puesto que ignoramos lo que ocurrirá así como el tiempo que durará la experiencia, el espacio es vivido como una experiencia desconocida en un momento solitario. No es una actividad planeada ni estrictamente predeterminada, de modo que hay cabida para la espontaneidad y la sorpresa. Pues esa carencia de propósito que es característica esencial de *wandern* es propicia para la sorpresa. Esta misma experiencia es la que intento provocar en mis esculturas. Aunque en ellas no exista la posibilidad de un recorrido tan largo, al explorar sus espacios se pueden ir desdoblado sus horizontes perceptivos (véase cap.1). Una vista nos oculta lo que hay detrás; y aun en la escultura de pequeño formato ocurre que la vamos descubriendo en su totalidad conforme la rodeamos.

Pero ¿por qué es tan importante el andar? ¿que cambio se efectúa en nosotros cuando realizamos esta actividad? y ¿particularmente cuando ésta es desinteresada?. El *wandern* significa un retorno a una actividad primigenia, dirigida hacia el ser humano y que le devuelve la soledad perdida; por lo que representa una función vital para el individuo moderno, pues constituye una alternativa al sedentarismo al que nos ha orillado el tipo de vida actual, principalmente en las grandes ciudades, por lo agobiante de sus espacios y de su ritmo estresante. A ello se suma la mediatización y preponderancia de la virtualidad que actualmente ha invadido casi todas las esferas del quehacer humano. Lo cual imposibilita al cuerpo a participar de forma activa privilegiando el sentido de la vista.

En el *wandern* los caminos que elegimos para andar se centran en sí mismos y nos proporcionan una sensación de intimidad. Esta experiencia nos

⁴⁶ F. Bollnow, *op.cit.*, p.109.

renueva el ánimo y modifica nuestra actitud ante el entorno cotidiano. Y su importancia radica justamente en establecer una íntima conexión entre el estado interno del sujeto y su situación espacial. Por lo que se puede afirmar que hay una clara interacción entre las experiencias espaciales y los movimientos corporales. Si existe una representación coherente del espacio es porque nos es posible caminar, desplazarnos en él. Y ésta acción hace posible su aprehensión.⁴⁷

En este sentido, el artista se constituye en un constructor de espacios y en un programador de movimientos ya que elabora una sintaxis a partir de la combinación de diferentes movimientos primarios que representan un peculiar fenómeno espacio-temporal. De modo que las formas básicas de nuestros movimientos corporales son una fuente de recursos para la obra artística. La escultura nos renueva, pero a diferencia del *wander*, en ella se estructura un significado.

Hay una correlación entre lo que nuestro cuerpo proyecta individual y socialmente y la inclusión de esos comportamientos corporales dentro de las obras artísticas. Esto se observa de manera contundente en la arquitectura, aunque en la escultura se da también este fenómeno

Los bienes culturales refuerzan (...) nuestras normas corporales, porque desempeñan el rol de extensiones corporales, entidades surgidas a resultas de la evaluación de las valencias del cuerpo (...) su diseño semántico está restringido, de manera que encauzan nuestra calificación de lo espacio temporal.⁴⁸

Temporalizar el espacio la escultura

Dentro del campo de la filosofía Lapoujade ha profundizado en las implicaciones de la acción en las nociones de tiempo y espacio, inclinándose por una filosofía que reivindique la acción. Perspectiva desde la cual temporalizar significa ejercer una acción humana sobre el tiempo estático. "El sustantivo estático del tiempo, se disgrega en la acción del verbo temporalizar.

⁴⁷ A. Hoachim, *op.cit.*, véase p.130.

⁴⁸ A. Moles, *op.cit.*, p.73.

El verbo temporalizar, es la acción de un sujeto.⁴⁹ Esta acción de temporalizar también es identificada como el tiempo vivido, único e irreplicable y, que sin embargo se repite infinitamente. Esta acción de temporalizar en su reiteración se inscribe en un ciclo eterno y móvil. No obstante que cada acción es singular, se dirige a la eternidad, renovando cada vez la acción de temporalizar. En esta dialéctica entre diferencia y repetición se descubre la acción objetiva de temporalizar.⁵⁰

Al trasladar dicho concepto al ámbito de la escultura encuentro que, cuando se le transita, se desdobra su tiempo, esto es se temporaliza su espacio. Las relaciones que nuestro cuerpo establece con la escultura cambian a cada momento y en cada ubicación. Esto se traduce en un cambio constante de relaciones espacio-temporales dentro de un mismo contexto espacial, pero que sin embargo para la percepción del individuo este es dinámico. "En el seno de la subjetividad las coordenadas espacio-temporales se vuelven plásticas, móviles; y en su libre juego estético: libres."⁵¹ En el desplazamiento de un punto a otro del espacio de la escultura podemos intuir el fluido temporal a través de la conciencia de nuestro cuerpo como presencia en un lugar. El cuerpo está aquí pero estuvo allá. Así la temporalidad se desprende de la retrospectiva y la prospección del movimiento corporal en los espacios de la escultura.

⁴⁹ M. Lapoujade, *L'habiter...*, p.126.

⁵⁰ Dorflès también alude a esta noción, pero se refiere a ella como: *temporalización perceptiva*, para señalar concretamente el diálogo que el espectador establece con la obra artística; como se verá en el último capítulo.

⁵¹ M. Lapoujade, *ibid.*, p.126.

Capítulo segundo

La incertidumbre vivida

La vivencia de la incertidumbre

*...De mí, según parece, se ha apoderado un extraño destino
y voy errando siempre en continua incertidumbre...*

Sócrates

Cuando se intenta hablar sobre la incertidumbre el término parece diluirse, se vuelve ambiguo y confuso; lo cual es parte del carácter mismo de la incertidumbre, de por sí bastante complejo. El término incertidumbre tiene connotaciones diversas referentes tanto a la vida diaria como en distintos campos del conocimiento: la ciencia, la economía, la filosofía, la psicología, y la religión; también es usado frecuentemente en los medios de comunicación, como, cuando esta en ciernes una guerra, cuando se vislumbra la posibilidad de una catástrofe natural (una erupción volcánica, el desbordamiento de un río, etc.), o bien cuando los índices económicos anuncian una crisis financiera. Sin embargo, en este apartado me concretaré a revisar brevemente sólo algunos aspectos que me parecieron relevantes para clarificar el problema de la incertidumbre como vivencia; en este sentido me han sido de gran ayuda las fuentes de información de la sicología y de la antropología social principalmente.

Desde un punto de vista psicológico la incertidumbre se refiere a una falta de conocimiento sobre la posibilidad de que algo suceda. Esta situación de no tener la certeza de si un determinado acontecimiento ocurrirá o no, provoca en la mayoría de los sujetos el aumento en su grado de tensión.⁵² Se trata de un estado alterado del individuo que, según las circunstancias puede llegar a ser recurrente. Aunque este estado de ánimo se adquiere y se

⁵² *Enciclopedia de la psicología*, España, Océano, p.488.

desarrolla por diversas causas sociales, es sin embargo subjetivado; de modo que cada individuo puede experimentar diversos grados de incertidumbre con respecto a un mismo suceso o acontecimiento.

La incertidumbre en su definición más llana es entendida como un estado de ánimo que surge ante una realidad que desconocemos. De modo que se ubica en la relación con un futuro desconocido; aunque el pasado también puede provocar dicho estado anímico. Así la incertidumbre se establece como un punto de enlace entre pasado y futuro. De ahí que se sitúe en el corazón mismo de la temporalidad del individuo. La incertidumbre como estado anímico⁵³ nos invade por cierto periodo de tiempo y bajo ciertas circunstancias externas e internas. Ahora bien, desde mi punto de vista, este estado puede sin embargo ser propicio para el desarrollo de la imaginación creadora, ya que como estado límite obliga al individuo a la toma de decisiones sobre su futuro próximo y sobre sí mismo. Aunque la incertidumbre es común en todos los individuos y se manifiesta en distintos contextos y de muy diversas maneras generalmente la gente la evade. Algunos autores la han calificado como un estado negativo e incluso destructivo para el individuo; mientras que otros encuentran aspectos positivos, o bien ambivalentes en este estado anímico. Esta última es la postura en la que yo me ubico, frente a la pretensión humana prever el futuro. Pero es que, ¿acaso ese mundo de certezas al que pretendemos aferrarnos no es sino uno más de nuestros mitos? creencia necesaria que nos ayuda a soportar el mundo. Pues de otro modo el individuo desemboca en desorientación y desasosiego espiritual. Es por ello que dentro de su incertidumbre el individuo busca compensarlo con las certezas, uno de sus tantos imaginarios.

La incertidumbre no es un sentimiento homogéneo ni perdurable sino que tiene grados y actúa en diversos niveles y contextos. Este estado de ánimo

⁵³ El estado anímico repercute en todos los ámbitos en que el individuo se desenvuelve y aunque se caracteriza por ser pasajero, no por ello deja de tener una importancia fundamental. El estado de ánimo para Bollnow no es una mera afección pre-racional por la cual entramos en contacto con un *Urgrund* metafísico, sino que se articula en diversos grados de claridad y, consiguientemente, en una jerarquía, relacionadas con la comprensión, por medio de la cual se da la realidad espiritual, mas no de un modo confuso sino ordenado.

influye fuertemente en nuestra conciencia interna del tiempo, la trastoca al grado de llegar a modificarla. Pues nos coloca en un estado límite, de alerta, en el que parece evidente el sentido de paso o transición del tiempo. Esta situación se da de manera análoga a la espera; situación en la que el tiempo parece transcurrir más lentamente; lo cual nos genera varias expectativas con respecto al futuro. En la incertidumbre en cambio el transcurso del tiempo se modifica.

Enseguida veremos algunos conceptos de incertidumbre, que si bien no se refieren al aspecto psicológico, me parece que guardan resonancias entre ellos. Sólo que su foco de estudio difiere.

Polisemia del concepto incertidumbre

El principio de incertidumbre⁵⁴ planteado por Heisenberg (1927) vino a revolucionar el mundo de la ciencia y el modo de ver la realidad, fue y es crucial para la física cuántica que se aplica en gran parte de la tecnología actual. Heisenberg se opuso al enfoque determinista de Laplace y de Newton; quienes sostenían que el universo se gobernaba por leyes científicas gracias a las cuales se podrían predecir los sucesos del universo. Pero, según el principio de incertidumbre los fenómenos naturales observados por la ciencia son indeterminables, así el ser humano tampoco se gobiernan por leyes universales e inmutables. Por el contrario, es un ser constantemente impredecible, como lo es su historia.

Al respecto Hawking advierte: "¡no se pueden predecir los acontecimientos futuros con exactitud si ni siquiera se puede medir el estado presente del universo de forma precisa." ⁵⁵

⁵⁴ El principio de incertidumbre planteado por Heisenberg, es una fórmula física en donde se relaciona la precisión en la medida de la velocidad de una partícula con respecto a la precisión en la medida de su posición. En esa fórmula se interpreta que: cuanto más exactamente se determine la velocidad de la partícula tanto menos exactamente se podrá determinar su posición y viceversa.

⁵⁵ Hawking S., *Historia del tiempo*, México, Grijalbo, 1988, p.83.

Por otro lado, dentro del terreno de la filosofía el concepto de incertidumbre ha sido relacionada con el concepto de verdad; esta ha sido definida como:

(...) un estado de la mente con relación a la verdad que no debe confundirse con la probabilidad ni con la duda, aunque participa algo de ambas. Tiene lugar cuando razones contrarias solicitan el ascenso del entendimiento, cuando este existe acompañado del temor de errar, o cuando se acepta como cosa puramente provisional (...) la incertidumbre es sinónimo de una indeterminación intelectual.⁵⁶

Ambos conceptos, tanto el principio de incertidumbre de Heisenberg como el que se refiere a la filosofía, aluden a una peculiaridad humana: el no poder determinar o predecir el devenir, tanto en el aspecto intelectual como con lo que tiene que ver con el universo. En tal condición el hombre no puede determinar los sucesos de la naturaleza ni los de la vida social, como se verá a continuación.

Orígenes sociales de la incertidumbre

Esta peculiar manera de vincularnos con la realidad está condicionada a su vez por diversos factores tanto sociales como individuales. En nuestra época más que en otras existen condiciones sociales que propician este estado en los individuos. Veamos algunas de sus causas.

En la tesis: *Los orígenes sociales de la incertidumbre: cultura, drogas y narcotráfico en Nueva York*, el autor⁵⁷ hace un estudio sobre las causas sociales que originan incertidumbre en los individuos y la manera como estos la enfrentan, haciendo énfasis en los paliativos a que se recurre actualmente para contrarrestar este estado.

El autor define la incertidumbre en primera instancia como un fenómeno social, de fuertes repercusiones en los individuos y que provoca en ellos un estado del alma que no es el propio de la naturaleza humana, sino que es de origen socio-cultural; por lo que es imposible de cuantificar y medir. "La

⁵⁶ Ferrater J., *op.cit.*, p.703.

⁵⁷ Cajas J., *Los orígenes sociales de la incertidumbre: cultura, drogas y narcotráfico en Nueva York*. Tesis de doctorado en antropología, Instituto de investigaciones antropológicas, UNAM, 1997.

incertidumbre –dice Cajas– corresponde a un estado de ánimo, no instintivo (...) donde tristeza heces y menstruaciones y ansias de afecto, se conjugan en una particular desnudez espiritual frente al mundo”.⁵⁸ La incertidumbre conlleva un sentimiento de ansiedad que surge ante el vacío y la falta de significado del futuro.

Por el desencanto ante el presente, el futuro aparece para las expectativas del hombre actual como el pasado que vendrá, dándole al hombre contemporáneo un carácter nostálgico y melancólico. El pasado se considera como algo mejor que el presente por lo que tiende a proyectarse hacia el futuro.

Las sociedades urbanas, afirma el autor, son las más propicias para que surja este estado del alma en los individuos. Pues en ellas se generan circunstancias culturales que provocan rupturas sociales y económicas; mismas que han acompañado el transcurso de la época moderna. En la crisis de la sociedad moderna, y específicamente en la urbana, los cambios introducidos por el desarrollo industrial influyen en la psique de los individuos, trastornando sus vidas, provocando un desarraigo de sus apegos culturales y una disminución de su capacidad de decisión. Lo que ha dado como resultado una fragmentación en el individuo, una sensación de vacío, soledad, desasosiego y, finalmente incertidumbre.

El hombre en su desasosiego a buscado maneras de llenar su vacío y que den sentido a su existencia. Algunas de estas vías de escape han sido el consumo de drogas, la búsqueda espiritual en alguna secta religiosa o el consumismo desenfrenado.

La mecanización del trabajo ha minado la decisión y la iniciativa creadora. En general, el saber es adquirido mediáticamente. La posibilidad de un contacto directo con la realidad se ha roto.

⁵⁸ *Ibid.*, p.98.

(...) la experiencia afectiva está cada vez más descodificada, es decir más diversificada, más rica y abundante, pero sin embargo desprovista de sentido; aunque integrado en el plano del saber el hombre moderno se encuentra *desorientado* en el deseo: es un hombre *incierto*. [las cursivas son mías] ⁵⁹

Y no es que en el pasado no existiera la incertidumbre, sino que el hombre sabía ponerse a salvo de ella, bajo el cobijo de las religiones principalmente. Además, la vida socio-ritual, que en la antigüedad daba cohesión a la sociedad y arraigaba a los individuos a ella, ha cambiado radicalmente. En siglos pasados la incertidumbre marcaba sólo a personalidades atormentadas. Ahora en cambio, es un signo generalizado que caracteriza al espíritu de nuestra época y que provoca un desconsuelo ante la historia, pues las promesas del progreso capitalista no se ha cumplido. Por ello el autor califica al hombre contemporáneo como incierto.

El individuo actual opta por una vida solitaria; su posibilidad de aventura se ha extinguido y con el avance del capitalismo la incertidumbre se ha exacerbado. Al no poder atenerse ya a la seguridad proporcionada por la trascendencia cristiana el individuo se queda en el vacío, atendido sólo a sí mismo. En tal condición existencial la relación espacio-tiempo ha cobrado un nuevo significado, provocando efectos fatales para la sociedad contemporánea. Los hábitos o costumbres que esta situación ha propiciado indican una crisis moral; resultado de un largo proceso de deterioro que se originó hace ya unos doscientos años con el surgimiento del capitalismo. Como expresión cultural, la incertidumbre se relaciona directamente con la crisis de la sociedad moderna. Ella es el reflejo de una experiencia humana fragmentada.

La cultura moderna rompe el sentido de solidaridad social y de pertenencia de los individuos; destruye el arraigo del hombre y lo convierte en un ser anónimo. Con la soledad y la vulnerabilidad que advienen al sentirnos fuera de los lazos comunitarios, caemos en las redes del consumismo, pues las mercancías nos proporcionan una sensación de falso bienestar. Un bienestar fatuo, efímero "El progreso material surge como compensación

⁵⁹ *Ibid.*, p.74.

como espacio de resolución de la incertidumbre".⁶⁰ Ante la impotencia para enriquecer las relaciones interpersonales, el individuo encuentra en el fortalecimiento de su seguridad económica su única opción de desarrollo. Así pues, el individualismo se convierte en el signo distintivo de la sociedad moderna. La proyección de estos valores hacia una visión de crecimiento económico es lo que ha llevado a los hombres a un estado de incertidumbre, de frustración y desencanto; todo lo cual se traduce en una sensación de tedio y vacío. Estado de conciencia para el que ya no hay aventuras que le inciten; así el individuo se hunde en la soledad aún en medio de la multitud.

En este contexto la felicidad se vuelve inalcanzable y la desgracia es lo más cercano al hombre. La relación con otros seres humanos es quizá la fuente de sufrimiento más dolorosa. Según el autor, la incertidumbre manifiesta la separación entre espíritu y cuerpo; se instaura como una situación límite que niega la condición humana y amenaza en convertir al hombre en un ensamblado de desechos. Como solución a esta situación el autor propone una acción política y cultural de los gobiernos, que ofrezca certezas a los individuos; modificando de principio las condiciones de existencia y exaltando la trascendencia humana, esto es, reivindicar al *homo sapiens* como tal.

Desde mi perspectiva la conciencia del futuro tiene un peso abrumador, en la sociedad actual y sólo se vislumbra en él el agravamiento de las circunstancias. El capitalismo se sigue fortaleciendo y las sociedades se deterioran. En este contexto no se puede eludir el estado de incertidumbre, no obstante debiera ser aceptado para luego ser canalizarlo hacia otras vías más provechosas, que abran posibilidades de cambio desde nosotros mismos, como seres capaces de mejorar conscientemente nuestra propia vida. Y aquí se inserta el arte como una de esas vías; como una actividad liberadora que fructifique en una imaginación creadora.

⁶⁰ *Ibid.*, p.95.

Incertidumbre de sí mismo

Como ya lo ha mencionado Cajas, en tal estado de incertidumbre el hombre se atiende sólo a sí mismo. Aquí me parece pertinente incorporar el punto de vista de Kierkegaard quien comprende la existencia humana como temporalidad histórica, como angustia e incertidumbre. Pues la experiencia fundamental de existir lleva al hombre a asumirse como un ser finito consciente de su temporalidad, que sufre y se angustia al percatarse de que se encuentra ante la necesidad de decidir su propio proyecto de existencia. Más aún, es la apertura misma de posibilidades lo que coloca al individuo en una situación de incertidumbre.⁶¹

La incertidumbre como estado de ánimo responde al devenir del tiempo, el cual puede ser del todo desconocido. Surge como una respuesta ante la realidad agobiante.

El problema que representa para el sujeto la ignorancia del futuro es de tal envergadura que llega a convertirse en uno de los factores constitutivos de su ser. De esta relación con el futuro, de esta proyección y búsqueda de sí mismo en el porvenir, nacen su más profunda incertidumbre y angustia; ya que toda conciencia que rebasa el presente encuentra limitaciones. La conciencia de la propia muerte es un claro ejemplo de la incertidumbre por lo desconocido; su experiencia o contenido es desconocido; pero sin embargo se da como presencia. Esa inaccesibilidad del hombre a la muerte le hace perder sus puntos de apoyo. El hecho de saberse vulnerable y tener conciencia de su finitud lo constituye también como ser humano.⁶²

⁶¹ Martínez F., *Kierkegaard: incertidumbre y verdad*, tesis de licenciatura. FFy L. UNAM, México, 1997.

⁶² Véase Barrios, cap.IV.

Proximidad e Incertidumbre

En su libro *La intuición del instante*, Bachelard⁶³, le otorga valores poéticos a nuestra conciencia del tiempo. Este es comprendido como instante. Sólo se puede concebir la duración, dice Bachelard, como sucesión de instantes que nacen y mueren. Lo próximo, ya sea pasado o futuro, se experimenta con más intensidad emotiva que lo lejano, lo próximo en el instante presente es más importante que lo lejano, ya se trate de un acontecimiento, de un objeto, de un fenómeno o de un ser.

(...) el olvido es más neto en tanto destruye en pasado más cercano, así como la incertidumbre resulta más conmovedora en tanto se la sitúa en el eje del pensamiento que se aproxima, en el sueño que solicitamos pero que ya percibimos engañoso.⁶⁴

La emotividad nos conecta más activamente con el mundo. En esta relación primigenia el individuo adquiere más conciencia de sí mismo, "La emoción es un estado sostenido cuando el sujeto en reacción al mundo se ve envuelto en su propio sentimiento (...) la emoción enfoca el ego, a parte del mundo".⁶⁵

Decisión e incertidumbre

En esta constante proyección hacia el futuro interviene la decisión. Ésta se ubica en el presente y antecede a la acción; decidimos ahora por el futuro; decidimos entre múltiples posibilidades, esas posibilidades que la incertidumbre abre, pues si su futuro estuviera determinado las posibilidades se anulan. Tomar una decisión implica ejercer nuestra libertad deliberando entre nuestras aspiraciones y deseos, y siendo consecuente con ellos.

Tanto al tomar decisiones como al ejercer su imaginación el individuo se muestra y se conoce a sí mismo. Y en tal actitud reflexiva y de autoconocimiento interactúan inteligencia y sensibilidad para poder discernir de entre las opciones que se presentan.

⁶³ Bachelard G., *La intuición del instante*, Argentina, Siglo Veinte.

⁶⁴ *Ibid.* p.17.

⁶⁵ A. Moles, *op.cit.*, p.39.

Cada vez que nos enfrentamos a cualquier lugar o espacio artístico, tomamos diversas decisiones; desde el aproximarnos o no, u otras como las de acciones y direcciones: entrar, avanzar, retroceder, permanecer en un lugar, tiempo de permanencia, etc. Ejercemos esa capacidad de decisión ante lo más próximo.

Para que el individuo pueda tomar decisiones y estas tengan algún sentido requiere de cierto grado de incertidumbre.

La decisión en su uso cotidiano implica un corte entre el pasado y el futuro; que deriva en un cambio en el curso de los acontecimientos que la preceden, por lo que la decisión es generadora, crea algo nuevo. Esta revela una actitud ante la vida y forma parte de nuestra condición humana.

La decisión es posible siempre y cuando la realidad no este determinada, en este sentido la predestinación y la determinación se oponen a la decisión. En el contexto humano, su historia y sus actos de ningún modo están predeterminados. Cuando el individuo conoce con certeza su devenir o la consecuencia de sus actos entonces la decisión se encuentra vacía y desprovista de todo interés. Por el contrario cuando el individuo es dominado por una incertidumbre absoluta, en donde cualquier cosa pueda darse, la decisión tampoco tendría sentido, Para que la decisión no sea vacía, ilusoria, ni ineficaz, no debe haber una previsión perfecta ni tampoco una completa ignorancia. Las condiciones propicias deben ser otras "La decisión es, pues, elección afrontando una incertidumbre limitada."⁶⁶ En esta situación no es posible prever la serie de hipótesis o pensamientos que un individuo contemplará en relación a un acto concreto que tenga en mente realizar, La decisión, no puede darse si se conocen las distintas posibilidades, resultado de cualquier secuencia de movimientos como en un juego con reglas fijas. "La decisión (...), es creadora y puede serlo por la libertad que la incertidumbre da

⁶⁶ Shackle G., *Decisión, orden y tiempo en las actividades humanas*, España, Tecnos, 1966, p.21.

para la creación de hipótesis imprevisibles".⁶⁷ La decisión es pensamiento que precede a un acto concreto.

La elección no vacía significa que esta no fue consecuencia de lo que la precedió, lo cual equivaldría a lo predestinado. Puede darse el caso de que el pasado influya en la decisión, entonces se actualiza la historia pasada, sus experiencias influyen en una decisión de este tipo que han sido denominadas por el autor como decisiones inspiradas. Esta tiene que ver con la imaginación, ya que una decisión inspirada da paso al surgimiento de una serie de resultados imaginados en un acto inmediato posible. En este sentido la decisión puede obedecer a los conocimientos e interpretación de ellos, o a los gustos y deseos con respecto a un determinado resultado; aunque también puede darse el caso de que el individuo, invente la decisión de la nada, que esta no tenga ninguna resonancia con el pasado.

Esta capacidad humana de tomar decisiones y ejercer su libertad, me parece fundamental en el ámbito artístico, además de ser una vía para encauzar la incertidumbre hacia la generación de algo nuevo. Sin embargo me parece un reto, ofrecer posibilidades de decisión en una obra de arte, pues esta ya esta programada por el artista, no obstante hay artistas que han incursionado en este terreno, como se verá en el último capítulo de esta tesis.

Imaginación, deseo e incertidumbre

La imaginación establece un puente entre el porvenir y el presente; funge como un instrumento de adivinación. Puesto que el futuro nos es desconocido, configuramos imágenes de lo posible que se relacionan con nuestro presente y con nuestros deseos proyectados, o bien puede salirse de ellos e ir más allá, "la sociedad apunta al futuro sin aprehenderlo francamente, por así decirlo volviéndole la espalda. De él se trata siempre. La incertidumbre que esconde

⁶⁷ *Ibid.*, p.26.

sigue siendo el motor de lo imaginario, pero recubierto por las normas del pasado." ⁶⁸

Las percepciones son producto de nuestros sentidos y las imágenes son representaciones, es decir productos directos de la imaginación. Estos elementos tienden a fusionarse, "lo imaginario no es irreal sino una peculiar relación constituyente aún de lo real, participante en su construcción".⁶⁹

El individuo imagina respecto a la realidad presente; se mantiene cerca de ella, la reproduce o recrea, pero puede ir más allá de ella y entrar en el mundo de la ficción, como recurso liberador. Así la imaginación permite tomar distancia de lo realmente dado.⁷⁰

El deseo funge como el motor que nos incita a imaginar el porvenir. Para Malrieu esta condición de desear está ligada a la imaginación, "la imaginación en todos sus niveles es la expresión de una insatisfacción con respecto a las conductas instituidas, de un deseo de salir de uno mismo"⁷¹. Para ello se requiere de un autoconocimiento. El deseo surge de un sujeto consciente de sus posibilidades e impotencias. El objeto de deseo puede definirse de un modo único y estable o bien ser cambiante y generador de imágenes dinámicas.

En nuestro transitar por un espacio específico está involucrado el deseo, pues es lo que nos incita a imaginar las características de ese lugar y a desear lo que queremos que suceda en él. Consciente o inconscientemente surge una predisposición o resistencia hacia el devenir, en la que se unen deseo y proyección.

El deseo también establece una relación emotiva con el espacio permitiéndonos vincularnos fuertemente con él; el deseo posibilita que nos lo apropiemos; nos empuja a establecer una intimidad y también a transgredirlo. El deseo es la fuerza de la acción, pues nos muestra a un ser humano libre,

⁶⁸ P. Malrieu, *op.cit.*, pp.155-156.

⁶⁹ Lapoujade M., *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo veintiuno, 1988, p.188.

⁷⁰ *Ibid.*, pp.149-150.

⁷¹ M. Malrieu, *op.cit.*, 283-284.

transgresor, creador, que busca su recuperación en la vida. Es lo que provoca el impulso, que realmente hace que la obra sea transitada.

La incertidumbre se puede originar pensando en el futuro; un futuro desconocido. Sin embargo, ésta se vive desde el presente como una tensión entre presente y futuro; como una emoción que no se mantiene estable, sino que tiene intensidades y matices. El presente aparece como "una realidad prospectiva con su futuro aún no revelado. En el presente siempre existe una dimensión abierta a lo desconocido (...) Vivir en el futuro desconocido es un tipo de hacer perspectiva en el presente en marcha."⁷² Así como no se puede revivir el pasado, sino que sólo representarlo, tampoco es posible conocer las consecuencias de nuestro propio presente, tan sólo imaginárnoslas. De este modo es como el pasado y el futuro se constituyen como imaginarios.

⁷² D. Lowe, *op.cit.*, p.313.

Aspectos psicológicos de la incertidumbre

...¿Cómo podríamos vivir, si no, sin esa incertidumbre?...

Unamuno

En este apartado sintetizo algunos de los aspectos psicológicos de la incertidumbre más relevantes para los objetivos de esta investigación, y que he tomado del libro: *Aspectos psicológicos y psicopatológicos de la incertidumbre*⁷³; he dejado de lado por supuesto otros aspectos demasiado especializados de la psicología. De cualquier modo ha sido inevitable acotar algunos tecnicismos a los que el autor recurre constantemente.

La incertidumbre es considerada por el autor como una de las experiencias más profundas del ser humano; pues en ella todos los componentes psíquicos del individuo participan. Solo el hombre vive esa relación con lo desconocido, por lo que la incertidumbre es un hecho humano. La incertidumbre como proceso subjetivo se refleja en la conducta del individuo y en sus obras.

La incertidumbre constituye una vivencia puesto que implica actualidad, un presente que se retrovierte a un pasado y se proyecta a un futuro; esta pues, condicionada por la temporalidad. Sin embargo no es pura actualidad, pues hay una participación del pasado en el presente con una fuerte proyección hacia el futuro. La incertidumbre es un aspecto constitutivo del individuo porque participa en la conformación de su temporalidad.

La vivencia adquiere gran significación ya que las conexiones estructurales vividas predominan sobre los otros procesos psíquicos del

⁷³ J. Barrios, *Aspectos psicológicos y psicopatológicos de la incertidumbre*, México, 1949.

individuo. Esto quiere decir que primero vivenciamos. La vivencia supone "un proceso por el cual nuestras relaciones internas y externas conmueven a la totalidad de nuestra persona, revistiéndose de las características siguientes: conciencia, vitalidad, coincidencia de sujeto y actualidad; que se explica como realidad presente." ⁷⁴ Aquello que es objeto de vivencia es conexión, llamada *conciencia vital*. Por ello lo que caracteriza a la vivencia es la temporalidad.

La consecuencia directa de las vivencias son las experiencias que constituyen el proceso fijador del recuerdo. La vivencia incorpora lo nuevo a los núcleos experienciales; por lo que la experiencia es el proceso subsecuente a la vivencia.

Certidumbre e incertidumbre

Para definir la incertidumbre Barrios la contrasta con la certidumbre:

La certidumbre o certeza como vivencia, nos da conocimiento y por tanto dominio del objeto; en ella el individuo afirma su propia estructura y aquello que fue motivo de resistencia satisface la impulsión al incorporarse a nuestra conciencia y núcleos experienciales, como cosa conocida en su fundamento.⁷⁵

Para tener certeza de algo ese fin u objeto debe ser dominado por el individuo y debe aceptarse como cierto, ya sea por razonamiento o por adhesión afectiva, como ocurre con la creencia o superstición. Estas certezas proporcionan puntos de apoyo que aminoran la inseguridad y proporcionan suficiencia y agrado. Con la búsqueda de certezas el individuo busca equilibrar su incertidumbre.

Pero vivir siempre de certezas no es del todo posible, pues los estados psíquicos del individuo oscilan entre las vivencias de certidumbre y de incertidumbre. Cuando el individuo se encuentra ante situaciones difíciles o imposibles de dominar, por el desconocimiento de su *contenido*, surge entonces el desagrado por la insuficiencia para integrar dichas vivencias.

⁷⁴ *Ibid.*, p.14.

⁷⁵ *Ibid.*, p.15.

La *conexión vital* es puesta en tensión y se experimenta una *resistencia* hacia lo que es difícil dominar, lo que pone al sujeto en estado de alerta. Lo desconocido conlleva la vivencia de una novedad, es decir, de algo que aún no ha sido incorporado a la experiencia.

De modo que lo desconocido se vuelve también objeto de vivencia. Se sabe de su presencia pero se desconoce su contenido como totalidad. Por lo que la incertidumbre como vivencia se constituye en una presencia; es la vivencia de lo desconocido.

Los *recursos o núcleos experienciales* ⁷⁶ que en el estado de certidumbre favorecen y afirman la *impulsión* ⁷⁷, en la incertidumbre en cambio entran en crisis; por lo que el individuo no sabe qué hacer y busca o espera la solución en sí mismo o en otro. Puede tener una actitud pasiva o activa, según las circunstancias y su capacidad de resistencia. Al contrario de la certidumbre, en la incertidumbre se acentúan en mayor o menor medida, según las circunstancias, los sentimientos de inseguridad, insatisfacción e insuficiencia de cada individuo.

Según el autor, la incertidumbre vivida presenta diversos matices que dependen del grado de conmoción producida en la estructura psíquica de cada individuo. Esta incertidumbre también varía con la duración, la intensidad, la modalidad caracterológica de cada situación. El autor hace la siguiente clasificación cualitativa a partir de su duración en la psique:

- 1) *Incertidumbre de duración mínima*. En esta modalidad la impulsión o la acción del sujeto queda pronto satisfecha; pues lo desconocido o incierto se incorpora sin dificultades a los núcleos experienciales. En este caso la resistencia es dominada en contenido. Por lo que el equilibrio y la seguridad pronto se recuperan.

⁷⁶ Con *núcleos experienciales* el autor se refiere a aquellos procesos psíquicos, en donde el sujeto amalgama sus experiencias.

⁷⁷ *Impulsión*, es el resultado de una acción volitiva de uno mismo. La voluntad y su impedimento están ambos en la misma conciencia. Como ambos se revisten de agregados sensitivos y procesos mentales, la voluntad se manifiesta como persona y cuerpo y la resistencia se manifiesta como objeto.

- 2) *Incertidumbre de duración media y máxima.* En este tipo de incertidumbre lo desconocido se impone como presencia y contenido. Lo cual provoca un conflicto de recursos e incluso la impotencia de los mismos ante una situación difícil de dominar. Al sujeto le resulta totalmente imposible detectar la causa o motivo de su incertidumbre; lo cual provoca que se intensifiquen en él los sentimientos de expectativa, defensa y desagrado.

La anterior clasificación me resulta interesante pues basándome en ella puedo determinar el tipo de incertidumbre que he podido provocar en los ejercicios plásticos realizados para esta tesis. La incertidumbre que una escultura puede presentar con su limitación temporal y espacial, es una incertidumbre de duración mínima; ya que el lapso en el que se realiza su recorrido es corto. Sin embargo puede darse el caso de que no se llegue a conocer el contenido de la escultura, (como en el caso de obras de tipo conceptual, que manejan ideas acerca del devenir, del azar etc.) en donde su contenido permanece incierto, y se puede dar una incertidumbre de duración máxima.

El motivo de la incertidumbre puede provenir de la realidad externa o radicar en el sujeto mismo. Cuando los nuevos contenidos son proyectados relativamente puros o simbolizados en la realidad externa, se genera la incertidumbre en el mundo circundante. Tal es el caso de la incertidumbre que se desea provocar con la escultura, es decir es provocada por una realidad externa al individuo.

Características psicológicas de la incertidumbre

La incertidumbre se manifiesta en cada individuo de un modo singular, sin embargo se pueden detectar algunas características comunes a todo tipo de incertidumbre.

Cuando el individuo tiene una relación vital (vivencia) con lo desconocido, surge la expectación por lo nuevo a manera de asombro o suspensión del

ánimo. Posteriormente se genera en el individuo una lucha entre la *impulsión* y la *resistencia*. Esto se debe a que lo desconocido le opone al impulso una fuerza de resistencia, no permite que el sujeto acceda a compenetrarse o entender lo que sucede; situación que en un momento dado puede llegar a ser desesperante; no obstante en este proceso el individuo puede recuperar su equilibrio.

Por otra parte, es necesario apuntar que no todo lo desconocido es objeto de vivencia; sólo aquello que conmueve y preocupa a la persona, haciendo reaccionar su impulsión. Aquí la voluntad participa como un elemento fundamental, para recuperar el equilibrio, la solidez y la seguridad.

La incertidumbre puede aparecer tanto en la esfera afectiva como en la intelectual. Todo lo relacionado con los procesos psíquicos que se dan en la incertidumbre tienen relevancia; sobre todo porque un estado emotivo intenso, como lo es la incertidumbre, puede llegar a alterar nuestras percepciones, entre ellas la del tiempo. Este proceso de irradiación o proyección afectiva representa una actitud compensatoria. Actividades psíquicas que el individuo desarrolla para compensar la incertidumbre y que tiene como objetivo recuperar el equilibrio individual, esto es la satisfacción de la impulsión. La incertidumbre es una vivencia en la cual los recursos entran en crisis hasta el momento en que la solución objetiva o subjetiva restablece la estructura psíquica de la persona. Existen diversas actitudes compensatorias con las que el individuo hace frente a la incertidumbre, como la sublimación, la racionalización, el autoengaño, la neurosis, la ambivalencia y el *afán*.⁷⁸

Casi toda incertidumbre conlleva un sentimiento de ausencia, pues por el ansia de incorporar lo nuevo o desconocido a sus núcleos experienciales, el individuo se hace consciente de su propia limitación. En este sentido la incertidumbre es una ausencia de contenido vivenciado. La incertidumbre siempre es ausencia de algo que provoca en el individuo realizar esfuerzos

⁷⁸ El *afán* es un proceso compensatorio que se encuentra en la dinámica de la impulsión. En él el individuo busca lograr una satisfacción a base de la imaginación, para evadir la realidad y conseguir seguridad. Como se ha mencionado antes la imaginación funciona como una actividad liberadora.

por satisfacer su *impulsión*. Dorflès se ha referido a esta ausencia como una ausencia inducida del presente-pasado y futuro y sus efectos:

(...) la falta de posibilidad alguna de ver la correspondencia en el futuro de los comportamientos y de los acontecimientos del presente y del pasado priva a los sujetos de iniciativa y los coloca en una situación de *détresse* existencial lo que equivale a demostrar que el nexo causal entre el ayer y el hoy y el mañana, la creencia de la eficacia del hoy y del ayer como condición imprescindible para los acontecimientos del mañana, es un elemento constante en la propia existencia del hombre e indispensable para ella.⁷⁹

Desde la perspectiva de Barrios, uno de los aspectos positivos de la incertidumbre se refiere al impulso que le infunde en el sujeto por conocerse y conocer al otro. La incertidumbre con sus consecuentes sentimientos de ausencia e insatisfacción impulsa al individuo a la lucha, contrarrestando la apatía y en última instancia a la muerte. Sin embargo, en su aspecto negativo la incertidumbre puede derivar en actitudes antisociales y patológicas tales como el miedo, la angustia, los celos, la neurosis e incluso el suicidio.

La incertidumbre también puede originar sentimientos de soledad, inferioridad, insuficiencia e impotencia, como resultado de una deficiencia de sus potencialidades psicofísicas; recursos de los que el sujeto se vale para resolver y satisfacer sus impulsiones. Dichos sentimientos lo conducen hacia una expectativa ante lo nuevo o desconocido, esto es, hacia la incertidumbre de sí mismo o de lo otro. Este desconocimiento conmueve su conciencia vital. Cuando la expectativa se da en espera de algo a lo cual no podemos responder por insuficiencia de recursos para resolver la situación, la angustia sobreviene debido a la incertidumbre por el desconocimiento de los medios, de la mera situación o por impotencia.

La complejidad y motivos que provocan la incertidumbre varían en cada etapa del desarrollo de la persona: infancia, adolescencia madurez y vejez. Mencionaré brevemente algunas de las formas en que se presenta la incertidumbre en cada etapa. En el niño se da como un desajuste o imposición; ya que apenas se está consolidando un proceso de conocimiento

⁷⁹ Dorflès G., *El significado de las opciones*, Barcelona, Lumen, 1985, p.55.

e insatisfacción de sus impulsos. En el adolescente, en cambio, la incertidumbre se centra en sí mismo; es de orden existencial. En la edad adulta la incertidumbre se asienta en una estructura psíquica más o menos definida y ajustada a las tres dimensiones de la temporalidad. Finalmente el anciano vive la incertidumbre ante la proximidad de la muerte; la valoración del pasado es importante en la medida en que puede reafirmar su existencia. Conforme el hombre evoluciona en su ámbito se llena de incógnitas, ya que la superación implica necesariamente el aumento de éstas. Se mueve en busca de lo desconocido de sí mismo y del mundo. Como puede verse, la manifestación de la incertidumbre arraiga en la profundidad del individuo. Esto sólo de forma general, en lo que corresponde a cada etapa de su existencia, además de aquello que proviene de su particular forma de vida. Con respecto a este cambio generacional que Dorfler llama *crisis generacional* y que tiene que ver con una crisis de la *proairética temporal*, nos dice:

(...) significa que se está produciendo una aceleración del tiempo "existencial" con respecto al fisis-patológico. El tiempo –como símbolo de un devenir que no se detiene– ha invadido estructuras todavía ayer sólidas y consistentes. La incertidumbre del futuro provoca la preocupación por la exclusiva certidumbre del presente. La mentalidad juvenil tiende a confiar al presente toda la carga vital que en el pasado correspondía también al futuro, que, hasta hace poco, constituía la meta de todas las actividades del individuo.⁸⁰

La incertidumbre tiene una importancia fundamental en la vida humana pues constituye un elemento dinámico fundamental de la conciencia. La incertidumbre tiene un carácter ambivalente que conduce al hombre a la impotencia y a la sumisión resignada, o bien que lo impulsa a la superación. La incertidumbre representa una de las polaridades por contraste que le sirven de constante estímulo y contribuyen a hacer posible la condición humana, aquí juega un papel importante el trabajo de superación que el hombre realiza, fluctuando entre lo conocido y las incógnitas a resolver.

⁸⁰ *Ibid.*, p.82.

La incertidumbre como vivencia de lo desconocido es un atributo específicamente humano. En esta condición el hombre se trasciende y proyecta al porvenir en el mejoramiento de su espíritu y en la cultura. La incertidumbre evita o se contrapone a la pasividad, dinamiza el tiempo, [podría decirse que lo *temporaliza*]. Pues aún en el caso de que la incertidumbre lleve al hombre a la frustración de sus intentos, se puede observar su espiritualidad al valorar su esfuerzo en búsqueda de soluciones.⁸¹

La vida del hombre no está determinada; es un ser que es y se hace en lo histórico, la dinámica de su conciencia apuntan al futuro en busca del conocimiento y la perfección espiritual, superando así al ser predestinado.

Para Unamuno la incertidumbre representa una "(...) última posición a la que llega la razón ejerciendo su análisis sobre sí misma, sobre su propia validez, es el fundamento sobre que la desesperación del sentimiento vital ha de fundar su esperanza".⁸² La incertidumbre es el motor de la vida misma.

⁸¹ Barrios, *op.cit.*, p.141.

⁸² *Ibid.*, p.57.

Capítulo tercero

**La temporalización de la
escultura actual**

Simbolización del tiempo en la escultura

...En cierta medida las esculturas son formas concretas de tiempo...

Hoachim

Toda vez que en el capítulo I ya se ha desarrollado el tema del tiempo vivido, debemos ahora diferenciarlo de la experiencia del tiempo virtual, esto es, de la temporalidad expresada en una obra artística; dicha experiencia también ha sido denominada por algunos teóricos como imagen del tiempo, tiempo imaginario, tiempo ideal o artístico, o símbolo del tiempo.

Pues, en efecto, aunque el símbolo del tiempo es un eco del tiempo real, guarda sin embargo con este grandes diferencias; las cuales se tratará de visualizar enseguida.

Tiempo virtual: imagen del tiempo real

Susanne Langer analiza este problema en su libro *Sentimiento y forma*⁸³ y señala algunas diferencias entre la secuencia del tiempo real y la experiencia de un tiempo virtual. El tiempo en el arte dice Langer, no es un *tiempo ordinario* sino el espacio traducido en un *tiempo ideal*; el cual, aunque participa del tiempo del mundo, lo hace ya con la intencionalidad específica que impregna al objeto artístico de un sentido único. El tiempo virtual se nutre del tiempo real pero el patrón lógico de su estructura es totalmente distinto en términos de relaciones pues, (como ya se ha visto brevemente en el cap. 1), nuestra experiencia cotidiana del tiempo es más compleja, heterogénea y fragmentaria; mientras que el tiempo virtual es homogéneo y continuo, ya que

⁸³ Langer S., *Sentimiento y forma*, México, UNAM, 1967.

se trata de una imagen pura y completamente articulada por el hilo conductor que le confiere la intención o idea preconcebida del artista.

La experiencia directa y vital del tiempo es caracterizada esencialmente por Langer como paso o sentido de transición. Experiencia que, no obstante ser real, se percibe de forma parcial y fragmentaria; pues los fenómenos constitutivos del tiempo real se conforman en medio de tensiones físicas, emocionales e intelectuales, de cuyas soluciones el tiempo adquiere realidad. La gran variedad de combinaciones surgidas de aquí genera una gama de formas temporales que se presenta no como eventos sucesivos ordenados unidimensionalmente, sino como "un apretado tejido de tensiones concurrentes"⁸⁴ que representan medidas de tiempo divergentes. Estas tensiones cambian imprevisiblemente dándole a nuestra experiencia del tiempo no tanto forma sino cualidad. Es por ello que esta experiencia se disgrega en elementos inconmensurables que no pueden ser percibidos como formas claras. Tales tensiones y cualidades son traducidas a un espacio artístico al modo de formas dinámicas de la experiencia subjetiva.

Para clarificar cómo es que se constituye la *imagen del tiempo* o el *tiempo virtual* en la escultura, se puede acudir, con las reservas del caso, a la descripción que Susanne Langer hace del modo en que este proceso se lleva a cabo en la música. "Toda música –dice Langer– crea un orden de tiempo virtual en el cual se mueven sus formas sonoras en relación unas con otras".⁸⁵ Asimismo en la escultura el tiempo se ordena en con elementos que interactúan en el espacio; pues, al igual que la música la escultura también "Crea una imagen del tiempo medido por el movimiento de formas que parecen darle sustancia".⁸⁶ Las formas sonoras de la música se mueven conformando una duración. Pero esta duración y este movimiento no son fenómenos reales sino virtuales, es decir, constituyen una imagen; algo completamente diferente al tiempo experimentado en nuestra vida cotidiana.

⁸⁴ *Ibid.*, p.109.

⁸⁵ *Ibid.*, p.106.

⁸⁶ *Ibidem.*

Así como el sonido y el silencio son sustancias de la música, y en virtud de ello la música es la transitoriedad misma, la escultura por su parte tiene como sustancia al espacio, que se hace presente a través de su contraparte, lo material lo no transparente, elementos organizados dinámicamente que interactúan con el movimiento real del espectador. Estos elementos sustanciales son pues el fundamento y la peculiaridad de cada disciplina artística.⁸⁷

Esta noción de la sustancia propia de cada disciplina artística se puede aclarar con la siguiente cita de Langer acerca de la arquitectura.

(...) la arquitectura no crea una totalidad perceptible del tiempo, como lo hace con el espacio; el tiempo es una ilusión secundaria. La ilusión primaria determina siempre la "sustancia", el verdadero carácter de una obra de arte, pero la posibilidad de ilusiones secundarias le da riqueza, elasticidad y amplia libertad en creación que hace que el arte verdadero sea tan difícil de retener en las redes de la teoría.⁸⁸

Esta consideración acerca de la sustancia propia de la arquitectura nos permite ver algunas de las afinidades o confluencias entre esta disciplina y la escultura; pues ambas tienen en el espacio su sustancia y lo toman como su materia prima. De modo que tanto en la escultura como en la arquitectura el espacio real es simbolizado y convertido en ilusión primaria, que a su vez puede ser enriquecida con la ilusión secundaria del tiempo.

Aclarada las diferencia entre el tiempo real y el virtual, en el ámbito de la escultura, procedo a revisar brevemente el fenómeno de la temporalización que se ha dado en la escultura contemporánea.

Temporalización de la escultura actual

Esta problemática que Susanne Langer desarrolla en torno a la noción de *tiempo virtual* es abordada desde una perspectiva simbólica por Gillo Dorfles,⁸⁹

⁸⁷ Juan Acha se ha referido a ello como lo característico de cada disciplina. Por ejemplo: lo escultórico en la escultura, lo pictórico en la pintura, etc.

⁸⁸ S. Langer, *op.cit.*, p.114.

⁸⁹ Véase, Dorfles G., *op.cit.* cap. II.

quien entiende la simbolización⁹⁰ como un proceso normal que se realiza incluso en nuestra relación con los acontecimientos cotidianos.

Así pues, convertir cualquier signo en símbolo se vuelve un acto convencional y asimismo ocurre en la simbolización que se realiza en las artes visuales. "El hecho de contemplar la traslación de un fenómeno temporal dentro de una forma expresiva espacial, como suele ser el arte, adquiere de por sí un significado que podríamos considerar simbólico".⁹¹ Ahora bien, el símbolo que resulta de este proceso descrito por Dorfles es equivalente a lo que Langer denomina *tiempo virtual o imagen del tiempo* que tiene su modelo en el tiempo real.

En su libro *El significado de las opciones*, Dorfles afirma que nuestra época ha atestiguado una progresiva temporalización de las artes del espacio. Transformación que opera desde el inicio del siglo XX hasta la década de los 70's; período en el que se agudiza la sensibilidad cronológica. Pero esta proliferación en el arte del simbolismo temporal no responde tanto a la necesidad de representar explícitamente los fenómenos temporales, sino que es resultado de:

(...) la insuficiencia actual de la dimensión exclusivamente espacial como matriz de operaciones artísticas (y consecuencia: la "crisis del objeto", la aceptación del concepto de "devenir", relacionado con el tantas veces considerado del "consumo" y del azar), y, por otro, la importancia cada vez mayor del tiempo en las manifestaciones de la vida de nuestros días.⁹²

De modo que la temporalidad es introducida progresivamente en las artes del espacio como ilusión secundaria. Necesidad propiciada por diversas inquietudes: sociales, artísticas, etc.

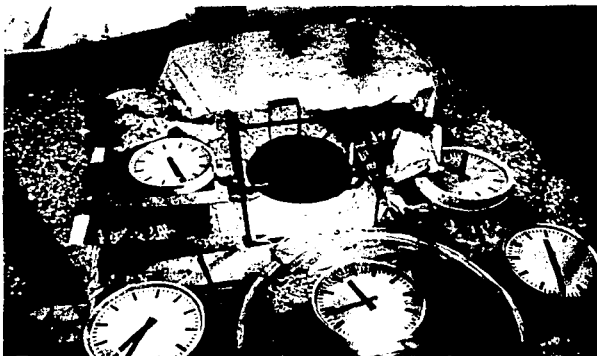
Además de las representaciones iconográficas del tiempo que se da en las artes visuales, podemos encontrar algunos intentos por expresar el transcurso de un recorrido temporal, es decir, de una duración. Pues en todo

⁹⁰ El símbolo no es sino un tipo especial de signo, y como tal surge también de un referente primario, pero del cual se aleja para llegar a transmitir un referente secundario.

⁹¹ *Ibid.*, p.62.

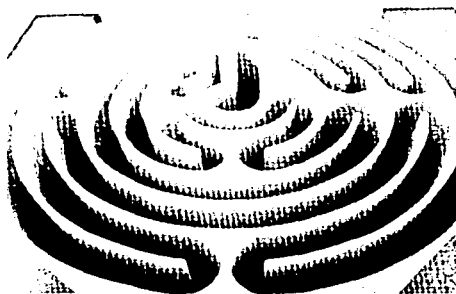
⁹² *Ibidem.*

recorrido, sucesión o programación está implícito algún factor temporal o aspecto cronológico que aún sin manifestarse directamente deviene simbólico.



Tinguely

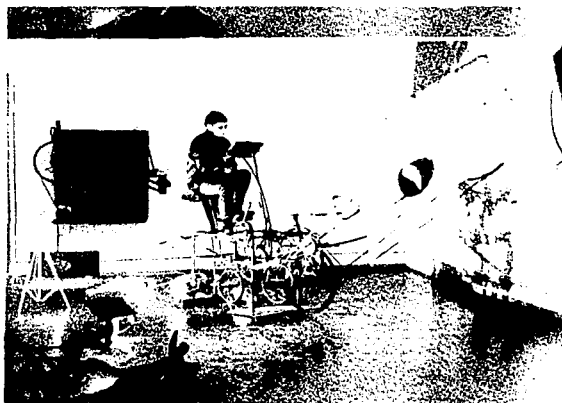
Por las limitaciones de este trabajo me limitaré a revisar sólo algunos ejemplos representativos que ilustran la manera en que los artistas han simbolizado el tiempo en las artes visuales contemporáneas. Los ejemplos oscilan desde las simples representaciones iconográficas más o menos obvias, que aluden al tiempo mediante símbolos arquetípicos tales como relojes, péndulos, clepsidras, meridianos, bajar y subir escaleras, laberintos, etc.; hasta manifestaciones que expresan la idea de temporalidad mediante recursos más sutiles.



Philadelphia Labyrinth, Morris.

Algunas de estas obras hacen de la dimensión temporal su carácter fundamental, mientras que otras se mantienen en la mera representación. El arte cinético presenta al tiempo y lo convierte en su elemento constitutivo; no obstante, Dorflès afirma que con la intervención directa del tiempo en la obra, volviéndose parte de ella, ésta se aleja de una simbolización auténtica del tiempo. No obstante con tal afirmación Dorflès se contradice, pues

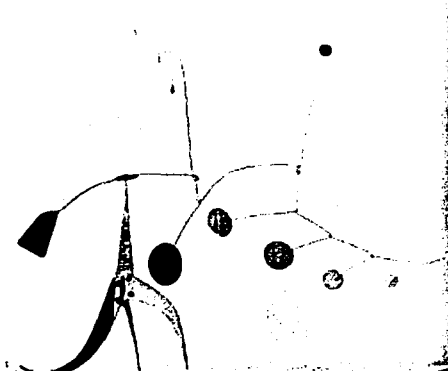
anteriormente ha afirmado que la temporalidad expresada en una obra de arte visual adquiere de por sí un significado simbólico. Y en efecto, como lo explica Langer, el arte en general es una forma distinta a la realidad que aunque toma elementos de esta, se aleja sin embargo de ella.



Por otra parte la temporalidad expresada en una escultura cinética no deja de ser simbólica, pues en ella se exalta un tipo de movimiento real (el mecánico) integrado a la escultura. Dorflès identifica tiempo y movimiento y no repara en que, la específica disposición de formas es ya una idea de tiempo

intencionado, aunque en una obra cinética su prioridad sea el movimiento articulado, también existe una específica disposición de formas que además son dinamizadas por el movimiento real, con una intención específica. Dando paso a la simbolización.

Ahora bien, la mayoría de las obras cinéticas caen en la repetición y ocultan el mecanismo del movimiento; aunque existen otras propuestas que exploran más allá y enfatizan lo imprevisible, la simultaneidad o la retroalimentación dando pauta a una modificación de nuestros hábitos. Un ejemplo de ello son los móviles de Calder, que con su movimiento azaroso provocan un diálogo entre el cuerpo en movimiento y la obra.

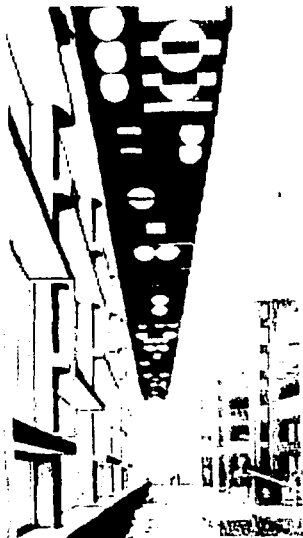


Móvil, Calder.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Otros ejemplos en los que se muestra lo imprevisible son las obras de Paul Bury (véase, *Bolas en movimiento*) y las máquinas de Jean Tinguely.

Bolas en movimiento, P. Bury.



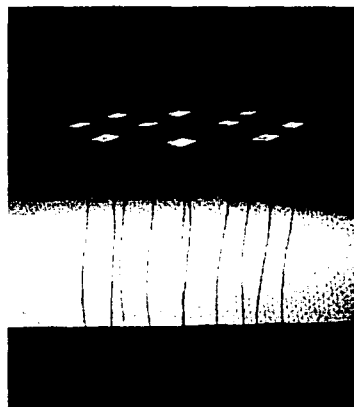
Agam

Sin embargo, en el arte óptico-cinético Dorflès señala que el elemento simbolizador es más evidente; ya que presenta el movimiento mediante efectos ópticos, permitiendo así un diálogo activo entre el espectador y la obra, provocando con ello que el tiempo exista potencialmente, puesto que sólo mediante la *temporalización perceptiva*, llega el espectador a obtener la utilización correcta del sentido propio de la obra. Como en la obra de Agam, que aprovecha el movimiento del espectador para que configure formas visuales cambiantes.

En la *escultura cibernética #100* de Wen-Yin-Tsai se observa un claro ejemplo dicha *temporalización perceptiva*. Esta propuesta plástica invita al espectador a participar activamente alterando la obra con su propio movimiento. Así obra y cuerpo dialogan generando una vivencia íntegra y absolutamente temporal, en la que el espectador se liga a

Escultura cibernética N# 100,

Wen-Yin Tsai



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

través de su cuerpo al espacio circundante. Esta relación cuerpo-obra crea un sistema dinámico constructivo, por un lado incorporando las fuerzas que realmente establecen una relación recíproca en el espacio físico, y por otro construyendo e integrando fuerzas en el espacio, que a su vez actúa como una fuerza (tensión).⁹³

Ahora bien, en las obras estáticas el factor temporal también está presente aunque de forma latente. Ellas encarnan una temporalidad en devenir. Obras como las de Mari Richter, Carrino y Muranique le posibilitan al espectador actuar en ellas ya sea manipulándolas o incluso transformándolas; o bien adoptando determinada actitud y posición; ya que para lograr una relación óptima con este tipo de obras se requiere ejercer algún tipo de acción física real.

Otra forma de simbolizar el tiempo ha sido a través del registro de una acción temporal o de un gesto con el fin de conservar la impronta o el efecto.

Por ejemplo, los rasgados en la obra de Lucio Fontana⁹⁴; fijar una fracción o duración de tiempo en la obra es lo que constituye un fenómeno simbólico de la temporalidad en una obra de arte espacial.

Concepto espacial, Lucio Fontana

Gran parte del arte contemporáneo se orienta a destacar el acontecimiento, la situación y el movimiento; por ejemplo los artistas del Land Art y el earth art se han inclinado por simbolizar el acontecimiento, el azar, lo

⁹³ A. Hoachim, *op.cit.*, pp.142-143.

⁹⁴ Representante del movimiento gestual. La gestualidad representó un caso típico de simbolización temporal, pues el gesto sólo puede realizarse mediante un componente temporal.

aleatorio, lo imprevisible dentro de una situación, permitiendo así la intervención del tiempo.

Estas tendencias del arte contemporáneo se han servido de materiales de naturaleza transitoria como el hielo, el fuego, o bien dejan que el tiempo transcurra en la percepción de la obra como ocurre en el video o en el arte sonoro. La intención de los autores en este tipo de obras es fijar lo transitorio, hacer presente el devenir, destacar el carácter premonitorio del acontecimiento futuro haciendo una proyección del pasado en el futuro.



Agua-fuego, Agam



Posición de lectura para una quemadura de segundo grado, Oppenheim.

El arte actual simboliza un elemento temporal y prescinde del recurso iconográfico, pues aprovecha la sustancia propia de su ámbito o lenguaje. El tiempo se ha convertido en parte constitutiva del arte contemporáneo, ya sea de forma directa (arte cinético) o de forma figurada (action painting, arte gestual), o bien al modo de formas expresivas tales como el arte conceptual, earth art, etc., concluye Dorflès.

Por mi parte considero que el elemento temporal aunque no es elemento substancial de la escultura, está implícito en ella y se manifiesta en mayor o menor grado; ya sea integrando un movimiento real o bien en la modalidad de obra estática; aún siendo inmóvil físicamente, tiene determinaciones y un contenido temporal que el creador maneja con un sentido significativo, tratando de originar procesos de movimiento en una estructura escultórica por medio de la relación interna de piezas modeladas fijas, esos recursos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

formales van a influir en nuestro ritmo, velocidad y dinámicas de movimiento, captados a través de nuestra sensorialidad, por lo que la estructura temporal de la obra y la de nuestro cuerpo, son interdependientes y se retroalimentan. Cada vez que nos enfrentamos a una escultura y en general a las artes del espacio, las captamos en su recorrido, el tiempo lo elaboramos nosotros mismos, quién vive la obra, configura una imagen de tiempo única e irrepetible. En el objeto escultórico están latentes y empiezan a trabajar en conjunción hasta que alguien le da vida, transitándola, "nuestra actuación es la que da la realidad al tiempo como reflejo de un tiempo que convive con la obra desde que empezó su gestación (el cuerpo necesita participar)".⁹⁵ La escultura contemporánea presta cada vez más atención al receptor, desplazando el sentido de la vista, que había sido exaltado en épocas anteriores, para tratar de experimentar con el cuerpo en su unicidad de sentidos desde un punto de vista perceptivo y cognitivo.

En este capítulo se han destacado algunas características de la formación de la imagen del tiempo virtual o símbolo del tiempo, indicando como es que la obra estructura un significado con sus elementos o sustancias propias pero tomando además sustancias de otras artes, como lo es el tiempo; elementos secundarios para la escultura que enriquecen la obra y diversifican sus contenidos. Pero además de este significado la escultura tiene otro aspecto temporal al que ya se ha hecho referencia: el recorrido real, la acción física de desplazarse a través del espacio generado y estructurado por la escultura. Esta cualidad es aprovechada como un recurso que enriquece las formas de simbolización temporal (como en el caso de la escultura cibernética #100). El espectador le da significado al tiempo y con su movimiento se fusiona al espacio de la obra. Y esta participación suya, permite una expresión única de ese espacio.

Esta imagen o símbolo del tiempo, ilusión secundaria en la escultura, responde a una preocupación propia de cada época. Cada una de estas obras nos ofrece una imagen peculiar del tiempo; unas nos proponen imágenes de

⁹⁵ A. Hoachim, *op.cit.*, p.47

lo eterno, que también es un símbolo de tiempo, otras por el contrario se dirigen hacia un movimiento acelerado y azaroso; tal ha sido la tendencia del arte contemporáneo en general. Muchas de las propuestas del arte contemporáneo se han preocupado por la problemática temporal. Algunas han caído en la repetición de hábitos y preferencias temporales y otras han tratado de renovar, corregir o ampliar nuestro habitual sentido del tiempo.

Todo arte crea un orden de tiempo. Las artes visuales han tomado al tiempo como uno elemento expresivo. La escultura específicamente contiene el movimiento dentro de sus sintaxis, son formas concretas de tiempo. En la vivencia activa de la escultura se ponen en juego los sentidos, las pautas rítmicas las marcan la obra, el espectador contrapone su cadencia entre el caminar y el detenerse; esta interacción entre obra y sujeto depende de la disposición y el ánimo del espectador. En este recorrido, pasa el tiempo como un fluido.

La escultura demanda un tiempo para recorrerse, ejecutando movimientos no solo de traslación, sino además en algunas de ellas proponen subir, bajar, sentarse acostarse, etc. ya que la escultura contemporánea ha modificado radicalmente su estructura y en consecuencia ha diversificado su sintaxis de movimientos.



Passageway, Morris.

Quiero terminar este apartado con una cita de Moles en la que sugiere un camino de creación que abre un abanico de posibilidades al apuntar que el papel del artista contemporáneo ya no consiste en la realización de obras concebidas conforme a la tradición, sino en:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(...) realizar una metacreación, en proponer nuevas artes y experimentar a partir de ellas, artes situadas en nuevas dimensiones, aprehendidas por los canales complementarios de la sensibilidad, ricas en posibilidades de sensualización, como el tacto, el olfato, la aceleración, el equilibrio, o recíprocamente todos los actos o movimientos a través de los cuales el individuo conoce el mundo de la extensión.⁹⁶

⁹⁶ A. Moles, *op.cit.*, pp.138-139.

Temporalización en la obra de Richard Serra

*...El objeto escultórico individual se disolvió dentro del campo de lo escultórico
que es aprehendido de forma temporal...*

Serra

Una vez hecha esta breve revisión del tiempo en las artes visuales, quiero detenerme en la obra de Richard Serra⁹⁷, principalmente porque este artista involucra en sus obras el problema de la temporalidad, poniendo énfasis en los procesos receptivos del espectador, en su movimiento con especial atención en los sucesos que el cuerpo percibe en el lugar específico en el que sitúa sus obras, que ha llamado como *espacios de comportamiento*. Cabe aclarar que su trabajo es rico en problemáticas, algunas de ellas fundamentales como la relación del peso y la gravedad, las cuales no abordaré aquí; tan sólo me limito a señalar los aspectos que considero relevantes para mi trabajo plástico. Y ejemplifico el concepto de temporalización en su obra.



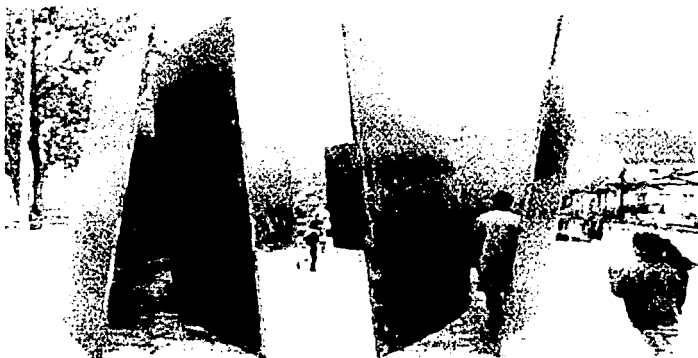
Clara-Clara, Serra, 1983.

⁹⁷ La obra de Serra se ubica en un campo metodológico transfronterizo ya que se desarrolla en colindancia con la arquitectura. Su obra confronta la posibilidad de la arquitectura más la no-arquitectura; experimentación que lo lleva a transponer la escultura sobre una estructura de pensamiento radicalmente diferente. Las dinámicas que Serra implementa para generar sus obras están emparentadas con lo escultórico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al recorrer las obras de Serra se da un proceso de temporalización.

Pues estas requieren del movimiento corporal como una acción fundamental que posibilita una cabal apreciación de la escultura. De



Intersection, Serra, 1992.

esta manera el tiempo se deriva de la relación entre la obra, su contexto y el espectador.

Las obras de Serra requieren de la presencia del espectador para completarse. Establecen una dialéctica entre el sujeto y el objeto enclavado en un contexto específico; lo cual da inicio a una *duración temporal*.

La incorporación de un tiempo en la aprensión de la obra a través de un recorrido (...) determina el carácter excéntrico, es decir, la ausencia de un centro privilegiado y el policentrismo de la obra, es decir, la existencia de multiplicidad de *centros* o la fragmentación de la escultura (...) por tanto una escultura de esta forma fragmentada, no es acaparable visualmente.⁹⁸

El hecho de que algunas de sus obras sea inabarcables e inaprensibles visualmente por su magnitud o por sus principios compositivos impiden percibir las gestálticamente⁹⁹, es decir de una sola vez, en este sentido no son transparentes; pues rompen con la simetría. Todo ello hace aparecer un nuevo modo de percepción fenomenológica privilegiando el movimiento

⁹⁸ Laguno M., *Richard Serra*, España, Nerea, 2001, p. 17

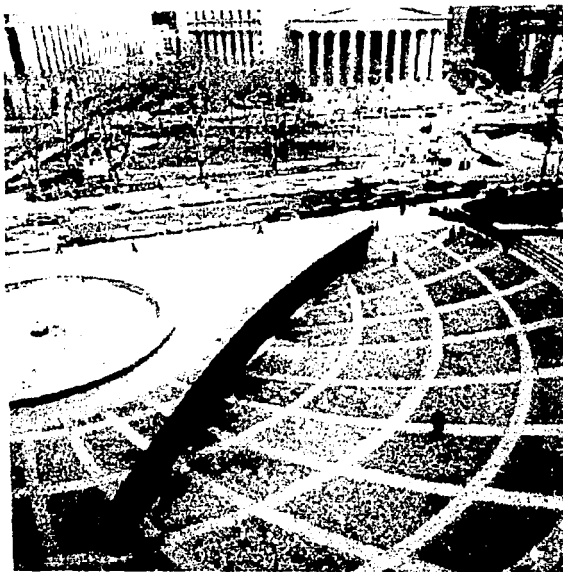
⁹⁹ *Gestalt*: término alemán que significa forma. Usualmente se toma en el contexto de la teoría de la *Gestalt* propuesta por algunos psicólogos (fundamentalmente Wertheimer, Köhler y Koffka) a principios de siglo. La *Gestalt* afirma que "el todo es más que la suma de sus partes". En esta teoría los fenómenos se conciben como totalidades que incluyen objetos y significados que son asimilados de inmediato en la conciencia y, por tanto, no recurren a procesos de indiferencia, estadísticos u otros *a posteriori*: la jerarquización, la organización, la forma y, por tanto, el carácter del objeto dependen generalmente de las relaciones entre las partes y no de las características particulares de las partes. (tomado de Moles, A, *Las ciencias de lo impreciso*, México, UAM-Porrúa, 1995.).

corporal y la percepción háptica o visibilidad táctil. El hombre en relación con la obra se concibe como una entidad física, como un cuerpo en el sentido literal del término, equipado con varios sentidos, poderes de imaginación y una memoria, se percibe caminando y sujeto a las leyes de la gravedad. Refiriéndose a unas de sus obras Serra afirma:

(...) no están dirigidas al ojo, sino al movimiento corporal.(...) Tienen poco que ver con el hecho de mirar algo en su condición de objeto. Básicamente, tienen que ver con caminar y relacionarse con una experiencia del espacio que no se puede obtener con la vista.¹⁰⁰

En primer instancia Serra se opone a la pérdida de lugar, a asumir a la escultura como objeto transportable y reubicable. Por el contrario afirma que las obras deben estar concebidas para ser instauradas en un lugar concreto. De este modo sus propuestas defienden la especificidad del lugar y la especificidad del proyecto en relación con el contexto.

Con esta intención Serra inmoviliza el objeto escultórico, ya sea por sus dimensiones, o por el peso de la obra misma. Y con ello se sale del contexto tradicional del arte para intervenir en los espacios públicos. Otras veces trabaja sobre espacios de arte donde su obra es efímera, o bien expresamente preconcebida para el espacio en el que ha de permanecer.



Titled Arc, Serra, 1981.

¹⁰⁰ M. Laguno, *op.cit.*, p.107.

Las obras de Serra al igual que otras obras de sus contemporáneos, marcan una nueva relación de la escultura y el espacio que interactúa con ella. Su obra ya no se limita a decorar su espacio inmediato sino que dialoga, cuestiona o interviene fuertemente en el lugar y redefine el significado de este. Obra y contexto se vuelven uno solo, configurando un nuevo lugar. La importancia de esta unidad entre la obra y el lugar radica en que la percepción de la obra no nos separa del mundo real sino que nos envuelva en él. Me parece que esta orientación de la obra de Serra se acerca a la preocupación de Bollnow (véase cap.I) de fusionar al hombre con su espacio. Fue necesario hacer hincapié en la integración de la obra al contexto en que se sitúa, pues de él depende en gran medida el contenido de la obra y en consecuencia su sentido temporal. Como el mismo Serra comenta al hablar de sus piezas:

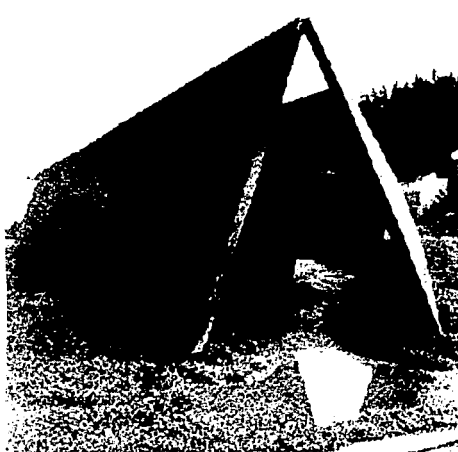
Son temporales, pero no narrativas. Ya que no existe una jerarquía de puntos de vista, no existe una posición privilegiada desde donde aprehenderlas. Pero la única forma de conocerlas es a través del tiempo. El tiempo que se necesita para su percepción es totalmente subjetivo, depende de cada espectador establecer su propia relación con el espacio en función de su propio conocimiento.¹⁰¹

La escultura de pedestal en cambio pierde toda posibilidad de hacerle una crítica a su contexto, pues su contenido no sobrepasa sus propios límites. En cambio cuando la obra se prolonga hacia su contexto se puede generar una identificación, o confrontación entre el espacio del arte y el espacio cotidiano del espectador. De este modo desaparece el corte tan severo entre obra y contexto característico de la escultura tradicional.

Por otra parte cabe destacar los aspectos fenomenológicos y situacionales de la obra de Serra; esto es, la importancia que le otorga a la relación entre la obra y el cuerpo del espectador con sus capacidades perceptivas (aspecto fenomenológico), "Cuando penetras en la pieza, te sientes atrapado en el movimiento de la superficie y tu movimiento forma parte

¹⁰¹ *Ibid.*, p.108.

de su movimiento."¹⁰² y la relación particular que la escultura establece con el lugar (aspecto situacional).



Wright's Triangle, Serra, 1976-80

En efecto, Serra aplica en su obra algunos de los principios fenomenológicos de Merleau-Ponty, particularmente la relación objeto-horizonte. En el siguiente pasaje el autor señala las implicaciones que un mínimo cambio de ubicación en relación a un objeto cualquiera acarrea en la percepción de un individuo:

"El sistema de experiencia no se pone a mi disposición como si yo fuera Dios, sino que lo vivo desde un determinado punto de vista; yo no soy el espectador sino, que estoy implicado, y es mi compromiso con un punto de vista lo que posibilita la finitud de mi percepción y su apertura al universo entero como horizonte de cada percepción".¹⁰³

En la percepción de la escultura no hay transparencia sino ocultamiento y desocultamiento a través del desplazamiento del individuo en relación al objeto de su percepción. El horizonte interno de un objeto es un entramado de múltiple puntos de vista en cuyo contexto es capturado. Merleau-Ponty define como modelo primario a la interconexión entre la parte posterior y de la parte

¹⁰² *Ibid.*, p.106.

¹⁰³ Citado por R. Krauss en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, España, Alianza, 1998.

frontal del objeto en el seno de un sistema de significados de estas relaciones. Sistema determinado preobjetivamente por el espacio del cuerpo. En este sentido, el primer universo explorado por la Fenomenología de la percepción es el cuerpo; fundamento preobjetivo de toda experiencia del carácter relacional de los objetos.

(...) el plano niega esta idea de transparencia, no porque sea literalmente opaco (...) sino porque forma parte de un sistema que reconoce que "mirar el objeto es zambullirse en él (...) porque los objetos forman un sistema en el cual uno no puede manifestarse sin ocultar a otros. Para ser más exactos: el horizonte interno de un objeto no puede convertirse en un objeto sin que los objetos circundantes se conviertan en un horizonte, y por eso la visión es un acto con dos facetas."¹⁰⁴

La consideración de este horizonte perceptivo de los objetos es relevante, pues comprende al objeto (en este caso la escultura) dentro de un sistema de relaciones en las que se incluye el contexto. La percepción por tanto es un entramado de lecturas, de diversos horizontes. No se puede dar una lectura global de la obra, pues esta exige ser recorrida, es decir requiere un sujeto dinámico que participe para poder captar sus relaciones y asimilar su significado. Al recorrer una escultura nos enfrentamos a ese tejido de horizontes que hay en relación al objeto.

Con este ejemplo del fenómeno de temporalización en la obra de Serra, espero haber aclarado el sentido de dicho término, desde su definición (cap.I) hasta su presentación en una escultura. Desde luego que el propósito es verlo concretado en mi propio trabajo, pero parto de la obra de otros artistas como un apoyo para iniciar un proceso creativo dentro de esta problemática.

¹⁰⁴ R. Krauss, *ibid.*, p.283.

Capítulo cuarto
Aproximaciones temporales
Reflexiones acerca de mi escultura

Semblanza de mi trabajo escultórico

El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el arte

N. Gabo y A. Pevsner

El propósito inicial de esta tesis sólo contemplaba el análisis de los ejercicios concernientes a esta investigación; sin embargo, a sugerencia de uno de mis sinodales he decidido incluir una breve semblanza de mis ejercicios anteriores, seleccionando sólo aquellos trabajos que considero como antecedentes de mis inquietudes actuales, por presentar indicios o una clara orientación hacia el fenómeno de la temporalidad. Así pues, la intención no es analizar ni describir pormenorizadamente cada uno de los trabajos seleccionados, sino mostrar la evolución de mi proceso creativo, señalando tanto su continuidad como sus cambios o rupturas significativas, no tanto en el aspecto temático sino en el metodológico.

En esta visión retrospectiva de mi producción plástica he distinguido tres etapas, cada una de las cuales muestra una peculiaridad en el aspecto metodológico y en la recepción del espectador. Aspectos para cuyo análisis me he basado en el planteamiento de Hoachim (véase cap. I).

El material y los símbolos iconográficos

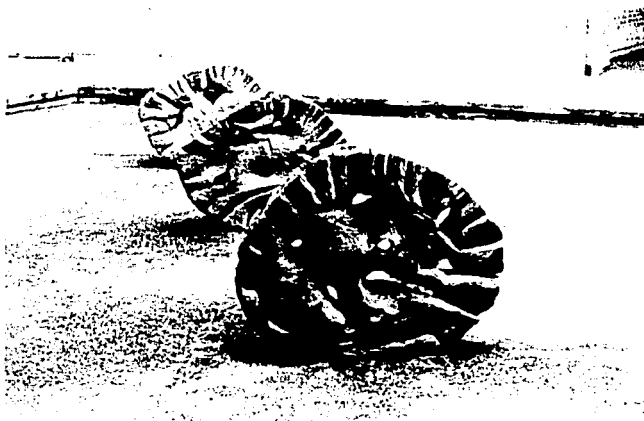
Mis primeros trabajos fueron esculturas de pedestal con una preocupación por representar temáticas a través de volúmenes y símbolos iconográficos, así como por mostrar el carácter del material. Aunque no había una decidida intención por respetar ni por negar el material, éste era sin embargo un factor determinante de la obra, ya sea como motivo o sugerencia expresiva.

Una de las temáticas que me interesaban era la del contraste entre lo industrial y lo orgánico; a la cual aludía mediante alegorías en las que confrontaba esos opuestos, ya sea en una mutua agresión o bien armónicamente.

En aquellos ejercicios recurrí muy poco a la representación figurativa. Pues más bien buscaba sugerir el paso del tiempo a través del material, aludiendo así a la huella de una acción. Dichos trabajos ejercían su influencia en su espacio inmediato. Era posible hacer una lectura global de ellas, y en este sentido eran "transparentes". Ejemplos de estas preocupaciones básicas fueron los ejercicios: *Proyecto de escultura monumental* y (*sin título*)



Proyecto de escultura monumental



Sin título

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Espacios de experimentación

Abandono del pedestal y participación del espectador

Con la intención de acercarme más al espectador a la escultura, abandoné el pedestal. Con la integración de la escultura al suelo surgieron nuevas problemáticas. En estos primeros ejercicios buscaba que las obras fueran transitadas e incluso intervenidas por un grupo de bailarines y más tarde por el mismo espectador.

Así ocurrió en los Ejercicios realizados durante el curso llamado el *antiespacio*.¹⁰⁵ A esta etapa pertenecen los primeros ejercicios realizados con el propósito de modificar un lugar específico:



Zona, Facultad de Arquitectura

¹⁰⁵ Curso impartido por el escultor Hersúa en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Experimentación y Zona. Ambientación realizada ex profeso para el vestíbulo de la facultad de arquitectura (UNAM).



Reconocimiento negativo, Coyoacán

Tercera etapa

Expansión, recorrido y ocultamiento

En esta etapa la carga significativa del lugar ha sido determinante en la definición de las obras; tanto en los contextos naturales como en los arquitectónicos. Tuve especial interés por la expansión espacial de todos los elementos (línea, color, volumen).

En esta etapa cobró mayor importancia el carácter transitable de la obra, pues su significado se encontraba en el desplazamiento.

Así surgieron los primeros intentos por construir un laberinto emplazado en los camellones del parque de viveros y que era la prolongación de una escultura: *Reconocimiento negativo*; con lo que pretendía hacer que el espectador reparara en su propio cuerpo y en sus capacidades cinéticas exaltando la sensorialidad háptica.

Con la estructuración de caminos (como *Laberinto 1*) quise enfatizar el carácter temporal y con ello reflejar la transitoriedad de las acciones humanas, tales como el pasar. Y asimismo incitar a explorar el lugar para descubrir sus diversos espacios con distinta carga significativa, como en el caso de *Introspección*, en cuyo recorrido el espectador daba cuenta de una exploración topológica del espacio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En algunos ejercicios hubo la intención de generar atmósferas por medio del color, la traslucidez y la reflexión de luz. Tal fue el caso de *Espacio modificado* y *Silencio discontinuo*.

En los trabajos antes mencionados ya había una preocupación por el fenómeno de la temporalidad; en los que buscaba presentar imágenes temporales, primero a través de la dinámica de los volúmenes en esculturas estáticas de pequeño y mediano formato. Conforme fui realizando piezas que se integraran a su contexto y fueran más próximas al espectador, es como involucré cada vez más al cuerpo con la dinámica de la obra. De este modo, el movimiento corporal se convirtió en un elemento indispensable, catalizador en la interacción entre el tiempo y el espacio; los cuales se dan al espectador en una unidad vivencial espacio-temporal.

Poco a poco fui abandonando la representación iconográfica del tiempo, para orientar mi trabajo hacia una captación intuitiva del sentido interno de la temporalidad, es decir captarlo como vivencia y experiencia que desemboca en reflexión, dando cabida a un proceso perceptivo-cognitivo. Mi interés por trabajar la temporalidad en la escultura lo he orientado hacia el problema de la incertidumbre. Temática que obedece más a una preocupación personal por la que intento mostrar y significar una vivencia en un espacio de carácter incierto.

Recursos plástico-expresivos

Para continuar esta revisión explicaré brevemente algunos de los elementos plásticos que han estado presentes en mis esculturas con el fin de explicar los ejes principales alrededor de los cuales se mueven los recursos formales que utilizo.

Movimiento

Como ya he mencionado, en mis primeros ejercicios trataba de aludir al movimiento a través de una representación más o menos obvia y por la huella dejada en el material (viejo, arrugado, etc.). Pero posteriormente

fui incorporando el movimiento real del espectador como un recurso plástico más para la significación del tiempo.

El movimiento se ha convertido en un factor consubstancial de mis esculturas pues atañe no sólo al momento de la recepción por parte del espectador sino que interviene ya desde la realización misma de la escultura. En efecto, en los ejercicios plásticos efectuados a lo largo de esta investigación he involucrado el movimiento como proceso o método de creación. Esto es, observando el movimiento de mi propio cuerpo, indago la manera como esta acción, en conjunción con otros recursos escultóricos, puede conformar espacios con una significación temporal.

En este sentido, el carácter transitable de la obra se ha convertido en un imperativo de mi trabajo, pues la significación del tiempo que busco expresar se da en el acto mismo de transitar.

*Expansión y
Fragmentación*

En algunos trabajos he intentado producir un efecto de expansión, prolongando los elementos formales como la línea y el plano a manera de brazos que se extendían hacia el contexto en que se ubicaba la obra (*Espacio modificado e Incursiones*).

Mediante el recurso de la fragmentación pretendo, por un lado, expandir el espacio de la obra y, por otra parte romper su carácter de objeto unitario; con la intención de diversificar las posibilidades de su recorrido y propiciar una lectura antigestáltica de la escultura; ocultando y descubriendo sus distintos horizontes perceptivos. Asimismo, con este el recurso de ocultar, se pretende

estimular la imaginación del espectador frente a distintas posibilidades de encuentro, en donde puede proyectar e intuir lo que está por venir. Recurso que he adoptado para propiciar la incertidumbre.

Color-Luz

El color en mi trabajo tiene una carga emotiva y se vincula con la proximidad. Por un lado, el color modifica el espacio pues las distancias se desvirtúan en función de él y de la manera como interactúa con el contexto; y por otro lado, es correlativo a la luminosidad. El color amarillo, por ejemplo, destaca por su carácter luminoso y el negro por carecer de luz, etc. Estos efectos del color en el contexto del espacio real me han interesado por su capacidad de generar atmósferas a partir de la reflexión y refracción de la luz, de la transparencia y translucidez de algunos materiales. Particularmente cuando el color-luz puede bañar el cuerpo del espectador, y con ello provocar una respuesta emotiva, como sucedió en *Síncopa*, *Espacio modificado* y *Silencio discontinuo*.

El uso que hago del color en obras para espacios exteriores es diferente al de los interiores, sencillamente porque la luz natural opera de modo distinto a la artificial. Por ejemplo, en la escultura *Espacio modificado* era importante la incidencia de la luz natural ya que esta producía un juego de luces y sombras dependiendo de la hora del día. Obra en la que se puso de manifiesto el fenómeno de la transitoriedad, pues la escultura fungía como una gran pantalla de luz y registraba el paso del tiempo.

En la obra *Silencio discontinuo* el color-luz también estaba presente, los módulos cubiertos por telas de

colores irradiaban atmósferas de color. En esta pieza se combinaba el uso de la luz natural con la artificial; no obstante de tratarse de módulos, la diferencia de color los hacía aparecer diferentes, en densidad, tamaño y alteraba el efecto de proximidad.

Interioridad
Exterioridad

La relación interior-exterior fue trabajada en un principio en piezas de pequeño y mediano formato pero sin ser aún un factor consubstancial y determinante. Posteriormente sin embargo, dicha relación llegó a constituirse en un factor determinante para la definición del carácter del espacio. Por medio de la relación entre lo interior y lo exterior he subdividido un lugar con el fin de crear espacios de distinto valor significativo, en interacción al lugar donde se sitúe la escultura (como en *Zona*) y sugerir así el ingreso a un ámbito de intimidad a través de la sensación de estar envuelto en una relación armónica con el espacio (*Reconocimiento negativo e Incursiones*), y con el contexto natural o arquitectónico de la obra. Ésta sensación de intimidad era transitoria pues en su recorrido, se entraba y salía de sus espacios internos y externos pasando por sus gradaciones intermedias.

Incertidumbre y temporalización en *Silencio discontinuo*

Este trabajo titulado *Silencio discontinuo*, fue realizado como parte del seminario de titulación y proyectado ex profeso para ocupar el espacio del pasillo exterior de la galería "Luis Nishisawa" de la ENAP, así como parte de su interior. Dicho trabajo tuvo su antecedente en un estudio preliminar de bocetos y maquetas, una de las cuales también fue expuesta: *Espacio a tres tiempos*.

En *Silencio discontinuo* intenté dar cuenta de la relación entre el interior y el exterior de ese lugar, configurando ahí otro espacio de intimidad que vinculara dichos ámbitos contrapuestos, y a la vez generara una relación ambigua entre esos espacios de distinto valor significativa. Aproveché el cristal de los grandes ventanales que separan el interior del exterior como un vínculo entre ellos y a la vez para causar cierta desorientación entre ambos espacios. El cristal generó una discontinuidad del espacio por ser a la vez impedimento físico y continuidad visual. Intercalé mamparas modulares conformando umbrales y muros que generaran proximidades e incitaran al espectador a penetrar y recorrer sus espacios; y que incluso obligaban al espectador rodear la esquina de la galería para continuar el recorrido.

Con esta configuración alternativa del lugar se negaba la transparencia de la obra, al tiempo que se producía el ocultamiento. Un volumen próximo bloqueaba u ocultaba al siguiente. Y con este juego de proximidades ocultas y semiocultas intenté generar incertidumbre. Este estado de ánimo advenía, pues al no haber lugar para el reposo la obra se percibía a través de la acción

de un recorrido lento (por estrecho y oscuro) pero continuo; hasta el momento de chocar con el vidrio. Y en este movimiento continuo constituido por la acción de entrar, salir, regresar, girar y rodear, se iban hilvanando en la memoria los espacios ya vivenciados con el actual; a la vez que los próximos eran imaginados proyectando en la mente imágenes de lo posible. De este modo se pretendía construir una imagen temporal en el individuo.

En un espacio fragmentado el recorrido también se fragmenta; por tanto las lecturas también se diversifican. Pero la memoria y la imaginación pueden establecer una continuidad a partir de estos fragmentos. El propósito fue modificar temporalmente una parte de la galería para que adquiriera un nuevo significado y acogiera un ámbito intermedio; un pasaje íntimo que diluyó el límite entre lo interior y lo exterior produciendo un efecto de continuidad entre ambos espacios.

Todos los elementos se conjugaron para provocar en el espectador un movimiento y una vivencia particular: la incertidumbre. La estrechez, la penumbra y el color, fueron recursos que generaban emociones, elementos que incitaban a entrar y determinaban la velocidad de nuestro recorrido, produciendo así una cadencia pausada e interrogante. Al rozar los muros con nuestro cuerpo se activaba nuestro sentido háptico y se percibía la propia corporeidad haciendo conciencia de su dimensión y de su proporción. Esta relación entre la propia corporeidad y la escultura es importante pues nos permite establecer un vínculo existencia con la obra.

El silencio que ahí podía percibirse era especial. El recorrido por los pasajes interiores era como entrar a una caja acústica en la que el silencio resonaba y parecía ensordecernos; a menos que fuéramos sorprendidos por otro visitante. El recorrido en esas circunstancias activaba la dialéctica entre el adentro y el afuera.

Cinco mamparas se recubrieron con telas de color. El reflejo del color sobre los paños aledaños contribuyó a generar una atmósfera y a modificar las proximidades espaciales. Los colores funcionaron, como una fuente de emanación cromática-lumínica dirigida hacia los planos receptores; con lo que

se modificaron virtualmente la distancia, el peso y el volumen de los módulos. El amarillo es más ligero y a la vez más luminoso. El rojo despidió una vibración lumínica a su alrededor, interponiendo discontinuidades en el mismo recorrido. La continuidad entre el amarillo del módulo exterior y el de adentro confundía, haciendo por imperceptible el vidrio que dividía los espacios. Los dos módulos amarillos separados por el vidrio, parecían prolongarse uno en el otro, por una sutil diferencia tonal entre ellos, que hacían parecer a uno como reflejo del otro.

La luz artificial que emanaba del interior de algunas mamparas (cuatro, todas ellas forradas con telas de colores intensos) permitió traslucir su vacío interno que aligeraba su peso. Los huecos iluminados eran presencias del espacio-luz. Su espacio interno parecía suspendido, ingravido.

Si se entraba necesariamente se tenía que regresar por el mismo lugar; que sin embargo ya no podía ser el mismo pues se invertía nuestra lectura sensorial. Se conformaba un lapso o una duración tal vez más corta de la que esperábamos, pues nos veíamos detenidos por un paño transparente: el vidrio, que nos permitía ver pero no pasar, afirmando así la continuidad virtual.

Puesto que el espacio podía recorrerse por ambos lados permitía la posibilidad de un encuentro entre personas desconocidas. Extraña experiencia en un espacio que generaba intimidad. Lo que paradójicamente se convirtió en tensión e incertidumbre en grado mínimo, significado en las tensiones entre el espacio y el cuerpo (como la estrechez, la penumbra y el silencio).

Esta obra tuvo la intención de configurar dinámicas de movimiento y de comportamiento. Lo que se conformó ahí no fueron espacios cerrados ni abiertos, sino que se quedaban en un estado intermedio, suspendido y entreabierto, conformado mediante la interposición de volúmenes modulares que configuraron umbrales y que nos ocultaban momentáneamente lo que había enseguida dentro o fuera, según el punto donde el espectador se ubicara. La disposición de los muros podía marcar discontinuidades. Las

aperturas del muro se entreabrían ofreciendo posibles entradas o salidas. Por lo que hubo diversos modos de recorrer la escultura. Cada individuo se vinculaba con ella de modo distinto, marcando trayectorias disímiles y coordinando su propio tiempo al tiempo de la obra.

La obra desplegó un contenido dispuesto con el propósito de producir incertidumbre y admitir múltiples y diversas interpretaciones, presentando una escultura abierta, en apariencia inconclusa, como si fuese un organismo en movimiento que sigue una trayectoria incierta: ni necesaria ni predecible.

Conclusiones

Para concluir esta tesis quiero referirme enseguida a los resultados que obtuve en la obra realizada, ya que ella amalgama, creo yo, la complejidad de fenómenos de la temporalización e incertidumbre desarrollados en la parte teórica.

Es por medio de los recursos del espacio en conjunción con el movimiento o desplazamiento corporal como he intentado significar la incertidumbre en mi obra plástica. En la escultura: *Silencio discontinuo*, intenté provocar la incertidumbre en el recorrido de la obra mediante el ocultamiento de horizontes perceptivos (recurso intrínseco de la escultura). Aunque logré provocar cierta desorientación, el alcance de esta obra se limitó a una incertidumbre de duración mínima, generada por los espacios próximos y desconocidos al espectador, que incitaban a la formación de expectativas y de imágenes de lo posible, resultado este último significativo, pues repercute en la imaginación del espectador.

Sin embargo, como se ha visto en el capítulo dedicado a la incertidumbre, ésta es resultado de factores subjetivos así como de condiciones sociales adversas que propician que este estado de ánimo se desarrolle en la psique del individuo. Hay que considerar además que se requiere de un lapso de tiempo relativamente largo desde que la incertidumbre se origina hasta que se manifiesta. Debido a lo anterior concluyo que es muy difícil generar incertidumbre (tal como se da en la vida cotidiana), en una vivencia tan breve como la que se da en la escultura.

De manera similar a como lo ha señalando Langer al referirse al tiempo, quiero señalar que la incertidumbre significada, vivida y experimentada en mi trabajo plástico es completamente distinta a la que podríamos experimentar en la vida cotidiana. En mi escultura se da como una idea construida. El espectador es copartícipe de esta incertidumbre y su libertad queda limitada, es decir, tiene pocas posibilidades de decisión. Ya que los espacios y trayectorias de recorrido están más o menos previstas desde su creación. Así pues no puede haber una *incertidumbre absoluta* ni de duración prolongada, lo que me lleva a afirmar que una incertidumbre generada de este modo tiene poca repercusión dentro de la estructura temporal del individuo.

Tal como aquí se he interpretado el concepto de *temporalizar* este resulta de realizar una acción en el espacio de la escultura, esto es ejercer un movimiento con un sentido incierto, que repercute en el proceso perceptivo-cognitivo del sujeto. En efecto, el individuo se desenvuelve en el espacio de la escultura, actualizando el significado temporal de ésta, por ello el movimiento es el elemento temporalizador del espacio. Este transitar resulta ser un movimiento con una carga significativa, que resulta de la fusión del espectador con el espacio de la obra. En el espacio de la escultura hay potencialmente un tiempo concreto que la acción del individuo actualiza.

Este breve lapso en el que se desarrolla el movimiento del sujeto en el espacio de la escultura, constituye un entretejido de imaginarios temporales: pasado, presente y futuro. Cuando el sujeto se sitúa ante una escultura es presencia y actualidad. Desde ahí recuerda o anticipa los espacios próximos; en ese lapso la incertidumbre exalta la imaginación.

La incertidumbre como un estado de ánimo límite invade la subjetividad, modificando la estructura temporal del individuo; puede llevarlo a la pasividad o bien impulsarlo a la búsqueda de soluciones; en este último caso se convierte en el motor que dinamiza la vida misma. La incertidumbre como estado de ánimo se da en el presente, es actualidad, en tal estado el sujeto mira al pasado y al futuro. Por este mismo hecho, la incertidumbre se inscribe en la temporalidad del individuo. El pasado se convierte en la certeza, pues

es lo que ya se ha vivido y el futuro, en cambio, es lo desconocido y lo incierto. En esta condición incierta el futuro pierde sentido y significado para el individuo, por ello se ha dicho que niega o anula el tiempo y puede llevar al individuo a la desesperanza y a la frustración; sin embargo en su sentido positivo puede impulsarlo y dar dinamismo a su vida, esto es puede impulsarlo a la acción, a la acción de *temporalizar*. Que detona se devenir. En la escultura la incertidumbre afecta la impulsión y motiva al individuo a la acción y a la imaginación.

Para terminar, sólo quiero reiterar que el tema tratado fue difícil pero motivante; abrió muchos caminos interesantes donde se pueden encauzar los resultados de esta tesis y darle seguimiento a los planteamientos aquí expuestos; pues estoy convencida de que se pueden encontrar maneras más contundentes de proyectar la incertidumbre. Por otro lado quiero mencionar, además, que durante el desarrollo de esta tesis me ha despertado un gran interés el tema del laberinto, pues, no obstante de representar un símbolo y arquetipo temporal a lo largo de la historia, me parece una fuente idónea para propiciar el desplazamiento incierto del espectador a través de sus espacios y por tal motivo constituirse como una fuente inagotable en la creación de imaginarios relacionados con lo incierto.

Bibliografía

- ACHA, Juan, *Arte y sociedad. Latinoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1979.
- BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, Argentina, Siglo Veinte.
- La poética del espacio*, México, FCE, 1986.
- BARRIOS, Jaime, *Aspectos psicológicos y psicopatológicos de la incertidumbre*, México, Impresora Económica, 1949.
- BOLLNOW, Frederich, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- BUSTOS, Gerardo, de la Garza Mercedes, *Los mayas su tiempo antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1996.
- CAJAS Juan de Dios, *Los orígenes sociales de la incertidumbre: cultura, drogas y narcotráfico en Nueva York*. Tesis de doctorado en antropología, Instituto de investigaciones antropológicas, UNAM, 1997.
- CHATEAU, Jean Pierre, *Las fuentes de lo imaginario*, México, FCE.
- DORFLES, Gillo, *El significado de las opciones*, Barcelona, Lumen, 1985.
- Enciclopedia de Psicología*, D' Angelo Graciela (dirección de la obra), España, Océano.
- FERRATER, José, *Diccionario de Filosofía*, V.I,II,III y IV, Madrid, Alianza, 1979.
- HAWKING, Stephen, *Historia del tiempo*, México, Grijalbo, 1988.
- HOACHIM, Albrech, *Escultura en el siglo XX*, España, Blume, 1981.
- LAGUNO, Ma. Angeles, *Richard Serra*, España, Nerea, 2001.
- LANGER, Susanne, *Sentimiento y Forma*, México, UNAM, 1967.
- LAPOUJADE, María, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo Veintiuno, 1988.

----- (comp.), *Espacios imaginarios*, México, UNAM, 1988.

----- "Filosofía y arquitectura", *Revista de filosofía* N° 35, Venezuela, Centro de estudios filosóficos: "Adolfo García Días", 2000-2.

----- "*Autour d' une poetique de l' espace et du temps: 'le habite' et 'le temporaliser'*", Cahier Gastón Bachelard, N° 2, 1999.

LOWE, Donald, *Historia de la percepción burguesa*, México, FCE, 1986.

MALRIEU, Philippe, *La construcción de lo imaginario*, Madrid, Guadarrama, 1971.

MARTINEZ L. Fernando, *Kierkegaard: incertidumbre y verdad*, tesis de licenciatura, Facultad de filosofía y letras, Mexico, UNAM, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La fenomenología de la percepción*, México, Planeta, 1993.

MOLES, Abraham, ROHMER Elisabeth, *Sicología del espacio*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1972.

PIAGET, Jean, *El desarrollo de la noción de tiempo en el niño*, México, FCE, 1978.

----- y colaboradores, *La epistemología del tiempo*, Buenos Aires, 1971.

RICO, Arturo, *Las fronteras del cuerpo*, México, Joaquín Mortiz, 1990.

SCHIFMAN, Richard, *La percepción sensorial*, México, Limusa, 1989.

SHACKLE, George, *Decisión, orden y tiempo en las actividades humanas*, España, Tecnos, 1966.

KRAUSS, Rosalid, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, España, Alianza, 1996.



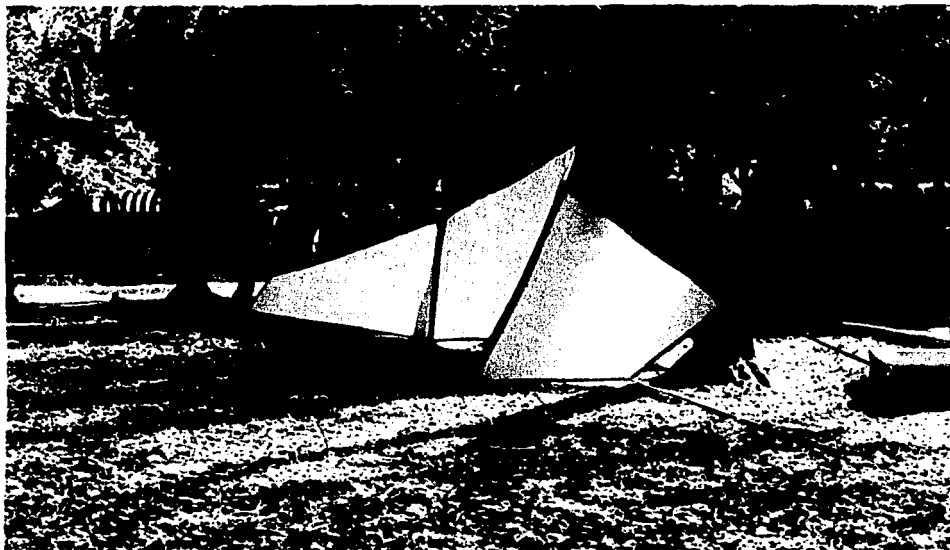
"Zona", Facultad de arquitectura, UNAM, 1991

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



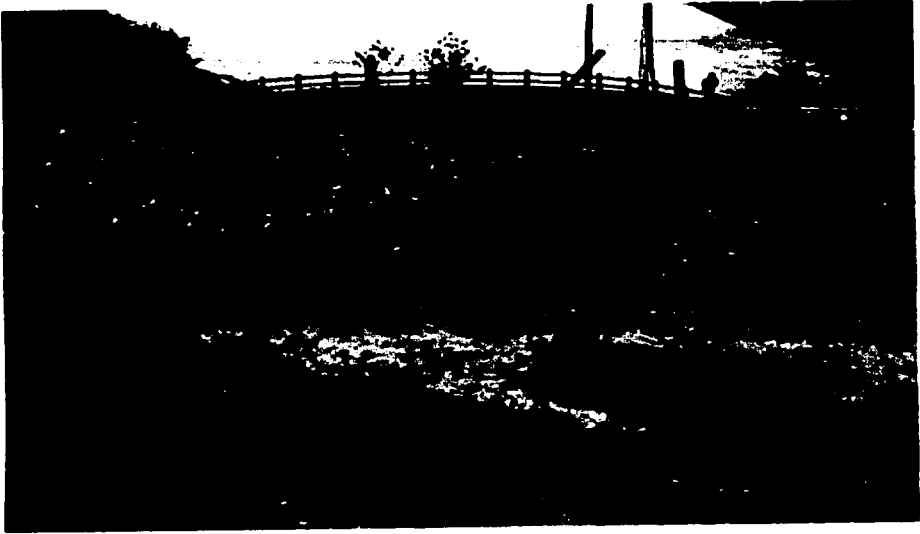
"Síncope", UAM; Xochimilco, 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



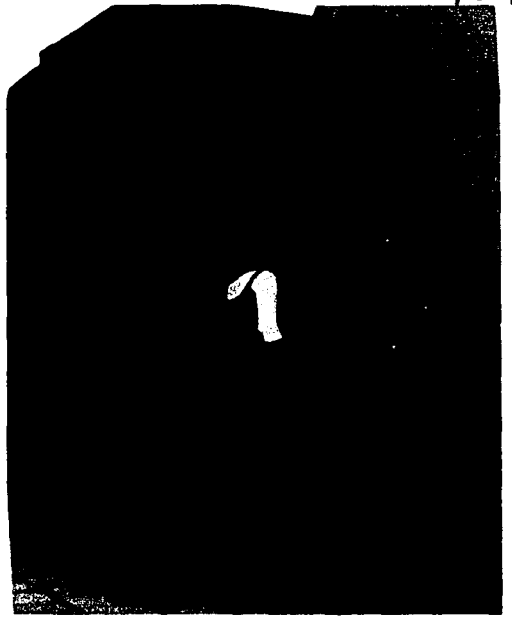
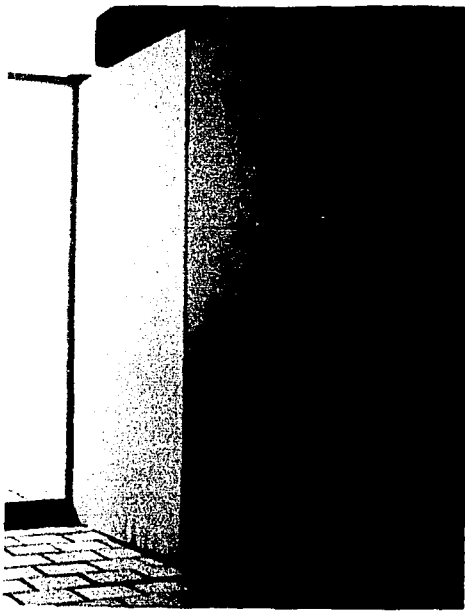
"Espacio modificado", Casa del lago, 1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FAMILIA ANGEN

"IncurSIONes", Japón, 1999



Vistas de
"Silencio discontinuo"
2002, ENAP.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN.

