



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



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

**"LA CAJA COMO CONTENEDOR Y SU
RELACIÓN CON EL CONTENIDO"**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A :
EXA ELVIA SÁNCHEZ BARRIENTOS

DIRECTOR DE TESIS: PROFESOR KIYOTO OTA OKUZAWA

MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

MUCHAS GRACIAS A:

**Mis Padres, Dany, Tadashi, Carlos, Memo,
Lia V., Michelle, Marco, Eduardo, Jaime,
Joel, Omar, Karla, Lucia, Mariana, Ari,
Charly, Eli, a los Chichimes y Gabriel.**

ÍNDICE

Introducción.

1. LA ENSEÑANZA DEL MAESTRO TADASHI UEI

1.1 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte I.

1.1.1 El Método del Maestro Tadashi Uei.

1.1.2 Proyecto CERO MÉXICO.

1.1.3 Proyecto CERO-JAPÓN.

1.2 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte II.

1.2.1 El Método Fenomenológico.

1.2.2 La Fenomenología de Husserl.

1.2.3 La Fenomenología de Heidegger.

2. LA INSTALACIÓN

2.1 Antecedentes de la Instalación.

2.1.1 Rumbo a la Desmaterialización.

2.1.2 El objeto, el sujeto y el concepto.

2.1.3 El Arte Conceptual.

2.1.4 La Instalación en México.

2.1.5 Espacios Alternativos.

2.1.6 Situación de la Instalación.

2.2 ¿Qué es un contenedor?

2.2.1 Antecedentes de la obra de Gabriel Orozco como contenedores.

2.2.2 La fotografía como contenedor en la obra de Gabriel Orozco.

2.2.3 Objetos de la obra de Gabriel Orozco que funcionan como contenedores.

2.3 Análisis TEM en la obra “Caja de zapatos vacía” de Gabriel Orozco.

3. LA CAJA COMO CONTENEDOR Y SU RELACION CON EL CONTENIDO

3.1 Proceso, Antecedentes.

3.1.1 Recordando a Heidegger.

3.1.2 Frasco de cristal con humo, video.

3.1.3 Caja de cristal con persona dentro.

3.1.4 Caja de cristal con persona dentro, desarmada.

3.2 Conceptos personales.

3.2.1 La caja como contenedor.

3.2.2 La caja de vidrio.

3.2.3 El hielo como contenido.

3.2.4 El video y la televisión.

3.3 Propuesta plástica.

3.3.1 Descripción de la pieza “*Dependencia*”.

3.3.2 Concepto de la pieza “*Dependencia*”.

3.3.3 Análisis TEM.

CONCLUSIONES

ANEXO

BIBLIOGRAFÍA

Introducción.

El Maestro Tadashi Uei, catedrático de la Universidad de Artes de Kyoto, Japón, ha sido maestro por 14 años. Impartiendo clases también en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la Ciudad de México durante tres ciclos escolares.

Durante los últimos diez años, el Maestro Tadashi Uei se ha dedicado a una enseñanza en donde parte de una trilogía que consta de tres conceptos básicos para la creación de obras de arte: tiempo, espacio y materia, las cuales serán descritas más adelante. *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte* ha sido un seminario en donde a partir del arte conceptual se ha tratado de ir en la búsqueda de nuevas formas de expresar en el arte contemporáneo.

Las clases se realizan por medio de ejercicios en donde se muestran piezas que ayudan al entendimiento del espacio, tiempo y materia. Al analizarlo en forma grupal, ayuda a enriquecer los conceptos y a tratar de tener una idea más concreta. La reflexión hecha por cada alumno es expuesta, existen cuestionamientos y críticas, así como también se habla de los artistas que trabajan con los mismos materiales o conceptos, de esta forma se vuelve interesante la manera en cómo los demás compañeros ven y abordan el mismo ejercicio.

El objetivo de realizar este tipo de discusiones en torno a un tema específico o haber hecho un colectivo a partir de las enseñanzas del Maestro Tadashi Uei, de ninguna forma trata de homogeneizar actitudes ante la creatividad plástica, al contrario, la intención es crear un lugar donde haya un intercambio de información, de propuestas visuales, de un análisis crítico constructivo, en donde tenga cabida lo lúdico, la exploración y la experimentación, para poder encontrar y entender las capacidades expresivas que existe en cada uno de nosotros y a partir de estas reflexiones tener un cimiento fuerte en donde logremos plasmar en una pieza todos los conocimientos adquiridos. Al haber formado el colectivo Xix Im, se tuvo como propósito realizar dos proyectos en los cuales se ven concretizados las experiencias obtenidas en el primer seminario: CERO-MÉXICO¹ y CERO-JAPÓN²; serán expuestos en esta tesis como parte del aprendizaje conseguido.

La segunda etapa del seminario propone seguir con la misma estructura del primero manteniendo como base para la creación de obras de arte la trilogía de tiempo, espacio y materia, reforzando las experiencias anteriores con un estudio fenomenológico, por lo cual se abordó la visión filosófica de Martin Heidegger, cabe aclarar que los dos seminarios son un complemento, donde se fortalecerán uno a otro constantemente para tratar de alcanzar una metodología del pensamiento en la creación.

Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte II, se realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, teniendo como finalidad recopilar todas las experiencias logradas en los dos cursos y concluirlas con la muestra de una pieza que se ha hecho exclusivamente para esta tesis, la instalación titulada *Dependencia*.

¹ Exposición en Casa del Lago, junio de 1999, México, D.F.

² Exposición en Uwapark, octubre de 1999, Ehime, Japón.

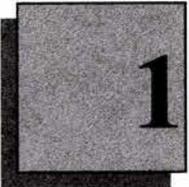
La instalación es un medio artístico que permite una gran libertad de pensamiento, no hay restricciones de ningún tipo, ya que las piezas nacen de un concepto, el cual surge dependiendo del discurso que quiera manejar el artista, en consecuencia el uso de los materiales es bastante amplio y se adecuan con la propuesta hecha por el autor, ésta es la causa por la cual, la instalación se ha vuelto la manera de expresión para este seminario.

Debido a las transformaciones, fusiones y aperturas con otras manifestaciones artísticas, la instalación se ha ido modificando según las necesidades expresivas del marco histórico actual, al tener una amplia gama de posibilidades creativas, su interactividad y su condición de espacialidad innata, han hecho que la instalación se esté convirtiendo en un híbrido que va adaptándose a las capacidades expresivas del artista, desapareciendo la línea tajante que hace la separación entre disciplinas. Es por eso, que es importante señalar en esta investigación cómo ha ido cambiando y escribiendo su propia historia este soporte, teniendo como influencias los movimientos artísticos del siglo XX.

La pieza elaborada para obtener el título de Licenciado en Artes Visuales, mostrará las reflexiones hechas, sobre la relación que existe entre el contenedor y su contenido, en donde el continente elegido fue la caja. Adjunto a los ejercicios personales que se mostrarán como parte de esta investigación, se analizó también la obra de Gabriel Orozco, como complemento y entendimiento del espectro tan amplio que existe en el concepto de contenedores.

La pieza *Dependencia* pone de manifiesto los razonamientos acerca de *la caja como contenedor y su relación con el contenido*, en esta tesis se explicará paso a paso el desarrollo de los conceptos personales que fueron integrando a la obra, explicando así el por qué de cada elemento utilizado: la caja como contenedor, la caja de vidrio, el hielo como contenido, el video y la televisión, la propuesta plástica, la descripción de la pieza, el concepto y el análisis del tiempo, del espacio y de la materia.

La caja como contenedor y su relación con el contenido, es el resultado de un proceso creativo que ha tenido como base el método fenomenológico, la trilogía tiempo, espacio y materia y el desarrollo de varias propuestas visuales. En donde la preocupación como artista visual es la búsqueda de un equilibrio en el campo de las ideas y la coherencia de un discurso artístico individual.



L
A

E
N
S
E
Ñ
A
N
Z
A

D
E
L

M
A
E
S
T
R
O

T
A
D
A
S
H
I

U
E
I

1.1 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte I.

El taller del Maestro Tadashi Uei, se planteó como un curso de arte conceptual, donde la intención era obtener un manejo de la trilogía Tiempo Espacio y Materia para llegar a una metodología del pensamiento, volviéndose aplicable a cualquier medio, genero o disciplina, es por eso que al integrar el grupo con alumnos de las diferentes áreas de la carrera: escultura, pintura, fotografía y grabado, surgieron discusiones acerca de cómo expresábamos, y al mismo tiempo se cuestionaba la aplicación de cada técnica.

Al hacer un análisis sobre lo anterior se consideraba también la conciencia del marco histórico en el cual vivimos y nos manifestamos, por ejemplo cómo afecta el desarrollo de los medios masivos de comunicación y el sistema de pensamiento global en el arte; una de las repercusiones puede ser la indiferencia ante lo que acontece y otra, la preocupación por una identidad, ya sea esta una identidad colectiva (como ciudadano global, de nación o cultura), o una identidad individual. La manipulación y el acceso de los mass media en la sociedad, ocasionan una saturación de información y difusión de elementos visuales en los cuales nos vemos envueltos, de esta manera nos podemos preguntar “qué tanta relación hay entre la sociedad y el arte ahora, es importante o no, qué grado de valor o mérito tiene el arte”,³ estas dudas siempre han existido, pero en cada época la situación se ha presentado de distintas maneras, por eso es importante reflexionar sobre ellas y no darlas por entendidas. La globalización y los medios de comunicación masiva (incluyendo a la tecnología) son accesibles al grado de poder utilizarlas como herramientas para la creación artística, como es el arte por internet, por eso se puede decir que estos dos grandes fenómenos tienen una influencia en todas nuestras actitudes y costumbres, que provocan un uso y conocimiento de estos elementos en la cotidianidad.

Al realizar una pieza se adquiere el compromiso de la reflexión, que se ve enriquecida al momento de compartirla con las demás personas. A esa introspección no debemos limitarla con algunas imágenes, conceptos, influencias filosóficas, teóricas, y/o académicas, etcétera, que hemos obtenido anteriormente, a esto le podríamos decir “*empezar de cero*”; con esta *libertad de pensamiento*, podemos adoptar lo lúdico como una parte importante para el acto creativo, la rigidez de conceptos puede disminuirse cuando nos atrevemos a experimentar, es por eso que el Seminario *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte* nos ayudó a poner las bases para que cada uno siga con ese proceso interno de reflexión, así como encontrar la fuerza que guarde y muestre el equilibrio que todos buscamos en una obra.

³ Uei, Tadashi, seminario “Metodología del pensamiento relativo a la creación de obras de arte”, 1998, sin publicar.

1.1.1 El Método del Maestro Tadashi Uei.

Como se mencionó anteriormente las clases partían a través de ejercicios con un tema específico, en donde se exponían los conceptos utilizados por cada uno, recibiendo críticas por parte de los compañeros y del Maestro Tadashi Uei. Uno de los problemas más recurrentes era lo formal que resultaban las propuestas, no existía un equilibrio, la forma le ganaba al concepto, y/o el lenguaje del material no evidenciaba al máximo sus cualidades y capacidades significativas, por lo cual no se llegaba a concretar la idea. Así fue como el Maestro Tadashi Uei nos planteó una trilogía que parte del concepto, ya que antes de la hechura de la pieza está el nacimiento de la idea que se va puliendo con la reflexión, la trilogía consta de un análisis del tiempo, del espacio y de la materia, creando un triángulo equilátero en donde existe un balance y una fuerza en cada uno de sus puntos. Esto nos ayudó a comprender que en la presentación de las piezas los materiales podían ser diversos, escogiendo siempre el que mejor se adapte al concepto, por lo que se empezaron a realizar videos, objetos, máquinas, acciones, etcétera. De esta forma la experiencia que cada persona iba adquiriendo con los aciertos o errores, se notaban al aplicar una autocrítica antes de la materialización del siguiente ejercicio.



El primer ejercicio que se abordó fue: el *cartón*, éste nos ayudó a entender que es *empezar de cero*; la mayoría de las piezas tendían a representar o a formar algo con el material, no se jugaba con él, ni se lograba entablar una comunicación con la materia, no dejábamos que el material se expresara por sí solo, tuvieron que pasar más ejercicios para quitarnos el miedo, atreviéndonos a explorar y experimentar, es así como *espacio, plano, cuerda y tiempo* fueron otros temas que posteriormente se analizaron. El estímulo visual y de reflexión que se provocaban en cada clase ayudaban a aclarar las ideas haciendo de los ejercicios básicos cimientos para concebir y lograr con la práctica el equilibrio del TEM⁴ (elementos que seguiremos utilizando hasta la realización de la pieza final de esta tesis).

Los primeros ejercicios básicos trataron de modificar la concepción que teníamos de las cosas, un ejemplo es la explotación del lenguaje del material que se acaba de señalar con el ejercicio del *cartón*; por otro lado en el ejercicio del *espacio*, la prioridad era el estar concientes del espacio exterior, el espacio interior y la relación que tiene con el sujeto; en *plano y línea* la actividad consistía en manifestarlos en la tridimensionalidad; y en el ejercicio del *tiempo* un concepto más abstracto aún, el objetivo era el entendimiento de

⁴ Abreviación de tiempo, espacio y materia

cómo se revela en todo lo que se nos presenta, no sólo en la transformación o proceso de un material, sino en el movimiento, el sonido, las palabras, la acción, la percepción visual, etcétera.

Algunos de los siguientes ejercicios abarcaron temas como: *lo cotidiano y lo no cotidiano, los sentidos, el movimiento, dispersión y agrupación, e identidad*. En lo particular creo, que en la práctica de *lo cotidiano y lo no cotidiano* fue donde se captó y se manejó la acción lúdica con una completa libertad, en el cual fueron partícipes una variedad de objetos, acciones y materiales, demostrando que en la libertad del pensamiento no hay límites: cereal, pasteles, tenis, resortes, grifos con globos, jabones de baño, planchas, etc., fueron algunos de los materiales que se utilizaron para esta actividad.

Es importante hacer énfasis en determinados ejercicios efectuados en el seminario, ya que fueron trascendentes por la repercusión en el proceso de reflexión para empezar a formar una metodología del pensamiento, es por eso que a continuación serán explicados brevemente tres de ellos.

Ejercicio de *Lo cotidiano y lo no cotidiano*.

El hábito, la costumbre, la rutina diaria de cierta actividad, tiene como resultado actos mecánicos, la repetición constante de una acción donde el resultado termina siendo siempre el mismo es lo que consideramos cotidiano. En nuestra experiencia constante con lo cotidiano deviene una indiferencia, no reflexionamos sino que todo lo damos por hecho, ante esta circunstancia dejamos de sorprendernos de lo que nos rodea y convive con nosotros.

La reflexión tiene que ir más allá de una simple descripción de características, porque esas las obtenemos con el resultado que esperamos de una acción de rutina, el asombro ante las cosas que son frecuentes tal parece que las encontramos en su ausencia.

El foco es uno de los tantos elementos cotidianos que son parte de nuestra vida, el acceso, rapidez y facilidad con la que manejamos la electricidad, nos ha hecho caer en una monotonía de su uso. En lo que concierne a los focos incandescentes, su cuerpo de cristal es transparente, dejando ver en el interior su generador de rayos luminosos, estos objetos también tienen la propiedad de crear calor y su luz amarilla suscita en el lugar que ilumina un ambiente cálido; la luz artificial fue hecha para sustituir la carencia de luz natural (sol) su consumo y empleo cada vez se ha ido convirtiendo más indispensable en las actividades comunes, para poder observar el fenómeno de este contenedor de luz depende simplemente de la acción del hombre, una acción cotidiana.

La pieza consiste en una caja en donde se encuentra un foco, al ser “prendido” se va llenando de un líquido negro (fig. 1); para lograr el ejercicio se requirió de una bomba de aire que fue colocada dentro de la caja (con la intención de ocultarla), ésta se conectó al interruptor; al encenderla, la máquina bombea aire a un recipiente que contiene agua

pintada y por la presión ejercida saca el líquido lentamente por una manguera que está adherida al contenedor que es el foco.

Con la luz tenemos la capacidad de observar, ver los colores y notar las características peculiares del entorno, pero hay que recordar que ésta tiene su contraparte: la oscuridad, la que no nos permite ver nada y es tan próxima a nosotros como la luz, es su complemento; es por eso que el foco en este ejercicio en lugar de iluminar, es negro, no funciona como los otros, aquí el líquido negro simboliza la ausencia de luz.

Se ha mencionado anteriormente que nuestro contacto con lo cotidiano provoca una dispersión de atención ante lo que tenemos circundante, al presentar esta pieza la atención se vuelca sobre la bombilla, al encender el interruptor cae el líquido negro en pequeñas gotas, enfatizando la estancia del foco en el espacio y evidenciando la “ausencia de luz” que se va depositando en su interior.

Cuando aparece la luz, la oscuridad se desvanece y viceversa, pero al “materializarse” la oscuridad en ese líquido negro y reposar en este objeto cotidiano representativo de una fuente luminosa (el foco), la oscuridad se revela haciéndose patente ante nuestros ojos, revalorando su existencia en presencia de la luz.

Ejercicio de *Luz y sombra*.

Otra actividad en la cual se exploró fue la de *luz y sombra*, esta pieza fue formada por elementos sencillos y cotidianos como lo son una sombrilla y un foco.

La sombra tiene una dependencia implícita con la luz, por ejemplo hablando de la sombra como un fenómeno físico, para poder ser proyectada necesita de una fuente de iluminación ya sea natural o artificial y un cuerpo opaco que haga interferencia con la luz, estos pueden ser personas, animales, objetos, etcétera. Podemos concebir la luz sin la sombra siempre y cuando no haya algo que obstaculice su paso, sin embargo no se puede concebir una sombra sin luz, ya que como se mencionó, ésta se produce a base de un tercer participante que es el que dificulta su camino.

El hombre necesita de la luz para sus actividades diarias y no puede depender solamente de una fuente natural de iluminación como el sol, es por eso que la luz artificial surge a través de esta carencia. La luz artificial nos hace compañía no sólo durante las noches sino que también se ha hecho costumbre usarla durante el día, sobre todo en lugares encerrados donde los rayos del sol son escasos.

Mientras tanto, en los lugares abiertos el sol puede llegar a producir una luz tan intensa que se ha tenido que inventar “sombras móviles” como gorras, sombreros o parasoles, a diferencia de los dos primeros la sombrilla no se pone en la cabeza sino que se coloca a una distancia considerable, estos objetos fueron creados para resguardarnos de los rayos solares.

La pieza presentada consiste en la colocación de una fuente luminosa artificial como lo es un foco incandescente en un espacio abierto a plena luz del día, acompañando a la bombilla encontramos un parasol, ambos descansando a nivel del suelo. La sombra producida por el sol prevalece durante el transcurso y movimiento del astro, mientras que la sombrilla sirve para proteger al foco que está debajo de ella (fig. 2).

Frente a un haz de rayos luminosos la sombra se subordina al movimiento y tiempo de duración en el que está presente la fuente de luz. Al situar una luz artificial debajo de la sombra, la luz solar y la sombra provocada por el parasol se unen para crear una dependencia del tercer elemento que es el foco; la luz natural y la sombra tienen una temporalidad innata, mientras que la bombilla persistirá hasta que exista una insuficiencia de corriente eléctrica o se funda. Éste objeto que es considerado para funcionar en un espacio interior, fue extraído para habitar un lugar que no le es muy común durante el día: un espacio al aire libre.

La sombra siempre es dependiente de la luz (natural o artificial), pero al colocar un foco encendido en un lugar iluminado por el sol, parece absurdo que se encuentre ahí, ya que los dos son similares, los dos sirven para proveer luz. La sombra siempre ha necesitado de estas dos fuentes luminosas para existir, es por eso que se ubicó la sombrilla (objeto que produce una sombra) arriba del foco, para que en este caso la luz dependiera de la sombra y así justificar su estancia en ese espacio, es decir la luz gracias a la sombra se espacializa. Estas cualidades matéricas de la luz y la sombra en la pieza, son las que estimulan la dependencia de estos elementos.

Ejercicio de *El periódico*.

El periódico es un medio de información que está dividido en secciones, los cuales llegan a marcar acontecimientos importantes y también intrascendentes, llegando a ser parte de la historia. Los periódicos son accesibles para cualquier clase social y aunque esta información está al alcance de todos, la gente escoge el tipo de información que quiere pagando por ella. Las noticias que aparecen en los diarios son de acontecimientos diversos en la política, cultura, economía, sucesos mundiales, espectáculos, deportes, e incluso nos encontramos caricaturas de reflexión o de entretenimiento.

Al ser un medio impreso que se edita cada día, la información lleva una secuencia y en muchos casos se convierte en una narración de hechos que puede durar años, por ejemplo el principio de un conflicto armado y su supuesto fin (aclarando que éste no empieza desde el momento en que una parte se declara en armas, y el fin no se encuentra con un acuerdo de paz ya que siempre hallamos antecedentes y repercusiones con un movimiento de este tipo). En la difusión de las noticias se integran imágenes que acompañan al texto para hacer un complemento en la información dada, aunque también se ha llegado a registrar el caso de la ausencia de éstas como el periódico mexicano que el tres de octubre de 1968 en lugar de mostrar la fotografía que describiría los hechos del día anterior apareció en negro.

Este medio de comunicación masiva es un contenedor de información inagotable, en donde cada ejemplar sale en una producción exorbitante. En lo que respecta a la elaboración, la información y las imágenes que acompañan a las columnas se acomodan por cajones, es decir se tienen diseños preestablecidos en blanco en donde después se acomodan los textos y las fotografías. Como podemos ver, el periódico con textos e imágenes es un contenedor que se va produciendo día tras día, contándonos lo que es parte de la historia.

Así como el diario impreso saca una publicación todos los días, al hacer un periódico de nuestras vidas, de nuestra historia personal quién lo adquiriría, cómo narraríamos la historia que nos acontece y que es cotidiana o trascendente, con qué imágenes ilustraríamos nuestro diario.

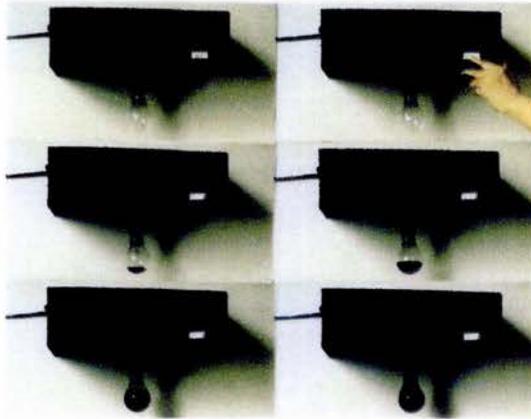
En el intento de hacer un periódico autobiográfico, se colocó un pedazo de cartón con dos recuadros, volviéndose estos los contenedores principales del diario; en un "cajón" estaba depositado cabello y en otro uñas, sin ser acompañados por un texto, el cabello y las uñas trataron de tener una carga similar a la que tiene un escrito que narra la historia de algo o de alguien (fig. 3).

Estos cajones contienen elementos que son parte de un ser, que convivieron en un tiempo y en un espacio, el cabello y las uñas son testigos de nuestros actos, conviven por una temporada y viven literalmente nuestras actividades, sin embargo estos conceptos no fueron suficientes para darle la fuerza al ejercicio.

Esta pieza tuvo dificultades de lenguaje; el miedo de "representar" un periódico provocó una abstracción del contenido en donde el resultado fue una especie de autobiografía con el cabello y las uñas, sin embargo este diario abstracto no tuvo los elementos suficientes y contundentes para llegar a ser un periódico con una historia individual.

Se acaba de mencionar el miedo de ser narrativo o formal, este creó el desequilibrio en la pieza. Al no querer utilizar el periódico como material se vio reflejado uno de los tantos prejuicios de los cuales ya se ha hablado anteriormente, limitando así la libertad de pensamiento, no obstante al tener errores en los ejercicios, podemos notar los vicios que no hemos podido borrar, que se repiten o los que se están generando, en este caso particular fue una negación y por consecuencia una falta de entendimiento ante la materia del periódico. Al negarnos a trabajar con algo específico no exploramos, no jugamos y mucho menos dejamos que hable el material; la negación es válida cuando se ha experimentado y nos hemos convencido de que se puede utilizar otros recursos para reforzar y lograr el equilibrio con el concepto.

Este fue un grave error que tuvo el ejercicio pero el cual se ha puesto en esta tesis para recordar que una metodología del pensamiento no es una fórmula para crear arte sino tener una reflexión constante, cuestionándonos sobre cualquier fenómeno que tenemos enfrente, y no hacer juicios precipitados ayudando a colocarnos en actitudes críticas que fortalecerán nuestra formación.



1. Exa Sánchez
Lo cotidiano y no cotidiano
1999



2. Exa Sánchez
Luz y sombra
1999



3. Exa Sánchez
El periódico
1999

1.1.2 Proyecto CERO MÉXICO.

“Sólo basta que alguien coloque un muro para modificar un espacio y delimitarlo, dándole así a ese espacio intervenido una identidad diferente”⁵

Después de trabajar un año con el Maestro Tadashi Uei, se tomó la decisión de hacer dos exposiciones que tuvieran como resultado los procesos de reflexión que se habían obtenido con los ejercicios del primer seminario, dando lugar así a los proyectos CERO MÉXICO y CERO JAPÓN. Las instalaciones, muestran esa búsqueda en el campo de las ideas con el fin de materializar un concepto para provocar un diálogo con el espectador, en donde la interacción con la pieza deje a un lado la contemplación pasiva para crear una reflexión activa.

A continuación será descrita la pieza titulada *Alusiones* que se realizó para la exposición CERO MÉXICO en los Jardines de Casa del Lago en Chapultepec, ciudad de México, exhibiéndose del 5 al 30 de junio de 1999.

Para la elaboración de la pieza se hizo un estudio de las características del lugar así como de la gente que acude al recinto. Al estar ubicado en el bosque de Chapultepec, se observó una asistencia abundante de personas, sobre todo los fines de semana, el lugar se caracteriza por sus múltiples actividades culturales y talleres al aire libre y en comparación con las otras áreas del bosque se puede decir que la Casa del Lago es la zona más tranquila en lo que a concurrencia masiva se refiere.

En lo que respecta a los visitantes del espacio, en las galerías la mayoría de las exposiciones que se presentan son de pintura, escultura, fotografía y grabado, por lo que obviamente los espectadores observan sin poder tocar las obras; mientras que en los jardines del recinto las actividades son más diversas, a grandes rasgos, disfrutan de los jardines, descansando, jugando, conviviendo con la familia e incluso durmiendo sobre el pasto, teniendo un día de campo en la ciudad, en el Bosque de Chapultepec.

La transformación que ha tenido la metrópoli ha ido sustituyendo a los paisajes de cerros, árboles, flores y cielos azules, por casas, pisos de cemento, carros, contaminación, etc. Por lo tanto nos encontramos con una búsqueda de los ciudadanos por establecer un contacto con la naturaleza, que va desde crear jardines en su casa o visitar este tipo de lugares.

El paisaje que podemos ver en una urbe como en la que vivimos son edificios, cables de luz, espectaculares, casas y unos pocos elementos de la naturaleza como los árboles, arbustos, flores, pedazos pequeños de pasto en la banqueta y en condiciones de abundancia económica se extrae o se conserva estos elementos en casas con jardines, sin embargo para la mayoría de la población los lugares en donde se busca una armonía con la naturaleza los encontramos en los parques públicos.

⁵ Sánchez, Exa, Catálogo CERO MÉXICO CERO JAPÓN, México D.F., febrero 2000, p. 57

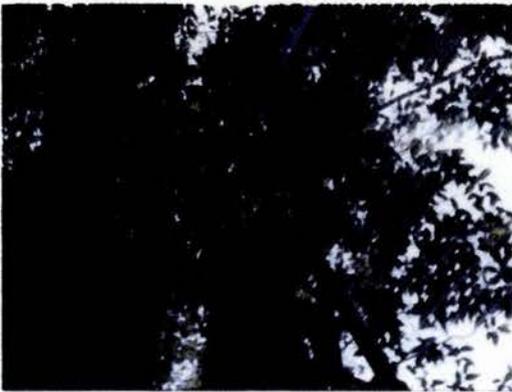
En estas zonas de esparcimiento el hombre acepta convivir con otros, sin embargo cuando hace muros crea una separación de lo que es suyo, delimita su espacio defendiendo su individualidad y protegiéndose de lo que sucede afuera.

Los lugares donde tiene que vivir el hombre para guardar su intimidad, sentirse protegido y aislarse de lo demás, se han hecho absolutamente necesarios por eso es que el hombre trata de guarecerse creando muros.

Alusiones es una pieza que trata de recrear esos dos estados en donde el espectador encuentra la armonía de estar en un lugar donde puede tener contacto con la naturaleza y al mismo tiempo sentirse protegido por las paredes que lo rodean (fig. 4).

Al levantar unos “muros” que surgen de los jardines de Casa del Lago sin duda se modifica el espacio, el visitante que no va a observar una exposición, se encuentra con que ha sido invadido el lugar en el cual esperaba descansar, dormir, caminar o jugar con la familia. Al introducirse en la pieza notará que el espacio fue transformado pero que puede seguir realizando las actividades que estaban planeadas, el visitante puede interactuar en la pieza, las paredes no intervendrán con el campo de visión ya que no son sólidas, son muros que dejan ver lo que se encuentra detrás de ellas, se han hecho de hilo nylon transparente en donde el conjunto de las líneas crean planos. Las paredes alcanzan cuatro metros de altura y fueron dispuestas aprovechando la distribución de los árboles, estas líneas finas separan, pero nunca encierran al espectador, detienen la caída de las hojas y siguen con la convivencia armónica de la periferia.

Cuando alguien decide cambiar un espacio le da una identidad propia, aún cuando conserve elementos de su antiguo estado o tenga un cambio radical. Estos muros que fueron levantados en la Casa del Lago, trataron de no romper con la armonía que existe en el lugar, la transformación que sufrió en su espacio no se vio alterado gracias al material transparente y lineal que no afecta en ningún momento la visión del entorno, el juego de luces y sombras que permite este material hace que los reflejos evidencien o no la existencia de las paredes, en algún momento la gente sólo se daba cuenta de la existencia de los muros al estar realmente cerca de la pieza. Al tomar en cuenta el contexto del lugar, se trató que la pieza fuera transitable, la intención era modificar el espacio al que están acostumbrados los visitantes del recinto (los jardines) sin alterar sus actividades, para hacer manifiesto lo que existe del otro lado del muro.



4. Exa Sánchez
Alusiones
1999

1.1.3 Proyecto CERO JAPÓN.

“De esta tierra nace un escape y una mezcla de sentidos; ojos artificiales que miran hacia todos los puntos del universo, que permanecen desafiando el arriba y el abajo, en eterna búsqueda de lo que está latente”⁶

En la Exposición CERO MÉXICO la pieza *Alusiones* tomó como parte de su análisis el contexto del Bosque de Chapultepec, debido a la familiarización, conocimiento y contacto que se tiene como habitante de esta ciudad. Pero para la exhibición CERO JAPÓN nos encontramos con un lugar el cual desconocíamos por completo, los primeros acercamientos que tuvimos del espacio fue a través de videos, que nos darían algunas referencias del lugar en donde se llevaría al cabo de unos meses la muestra.

La exposición fue realizada en el mes de octubre de 1999 en la ciudad de Uwa, en la prefectura de Ehime, Japón, por una invitación del Departamento de Intercambio Cultural Internacional de la Ciudad de Uwa. Debido a la escasez de tiempo, el tipo de convivencia con la gente del lugar prácticamente fue laboral, en el transcurso de una semana y media se hizo el análisis del espacio, bocetos, propuestas y discusiones acerca de los conceptos planteados, requerimientos del material, compra de los mismo y la producción de las piezas.

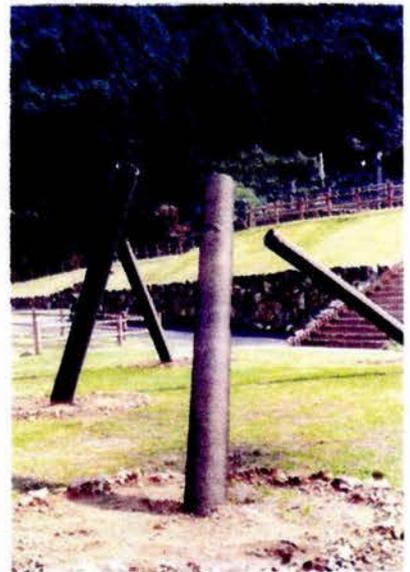
El concepto de esta instalación habla sobre la búsqueda incansable del ser humano por respuestas, la sed insaciable por el conocimiento para entender y entenderse.

Las preguntas acerca de nuestro entorno surgen primeramente por lo que tenemos enfrente y gracias a esa sed de conocimiento que necesita el humano para hallar con la respuesta que le haga entender su mundo, trata de encontrarla en el escudriño de la cosa observada; busca una razón de ser de cada elemento que conoce para llegar así a justificarlo y valorarlo.

Todo lo que cuestionamos nos llega por medio de nuestros sentidos, el que envía más información sobre sus características, cualidades y propiedades es sin duda el sentido de la vista, los ojos son la ventana que nos permite profundizar sobre lo que nos rodea, y encontrar la respuesta que buscamos.

En esta pieza se trata de enfocar esa búsqueda del ser humano a través de los ojos, cada persona es diferente y busca sus respuestas en distintos lugares, sus procesos de reflexión van cambiando dependiendo de su manera de aprender y aprehender las cosas con los ojos, éste es uno de los conocimientos primarios por donde podemos entender el mundo en el que estamos. Es importante hacer énfasis en que los “ojos” de la pieza admiran, contemplan y cuestionan la existencia del mundo que ven y del cual también son parte.

⁶ Ibidem.



5. Exa Sánchez
Sin título
1999

Estos “ojos” que surgen de la tierra y se extienden en busca de respuestas, miran hacia todos los puntos, ellos saben que pertenecen a este mundo como los ojos de cualquier persona y simplemente examinan lo que tienen enfrente de ellos (fig. 5).

Los ocho “ojos artificiales” se encuentran sembrados en el suelo, son tubos de PVC de cuatro metros de altura, en donde cada uno de ellos fue forrado con cuerda y pintado con aceite quemado, cada tubo fue enterrado en un círculo de tierra que era delimitado por piedras, de esta forma fueron dispuestos en distintas direcciones e inclinaciones en un área de veinticinco metros cuadrados (fig. 6).

En este espacio el espectador hace su recorrido pasando entre cada ojo artificial y al verlos nota que cada uno observa estática y fijamente hacia distintas direcciones, nacen de la tierra y se conservan ahí como él, se extienden quedándose quietos ante lo que les pueda dar alguna respuesta, este es el pretexto para que el asistente además de dirigir la mirada hacia los ojos artificiales lo haga a los puntos que señalan, es así como el espectador le da movimiento a esa mirada estática y una conciencia de lo que han encontrado los ojos artificiales como latente.

La experiencia adquirida de estos dos proyectos: CERO MÉXICO y CERO JAPÓN, nos reafirmaron la importancia que hay en la libertad de pensamiento y fue trascendente para un desarrollo en el proceso creativo de cada uno de los integrantes del grupo, al ser estudiantes en formación, estos dos proyectos tuvieron como objetivo el crear bases sólidas para buscar soluciones ante los problemas que se nos iban enfrentando, de esta forma se puede decir que las dos exposiciones fueron la conclusión de la primera etapa del curso *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte I*.

Esta apertura para crear nuevos parámetros de visión tanto individual como de colectivo, generaron una inquietud para seguir ampliando y cuestionando los conocimientos adquiridos, por lo que se optó continuar con reuniones que al paso del tiempo concluyeron en la realización de un segundo seminario: *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte II*.



6. Exa Sánchez
Montaje
1999

1.2 Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte II.

En el segundo seminario, se aplicó las filosofías de Husserl y Heidegger por la aportación que hicieron con la fenomenología. En esta parte se mencionará como Edmund Husserl crea el método de pensamiento fenomenológico y cómo el que fue su asistente Martín Heidegger retoma de nuevo este pensamiento y lo profundiza.

Al enfocarnos en estos dos filósofos, encontraremos un proceso de reflexión que como finalidad tiene afirmar el “yo” a través del pensamiento, llevándolo a un plano superior teniendo como base el conocimiento adquirido. Pero estos puntos se abordarán más adelante, cuando se explique, qué es la fenomenología.

Dichas teorías han sido tratadas en la tesis, debido a que este tipo de pensamiento ha propuesto una manera diferente de ver el arte. El hecho de tener bases filosóficas hace que nuestro proceso de pensamiento cause el cuestionamiento por el cual el hombre trata de explicarse su existencia, la de su entorno, y su planteamiento con el mundo. Tal vez la misión del artista es evidenciar esos cuestionamientos para poder presentarlos a los demás, cada uno con su forma particular de expresarse.

El pensar en la existencia de uno mismo y su relación con lo demás, es decir, notar la presencia de lo que está a nuestro alrededor, suscita el tener una idea más concreta de la existencia de los objetos, haciendo así que el proceso creativo lleve implícita la filosofía (tiempo y espacio), terminando con una propuesta visual (materia). Cuando se complementan y se entienden estos conceptos, sin dejar a un lado el marco histórico que nos corresponde, se hace un todo en el cual se amalgama la filosofía, la sociedad y el arte.

El propósito de este seminario es seguir viendo al arte como algo no cotidiano, como algo que no tiene una fórmula mágica ni una respuesta única. Es un cuestionamiento donde nunca podrá acabar el libre pensamiento y donde esa necesidad de plasmar una idea o hacer visible el concepto siempre estará presente.

1.2.1 El Método Fenomenológico.

“A toda región y categoría de presuntos objetos corresponde fenomenológicamente no sólo una especie fundamental de sentidos o de proposiciones, sino también una especie fundamental de conciencia que da originariamente tales sentidos y como inherente a ella en tipo fundamental de evidencia originaria que está esencialmente motivado por darse originariamente de tal especie”.⁷

La palabra fenomenología se divide en dos partes, para poder entenderlo, haremos referencia a Martin Heidegger que lo explica de la siguiente manera: “Fenómeno se deriva del verbo (...), que significa mostrarse (...) quiere por ende decir: lo que se muestra, lo patente”.⁸ “Y logos que ‘se traduce’, es decir se interpreta como razón, juicio, concepto, definición, razón de ser o fundamento, proposición” (...) “consiste en el simple permitir ver algo, en el permitir percibir los entes, puede logos significar también ‘percepción racional’ y ‘razón’ (...) cobra logos la significación de relación y proporción”.⁹ Aunque su etimología griega significa fundamentalmente “habla”, el autor hace énfasis en profundizar más este concepto, ya que como él menciona no es sólo el hablar de ... sino, que lo importante es el contenido de lo que estoy hablando, y lo remarca utilizando las palabras *razón, juicio, concepto, definición*, etc, mostrando de esta manera la capacidad que tiene el ser humano para cuestionarse lo que se le presenta.

“Fenomenología quiere, pues, decir: (...) permitir ver lo que muestra, tal como se muestra por sí mismo, efectivamente por sí mismo” (...) “Fenomenología ni designa el objeto de sus investigaciones, ni es un término que caracterice el contenido material de este objeto. La palabra se limita a indicar *cómo* mostrar y tratar *lo que* debe tratarse en esta ciencia. Ciencia ‘de’ los fenómenos quiere decir: *tal forma* de aprehender sus objetos, que todo cuanto esté a discusión sobre ellos tiene que tratarse mostrándolo directamente y demostrándolo directamente”.¹⁰

A través de la fenomenología se hace un análisis de las cosas que se nos presentan, un estar consciente de lo que rodea al ser humano, este ser se ve comprometido para darse explicaciones por medio de descripciones.¹¹ Pero no habla de las descripciones como características del ser, sino de construir el pensamiento para resolver el problema (los fenómenos), cuando estamos en esa percepción, nos hallamos con que todo lo que existe, debe existir primero en uno mismo, pero es necesario darse cuenta de la existencia de ese algo, para después elevar el conocimiento, es decir, realizar una reflexión profunda, llegando así a concebir las cosas, partiendo siempre de la propia experiencia y del juicio.

A partir de éste pensamiento de Edmund Husserl se podrá entender la filosofía de Heidegger, donde “interpreta las *condiciones de posibilidad* de los fenómenos (...) teoría

⁷ Husserl, Edmund, Ideas, p. 332, citado por Christoff, Daniel, Husserl o el retorno a las cosas, Madrid, 1979, p. 79

⁸ Heidegger, Martin, El Ser y el Tiempo, México D.F., 1983, p. 39

⁹ Ibid., pp. 44-45

¹⁰ Ibid., p. 45

¹¹ Este método está basado en la fenomenología de Husserl, que será explicado en el siguiente punto

del ser en cuanto ser (...) no pretende tan sólo referirse a *una* región del ser sino, plenamente al problema del ser".¹² Es decir, *el problema del ser* lo vincula principalmente a estas dos preguntas: *qué es* y *por qué es*, dando así un gran paso en comparación con el método fenomenológico de Husserl, ya que este autor buscaba en la fenomenología un fundamento absoluto para el entendimiento de las cosas, mientras que en Heidegger la reducción fenomenológica no pretende ser el paso a la esencia, sino el paso a la estructura del ser de las cosas.

La fenomenología tiene una validez que no depende del marco histórico, depende de una construcción del pensamiento, que se puede aplicar a nuestra actualidad, éste método es parte de la filosofía y en esto radica su importancia.

El principio de esta filosofía es regresar a las *cosas mismas*, tener una aproximación a la realidad por medio de la reflexión.

¹² Xirau, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, México D.F., 2000, p. 457

1.2.2 La Fenomenología de Husserl.

Edmund Husserl nació en Moravia, Checoslovaquia en 1859, desde 1900 comenzó con la necesidad de hacer una crítica al desarrollo anterior de la filosofía, él se oponía a la dispersión de filosofías y filósofos por lo que creó la fenomenología como un camino hacia la investigación, un método en donde trató de aplicar una actitud que hace frente a la realidad, de una manera crítica y rigurosa.

La fenomenología de Edmund Husserl, partía de la descripción de los fenómenos, fenómenos de orden lógico y conocimiento, en donde rechaza las ideas establecidas y los prejuicios para enfrentarse de *vuelta a las cosas mismas*; al describir estos fenómenos no pretendía quedarse ahí, buscaba su esencia a través de la reducción fenomenológica para encontrar la estructura de ser de las cosas.

Él explica: para llegar al conocimiento, la base es la intuición, una intuición de esencias, esencias que sólo se presentan, en la descripción misma de un fenómeno. El punto de partida de este filósofo, “está en la vuelta al *sujeto* y sus operaciones, en comprender la realidad por la intencionalidad”.¹³ Es decir, tenemos al sujeto y el objeto, el primero es el contemplador, y el segundo es el contemplado; el sujeto al tener la disposición de observar al objeto, crea una conciencia intencional de algo que es parte de la realidad, a eso Husserl le llamó *noesis*; también le puso nombre a los distintos aspectos que se observan de este objeto, es decir: *noemas*. Con la noesis y los noemas se hace una conciencia activa del pensamiento, tratando de superar el sentido empírico de las cosas, para poder llegar a la totalidad del objeto (su esencia). El retorno intencional del sujeto hacia las *cosas mismas*, evidencian y dan validez a su existencia, pero de ninguna forma las cuestiona, este problema fue algo que Heidegger retomó y con el tiempo lo concretó.

“La conciencia humana es intencional, es decir, produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos sino ir más allá, por lo que la conciencia intencional es en sus actos conciencia-de”.¹⁴ Para Husserl el concepto clave de este método fenomenológico es una actitud analítica de la realidad, en donde a partir de la descripción se pueda llegar a las esencias, esta intención de reducir la realidad tiene como objetivo hallar su origen. La obra de Husserl es un intento por desarrollar un sistema definitivo en la historia de la filosofía, abarcando y explicando de esta manera los problemas del mundo (ciencia, historia, arte, etc.); a pesar de que esta práctica era ambiciosa y realmente difícil de lograr, la fenomenología de Husserl fue un pensamiento filosófico que tuvo mucha influencia en filósofos posteriores, que se apoyaron de este autor para enriquecer y dar más posibilidades a este método, un ejemplo claro es Martin Heidegger.

Husserl y Heidegger coinciden en la búsqueda y desarrollo de lo que se relaciona al ser, sin embargo el método fenomenológico de ambos tiene sus diferencias.

¹³ San Martín, Javier, La fenomenología de Husserl como utopía de la razón, Barcelona, 1987, p. 45

¹⁴ Ibid., p. 48

Husserl trata de entender el mundo sin hacer una introspección propia del ente, cosa que sí plantearía Heidegger pasando del fenómeno del ente (sujeto), al fenómeno del *ser*. Esta reflexión del *ser* en el ente, es planteada en los primeros escritos del “El Ser y el Tiempo”, donde hace una conciencia íntima del tiempo, Husserl tendrá diferencias con su alumno por “no haber captado el sentido real de la reducción fenomenológica”.

Husserl enfatiza al ser humano, al ser pensante que evidencia su estancia en este mundo pero no la cuestiona, es así como Heidegger comienza a replantear el método fenomenológico poniendo en duda todos los conocimientos dados y aportando a la filosofía el complejo concepto del *ser* del ente, al tener una conciencia del *ser* en el ser, no sólo aprehende y cuestiona su entorno sino que hace conciencia de él mismo, así comienza a crear una estructura que parte del *ser ahí*.

Estas son las bases del conocimiento Husserliano, en donde eleva el plano de lo sensible a la razón y a través de la reflexión del ente pensante da explicaciones de las cosas. “Husserl quiere empezar a pensar de nuevo. El método fenomenológico no será, primeramente, explicativo, sino descriptivo (...). La actitud del fenomenólogo será la del analista puro que olvida todas las interpretaciones anteriores”.¹⁵

Hacer una suspensión del juicio y tratar de encontrar la esencia de las cosas, será una actividad del sujeto en la cual se dará cuenta de todo aquello que se revela a la conciencia, el Maestro Tadashi Uei así lo propone poniendo como premisa: partir de cero; sería imposible desaparecer toda experiencia pasada para empezar de cero literalmente, pero la fenomenología de Husserl y de Heidegger que adopta el Maestro Tadashi Uei, es estar en esa búsqueda del pensamiento, el ser conscientes sobre la esencia de los fenómenos que se nos presentan.

“El hecho de que toda actividad de pensamiento y de conocimiento se refiera a objetos o, incluso, a estados de cosas, (...) debe manifestarse como una unidad identificable en las multiplicidades de actos de pensamiento, o de significaciones, reales o posibles”.¹⁶

¹⁵ Xirau, Ramón, op. cit., p. 429

¹⁶ Christoff, Daniel, op. cit., p. 134

1.2.3 La Fenomenología de Heidegger.

Martin Heidegger nació en Messkirch, Alemania en 1889; en 1916 se convierte en el asistente de Edmund Husserl y en 1928 lo sustituyó en la cátedra, aplicando el precepto husserliano del *regreso a las cosas mismas*, es decir, “el principio de los principios, tomar lo dado originario ‘tal como se da’ y recibir esa intuición como ‘fuente de derecho para el conocimiento”¹⁷.

En 1926 escribe su obra “El Ser y el Tiempo”, apareciendo por primera vez en febrero de 1927 en una revista fundada y dirigida por Husserl, en esta obra Heidegger puso de manifiesto su preocupación acerca de la conciencia íntima del tiempo, búsqueda que era ajena a las lecciones de su mentor.

En la filosofía de Heidegger lo importante es construir el pensamiento, no producir resultados ni verdades absolutas, es poner en duda los conocimientos ya dados. En “El Ser y el Tiempo” reflexiona sobre el sentido del ser, partiendo así del hombre.

Las disciplinas científicas o las ciencias naturales que hasta ese entonces giraban en torno a lo que se relacionaba con el hombre, quedan de alguna manera limitadas al encontrarse con las preguntas: cuál es la esencia y el sentido de éste, en qué radica el *ser* del ente. La diferencia que expuso Heidegger sobre el *ser* y el ente, aportó a la fenomenología una introspección que parte de uno mismo hacia él mismo, dándole a la filosofía una autonomía de la biología, antropología o psicología.

Al partir del individuo, su teoría pretende describir el ser en sí, el ser y sus posibilidades de ser, la conciencia *en* y *de* uno mismo, el ser es en el *ser*. Al ente (hombre) lo designa con el nombre del *ser ahí*, el cual es inherente al *ser en el mundo*, la cuestión ahora es ¿cuál es la esencia del *ser ahí*?

A comparación de Husserl cuando habla del sujeto y el mundo como se mencionó en el punto anterior, Husserl evidencia su estancia en el mundo a través de descripciones de lo que tiene presente, pero Heidegger hace presente al *ser* mismo.

“La ‘esencia’ del ‘ser ahí’ está en su existencia”¹⁸ así su análisis lo enfoca a la temporalidad del *ser* y cómo lo tiene intrínseco. La existencia es el estar aquí en el mundo, con una finalidad y donde ese fin es la muerte. Esta conciencia de la mortalidad en el hombre hace que uno viva auténticamente, en el mundo.

Al estar consciente de mi existencia y del fin, estoy consciente de mi temporalidad, “El ser-ahí concebido en su posibilidad mas extrema de ser, no es en el tiempo, sino que es el tiempo mismo”¹⁹ “El ser-ahí es el tiempo, el tiempo es temporal. El ser-ahí no es el

¹⁷ Ibid., p. 119

¹⁸ Heidegger, Martín, op. cit., p. 54

¹⁹ Gabás Pallás, Raúl y Escudero, Adrián, El concepto del tiempo. Martin Heidegger, Madrid, 1999, p. 47

tiempo, sino la temporalidad”.²⁰ Esta conciencia de la temporalidad, habla de un presente, un pasado y un futuro propio del *ser*; Ramón Xirau lo expone de esta manera “Lo que ha sido, es irreplicable y, por lo tanto, carece de sentido y dirección; lo que se me presenta está constantemente en trance de haber sido; sólo el futuro es todavía posible (...). De ahí que el hombre sea un ser posible y, al mismo tiempo, un ser que deja de ser, un ser que se anula o se nada”.²¹ El *ser posible* es aquel que se puede transformar, el que está consciente de las cosas (gracias a un pasado y al mismo presente); y el *ser que se anula*, es el ser que al advenir (futuro) corre al encuentro del fin.

La conciencia del *ser en el mundo*, es una reflexión que empieza de lo particular y se va a lo general; “el ser-ahí es el ente que se caracteriza por el hecho de ser-en-el-mundo” (...), “el ser-ahí, en tanto que este ser-en-el-mundo, es juntamente un ser-con, un ser con otros; lo cual significa: tener ahí con otros el mismo mundo (...) yo soy con los otros, y los otros son igualmente con los otros”.²²

El *ser en el mundo*, es el hombre que está aquí y ahora, esperando el fin (la muerte), en donde esa espera la compartimos con otros seres. En nuestra estancia en el mundo nos hacemos conscientes también de lo demás, de nuestra participación en él, en cómo lo modificamos y utilizamos, volviendo así, al mundo en el que vivimos un espacio que espacializamos.

El *ser ahí* pone implícito los problemas que tiene el *ser* con los preceptos de tiempo, espacio y materia. Al hacer esta conciencia activa de uno mismo, podrá ponerlos de manifiesto en los demás fenómenos que se le presenta, es así como tiempo, espacio y materia son parte de la construcción del pensamiento. Sin embargo en una manera más extensa sobre cómo se relaciona la trilogía TEM con la filosofía de Heidegger y sobre cómo se puede aplicar en el arte, se hará en los siguientes capítulos, ya que en este punto sólo se ha tratado de mencionar las bases y los conceptos que son recurrentes para entender la obra de este autor.

Empezar de cero no significa deshacernos de los conocimientos previos, significa elevar el conocimiento sin prejuicios de las cosas dadas, es decir, no manejar términos generales, para no acabar con la *libertad de pensamiento*, encontrando esa diversidad de reflexiones que en el mundo del arte ayudarán a enriquecer y afirmar el pensamiento de cada uno. A través de esta filosofía del *ser* tan compleja, Heidegger intenta crear caminos alternos en la reflexión en donde nunca da una verdad absoluta sólo pone los cimientos para fomentar una metodología del pensamiento en cada individuo.

En la creación de obras de arte, es importante estas preguntas y estas reflexiones ya que “la obra de arte abre a su modo el ser del ente”.²³ Y ese *ser* es el que posibilita que las cosas sean.

²⁰ Ibid., p. 58

²¹ Xirau, Ramón, op. cit., p. 462

²² Gabás Pallás, Raúl y Escudero, Adrián, op. cit., pp. 36, 38

²³ Heidegger, Martin, Arte y Poesía, México D.F., 1997, p. 67



L
A

I
N
S
T
A
L
A
C
I
Ó
N

2.1 Antecedentes de la Instalación.

Para poder entender qué es una Instalación, necesitamos hacer un recorrido por las diferentes maneras de expresión en la que algunos artistas se movieron, influyendo y alterando tanto conceptual como formalmente a este género, que ha sido recurrido desde finales de los años sesenta hasta la fecha. El primer paso, es a lo que se refiere con la transformación espacial y su separación con el arte tradicional.

A principios del siglo XX algunos artistas cubistas experimentaban con objetos en su arte bidimensional, involucrando de esta manera elementos totalmente ajenos a su obra pictórica. Tal es el caso de Pablo Picasso (1881-1973) que en 1912 en lugar de pintar una rejilla, la puso encima de su lienzo, o Georges Braque (1882-1963) que colocó una hoja de madera, en estos dos ejemplos se muestra claramente la alteración bidimensional de la obra. A esta forma de insertar materiales reales en un cuadro se le llamó *collage* (fig. 7). Aunque ambos pintores utilizaron materiales ajenos a la pintura había una diferencia en el manejo de ellos. “Braque subrayaba aún su función referencial de representación, Picasso, le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones”.¹ Es decir, en el caso de Braque, el material hablaba por sí sólo, pero manejado como tal, como un material; en cambio Picasso reflexiona las dos cosas, el material y el objeto, dándole así un significado al unirlos (el material del objeto); en ambos casos lo importante es que ya no había una representación, sino una presentación. Sin embargo esta utilización de objetos pegados seguía subordinándose a la pintura.

El ruso Vladimir Tatlin (1885-1953) empezó a realizar obras con distintos materiales a los cuales llamó *contrarelieves*, éstos eran difíciles de clasificar ya que no llegaban a ser esculturas pero tampoco eran pinturas (fig. 8). La utilización de objetos fue cada vez más recurrente, y la forma tradicional de exponer las obra ya sea colgada en un marco (pintura, grabados) o sobre un pedestal, (escultura) iba cambiando, como lo fue en la exposición realizada en 1920 en Berlín, *Primera Misa Internacional Dada* en donde carteles como los de George Grosz (1893-1959), y objetos como las dos muñecas de Hannah Höch (1889-1978) se hacían presentes (fig. 9). “Así que, tanto en el sentido literal como en el metafórico, el plano del cuadro se estaba rompiendo hacia delante, hacia el espacio del espectador y hacia los lados, apropiándose del espacio expositivo”.² Sin duda la utilización de objetos cotidianos y de uso fue el detonante para una transformación en el entendimiento y el manejo del espacio.

Cuando el objeto llega a ser considerado obra de arte, dándole ya su propia significación, nos encontramos un cambio radical; el artista que es un parteaguas en esta manera de ver y concebir al arte es sin duda Marcel Duchamp (1887-1968) (fig. 10). En 1913 presenta la “*Rueda de una bicicleta*” y cuatro años después deja la pintura y manda a una exposición bajo el pseudónimo de R. Mutt, la pieza “*Urinoir*” o *Fuente*, en donde el rechazo y la crítica fue total. La respuesta de Marcel Duchamp ante tal repudio fue contundente:

¹ Marchan Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, 1974, p. 188

² Larrañaga, Josu, *Arte hoy Instalaciones*, Guipúzcoa, 2001, p. 12

“Algunos afirman que la *Fuente* de R. Mutt es inmoral, vulgar; otros, que es un plagio, un simple artículo de instalación. Pero la *Fuente* del señor Mutt es tan inmoral como lo puede ser una bañera... Que el señor Mutt haya producido o no la *Fuente* con sus propias manos, es irrelevante. La ha elegido. Ha tomado un elemento normal de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista; ha encontrado un nuevo pensamiento para este objeto”.³

Así es como Duchamp cuestiona y cambia el lenguaje del arte creando el *ready made*, esta nueva manifestación son objetos utilitarios ordinarios que se convierten en arte sólo por el hecho de que el artista así lo elija y lo decida, la selección se vuelve libre y lúdica, reflexiva al mundo real.⁴ El arte sufre un cambio y éste se da por la aproximación del arte a la realidad por medio de los objetos, dicho de otra forma, al extraer un objeto de su cotidianidad y darle una connotación artística se convierte en la manera más directa de hacer conexión con lo real. Duchamp trata de liberar a los objetos de la concepción como elementos solamente de utilidad y de consumo, recuperando su apariencia formal, sometiéndola ahora a una descontextualización, provocando múltiples significados y asociaciones, así Duchamp se vuelve el pionero del *arte objetual* y del *arte conceptual*.

En 1919, Kurt Schwitters (1887-1948) en sus obras “*Merz*” utilizó objetos viejos, de desecho, etiquetas, alambres, carretes de coser, productos textiles o metálicos, etc., creando así los primeros “*assemblages*”, o *ensamblajes*. El término *merz* provenía de la terminación de “*commerz*” que significa comercio, es así como su obra puso en énfasis a la sociedad de consumo. La idea de hacer que los objetos de desecho regresaran al lugar del que proceden provocó los “*merzbau*” (ambiente) (1924-1937), éstos materiales fueron ocupando su casa hasta llegar al punto de desplazar al artista de ella. En este trabajo es importante remarcar como se muestra la intervención de un espacio específico, creando uno nuevo a partir de lo que la sociedad genera (objetos), durante la segunda guerra mundial en 1943 el lugar fue destruido por un bombardeo (fig. 11). Realizó otros dos *Merzbau* uno en Lysaker, Noruega y en el granero de Little Langdale, con fondos del Museo de Arte de Nueva York (los dos sin terminar).⁵

Hemos estado mencionando la manera en como el objeto y el espacio se van relacionando, modificando y concibiendo a través del tiempo, así como la manera en la que se va desprendiendo de lo formal para llegar a lo conceptual. Por lo tanto ahora es necesario describir el *arte objetual* ya que es el punto de partida y el motor principal, en donde el objeto alcanzará diferentes manifestaciones del arte, como el *happening*, *ambientes*, *fluxus*, hasta llegar al *arte conceptual*.

El *arte objetual* ha sido muchas veces señalado por la aparente trivialidad y carencia de valor artístico que tiene, ya que pueden ser cosas fabricadas en serie hechas por una persona ajena al artista (como lo que paso con el urinario de Duchamp), sin embargo su valor artístico no radica en la factura o intervención que el artista tenga con éste, sino en la construcción de los nuevos significados que esto conlleva. El *arte objetual* es entonces,

³ W. Rotzler, *objekt-kunst*, p. 31, citado por Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 189

⁴ Entendiendo como mundo real, lo tangible.

⁵ Glusberg, Jorge, *El arte de la performance*, Buenos Aires, 1986, p. 27

objetos descontextualizados cotidianos y reconocibles para el espectador ya sea por su forma, por su material, por su uso, consumo o simple conocimiento de su existencia la cual está completamente involucrados con la percepción.

Una variante del *arte objetual* es el *assemblage* o *ensamblaje*, éste se compone de materiales o fragmentos de objetos diferentes, pueden ser desechos industriales o cualquier otro tipo; al ser objetos o fragmentos agrupados se les quita su función utilitaria, pero muestra fracciones de realidad, en los que cada elemento componente del *ensamblaje* puede modificar su lenguaje. El *ensamblaje* se vuelve importante, ya que se aleja de la concepción tradicional de la pintura y la escultura, aunque ocasionalmente se seguían utilizando algunos de sus recursos.

En 1958 Allan Kaprow (1927-) realiza sus primeros *environments* o *ambientes*, definía este concepto a partir del propio ensamblaje pero logrando un alcance mayor, del cual se hablará más adelante, uno de ellos es “*El Patio*”, obra hecha en 1961, en la cual, hizo una combinación casual de objetos similares. Kaprow publicó “Notas para la creación de un arte total” él era uno de los artistas que proponía un arte participativo e imbricado con la vida. En 1959 hizo “18 *happenings in 6 parts*” en una galería de Nueva York,⁶ y en 1968 publica “La forma del arte del *environment*”; anteriormente ya había hecho *Instalaciones (environmentals installations)* realizadas para los *happenings* de Dine (1935-), Oldenburg(1929-), Whitman (1935-) y él mismo; en esta década, Kaprow es un artista versátil que marca el punto de partida en conjunto de estos dos soportes artísticos.

“En determinado momento comenzaron mis problemas con el espacio de las galerías. (...) Intenté destruir la noción de espacio limitado, con más sonidos y una más continua transmisión de éstos. (...) Al mismo tiempo, advertí que cada visitante del *environment* formaba parte de él. (...) Le brinde entonces ciertas oportunidades tales como mover cosas, oprimir botones. A lo largo de 1957 y 1958, esto me sugirió la necesidad de dar una más precisa responsabilidad al espectador, y continué ofreciéndole más y más hasta llegar al *happening*”.⁷

Así el *arte ambiental* involucra al espectador en el espacio fabricado, éste puede trasladarse y desenvolverse dentro de él. En definitiva cambia la postura del observador, abandonando la postura pasiva de estar “enfrente de” para colocarse “dentro de”, esto implica una actividad perceptiva, un movimiento del cuerpo con actitud exploratoria, su participación se vuelve interactiva. La relevancia de la *ambientación* consiste en la apropiación que el artista hace de un espacio real, en el que decide instalar los objetos, no importando si este espacio se encuentra dentro de un lugar establecido o un lugar poco convencional, implica solamente que el espacio se convierta en extensión y expansión transitable. Reiterando, no se trata de una reproducción, sino de una presentación en una situación espacial real. Esta forma de expresión incluye cualquier tipo de material y objetos, convirtiendo a éstos en el pretexto para desarrollar sus contenidos y temas en la obra.

Recapitulando, volvemos con el objeto, sólo que aquí se hará referencia a movimientos en los cuales no nos detuvimos a explicar antes, no porque sean intrascendentes, sino porque muchos retomaban ideas o aspectos que podían ser más claros con ejemplos de artistas.

⁶ Este evento se explicará más adelante, cuando se hable específicamente del *happening*

⁷ Kaprow, Allan, citado por Glusberg, Jorge, op. cit., p. 30

Pero sin duda tuvieron su importancia para llegar a lo que ahora es el arte, en especial la Instalación que es lo que nos confiere.

En abril de 1912 Umberto Boccioni (1882–1916) en su manifiesto de “*La escultura futurista*” dice “Abramos la figura y encerremos en ella al ambiente”. En estas palabras encontramos la preocupación que hay por desmaterializar el objeto como tal (en este caso la escultura) es decir, quitarle esa carga formal y llevarla a una relación con su espacio circundante.

En lo que se refiere a los *dadaístas*, movimiento creado en la segunda década del siglo XX, provocó un nuevo significado a los objetos comunes, ellos “consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana”,⁸ cabe hacer mención que Marcel Duchamp formaba parte de este grupo y que fue el creador del *objet trouvé*.

El *objet trouvé surrealista*, puso de manifiesto el azar de los objetos encontrados por el hombre; la casualidad y la elección del objeto pone en evidencia al inconsciente, produciendo de esta forma, grados de conciencia mediante asociaciones inducidas. En la I Exposición Internacional de Surrealismo en París 1938, los artistas le dan a los objetos una nueva concepción como la taza de café, el plato y la cuchara forrados de piel; una plancha con clavos; o la mesa donde las patas eran unas piernas con zapatos.

En 1960 nace el *pop art* en los Estados Unidos, éste incorpora al arte lo cotidiano, poniendo en evidencia al mundo del consumo y la publicidad, su manera de concebir al objeto cambia drásticamente, ya que ahora lo observa como un *producto de uso y consumo masivo*.

Mientras que en el *Dada* se ocupaban de una demostración antiartística y antiburguesa, en su papel provocador, el *neodada* se preocupaba por “*provocar*” en el círculo que los primeros negaban, en la misma declaración de 1962 que se volverá a señalar más adelante, Duchamp dice “en el *neodada* se utilizan los *ready mades* para descubrir en ellos valor estético. Yo les lance a la cara el sacacorchos y la taza como *provocación*, y ahora lo admiran como lo bello estético”.⁹

El arte povera, se caracteriza por la utilización de material de desperdicio, buscando generalmente que no fueran de residuos industriales, también este movimiento es el encargado de integrar ambientes naturales dentro de museos y galerías, su carácter efímero es evidente, este movimiento surgido en Italia a finales de los años sesenta nos hace recordar lo que anteriormente fueron los *merzbau* de Schwitters.

⁸ Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 190

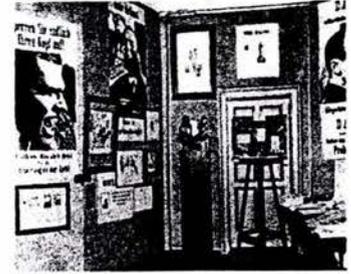
⁹ H Richter, Dada Kunst und Antikunst, l.c., p. 212, citado por Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 199



7. Pablo Picasso
*Guitarra y botella
de bass 1913*



8. Vladimir Tatlin
*Maqueta de monumento a la
III Internacional 1919*



9. George Groz y Hannah Höch
*Primera Misa Internacional Dada
1920*



10. Marcel Duchamp
*Descendiendo
la escalera*



11. Kurt Schwitters
*Merzbau Hanover
1923-43*



12. Grupo Gutai
*Primera exhibición
Gutai 1955*



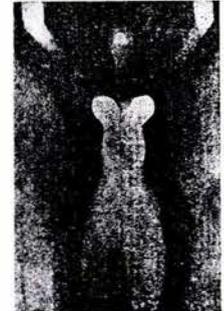
13. Saburo Murakami
*Apertura de seis huecos en
un momento 1955*



14. Allan Kaprow
*18 happenings en seis partes
1959*



15. Yves Klein
*Antropometrías de la época azul
1960*



16. Yves Klein
*Antropometrías de la
época azul 1960*

2.1.1 Rumbo a la Desmaterialización.

“Se trate de mi cuerpo o de un cuerpo ajeno, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que viviéndolo, lo que significa asumir toda responsabilidad del drama que influye a través de mí y confundirme entonces con él”.¹⁰

A la exploración que se va realizando con un material específico, encontrando sus potencialidades y quitándole connotaciones rígidas le diremos que esta rumbo a la desmaterialización, es decir, ir más allá del material para llegar a un entendimiento con la materia, en el punto anterior lo vimos con los objetos y ahora nos enfocaremos en otro material utilizado por algunos artistas: el cuerpo humano y la naturaleza.

El siglo XX se caracterizó por una búsqueda en la fusión arte-vida, hemos visto como la preocupación por encontrar nuevas formas de expresión condujo de cierta manera a reconocer lo circundante como arte, empezando por los objetos; de ahí se desencadenó una serie de expresiones artísticas en la que se encontró al cuerpo como un material más que daba la posibilidad de un lenguaje diferente: el cuerpo y el espacio, el cuerpo y su relación con los objetos, el cuerpo como objeto, el cuerpo como material vivo, el cuerpo y la interacción con otros cuerpos, etc. Los artistas hallaron la cualidad de asimilarse y significarse en el acto creativo como obra de arte, por lo que se hará mención de algunos acontecimientos que ayudarán a comprender este aspecto.

Basados en la idea de provocar, infundir expectativa, desconcierto ante el espectador, las veladas futuristas y las acciones dadaístas cumplieron la función de no pasar desapercibidas; los observadores caían en la polémica o se quedaban atónitos con lo que presenciaban, los objetos que utilizaban, las pinturas o escritos que se hacían en el cuerpo le daban solidez a sus manifestaciones, por ejemplo, los futuristas rusos paseaban por las calles con sombrero de copa, sacos de terciopelo, camisas de colores, aros en las orejas, sujetando cucharas de madera, o con palabras o dibujos hechos en la cara, todo con la intención de difundir sus ideas y causar comentarios. Los dadaístas en esta línea no se quedaron atrás por lo que a continuación se hará una cita donde un periodista describe una acción que atentaba contra las buenas costumbres burguesas de principios de siglo:

“Con su característico mal gusto, los dadaístas han vuelto al terrorismo. El escenario era una taberna, y de repente todas las luces se apagaron; de una trampilla surgieron lamentos. Otro burlón, escondido dentro de un guardarropa, insultó a los presentes... los dadaístas, sin corbata y de guantes blancos, recorrían a lo largo y a lo ancho de la sala... André Breton masticaba fósforos, Ribemont-Dessaignes seguía gritando ‘Lleve sobre una calavera’; Aragon maullaba, Phillipe Soudalt jugaba al escondite con Tzara, mientras Benjamín Péret y Charchoune se estrechaban la mano cada dos minutos. En la puerta, Jaques Rigaut contaba los automóviles y las perlas de las señoras”.¹¹

Estos actos procuraban producir algo entre los asistentes, tomarlos de sorpresa para crear reacciones diferentes, sin embargo podían recibir aplausos o abucheos, apoyo o desprecio,

¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice, citado por Glusberg, Jorge, op. cit., p. 34

¹¹ Nadeau, Maurice, The History of Surrealism, Nueva York, pp. 62-63, citado por Lucie-Smith, Edward, El Arte Hoy, Madrid, 1983 p. 392

ellos encontraron en la expresión corporal, las palabras/ sonidos y aditamentos externos, un sistema para comunicar sus discursos y posturas.

Para llegar al cuerpo como materia prima también haremos alusión a un grupo de artistas que se unieron en Japón para formar al Grupo Gutai (1954-1972), ellos crearon el “arte viviente”; en 1955 hacen la Primera exhibición Gutai en el Ohara Kaikan de Tokio, de ahí realizaron acciones al aire libre en donde el cuerpo y los objetos se fusionaron para dar fuerza al contenido de sus acciones. Kazuo Shiraga (1924-), Tetsumi Kudo (1935-1990), Atsuko Tanaka (1932-) y Saburo Murakami (1925-) fueron algunos de sus integrantes que en diferentes sucesos exhibirían vestidos hechos de tubos fluorescentes (fig. 12), pinturas elaboradas con los pies, etc.; Murakami el último artista mencionado, en la Primera muestra hizo una acción independiente, que intituló “*Apertura de seis huecos en un momento*”, ésta consistía en instalar seis bastidores forrados con papel, donde el artista al momento de la acción atravesaba cada uno de ellos rompiendo los lienzos, la apropiación y comprensión espacial son evidentes (fig. 13); debido a su manejo corporal, de los objetos y del espacio / tiempo tendrán una repercusión posteriormente en los artistas europeos y americanos.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el *happening* hace acto de aparición; se considera que del *ambiente*, derivó el *happening*, cuyo principio determinante es la extensión. Extensión que se logró gracias a la transición que fue adquiriendo el objeto, es decir, los objetos (como realidad objetual) llegaron a la *ambientación* en forma de escenificación, pero al encontrarse en el *happening* se convirtieron en un elemento de la acción, apropiándose del contexto en donde se realizaba el acontecimiento.

En la intención de Kaprow por incorporar varias manifestaciones artísticas, creó en 1959 “*18 happenings in 6 parts*”, este evento consistió en mostrar simultáneamente, en tres lugares diferentes, durante una hora y media, 18 acciones, divididas en seis partes (cada una expuso tres *happenings*). En esta presentación no hubo estructura lógica en la cual se relacionara una acción con otra, sino que cada acción actuaba por separado, haciendo del *happening* una mezcla de esculturas, música, rumores, sonidos, monólogos, lecturas de textos o pancartas, movimientos de baile, proyecciones de películas y diapositivas, así como un cuadro realizado durante la demostración; fue la primera exhibición de esta índole que se presentó ante un público común (fig. 14).

El *happening* puso de manifiesto la ejecución de la acción, en donde no importa lo explícito que se expone, sino lo implícito, todo se vuelve “parte de”, incluso el espectador, que al observar estimula su reflexión y cuya participación se da a través de ésta. Cuando empieza a existir el sumergimiento del público asistente, la intención es librarlo de los prejuicios habituales, creando así nuevas formas de pensar; hablando en un aspecto fenomenológico, la pasividad contemplativa se va alejando para acercarse a una reflexión que parte de uno mismo.

La manera de concebir al *happening*, se va dando por la asociación del conjunto de lo expuesto, es decir, el tiempo de la acción es real, existe un aprovechamiento de los materiales que están presentes, una *apropiación de y en* lo cotidiano, incitando a las

costumbres convencionales, poniendo al espectador en el punto medio, donde su atención y disposición consciente hacen de la experiencia todo el conjunto.

En conclusión, del *happening* podemos decir que su propósito era desaparecer la línea que separa al espectador de la propuesta del artista, tratando de unir el arte con la vida cotidiana, pero los espectadores terminaban siendo invitados por el autor, dando como resultado una subordinación; otro factor que se ha destacado del *happening* americano fue la falta de un enfrentamiento con la realidad que se vivía (una posición más política), algo que los futuristas y dadaístas sí habían exteriorizado; cabe aclarar que este movimiento se desarrolló en un momento en donde todavía no existían conflictos como la guerra de Vietnam, pero sí había problemas sociales y políticos que tomaron en consideración algunos artistas extranjeros en sus trabajos expuestos en Estados Unidos, sin embargo el primer paso como se mencionó antes fue la invitación a una reflexión y reacción ante el fenómeno que se les brindaba.

La importancia del material ya no es sólo lo que el hombre hace, transforma o toca, sino que también es el mismo cuerpo la forma de expresión, como lo que pasó en 1960 con la obra de Yves Klein (1928-1962), en "*Antropometrías de la época azul*" (fig. 15 y 16), en donde tres modelos desnudas cubiertas de pintura azul, se posaban en telas colocadas en el suelo, mientras una orquesta daba un concierto, dejando de esta manera testimonio de la acción. Pero no sólo utilizó cuerpos de otras personas sino que él también manipuló su propio cuerpo como una forma de expresión, como lo hizo en "*Salto al vacío*" (1960) (fig. 17), otro caso similar es el de Bruce Naumann (1941-) que en 1966 presentó su propia fotografía escupiendo agua con el título de "*Retrato del artista como una fuente*" (fig. 18).

El cuerpo iba adquiriendo otro carácter y un ejemplo es lo que realizó Piero Manzoni (1934-1963) en 1961: "*Esculturas vivientes*", en donde personas pagaban al artista para que él los firmara en alguna parte de su cuerpo, convirtiéndolos así tanto a hombres como a mujeres en obras de arte; en el mismo año hizo también "*Excrementos de artista*", consistía en noventa latas que contenían treinta gramos cada una de excremento, el precio de cada lata variaba según la cotización del oro (fig. 19). En ambos casos Manzoni mostró una forma particular de ver el arte enfocándose al cuerpo, y al mismo tiempo cuestionó y puso en duda el valor que tiene.¹² Christo (1935-) también exploró en el lenguaje del cuerpo y en 1963 realizó el "*Bulto sobre carretilla*", en donde él mismo se dio el carácter de bulto, convirtiéndose en un objeto más al que envuelve.

Las demostraciones que se concentraban en el cuerpo del artista fueron conocidas como *body art*, éste término fue indefinido permitiendo una variedad de interpretaciones, pero una constante siempre fue el utilizar el cuerpo del autor como material artístico, llegando como punto final a reconocer y reafirmar la estancia del cuerpo en el espacio. El cuerpo que se había utilizado hasta entonces como herramienta para la elaboración de obras de arte, se iría convirtiendo en el lenguaje y material para expresar.

En un caso aparte, de lo que se ha visto, tenemos a Joseph Beuys (1921-1986) quien el 20 de julio de 1964 en el Festival del Arte Nuevo en la Escuela Superior Técnica de

¹² Glusberg, Jorge, op. cit., p. 27

Aquisgrán, Alemania (fig. 20), realizó una acción en el que llenó un piano con caramelos, hojas secas, jabón, una postal y desperdicios, después empezó a tocarlo, luego taladró el piano, mientras que de fondo se escuchaba una grabación de un discurso de propaganda e información de Hitler, al cual el artista reaccionó diciendo:

“¿Quieres guerra guerra total?, al tiempo que se producía una explosión, volcaba una botella de ácido – salpicando los pantalones de un estudiante- y depositaba en un hornillo pastillas de grasa. La irritación del público llegó a tal extremo que invadió el escenario de la acción y el estudiante agredido propinó un puñetazo a Beuys. Éste empezó a sangrar por la nariz, levantó un crucifijo con su mano izquierda y saludó con la derecha. (...) y aunque intervino la policía, los destrozos causados por el público irritado fueron considerables como lo fueron las represalias de las autoridades académicas y gubernamentales”.¹³

Beuys fue un artista que logró pasar la actitud exploratoria con el cuerpo para mostrarse así mismo, manifestó su posición contra una política que apenas se estaba restableciendo, acentuando la alienación, masificación, decaimiento espiritual; y frente a esta postura hay algo que en los otros artistas no encontramos, una vivencia real (la guerra). Transmitió por medio de la reflexión sus valores y lo que modificó su manera de ver; los materiales a los que solía recurrir como la grasa y el fieltro eran repercusiones de aquello, es por eso que se ha decidido aclarar que Beuys en este compendio, es un caso aparte.

Así como el Grupo Gutai también nos encontramos con unos artistas austriacos que con sus propuestas llegaron a profundizar en las capacidades y limitaciones que tiene el cuerpo, escrutando en lo más íntimo y desmitificándolo de un carácter bello para hacer del hombre un instrumento para una nueva significación de las cosas; problemas individuales, sociales y políticos eran la excusa para manifestar su posición, ellos se denominaron como el Grupo de Viena (Wiener Arktions Gruppe 1965-1968).

Recordándonos un poco a las acciones futuristas y dadaístas así como a los carnavales y fiestas populares, por supuesto que consiguiendo ir más lejos, iban en contra de una sociedad represora, puntualizaban la conducta de los seres humanos y sus instintos de una manera que para la época era muy violenta, e inclusive llegaron a transgredir su mismo cuerpo; el contenido de sus trabajos giraban entorno a lo escatológico, a lo sexual, a la política, ritos paganos, tabúes y religión presentándolos de una manera provocativa.

En la década de los 60, el contexto que vivía Austria era totalmente conservador y la participación de Günter Brus (1938-), Otto Mühl (1925-), Herman Nitsch (1938-), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) y Arnulf Rainer (1929-) en la escena artística hicieron cimbrar a la sociedad austriaca.

Arnulf Rainer en 1950 conformó el Grupo del Perro (Hundsgruppe) y a partir de 1960 encontró en su cuerpo un lenguaje que a la postre reflejaría en sus trabajos fotográficos donde “a través del estudio de su fisonomía torturada y flagelada analiza las tensiones de su entorno para descubrir las personalidades desconocidas que anidan en su subconsciente”.¹⁴

¹³ Guasch, Anna Maria, El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural, Madrid, 2001, p. 161

¹⁴ Ibid., p. 91

Aunque el tiempo de vida de los accionistas vieneses fue muy breve podemos ver que sus integrantes anteriormente tenían obras que iban en esta línea de trabajos, como Herman Nitsch, quien en 1962 con el Teatro de Orgía y Misterio hizo sacrificios de animales (fig. 21). Un ejemplo fue cuando crucificó un cordero, que destripó hasta sus entrañas, en una especie de rito donde la muerte le recuerda a los vivos de qué están conformados: entrañas, sangre, excremento, genitales, etc., “Acepto para mí todo aquello que aparentemente es negativo, desagradable, perverso, obsceno, la pasión y la histeria del acto sacrificial, para ahorrarnos a vosotros la deshonrosa, vergonzosa caída hacia lo extremo”,¹⁵ así enfatizó las frustraciones y represiones sexuales.

Mühl hizo mofa de los símbolos del Estado, en 1968 Günter Brus defecó mientras cantaba el Himno Nacional en forma de protesta, mientras que en otras prácticas incluía textos, dibujos y actos de automutilación, como también lo haría Rudolf Schwarzkogler con una autocastración que le indujo al suicidio.

“El accionismo vienés es la modalidad cuyas acciones “shock” tienen más puntos de contacto con la teoría dualística psicoanalítica de los instintos (sexual y de agresión o destrucción). (...) En esta línea del instinto de la destrucción se mueven los accionistas vieneses. Desde una perspectiva no teatral, sino de espacio de acción, pero de un modo similar a él, entienden la acción como ritual, donde cada elemento debe contagiar a los demás”.¹⁶

En 1968 en la Universidad de Viena, participaron en “*Arte y Revolución*” (Kunst und Revolution) el último evento en donde colaboraron juntos, ya que el grupo se disolvió después de tener problemas: arrestos, condenas y exilios, fueron la consecuencia de sus acciones.

Por otra parte tenemos algunos artistas que crearon sus propios espacios en los cuales, ambos (artista y espectador) captaban la sensación del espacio determinado por el ambiente en particular; otros artistas solamente se posicionaban en esquinas de calles o campos abiertos, creando esculturas vivientes, como Gilbert and George (Gilbert Proesch 1943-, y George Pasmore 1942-) que personificaron la idea de arte, ellos llegaron a ser arte por declaraciones de ellos mismos, en “*Debajo de los arcos*” 1971, los dos pintaron su cara de dorado, vistiendo trajes ordinarios, uno con bastón y el otro con un guante, haciendo un movimiento mecánico como si fuera marioneta, permaneciendo así durante seis minutos en una mesita (fig. 22). Otros adoptaron disfraces, no sólo en la presentación sino también en su vida cotidiana, como lo haría en su estilo muy peculiar el mexicano Melquíades Herrera. Esa introspección que cada artista tiene de su propio cuerpo en el *body art*, pone de nuevo esa línea divisoria entre el espectador (pasivo) y el artista, pero sigue haciendo hincapié, de querer dar una nueva forma de pensar por medio de lo presentado. Lo relevante de todo lo que se ha analizado es: al desmaterializar el cuerpo y encontrar los movimientos, los gestos, los comportamientos, las distancias, el espectador entra en el tiempo propio del artista.

Otro movimiento que aparece en los años sesenta es el *fluxus*, su nacimiento fue paralelo al *happening*, y fue formado por George Maciunas (1931-1978). Maciunas junto con Wolf

¹⁵ Nitsch Herman, Orgien Mysterien Theater, Frankfurt, 1969, citado por Lucie-Smith, Edward, op. cit., p. 107

¹⁶ Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 245

Vostell (1932-1998) y Nam June Paik (1932-) organizaron los *Festivales Fluxus* en Alemania, Wiesbaden (1962) y Dusseldorf (1963). Aquí la improvisación era parte del evento, “vivían el acontecimiento”, sus acciones se dirigían a lo simple, esta manifestación estaba más inclinada a la música que a las artes plásticas, sin embargo habría de destacar la concentración de distintas disciplinas que se hicieron presentes en cada acto como la danza, el *happening*, ciertas actuaciones personales, la poesía, el video, y el teatro. Uno de sus preceptos era eliminar progresivamente a las instituciones artísticas, era una postura antiarte, en donde criticaba el objeto artístico tradicional y la comercialización que implicaba. El *fluxus* estaba a favor de las artes populares, como el circo, las revistas, las ferias, etc. Sus objetivos no eran estéticos, sino sociales constructivos; en 1963 Maciunas se mudó a Nueva York y surgió así, el grupo americano *fluxus*, donde remarcó tomando calles y plazas los conflictos políticos del país, tratando de crear una solidaridad con los que combatían el imperialismo.

Aunque el *land art* también es una respuesta a lo que en la década de los sesenta ocurría en el campo del arte, se ha tratado de dejarlo al último por las diferencias que tiene con lo que hasta ahora hemos analizado.

Los trabajos a gran escala realizados fuera de un taller o una galería, adoptando el exterior como espacio para la intervención del artista fue una forma más de darle al concepto de obra de arte otra posibilidad en el campo de las ideas. La variación del término *land art* y *earth art* prácticamente radica en el lugar de desarrollo de las propuestas, los europeos lo hicieron bajo el nombre de *land art* mientras que en Estados Unidos era *earth art*.

Al igual que el *arte povera*, el *land art* utilizó elementos de la naturaleza, pero la diferencia radicó en que el primero usó desperdicios (plantas, tierra, troncos, sacos de lona, cuerdas, grasa, residuos de papeles, cera, etc., generalmente no eran industriales), mientras que el segundo empleó los componentes del entorno, es decir, se realiza la obra en su contexto natural, generalmente siendo obras de gran tamaño, estos escenarios reiteran la temporalidad de la obra. Renuncia a lo civilizado, acercándose de esta forma a zonas que nunca habían sido testigos, ni parte del arte como lo son: el desierto, zonas montañosas, el mar, lagos congelados, etc. (fig. 23), pero debido a los lugares inaccesibles para el espectador, el carácter efímero y las grandes superficies de las obras, se necesitó una manera de mostrar a la gente su magnitud, resaltando el carácter de la naturaleza. Así que el *land art* buscó su difusión y registro en medios como películas, fotografías, televisión y videos, siendo la mejor manera de capturar todo el proceso. Los movimientos anteriores también buscaban dejar testimonio de la obra, pero la diferencia fue que el *land art* reactivaba la imaginación del espectador al mostrar la capacidad que lograba cada obra con sus dimensiones, resaltando la extensión y ampliación del arte.

Los trabajos con elementos de la tierra no eran nuevos, varios artistas habían utilizado estos recursos, sin embargo las primeras exposiciones colectivas describiendo el tipo de trabajo en donde la “tierra” era el pretexto para reunir gente que tenía a este medio como creación, se realizaron en Nueva York.

“*Earthworks*” fue en octubre de 1968 la exposición que se efectuó para la galería Dwan; las piezas presentadas en el lugar remitían a otros espacios, debido al traslado físico de los

materiales hacia la galería. “*Earth Art*” exhibición hecha en Ithaca de febrero a marzo de 1969, tuvo como característica la inclusión de piezas en la galería, en los alrededores y en el lago Beebe, en esta muestra participaron artistas europeos como el británico Richard Long (1945-) y el alemán Hans Haacke (1936-). En el mismo año, de mayo a junio se presentó “*Ecological Art*” en la galería John Gibson, la palabra ecología no tenía la evocación de ahora, en aquel entonces era más importante hacer énfasis en el carácter procesual impuesto por las condiciones de la naturaleza.

En Alemania, el 15 de abril de 1969 se transmitió por primera vez un programa documental sobre este arte, en donde cada artista tenía cinco minutos en la presentación de las obras. Los videos o films llevan implícito el factor del tiempo, importante aliado para el hombre que pretendía que sus obras tuvieran una perennidad, estos documentos lograron ser indispensables para dar a conocer a los espectadores la obra.

En lo que concierne a las fotografías en algunos casos los creadores concebían estos registros no sólo como documentación, sino como obras de arte (R. Smithson y R. Long); aunque otros artistas solamente utilizaban este recurso para visualizar la pieza, tal es el caso de Dennis Oppenheim (1938-) que le atribuía relevancia, al acto fotográfico pero no una igualdad artística; en el *land art* también había posiciones contrarias a éstos testimonios: “la idea original de Walter De Maria (1935-) respecto a obras de este tipo era que se prohibiera cualquier reproducción fotográfica, de forma que el espectador, si quería verlas, tuviese que ir verdaderamente a las zonas desérticas en las que estaban situadas”,¹⁷ “por otro lado, la fotografía es una contradicción respecto a las dimensiones físicas de las obras. En ella se mitiga el polo físico y se acentúa el mental. (...), pero no atenta a una simple representación, sino a la continuidad del proceso”.¹⁸

Robert Smithson (1938-1973) el creador del “*Muelle en espiral*” (“*Spiral Jetty*”, Great Salt Lake, Uta, Estados Unidos, 1970), logró la obra moviendo seis mil toneladas de tierra para hacer el espiral en el lago, también tomó fotografías, la grabó durante treinta minutos y escribió un texto, tal vez es una de las piezas más conocidas del *land art*.

En esta manifestación algunos artistas utilizaron solamente los materiales hallados en el lugar modificando el espacio, considerándolos por ende medios expresivos; otros manejan la naturaleza como soporte, tal es el caso de Christo cuando en 1969 consumó la obra “*Costa empaquetada*” cubriendo de plástico 90’000 metros cuadrados en Little Bay, Sydney Australia.

El arte en la naturaleza es armónico, encontrando paisajes no contaminados por la industrialización, hay un reconocimiento de la materia pudiéndola manipular en el mismo sitio o alterar con el traslado de tierra y rocas de un lugar a otro, visualmente, se apropia de una manera estética y hace estudios minuciosos sobre los espacios, pero su postura se vuelve ambigua en comparación con los movimientos anteriores ya que no existe una denuncia en contra de algo, no es un aspecto primordial en su planteamiento artístico; tampoco busca romper el nexo con las galerías y museos, simplemente porque estos lugares

¹⁷ Lucie-Smith, Edward, op. cit., p. 422

¹⁸ Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 266

no son los indicados para el montaje de este tipo de obras, pero sí lo son para la presentación del registro de las piezas, mostrando así amplios fragmentos de la naturaleza.

La asociación de los artistas con la naturaleza fue favorecedora para el arte gracias al desarrollo creativo y las reflexiones que se alcanzaron, un ejemplo es el mismo Smithson que ya hemos mencionado y que desde 1967 hasta el día de su muerte fue un artista preocupado por los espacios, en su recapacitación acerca de ello, denominó a los conceptos: lugar / obra exterior y lugar / obra interior en *Site* y *Nonsite*, respectivamente, “el Nonsite como obra, como fragmento del Site, es un espacio interior de galería o museo lo que el Site es un espacio abierto sin connotaciones artísticas (mina, cantera abandonada, etc.)”.¹⁹

Un ejemplo de un Nonsite, es la obra “*A Nonsite Pine Barrens*”, Nueva Jersey, 1968; en Pine Barrens se encontraba un lugar destinado para la salida y llegada de aeronaves de forma hexagonal, el contexto en sí no era lo importante, era la manera en que el Site y el Nonsite daban al espectador un *Sight* y *Nonsight* (visión y no visión) de la zona, el público tenía referencias sobre el lugar a partir de fotocopias con un mapa topográfico donde indicaba ciertos puntos, y una maqueta en forma de hexágono que contenía arena, las fotocopias marcaban el sitio exacto de donde fue extraída la arena y la maqueta tenía una parte del Site. Presentar la realidad de un exterior (Site) y mantener la relación con éste en un interior (Nonsite) es sin duda una pieza que es muy cercana al arte conceptual.

Aunque el *land art* se caracterizó por tener trabajos producidos en zonas muy lejanas a las grandes concentraciones de personas, también existieron obras en las calles citadinas, que vale la pena mencionar en este rubro, tal es el caso de Gordon Matta Clark (1943-1978), él vio en la arquitectura su medio para expresarse, las intervenciones hechas en los edificios empezaron siendo pequeñas incisiones clandestinas con formas geométricas en construcciones abandonadas, hasta hacer por encargo perforaciones de gran magnitud en edificios que después de un lapso de exhibición se tirarían como el edificio encontrado frente al Centro Pompidou. Se ha decidido incluir a Matta Clark por la transformación que realizó en el paisaje urbano, y la importancia de que en este tipo de creaciones, a diferencia de las anteriores dejaban que el espectador sin necesidad de viajar varios kilómetros pudiera transitar libremente por el exterior y el interior de la pieza, por supuesto que actualmente sólo es posible tener conocimiento de ellas a través de videos y fotografías.

La relación arte-vida se da a través de la elección de los escenarios y no de los materiales, los espacios del paisaje natural gracias a las intervenciones se convierten en “objetos artísticos” y es cuando entra en crisis esta designación ya que el medio ambiente presiona para destruir y volver a incorporar a su estado original cualquier modificación hecha por el ser humano, por lo cual no puede ser considerada tangiblemente como objeto artístico, el tiempo y espacio aprehendido por el artista se ha desmaterializado dejando atrás al *arte objetual* y acercándose al arte conceptual. El paso que diferencia al *land art* con los movimientos anteriores es la postura que le da al espectador, otra vez, su papel de observador contemplativo ante la obra de arte.

¹⁹ Guasch, Anna María op. cit., pp. 58-59



17. Yves Klein
Salto al vacío
1960



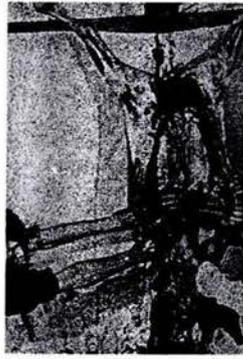
18. Bruce Naumann
*Autoretrato del artista como
fuente de agua* 1968



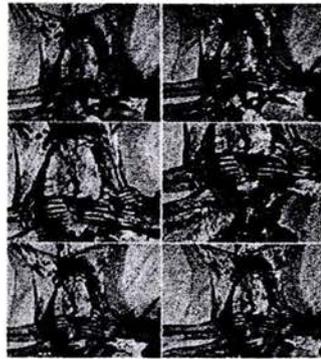
19. Piero Manzoni
Excremento de artista
1961



20. Joseph Beuys
*Acción en el festival
del nuevo arte*
1964



21. Herman Nitsch
*Teatro de la Orgia
y Misterio*



22. Gilbert and George
Debajo de los arcos
1971



23. Dennis Openheim
*Aros de fin de año sobre
el río St. John* 1968



24. Nam June Paik y Ch. Moorman
*Concierto para TV-Cello
y video tape* 1965



25. Bruce Naumann
Slow angle walk
1968

2.1.2 El objeto, el sujeto y el concepto.

En “Rumbo a la Desmaterialización” hemos hablado de movimientos como el *futurismo*, *dadaísmo*, *happening*, *body art*, *fluxus* y *land art*, así como también de algunos artistas y grupos, que son importantes por sus procesos de reflexión, en donde podemos notar experiencias internas libres de prejuicios.

Después de todo lo que hemos señalado, podemos notar que el objeto paso a paso se ha involucrado en otros conceptos, tratando de que la carga formal-matérica vaya desapareciendo para que ésta se vea involucrada con aspectos tan importantes como lo son el espacio y el tiempo.

De esta manera recordemos el alcance que se logró en las *ambientaciones* donde ya empezaba a existir esa necesidad de estudiar los nuevos espacios y donde los objetos se involucran con lo que les rodea; o lo que sucede con los *happenings* de Oldenburg y Dine en donde las personas y los objetos de la acción llegan a una igualdad. Siguiendo el proceso del objeto declarado arte, el cuerpo llega a convertirse en un objeto más, con su propio lenguaje; sin embargo hubo algunos artistas insatisfechos con la exploración materialista del cuerpo, ya que su búsqueda era la desmaterialización. En esa búsqueda comienzan a explorar-experimentar la resistencia, la energía, los poderes gestuales del cuerpo, el misticismo, así como ponen en evidencia sus sentimientos, su sexualidad, sus perversidades, realizan actos de mutilación escudriñando sus mecanismos internos, en fin tratan de agotar todas las posibilidades que da el cuerpo, para no dejarlo en un conocimiento superfluo (formal), tratan de llegar al entendimiento del cuerpo como materia.

La disertación del cuerpo como material que hemos visto en todos los movimientos anteriores, llegaron a la desmaterialización en distintos aspectos, volviendo al artista en sujeto y objeto de su arte. La trascendencia de la desmaterialización para llegar a un arte conceptual, empieza desde que se desmaterializa el espacio, es decir desde que cambia la percepción e idea de concebirlo como un lugar delimitado, y al quitarle esa carga formal nos encontramos con el concepto de que el espacio es el que espacializamos. Lo mismo pasa con el concepto de tiempo en el arte; al desaparecer esa noción de hacer un arte para la posteridad y encontrarnos con un arte efímero, nos abre a la conciencia de ver a la obra de arte en un tiempo real vivenciado.

La desmaterialización, significa “empezar de cero”, y esto representa explorar y experimentar para encontrar las capacidades y cualidades del material y/o concepto, para que al hacer un análisis en el cual se enfoque el artista pueda crear nuevas maneras de pensar.

Otra de las expectativas de los artistas ha sido tratar de desvanecer la fisura que hay entre espectador, obra y productor, y para lograrlo pretendieron avanzar en la activación del público. Si bien es verdad que esta activación sensorial en el espacio por el observador despierta un comportamiento exploratorio, interacción, movimiento, desplazamiento y

extensión, éstos fueron conceptos del artista para el público, y no hemos hablado de cómo se involucró el público hacia la obra de arte.

La premisa de los artistas por salir de los lugares establecidos intentando buscar otro tipo de espectadores, no implicó que lo generaran o procuraran. El discurso de ir en contra de un arte burgués, produjo un escándalo en este sector que con el tiempo lo fue adoptando y admirando; mientras el público que no era asiduo y se aproximaba con curiosidad, sin compromiso y superficialmente en los eventos, le daba al arte la espontaneidad; en general se puede decir que no hubo un seguimiento por parte de ese público, sólo se alejaba y se quedaba con la experiencia; entre tanto, el “público entendido” no se excluía por mucho tiempo de estas propuestas.

Los objetivos del sistema social se encargaron de absorber para después condicionar o transformar las diferentes tendencias en el arte; tenemos algunos ejemplos a lo largo de la historia: los *futuristas* rusos, eran populares entre la burguesía local, que coleccionaba sus obras, aún después de haber sido incisivos contra ellos. Los *dadaístas* pusieron en duda el objeto artístico tradicional y los *neodadas* gustosos lo legitimaron y exaltaron, dándole un lugar a lo que los primeros tajantemente habían rechazado. Los *accionistas* vieneses Günter Brus y Herman Nitsch, después de haber padecido por sus presentaciones, en la Documenta de Kassel de 1972, tuvieron una sección dedicada a ellos llamada “*Mitologías individuales*”, la exhibición redujo el carácter que años antes había suscitado en su país natal. Después de sus proclamas algunos de los artistas pertenecientes al *fluxus* trabajaron en un proyecto financiado por Walt Disney en el Instituto de Arte de California. J. J. Lebel (1936-) al ser invitado para la exposición “*Happenings y Fluxus*” contestó “tras analizar la situación histórica presente, encuentro repulsivo jugar con el viejo artefacto ‘happening’ para divertir a las clases dirigentes”.²⁰ Y por último el *Land art* al designar obra a lo hecho en un paisaje sin tener aparentemente valor de cambio por ser una obra fugaz, logró cotizarse en el mundo del arte a través de las fotografías, films y/o videos; con la exposición televisada “*Land art*” dio cabida desde ese momento a los derechos de autor (reproducción y venta).

También encontramos la influencia del contexto que se vivía, el cual fue clave para los preceptos de los movimientos que fueron aconteciendo. Después de la segunda guerra mundial, la sociedad necesitaba volverse a asentar replanteando su política, de esto surgió a finales de los sesenta, corrientes contestatarias en varias partes del mundo (Francia, Italia, Alemania, México, etc.), en donde los jóvenes artistas y estudiantes divulgaban sus ideologías de una manera activista, ocupando escuelas, saboteando eventos como la Bienal de Venecia (1968), teniendo una solidaridad con la clase obrera, expandiendo el arte creando talleres populares, y exposiciones sin pretensiones egocéntricas trabajando de manera colectiva, entendiendo a la obra como instrumento crítico, yendo en contra de los abusos primer mundistas (las masacres de Vietnam, la guerra de Argelia, el ataque de bahía de cochinos en Cuba), y las represiones propias de cada país, cuestionando así al sistema capitalista y adoptando una izquierda revolucionaria. La sociedad de posguerra se encontraba dividida por distintas doctrinas y parecía que la juventud de los años sesenta tenía que definirse por alguna de ellas, unos eran muy chicos cuando empezó la segunda

²⁰ Das Kunstwerk, 1(1971), p. 52, citado por Marchan Fiz, Simon, op. cit., p. 247

guerra mundial y los otros no habían nacido aún, sin embargo los conflictos eran asimilados proclamando su posición.

Politizar al arte también puede tener consecuencias, como los *futuristas* italianos dirigidos por Marinetti (1876-1944) que al promulgar una Italia imperialista, daban fuerza a un nacionalismo fanático que terminó mutando hasta convertirse en el movimiento fascista.

Parte de un ciclo, es cuando la juventud artística explota al verse rodeada de un arte individualista, poco comprometido con lo que sucede en el mundo; pretenden crear asociaciones con otros artistas para hacer un arte para todos, al querer separarse de un arte elitista, van creando conceptos con posturas antiburguesas, antiobjetos, antigalerías, antimuseos, antivalor de cambio, antiimperialistas. Estas actitudes antagonistas en sus múltiples apariciones fueron interrumpidas para seguir integrándolas al mundo del cual no se ha podido separar. Sin embargo con las ambigüedades y contradicciones que van apareciendo con el tiempo, podemos decir que todo esto es parte de un fenómeno muy amplio, donde cada corriente tenía motivos diferentes en su expresión, y ha repercutido hasta la fecha, justificando cómo se presenta el arte hoy.

En fin, la transición por la que ha pasado el arte dejó un conato de enfrentamiento con la realidad, que llevó a los artistas a diversas formas de manifestación, todas las tendencias en las que se unían eran una alternativa en donde se observa diferentes propósitos, no se puede descartar que es parte de un enriquecimiento colectivo e individual, en la que desmaterialización, contexto y propuestas fueron dando muchas herramientas para la creación del arte conceptual.

2.1.3 El Arte Conceptual.

Podríamos decir que en la ruptura con un arte formalista o la naturaleza objetual del arte, se buscó la transformación de la conciencia del individuo, es decir, un proceso de autoconocimiento y autorreflexión. El arte conceptual cuestionó absolutamente todos los fenómenos que se le presentaba, el arte mismo, su valor ante la sociedad, el valor de cambio, la función del artista, y los conocimientos ya dados, como también lo habría hecho anteriormente Marcel Duchamp con los ready mades.

En 1967 Sol LeWitt (1928-), declaró la superioridad de la idea sobre la materialización de una obra de arte al afirmar que una idea es el motor para generar la obra y que la ejecución carece de relevancia, también dijo que “el concepto y la idea son cosas muy diferentes. El primero implica una dirección, mientras que el segundo es su componente. Las ideas realizan el concepto”,²¹ no importando si la pieza llega a concretarse, ya que como se ha dicho los componentes conceptuales tienen supremacía ante la fabricación o terminación de la obra.

Joseph Kosuth (1945-) propone una extensión de la creación artística, crear nuevas proposiciones y subraya que la percepción y concepción son importantes en el arte conceptual, haciendo en esta forma que el artista escriba sus propuestas como parte de la obra. En la exposición *January 5 - 31, 1969*, este artista hizo su pieza buscando algunas definiciones en el diccionario y le sacó fotocopias, poniendo de manifiesto la idea y anteponiéndose a una solución visualmente atractiva. Esta manera de trabajar de Kosuth hace que el espectador no necesite de un objeto material, ya que al poner palabras que el hombre conoce y utiliza hará referencia inmediatamente relacionándola con su experiencia, las palabras pueden ser de algo tangible o de conceptos abstractos. En su pieza “*Uno y tres paraguas*” realizada en 1967 pone un objeto real, y otros dos tipos de abstracciones (una fotografía tamaño natural y una definición de diccionario) marcando la manera de concebir algo por medio de tres tipos de experiencias, la primera que es la forma tridimensional y que se puede decir que es la más directa y primaria que tiene el hombre como conocimiento; la segunda es la forma bidimensional en la cual nuestro conocimiento empírico sabe que funciona solamente como representación, y la tercera que es el conocimiento de mayor abstracción porque es codificado por la razón llevándolo al lenguaje.

El arte conceptual, actualmente se ha ido transformando y ha hecho un abanico de posibilidades infinitas, las reflexiones de los artistas ante este género también son diversas, por lo cual se ha decidido exponer tres posturas diferentes, la de Omar González (México, 1975-) (O. G.), Doris Steinbichler (Austria, 1965-) (D. S.), y Abraham Cruzvillegas (México, 1968-) (A. C.).²²

²¹ Guasch, Anna María, op. cit., p. 169

²² Entrevistas realizadas en México D. F., 2002, por Ariadna Gómez y Exa Sánchez; el 20 de junio/ 5 de julio (D. S.), el 27 de junio (A. C.) y el 10 de septiembre (O. G.)

O. G. Aquí podemos llegar a una pregunta esencial que diga, qué arte no es conceptual, desde dónde, porque para generarlo vamos partiendo de una fundamentación, cuando verdaderamente se quiere hacer arte lo vas fundamentando, desde ese momento empieza a ser conceptual. A lo que se le ha llamado *arte conceptual* es la materialización del mismo en un estilo particular.

D. S. Creo que son dos cosas: para empezar qué es el arte conceptual y cómo lo ven otros artistas, cuál es mi posición. Por ejemplo, el arte conceptual se percibe muchas veces como algo muy lejano a la vida, a una percepción, a experiencias vivenciales. Yo vengo del performance y muchas veces subdividen el performance en conceptual y no conceptual, que se me hace una contradicción, porque pienso que todo es conceptual, siempre hay un concepto detrás. Conceptos que yo diría vivenciales, abstractos, incluso académicos, o empíricos; yo estoy en la vertiente que busca incluir el arte social con el conceptual, gente que tiene preocupaciones sociales están de un lado y los conceptuales de otro, como un estereotipo (esa es una diferencia que es muy artificial); por ejemplo: yo pongo un bote de pintura blanca en medio de una galería y lo llamo “nada”, eso sería conceptual, pero si hago un manifiesto sobre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, sería arte social o político y para mí, eso es totalmente absurdo (...). Escuché de un trabajo donde alguien puso alambre de púas en el Zócalo y cerró las manos en el, cortándose, esto además de ser social es conceptual.

Mi búsqueda, mi concepto ahora (...) es algo que llamamos el “post-lenguaje”, digamos, si el proto-lenguaje es antes de nacer, antes de adquirir palabras con una modificación socialmente entendible, entonces yo estoy en la búsqueda de un post-lenguaje.

A. C. Para mí el arte conceptual refiere, de manera muy tiesa si quieres, a un grupo de artistas norteamericanos de los años 60, Laurence Weiner, Douglas Huebler, John Baldessari, Joseph Kosuth y otros que son artistas que se llamaron así: conceptuales, entonces, de ahí a que haya conceptualismos o derivaciones del conceptualismo, lo encuentro bien, siento que es como una ruptura epistemológica, un modo de hacer arte, un modo de plantearse el trabajo, que enriquece el vocabulario de los artistas, que en la apropiación de esos modos de producción, tenemos ventajas y somos críticos otra vez, de qué manera me apropio de ese modo de producción llamado conceptual y lo inserto en mi trabajo, de qué manera lo transformo.

En general, yo nunca nombro a mi obra conceptual, porque, el otro extremo de afirmar que toda obra de arte es conceptual, (...) es un simplismo innecesario; creo que en todo caso, si mi trabajo tiene alguna afiliación con el conceptualismo, es la tautología, la autocontemplación, que casi nunca es tan seria, o tan rígida, como quisieron los conceptualistas partiendo de la intención semiótica, (...) en mi trabajo en particular, sería muy arrogante afirmar que es conceptual o conceptualista, al contrario diría que es cada vez más intuitivo.

El arte conceptual (etiqueta en la que fueron presentados algunos trabajos estadounidenses y de la Gran Bretaña) se viene desarrollando desde los años sesenta, esta tendencia declara que su material primordial son los conceptos, por lo cual es frecuente encontrar enunciados sobre las intenciones de cada obra, tratando de no considerarlas como información o

justificación, sino como parte fundamental de la pieza, evitando así intermediarios entre el artista y el espectador. Para Kosuth el artista no puede depender de un crítico o escritor para explicar la obra, porque sería un síntoma de irresponsabilidad intelectual o la forma más ingenua de misticismo.

De manera peculiar el arte conceptual introduce a las matemáticas, filosofía, lingüística, los mass media y aspectos sociales, como forma de expresión; los títulos incorporados en la obra también son de gran importancia, tratando de alejarse del objeto artístico tradicional para hacer énfasis en el concepto y el proyecto, en donde el espectador se vuelve parte indispensable en la obra, es decir el espectador a pesar de leer los conceptos de cada artista es libre de buscar en su interior y darle un concepto propio a lo que percibe.

La desmaterialización que buscó el arte conceptual, se debe de entender como una renuncia al material como medio de trabajo (como en la pintura y escultura tradicional), encontrando una asimilación con la materia, sustituye la belleza, o el objeto por conceptos.

El principio básico del arte conceptual (y de las tendencias que hemos analizado) es la reflexión, y ésta se exterioriza en diferentes estilos dependiendo del individuo. La reflexión en un nivel fenomenológico nos dice que debemos tener una libertad de pensamiento y estar siempre en cuestionamiento de lo que se nos presenta, entendiendo que las conclusiones a las que lleguemos serán a partir de mi conciencia, de mi conciencia como parte del mundo y de mi conciencia con los otros.

Las variaciones que ha tenido el arte conceptual en la actualidad y su filtración en las distintas disciplinas y soportes, han hecho que la base en la que fue sustentado en la década de los sesenta haya mutado. El arte conceptual por fortuna no estableció parámetros rígidos de clasificación, y citando a Anna Maria Guasch y Simon Marchan:

“Lo cierto es que buena parte de los trabajos conceptuales son inclasificables a partir de unos y de otros. De hecho, tal como sostiene L. R. Lippard, existen tantas definiciones de arte conceptual como artistas conceptuales”.²³

“La complejidad de manifestaciones, llamadas “conceptuales”, se determinan más por los presupuestos comunes y por lo que no son que por una definición exacta de lo que afirman (...). El concepto, en la acepción filosófica más común y coincidente con la idea, es resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de las impresiones sensibles y de las representaciones particulares y en su elevación a una significación universal”.²⁴

El arte contemporáneo es un ejemplo claro que es en sí, un arte de reflexión más allá de las categorías específicas en las que se ha tratado de colocar por los críticos, historiadores del arte y hasta el mismo espectador. La clasificación tajante de qué es arte conceptual, o qué es una instalación, qué es un performance, etc., sólo evita que la propia obra proporcione la única definición verdadera de sí misma, por lo que no queremos caer en una repetición viciosa de una definición expresada en diversos modos, ya que el abuso de estos términos puede causar confusión o ser contraproducente para el que disfruta la pieza.

²³ Guasch, Anna María, op. cit., p. 178

²⁴ Marchan Fiz, Simon, op. cit., pp. 301-302

Debemos entender al arte conceptual como una forma más de expresión, se debe comprender que su importancia radica en que al principio fue una manera distinta de ver el arte; lo que antes negaba como el arte tradicional o los objetos, ahora los ha absorbido de un modo característico, es un híbrido que fusiona o incorpora diversas disciplinas y soportes para la creación artística, enriqueciendo el arte actual.

En este momento, la infinidad de instrumentos a los que recurre el artista para materializar sus conceptos (ya sean ambientes, ensamblajes, collages, arte sonoro, arte por internet, instalaciones, performance, etcétera), encontramos: diapositivas, grabaciones, fotografías, esculturas, pintura, música, sonidos, monitores de televisión, videos, imágenes televisivas, computadoras, realidad virtual, rayos laser, digitalización, transmisión vía satélite, material médico, robótico, informático, prótesis, endoscopias, estudios genéticos, escatológicos, en fin, lo natural y lo artificial están presentes como soportes del arte hoy; esto ha hecho que el creador se encuentre en algunas áreas en las cuales no está completamente involucrado (agregando que algunos elementos todavía son complejos en su manejo), esto propicia alianzas con otras personas expertas en el campo para la concretización de las piezas. También se crea una dinámica en el arte que puede ser un arma de dos filos, puede trascender la frontera de la simple experimentación y convertirse en obra de arte, o quedarse en la novedad / curiosidad tecnológica o científica que se ve vulgarizada con el tiempo pero no como hecho artístico.

La ciencia y la tecnología en el arte se han ido dando gracias a la popularización entre la gente, provocando una accesibilidad en la adquisición y utilización de lo antes mencionado. Los ejemplos más claros son las televisiones y las cámaras de video portátil, su fácil manejo hizo que artistas como Nam June Paik, Bill Viola (1951-), Vostell, entre otros, los emplearan como opciones para manipular, o retransmitir programas de la televisión abierta, crear imágenes suyas a través de filmaciones de acontecimientos cotidianos, circuitos cerrados, pantallas múltiples, etc. (fig. 24).

La televisión en aquel entonces era popular, pero no era accesible para todos, así como la programación era poca y la elección de canales muy reducida, no como lo es ahora, sin embargo los artistas entendieron a estos aparatos como instrumento de creación, y no como innovación tecnológica, por lo que aún hoy, muchas de sus piezas siguen provocando reflexión ante el público (fig. 25).

Aunque al principio, se consideraba que este tipo de obra no podía caer en las redes del mercado del arte, pronto se descubrió que el arte conceptual también funcionaba como mercancía, desde vendiendo copias fotostáticas con escritos de los autores, catálogos, hasta lograr colocarse en el top de artistas más cotizados, vendiendo obras en galerías de prestigio de Estados Unidos y Europa.

Otro punto que se debe señalar es la enorme cantidad de textos e imágenes, que dieron un giro a la visualización del arte como pieza única, entrando a la venta de ediciones limitadas con los videos, ya sea como registro o como obra.

Como conclusión tratemos de recordar el intento de muchos artistas a lo largo de la historia por abolir la idea del arte como mercancía, buscar incluir otro tipo de espectadores

apareciendo en lugares públicos, calles y plazas, el rechazo hacia los lugares establecidos (museos y galerías) para abrir otros espacios alternativos de exposición, como cafés, oficinas, tiendas, bares, restaurantes, etcétera, actitudes que aun en este momento tienen vigencia para muchos artistas. El arte conceptual ha sido parte de todas estas inquietudes de los artistas llegando a manifestarse con los diferentes recursos que ofrece nuestra época.

Es importante hacer un recuento de lo que pasaba en el mundo del arte para poder entender como se fue presentando en México, ya que el país no fue exento de todas estas inquietudes, así que en el siguiente punto se analizará la situación en la que nuestro país fue adoptando, experimentando, modificando, creando, proponiendo, negando y/o copiando este tipo de propuestas, enfocándonos principalmente en la aplicación de la Instalación como medio expresivo.

2.1.4 La Instalación en México.

En lo que respecta a la Instalación en México sólo se tomará en cuenta desde finales de los años sesenta hasta la fecha, en donde la Instalación hace acto de presencia en la escena artística mexicana; así mismo se mencionarán algunos momentos de la historia en donde aparecen reflexiones sobre el espacio. *Los grupos*, el *neomexicanismo*, el *geometrismo mexicano*, los espacios independientes, y los museos que se abrieron hacia las propuestas de arte alternativo, son los puntos que abarcaremos, para tratar de comprender la situación del arte actual en nuestro país.

México es un país que ha adoptado a la pintura como el medio más fuerte de expresión artística para darse a conocer en el extranjero, sin embargo, se ha demostrado a lo largo de los años, que siempre han existido manifestaciones artísticas alternas.

La generación de *los grupos*, es un ejemplo claro, que demuestra la actividad paralela de lo que sería el arte "oficial", empezaron a surgir a finales de los años sesenta pero su época más fuerte fue la de los setenta. Ellos realizaban actos en la calle, ambientes, performances y arte no objetual, pintas, instalaciones etcétera, con un sello muy particular; fue una actitud contestataria a la realidad del país de ese entonces, algunos de los grupos que se crearon fueron el *No grupo*, *Peyote* y *la Compañía*, *Proceso Pentágono*, *Tetraedro*, *Suma*, *Germinal*, *Tepito Arte Acá*, *Mira*, *Março*, *Taller de Arte e Ideología*, *Taller de Investigación Plástica (TIP)*, *(Taller de Arte y comunicación) El Taco de la Perra Brava*, *El Colectivo*, *Grupo de Fotógrafos Independientes (GFI)*, *Narrativa Visual y Arte Otro*. Algunos de los artistas que integraron este movimiento fueron Hersúa (1940-), Sebastián (1947-), Adolfo Patiño (1954-), Armando Cristeto (1957-), Maris Bustamante (1949-), Melquíades Herrera (1949-2003), Felipe Ehrenberg (1943-), Víctor Muñoz, Magali Lara (1956-), Ricardo Rocha, Carlos Aguirre (1948-), Oliverio Hinojosa (1953-2001), entre otros.

Cabe mencionar que algunos grupos en 1978 se unieron para crear el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (el FMGTC) en el cual proponían integrarse a las luchas proletarias y campesinas, así como obtener el control de los medios de producción y circulación de la obra, algunos de los grupos que formaron este Frente fue, *Germinal*, *Suma*, *El Taco de la Perra Brava*, *Proceso Pentágono*, *Mira*, *El Colectivo* y *el Taller de Arte e Ideología* entre otros (fig. 32 y 33).

TAI se dedicó a ser un grupo de discusión teórica en donde los integrantes (pertenecientes a distintas disciplinas: filosofía, ciencias de la comunicación, cine e historia), trabajaban con el lema fundamental de vincular, articular y fusionar en la lucha popular.

El compromiso con la comunidad y la demostración de que el arte no sólo es para un sector de la población, hizo que grupos como *Tepito Arte Acá* realizaran actividades en los barrios, teniendo como premisa la interacción con la gente del lugar, este grupo también mostró Instalaciones en lugares como la Galería José Ma. Velasco ubicada en Peralvillo "Conozca México, visite Tepito" fue el nombre de esta exposición.

También es relevante señalar que los grupos mostraron sus propuestas artísticas en eventos importantes como en la VI Bienal de París en 1969 en donde el grupo de escultores *Arte Otro* participó; *Proceso Pentágono*, *Tetraedro*, *Suma* y *el Taller de Arte e Ideología* llevaron sus obras a la X Bienal de Jóvenes de París en 1977; en el mismo año nos encontramos con la asistencia a la Bienal al *No grupo*, participando como observadores, con un envío de máscaras para que fueran utilizadas por la concurrencia.

La relevancia de los *grupos* radica en la divulgación del contenido, la manera de exponer la obra a las personas (tomando la vía pública para la presentación de propuestas), la utilización de símbolos que identifican a la gente (lucha libre, box, etc.), buscar en lo urbano y lo popular una conexión, también involucraron en su quehacer artístico la denuncia de circunstancias políticas y sociales que vivía el país como la explosión demográfica, la migración, la libertad de expresión, la ecología, la pobreza urbana y rural, la enajenación de los medios masivos, la dominación de Estados Unidos hacia América Latina, etcétera manejándolo con sentido crítico y/o irónico. Rompieron con el enclaustramiento y la idea de una obra para la posteridad, encontrando otra connotación del arte, del espacio y el tiempo.

La falta de continuidad, así como la superficialidad que fueron adoptando sus piezas, aunando inquietudes personales, problemas de tipo económico, y la indiferencia del mercado del arte hacia estas tendencias, fueron signos de la decadencia del movimiento.

El *No grupo* en “*El Juego de Juan Pirulero*” hace una crítica a la codependencia en la que se llevaba el trabajo de los grupos, como asociación, club, taller, centro, equipo, etc. (fig. 26). Aunque parecía que el sentido de los grupos era trabajar en conjunto, la diversificación de este término fue bastante extensa como trabajar en un proyecto colectivo, fusionando ideas de todos los integrantes; buscar un tema para aparecer en una exposición con trabajos individuales; concretizar por medio del colectivo el concepto de un miembro o líder; o en forma de taller, en donde la participación de los asistentes era importante.

La rotación de los artistas por distintos grupos, ayudó a consolidar su postura pero también terminó por disolverlos dando paso otra vez a la producción individual.

La crisis económica de los ochenta y lo efímero de las obras, hicieron que el mercado de arte mexicano no adoptara inmediatamente las propuestas como sucedió en Estados Unidos o Europa, tuvieron que pasar muchos años para notar que estas expresiones artísticas eran parte de eventos internacionales y de esta forma en nuestro país se empezaron a abrir espacios y dar apoyos económicos oficiales y particulares para la producción.

En lo que respecta a la escultura, nos encontramos con el *geometrismo mexicano*, en donde la forma de expresión distanciaba mucho del arte de *los grupos* (que básicamente era de denuncia social), pero que continuaba con la intención al igual que ellos, de trabajar colectivamente y de seguir involucrando al espectador, por supuesto de una manera muy diversa.

Al igual que en *land art*, el *geometrismo mexicano* hace una reflexión sobre los espacios y dimensiones de la obra, las piezas elaboradas podían ser expuestas tanto en museos,

galerías o espacios públicos, en estos últimos las esculturas lograron alcanzar dimensiones monumentales, sorprendiendo al espectador e involucrándolo muchas veces en el espacio diseñado, como lo es el “*Espacio escultórico*” de la ciudad de México (1978-1979), creado por Helen Escobedo (1934-), Mathias Goeritz (1915-), Manuel Felguérez (1928-), Hersúa, Sebastián y Federico Silva (1923-) (fig. 27).

En esa década, apareció la obra de Enrique Guzmán (1952-1986) (fig. 34) quien plantearía una nueva iconografía pictórica de lo popular y lo sacro, influyendo a lo que después se conocería como *neomexicanismo*. Con esta expresión tiene un nuevo auge la pintura en los años ochenta, “este movimiento cumplía plenamente con la ‘idea’ de lo que México debería ser”²⁵ ante los ojos extranjeros, sus temas en general eran los de la identidad nacional: la religión, el mito y la magia, haciendo uso de los iconos representativos de la nación, provocando así, la ruptura total con la actitud crítica de *los grupos* de los años setenta (fig. 35). Sin embargo, durante el *neomexicanismo*, algunos artistas llegaron a utilizar materiales ajenos a la pintura, encontrándonos de nuevo con la historia del desbordamiento del lienzo hacia fuera. Rebasando las propuestas bidimensionales, algunos incorporaron personajes tallados en madera emulando “altares barrocos”,²⁶ tal es el caso de Germán Venegas (fig. 36).

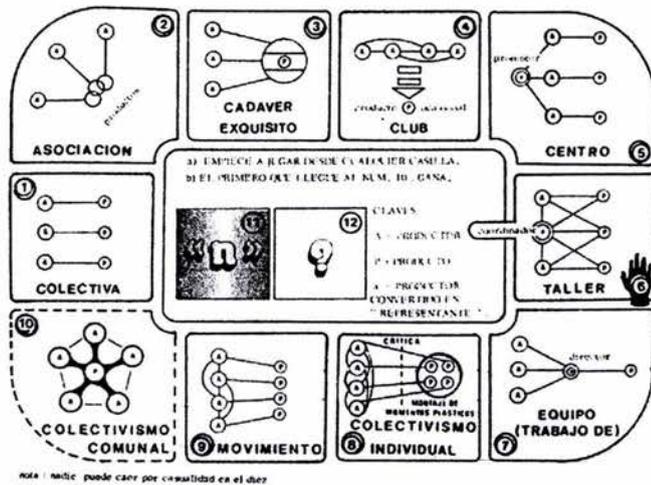
Además mencionemos la aparición de algunos extranjeros que vinieron a México en la década de los noventa, entre ellos están Eugenia Vargas, Pete Smith, Enrique Jesik, Francisco Elso, Francis Alÿs, Melanie Smith, y Thomas Glassford, etc., estos tres últimos participaron en la difusión de obra tanto de extranjeros como de nacionales que trabajaban en medios similares (instalación, arte objeto, performance) provocando de esta manera una retroalimentación visual. Algunos de estos extranjeros hicieron de México su lugar de residencia y otros tantos se alojaron por muchos años aquí.

La tradición de *los grupos* o colectivos, en donde el trabajo en conjunto era la base para realizar obra, a continuado de diferente manera. Los lugares de reunión y discusión para la retroalimentación de información, el análisis crítico constructivo, los cuestionamientos y razonamientos ante respuestas visuales, siguen existiendo, pero no con la intención de homogeneizar actitudes, sino de hacer más fuerte el discurso individual. Un ejemplo fue el taller de Gabriel Orozco (1987-1991 que más tarde se conocería como el *Taller General*), en donde se reunían Damián Ortega, Gabriel Kuri, Abraham Cruz Villegas y Jerónimo López, o el grupo *Semefo* donde sus integrantes eran Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García, Carlos López Orozco, Víctor Macías, Juan Pernaz y Teresa Margolles Sierra (fig. 37).

²⁵ Arteaga, Agustín, Catálogo 1900 2000 Un siglo de Arte Mexicano, “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro”, México D. F., 1999, p. 259

²⁶ Ibid., p. 264

El juego de Juan Pirulero



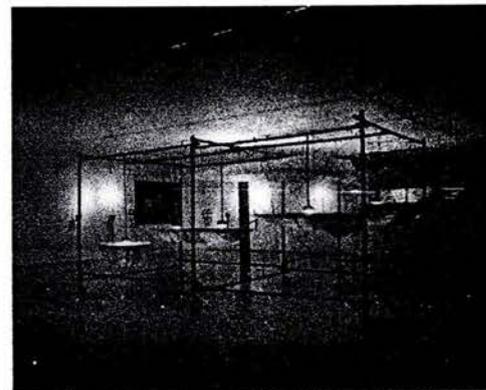
26. No grupo
El juego de Juan Pirulero



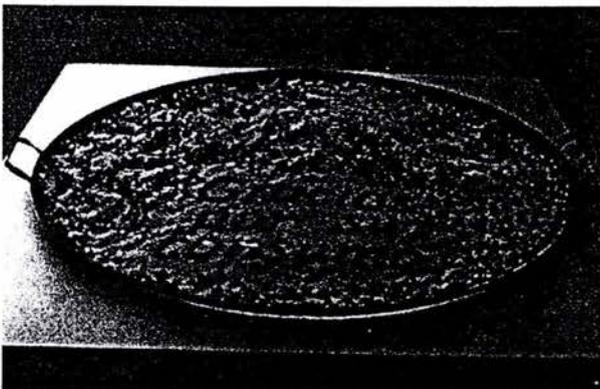
27. Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Sebastián, Manuel Felguerez, Hersúa, Federico Silva
Espacio escultórico
1978-79



28. Juan Manuel Romero
Luz de Joseph
Ex Convento del Desierto de los Leones
1989



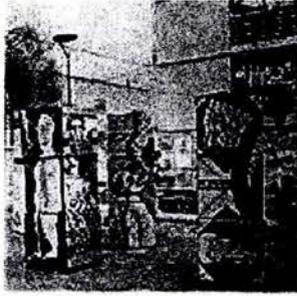
29. Diego Toledo
Detener
1993



30. Gabriel Kuri
Moros con Cristianos
1997



31. Helen Escobedo
Los refugiados
1997



32. El Colectivo
Exposiciones de mural modular
1978



33. Suma
En la calle
1976-1979



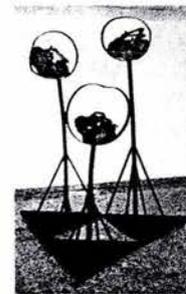
34. Enrique Guzmán
Imagen Milagrosa
1976



35. Javier de la Garza
Enemigos
1989



36. Germán Venegas
Sin título
1989



37. Semefo
Lavatio Corporis
1991

2.1.5 Espacios Alternativos.

Los espacios alternativos se refieren a los sitios que nacen fuera de un soporte financiero por parte del gobierno o Instituciones, así como también es una respuesta a los lugares establecidos que se dedican a negociar con el arte (como las galerías). El enfoque principal, es la difusión de obra, son hechos para y por los artistas; estos lugares se dan en oposición, o diferencias con los espacios establecidos que no aceptan un tipo de arte alternativo o por inconformidades ante concursos, subastas y apoyos oficiales. Un ejemplo claro de la falta de seriedad con la que se tomó al principio este tipo de soporte o “expresión nueva” es el FONCA que siendo constituido en 1991, no fue sino hasta 1995 que en su programa de jóvenes creadores, abre un espacio a la categoría de medios alternativos.

La desconfianza de los lugares establecidos ante un arte que aparentemente no es redituable y la insatisfacción aunada a la necesidad de exponer por parte de los artistas ha convertido a estos sitios, lugares de propuestas artísticas alternativas, sin duda este ha sido un fenómeno que se ha dado a nivel mundial. En lo que respecta a México, se mencionarán a continuación algunos de los espacios alternativos que han albergado el arte de la Instalación, museos que se acoplaron y se abrieron a recibir un arte que no es el convencional, así como los lugares independientes.

En 1968, a la par de las Olimpiadas se creó la Olimpiada Cultural, que constaba en la realización de la *Ruta de la Amistad* y las exposiciones en el *Salón Solar*, la respuesta ante tal evento fue el *Salón Independiente*, en donde los jóvenes artistas utilizaban cualquier medio de expresión, trabajaban con libertad. Este Salón tuvo dos muestras más, y al no contar con apoyo financiero para la realización del último evento (1970) se tuvo que recurrir a la donación de materiales. En una entrevista de Itzel Vargas realizada el 8 de diciembre de 1998 a Helen Escobedo, recuerda “como tuvieron que usar corcholatas aplastadas para montar grandes murales, y cómo en el último salón ya estaban invadiendo el espacio del museo (MUCA), haciendo instalaciones y performance”.²⁷ Este Salón fue el lugar idóneo para la experimentación, producción y difusión de propuestas alternativas.

La *Sección Espacios Alternativos* fue uno de los sitios que en los años ochenta convocó y estuvo abierto para recibir trabajos de Instalación, ambientes, arte objeto, ensamblajes, esculturas transitables, arte con material de desecho, videos, audiovisuales, cine experimental, multimedia, arte-correo, ready made, arte informático y de proceso, etc.

En 1988, *El Salón Des Aztecas* fue otro espacio creado por Aldo Flores, “Flores, un curador independiente, convirtió una tienda de muebles, una sastrería y un bar en espacios nocturnos para exposiciones”.²⁸

²⁷ Escobedo, Helen, citado por Vargas, Itzel, Catálogo Escultura Mexicana de la Academia a la Instalación, “Disertaciones sobre el sentido de la práctica escultórica, del geometrismo a los discursos actuales”, México D. F., 2000, p. 339

²⁸ Hollander, Kurt, Catálogo Así esta la cosa, “Relaciones objetuales en el arte contemporáneo”, México D.F., 1997, p. 13

“En 1989, Guillermo Santamarina, Flavia González Rossetti y Gabriel Orozco organizaron el evento ‘*A Propósito*’, usando el trabajo de Joseph Beuys como pretexto para explorar las posibilidades del arte *in situ*. El Ex Convento del Desierto de los Leones dio cabida a esta exposición con el apoyo del Instituto Goethe, esta puede ser considerada la primera exhibición diseñada completamente para el arte de la Instalación”.²⁹ En esta exposición participaron Melanie Smith, Roberto Escobar, Silvia Gruner, Rubén Bautista, Mónica Castillo, Eugenia Vargas, Juan Manuel Romero, Mario Rangel, Manuel Rocha, entre otros (fig. 28).

Algunos de los espacios independientes que son importantes mencionar son: *Centro Proceso Pentágono*. En los ochenta *El Archivero*, *La Agencia*, *La Quiñonera*, y *El Getho*. En los noventa, tenemos a *La Panadería*, *Zona*, *La Torre de los Vientos*, *Caja dos*, *Art & Idea*, *La oficina*, *El Foco*, *El Departamento*, *El Observatorio*, *Temístocles 44*, *El Epicentro*, entre otros.

Debido a que cada vez son más las personas que han escogido la Instalación como medio de expresión y es una manifestación que se ha dado por más de treinta años en México, a finales de los noventa, museos y galerías tienen una apertura con el arte actual y con los artistas jóvenes provocando la incursión de la Instalación tanto de nacionales como de extranjeros en los lugares establecidos (fig. 29), esta apertura no es total por lo que se sigue con la tradición de presentarse a la par en los espacios alternativos.

El Museo del Chopo fue uno de los primeros que dio cabida al arte de la Instalación, Casa del Lago, Centro Cultural Santo Domingo, X Teresa, Casona Dos, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Rufino Tamayo, el Museo de Arte Moderno, el desaparecido Centro Cultural / Arte Contemporáneo y hasta el Palacio de Bellas Artes, han sido testigos del paso de la Instalación como soporte creativo.

²⁹ Alanis Figueroa, Judith, Revista Voices of Mexico, “Installation art in Mexico”, México D. F., 2000, p. 29

2.1.6 Situación de la Instalación.

La Instalación “surgió sin el apoyo de una teoría determinada o de unos límites establecidos claramente, su significado ha estado sometido a multitud de interpretaciones”.³⁰ Tratar de crear parámetros específicos para una definición absoluta sería imposible, no se podría fijar con exactitud rigurosa ya que se coartaría sus capacidades expresivas; los trabajos que operan bajo este nombre son tan diversos y amplios que sólo podemos mencionar características generales y conclusiones propias, dejando abierta la posibilidad de que cada quien haga sus reflexiones y propuestas.

La Instalación es un medio que continuamente se va transformando, volviéndose cada vez más complejo debido a todas las posibilidades implícitas que tiene, a las fusiones con otras disciplinas y a la multiplicidad de herramientas para la generación de un concepto, por eso se ha querido citar algunas preguntas realizadas a Carlos Aranda, curador independiente (C. A.),³¹ y Abraham Cruzvillegas artista visual (A. C) que fueron entrevistados para darnos su postura y algunos ejemplos sobre este tema.

Para ti ¿cuáles serían las características o elementos fundamentales que deben tomarse en cuenta en el planteamiento de una Instalación?.

C. A. A diferencia de la escultura que puede ser creada en un taller y exhibida en diferentes recintos o espacios públicos, la Instalación es una obra que surge dictada por las necesidades de su entorno, sin el entorno geográfico, arquitectónico no hay tal, es el espacio el que dictamina las leyes del juego.

¿Cómo defines a la Instalación?.

C. A. La Instalación surge cuando la escultura ya no puede proponer algo nuevo en términos de tridimensionalidad, es decir cuando la escultura fue tendiendo hacia una aparente monumentalidad, hacia una cierta celebración de los materiales, llegó a encerrarse en sí mismo, dejó de expresar necesidades de la gente, como una necesidad de plantearse nuevas preguntas de lo tridimensional, en ese sentido fue fascinante una obra de Beuys que ha ido creciendo desde 1972, la siembra de abetos en el bosque de Kassel. Ustedes pueden comprar un abeto y pagan una taza anual y la ciudad de Kassel se encarga de cuidar ese bosque, te dan un certificado de autenticidad de que son dueños de un Beuys, te mandan una foto de tu abeto cuando lo siembran, y bueno en 30 años ese bosque esta frente donde se celebra la famosa “Documenta”, este proyecto surge como una propuesta artística del Maestro Beuys, de una escultura a largo plazo y que a la vez es una Instalación, es decir hay una alteración de la geografía de la ciudad, en alteración de la arquitectura externa de la ciudad. Si parto de esta propuesta entonces la Instalación es un lenguaje que propone alterar un determinado espacio arquitectónico tridimensional, no necesariamente tiene que atender a los materiales, o a una idea de monumento, sino que además deja de expresar algo para alterar nuestra perspectiva del espacio, en ese sentido la Instalación se convierte en un vehículo nuevo de expresiones tridimensionales (...) creo que hay que ubicar la propuesta del artista en torno de la

³⁰ Larrañaga, Josu, op. cit., p. 7

³¹ Entrevista realizada en México D. F., por Ariadna Gómez y Exa Sánchez el 4 de julio del 2002

arquitectura del espacio que se quiera alterar, sino es alterando la arquitectura del espacio según yo es una escultura, es decir si se le puede circular en sus 360° de movilidad geográfica es una escultura, pero si al entrar a una habitación o a un determinado entorno, la pieza altera nuestra perspectiva geográfica o arquitectónica se trata de una Instalación.

¿Cómo defines a la Instalación?

A. C. Los términos y definiciones de enciclopedia son peligrosos, (...) las recurrencias de la bibliografía sobre la Instalación, es que una obra de este tipo es hecha para un sitio específico, tal cual, más allá de toda una serie de determinaciones contextuales o individuales de la obra en sí, pero siento que hay una serie de contingencias que han ido cambiando esa noción, partiendo sobre todo del texto de Rosalind Krauss donde no se le llama de ningún modo, sino como una acumulación de negaciones: lo que no es arquitectura, lo que no es paisaje, lo que no es escultura, eso que no tenía en aquel momento un término, un modo de llamarse, se ha llamado Instalación. Pero, así como una escultura se puede transportar y no se puede modificar, sino que es un objeto acabado y se coloca en una sala de un museo o en un patio, una Instalación también. A estas alturas hay Instalaciones que se pueden transportar, exhibir en otros museos, y reconstruir, siento que ahí se rompe un poco con esta idea de que es in situ y de que es para un espacio específico, aún cuando el artista la haya hecho partiendo de las consideraciones espaciales, arquitectónicas, físicas, materiales, políticas, económicas, etc. de donde se montó originalmente. (...) Beuys: tiene una pieza que se llama "I like América & América likes me", donde había un coyote con el que convivió en una galería de Nueva York, esta obra se ha montado muchas veces en otros lugares como Instalación, no como performance, los residuos de ese performance se llaman ahora "Instalación" y se guardan en bodega, hay un mapa, hay un experto en el museo que hace la topografía perfecta de cómo fue la instalación original y se exhibe de nuevo en Houston, en Dallas, en Galveston, donde sea necesario y no hay ningún problema, el punto es por qué tendría que llamarse a fuerza Instalación o por qué tendría que llamarse a fuerza escultura, lo que es verdad es que es una obra de arte. Siento que hay artistas que atan o anclan la tradición de la Instalación en lo local y hablan sobre las ofrendas de muertos, los tianguis, los puestos callejeros, una vecindad, como que eso son las fuentes de una Instalación "mexicana", y es el mismo capricho que decir esto no es una Instalación, para mí, finalmente, hay obras de arte y punto. (...) uno puede generar el instructivo o detonar un proceso que se pueda seguir transformando. El caso particular del conceptual John Baldessari que tiene una pintura, al óleo, un bastidor chiquito al que le pintó la fecha y el lugar donde se expuso por primera vez, al seguirse exponiendo, se le va pintando, ya no es un cuadro, sino que son como veinticinco que se han ido acumulando; en principio qué es eso, es una obra en proceso que si él se muere no importa, porque va a seguir creciendo, es una Instalación, es un performance. Para mí es una pintura y no tendría porque llamarse de otro modo. (...) Justamente, ese tipo de obras a mí me encantan, porque rebaten su naturaleza original con una cosa muy simple, muy elemental, una instrucción; entonces ahí, probablemente se le pueda llamar Instalación, por qué no, (...) creo que la cuestión de las definiciones siempre es un poco restrictiva, aunque a veces hay que llegar a éstas.

La Instalación es una obra realizada para un sitio específico, reconociendo las características propias del lugar, hace sus propias reglas, y no reconoce límites en sus propuestas. Es libre en el manejo de los materiales, es decir no se subordina a una carga formal-matérica, ya que su premisa es el concepto, y por lo tanto incluye una reflexión de la trilogía TEM.³² Es decir los materiales escogidos para la concretización de la pieza, y el estudio espacio/temporal, se subordinan al concepto. TEM, se vuelven elementos importantes para la comprensión de la Instalación.

El espacio donde se presenta la obra es modificado, provocando una experimentación de fenómenos perceptivos y sensoriales para el espectador.

Su carácter es efímero, aunque su tiempo de vida varía, ya que algunas itineran en varios museos y galerías, mientras que otras como las **Instalaciones in situ**, no pueden ser itinerantes, ya que su contexto cambiaría radicalmente, como su nombre lo dice son Instalaciones que se realizan *en el sitio*, son hechas *para* o *por* el lugar, un ejemplo claro es el evento nombrado In Site,³³ que se realiza en la frontera entre México y Estados Unidos, es un proyecto binacional en donde los escenarios son Tijuana y San Diego, aquí son estudiados específicamente los problemas de la frontera de ambos países.

El carácter efímero de la Instalación ha provocado la necesidad de un registro de obra, valiéndose así, de medios como la fotografía, el video y textos. Pero estos medios no sólo han servido como soporte, sino que también se han vuelto parte de la obra. Una de las riquezas visuales que tiene la Instalación, aparte de sí misma, es que se ha visto beneficiada visualmente al agregar otras manifestaciones artísticas, como la fotografía, el video, el performance, el arte sonoro, los multimedia, el arte por internet, etc., en la cual no se ve un carácter complementario individualista de cada disciplina, sino que de verdad logran una fusión.

Cuando hablamos de la *Situación de la Instalación*, también hablamos del montaje, la pieza en general es realizada al mismo tiempo que la exhibición, ya sean exposiciones itinerantes o in situ, son específicamente basadas en el proyecto, en donde se escribe el concepto y se hacen bocetos, así como una descripción detallada de una obra interactiva (hablando concretamente de ser manipuladas por el espectador); al mismo tiempo se piden los requerimientos para el establecimiento de la pieza: iluminación, materiales, tiempo de montaje, herramientas, apoyo de personal y transporte.

La Instalación reconoce, convive y se vuelve parte del lugar donde se presenta, envolviendo y haciendo partícipe al espectador, elaborando un todo articulado, he aquí su relación con la fenomenología.

“Las Instalaciones generan sucesos que ocurren dentro de un tiempo y un lugar determinado, sucesos que transcurren y se deterioran, se vuelven parte de su contexto”.³⁴

³² Estamos hablando desde una visión fenomenológica

³³ In Site ha contado con cuatro emisiones, 1992, 1994, 1997 y 2000

³⁴ Epelstein, Rina, Revista Curare No. 4-5 Documentos, “Aproximación a la definición”, México D. F., 1992, p. 40

En conclusión la relevancia de la Instalación radica en que es una propuesta más para hacer arte, en donde el material utilizado se vuelve infinito, y el manejo espacio temporal esta implícito. El planteamiento de las obras tienen objetivos diferentes, pueden ser a nivel social, político, o histórico. La globalización en el arte ha provocado el manejo de un lenguaje más universal, en donde juega un papel muy importante la introspección de cada individuo ante el mundo, aunque también un fenómeno interesante que se presenta ahora es una actitud en donde los artistas revelan una posición de antiglobalización, haciendo referencia a problemas más propios de identidad nacional.³⁵

En esta parte es importante remarcar la actividad del artista crítico, escribir es una forma en la que el autor se manifiesta defendiendo o destrozando su pieza, con una postura honesta ante lo que le acontece, dejando a un lado la necesidad de recurrir a otras personas que descifren o valoren la calidad de la obra provocando un vínculo más cercano con el espectador.

En nuestro seminario hemos escogido a la Instalación como medio de expresión, ya que en la búsqueda de una libertad de pensamiento y maneras alternas para romper con una carga formal-matérica, nos hemos encontrado con un recurso que ofrece muchas posibilidades.

³⁵ Guasch, Anna María, Conferencia en el Museo Rufino Tamayo, México D. F., 4 de febrero 2003, sin publicar

2.2 ¿Qué es un contenedor?

Después de haber analizado los aspectos de la Instalación, y la manera en la que se ha ido dando, continuaremos con la formulación: de qué manera se puede presentar el fenómeno de los contenedores, para después dar paso a la Instalación que se ha hecho especialmente para esta tesis.

Al hablar de contenedor podemos mencionar un sin fin de cosas que tienen esa función, proteger, cubrir, poner en actitud pasiva o activa a lo que se encuentra dentro del recipiente, pero se habla del recipiente como el que recibe y resguarda algo diferente, ajeno a lo que es él mismo y no como el simple y llano objeto. El contenedor es algo que sirve de soporte para el establecimiento temporal o definitivo de otro elemento. Podemos pensar desde cajas, focos, bolsas, portaplanos, que sirven para encerrar y cuidar a ese elemento del exterior. Pero existen otro tipo de contenedores como los libros, los cassettes de audio y video, los discos compactos, etcétera, que sirven para dar a conocer el contenido y no para ocultarlo, su función es seguir protegiendo algo. Ambos son manipulados por el hombre y al mismo tiempo que él clasifica y le da más valor al continente o al contenido, pocas veces se reflexiona en qué papel nos encontramos.

Si buscamos en un diccionario común, encontraríamos la definición de contenedor como algo que contiene, contener “es llevar o encerrar dentro de sí una cosa a otra. // Reprimir o suspender el movimiento o impulso de un cuerpo”.³⁶ La relación que existe entre el contenedor y el contenido son muy estrechos, incluso podríamos hablar de una *dependencia*.

Empecemos por analizar los elementos más simples y primarios de estos conceptos, eso nos llevará a generalizarlos, descubriendo que absolutamente todo lo que nos rodea e incluso nosotros mismos cubrimos esas cualidades; sin embargo no se habla de cualidades o descripciones de un contenedor y de un contenido, sino de algo que vaya más allá, que nos explique qué es lo que hace patente la existencia de ambos, quién hace a quién, qué relación hay entre uno y otro. Si podemos reflexionar sobre ello, al regresar a los elementos sencillos y útiles podremos ver todo con una perspectiva diferente, entender las cosas más evidentes puede ser lo más complicado, ya que estamos acostumbrados a darles un valor menor y por ende una clasificación.

Como se ha mencionado anteriormente la palabra contenedor tiene demasiados significados y para llegar al estudio de “*la caja como contenedor y su relación con el contenido*”, se ha decidido hacer un análisis general de la obra de Gabriel Orozco, en este estudio abarcaremos sus trabajos fotográficos y algunos objetos tridimensionales para hacer énfasis en los diferentes manejos que tiene el concepto “contenedor”, para después realizar un razonamiento con la trilogía Tiempo, Espacio y Materia sobre la pieza “*Caja de zapatos vacía*”.

³⁶ Enciclopedia Ilustrada Sopena, “La Fuente”, Barcelona, 1981, p. 348

2.2.1 Antecedentes de la obra de Gabriel Orozco como contenedores.

“Para mí, la palabra arte es igual que mi disciplina: líquida. Se desborda por muchos lados y también se seca por otros. No es un bloque de mármol. Se evapora, se seca, se vuelve hielo y también se derrama por donde menos lo esperas”.³⁷

Orozco es un artista nacido en México en 1962, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Ciudad de México; así como en el Círculo de Bellas Artes en Madrid y en el DAAD de Berlín como artista en residencia. Su obra ha sido presentada en diferentes partes del mundo como Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, EUA, España, Brasil, Holanda, Canadá, etc. También ha sido partícipe en Muestras Internacionales de gran importancia como La Bienal de Venecia (1993), Lo Crudo y lo Cocido (Madrid 1994), Bienal de Sao Paulo (1998), La Documenta X y XI (Kassel 1997 y 2002 respectivamente), entre otras.

A pesar de la gama tan amplia que nos ofrece la palabra contenedor, en esta tesis nos enfocaremos al objeto más representativo, útil, cotidiano y sencillo de los contenedores “la caja”, por lo cual una de las piezas que se ha decidido analizar es la obra “*Caja de zapatos vacía*” de Gabriel Orozco realizada en 1993, pero también nos detendremos en el panorama fotográfico y de objetos artísticos efectuados por este artista, que son una base para poder entender los conceptos tan extensos sobre los contenedores y contenidos.

Al haber realizado gráfica y escultura Orozco entiende bien el desempeño en un taller, sin embargo al alejarse de un lugar cerrado como lo es un estudio de producción, tiene un encuentro con los objetos cotidianos hallados en la calle, él los interviene y/o acomoda para darle un contexto diferente, manejando y transformando su manera de percibir el espacio, teniendo otra perspectiva del lugar; cabe mencionar que la mayoría de estas intervenciones fueron registradas y presentadas tanto en fotografía como en video, teniendo así un contenedor en el que transporta sus acciones.

Apartarse de un estudio o taller y salir a la calle, le ayudó a encontrar un mundo diferente, hay que aclarar que su visión no fue la de buscar en la calle otras cosas, sino fue la de hacer de la calle su lugar para *encontrar* y *encontrarse*, ver en los objetos comunes algo distinto, en un aspecto fenomenológico: detenerse a observar, tener esa disposición y reflexionar sobre lo que esta presente:

“A mí me interesa la idea de cómo el cuerpo consciente está ocupando lo que lo rodea y cómo es ocupado por lo que lo rodea, cómo estás generando tiempo y espacio, tu cuerpo, tu conciencia... Sé que suena muy general. Es muy general, pero de ahí partes a situaciones específicas (...). Gran parte de mi trabajo está influenciada por el objeto, por el fenómeno ante el cual estoy parado, es como tratar de reunir en una culminación toda la información y el conocimiento”.³⁸ “Es la impresión primera, el vistazo inicial lo que me interesa; algo hay en esa revelación (...). Pero estoy consciente de que también necesitas la

³⁷ Orozco, Gabriel, citado por López, María Luisa, Revista Milenio, “El arte como disciplina líquida”, México D. F., 8 de septiembre del 2000, p. 55

³⁸ Ibid., p. 55-56

contraparte: detenerte y aburrirte para después lograr nuevamente el asombro. (...) No distraer mi atención en un lugar nuevo, sino concentrarme en las personas y asombrarme de y con ellas. (...) En general nuestra relación con la realidad es plana, aburrida y decepcionante. Por eso uno debe aprender a ver los accidentes y saber qué hallazgos está dispuesto a recibir”.³⁹

Gabriel Orozco es un artista que se desenvuelve en diferentes soportes, no le gusta ser considerado en una sola disciplina por lo que dependiendo del lugar o concepto puede presentar escultura, fotografía, instalación, gráfica, arte objeto, etc. No tiene prejuicios para moverse de un medio a otro, fusionar técnicas o tratar de clasificar su tipo de obra, y eso es lo que lo hace libre en su expresión artística; puede presentar dibujos como lo hizo en la exposición “Fear not” en la Marian Goodman Gallery en Nueva York (2001), gráfica como en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México (2002), cerámica como en la Documenta XI en Kassel (2002), o videos, instalaciones in situ, etcétera, demostrando que en la necesidad de manifestarse no aplica el encasillamiento en una técnica, lo que debe de tener más importancia es el poder concretar los conceptos, mantener esa libertad de pensamiento para que finalmente el material, la intervención del espacio o el medio en el que se quiera desenvolver no se vea coartado por ser ubicado en un solo soporte.

“Cuando pasas de un medio a otro ya no es el oficio el que te está llevando a trabajar, no repites un método, es un trabajo más intelectual, saltas de un medio a otro no porque te estés regodeando en el medio mismo sino porque hay una idea a desarrollar. No dependo de un estudio, un estudio significa maquinaria, herramienta. Mi trabajo depende más de mis ideas que de mi producción de taller”.⁴⁰

Al realizar un recorrido sobre la obra de Gabriel Orozco englobando sus trabajos tridimensionales y fotográficos podremos puntualizar los conceptos y reflexiones acerca de la dependencia que existe entre los contenedores y contenidos y bajo estos criterios trataremos de entender la pieza “*Caja de zapatos vacía*” como un elemento más que comprende su quehacer artístico.

³⁹ Orozco, Gabriel, citado por Abelleira, Angélica, Periódico La Jornada, “Más que al arte, mis obras aspiran a fundirse con la realidad: Orozco”, México D. F., 7 de agosto de 1998, p. 28

⁴⁰ Orozco, Gabriel, citado por López, María Luisa, op. cit., p. 57

2.2.2 La fotografía como contenedor en la obra de Gabriel Orozco.

“La fotografía es un medio de transporte. ¿Hacia dónde? Hacia otra persona probablemente. Es como para dársela a alguien más. Es algo que ves, lo metes en una caja y lo muestras a otro. Es entre ventana y caja”.⁴¹

Aunque Gabriel Orozco no se considera fotógrafo, utiliza esta herramienta para captar lo que ha sido intervenido, sin embargo la fuerza de sus imágenes llegan a valerse por sí mismas, es decir realmente tienen valores estéticos propios trascendiendo esa barrera de ser simplemente el documento de una acción.

En su variedad fotográfica podemos encontrar diversas formas de apreciar lo cotidiano y lo efímero, y es así como podemos descubrir en un *Aliento sobre piano* una permanencia del calor que ha sido emanado por un ente (fig.38); o paradójico el caso en donde un instrumento que utiliza el hombre para marcar el transcurso del tiempo se vea detenido por haber sido captado en un estado coloidal, lo mismo sucede con las gotas de agua contenidas en este *Reloj húmedo* que no podrán evaporarse porque han sido paralizadas (fig.39); o las ondas creadas *De techo a techo* por el lanzamiento de unas piedras hacia el agua estancada de una azotea (fig. 40).

Las fotografías congelan el movimiento y lo resguardan de su carácter que suele ser efímero para darle de esta manera una perdurabilidad, sirven de contenedores; y en esta función la fotografía también valora las situaciones de reposo dejándolas en esa quietud que es primordial para evocarnos sus antecedentes o sus consecuencias.

“Sólo lo que se mueve puede reposar. La clase de reposo es según la especie de movimiento. En el movimiento como mero cambio de lugar de un cuerpo, el reposo es, claramente, sólo el caso límite del movimiento. Si el reposo incluye el movimiento, entonces puede haber un reposo que es una íntima concentración del movimiento”.⁴²

Un ejemplo que muestra esa evocación del movimiento a través del reposo contenido, es *Sala de espera*, en donde se localizan cuatro asientos esperando a la siguiente persona que al igual que las otras que ha soportado, dejarán una huella de su descanso por ese lugar (fig. 41).

“Algo sucedió. Algo ha cambiado y no volverá a ser igual. Para el testigo ocular, los hechos son irrefutables. A lo primero le sucede lo segundo y a la causa la consecuencia. Esa sucesión tiene una integridad que no se discute. (...) trazan o señalan una delicada pero dramática diferencia entre antes y después, o solo atestiguan y extienden este momento de cambio mediante el registro fotográfico”.⁴³

Isla dentro de la isla deja ver los encuentros que tiene Gabriel Orozco frente a los objetos callejeros, expone su contexto pero al mismo tiempo le crea otro, es decir, en este trabajo en específico trabaja con desperdicios de la ciudad, pero les da un valor superior y propio al

⁴¹ Ibidem.

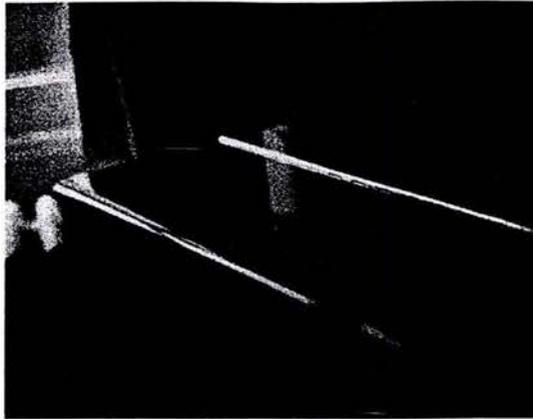
⁴² Heidegger, Martin, *Arte y...*, pp. 79-80

⁴³ Kuri, Gabriel, *Catálogo Gabriel Orozco*, “General Orozco”, California, 2000, p. 37

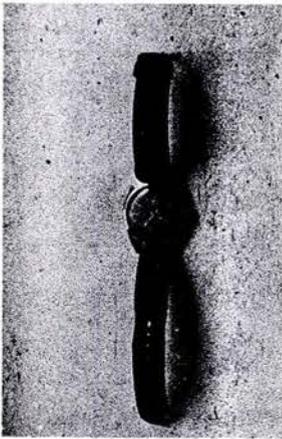
colocarlos estratégicamente convirtiéndolos en “edificios”, que en conjunto plasman una ciudad en miniatura, alusión a una de las grandes ciudades del mundo: Nueva York. Esta imagen en particular tiene el detalle en comparación con las antes mencionadas, que no sólo la fotografía es un continente, sino que muestra que la ciudad es un contenedor enorme de un sinnúmero de cosas que han pasado desapercibidas por mantenerlas en el concepto de cotidianas, que hemos dejado de reflexionar acerca de ellas, que las hemos tenido cerca y no las hemos escuchado, pero sobre todo que las hemos olvidado y no hemos dejado que nos sorprendan con su *ser* (fig. 42).

Al calificar a la fotografía como un recipiente que le sirve para transportar lo que recolecta, nos invita a ser partícipes de sus hallazgos en la calle pero lo más importante, es sin duda la capacidad que se puede tener al reencontrar otra vez las cosas cotidianas, cambiar la perspectiva de los fenómenos ante los que estamos, aprender a verlos de forma distinta y no aceptarlos como elementos dados y entendidos.

La fotografía como contenedor, en la Obra de Gabriel Orozco, funciona como soporte de la imagen, guardando el instante de una modificación de algo real que encuentra, la cual se maneja como el contenido, éste último en cierta forma tiene una dependencia con su continente para poder manifestarse como algo irrecuperable e independiente de lo que paso antes o de lo que sucederá después. Como se ha mencionado con antelación en la obra de Orozco, la fotografía es el registro de una acción realizada gracias al *encuentro* con elementos cotidianos hallados en la calle, materiales que han sido intervenidos para emplearlos en la realización de sus piezas, es importante remarcar cómo la fenomenología tiene un papel preponderante en el momento de concretar sus piezas, él observa el espacio y lo espacializa, es decir, lo hace propio pero también lo hace de los objetos mismos, porque los deja ser, hace patente su existencia; al hacerles un registro fotográfico ha manipulado su temporalidad, su lapso de vida; entiende su materia y los lleva a un estado más allá de su ser-útil, entendiendo como ser-útil algo que consiste en servir. Por eso es que fue inevitable exponer algunos ejemplos concisos para poder señalar como este medio artístico funge como contenedor en sus diversas formas. También se debe ser incisivo en la reflexión de su contenido (la imagen), porque son el fruto de una acción y aunque se ha estado de acuerdo en la trascendencia como mero documento, no se debe olvidar que ambos (acción y registro) en este caso van de la mano; algunas de las fotografías no fueron concebidas en primera instancia como fotografías, fueron el medio para transportar y contener sus ideas, ambas se volvieron dependientes.



38. Gabriel Orozco
Aliento sobre piano
1993



39. Gabriel Orozco
Reloj húmedo
1993



40. Gabriel Orozco
De techo a techo
1993



41. Gabriel Orozco
Sala de espera
1998



42. Gabriel Orozco
Isla dentro de la isla
1993

2.2.3 Objetos de la obra de Gabriel Orozco que funcionan como contenedores.

“Lo que me interesa en mi trabajo es la dispersión de técnicas, de materiales, de objetos, de intereses, de todo. La técnica no es la columna vertebral del arte, ni el medio que uses. Lo que le va a dar el contenido a tu obra es lo que te interesa en el mundo”.⁴⁴

En la obra de Gabriel Orozco encontramos que se mueve libremente en diferentes manifestaciones artísticas en donde a partir de un fenómeno que le interesa, crea conceptos y los concretiza, de esta manera se observa una diversidad de materiales que se van ajustando a sus necesidades expresivas.

En esta parte hablaremos de los objetos que funcionan como contenedores, podremos notar el uso de materiales que han sido explotados no en su calidad de material de uso, sino de su capacidad matérica, en donde tiempo y espacio se ven conjuntados a través de la acción del artista.

Para hablar de estos contenedores se pondrá como ejemplo las obras: *Mis manos son mi corazón* y *Piedra que cede* (1992), cabe mencionar que estas piezas han sido seleccionadas por ser dos objetos en los cuales se ven reflejados una exploración sobre las cualidades y capacidades matéricas y no sobre su explotación física como material recurrido por algunos escultores, es decir en estos materiales encontramos el habla de su materia. Heidegger refiere a este concepto que los materiales tienen ciertas características adheridas a su ser, pero las características deben ir mas allá, tienen que encontrar el por qué de su *ser*, el por qué de su existencia. Cuando se evidencia las características de los materiales (que son las percepciones primarias), se avanza de un conocimiento que es general hacia capacidades expresivas de algo en particular (en este caso: su materia).

En esta parte no se cuestionará si las piezas son esculturas o no, el objetivo de escoger estos dos objetos tridimensionales es para entender los amplios conceptos de contenedores y contenidos, por lo tanto las piezas no serán analizadas, sólo serán expuestas como claros ejemplos de la variedad que existe entre los contenedores.

Mis manos son mi corazón es una pieza en la cual el artista deposita un pedazo de barro entre sus manos y al presionar obtiene una figura que representa su corazón, no es una pieza modelada, es un gesto del autor en donde se involucra él mismo. Al tener la arcilla entre sus manos, el artista en un lapso efímero se convierte en contenedor porque cubre a la masa que se esta “transformando en su corazón” (contenido); al ser una materia susceptible a la manipulación, cuando es liberada, ineludiblemente se le han impreso las marcas de las manos que lo cubrían, el barro se ha modificado dejando atrás su carácter de contenido y mostrándose ahora como contenedor (fig. 43).

⁴⁴ Orozco, Gabriel, citado por Leñero, Isabel, Revista Proceso, “Las galerías de México no internacionalizan al artista: Gabriel Orozco”, México D. F., 8 de octubre del 2000, p. 80

“Pienso en la escultura como un recipiente: espacio que recibe y que al mismo tiempo puede ser mi cuerpo, en relación a lo que veo, lo que recibe o lo que está sucediendo. Viéndolo como recipiente es más fácil que mi cuerpo genere un diálogo con otro recipiente”.⁴⁵

La acción ejecutada en esta pieza, ha dejado una huella permanente en el barro, una marca que ha solidificado y aludirá a éste hecho en donde tiempo y espacio son conservados por el cuerpo que alguna vez fue maleable. Esta ambivalencia de poder ser contenido y después continente, nos muestra una de las tantas propuestas que se pueden hacer con estos conceptos.

La *Piedra que cede* es otro ejemplo que consiste en una bola de plastilina en donde se manifiesta el peso real del artista (aquí se observa otra vez la relación que establece el artista con los objetos que crea), este contenedor es llevado por la calle y rodado adhiriéndose a el todo el polvo, suciedades, objetos, basura y un sin número de cosas que se encuentra en el camino, la plastilina es un recipiente que va recogiendo lo que encuentra y al reposar se dedica a mostrar a los espectadores lo que ha recolectado:

“La *Piedra que cede* es una pieza que funcionará durante el tiempo que dure la exposición: se trata de una bola de plastilina que integra la marca de los dedos de los espectadores que la tocan, así como el polvo que cotidianamente se le impregna. No es una pieza que este ahí estática en una vitrina, como una reliquia, sino que es una obra interactiva”.⁴⁶

Al pensar en contenedores es inevitable que nuestras primeras referencias sean el adentro y el afuera, espacio interior y espacio exterior, la *Piedra que cede* nos señala que existe otro tipo de continentes que mantienen a su contenido sin proteger o encerrar en un interior, da a conocer su contenido sin resguardarlo porque todo lo que tiene está en su exterior, esta acostumbrado a recibir sin importar si pierde, cambia o modifica su contenido, es un contenedor noble que acepta todo tipo de accidentes (fig. 44).

A pesar de ser dos materiales que en sus características físicas tienen similitudes, como el ser moldeables, o como el que ambas piezas tienen que ver con una carga gestual que se relaciona con el cuerpo del autor, estos dos contenedores que se han descrito, se muestran de forma distinta gracias a sus cualidades y capacidades matéricas, “Trato que con cada material que uso la realidad del material regrese a la realidad funcionando de algún modo”,⁴⁷ esto provoca que tenga su propia razón de ser: mientras que el barro conserva en su exterior el momento exacto de la presión de las manos, haciendo perdurable en su cuerpo ahora sólido esa acción; con la plastilina nos encontramos que el contenido (que también se encuentra reposando en la parte exterior) se va renovando constantemente por la acumulación que va adquiriendo con el paso del tiempo y de los espacios en donde se ha colocado.

⁴⁵ Orozco, Gabriel, citado por De la Mora, Laura, Revista Art Vance, “Gabriel Orozco, cuerpo contenido en el tiempo”, México D. F., agosto / septiembre 1999, p. 35

⁴⁶ <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/ene/310101/gabrielo.html>, “Gabriel Orozco crea sus obras en el lugar mismo donde van a ser expuestas”

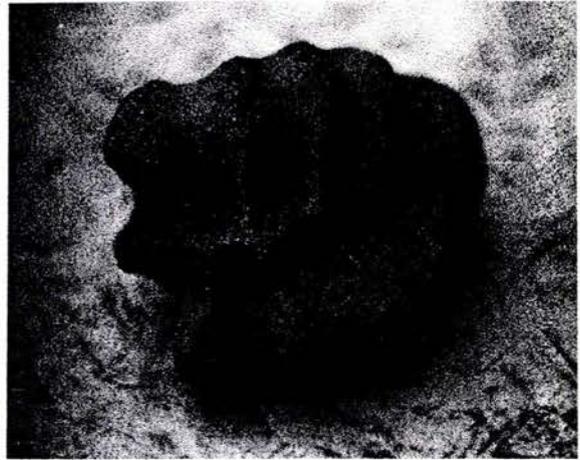
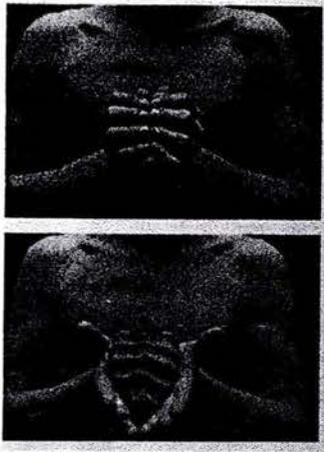
⁴⁷ Orozco, Gabriel, citado por Leñero, Isabel, op. cit., p. 80

Esta última pieza tiene una cualidad más: lo que halla en la calle son cosas totalmente cotidianas con las cuales estamos en contacto todo el tiempo y sin pretensiones de transformarse en otra cosa, es el intento de borrar la línea entre objetos cotidianos y museos. El contenido se presenta como es: basura que se encuentra en todos lados y es llevada a un museo, ésta es una semejanza que tiene con la pieza que realizó un año después la cual será analizada en el siguiente punto: *La Caja de zapatos vacía*.

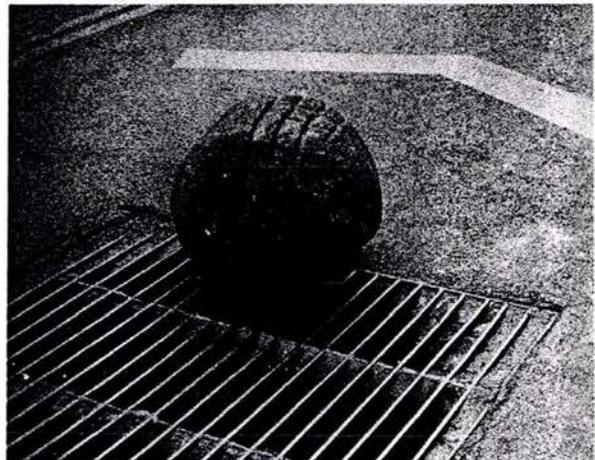
Esta mezcla de la cotidianidad, de los objetos encontrados y modificados, es una preocupación que Gabriel Orozco manifiesta en su arte, no podemos decir que este tipo de arte sea perteneciente a una corriente conocida como el povera o el ready made, porque obedece a percepciones conceptuales distintas, al presentar los objetos reales trata de que sigan siendo admirados como tal, pero no solamente dentro del museo sino que suceda lo mismo afuera de este recinto. La intención de tratar de borrar la línea entre museo y objetos cotidianos es provocar la conciencia y reflexión de lo que está presente, de hacer patente su razón de ser en el mundo.

"Dejé de trabajar en mi estudio. Me dediqué más a hacer cosas fuera. Empecé a utilizar la fotografía como una manera de documentar esto. Comencé a trabajar con objetos y materiales de un sentido mucho más amplio que sólo haciendo escultura o ensamblaje. Traté de utilizar el espacio de otro modo, como instalación, como intervenciones en la realidad".⁴⁸

⁴⁸ <http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000603/cull1.html>, Merry Mac Master, Periódico La Jornada, "Edificar y demoler, condición vital para el artista, dice Gabriel Orozco", México D. F., 3 de junio del 2000



43. Gabriel Orozco
Mis manos son mi corazón
1991



44. Gabriel Orozco
Piedra que cede
1992

2.3 Análisis TEM en la obra “Caja de zapatos vacía” de Gabriel Orozco.

“Lo que es más importante no es tanto lo que la gente ve en la galería o en el museo,
sino lo que la gente ve después de ver estas cosas,
cómo vuelven a confrontarse con la realidad.

El verdadero gran arte regenera la percepción de la realidad,
la realidad se enriquece, para mejor o no, pero diferente”⁴⁹

Una caja de zapatos tiene usos múltiples, aunque su función principal es resguardar zapatos nuevos, o cubrir, proteger del polvo y accidentes a los que están seminuevos, es un objeto de uso efímero, concebido para ser desechado en cualquier momento. La idea de mantener esta caja vacía en nuestras casas prácticamente es inconcebible ya que en este caso se convertiría en un estorbo, sin embargo esta caja de cartón por su resistencia, espacio interior y cómodo tamaño puede sobrevivir siempre y cuando esté en buenas condiciones para guardar cosas: objetos personales, fotografías, juguetes pequeños, etcétera.

Al utilizar una caja de zapatos Orozco trata que entre el objeto y el espectador haya una reflexión de un objeto real, al depositarlo en un museo no intenta descontextualizarlo como en el caso de las piezas de Duchamp, ni busca validar un objeto equis como obra de arte, como lo hacían los neodadas; Orozco lo presenta tal cual es, como una caja de zapatos. Inevitablemente al colocarlo en un lugar de exhibición o muestra recibe un contexto diferente, se ve replanteada su situación con nosotros, con el mundo y lo circundante como lo que es, un objeto real, útil o inútil, y desechable. El contacto que existe entre el espectador y la realidad provoca sin duda una reflexión, no de admiración ante las cualidades estéticas de la caja, sino de enfrentamiento ante lo cotidiano. “Segue de algún modo siendo lo que es, un poquito una basura, un poquito un objeto geométrico interesante, una caja, sigue siendo lo que en cierto modo es, claro, está funcionando dentro de un museo y eso le da un contexto distinto”⁵⁰ pero aun así, es un objeto recuperado (fig. 45).

Esta pieza fue presentada por primera vez en la Bienal de Venecia en 1993, Gabriel Orozco mencionaba en una conferencia en el Museo Rufino Tamayo (el 30 de enero del 2001): que la pieza fue colocada en el piso del pabellón, por lo cual era pateada por los visitantes e incluso era llevada a la basura por las personas de intendencia, cada vez que destrozaban la pieza o era tirada al bote de basura, el autor volvía a remplazarla con otra. La expectativa de los visitantes por consumir obras de arte (tanto visual, como monetariamente hablando) se encontraban con un stand “vacío”, y los que se percataban de la presencia de la *Caja de zapatos vacía* pensaban que era un descuido de las personas encargadas de la limpieza del lugar.

Esta manera de integrar a la *Caja de zapatos vacía* como lo que es: un simple elemento cotidiano que crea lazos entre la vida y el arte, se hace más evidente por haber sido

⁴⁹ Gabriel Orozco, en entrevista de Benjamín Buchloh, Catálogo Clinton is Innocent, Museo de Arte Moderno de París, 1998, p. 61, citado por Schmelz, Itala, Catálogo Aprendiendo Menos, “El arte de la disolución”, México D. F., 2000, p. 93.

⁵⁰ Gabriel Orozco, citado por Leñero, Isabel, op. cit., p. 80

colocada en el suelo, teniendo contacto físico con las personas y por ser suplida una y otra vez al instante de ser destruida por los asistentes, la trascendencia de ese momento específico era la interrelación que su presencia tenía con la gente del lugar, y no la reflexión sobre el vacío de la caja, sin embargo esta situación de la caja vacía ha sido interpretada por muchos como la monstruosidad de la nada (cabe mencionar que esta lectura es válida para quien sienta un impacto por el enfrentamiento de este fenómeno, o por las diferentes maneras en la que se ha ido presentando esta pieza, sin embargo para Gabriel Orozco tuvo más que ver su acercamiento con un ser útil).

Por supuesto que esta pieza tuvo muchas críticas entre ellas, una de Raquel Tibol en donde manifestó: “Los buscadores de algún Duchamp posconceptual para los pobres de espíritu consideraron la ocurrencia del joven mexicano como algo genial; desde entonces la castigada cajita de cartón ha estado corriendo su suerte internacional”.⁵¹ Al haber tenido esta pieza una repercusión tan grande por la sencillez del concepto, la simpleza del material y la no factura, fue requerida para presentarse como parte del quehacer artístico de Gabriel Orozco exhibiéndose así en la exposición “*Así esta la cosa*” en el Centro Cultural Arte Contemporáneo (México 1997); en “*Gabriel Orozco*” una muestra que fue itinerada en el MOCA (EUA 2000), en Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Museo Rufino Tamayo y el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (México); en “*Mesas de trabajo*” en el G. Pompidou (Paris 2001), etc.

Es así como una pieza que en la Bienal de Venecia funcionó tan bien por ser del mundo cotidiano sin intentar siquiera tocar el mundo del arte y convertirse en parte de..., terminó por presentarse como una obra de arte. Tal vez ahí radique su encanto, entre más tiempo pase, ira cambiando las lecturas de esta *Caja de zapatos vacía* hasta que se convierta en un icono en donde la incógnita sea el por qué se muestra vacía y no llena, o se vuelva en una pieza invaluable por haber sido presentada por Gabriel Orozco, o digna de ser imitada por artistas posteriores. Sin saber que pase en el futuro, podemos decir que ahora es y seguirá siendo (por un tiempo) una caja de zapatos vacía.

Ante los grandes cuestionamientos de la pieza analizada en esta tesis, el artista mencionó que su pieza *Caja de zapatos vacía* es una simple caja de zapatos antes, durante y después de la exposición, pero por un accidente ahora es un objeto que perdura en la memoria como signo banal indescifrable, vacío de significado, como un recipiente de la nada, como un recipiente de polvo.⁵²

Como ya se ha mencionado, la pieza ha ido modificándose después de su primera presentación. Mientras que en la primera exposición era tratada con indiferencia o desprecio al grado de tener contacto físico intencional o accidentalmente, ahora la caja es respetada e incluso no tiene que ser remplazada. La pieza que en algún momento viajaba por un espacio (delimitado por el pabellón) hasta el grado de desaparecer literalmente de su forma de caja, abriéndose y quedando en condición de basura inservible, ahora es totalmente pasiva, contemplada y escudriñada exclusivamente con los ojos. “Es el contraste entre la magnitud del evento y la discreción de la obra no darían resultado fuera de la

⁵¹ Tibol, Raquel, Revista Proceso, “Arte Objeto e Instalaciones en el CCAC”, 17 de agosto de 1997, p. 57

⁵² <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/ene/310101/gabrielo.html>

estructura de proyección y difusión que era el evento mismo. En otras palabras, ese tipo de obras, son simplemente fruto de una oportunidad”.⁵³

Cuando el artista decide depositarlo por primera vez en el piso su intención es que la caja sea parte espacio y que se integre o lo integren, no importa que se abra o se rompa, es la manera que tiene la misma caja para espacializarse; su tiempo de vida es determinado por la manera en la que se espacializa, teniendo varias suplentes para repetir este acontecimiento. Ahora su tiempo de vida se prolonga, dependiendo del tiempo que se exponga cada muestra, sin embargo sigue teniendo esa condena de ser efímera y reemplazable dependiendo del desgaste que actualmente es diferente, por ser depositada en el suelo de una sala de museo.

Este material reutilizado de cartón, con figura geométrica, y listo para recibir algo ajeno en su interior, no hace más que hablar de ella, de su ser efímero, y su ser útil, el vacío simplemente es una condición más en su existir, no tiene una carga tan amplia como la que se mencionará en el tercer capítulo; éste recipiente tampoco nos habla de un interior o de un exterior, aunque sí es de mencionarse que se presenta abierto y no cerrado (ya que eso le daría un peso muy importante para su lectura), pero al estar abierto se presenta como lo que es, una caja de cartón común y corriente, no representa nada, al contrario se presenta por sí misma, es sencilla y simple en su forma, frágil por su condición y sustituible por su temporalidad.

Si estudiamos la trilogía TEM en el espectador, también cambia demasiado de su primera vez que fue expuesta, en comparación con sus últimas presentaciones, ahora es rodeada por el espectador prácticamente como una escultura, y por eso es que sus lecturas acerca del vacío o de estar lista para recibir o resguardar algo son más fuertes que su presentación matérica, las reflexiones que se dan en su tiempo y espacio son las creadas por el mismo espectador, y eso de algún modo la va abriendo hacia nuevas posibilidades. Aunque la pieza no haya sido presentada como una retórica, o una crítica frente a los materiales que son del consumo popular, la *Caja de zapatos vacía*, tampoco fue concebida como un juego, y las lecturas que se van creando con el paso del tiempo nunca deben ser menospreciadas.

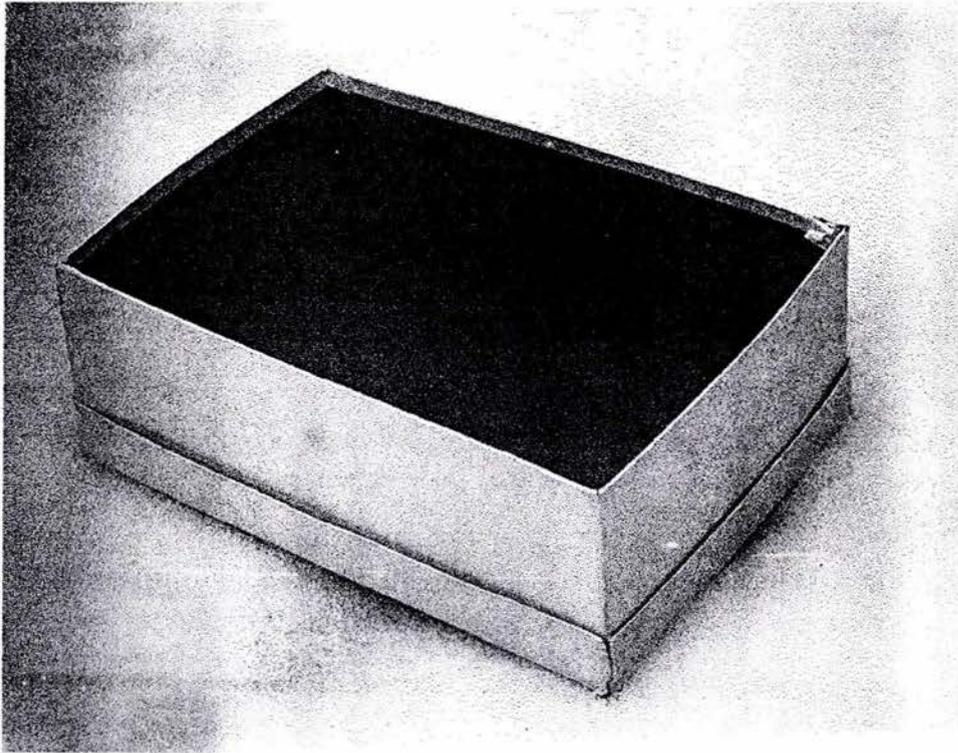
“En realidad, no es tanto el juego por el juego, son como nuevos espacios que se abren al público para que éste los habite mental o físicamente y con ellos haga algo, de algún modo son herramientas, son nuevos sentidos de espacio y de tiempo también, que proponen algo que puede ser ocupado, como la caja de zapatos”.⁵⁴

El análisis en general de la obra de Gabriel Orozco, nos ha permitido tener un panorama amplio ante el concepto de contenedores y la relación que se establece con el contenido, esta gama de conceptos nos ha hecho reflexionar acerca de lo complicado, pero también nos ha puesto a pensar sobre lo más sencillo y cotidiano; la fotografía como contenedor de imágenes, los contenedores de los contenedores y los objetos tridimensionales que se les ha impreso una seña por el tiempo y el espacio en los que se han sido presentados o han sido facturados, nos hacen tener una manera diferente de ver en la simpleza una percepción distinta ante los fenómenos que son cotidianos, como menciona Orozco, Lo que es más

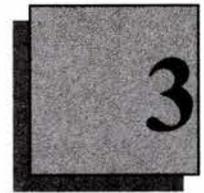
⁵³ Kuri, Gabriel, op. cit., p. 48

⁵⁴ Orozco, Gabriel, citado por Leñero, Isabel, op. cit., p. 81

importante no es tanto lo que la gente ve en la galería o en el museo, sino lo que la gente ve después de ver estas cosas.



45. Gabriel Orozco
Caja de zapatos vacía
1993



L
A
C
A
J
A
C
O
M
O
C
O
N
T
E
N
E
D
O
R
Y
S
U

R
E
L
A
C
I
Ó
N
C
O
N
E
L
C
O
N
T
E
N
I
D
O

3.1 Proceso, Antecedentes.

En el seminario de titulación *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte* cada alumno en su búsqueda personal realizó una pieza con los conocimientos que se habían obtenido, complementando así los dos seminarios realizados por el Maestro Tadashi Uei.

El tema escogido por cada alumno tenía que desarrollarse en base a ejercicios, en donde cada uno reflexionaba y trataba de aclarar sus propias dudas, en el caso particular de esta tesis, “*La caja como contenedor y su relación con el contenido*”.

En este capítulo se presentarán los ejercicios previos al proyecto definitivo, estos fueron los cimientos que ayudaron a formar la pieza final. Aquí se mostrarán todas esas exploraciones y reflexiones realizadas, en las cuales se verán los procesos y transformaciones que adquirieron los conceptos y la decisión de los materiales a utilizar, sin olvidarnos por supuesto de un análisis de la trilogía Tiempo, Espacio y Materia.

También se hará un recuento de los términos usados por Heidegger, ya que fueron elementos medulares para replantear, entender y aplicar las experiencias que parten de la conciencia del *ser*.

3.1.1 Recordando a Heidegger.

Para confrontar mi entorno o los fenómenos que se me presentan necesito primero asimilar el por qué de mi *ser*, es entonces cuando hacemos una primera reflexión sobre el “*ser ahí*”, la esencia del *ser ahí* esta en su existencia. Heidegger lo explica de esta manera, “La comprensión del *ser* es ella misma una ‘determinación de ser’ del ‘*ser ahí*’ (...) El ‘*ser ahí*’ se comprende siempre a sí mismo partiendo de su existencia, de una posibilidad de ser él mismo o no él mismo”.¹

El *ser ahí* al existir, es un “*ser en*”, esta concepción del *ser en* se da en un mundo literalmente (“*ser en el mundo*”), “el mundo (...) esta aquí y ahora y en todas partes: estamos en él”.² Al tomar esta conciencia del *ser en el mundo*, nos encontramos con el “*ser con otros*”. Todo a partir del *ser ahí*.

Esta mundanidad y este *ser con otros* que nos reafirma en el existir, también nos habla de la trilogía Tiempo, Espacio y Materia.

El encuentro con los entes en el mundo se da en el tiempo, es así como el *ser ahí* que observa y *es con otros* en el mundo, se vuelve consciente de él, el tiempo está presente en cada uno de ellos, y va marcando su finalidad “la muerte”, es así como la existencia del

¹ Heidegger, Martin, El ser y..., p. 22

² Steiner, George, op. cit., p. 159

ser tiene una conclusión, el *ser* en sí mismo es temporal, el *ser ahí* es tiempo, *ser* y tiempo son la misma cosa.

Gracias a la existencia y temporalidad del *ser ahí en el mundo*, éste es *en* el espacio, Heidegger lo explica así: “Ni el espacio es el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, antes bien, “*en*” el mundo, en tanto que el “*ser en el mundo*”, constitutivo del “*ser ahí*”, ha abierto un espacio. (...) el *ser ahí* es espacial”.³

Al hacer esta recapitulación de como el *ser ahí* es *en* el espacio y *en* el tiempo, podemos pasar a como concibe Heidegger la obra de arte, aquí hablaremos sobre la materia.

Al tratar de razonar el entorno, y el por qué de la existencia de las cosas que se nos presentan (*el ser de las cosas* ante los ojos), es muy fácil caer en la descripción de los objetos que se nos muestran, pero como se había mencionado en el primer capítulo lo importante del método fenomenológico es construir el pensamiento, tratar de ir más allá. No podemos construir un pensamiento evidenciando la estancia de las cosas en el mundo; así como la esencia del *ser ahí* está en su existencia, tenemos que encontrar el *ser* de las cosas, la cosa existente que se demuestra y se hace patente.

Para evitar la descripción de características o peculiaridades en las obras de arte, hay que hacer todos estos prejuicios a un lado, hay que dejarla descansar, abandonarnos a su presencia, pensar en su *ser*.

Partiendo siempre del “yo”, no podemos olvidar las primeras sensaciones, ya que es la base del conocimiento adquirido, pero a través de las reflexiones hay que transformarla para poder llevarla a un plano superior, en otras palabras, crear nuestra “*verdad*” de su existencia, encontrar el *ser*, en este caso el *ser de la obra*. Ésta palabra suele ser muy ambigua y confusa, crear una *verdad* concreta y única, aplicable a todo, prácticamente suena imposible, no se puede imponer una verdad, lo que se hace con esta metodología es fomentar la libertad de pensamiento, por eso cada uno crea su *verdad*. Cuando el autor menciona que la esencia del arte está al ponerse en operación la *verdad* del ente, existen una serie de reflexiones en donde nos dice que el *estado de no ocultación* de los entes es un acontecer de verdad, dicho de otra forma cómo son y lo que son, a esto le llamará Heidegger el “*mundo*”. Pero también existe su contraparte a la cual nombrará “*la tierra*” (estado de *ocultación*). Más adelante se volverán a retomar estos dos términos de una forma más amplia *la tierra y el mundo*.

Al hablar del *ser obra* de la obra de arte también se habla de su hechura, de su materia prima, hay que aclarar que una obra de arte consta de materiales, pero no es lo mismo material y materia. “La obra es notoriamente la materia de que está hecha. La materia es la base y el campo para la conformación artística”.⁴ En sí lo que reposa frente a mis ojos y deja que sea observado es el material de lo que está hecho, pero al mismo tiempo deja ver su materia. Un ejemplo que maneja el autor para poder comprender esto, es cuando menciona que en general entendemos a la madera en la obra tallada, pero también

³ Heidegger, Martin, op cit., p. 127

⁴ Heidegger, Martin, Arte y..., p. 50

deberíamos entender la obra tallada *en* la madera. Esto sería el primer paso para encontrar el *ser de la obra* (la verdad de la obra de arte).

En la materia igualmente se encuentra lo *útil*, “el útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre (...). El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra”.⁵ Y su *ser* equivale al *servir*. La materia en la obra de arte no solamente *sirve* sino que también sobresale y se hace patente en el mundo de la obra.

El *ser de la obra* se encuentra en sí misma y se abre ante nosotros, ahí es en donde se halla la verdad, el *ser de la obra* establece un *mundo* y una *tierra*, un estado de *no ocultación* y de *ocultación*.

Cuando aparece el *ser de la obra* éste establece un mundo y hace la tierra. Hay que recordar que un mundo se mundaniza y es más existente de lo que se puede tocar y percibir, esta reflexión, este estado de *no ocultación* y de apertura hacia su interior, choca con la *tierra*. El estado de *ocultación*, siempre cerrado provoca un desconocimiento de sí, hacer la tierra significa hacerla evidente como ocultante de ella misma. “La *tierra* sólo se abre e ilumina como es ella misma allí donde se preserva y se conserva como es esencialmente infranqueable, retrocediendo ante cada descubrimiento, es decir, que siempre se mantiene cerrada”.⁶ El *mundo* descansa sobre la *tierra* y la lucha que provoca lo abierto del *mundo* y lo cerrado de la *tierra* hacen a cada una autoafirmarse, lo abierto del *mundo* se convierte en el movimiento de los entes, y la *tierra* es lo que la ayuda a reposar, es así como en ese reposar se encuentra el *ser de la obra*, entregándose así, ante nuestros ojos a una reflexión activa y consciente de su propio *ser*, de la *verdad*. Esta lucha, esta *verdad* es la que no permite que se acabe el pensamiento.

⁵ Ibid., p. 53

⁶ Ibid., p. 78

3.1.2 Frasco de cristal con humo, video.

La presentación de la pieza consistió en un video que duraba aproximadamente 11 minutos, exponiendo un frasco de cristal transparente, en donde se encerró humo de cigarro.

La intención fue buscar un material que tuviera las tres características de TEM, por lo cual se escogió el humo, éste al desaparecer no dejó al frasco “vacío”, ya que seguía presente a través de las marcas de nicotina; el vacío como tal en el ejercicio no existe, es una forma de clasificación que el hombre utiliza para indicar que no hay algo aprehensible, o perceptible. El delimitar, como en este caso el frasco lo hace, lo convierte en un recipiente que fue hecho para contener teniendo como características un adentro y un afuera, pero ambos son espacios, que se les ha llevado a estos conceptos al igual que el vacío para su entendimiento de lo tangible.

Supongamos que un salón de clases tiene todos los elementos para ser considerado como tal: bancas, mesas, pizarrón, gises, etc., el salón es concebido como un lugar que fue hecho para los estudiantes y profesores, al llegar y no encontrar a una persona dentro del recinto, se dirá que está vacío, ahora, si entramos al mismo salón y no encontramos ningún mueble de los mencionados anteriormente, se dirá exactamente lo mismo, esta vacío. El salón de clases contará exactamente con las mismas medidas de largo, ancho y profundidad, el espacio es el mismo pero fue alejado de esa concepción para el que fue hecho, se le ha quitado la función de continente, el vacío es a final de cuentas el espacio en sí; por supuesto que en la ciencia, se considera al vacío como un efecto de disminuir hasta el mayor grado posible las partículas del aire u otro gas contenido en un recipiente cerrado, pero ese estado de vacío total no puede realizarse en nuestro planeta, ya que todavía no existe un material que soporte la ausencia completa de partículas, es un aspecto que aborda la física y por lo cual no profundizaremos sobre este aspecto.

En la forma de expresar sentimientos, cuántas veces hemos escuchado la frase de “me siento vacío” y a lo que se refiere es a un estado de ánimo que habla del interior; al hablar de un espacio vacío hay veces en la que no se puede deslindar los conceptos de dentro y fuera, clasificando lo de dentro como algo concreto, mientras lo de fuera es lo vasto, Bachelard menciona que estos calificativos son la medida de nuestra adhesión a las cosas, sin embargo en la poesía estos términos se vuelven muy ambiguos, en su obra *“La poética del espacio”*, hace un análisis del lenguaje poético llevándonos a una dialéctica del afuera y del adentro; en el sentido en que estamos acostumbrados a utilizar estos términos nos encerramos, mientras que en la expresión poética ésta forma de concebir las palabras se abren a través de las metáforas. “Hay juegos de valores que hacen pasar a segundo término todo lo que se refiere a simples determinaciones de espacio. La oposición de lo de fuera y de lo de dentro no halla entonces su coeficiente en su evidencia geométrica”.⁷

En el mismo libro cuando menciona a los cofrecillos, abre la posibilidad de entender los espacios sin limitarnos solamente al afuera y al adentro de los contenedores, habla

⁷ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México D. F., 1993, p. 270

simplemente del espacio, el interior se vuelve parte del exterior, el adentro se vuelve parte del afuera:

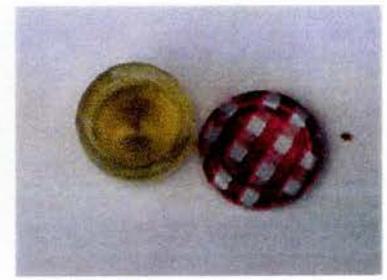
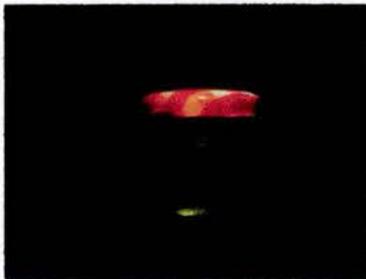
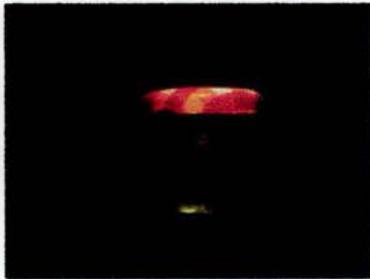
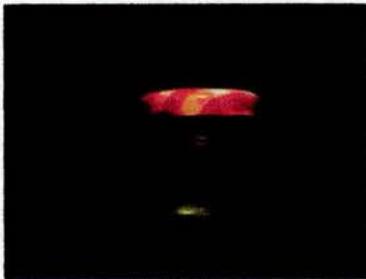
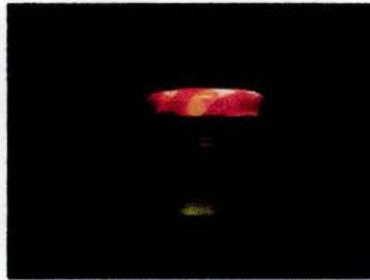
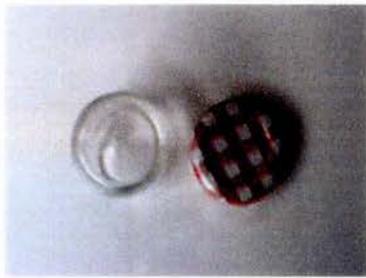
“El cofre, sobre todo el cofrecillo, del que uno se apropia con más entero dominio, son objetos que se abren. Cuando el cofrecillo se cierra vuelve a la comunidad de los objetos; ocupa su lugar en el espacio exterior; (...) Pero en el instante en que el cofrecillo se abre, acaba la dialéctica. Lo de fuera queda borrado de una vez (...). Lo de fuera ya no significa nada. E incluso, suprema paradoja, las dimensiones del volumen ya no tienen sentido porque acaba de abrirse otra dimensión: la dimensión de intimidad”.⁸

Durante este ejercicio estuvo presente el humo durante once minutos en un monitor, quedando un frasco aparentemente vacío, pero al presentar el recipiente se demostró que no lo estaba, se encontraba adherido en sus paredes la nicotina del cigarrillo, el contenido se reveló ante nuestros ojos.

El humo tiene un lapso corto de visibilidad, pero eso no implica que no deje marcas a su paso, ya que es parte de su materia, de su temporalidad; el contenedor funcionó para el alojamiento del humo en donde se movía sutilmente hasta desaparecer, dejando sólo el vestigio de haber estado en ese espacio.

En este momento la relación de contenedor y contenido necesitaba pulirse más para poder afianzar la idea de dependencia. Aquí el video todavía no tiene la reflexión que se explicará más adelante en la pieza final, sólo servía de soporte para no hacer una acción tipo performance en donde implicara fumar un cigarro, abrir un frasco, meter el humo, cerrarlo y esperar todo el proceso, ya que esto hubiera traído otro tipo de lectura ante la clase.

⁸ Ibid., pp. 119-120



46. Exa Sánchez
Video
2002

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

3.1.3 Caja de cristal con persona dentro.

El proceso de reflexión y la diversidad del término contenedor, ayudó a que en este ejercicio se pudiera hablar del humano, del *ser ahí*, “y ‘ahí’ es el mundo: el mundo concreto, literal, real, cotidiano; ser humano significa estar sumergido, plantado, arraigado en la tierra, en la materia cotidiana, en la ‘materialidad cotidiana’ del mundo (humano viene de *humus*, ‘tierra’ en latín)”.⁹

Este *ser* es *en* el mundo, y se encuentra en el desplazamiento de supuestas “cajas” (contenedores) como son cada paradero que solemos habitar momentáneamente, se está hablando de las casas, de los cuartos, de las oficinas, de las escuelas, etc., “la casa misma es el equivalente simbólico del cuerpo humano cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales”.¹⁰ Con nuestra presencia ocupamos los contenedores y dejamos que cumplan con su *ser útil*, sin embargo estos lugares o “cajas” siguen teniendo una función incluso cuando no estamos ahí.

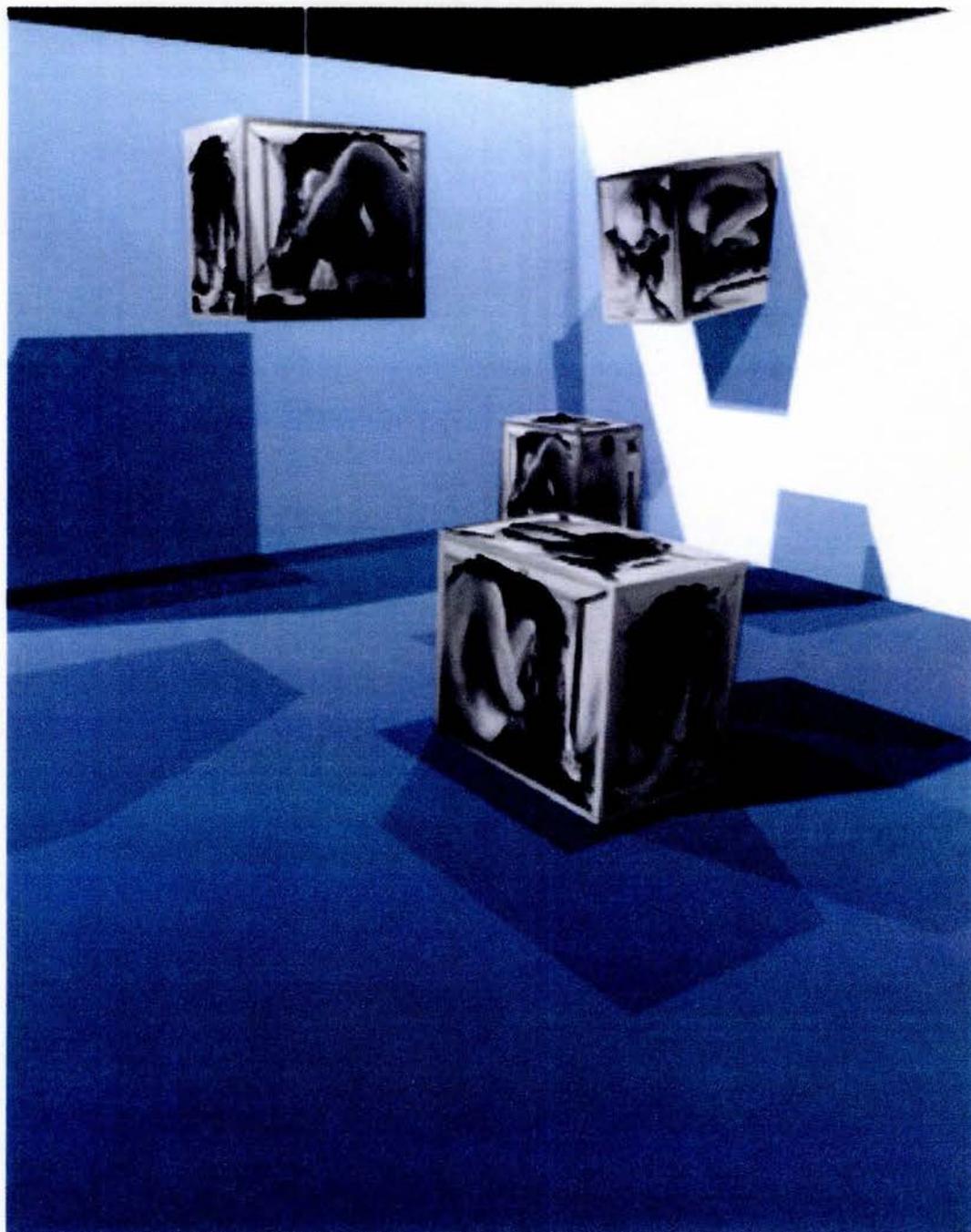
En este trabajo, no se quiso trabajar con imágenes de casas con personas adentro, se trataba de reducir lo más posible la palabra contenedor, y tal vez por eso fue necesario reflexionar acerca de la palabra generalizándola, hasta llegar a la conclusión de que todo es continente, para después poder concretar la idea de que una caja podría ayudar a establecer esta relación entre contenedor y contenido incluyendo por supuesto al ser humano.

La pieza se mostró como boceto, con la intención de ampliarla a tamaño real para dar la sensación de tridimensionalidad; consta de un cubo de seis fotografías en blanco y negro, donde se muestra a una persona contenida por una caja de cristal. Para realizarla se construyó una caja de vidrio de 66cm. x 43cm. en los costados, con una altura de 63cm. Se introdujo a una persona, y se tomaron las fotografías por todos los lados del cubo, posteriormente se digitalizaron las seis imágenes.

Los límites, en este caso las paredes de la caja son barreras que imponen una distancia y que deciden enseñar u ocultar su contenido, la caja en su interior guarda cierta intimidad, y en este ejercicio aunque la caja dejaba traslucir su contenido seguía respetando la intimidad de éste.

⁹ Steiner, George, op. cit. p. 159

¹⁰ Baudrillard, Jean, El sistema de los objetos, Madrid, 1999, p. 27



47. Exa Sánchez
Maqueta
2002

3.1.4 Caja de cristal con persona dentro, desarmada.

Partiendo de la pieza anterior, surgieron dudas sobre el uso de las cajas, el utilizar una forma básica que es tan identificable ¿podría volverse en un elemento formal? ¿por qué la caja era tan representativa de los contenedores?, así que se tomó la decisión de abrir la caja y reflexionar sobre aquel cubo desarmado.

En un sentido fenomenológico habría que dejar descansar la pieza en sí misma para encontrar su esencia, al abrirla ya no era más una caja, ya no funcionaba como tal, no servía para contener; la idea de las fotografías era representar a una persona adentro, pero esa persona se convertía en imágenes que se podían ver por separado, el sujeto ya no era el contenido, sólo existían las fotografías, y aunque anteriormente en el estudio sobre la obra de Gabriel Orozco se había mencionado que las fotografías son contenedores de sucesos, al abrir esta caja se encontró una serie de imágenes pegadas que ya no daban la sensación de tridimensionalidad que podían llegar a tener si se ampliaban a tamaño real para formar el cubo.

Al dejarla reposar en sí misma, la caja mostraba sus características; su función reside en contener, se convierte en un espacio delimitado que deja reposar lo que se encuentra adentro. Sin embargo había que ir más allá, no se podía ver simplemente las características, se tenía que observar en todos los casos el fenómeno entero.

Si era tan importante el contenedor, por qué al abrir la caja dejaba de importar su contenido. El propósito con el que fueron hechas las fotografías ya no funcionaba, esa relación que se hacía más estrecha entre el contenedor y el contenido se iba volviendo cada vez más en una *dependencia*.

En ese momento se aclara la duda sobre ¿por qué la caja era tan representativa de los contenedores?. No había otra forma más clara y directa que una caja para hablar de la *dependencia* entre contenedor y contenido. Si se ponía otra cosa sustituyendo la caja se podía hablar de la relación entre ambos pero no de su *dependencia*, en eso radicaba su esencia.

Fue necesaria esa reflexión de pensar que todo era un contenedor y hacer varios ejercicios, en esta parte sólo se han puesto los más representativos, pero aparte de hacer ejercicios con cajas como contenedores, también se trabajó con otros objetos similares. Después de haber llevado el fenómeno a un aspecto general se regresó a lo particular y a las primeras observaciones, pero ahora con otra percepción; Heidegger decía que había que tener mucho cuidado con las primeras impresiones y tratar de estar donde generalmente no estamos.

Al hablar de contenedores, lo primero en lo que uno piensa es en algo que delimita cierto espacio, y los prejuicios hacen que solamente los veamos como el que recibe, pero volviendo al mismo ejemplo del salón vacío, estos calificativos son la medida de nuestra adhesión a las cosas y de no querer ver más allá de su funcionalidad. El llevar a todo incluso a nosotros mismos a ser contenedores y contenidos (ya que el hombre puede jugar

uno y otro papel), modifica la percepción de las cosas; en este ejercicio del cubo con la persona adentro, el sujeto se convierte en el contenido, al desplegarse esta forma básica, niega esa postura de contenido y se integra al mundo de las imágenes desapareciendo esa función para la que fue hecha, esta sencillez de lenguaje se encontró en esa forma básica de contenedor, la caja. Alejándonos de los prejuicios y tratar de ver el por qué de su existencia nos pone al descubierto como son todos los entes contenedores.

Esos continentes bien pueden servir para proteger, cubrir, resguardar, para poner en evidencia u ocultar su contenido, para ser soporte temporal o definitivo de otro elemento o para poner en actitud pasiva o activa lo que se encuentra dentro de él. Ambos dependen mutuamente, de esta forma el contenedor no *es* sin su contenido y el contenido no puede llamarse así si no tiene donde estar. Es la razón por la cual se decidió utilizar la caja como contenedor tratando de mostrar su relación con el contenido.



48. Exa Sánchez
Fotografía
2002

3.2 Conceptos personales.

En esta parte se hablará de los conceptos personales de la pieza que se realizó para el seminario de titulación de tesis llamada "*Dependencia*", esta pieza fue expuesta en el mezanine del Museo Universitario del Chopo.

Como se refirió anteriormente, los proyectos ayudaron a tener más claros los conceptos, los materiales a utilizar así como el manejo del espacio y del tiempo.

Aunque ya se ha descrito un poco de cómo se llegó a ciertos conceptos, en los puntos subsecuentes se explicarán con más profundidad, así que los temas abordados serán sobre las herramientas a las que se recurrieron para concretar la pieza final: la caja de vidrio, el hielo, el video y la televisión.

3.2.1 La caja como contenedor.

La caja es un objeto que conocemos, y como ya se ha dicho tiene como peculiaridad el resguardar su contenido haciéndolo a veces visible, u ocultando celosamente de la mirada de los demás, todo depende del material con que este hecho el recipiente.

Este objeto tiene como características el existir gracias al hombre, el hombre es el que le da un uso y lo hace propio, existe entre ambos una necesidad y una cercanía, este objeto es artificial y el hombre es el que lo invita a participar en su universo para tener una función, le da una vida propia. Este objeto esta ligado con el hombre, es un utensilio en el cual deposita por así decirlo una extensión de su cuerpo.

Otra de las características de la caja como objeto, es el espacio que se crea por unas paredes que se levantan de la base, creando así, una barrera que delimita su interior, en ese momento la caja esta en disposición de habitar algo ajeno en él. Este objeto es de uso común en la vida cotidiana, por lo que es muy recurrido y por lo tanto poseído.

La caja como contenedor, hace evidente que sirve de soporte del contenido, para eso se creo, y esta es una parte de su verdad, el espacio que forman estos objetos condicionan su contenido y al alojar otro elemento, lo hacen suyo, crean su dependencia.

3.2.2 La caja de vidrio.

Esta caja de vidrio tiene como materia su transparencia, su peculiaridad es la de no esconder su contenido. La caja de vidrio nos invita y nos rechaza a la vez, nos acerca al dejarnos entrar con la mirada a su interior, pero a la vez nos aleja porque aísla a su contenido, oculta y desoculta a la vez, la caja de vidrio es lo que diría Heidegger la tierra y

el mundo, el mundo porque nos deja ver un poco su intimidad, pero al mismo tiempo es la tierra porque protege su contenido y no permite ser invadido.

Nuestra impresión primera del vidrio es la de fragilidad, pero cuando su función como contenedor es el de proteger algo, provoca seguridad. Una caja de vidrio aunque deje ver su contenido y en ese aspecto parezca frágil por exponer lo que protege, al mismo tiempo su transparencia se impone ante el espectador que mantiene su mirada en el contenido, es por eso que la fragilidad se convierte en una infranqueable fortaleza que no permitirá que su contenido sea transgredido de otra forma, mas que con la mirada. Esta caja es un espacio que no se abre a cualquiera, sólo a su contenido. “El vidrio ofrece posibilidades de comunicación acelerada entre el interior y el exterior, pero instituye simultáneamente una cisura invisible y material, que impide que esta comunicación se convierta en apertura del mundo”.¹¹

3.2.3 El hielo como contenido.

El agua se presenta ante nosotros en tres estados el líquido, el sólido y el gaseoso, todos estos estados dependen de un factor que es la variación de temperatura, ésta es la que provoca su temporalidad, el agua tiende a ser móvil, sin una forma en específico se amolda a su continente. Esta fluidez del líquido también va acompañada de un estado resistente pero al mismo tiempo perecedero, el estado de congelación.

El hielo como material es efímero, tiene un lapso de vida que depende de la temperatura ambiente, esta temporalidad también va acompañada de una ocupación en un espacio determinado.

El agua es dócil, adaptable, es sensible a cualquier estímulo externo, la fluidez del líquido (su naturaleza) la hace mantenerse en movimiento, como si quisiera escapar de lo que la limita, sin embargo la informalidad del agua es sometida a las fronteras de su contenedor.

“El líquido, en efecto, por su aptitud para el transformismo, se presta más fácilmente a los cambios, a las evoluciones que se desarrollan en el curso del tiempo, mientras que lo sólido, adaptado exclusivamente al reino espacial, le opone una especie de rechazo obstinado, de tenaz resistencia que sólo puede doblegar lentamente el desgaste. Su forma, una vez definida y establecida, únicamente puede aspirar a degradarse con el tiempo, mientras que la del líquido está siempre lista para adaptarse a situaciones nuevas”.¹²

En el estado de congelación se encuentra en reposo esa fluidez, se ha detenido por unos instantes; pero ese lapso de inmovilidad es irremediamente corto, ya que sigue dependiendo de la temperatura.

¹¹ Baudrillard, Jean, op. cit., p.45

¹² Huyghe R., Formes et forces, Flammarion, 1971, p. 51, citado por Fernández Arenas, José, Arte Efímero y Espacio Estético, Barcelona, 1988, p. 356

Parece existir una superioridad del contenedor, ante un elemento como es el hielo, pero al contrario, esa fluidez, la necesidad de su propio ser de transformarse, provoca que el contenedor dependa del contenido.

3.2.4 El video y la televisión.

El video es un soporte, que capta “la realidad objetiva”, pero al reproducirse una y otra vez, nos muestra sólo una parte de la realidad modificada. Los hechos que se presentan al momento de la reproducción, nunca son reales, en tal caso fueron parte de la realidad; el manejo del tiempo de esa “realidad subjetiva” puede ser recreado varias veces por lo cual, independientemente de una manipulación del tiempo obvia, el video crea su propia realidad y vive cada vez que es expuesta ante unos ojos.

La característica fundamental del video es la captación de la imagen, el movimiento y el sonido, que es resguardada en una cinta magnética, usando como protección una especie de caja. Para ser mostrada esa realidad subjetiva, es necesario un video reproductor, que es el que pondrá en operación el movimiento de la imagen, pero ésta no podrá verse si no tiene otro soporte más que es un monitor; la televisión y el video reproductor se unen para mostrar lo que contienen.

Otra característica del video es que puede ser manipulado, con cambios de velocidad, efectos, con acercamientos, desvanecimientos, etc., es decir no sólo nos presenta una parte de su realidad sino que, también nos muestra formas que nuestros ojos nunca verían fisiológicamente, estas transformaciones de lo visible sólo le puede captar nuestro ojo a través de este medio.

3.3 Propuesta plástica.

“*Dependencia*” como se había mencionado con anterioridad, se presentó en el Museo Universitario del Chopo del 5 de junio al 2 de agosto del 2002, en la ciudad de México.

En este punto se planteará la propuesta plástica que será dividida en tres; en el primero se hará la descripción de la video instalación, en donde también se comentarán algunos problemas técnicos que sufrió la pieza para poder llegar a exhibirla; en el segundo se explicará el concepto y en el último se expondrá el análisis TEM.

3.3.1 Descripción de la pieza “*Dependencia*”.

Para la elaboración de esta pieza era necesario congelar agua y una vez obtenido el hielo se colocaba en una caja realizada con vidrio, cada pared estaba unida por medio de bisagras de dos centímetros.

Hubo la necesidad de hacer muchas pruebas ya que los tiempos de grabación eran demasiado prolongados, los primeros experimentos se hacían en unos contenedores de vidrio de doce centímetros cúbicos en donde el tiempo de filmación llegaba a ser de más de 3 horas, esto causaba un grave problema, ya que al momento de digitalizar el video, la computadora necesitaría de mucha memoria para captar todo el proceso, por eso se tomó la decisión de reducir el tamaño de este continente a la mitad, así que el tamaño real de la caja que aparece en el video es de seis centímetros cúbicos.

No se podía utilizar el hielo sólido por la misma causa del tiempo, así que el hielo era desbaratado en pequeños trozos. Debido a que cada pared de la caja estaba unida por bisagras, ésta se abría, por lo que había que sujetarla con un listón para que conservara la forma de caja, después se introducían los pedazos de hielo adecuándose a la forma del contenedor, ambos eran sometidos por un lapso muy pequeño al congelador de un refrigerador, después, contenedor y contenido eran situados en una manta negra, ésta evitaba las referencias que se pudieran hacer sobre el tamaño real de la caja y a la vez permitía que al momento del deshielo, provocado por la temperatura ambiente no se desplazara considerablemente del cuadro del video, pero aún así los tiempos de grabación seguían siendo largos.

Finalmente para reducir el tiempo de filmación, se resolvió que el hielo sólo debía estar pegado a las paredes de la caja y en medio tendría que estar hueco, debido a que la cámara estaba fija y no había una toma de la parte superior sino que la imagen era frontal, se realizaba este truco sin que se notara en el video, tampoco se podía depender ya de la variación térmica del lugar, por lo que la caja y su contenido eran expuestos a una lámpara de halógeno de 500 watts. Cabe mencionar que el formato en el que se trabajó fue de 8mm. y la duración del video se redujo a una hora veinte minutos.



49. Exa Sánchez
Grabación de la pieza Dependencia
2002

Una vez capturada la secuencia del deshielo, se digitalizó posteriormente en un programa llamado Adobe Premier, la hora y veinte minutos fue canalizada en una función llamada Fast a una velocidad de +2000, acelerando así el tiempo real del proceso de descongelación a 1 minuto. Este segmento se aplicó en reversa, en una velocidad de -2000, al unirlos se logró de esta forma un loop de dos minutos, cabe aclarar que las caídas de cada una de las paredes de la caja de cristal se dejó en tiempo real, ya que en esa manipulación del tiempo hubiera sido imperceptible el desplome de cada una de ellas. Después de fusionar estos dos segmentos en donde se percibe como se deshace el contenedor al momento que el hielo se derrite, y como se vuelve a formar el contenido logrando que la caja regrese a su estado inicial, se tuvo que cortar y pegar esos dos minutos hasta alcanzar una continuidad de la imagen en movimiento por media hora, de la computadora se vació la información a un video cassette de formato VHS con duración de dos horas.

Para poder proyectar el video, se necesitó de un video reproductor y de una televisión de 26 pulgadas. La presentación final de la pieza en el Museo del Chopo requirió de una caja hecha de triplay pintada de negro de dos metros largo por dos metros y medio de altura, con un acceso que permitía la entrada del público para poder observar desde su interior el video.

3.3.2 Concepto de la pieza “*Dependencia*”.

En la pieza, el concepto que se maneja es la dependencia entre contenedor y contenido, escogiendo la caja para establecer la relación que hay entre ambos.

Este objeto sirve para ser poseído y a la vez para ser utilizado, en el momento en que “yo” lo poseo y le deposito algo a la caja trato de aislarlo de lo demás. Ese contenido, es tan importante como su contenedor, uno y otro se necesitan para existir. Les fue concedido su propio lapso de vida.

La caja de vidrio cumple esa función, sirve para resguardar a su contenido (el cual es el hielo), éste tiene en su *ser* la temporalidad y la necesidad de alojarse en un espacio al igual que *yo*.

Los materiales utilizados, tanto el vidrio como el hielo muestran su materia, esta caja sirve para aislar, pero no para ocultar, deja ver su contenido pero sólo con la mirada, no hay otra forma de penetrar su espacio y hacer modificaciones, solo se presenta como es; el hielo al transformarse hace patente su necesidad de cambio y metafóricamente “muere” al salirse de su contenedor, el concepto es de dependencia y de una “muerte” inevitable sin la presencia del otro que lo ayuda a existir, ambos “viven” cuando se pertenecen.

La imagen en movimiento del contenedor y contenido tuvo que ser modificada, ya que de haberlo hecho en su tiempo real, el espectador no tendría la paciencia de pararse durante una hora veinte minutos frente a esta imagen y la intención era que los asistentes observaran todo el proceso. La manera de capturar esta dependencia fue a través del video, el video también es una caja contenedora, su cinta magnética captó todo el proceso guardándolo y repitiéndolo cada dos minutos, esta cinta sólo muestra su contenido por medio de otra

especie de caja que sería la televisión, ambos continentes muestran su dependencia con su contenido que en este caso es la imagen.

Estos tipos de contenedores que se han mencionado son los que no ocultan su contenido, pero también existen los que sí tratan de ocultarlo, guardando su espacio de intimidad celosamente a los ojos de los demás, por eso fue necesario hacer una caja más grande, que estaba en espera de su contenido, es decir ya tenía uno que era permanente (el video), pero estaba en espera de otro contenido más importante.

Ese contenido eran los espectadores que se introducían, los que se paraban enfrente de un objeto cotidiano y se detenían para observar el fenómeno que se les presentaba. La pieza no hubiera funcionado sino hubiera tenido unos ojos que lo observaran, y esa disposición de las personas para quedarse más de dos minutos frente a una imagen se convirtió en otro tipo de dependencia.

3.3.3 Análisis TEM.

Al mostrar un objeto conocido, de uso común como lo es una caja, existe una relación con el espectador de observar algo que pertenece a su vida cotidiana; el hombre convive *con otros* entes *en el mundo* pero sólo llega a tomar conciencia de ellos hasta que empieza primero por reflexionar sobre sí mismo, de ahí parte para observar todos los demás fenómenos que se le presentan, esa es la postura del *ser ahí*, “debe concluirse en consecuencia que “*el ser ahí*” sólo se descubre a sí mismo cuando aprehende la realidad”.¹³

Cuando cada individuo aprehende la realidad hace consciente la relación que tiene con el mundo, y los objetos son parte de él, nosotros hacemos dependientes a los objetos del uso que queramos darle, y una vez dado, ellos se hacen patentes, y descansando ante nuestros ojos muestran su verdad, Jean Baudrillard describe a los objetos de esta forma:

“Los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven esta cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar (...). Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su “presencia”.¹⁴

Al mostrar un video de una caja como contenedor y su relación con el contenido, como se dijo anteriormente, delata la dependencia que existe entre ambos. TEM como se ha planteado en esta tesis van unidos y estos conceptos se han tratado de integrar para la realización de la pieza.

El análisis tiempo, espacio y materia se hará por separado, hablando primero de esta trilogía enfocada a la caja de vidrio y su relación con el hielo como contenido, y por último con la caja negra en donde se introducía el espectador.

¹³ Steiner, George, op cit., p.163

¹⁴ Baudrillard, Jean, op. cit., p.14

En el punto anterior se hablaba de una “vida y muerte” de la caja y el hielo; esta dependencia acerca de su *servir* para algo, hace concreta su temporalidad y por lo tanto esa temporalidad habita en un espacio determinado, tanto contenedor y contenido manifiestan su tiempo de vida con esa dependencia, el hielo se incorpora en el espacio que le ofrece la caja, pero la movilidad o temporalidad constitutiva de su materia (que es parte esencial de la existencia del hielo), es la que provoca el desarme de la caja, la transparencia de la caja nos ayuda a observar y a evidenciar este ciclo de “vida y muerte- muerte y vida” una y otra vez. La materia es pues, la transparencia del vidrio, y la propiedad que tiene el hielo en deshacerse, éste último habita en el recipiente de cristal y al cambiar de estado, el espacio interior de la caja que protegía a su contenido se ve modificado al abrirse, el tiempo es el que marca el lapso de vida entre ambos.

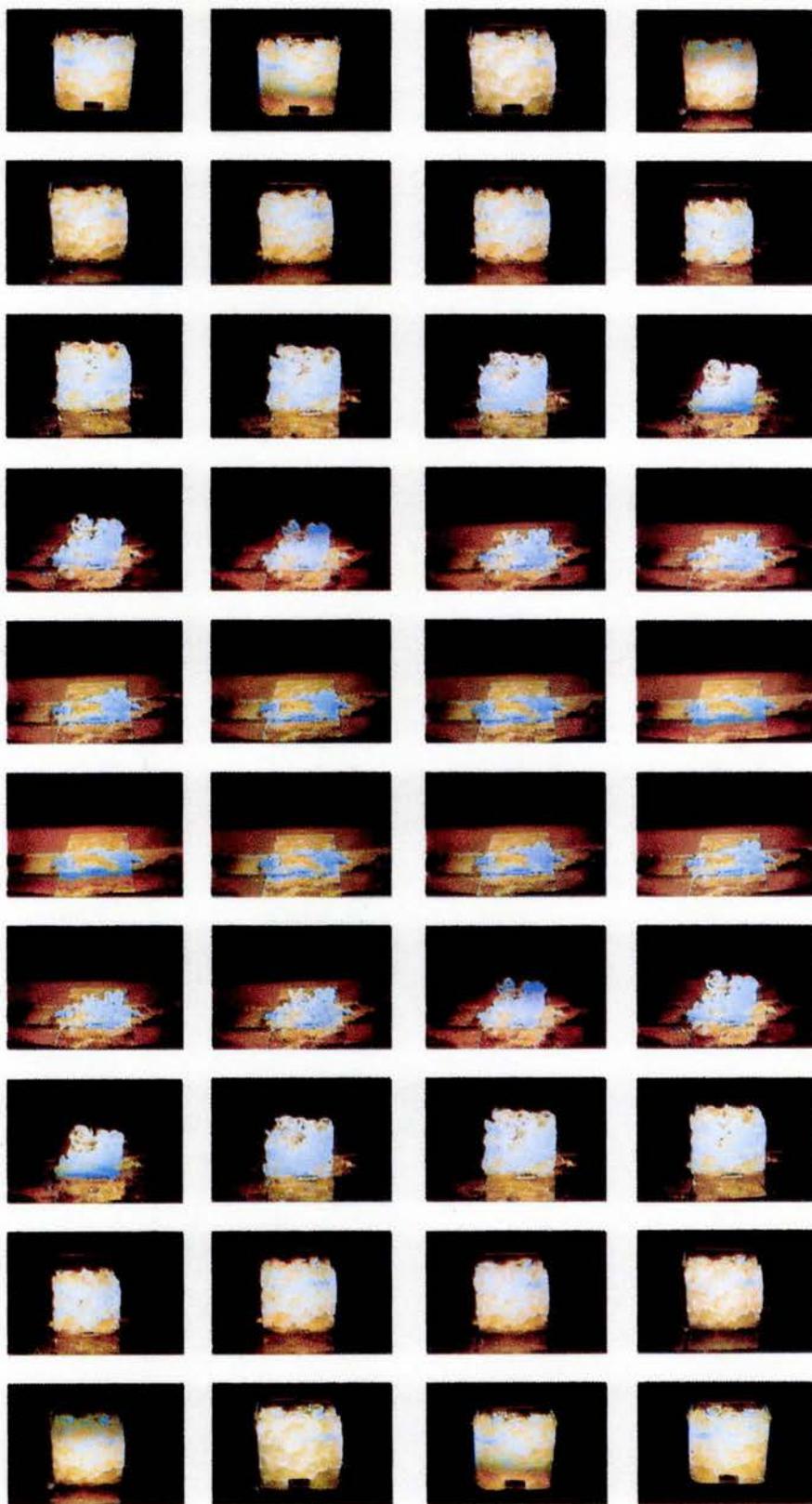
Hasta ahora se ha mencionado los contenedores que muestran su contenido y que lo ponen en actitud activa, condicionando la forma de vivir en su interior, pero también se encuentran los que ocultan su espacio de intimidad, esta es la función de la caja negra. El hombre en su movilidad constante se encuentra viviendo en especies de cajas, de hecho el mismo Museo en el que fue expuesta la pieza es una de ellas, pero al entrar no estamos conscientes de ese estado de contenido en que nos convertimos, generalmente nos gusta pensar que lo que funge como contenido son los objetos y no nosotros. Llegar a un espacio tan grande como es un museo y podernos mover libremente pareciera que es como un estar fuera, por eso se tomó la decisión de realizar una caja de madera, en donde el espectador tomará la conciencia de “estar dentro”. Esta caja negra ocultaba su contenido, es decir, la muestra del video, así que la gente se introducía movida por la curiosidad de lo que habitaba dentro, se paraban frente a un monitor que les enseñaba otro contenedor más pequeño, un objeto identificable, un objeto de la vida cotidiana, que se mostraba a él mismo en su ciclo de vida y muerte, que hacía patente su dependencia y el por qué de su existir.

La caja negra tenía su propio TEM, dependiendo del espectador, la caja estaba en espera de recibir su contenido, estaba lista para mostrarse ella misma y ser parte del sujeto, necesitaba de esos ojos que descansan frente a un fenómeno que es similar a nosotros. La gente estaba *en* la caja, por unos momentos era parte del mundo que se creaba en el interior de ella, el *ser ahí* que en todo caso soy *yo mismo*, era *con otros* relacionándose con una parte del *mundo*.

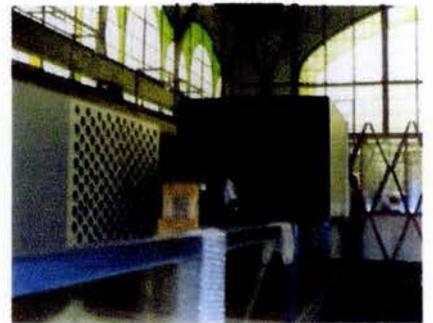
“En este sentido se trata de la forma de ser de un ente que es ‘*en*’ otro como el agua ‘*en*’ el vaso, el vestido ‘*en*’ el armario. Mentamos con el ‘*en*’ la recíproca ‘relación de *ser*’ de dos entes extendidos ‘*en*’ el espacio, por respecto a su lugar en este espacio. El agua y el vaso, el vestido y el armario, están ambos de igual modo ‘*en*’ un lugar ‘*en*’ el espacio. Esta ‘relación de *ser*’ es susceptible de ampliación, (...) ‘*en*’ procede de ‘*habitar en*’, ‘*detenerse en*’ y también significa ‘*estoy habituado a*’, ‘*soy un habitual de*’, ‘*estoy familiarizado con*’, ‘*soy un familiar de*’, ‘*frecuento algo*’, ‘*cultivo algo*’”.¹⁵

La forma de la caja es el límite que provoca un espacio interior. La caja es un continente fijo que es el reflejo de la visión del mundo, en el que cada recipiente es concebido como un recipiente de interioridad, el cual, por su naturaleza tiende a ser temporal. Este objeto es parte de nuestras extensiones, y al igual que nosotros, su parentesco radica en esa dependencia para vivir.

¹⁵ Heidegger, Martin, El Ser y..., pp. 66-67



50. Exa Sánchez
Video de la pieza Dependencia
2002



51. Exa Sánchez
Dependencia
2002

CONCLUSIONES

La caja como contenedor y su relación con el contenido.

Como se mencionó anteriormente el primer seminario tenía como objetivo el *empezar de cero* haciendo a un lado todos los prejuicios que se habían acumulado durante la vida académica, esto quiere decir hacer válido el experimentar e incorporar a los procesos creativos lo *lúdico*, tomando en cuenta el conocimiento adquirido, ya que éste se convierte en el cimiento que se verá enriquecido al forjar un proceso interno de reflexión en donde la *libertad de pensamiento* permita de cierto modo encontrar los errores y aciertos que se obtiene en cada propuesta. Haciendo que la autocrítica sea un beneficio para la generación de obras de arte y no se convierta en obstáculo en lo que respecta a la producción.

La *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte*, no enseña fórmulas para crear arte, hay que entenderla como un método en donde la reflexión sin prejuicios es importante para plantear una obra donde se encuentre un equilibrio que será la que tendrá el diálogo con el espectador. La participación, el análisis, los cuestionamientos, las críticas y la retroalimentación visual que dejaba la asistencia a éste seminario creó nuevos parámetros de visión tanto a nivel individual como a nivel colectivo.

El seminario *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte I* impartido por el maestro Tadashi Uei dejó en el ámbito profesional tres grandes experiencias: las exposiciones CERO MEXICO y CERO JAPÓN en donde a través de la trilogía de Tiempo Espacio y Materia se pudo ver materializados los proyectos; y la tercera fue la formación del colectivo Xix Im, en donde se obtuvo el aprendizaje de organizar, planear, modificar y adecuar, para buscar soluciones ante los problemas que se iban presentando, reiterando también que la retroalimentación de información, la visualización de propuestas, el análisis crítico constructivo, y los razonamientos, fueron un paso valioso para ir reafirmando la postura individual de cada uno de los integrantes.

La creación del segundo seminario confirmó lo adquirido en el primero (*la libertad de pensamiento, lo lúdico y empezar de cero*), pero ahora reforzado por el método fenomenológico; en esta teoría el hombre trata de explicarse su existencia, la de su entorno, y su planteamiento con el mundo a través de su conocimiento, partiendo siempre de él mismo. El hombre hace hincapié en la forma de cuestionarse y trata que la razón, el juicio, el concepto y la definición, vayan construyendo el pensamiento para resolver el fenómeno ante el cual está presente. Se debe aprehender al fenómeno (tener la disposición de conocerlo) y de ahí partir sin prejuicios es decir, el fenómeno primero debe de existir en uno mismo, darse cuenta de su existencia, concebirlo partiendo de la experiencia y elevar el conocimiento. Al aprehender el fenómeno, se crea una conciencia de él en el mundo y su relación con nosotros obteniendo como resultado la *libertad del pensamiento*.

La búsqueda de una formación personal como artista visual, encontró como bases para una expresión los conocimientos adquiridos en los dos seminarios: es así como la trilogía TEM, el método fenomenológico, junto a la filosofía de Martin Heidegger, y el

aprendizaje fomentado por el Maestro Tadashi Uei, convergen todos ellos en la propuesta visual titulada *Dependencia*.

Dentro de esta instalación se cumple el concepto de *La caja como contenedor y su relación con el contenido* en donde se plasmó la experiencia cognoscitiva, y lúdica en donde las variantes fueron resolutivas para su desarrollo.

Dependencia, es el resultado de las reflexiones hechas a través del tema *La caja como contenedor y su relación con el contenido*; el tema de los contenedores surge en uno de los seminarios *Metodología del Pensamiento Relativo a la Creación de Obras de Arte*, al principio de una forma muy fundamental, en donde las piezas sólo se manifestaban presentándose como simples recipientes.

A través de las múltiples reflexiones y ejercicios, se encontró otra variante en las piezas: la dependencia entre objetos; es así como apareció esta necesidad de entender cual era la relación entre los continentes y los contenidos.

La palabra contenedor tiene muchas acepciones, en donde prácticamente se puede llevar a este nivel de concepción a todo aquel que guarda, protege, muestra, oculta, recibe o esta en espera de recibir "algo". Al pluralizar de esta forma a los contenedores hay una preocupación también por los contenidos, de esta forma, el problema se vuelve aun más complejo, qué característica tiene este último elemento.

El contenido es cualquier cosa que decide reposar en algún otro lugar, o que puede estar en movimiento dentro de algo, incluyendo por supuesto al ser humano, ante estas respuestas había que establecer cuál era la relación entre ambos: contenedor / contenido. Se resolvió que el vínculo que hay entre contenedor / contenido era la dependencia que surge entre uno y otro para poder existir.

Al producir piezas que mostrarán el análisis sobre este tema, en donde se generalizaron los conceptos, se decidió por último que la manera en la que se quería reflejar todo el estudio hecho y particularizarlo en la pieza final, era a través del elemento más simple, sencillo y representativo de los contenedores: la caja.

Existe una condición en la caja que no se ha señalado y es cuando se encuentra vacía; se ha dicho que la relación que hay entre contenedor y contenido es la dependencia que hay entre estos dos para poder existir como tal, entonces qué pasa cuando el contenedor no tiene a qué o a quién recibir. Para poder finalizar este estudio se determinó complementarlo analizando la pieza *Caja de zapatos vacía* de Gabriel Orozco, ya que abarca la manera en cómo conciben las personas a los contenedores, es decir, cuando se expone por primera vez, la pieza no tiene un valor porque no contiene nada, y ante la dinámica del lugar es un objeto que viaja de un lado a otro hasta desaparecer de su condición de caja; una situación que hubiera sido diferente si la caja hubiera estado cerrada, o si hubiera tenido un contenido equis. Al seguirse presentando en museos su lectura cambia, porque ahora está en un lugar en donde generalmente lo que se encuentra dentro, siempre es respetado y es expuesto ante la gente como algo digno para ponerle

atención, y por último su presentación como fotografía, en donde la lectura vuelve a cambiar mostrando el terror de la “nada”.

La caja tiene en su sencillez la capacidad de mostrar todo lo complejo de las reflexiones, para volver a observar a este objeto asequible, común y cotidiano, con una visión diferente. Los objetivos de producir una pieza bajo una metodología del pensamiento tuvieron como resultado todo un proceso creativo en el cual se ve manifestado un análisis de TEM, apoyado con una teoría fenomenológica, concluir todos los conocimientos y experiencias obtenidas dieron como consecuencia la tesis titulada *La caja como contenedor y su relación con el contenido* con la obra llamada *Dependencia*.

Esta es una plataforma que abre las posibilidades para seguir desarrollando capacidades plásticas, en donde el propósito de una libertad de pensamiento no se vea coartado, con prejuicios o vicios que se van heredando (como la dinámica que tiene el país en el mundo del arte). Este tipo de Metodología para la creación de obras de arte hace énfasis en ir construyendo el pensamiento, trabajando los conceptos de interés personal para poder aplicarlo en cualquier expresión artística, en esto equivale el compromiso y la búsqueda como artista visual, presentando un discurso artístico individual en donde el equilibrio alcanzado sea contundente en cada propuesta.

La pieza dependencia es mi visión sintética de cómo se reflejan las relaciones dialécticas entre en el mundo, haciendo énfasis en los nexos íntimos que se van creando entre los seres en su carácter de mutua dependencia y no la subordinación de uno hacia otro; en este caso el contenido al contenedor o viceversa, demostrando así el doble papel que juegan todos los elementos al ser eternamente demandados y demandantes componiendo así una razón de existir general.

La conciencia del *ser en el mundo*, es una reflexión que empieza de lo particular y se va a lo general; “el ser-ahí es el ente que se caracteriza por el hecho de ser-en-el-mundo” (...), “el ser-ahí, en tanto que este ser-en-el-mundo, es juntamente un ser-con, un ser con otros; lo cual significa: tener ahí con otros el mismo mundo (...) yo soy con los otros, y los otros son igualmente con los otros”.¹⁶

¹⁶ Gabás Pallás, Raúl y Escudero, Adrián, op. cit., p. 36, 38

ANEXO

En esta tesis se mostrarán dos de las seis entrevistas realizadas a personas relacionadas con el arte en México, cabe mencionar que las otras se podrán encontrar en la tesis de Ariadna Gómez Martínez titulada “*El sonido y la Imagen (oír para ver, ver para oír)*”. Las personas entrevistadas hasta este momento han sido:

Carlos Aranda, curador independiente.

Abraham Cruzvillegas, artista.

Paloma Porraz, directora del Laboratorio de Arte Alameda.

Guillermo Santamarina, director de Ex Teresa Arte Actual.

Doris Steinchbechler, artista y directora del Epicentro.

Omar González, artista.

El motivo de las entrevistas no lleva un afán crítico, porque no sería ético hacerlo, no es suficiente la perspectiva de seis personas diferentes para concluir la situación del arte en México, pero lo que sí es importante remarcar es, que los entrevistados son gente que en este momento se encuentra trabajando en el circuito del arte y esto provoca que sus puntos de vista sobre el arte en México sea actual y diverso, en algunas preguntas su posición es totalmente positiva y en otras desalentadoras por lo cual también fue ponderante hacer énfasis en escuchar sus propuestas y posturas ante dicha problemática.

En el conjunto de las entrevistas se podrán notar situaciones similares ante ciertos cuestionamientos sobre los problemas que afectan la producción del arte en México, así como también se encontrarán visiones completamente opuestas en lo que respecta a la situación global que estamos viviendo. Las preguntas trataron de ser específicas, sin rodeos y sin interés alguno de hacerlas capciosas, en general los cuestionamientos tienen como base tres aspectos, el primero está dirigido hacia preguntas concretas sobre cómo fue su enfoque hacia el arte y su vida laboral, el segundo sobre la problemática del arte actual y la Instalación, y por último preguntas ubicadas principalmente en México, este es el tronco principal de donde se desglosan todas las demás preguntas.

Después de las entrevistas he tenido más dudas sobre las condiciones del arte en México y sobre los programas que como discurso manejan no ser vulnerables (o ser menos) ante los que bloquean el desarrollo artístico, ya que éstos se apropian de la situación para subordinar y marcar el rumbo hacia donde deben dirigirse las propuestas artísticas.

Los problemas son muchos y surgen de todos lados: posturas nacionalistas, un arte prostituido por inversionistas privados, un arte institucionalizado que marca la línea que se debe seguir, amiguismos que ponen en duda los concursos o becas, indiferencia de los artistas principiantes o reconocidos sobre la situación artística que vive el país, mediadores que les interesa únicamente el hecho de vender o ampliar su currículo, la falta de calidad en las piezas presentadas (hablando de contenido o factura), la búsqueda de los artistas por tener un estilo para así cotizarse en el mundo del arte, las grandes fiestas en las que se han convertido las bienales, los historiadores que no han hecho su trabajo dejando que el tiempo olvide o no le de su lugar de importancia a movimientos como la

generación de los grupos de los años 70, curadores que sólo llaman a los artistas consagrados para que sus exposiciones les den renombre, o al contrario, los que están en la caza de un artista emergente que les dé fama para entrar al circuito, la falta de información sobre lo que nos ha acontecido, el beneficio que han obtenido algunas galerías por la compra (barata)/venta (cara) de obras, la necesidad económica del creador que lo lleva a tener trabajos distintos al arte, compradores que sólo ven el negocio o el status en sus adquisiciones, etc.

Cómo se puede fomentar a los artistas, críticos, historiadores, curadores, el interés y el compromiso, sin que se transforme en todo lo que se ha mencionado previamente. Otro problema igual de importante que los anteriores es el que se genera con los espectadores, como lo pudimos ver en el capítulo segundo, uno de los grandes intereses de los artistas ha sido llegar a más gente, encontrar nuevas maneras de comunicarse con ellos, y lo más grave ha sido que estos esfuerzos parecen vanos, ya que el público que se ha querido ganar tiene otro tipo de preocupaciones.

Por ejemplo, en México tenemos más de 30 años con experiencias como el performance o la Instalación; actualmente es un lenguaje que para muchas personas sigue resultándole ajeno, ¿se ha visto con indiferencia o realmente la preocupación no ha sido de muchos artistas?, ¿la difusión ha sido poca, o el interés ha sido nulo?, ¿cuánta gente ha visto un performance o una Instalación?. Realmente es muy difícil establecer cuál es la mejor manera para que en un país como el nuestro llegue la cultura a todos.

La apropiación de las calles por parte de los artistas mostrando diferentes actos creativos (performance, instalación fotografía o pintura), tuvo como intención generar públicos y no sólo expectantes, por desgracia el tiempo de presentación de los trabajos era muy corto por obvias razones. Hay que apuntalar que ahora, la manera de llegar a más personas se ha multiplicado, la colaboración por parte del gobierno, de instituciones y algunas iniciativas privadas (aunada también la demanda de los productores) han ayudado a que se pueda ver frutos de los esfuerzos de algunos artistas de generaciones anteriores por encontrar otros lugares de exposición, que dan albergue a obras escultóricas, o fotográficas, como la muestra del paseo de la Reforma, en donde de cierta forma van haciendo que el ciudadano se vaya acostumbrando a ver exposiciones fuera de los museos ya sea porque su carro está estancado en el tráfico o porque caminando puede detenerse unos segundos a contemplar las propuestas plásticas; también el caso de las exposiciones en el metro ha sido una manera de alcanzar a mucha gente, que en su ruta diaria para el trabajo, la escuela, o por su necesidad de desplazamiento por la ciudad se puede encontrar con diferentes manifestaciones en las vitrinas.

Las reflexiones sobre el tema de la problemática actual de México en el arte, generan demasiadas dudas y las soluciones para un plan nacional suelen ser más complicadas por los intereses de quienes las manejan. Sin embargo la fortaleza que se vaya conformando debe irse creando desde las intenciones que tiene el mismo artista hacia el mismo y de ahí constituir otros intereses para los demás; así mismo funciona con las instituciones, o los espacios independientes que al tener clara su relevancia como lugar de difusión, pueden ir erigiendo vínculos con otras instituciones o individuos que ayuden a enriquecer y elevar la calidad de las obras; debemos entender que este es otro tipo de colectividad que

beneficia no sólo al artista o al espectador sino al arte mismo, la preocupación debe convertirse en ocupación y los proyectos bien estructurados deben tener seguimiento manteniendo su autonomía crítica y constructiva, es una inversión y no de dinero sino de cultura.

Estas son las reflexiones que fueron formando las preguntas de las entrevistas, cuestionar y compartir con los entrevistados las preocupaciones del arte en México y entender la dinámica que llevan los artistas en su proceso creativo.

Es importante pensar en cómo se ha ido dando la historia para concebir nuestro devenir cultural, todo esto ayuda a las nuevas generaciones a comprender que el arte hoy en día no se encuentra en una sola línea y que es válida la interdisciplina, la multidisciplina, y el ser transdisciplinario en el arte (esta última, citando a Abraham Cruzvillegas es cuando se rompe con los esquemas establecidos que da el lenguaje y no existe un término que especifique lo que se realiza); la fusión de soportes, exploración e incorporación con los nuevos medios que ofrece nuestro tiempo, son posibles gracias a que se le ha dado prioridad a la creación y no tanto al encasillamiento de las piezas en definiciones, los conceptos del arte deben estar en constante movimiento, viendo el pasado, relacionando el presente y construyendo el futuro, para no caer en el vacío o superficialidad de propuestas.

Fue significativo hacer preguntas específicas sobre el arte en México, ya que es algo que nos concierne e interesa, esperamos que la lectura de este compendio sirva al lector de información a grosso modo acerca de nuestro marco histórico, el recuento de algunos momentos elementales y trascendentes para el país, pero sobre todo para causar más interés sobre lo que nos acontece y así poder crear nuestro propio juicio ante la dinámica que generamos como artistas.

Entrevista realizada por Ariadna Gómez Martínez y Exa E. Sánchez Barrientos (A. E.) a Guillermo Santamarina (G. S.) el 11 de junio del 2002, en Ex Teresa Arte Actual.

Guillermo Santamarina

Curador. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana. Por invitación ha coordinado exposiciones en las siguientes Instituciones, Festival Latinoamericano de Arte y Cultura en Brasil (1989), Opus Operandi en Bélgica (1994), The Sydney Biennale en Australia (1998), Centro de la Imagen en México (1999), KMO-Taller Internacional de Artistas en Bolivia (2001), entre otras. Comisario para la representación mexicana en la Bienal de São Paulo (Brasil 2002) y Miembro de la Organización internacional RES ARTISTS. Actualmente es Director de Ex Teresa Arte Actual en donde ha organizado exposiciones importantes como los cuatro Festivales de Arte Sonoro, la 8ª, 9ª y 10ª Muestra Internacional de Performance y las cuatro Jornadas de Nivelación de Oxígeno.

A. E. ¿Cómo defines a la Instalación?

G. S. Creo que sí hay una definición: es un desplazamiento del objeto en el espacio y en relación con él; es una experiencia tridimensional que tiene una relación con el sujeto (núcleo de creación), con el espacio. Además tiene un elemento que no lo encierra pero sí le es muy característico, el hecho de su carácter efímero, no siempre tiene la posibilidad de situarse de una manera parecida, similar o igual en cada lugar donde se ubica, ahora esto le es característico pero no es siempre el caso, no le es constitutivo o único. La instalación esta relacionada también con una posibilidad de movimiento, de acceso y de interacción muy especial que no necesariamente la tienen los otros soportes. La Instalación tiene un grado de interactividad y de acceso muy especial y la mayoría de los casos permite que el espectador, el que accede a la pieza tenga un conocimiento y sensaciones distintas, sobre todo por su situación, por su condición de espacialidad.

A. E. Al momento de montarla en otro lugar ¿es otra pieza?

G. S. No, eso depende de cada composición hay piezas de instalación que sí dependen del contexto, espacial, físico, antropológico, etnológico, etcétera. O el caso de muchas obras que buscan un contacto muy claro, muy preciso con el público al que llegan, al que se confrontan, pero también hay una enorme cantidad de instalaciones que se acomodan en cualquier espacio.

A. E. Consideras que la Instalación es aun hoy día un medio propositivo y auténtico para a expresión artística.

G. S. Eso no puedo juzgarlo. Por el género, por la categoría de la instalación es auténtico acorde a cada una de las piezas, al proceso, al discurso y a otros elementos que le son constitutivos como simplemente una expresión. No puedo hablar de la autenticidad de la instalación por encima o por debajo de otros medios de expresión.

A. E. ¿Cuál es tu visión ante el arte conceptual?

G. S. El arte conceptual es el resultado del desarrollo de un lenguaje en las Artes Visuales y de una evolución del lenguaje artístico visual, del lenguaje poético y del

lenguaje en sí mismo (la palabra), el arte conceptual tiene líneas muy específicas por ser relacionado y definido como tal. Una de ellas, es precisamente que genera una estructura en donde esta plataforma de ideas van sumándose, construyendo un discurso y un objeto que depende de estas ideas, no tanto de su apariencia o de las cualidades formales, sino sobre todo de su estructura ideológica.

A. E. ¿Cómo consideras que se presenta el arte conceptual y la Instalación hoy día en México?

G. S. Desde hace unos años me parece que los artistas mexicanos han investigado en todos los nuevos soportes del Arte Visual. La instalación, el arte conceptual, el performance, el videoarte, el arte sonoro, todos estos soportes son operados y ejercidos de una manera muy precisa, con una alta calidad; también creo que ha habido mucha improvisación, pero esta utilización simple de esos soportes, se ha disminuido, en la medida en que los artistas han accedido a más información y recursos de formalización de los lenguajes, lo han hecho a través de su propia iniciativa, y también por programas de educación, que se han establecido en las cargas académicas y me parece, han sido esmerados en su localización puntual de la información y de los datos que corresponden, creo que ya hemos visto suficientes ejemplos buenos y malos para mantener actitudes críticas por parte de los artistas, de los curadores, por parte del público, creo que a diferencia de hace más de 10 años, no se presentan las instalaciones simplemente como caprichos, sino que tienen detrás bastante sustancia.

A. E. ¿Crees que el tiempo, el espacio y la materia son elementos medulares en la creación plástica?

G. S. Sí lo son, cada día el arte contemporáneo depende más de estos valores de percepción.

A. E. Eres egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación, ¿cómo empezó tu formación como artista?

G. S. Por el gusto, la curiosidad, porque me divertía, creo que el artista no decide cuando es artista, es mi caso. Mi formación y trabajo profesional no es el de un artista, yo soy un facilitador más que otra cosa, se puede llamar curador, funcionario, ensayista, alguien que practica una especie de nueva etnología; y sí soy comunicador, terminé la carrera de ciencias de la comunicación además de haber estudiado arquitectura y antropología, pero aquellas las estudié en un proceso muy titubeante de lo que sería mi formación actual, como un promotor, un curador en una época en donde no existía la carrera, yo me invente la carrera de curador para mí mismo, no quise estudiar historia del arte, porque no quería ser un historiador de arte y no estudie la carrera de arte, porque también creía que mi interés iba más allá del ejercicio de artista, me gusta mucho mi trabajo como difusor, alguien que permite que el trabajo se presente.

A. E. Tomando en cuenta lo que acabas de comentar, ¿qué papel toma el juego en la creación?

G. S. Muy importante en esta época, pero tan importante como puede ser el apuntar hacia un modelo científico, esa es la gran oportunidad que te brinda el arte, el

moverte en esta frontera entre la provocación sin sentido, la provocación de un lenguaje, la de un conocimiento frente a modelos de ciencia, o la búsqueda de ciertos modelos científicos, que le pueden otorgar a ese otro juego otras calidades, estamos llegando a ese punto donde la frontera, el encuentro del espíritu lúdico, y el método científico, están encontrando un diálogo importante, interesante y que están aparentemente dependiendo uno del otro en el proceso creativo, sí creo que en la medida en que un artista accede a la complejidad y accede al juego, se va construyendo un proceso mucho más afinado y fértil, que simplemente aquel que se queda en el capricho o en una ejecución lúdica.

- A. E. Bajo tu experiencia adquirida como curador, ¿consideras que la exposición del Ex Convento del Desierto de los Leones en 1989 donde participaste fue un parteaguas para la realización de la Instalación en el país?
- G. S. Sí, fue una de las primeras experiencias que lograron cierta consistencia, que relacionaban un marco teórico, filosofía y valores muy importantes para una estructuración formal, el hecho de involucrarnos con una arquitectura de una manera especial, por afuera de la supuesta neutralidad que te ofrece una sala de un museo o una galería. Tuvo hallazgos y ofreció pautas para poder seguir trabajando por afuera de los modelos convencionales que prevalecían en ese momento, fue muy interesante el descubrir modelos de integración de intereses entre el trabajo propio del artista y el trabajo de un curador, de un curador que todavía no tenía claro que era lo que estaba haciendo, porque existían pocas experiencias de ese tipo en las que yo me veía relacionado y también en el mundo no existían, a menos no muy frecuentemente una historia, de este tipo de ejercicios, entonces creo que sí fue un parteaguas.
- A. E. En ese momento la Instalación no era un medio muy aceptado en México, ¿qué problemas tuvieron para la realización de ese evento?
- G. S. Tan aceptado entonces como ahora, no hubo tanto problema, no en ese sentido, creo que seguimos trabajando casi en la misma plataforma de hace 15 años. Los artistas se inventan sus recursos de distintas maneras, en ese momento no se habían formalizado las becas del FONCA, no existía un sistema de financiamiento a ese nivel. No teníamos un apoyo económico por parte de una Institución, sin embargo no estábamos tan abandonados, recuerdo que nos proporcionaron iluminación, elementos de seguridad de las piezas, trabajamos acorde a lo que estaba ahí, a lo que nos proveía esa base, igual que ahora. Básicamente aquí en Ex Teresa las exposiciones se hacen porque los artistas quieren hacer las piezas y las están pagando prácticamente ellos, nosotros aportamos un porcentaje que a veces puede ser sustantivo y puede llegar a casi al 80 por ciento del costo de lo que es la pieza.
- A. E. Además de Ex Teresa ¿qué otros espacios se abrieron a estos nuevos soportes?
- G. S. Inmediatamente apareció el Salón Des Aztecas, un espacio alternativo muy saludable, para quienes estaban elaborando proyectos con estos soportes, fue muy importante el Salón Des Aztecas porque fue familiarizar, el abrir y llegar a un público, sus exposiciones, experiencias y dinámicas, eran muy abiertas convocando a mucha gente. Otro espacio alternativo muy importante fue la Quiñonera, que reforzó sus proyectos en investigación tridimensional y en el orden

Institucional teníamos el Museo Rufino Tamayo donde ya incluían arte contemporáneo de punta, el Centro Cultural Arte Contemporáneo de Televisa. El Museo de Arte Moderno que también hizo algo muy importante e interesante cuando Helen Escobedo estuvo ahí, la fortuna de haber visto escultura británica de los años ochenta, haber conocido el arte alemán también de la misma década, la pintura neoexpresionista. Iniciativas más pequeñas Institucionales como por ejemplo el Centro Cultural Santo Domingo que estaba aquí en el Centro, en una casa antigua y que cuya vocación era precisamente la experimentación visual, al cerrarlo porque nos resultaba insuficiente el espacio y difícil intervenir en un lugar que exigía una conservación como monumento nacional, en ese momento el INBA consideró delegar el templo de Santa Teresa la Antigua (que estaba abandonado) y ofrecérselo a estas manifestaciones, a mí no me tocó eso, yo en ese momento cuando se cerró el Centro Cultural Santo Domingo, estaba trabajando en otro espacio que fue muy productivo que se llamó Casona Dos el cual se sostenía por el recurso financiero del Centro Cultural de Secretaría de Hacienda de Crédito Público y este espacio, que estaba en la Alameda nos permitió experimentar con la instalación, con el videoarte, con el performance, con otra cultura, con bastante libertad, luego en lo que respecta a las galerías privadas ya desde antes estaba trabajando la Galería OMR y la Galería de Benjamín Díaz. La Galería Arte Actual, presentaban instalación, presentaban escultura efímera, presentaban estas otras manifestaciones, ya las tenían integradas en sus programas. En esa misma época me entregaron una galería privada que por supuesto no vendía absolutamente nada, pero fue la plataforma de arranque de muchísimos artistas que más adelante fueron reconocidos en todos estos rincones del Arte Contemporáneo en México, una de las primeras exposiciones de Gabriel Orozco fue ahí.

- A. E. En cuatro años que llevas al frente de Ex teresa ¿cómo ha sido el nivel de aceptación del público ante este tipo de soporte?
- G. S. Con interés, curiosidad, con disposición pero también con cierta actitud crítica comunidad de artistas y que somos mucho más profesionales en el trabajo de la difusión de estos lenguajes. Es muy interesante la relación que tenemos hacia fuera, en el ámbito internacional, eso también modificó muchas cosas, les dio mucha oportunidad a los artistas, a los curadores de seguir adelante, de desarrollarnos y el hecho de que haya un grupo tan intenso de observadores, investigadores, curadores, promotores, de allá hacia acá, le ha dado la oportunidad de progresar, evolucionar, pero todavía no canto victoria, no en todo, es muy fuerte esa cultura de masas y a esa cultura mediatizada no hemos llegado, en esa cultura de medios de comunicación masiva no existe el Arte Contemporáneo.
- A. E. A partir de esta gente mediatizada ¿cómo has visto que se ha desarrollado el trabajo de las nuevas generaciones?
- G. S. Es un número lamentablemente muy pequeño, en comparación con lo que es el grueso de la población que está siendo atacada por este flujo de cultura y actitudes globales por la demanda y la obligación de pertenencia a sociedades masivas, ahí no cabemos, no entramos; afortunadamente no somos completamente marginales, sobre todo lo digo por todas esas sensibilidades que están ahí, que necesitan de otro ejemplo y de otra forma de vida.

- A. E. ¿Cuáles son las características de las Instalaciones en nuestro país a diferencia de lo que se presenta en otros lugares del mundo?
- G. S. ¡Qué fuerte eso!, porque llegan los curadores y te hablan de las diferencias, nos piden a los curadores que llevamos el arte de México fuera, a presentarlo como el arte singular, pero en realidad es tan diverso y tan heterogéneo que es difícil categorizar, siento que estos lenguajes de alguna manera le han dado la oportunidad a los artistas mexicanos a desarrollar discursos de identidad que le son saludables y más auténticos.
- A. E. ¿Y esto es un problema?
- G. S. No, no es un problema, pero al mismo tiempo no significa que sea distinto a su similar, a su homónimo en cualquier parte del mundo, creo que el arte mexicano no es ni más ni menos colorido, no creo que sea más ni menos festivo, que se apoye con más ahínco en la narrativa, puede ser muy crítico, muy abstracto, no le es vital la historia, pero al mismo tiempo no niega su memoria, en fin no veo que se manifieste un arte que sea de alguna manera distinto al que se da en otros países, pero al mismo tiempo y esto sí tengo que ser muy cauteloso al decirlo, hay ciertas constantes que van más allá de una observación antropológica, del comentario político, de lo regional, de nuestra historia y contexto, hay algo más que tal vez se inserta en una espiritualidad, lo cual lo hace característico, distinto, importante para quienes vienen de otros países que creen o han encontrado ciertas limitaciones u obstáculos en el desarrollo de sus manifestaciones artísticas y espirituales.
- A. E. Podríamos hablar de que hay cierta crisis, que tal vez esa nueva generación ha tomado al performance y la Instalación sin una debida seriedad.
- G. S. No, creo que sí hay una seriedad, que no es superficial, de alguna manera los jóvenes tienen que empezar de algo, que tal vez no puede ser muy profundo, sobre todo porque la escuela no los ha preparado a ser más profundos y lo noto muy frecuentemente en estos artistas que empiezan de una manera muy básica, muy elemental, sí existe la disposición a buscar más, la necesidad de la exploración y esta crisis de la que se está hablando viene de generaciones y de grupos que tienen cierta envidia, porque nunca antes se había encontrado a una comunidad artística en este medio de las artes visuales tan elocuente, articulada y basándose en elementos mucho más estables que simplemente el gesto.
- A. E. Además de la presentación de trabajos de artistas internacionales, ¿qué crees que deba hacer México para que siga funcionando el arte?
- G. S. Creo, que hay que capitalizar el enorme interés que tenemos de los otros a acá y que tenemos que considerar que hay muchos artistas muy buenos, que no siempre son los mismos, que merecen salir. Otro elemento importante es, que tenemos profesionales en el ejercicio de la curaduría, de la promoción, que valen mucho, que pueden estar a nivel de los curadores y de los teóricos más importantes del mundo.
- A. E. ¿Cuáles son los vicios curatoriales?

- G. S. Regularmente van a los mismos procesos, artistas, nombres, las facultades de un trabajo organizado te obligan a veces a dedicarte a esto, a concentrarte en una página, en ciertos artistas porque sino puede ser el motivo de una dispersión o de no trabajar profesionalmente. Nos hemos encontrado con ciertos vicios en la estructuración conceptual, que sustenta los proyectos o la experiencia general de exposiciones, que nos caracteriza y algunos de estos vicios pueden ser, repetirse en esos marcos conceptuales, no buscar más, no profundizar, no informarse y no acceder a esos elementos que pueden hacer importante, interesante a ese proyecto: hacer simplemente una exposición de objetos bonitos, el organizarte una muestra de artistas que ya salieron, que ya son reconocidos fuera y que ya importan aquí, guardan un proyecto que va más a lo comercial, hacia un contacto con el mercado. El no estudiar, no analizar, no reflexionar ni proponer, que es frecuente sobre todo en los jóvenes curadores.
- A. E. ¿Cuáles son los problemas del Arte Actual en México, entorno a la producción?
- G. S. Creo que una de ellas es que no es exclusivo el camino, el proyecto artístico de seguir un proceso creativo no excluye el hecho de un difícil futuro que confrontan prácticamente todas las disciplinas del pensamiento, del trabajo y de la sobrevivencia, veo un futuro muy difícil para los jóvenes, porque este mundo está sosteniéndose únicamente por la economía y por la información, en ese sentido al arte le va mal. Otra parte sería que México se ha disparado a una situación de un enorme conservadurismo, todos estos elementos de individualidad y libertad de expresión sufrirán más, esta situación que estamos viviendo va en aumento, va a ser más difícil para los artistas el poder expresarse, el encontrar lugares para presentar su obra, sostener los museos, serán insuficientes los presupuestos, los apoyos financieros y dependerán más de la colaboración, el apoyo de la iniciativa privada.
- A. E. ¿Cómo afecta la globalización y los mass media en la producción?
- G. S. Afecta rudamente, porque dentro de los esquemas que sustentan a esta información, no existe la posibilidad de profundizar más allá de la complejidad tecnológica, por otro lado existe la reproducción tan fugaz de las ideas que determinan los medios de información, ésta no le da la oportunidad al arte ni siquiera de mostrar sus cualidades de integración de otros modelos de tiempo y de percepción; creo que tendría que hablar más de eso, no me puedo quedar ahí. Tengo que reconocer que la información y la tecnología le da la oportunidad a los artistas de ser complejos, no sólo se presentan como retos, sino también como instrumentos, es interesante. El problema más fuerte en relación con esta correspondencia de información y cultura, está en su elemento de sustento, que es económico y ahí es donde las cosas se vuelven complicadas para entender, para atacar y para acceder.
- A. E. ¿Consideras la tecnología ponderante en la creación contemporánea?
- G. S. Sí, tiene muchos perfiles, la tecnología posibilitará que se abran más estos flujos hacia fuera y hacia adentro que requiere la expresión del ser humano, que requiere el arte, por un lado en el acceso a instrumentos, hacia más ventanas en un universo y en circuitos mucho más precisos, pero por otro la tecnología es lo que esta

cerrando al arte en una definición que parece ser más correspondiente a cualquier mensaje que fluye por el mundo de la información, no como arte, sino como mensaje de cualquier medio de comunicación, cualquier elemento que se consume con esta velocidad. Hay una tendencia muy interesante hacia la inmaterialidad dentro de las artes visuales y ésta parece no acceder tan fácilmente a la masificación ni a su reproducción, figura que va más hacia el contacto directo, dirigido a las acciones por encima de la representación, a la acción y al encuentro indirecto en vivo, pero esta tendencia es muy vulnerable.

- A. E. Considerando que no hay escuelas dirigidas hacia la producción del uso de medios alternativos ¿cuál ha sido tu postura y propuestas ante dicha problemática?
- G. S. Hemos organizado talleres, opciones de extensión académica. Pero la situación esta cambiando, las escuelas ya están integrándolo, hace diez años fui a dar algunos seminarios, talleres y ya hablábamos de instalación, teníamos ejercicios en relación con eso y había maestros que consideraban a la expresión tridimensional dentro de sus talleres tal vez de escultura, como Kiyoto Ota.
- A. E. ¿Crees que se deba hacer una escuela?
- G. S. Creo que sería bueno considerar una especie de circuito de educación, de formación.
- A. E. Muchos están en desacuerdo con eso, ya que dicen que el arte conceptual al tener una escuela se limitaría.
- G. S. Yo también me comunico con esa idea, me es a fin pero al mismo tiempo soy un funcionario y soy parte de un sistema Institucional, me doy cuenta de que se puede ser muy útil desde ahí. Si ya existen las escuelas y estos proyectos académicos, podemos darles oportunidades de evolución, colaborar en él, o las dos cosas. Creo que los artistas no deben depender tanto de las Instituciones, del Estado o del mercado, sino que por iniciativa propia puedan generar muchas cosas. Pero me encanta esa idea de una escuela que parta de cero, que parta de hoy, del aquí y ahora, tal vez algún día encontremos la manera de establecer este modelo.
- A. E. Consideras que la situación del arte en México depende que curadores historiadores, críticos deban participar en la producción de obras.
- G. S. Tampoco lo puedo establecer como una receta, ahora hay toda una gama muy diversificada de cómo tienes que actuar profesionalmente. A mí me entusiasma el trabajo de los artistas, su proceso, cómo surge el proyecto, cómo va desarrollándose, complementándose, cómo llega a materializarse, el destino de ese proceso creativo, me gusta y participo de él, pero también me doy cuenta que no me puedo abandonar nada más a ese grado, también tengo que ser un profesional del asunto, cómo facilito la experiencia, gestiono, cómo soy fuente de producción, productor y cómo puedo ser fuente de una consecuencia y tengo que hacer mis relaciones públicas, mi trabajo de administrador y comunicólogo, que pretende e intenta ser objetivo y tengo que ser muchas otras cosas que tal vez me distraen, que no me gustan, me conflictúan, me deprimen mucho, porque no estoy haciendo lo que me gusta, y por eso mismo le debo de tener mucho respeto a quien tiene facultades.

Entrevista realizada por Ariadna Gómez Martínez y Exa E. Sánchez Barrientos (A. E.) a Paloma Porraz Fraser (P. P.) el 27 de junio del 2002, en el Laboratorio de Arte Alameda.

Paloma Porraz

Estudió la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1984-1988). Trabajó como Curadora en Jefe en el Museo Universitario del Chopo organizando más de 100 exposiciones (1989-1997). También ha realizado curadurías independientes para el Museo Alvar Carrillo Gil (1999), Musée des Beaux Arts de Montreal (1999), Salón Bancomer (2002), entre otras. Ha estado en la conceptualización y curaduría de “Xochitla, Sitio Escultórico” (1998-1999), así como fue acreedora del apoyo del Fideicomiso para la Cultura y las Artes México-EUA en la exposición itinerante de escultura, instalación, video fotografía y pintura “Desalojo/Unhoused” (1997). Ha sido miembro de la mesa directiva del Patronato de Arte Contemporáneo PAC (2000-2002). Actualmente es Directora del Laboratorio de Arte Alameda.

A. E. ¿Cuál es tu visión ante el arte conceptual?

P. P. Me interesa muchísimo el arte conceptual, es ha lo que me he dedicado gran parte de mi vida profesional, desde que estaba en el Museo Universitario del Chopo, hasta ahora en el Laboratorio de Arte Alameda, evidentemente con las transformaciones que pueda tener el arte conceptual desde su inicio hasta hoy día. Me gusta mucho el arte contemporáneo, por lo general todo tipo de manifestaciones, sí es bueno me interesa. En el Museo del Chopo siempre les dimos mucha apertura a distintos grupos, a distintos pintores, a distintas manifestaciones del arte contemporáneo; con la tendencia que tenía el Museo Universitario del Chopo de ser abierto a cuestiones que tuvieran contenido más social, más antropológico, muchas de ellas no forzosamente eran conceptuales, también podía ser fotografía o incluso propuestas artísticas en torno a un tema preciso, con una intención de solidaridad social hacia ciertos grupos artísticos. No tengo una preferencia única hacia el arte conceptual también me interesa la pintura, me gusta la fotografía y ahora en medios electrónicos, todo lo que se pueda desarrollar en este nuevo soporte, que no forzosamente se tiene que ver únicamente como arte conceptual, por lo general todas las obras tienen una idea detrás con un concepto que es lo que se desarrolla pero ya con distintas variaciones, no es ya la interpretación de hace muchísimo tiempo de lo que era el arte conceptual, el concepto por encima de la forma, ya hoy en día se ha ido transformando en diversas posibilidades.

A. E. ¿Cómo consideras que se presenta el arte conceptual y la Instalación hoy día en México?

P. P. En un principio el Museo que era dedicado a la instalación en forma más constante era Ex Teresa, instalación y performance; hoy en día ya no podríamos decir que Ex Teresa se dedica únicamente a la instalación, ya esta incluyendo otras nuevas manifestaciones como lo que esta haciendo con el arte sonoro, le han dado muchísimo apoyo, han hecho muchísimo hincapié en todos los eventos que han organizado, en ese sentido han incluido también en su programación el video, el performance, ya esta variando sus posibilidades de expresión hacia nuevos soportes como el video. La instalación se ha ido transformando según las nuevas

necesidades, de la misma forma podemos ver hace poco por ejemplo la exposición de Arcángel Constantini, que es un artista de medios interactivos, con reproducciones digitales, es una especie de instalación en torno a este nuevo rubro que son los interactivos, que es el arte digital, la instalación se va a ir incorporando a las nuevas necesidades, a las nuevas búsquedas de los artistas y ya no es como las primeras instalaciones que hizo Helen Escobedo por ejemplo u otros artistas mexicanos. Carlos Aguirre el año pasado hizo unas instalaciones en Hacienda muy influenciadas por la escultura, pero bueno Carlos Aguirre ya es un artista que tiene sus 50 años y que sigue haciendo una obra interesante, muy contundente, madura, probablemente su aproximación a la instalación es propia de su generación. Ahora los artistas más jóvenes están interpretando la instalación de diferentes formas, es el caso de Constantini incluyendo las posibilidades digitales y posibilidades electrónicas etc., hay bastante interés, ha habido un gran boom entre los artistas de instalación a incorporar el video, lo que estamos viendo mucho ahora son video instalaciones y eso es un nuevo rubro, una nueva lectura de lo que sería la instalación que esta teniendo gran auge en México y que me parece hay cosas muy valiosas, sí se esta dando esta transformación y los artistas lo expresan según sus inquietudes y sus búsquedas generacionales.

A. E. ¿Cómo definirías a la Instalación?

P. P. Es otro término que ha tenido ya muchas transformaciones, en un principio la instalación era la idea de crear una obra especialmente para un espacio determinado, por el diseño de la arquitectura del lugar, un contexto social, un contexto antropológico, en fin, toda esta serie de aspectos que conformaban las características del lugar donde se exponía la obra, debían de determinar absolutamente la construcción y la producción de la pieza, toda esta idea me parece muy valiosa. Muchas veces las obras simplemente se producían, se colgaban, se ponían en un espacio sin que tuviera una relación real con el público, con el tipo de edificio, con la arquitectura y demás, al incorporar todos estos elementos la obra adquiere una fuerza, un peso preciso y adquiere más contundencia, el resultado final es muchísimo más atractivo. Toda esa idea de determinación de todos estos elementos sobre la obra era muy purista, se tenía que manejar todo eso, hoy en día probablemente ya este purismo también se ha replanteado y se pueden hacer instalaciones en distintos lugares a partir de un interés o a partir de un tema que le llame la atención, que le interese a un artista y que simplemente se incorpore al espacio de una forma u otra, pero el tema inicial de la instalación es el tema de interés del artista que después, a la hora de representarlo, a la hora de construirlo, simplemente se integran de una forma probablemente más espontánea y más abierta. Toda esta transformación va mejorando siempre las cosas, aunque les digo, cada vez más y más surgen nuevos soportes donde todos los artistas se enfocan, en donde todos tratan de dirigir sus búsquedas y sus propuestas, en este caso la instalación, los interactivos, todos los medios electrónicos. Creo que en México ahí empieza a haber esa tendencia dentro de las búsquedas de instalación, están surgiendo cosas interesantes, cosas muy importantes.

A. E. ¿Qué es una Instalación in situ y que es una Instalación situada?

- P. P. Ese es un término que acabamos de plantearnos con la exposición de Daniel Buren, porque él mismo es el que hace la gran diferencia entre las dos cosas, no sé si muchos artistas le pongan ese nombre tan claro como lo hace él, hay que recordar que Daniel Buren es un gran teórico de la contemporaneidad, sobre todo en torno precisamente a la instalación y a una serie de piezas como sus cabañas estalladas, a esta idea de hacer intervenciones en la arquitectura, intervenciones en espacios públicos a partir de su idea, de esta herramienta visual que son las rayas de 7.8, que incorpora a distintos espacios, a distintos lugares arquitectónicos, dándole un giro totalmente a la forma como uno percibe el espacio, el trabajo in situ para Daniel Buren y para mí también (me parece que su diferencia es muy acertada y suena interesante, no todos los artistas lo manejan pero en el caso de él sí es muy claro), un trabajo in situ es el trabajo que el lugar, un lugar preciso, un espacio preciso le inspira, le propone, le determina y a partir de ese lugar la obra existe únicamente, o sea el patio de los espejos que tenemos aquí existe en este patio, si se pone en otro lugar va a ser otra obra, va a ser otra cosa, es un trabajo in situ, es un trabajo que depende de los arcos de mi Museo, de la idea del Museo, de los pisos, de la idea de un claustro sin terminar, un claustro que se quedó a la mitad y esa segunda mitad él la reconstruyó con estos espejos, logrando no únicamente completar el cuadrado, el espacio del claustro, sino probablemente desdoblar toda esta idea de los arcos, lo que logró con estos espejos fue estallar el claustro igual que estalló las cabañas. El trabajo situado es un trabajo que ya no está totalmente inspirado por el lugar mismo sino que existe ya, es un volumen, una pieza, y que solamente la va a resituarse en cada uno de los espacios en donde se instale de forma que adquiera una lectura diferente y que incorpore todas las condiciones espaciales, lumínicas, arquitectónicas, atmosféricas del lugar a su pieza que ya existía, al resituarse, la integra totalmente a estos nuevos lugares, él es alguien que desde 1960 esta replanteándose una serie de cuestiones sobre la instalación, sobre su propuesta y creo que éstas cabañas (que ya ha realizado como 80, aquí tengo 5 de ellas), plantean este matiz de forma muy clara en el sentido que las obras no están totalmente determinadas por el lugar sino simplemente releídas, reconstruidas, resituadas.
- A. E. ¿Qué opinas de las Instalaciones in situ que son hechas por el lugar donde el contexto es determinante y se vuelven piezas itinerantes?
- P. P. El artista generalmente tiene ya hoy en día en esta itinerancia (es una cosa absolutamente de los últimos años), la posibilidad de subirse a un avión e itinerar por el mundo entero, es una población totalmente nómada, por lo mismo tienen que realizar obra nomádica, obra que se pueda llevar consigo mismo o que llegue a los espacios y la elabore para ese mismo lugar, pero que a final de cuentas se la pueda llevar a otro, es el caso de Mona Hatum que realizó el tapete con la virgen de Guadalupe especialmente para la nave central del Museo, a las dos semanas ya había comprado, se lo quería llevar a EUA, en un lugar en donde no hay naves de este tamaño, no existe este mismo espacio, esta misma idea de la nave larga que va hacia un ábside y que al final del ábside esta la imagen de veneración, que es toda la idea que incorpora esta pieza, sin embargo la compró. Son piezas que a la hora de la hora funcionan en distintos rubros y el artista hoy tiene que asumir esta condición nomádica de él mismo y de la obra, de concebirla para un lugar preciso

dándole esa opción de enrollarla y ponerla en otro lugar, me imagino que así debe de ser por esa condición del mundo de movilidad constante, permanente. Las piezas que son efímeras y que tienen el destino de desintegrarse, incorporarse al paisaje, al medio ambiente y demás pues tienen ese concepto inicial y esa vida, es parte de su concepto el ser creadas hacia un fin transitorio, entonces existen como tal, pero si pretenden existir como una pieza permanente, como una pieza que perdure, pues deben de poder integrar esa posibilidad de movilización o de resituación.

- A. E. ¿Consideras que la Instalación es hoy día un medio propositivo y auténtico para la expresión artística?
- P. P. Definitivamente, durante toda la historia del arte como se van transformando las cosas, la instalación ha permitido que el espectador se relacione mucho más con la obra o sea la puede transitar de verdad, puede ser parte de, en un momento dado puede convertirse en uno de los elementos de la misma instalación, puede acercarse absolutamente a ella, esta posibilidad de vivir la obra desde dentro, desde fuera, transitándola temporalmente a tu tiempo, percibiendo distintas cosas, tú puedes vivirla, tocarla y demás, pues le vas descubriendo mil cosas, te amplía las posibilidades de apreciación que probablemente no lo haría una propuesta en otro soporte.
- A. E. ¿Crees qué el tiempo, el espacio y la materia son elementos medulares en la creación plástica y cómo crees que se deban aplicar?
- P. P. Sí definitivamente, ahora cómo se deben de aplicar, cada quien los aplica de distintas formas, cada quien tiene distintas formas de incorporarlas a su obra de entenderlos, de tratar de conducirlos o de canalizarlos hacia distintas experiencias, hacia distintas sensaciones, definitivamente son parte de todo, no nada más de la obra de arte sino de todo, de nuestra comunicación, del encuentro que podamos tener nosotros, de la vida entera, etc. Ahora cada artista, lo manifiesta de distintas formas, pero el chiste de los artistas es que ellos tienen la conciencia de cómo manejarlo, de cómo separarlo, de cómo jugar con ellas, de cómo revertir sus roles y de crear resultados sorprendentes para el espectador, que lo engrandezcan etc., ese es el chiste del artista, lograr una combinación fascinante, sorprendente, perversa, no perversa, según cada artista, según cómo lo quiera manejar y creo que la instalación te da esa posibilidad más que ningún otro soporte.
- A. E. ¿Qué papel toma lo lúdico en la creación?
- P. P. Depende, para algunos artistas, precisamente en la instalación que se hacía anteriormente, más que lo lúdico, había una conciencia de convertir el proceso creativo en un ritual, entonces esta búsqueda de lograr un ritual en la construcción de una obra, en la incorporación del espacio, del tiempo, de la materia, lo tomaban o lo interpretaban prácticamente un proceso ceremonial, hoy en día hay un desprendimiento hacia todo eso definitivamente y se toma más como un proceso lúdico, un juego, estando concientes de todos estos aspectos de la creación, puedes jugar con ellos, los puedes revertir, los puedes aprovechar, los puedes shockear. En muchos casos en algunos movimientos de arte, en otros lugares como en Inglaterra, en los últimos diez años sí había como una preocupación de ser

provocativos, de ser shockeantes, depende de cada artista. En México en lo particular los artistas de esta última generación le dan una gran importancia a un aspecto lúdico, en todos los ingredientes que conforman el proceso creativo.

A. E. Eres egresada de la carrera de Historia, de la Facultad de Filosofía ¿cómo empezó tu enfoque hacia el arte?

P. P. Fue totalmente accidental, de hecho yo llegue al Museo del Chopo porque mi tesis era sobre la historia del primer Museo en México y es el primero que se creó justo después de la independencia, era un Museo con colecciones de todo tipo, históricas, antropológicas, de historia natural, de estandartes nacionales etc. Entonces realmente yo fui al Museo del Chopo para ver si existía un inventario de las primeras colecciones del Museo de Historia Natural, mismo que no existía y trabajé ahí por un mes, después había la necesidad de tener una curadora y me contrataron, así fue como a mí me tocó consolidar esta necesidad dentro de la Universidad de tener un espacio que se dedicara al arte de vanguardia y de esta forma fue que siendo estudiante de historia especializada en siglo XIX acabé en el Museo Universitario del Chopo.

A. E. ¿Para ti cuál es la importancia que debe tener un curador en el ámbito artístico?

P. P. Información, es absolutamente crucial, información no solamente de libros, de catálogos, de lo que esta pasando por todos lados, tener una noción muy global de lo que está sucediendo en el arte, recibir información, puede ser por e-mail, tú mismo hacer investigaciones en la computadora, información en ese sentido global, información escrita, información en internet e información visual de lo que están produciendo los artistas, hablar con ellos, conocerlos, ir a sus estudios, ver hacia donde van, qué están haciendo, cuándo terminó la serie que estaban haciendo sobre tal tema y de qué forma inició el siguiente, con quién se identifica, qué están buscando todos, por qué se juntaron ciertos grupos, estar hiper informados. Estar pendiente, estar captando todas las cosas que están sucediendo y poderlas relacionar con otros movimientos artísticos dentro del mismo país, fuera del país y sobre todo ser capaz de percibir todos estos fenómenos, de poderles construir una coherencia, una cierta lógica a todos estos fenómenos cotidianos.

A. E. ¿Cuál es la búsqueda, tarea o el sentido de ser artista?

P. P. Despertar a la reflexión, hoy en día más que una búsqueda estética de contemplación, de placer, de divertimento, etc., que también por supuesto lo tiene, en general los artistas están buscando despertar a la reflexión en todos sentidos, una reflexión sobre cuestiones tan normales como la vida diaria, en el caso de esta pieza de Santiago Sierra, en donde llevó a unos ciegos del Centro de la ciudad a una galería en Polanco a que tocaran como lo hacen, les puso unas bocinas tremendas, entrabas ahí y veías esa pareja de ciegos que llevaban dos horas tocando, todo mundo los veía y esa era la obra de arte; algunos considerarán que eso es una experiencia estética, otros probablemente queden indignados, pero por lo pronto sí te despierta una reflexión de aquellos invidentes que ves por el Centro, al aislarlos y ponerlos en una galería, enfatizas, engrandesces el sonido de sus instrumentos, los aíslas y les das una especie de sensación de monumentalidad muy particular, entonces es como revertir actos o pasos absolutamente cotidianos y

ayudarte a reflexionar sobre los mismos, es un ejemplo, hay miles de otras propuestas, de cosas contemporáneas en fin, el caso es que despierta la reflexión.

A. E. ¿Cómo se ha ido dando la aceptación de la Instalación en nuestro país?

P. P. El público en general es bastante abierto, después de haber trabajado en el Chopo, después de haber trabajado aquí, si tú le presentas algo imponente, algo conmovedor, por una razón o por otra la gente reacciona. Ahora dices un museo de instalación artística, instalación de arte, la gente inmediatamente sabe lo que es, es un soporte que hace tiempo nadie tenía la menor idea de que era eso en México, incluso hace 5 años. La gente ya empieza a entender lo que es la instalación, que existe y empieza a haber un interés real por la misma. Creo que por lo general entre la gente sí hay una apertura, un entendimiento y un gusto por lo que sería la instalación, esa es mi percepción, probablemente hay que estar en un museo en dónde hay mucha instalación y leer los comentarios. En general, y ya lo hemos visto, no hay información en México sobre nada, la gente no lee todo lo que debería de leer, cada vez se le dificulta más la lectura, porque cada vez le sale más caro. Considerando todas esas condiciones propias de este país, creo que sí, hay una familiarización y una identificación cada vez más grande con la instalación, por lo pronto probablemente más que con las piezas cibernéticas, el arte digital o los interactivos; también le gusta a la gente como implica la interacción, a las personas les gusta sentirse invitadas, siento que sí hay apertura y la instalación pues poco a poco va siendo parte de nuestro conocimiento general, en la ciudad de México.

A. E. Enfocándonos en México, ¿qué repercusión tiene la Instalación que lleva una lectura nacional y la que lleva una lectura internacional, ante el público mexicano?

P. P. Definitivamente todos tenemos una lectura de nuestro contexto de donde crecimos y una lectura fuera de nuestro contexto, pero la idea es que ya en efecto el mundo es de una movilidad total, creo que poco a poco, esta situación de ver las cosas con ojos de mexicanos o con ojos de extranjeros, se va a superar, suena muy idílico, pero nunca sabes como van a reaccionar las cosas, creo que esta idea de movernos, de poder aprender en las obras de arte como un ciudadano global, que puede navegar por el internet, que tiene noticias de todos lados, va a traer ciertas transformaciones a nuestra apreciación y esto de hacer arte mexicano o arte internacional, va a terminar, va a ser una combinación de todo.

A. E. Siendo México un país reconocido a nivel mundial en el ámbito pictórico ¿por qué se adopta la Instalación como medio de expresión?

P. P. Los artistas están buscando siempre nuevas posibilidades de expresión, la gente tiene esta curiosidad constante a abarcar y a incorporar a su vida todas las herramientas posibles que se le ofrecen, y bueno antiguamente las herramientas eran pocas y el cambio de una herramienta a otra era muy lenta por lo mismo, porque la información llegaba con muchísima lentitud y hoy día la situación es distinta, todos queremos incorporar las cosas que están ahí y que están disponibles para nosotros, digo los mexicanos no es que no puedan utilizar la computadora, ahí está, entonces son más y más posibilidades que tenemos, que hay que

aprovecharlas y eso es una cosa humana no tanto de la globalización sino de la situación en general del mundo.

- A. E. ¿Cuál es la repercusión o la resonancia de los trabajos de instalación mexicana a nivel mundial?
- P. P. Resulta que hay muchos de los artistas que tienen una preocupación urbana, posiblemente residen en la ciudad de México, en Monterrey, en Tijuana etc., creo que las instalaciones en espacios públicos que integran esta idea de la itinerancia universal: el paso de la gente, el paso de un artista por todo el Centro de la ciudad, el paso de las civilizaciones, los estándares, las rúbricas, los fragmentos que vamos aprendiendo de nuestra movilidad por la ciudad, siendo ésta una característica, creo que la ciudad como contexto es algo que sí ha tenido una importancia en los artistas de hoy en día y que ha sido incorporada totalmente al interés que pueda tener el arte internacional sobre México.
- A. E. En los países que cuentan con una estructura económica más sólida ¿qué tanto les interesa ver el arte contemporáneo de los países latinoamericanos?
- P. P. Ahí siempre la competencia esta durísima definitivamente, porque dentro de las video instalaciones, existen algunas con una tecnología absolutamente fantástica y con Instituciones que dan dinero para que se produzcan este tipo de obra, entonces en ese sentido la competencia esta dura. Pero creo que sí puede haber interés por los países con menos posibilidades, mucha de esta gente que es parte de estos sistemas algún día podrían llegar a tener acceso a Centros, Instituciones con más posibilidades, donde puedan producir sus obras debidamente en relación o en competencia, sin embargo esa injusticia de recursos para la producción definitivamente sigue existiendo. Aunque podemos lograr una competencia, con las posibilidades que tenemos aquí como ámbito, con el contexto en donde vivimos.
- A. E. ¿Cómo se encuentra el Laboratorio de Arte Alameda ante la dinámica artística mundial?
- P. P. Llevamos dos años, pero pienso que toda la gente que ha expuesto aquí, Eder Santos, Mona Hatum, Daniel Buren, han quedado muy contentos con su experiencia en el Laboratorio de Arte Alameda y con muchas ganas de recomendarnos, que más gente venga a trabajar con nosotros y que tengamos una presencia dentro de los Centros de medios electrónicos como personas serias, como gente que produce obras ex profeso, eso me imagino que nos dará más presencia a nivel mundial, unido a los buenos comentarios que puedan hacer los artistas sobre nosotros. No podemos pretender que ya seamos famosos en un año, no sé si realmente somos famosos incluso en el D. F., pero con todo este tipo de estrategias y haciéndolas bien, pues eso es lo que pretendemos tener un nombre que se identifique y que por lo pronto en la comunidad de medios electrónicos sepan que sí estamos, que existimos y que hacemos este tipo de trabajo.
- A. E. Hablando especialmente del arte ¿cuáles son los vicios curatoriales que existen en México?

- P. P. Sabemos que los mismos artistas son los que exponen por todos lados, esa es una situación que pasa por el mundo entero, Mona Hatum esta en Documenta, esta aquí, esta en Salamanca, en el MACO en Oaxaca, los mismos son los que tienen acceso a todos los espacios. Mona Hatum nos va a traer muchísima difusión a nosotros como espacio, que todavía no tenemos, entonces lo que tenemos que hacer es balancear las cosas, traer artistas súper consagrados a los “projects booms” e invitar a gente que empieza a trabajar en video. Esa es una situación, es un vicio curatorial definitivo, todos los Centros tendemos a hacer exposiciones de los mismos artistas, ahora bien están en todos lados porque muchas veces son los buenos, son los que traen los proyectos más fuertes, más importantes pero sí, definitivamente debe de haber una premisa muy conciente de todos los directores de museos de abrirse a las expresiones y a las propuestas de todos los artistas.
- A. E. ¿Cuáles son los vicios que tienen los artistas mexicanos?
- P. P. Hay una prisa de los artistas inmediatamente a hacer obra que llame la atención a una serie de curadores, que exigen en ellos para así incorporarlos a otros eventos artísticos universales. Entonces hay una prisa por correr y por estar rápidamente dentro de los eventos cruciales, los eventos importantes a nivel mundial, probablemente esa es la búsqueda por encima de otras preocupaciones, es un vicio que puede existir, complicarse y enfatizarse demasiado.
- A. E. ¿Cómo ves el desarrollo del trabajo de jóvenes artistas en la Instalación, paralelamente con el uso de los nuevos soportes que ofrece la tecnología?
- P. P. En muchas ocasiones y eso después de años de trabajar con artistas me doy cuenta que tienen un buen principio, un buen proyecto y después se empiezan a confundir y se empieza todo a caer considerablemente o bien, logran mantener un trayecto de investigación, un trayecto de representación bastante claro que los lleva hacia más cosas y de pronto se convierten en artistas fuertes. Hoy más que nunca los curadores, los Centros están volteados a artistas jóvenes, es lo que les interesa, encontrarse al más joven, al más nuevo, y esa situación no existía antiguamente, en ese sentido tienen esa ventaja los artistas recién egresados.
- A. E. Además de la presentación de trabajos de artistas internacionales, ¿qué crees que deba hacer México para que el arte conceptual sea tomado en serio, esto incluyendo por supuesto a los creadores?
- P. P. Información, el gran problema es que hay muchos curadores que consideran que no es necesario proveer a la gente de información, que la gente sola puede armar sus propias relaciones, sus preferencias o sus metáforas sin necesidad de darle significados cerrados, y según mi experiencia con el público, éste sí necesita tener unas bases muy fuertes para lanzarse a hacer estas conclusiones, para dejarse y que la obra tenga los efectos deseados, hay que comprar libros, creo que la gente ve de forma muy distinta una exposición con toda la información necesaria a sin información, por eso muchas veces los museos del siglo XIX, siglo XVIII tienen más éxito con el público en general porque hay una cédula que explica todo.
- A. E. ¿Cómo afecta la globalización y los mass media en el Arte Actual?

- P. P. Ayer estaba en Querétaro, había una exposición de artistas de Guanajuato fundamentalmente, eran unas pinturas totalmente inspiradas en las caricaturas japonesas y unos dibujos bastante interesantes sobre la violencia hacia la mujer, era todo hecho con Barbies. Las caricaturas japonesas, las Barbies, afectan en el sentido que está, que es parte de nuestra inspiración, o sea si tú quieres hablar de la violencia se te ocurre agarrar una Barbie, ahí está, no solamente es mass media sino que también estas muñecas las venden en las calles de Tepito, las encuentras por todos lados, en todas las tiendas, entonces el mass media esta presente en lo que puedes comprar, en la información que des, en las revistas, en lo que puedes ver en el internet, en todos lados, ya es parte de tu bagaje visual, ya es parte de tu bagaje cultural y no hay porque rechazarlo, es la vida, somos parte de la cotidianidad.
- A. E. ¿Cuáles son los pros y los contras que en México se realice un arte a nivel de Instituciones? CONACULTA, INSTUTO DE CULTURA, etc.
- P. P. Muy bueno, porque en muchos países las Instituciones simplemente no dan dinero sin embargo, los artistas siempre encuentran la forma para producir. El hecho de que el gobierno no se encargue de las becas, de pagar exposiciones en los museos, de itinerar exposiciones, ha forzado a que se creen fundaciones, instancias filantrópicas que se comprometan con la producción artística y eso hace que de la misma forma los ciudadanos en general, encuentren alguna fundación, alguna obra filantrópica con la que se quieran identificar, de la que quieran formar parte, el público normal toma un papel más involucrado, más activo en las propuestas artísticas, sociales o políticas, por una forma diferente de estar construida en sociedad, en todos sentidos la organización es más directa, más comprometida. Aquí como es cosa del gobierno, que el gobierno nos traiga, que el gobierno nos haga, entonces ya la gente esta esperando que va a hacer el fin de semana, que no esta mal pero el otro sistema también es muy bueno.
- A. E. ¿Qué es lo que deberían hacer las Instituciones o galerías dedicadas a este soporte para poder proyectar la producción nacional al exterior?
- P. P. Ahora lo que están haciendo todas las galerías, es ir a todas las ferias internacionales en donde un stand les cuesta un dineral, la galería tiene que pagar ese dinero, el transporte de esos artistas, el montaje y luego ganar dinero de toda esa inversión, pero todos ya están haciendo un gran esfuerzo por participar en ferias de arte internacional. Ya no puedes depender solamente de tu mercado nacional, porque aquí ni hay tantos coleccionistas, ni tanto dinero, ni los museos compran arte, no podemos, no hay dinero para eso, entonces lo que tienes que hacer es atacar al coleccionista internacional y la forma de hacerlo es estando presente en los eventos internacionales, si puedes físicamente con la obra de tus artistas ¡fantástico!, si todavía no tienes el presupuesto para pagar esa renta de locales, de transporte y demás, si aun no estas preparado para eso, pues haciéndote presente no sé cómo, pero hay que atacar el coleccionismo internacional para sobrevivir y así ayudas a que tus artistas tengan compradores, que aquí probablemente no podrían tener tan fácilmente.

- A. E. Ya hablamos del arte en las Instituciones, a nivel privado ¿Por qué el arte no es costeable, para los inversionistas?
- P. P. No hay grandes alicientes fiscales, en otros países puedes deducir al cien por cien tu aportación, aquí no sé a cuanto por ciento la puedas deducir, creo que como al cuarenta por ciento, ese restante no te lo recupera el gobierno. No hay una tradición, no hay una enseñanza de participación de lo privado, con los alicientes incluso de reputación necesaria, el premio Hugo Boss por decir, es toda una Institución en EUA y es ¡el premio Hugo Boss! hacen ahí difusión y llegan museos de arte moderno, aquí un premio que se haga así no existe, es una estructura social que aún tenemos que trabajar, no nada más la gente del arte. Nosotros por más que llegemos y les presentamos el mejor proyecto, si no les podemos presentar un aliciente fiscal adecuado igual nos dicen que no, y a estos señores que les estas pidiendo cien mil dólares, solamente pueden deducir de sus impuestos cuarenta mil, el problema es de todo un sistema que hay que replantear, revisar, hacerlo debidamente. Si es una exposición sobre los Mayas va a ser más fácil que una empresa dé muchísimo dinero para la exposición, a hacer una exposición sobre los recién egresados de la ENAP, en la ENAP, no va a ir mucha gente, la compañía no va a poder tener una retribución de ese acto, pero sin embargo debería de haber alguna organización filantrópica que apoye iniciativas de estudiantes y que tenga la importancia para lograr que otros espacios más centrales se abran, todos necesitamos involucrarnos en mejorar la estructura con la que contamos hoy en día en México.
- A. E. Considerando que no hay escuelas dirigidas hacia la producción del uso de medios alternativos ¿cuál ha sido tu postura y propuestas ante dicha problemática?
- P. P. La propuesta que hemos hecho nosotros como Museo, es por ejemplo cuando viene un artista como Eder Santos que en su país es maestro, lo mandamos a que dé un taller, en donde hay una carrera, en donde hay estudiantes, generalmente ha tenido muchísimo éxito; vino Ann Graham, y le pedimos que diera una conferencia, invitamos a todas las universidades para que vinieran, es importante crear estos foros, aprovecharlos y mandar a todos estos artistas que ya tienen una experiencia bárbara, que dan cátedras en universidades de otros países a que extiendan una cátedra a las universidades mexicanas.
- A. E. ¿Cómo visualizas la situación del arte en México en 10 años?
- P. P. Ahora hay muy pocos pintores en los museos y demás, hay poca pintura, artistas jóvenes nuevos que traigan una propuesta pictórica convincente y muy buena, hay pocos, probablemente haya un regreso a la pintura, en donde conviva absolutamente todo, las búsquedas, las cosas que surjan y que se encuentren dentro de la multimedia; el regreso a la escultura, la escultura está totalmente abandonada también, creo que son ciclos que retornan nuevamente a lo que en un momento dado era buenísimo y que de pronto se olvidó, todos los fotógrafos se están yendo al video, muchos pintores ya se están yendo a la fotografía, etc., volverá el tiempo que se regrese a la pintura, ya no con una pintura totalmente mexicana como lo era en los años cuarenta, pero con una pintura que traiga las circunstancias del momento.

BIBLIOGRAFÍA.

Abbagnano, Nicola, Diccionario de Filosofía, 13ª. Edición, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 1205

Abelleira, Angélica, Periódico La Jornada, “Más que al arte, mis obras aspiran a fundirse con la realidad: Orozco”, México D. F., 7 de agosto de 1998, p. 28

Alanis, Figueroa, Judith, Revista Voices of Mexico, No. 52, “Installation art in Mexico”, Centro de Investigaciones sobre América del Norte CISAN, UNAM, Ed. Board, México D. F., 2000, pp. 28-31

Bachelard, Gaston, La poética del espacio, FCE, México D. F., 1993, pp. 281

Baudrillard, Jean, El sistema de los objetos, Siglo XXI, 16ª ed., Madrid, 1999, pp. 229

Barrios, José Luis, Revista Curare 17, “Helen Escobedo y Gabriel Orozco La escultura entre el paisaje el signo”, México D. F., 2000, pp. 48-58

Christoff, Daniel, Husserl o el retorno a las cosas, EDAF, Madrid, 1979, pp. 283

De la Mora, Laura, Revista Art Vance, No. 2, “Gabriel Orozco cuerpo contenido en el tiempo”, México D. F., 1999, pp. 30- 35

Eder, Rita, Revista Artes Visuales, “El arte público en México: los Grupos”, México D. F., 1980, pp. I-VI

Enciclopedia Ilustrada Sopena, La Fuente, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1981, pp. 1423

Fernández Arenas, José, Arte Efímero y Espacio Estético, Editorial Anthropos, 1ª ed., Barcelona, 1988, pp. 554

Gabás Pallás, Raúl y Escudero, Adrián, El concepto de tiempo. Martin Heidegger, Editorial Trotta, Madrid, 1999, pp. 69

Glusberg, Jorge, El arte de la performance, Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1986, pp. 110

Gómez, Tania, Periódico Reforma, “Discute Orozco sobre su creación”, México D. F., 30 de Enero 2001

Gómez, Tania, Periódico Reforma, “Muestran ‘sin etiquetas’ a Gabriel Orozco”, México D. F., 28 de septiembre del 2000, p. 6C

Guasch, Anna María, El arte último del siglo XX, Del postminimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 597

Heidegger, Martin, Arte y Poesía, FCE, México D. F., 1997, pp. 148

Heidegger, Martin, El Ser y el Tiempo, FCE, México D. F., 1983, pp. 478

<http://www.arts-history.mx/artmex/cap1.html>

<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/ene/310101/gabrielo.html>,
“Gabriel Orozco crea sus obras en el lugar mismo donde van a ser expuestas”.

<http://www.reforma.com/cultura/articulo/036749/>,
Gómez, Tania, Periódico Reforma, “Mostrarán el arte de Gabriel Orozco”, México D. F.,
27 de septiembre del 2000

<http://www.reforma.com/cultura/articulo/037688/>,
Hernández, Edgar, Periódico Reforma, “Orozco presenta muestra retrospectiva”, México
D. F., 2 de octubre del 2000

<http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000603/cul1.html>
Merry Mac Master, Periódico La Jornada, “Edificar y demoler, condición vital para el
artista, dice Gabriel Orozco”, México D. F., 3 de junio del 2000

Larrañaga, Josu, Arte hoy Instalaciones, Nerea, Guipúzcoa, España, 2001, pp.103

Leñero, Isabel, Revista Proceso, No. 1249, “Las galerías de México no internacionalizan
al artista: Gabriel Orozco”, México D. F., 8 de octubre del 2000, pp. 79-81

López, María Luisa, Revista Milenio, “El arte como disciplina líquida”, México D. F., 18
de septiembre del 2000, pp. 52-57

Lucie-Smith, Edward, El Arte Hoy, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, pp. 515

Maderuelo, Javier, Periódico El País, “Lo que queda de las instalaciones”, Madrid, 14 de
febrero de 1998, p. 17

Marchan Fiz, Simon, Del arte objetual al arte de concepto, Ed. A. Corazón, 2ª ed., Madrid,
1974, pp. 359

San Martín, Javier, La fenomenología de Husserl como utopía de la razón, Anthropos
Editorial del hombre, Barcelona, 1987, pp. 203

Steiner, George, Martin Heidegger, FCE, México D.F., 1983, pp. 281

Tibol, Raquel, Revista Proceso, No. 1085, "Arte objeto e Instalaciones en el CCAC", México D. F., 17 de agosto de 1997, p. 57

V.V.A.A., Catálogo Aprendiendo menos, México D. F., 2000, pp. 115

V.V.A.A., Catálogo Así esta la cosa, CCAC, México D. F., 1997

V.V.A.A., Revista Curare 4-5, "Documentos", México D. F., 1992-1993, pp. 36-48

V.V.A.A., Catálogo Escultura Mexicana De la Academia a la Instalación, Coeditores INBA, Landucci Editores, 1ª ed., 2000, México D. F., pp. 453

V.V.A.A., Catálogo Gabriel Orozco, Editor Stephanie Emerson, California, 2000, pp. 208

V.V.A.A., Catálogo 1900 2000 Un siglo de Arte Mexicano, Coeditores INBA, Landucci Editores, 1ª ed., México D. F., 1999, pp. 315

Xirau, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, UNAM, México D. F., 2000, pp. 572

Xix Im, Catálogo CERO MÉXICO CERO JAPÓN, México D. F., 2000, pp. 69